

Ester Saletta
(Bergamo)

*Arthur Schnitzler: immaginare il femminile
Esempi letterari e cinematografici*

Abstract

Short stories like *Doktor Gräsler Badearzt*, *Casanova Heimfahrt*, *Traumnovelle*, *Spiel im Morgenrauen* and cinematographic adaptations like the ones by Roberto Faenza (1990), Edouard Niermans (1992), Mario Bianchi (1989) and Götz Spielmann (2001) show various examples of female and male imaginative sexual/gender identity: strong emancipated women, weak and subordinated men and ambiguous beings like the chameleon couple Leopoldine/Willi Kasda. In these contexts literature and film no longer define the female imaginative construction as a product of male imagination, but rather as a progressive female effort to become independent from traditional male stereotypes.

Women have served all these centuries as looking-glasses possessing the magic and delicious power of reflecting the figure of man at twice its natural size¹.

Queste parole di Virginia Woolf, tratte da *A Room of one's own* (1929), evidenziano la strumentalità con cui il maschile ha tradizionalmente immaginato il femminile nei secoli e denunciano, al contempo, anche la presa di coscienza da parte della donna della necessità di conquistare autonomia e dignità individuale e sociale. È quanto accade a livello socio-culturale e artistico-letterario nella Jahrhundertwende e nella Zwischenkriegszeit.

1. La mise en scène del femminile: Elisabetta d'Austria

Una delle donne più idealizzate e mitizzate della Jahrhundertwende è, senza dubbio, Elisabetta d'Austria, consorte dell'imperatore Francesco Giuseppe, la cui esistenza è stata descritta, con scientifica precisione e cura di particolari storici, da illustri biografi come Brigitte Hamann². Se a tutt'oggi

¹ Virginia Woolf: *A Room of one's own*, London, Penguin 2000, p. 37.

² Brigitte Hamann: *Elisabeth. Kaiserin wider Willen*, Wien, Amalthea 1992.

la memoria popolare di Elisabetta d'Austria non si è spenta non è certo perché la si ricorda come consorte di Francesco Giuseppe o come regina d'Ungheria, quanto piuttosto come colei che ha decostruito il suo *gender*, ossia il suo ruolo ufficiale di sovrana d'Austria, trasformandolo in un anti-ruolo, messo in scena a d'arte³, come segno di protesta, di ribellione personale verso un ideale di femminilità patriarcale, soffocante e limitante, quale era quello della Corte asburgica e della mentalità dell'epoca.

Elisabetta d'Austria diventa la Sissi o la Lisl di Possenhofen che la cinematografia internazionale, verso la metà degli anni Cinquanta, lancia sugli schermi, nella nota trilogia del regista austriaco Ernst Marischka, avvalendosi della magistrale interpretazione di Romy Schneider. Che la Sissi cinematografica coincida con l'incarnazione del mito femminile della Wiener Moderne, teatralmente costruito ed oscillante fra realtà ed immaginazione, trova non solo conferma nello studio di Juliane Vogel, *Elisabeth von Österreich. Momente aus dem Leben einer Kunstfigur*, ma anche nell'opera dello stesso Arthur Schnitzler. La capacità camaleontica della donna di *spielen*, ossia di sapere giocare con la vita recitando un ruolo, fa del personaggio femminile, reale o letterario, un artefice del proprio destino, indipendente e determinato, capace di sovvertire modelli maschili tradizionali. Ma la femminilità costruita da Sissi se è antitetica a quella prevista dal duro cerimoniale di corte spagnolo degli Asburgo, non lo è rispetto a quella idealizzata del mondo artistico, che trasmette, nelle sue opere d'arte, proprio in quel periodo, immagini femminili emancipate, trasgressive e anticonvenzionali per l'epoca, non rinnegando, comunque, per questo, certi canoni mitici della bellezza femminile, come la grazia e la dolcezza. Nessuna androginizzazione, quindi, è presente nel mito di Sissi, per lo più quasi sempre ritratta in atteggiamenti non ufficiali⁴, incarnazione della giovane semplice, ingenua e ribelle viaggiatrice instancabile, assetata di sapere e di conoscenza che, dopo la tragedia di Mayerling, incarna la figura della «mater dolorosa»⁵, con il suo

³ Elisabeth von Österreich: *Tagebuchblätter von Constantin Christomanos nebst Beiträgen von E. M. Cioran und anderen*. (a cura di) Verena von der Heyden-Rynsch, München 1983, p. 49 «Shakespeare wollte damit sagen, daß unser ganzes Leben nur ein Theaterspiel sei. Wir spielen uns immer selbst. Das Spiel auf der Bühne ist ein Theaterspiel unseres Theaterspiels. [...] Aus den Leidenschaften, die uns so in Sehweite vorgeführt werden und eigentlich nur Lärm und Pantomimen sind, ahnen wir erst die wahren Begebenheiten der Seele. Je ferner wir uns selbst werden, desto tiefer sehen wir in uns. Wie in einem Spiegel erblicken wir dann unser Schicksal».

⁴ Si faccia riferimento ai due dipinti del 1864 di Franz Xaver Winterhalter, conservati al Kunsthistorisches Museum di Vienna, in cui Sissi è ritratta senza simboli regali, con solo il ventaglio fra le mani, con una semplice vestaglia da camera e con i capelli sciolti ed anodati sul petto.

⁵ Simone de Beauvoir: *Das andere Geschlecht*, Hamburg, Rororo 2000, p. 789 «Mangelt es der Frau an Schönheit, Glanz, Glück, wählt sie die Rolle des Opfers. Sie setzt sich in Kopf,

vestirsi di nero, la sua riservatezza ed il suo costante sfuggire agli occhi dell'opinione pubblica del tempo. La messa in scena di se stessa, potenziata di tutti gli elementi della femminilità (sex), soprattutto della bellezza, coincide per Sissi con la costruzione di una femminilità alternativa a quella tradizionale, segno indiscusso di indipendenza e di emancipazione. Mediante questo processo di artificio scenico, che sembra attribuire alla sessualità tradizionale della donna una centralità, Sissi, icona di una bellezza sfuggente, irraggiungibile, dal fascino seducente e ammaliatore, è portatrice di una teatralità del vivere che fa dell'arte lo *Spiel* della vita stessa. Il pigmalionismo narcisistico di Sissi⁶, creato da una donna per una donna, come Juliane Vogel ricorda, si realizza tramite un'armonica composizione di motivi femminili della tradizione letteraria (Mignon⁷ e Undine⁸) con i comportamenti innovativi di alcune dive del teatro di allora (Emma Hamilton, Sarah Bernhard ed Eleonora Duse⁹).

die Mater dolorosa, die unverstandene Ehefrau zu verkörpern. Sie sieht sich selbst als "die unglücklichste Frau der Welt".

⁶ Ibid. pp. 783 e sgg. La Beauvoir, nella terza sezione di *Das andere Geschlecht*, concentra la sua attenzione sulla donna narciso identificandola come colei che «sucht sie sich in der Immanenz ihrer Person zu erfassen» (p. 782). Questa necessità della donna di guardarsi allo specchio per autodefinirsi nasce dal fatto, secondo la Beauvoir, che per decenni il femminile è stato considerato solo come oggetto e non come soggetto. Nel fenomeno del narcisismo, invece, la donna, si riconosce in quanto soggettività autonoma – «[...] besteht das Geheimnis allein der leeren Überzeugung, tief in sich selbst den Schlüssel zu besitzen, der er möglich macht, Gefühle und Verhaltenweisen zu entziffern und zu rechtfertigen» (p. 790), perché ammira il suo Essere con lo stesso sguardo del maschile. «Es kommt vor, daß die Frau sich in der solitären Lust in ein männliches Subjekt und ein weibliches Objekt aufspaltet» (p. 783) Si compiace della sua bellezza, ne gode e crea lei stessa delle fantasie erotiche, proprio come fa l'uomo nei suoi confronti.

⁷ Johann Wolfgang von Goethe: Werke, Hamburger Ausgabe, Bd.7, München, dtv 1988, p. 91 «Ein kurzes seidnes Westchen mit geschlitzten spanischen Ärmeln, knappe, lange Beinkleider mit Puffen standen dem Kinde gar artig. Lange schwarze Haare waren in Locken und Zöpfen um den Kopf gekräuselt und gewunden. Er sah die Gestalt mit Verwunderung an und konnte nicht mit sich einig werden, ob er sie für einen Knaben oder für ein Mädchen erklären sollte».

⁸ Ingeborg Bachmann, *Undine geht*, in *Das dreißigste Jahr. Erzählungen*, München, dtv 1994, p. 171 «Ich liebe das Wasser, seine dichte Durchsichtigkeit, das Grün im Wasser und die sprachlosen Geschöpfe, mein Haar unter ihnen, in ihm, dem gerechten Wasser dem gleichgültigen Spiegel, der es mir verbietet, euch anders zu sehen. Die nasse Grenze zwischen mir und mir [...]» Si veda anche il testo di Andrea Bamberger *Die Kindfrau. Lust, Provokation, Spiel*, München, Matthes & Seitz 2000, pp. 166-178 Per Bamberger l'idea di Undine rimanda a quella della *Kindfrau*, sorta di fluido, simile all'acqua, che rinvia alla nascita di Venere.

⁹ Juliane Vogel, op. cit. p. 201 «Der Ritter Hamilton, [...] hat nun nach so langer Kunstliebhaberei [...] in einem schönen Mädchen gefunden. [...] Sie ist sehr schön und

Se la tradizionale catalogazione del femminile, essenzialmente basata sugli studi maschili misogini di Otto Weininger¹⁰, Richard von Krafft-Ebing, Paul Julius Möbius e Cesare Lombroso¹¹, trova corrispondenza nei testi di Leopold Sacher-Masoch¹² o di Thomas Mann¹³, veicolando l'immagine di una donna dalla natura dicotomica ed antitetica, al contempo bellezza angelicata e mefistofelica¹⁴, come la *femme fatale* e la *femme fragile*, Lisl di Possenhofen si rispecchia invece in alcune figure femminili delle opere di Arthur Schnitzler, dove il femminile è enigmatico nella sua innata contraddittorietà.

Si è di fronte ad un'evoluzione del processo di immaginazione del femminile, che, pur conservando inalterati i principi costitutivi del percorso immaginativo¹⁵, sposta però l'attenzione sul punto di vista femminile, cioè

wohl gebaut. Er hat ihr ein Griechisch Gewand machen lassen, das sie trefflich kleidet, dazu löst sie ihre Haare auf, nimmt ein paar Schals und macht eine Abwechslung von Stellungen, Gebärden, Mienen, etc., daß man zuletzt wirklich meint, man träume». – Doris Maurer, Eleonora Duse, Reinbeck, Rowohlt 1988, p. 26 «Die Bernhard, eine äußerst reizbare Person, neigte zu Temperamentsausbrüchen und dramatischen Szenen auch außerhalb des Theaters. Sie wechselte ständig ihre Liebhaber, konnte und wollte nicht altern, legte höchsten Wert auf ihr sorgfältig gepflegtes Äußeres». – Giovanni Pontiero, *Eleonora Duse*, in *Life and Art*, Frankfurt a/Main, Peter Lang 1986, p. 358 «Eleonora Duse is the greatest artist I have never seen. Watching Duse act, you always have the feeling that she is a wonderful psychologist. A woman with a simple, childlike soul – yet she is direct and terrifying».

¹⁰ Nike Wagner, *Spirito e Sesso*, Torino, Einaudi 1990, pp. 125-126 e pp. 132-133.

¹¹ Lisa Fischer (a cura di), *Die Frauen der Wiener Moderne*, Oldenbourg, Verlag für Geschichte und Politik 1997, pp. 154-165.

¹² Leopold Sacher-Masoch, *Venus im Pelz*, Frankfurt a/Main, Insel Taschenbuch Verlag 1997, pp. 14, 24, 58, 138.

¹³ Thomas Mann, *Tristan*, in *Der Tod in Venedig und andere Erzählungen*, Frankfurt a/Main, Fischer 1992, pp. 92-103.

¹⁴ Si veda per es. il riferimento all'adorazione religiosa di Alfred Polgar nei confronti di una delle donne maggiormente ammirate dagli intellettuali dei circoli letterari più frequentati della Vienna del Primo Dopoguerra, ossia Ea von Allesch alla quale il poeta si rivolge con la seguente preghiera-supplica: «Ich bete zu Dir, Emma, als zum Inbegriff alles Edlen und Makellosen! [...] Schönste, süßeste Frau, sei gnädig mit dem Freund, der ohne sein Mysterium verkommen müßte in der Welt seiner Schwächen und Halbheiten. Alles bist Du mir, außer Dir ist nichts als Lüge und falsche Werte. Echteste, Vollkommenste, ich bete zu Dir, Madonna-Gesichterl mit dem blonden Lockenheiligschein! Ave Emma!».

¹⁵ Silvia Bovenschen, *Die imaginierte Weiblichkeit*, Frankfurt a/Main, Suhrkamp 1979, pp. 43 e sgg. Si veda in modo particolare il riferimento della Bovenschen alla figura della Lulu di Wedekind, incarnazione emblematica della non ancora avvenuta coesistenza armoniosa e complementare fra le varie tipologie dicotomiche del femminile. La Bovenschen nota, infatti, che il femminile, idealizzato dal maschile, possiede una sorta di camaleontica potenzialità innata a costruire/decostruire, mediante un processo di carnevalesizzazione alla Riviere, tutti i volti attribuiti dal desiderio maschile. In questo processo, il femminile tenderebbe ad autodefinirsi, decostruendosi, e mostrerebbe, allo stesso modo del maschile, di

sulla costruzione di un *gender*, attivo creatore di *Männer-Frauenbilder*¹⁶. Dare vita ad un'immagine ideale della donna non è più solo prerogativa esclusiva del maschile, ma anche del femminile che si auto-determina secondo il motto di Simone de Beauvoir: «Man wird nicht als Frau zur Welt, man wird es»¹⁷. Certo è però che la costruzione ad opera della donna di una galleria di tipi femminili immaginari, facenti capo all'ideale, denominato poi dalla critica letteraria contemporanea, della *Kindfrau*¹⁸, armonizza non solo le fantasie frammentarie del maschile, ma conferisce loro anche una traducibilità nel reale, per cui la finzione, la messa in scena, il gioco non rimangono più esclusivo dominio delle fantasie di chi le ha prodotte, ma diventano parte integrante della realtà di chi le mette in scena tanto che risulta impossibile tracciare una linea di demarcazione fra ciò che appartiene al mondo dell'immaginario soggettivo e/o a quello oggettivo. «Il sogno e la veglia si fondono. La verità e la menzogna. Ovunque non c'è certezza. Nulla sappiamo degli altri, nulla di noi stessi. Recitiamo sempre. Chi sa è intelligente»¹⁹. (Es fließen ineinander Traum und Wachen. Wahrheit und Lüge. Sicherheit ist nirgends. Wir wissen nichts von anderen, nichts von uns. Wir spielen immer. Wer weiß, ist klug.) scriveva Schnitzler a conferma dell'esistenza di un brochiano *Schlafwandlerzustand*²⁰, in costante oscillazione fra torpore onirico e ravveduto desiderio di concretezza. In questo epocale equilibrato connubio di

essere in grado di svincolarsi dai canoni tradizionali che la imprigionano in prototipi pre-costituiti. Se per la donna decostruire significa costruirsi una identità autonoma, per il maschile, invece, significa costruirsi delle tipologie immaginarie femminili, inafferrabili, enigmatiche e misteriose.

¹⁶ Ester Saletta, *Die Imagination des Weiblichen in der österreichischen Literatur der Zwischenkriegszeit in Bezug auf Arthur Schnitzlers Fräulein Else*, Wien, Böhlau Verlag 2006, p. 17 e sgg.

¹⁷ Simone de Beauvoir, op. cit. p. 335.

¹⁸ Jacques Derrida, *Wie nicht sprechen. Vereinigungen*, Wien, Passagen 1989, p. 11. Derrida definì la *Kindfrau* come «dies, was X heißen wird, dies "ist nicht" dieses noch jenes, nicht sinnlich noch intelligibel, nicht positiv nicht negativ, nicht drinnen noch draußen, nicht übergeordnet noch untergeordnet, nicht aktiv noch passiv, nicht anwesend noch abwesend, nicht einmal neutral, nicht einmal dialektisierbar in einem Dritten, ohne mögliche Aufhebung und so weiter. Diese ist also nicht ein Begriff noch gar ein Name trotz des Anscheins. Dieses X eignet sich, gewiß, für eine ganze Reihe von Namen, aber es nennt eine andere Syntax, es ruft nach einer anderen Syntax, es geht gar noch über die Ordnung und die Struktur des prädikativen Diskurses hinaus. Es "ist" nicht und sagt nicht dies, was "ist"».

¹⁹ Arthur Schnitzler, *Paracelsus*, cit. da Ester Saletta, op. cit. p. 65.

²⁰ Hermann Broch, *Der Schlafwandler*, (a cura di) Paul Michael Lützel, Frankfurt a/Main, Suhrkamp 1994, p. 419 «Aufgelöst jedwede Form, ein Dämmerlicht stumpfer Unsicherheit über der gespenstischen Welt, tastet der Mensch, einem irren Kind gleich, am

convergenza delle alterità individuali e storiche, il mito della *Kindfrau* si presenta da un lato come massima espressione di ritrovata armonia immaginativa fra i sessi e dall'altro di imitazione artificiosa, di *kitsch*²¹. Essere *Kindfrau*, insieme ordinato e ben proporzionato di molteplici qualità fisiche ed intellettuali, significa avere dentro di sé una doppia latente potenzialità di bambina e di donna che aspetta solo di essere risvegliata dalle circostanze esterne e dal maschile. Significa incarnare l'icona del positivo e del negativo, dell'essere e dell'apparire, di quel principio ideale e reale che affascina, avvince, irretisce senza lasciare traccia. È ciò che Schnitzler nell'*Anatol* definisce un *Rätsel*, un mistero inspiegabile. Questo nuovo modello di femminilità, costruito sul principio del *nicht mehr* (Kind) e del *noch nicht* (Frau), ossia del confine tra fragilità innocente di bambina e forza seduttrice di donna, induce a porsi degli interrogativi circa l'autenticità di tale mettersi in scena.

Mentre già Silvia Bovenschen, nel suo studio *Die imaginierte Weiblichkeit*, sottolineava che il femminile, secondo la prospettiva di osservazione del maschile, era solo un motivo intellettuale, tanto scientifico quanto letterario, dalla valenza effimera e immaginaria²², non riconoscendo pertanto la possibilità alla donna di potersi immaginare, il contributo scientifico di Andrea Bamberger recupera considerazioni come quelle dell'*Emile* di Jean Jacques Rousseau, che, pur ribadendo la visione misogina della donna²³, sottolinea la sua infantile e melodrammatica natura²⁴. Anche le posizioni di Havelock Ellis – «Es gibt zumindest eine Kunstform, von der man behaupten

Faden irgendeiner kleinen kurzatmigen Logik durch eine Traumlandschaft, die er Wirklichkeit nennt und die ihm doch nur Alpdruck ist». Si veda anche Hermann Broch, *Hofmannsthal und seine Zeit*, (a cura di) Paul Michael Lützeler, Frankfurt a/Main, Suhrkamp 2001, pp. 149-170.

²¹ Hermann Broch, *Schriften zur Literatur 2*, (a cura di) Paul Michael Lützeler, Frankfurt a/Main, Suhrkamp 1975, pp. 399 e sgg. «Man konnte von einem speziphischen Imitationssystem sprechen, von einer Imitation, in der sogar die imitatio Dei nochmals imitiert wird, aber alle wesentliche Elemente zu ihrem Gegenteil invertiert werden. [...] Jede Zeit des Verfalls war zugleich eine Zeit des Kitsches».

²² Silvia Bovenschen, op. cit. p. 11 «Es ist wiederum nur ein Moment des Literarischen, in dem das Weibliche diese Bedeutung erlangen konnte: nur in der Fiktion, als Ergebnis des Phantasierens, des Imaginierens, als Thema ist es üppig und vielfältig präsentiert worden; als Thema war es eine schier unerschöpfliche Quelle künstlerischer Kreativität; als Thema hat es eine große literarische Tradition».

²³ Jean Jacques Rousseau, *Emilio*, (a cura di) Paolo Massimi, Milano, Oscar Mondadori 2002, p. 496.

²⁴ Ibid. pp. 507-511 «La donna è civetta per la sua stessa condizione di donna, ma tale civetteria muta forma ed oggetto a seconda delle sue aspirazioni; [...] È vero: ella vede la sua bambola e non se stessa, non può fare nulla per sé, non è formata, non ha capacità né forza, non è ancora niente, si immedesima completamente nella sua bambola, riversa in

könnte, daß die Frauen hierhin nicht nur mit den Männern rivalisieren, sondern daß sie diese von Natur aus darin übertreffen: die Schauspielkunst»²⁵ – e Georg Simmel – «Wenn es aber überhaupt etwas wie eine Formel des weiblichen Wesens gibt, so deckt sie sich mit diese Wesen der Schauspielkunst»²⁶ – attribuiscono al femminile facoltà scenico-drammatiche sconosciute al maschile. Si tratta pertanto di definire la teatralità della *Kindfrau*, al di là delle fantasie erotiche del maschile, che pensano il femminile al pari di una costruzione artificiosa, di una messa in scena fine a se stessa. La *Kindfrau*, non è più quindi da intendersi solo come creazione pigmalionica del maschile, ma anche come soggetto umano, che sa esternare teatralmente un'autenticità inconscia, che mette in atto processi identitari di differenziazione sessuale. Bamberger, infatti, evidenzia che tale teatralità è letta dalla donna come autentica nel suo manifestarsi, mentre dall'uomo come finzione, come espressione di una corrispondenza empatica con le proprie fantasie. Questo perché la donna, come aveva già sottolineato la Beauvoir, vede nella teatralità del femminile il mezzo per conoscersi come soggetto, per auto-determinarsi, mentre l'uomo si limita a conoscerlo solo come oggetto erotico-sessuale della propria immaginazione. Esempio a tale riguardo si rivela il romanzo di Vladimir Nabokov *Lolita* (1955). *Lolita*, esplicito prodotto dell'immaginazione dell'uomo, bisognoso di interpretare la sua perversione patologica enfatizzando la presunta sessualità della ragazza, è dispensatrice di una «grazia arcana, [di un] fascino elusivo, mutevole, insidioso e straziante che distingue la ninfetta da tante sue coetanee [...]». Nabokov prosegue poi definendo *Lolita* un miscuglio

di un'infantilità tenera e sognante e di una sorta di raccapricciante volgarità, che discende dalle stucchevoli fotomodelle della pubblicità e delle riviste, coi loro nasetti sbarazzini; dal colorito roseo e vago delle servette adolescenti della vecchia Europa (odorose di margherite schiacciate e sudore); e dalle giovanissime sguadrine travestite da bambine nei bordelli di provincia [...]

tanto che «tutto questo si confonde con la squisita, immacolata tenerezza che filtra attraverso il muschio e la mota, la sozzura e la morte»²⁷. La

essa tutta la sua civetteria. Ma non farà sempre così: aspetta il momento in cui sarà essa stessa la sua bambola».

²⁵ John Stokes (a cura di), *Sarah Bernhard, Ellen Terry, Eleonora Duse. Ein Leben für das Theater*, Weinheim, Quadriga 1991, p. 10.

²⁶ Georg Simmel, *Weibliche Kultur*, in *Philosophische Kultur. Über das Abenteuer, die Geschlechter und die Krise der Moderne*, Berlin, Klinkhardt 1993, p. 240.

²⁷ *Ibid.* pp. 26-61.

Kindfrau, non è più quindi da intendersi solo come creazione pigmalionica del maschile, ma anche come soggetto umano, che sa esternare teatralmente un'autenticità inconscia, che mette in atto processi identitari di differenziazione sessuale. Figure schnitzleriane come Marcolina, Albertine e Leopoldine, seduttrici prepotenti ed inconsce, ingenuie e soavi, espressione della volontà femminile di auto-determinarsi nella ricerca di una propria autenticità si muovono in un valzer di sentimenti altalenanti, per lo più contraddittori. Se questi per la donna sono preludio al superamento di una precostituita identità, per l'uomo, già indebolito dalla crisi dell'Io, sono fonte di impulsi sessuali brevi, simili a *flashes*, che destabilizzano la sua autocoscienza di genere.

2. Esempi di femminile schnitzleriano fra testo e cinematografia.

Ed è proprio riconsiderando il costante oscillare del femminile fra crisi di identità individuale e anelito di autodeterminazione, che Le Rider ripropone la tematica del narcisismo, già elaborata da Freud e da Lou Andrea Salomé. Il carattere narcisistico della *Kindfrau*, reale ed immaginaria, descrive per Freud

jenes Verhaltens [...] bei welchen ein Individuum den eigenen Leib in ähnlicher Weise behandelt wie sonst den eines Sexualobjektes, ihn also mit sexuellem Wohlgefallen beschaut, streichelt, liebkost, bis es durch diese Vornahmen zur vollen Befriedigung gelangt.²⁸

Quella descritta da Freud è una valenza essenzialmente patologica della *Kindfrau*, simile ad uno stato onirico²⁹, causa di una forma dissociativa dalla realtà, che coincide con una sorta di auto-libido. Per Lou Andrea Salomé, invece, è una condizione esistenziale, indispensabile, atta a descrivere la reazione del soggetto nei confronti dello stato di estraneamento a cui è sottoposto dalle circostanze esterne. Essere narcisi, e per di più donne, per Lou Andrea Salomé, significa sapere esprimere alla massima potenza la capacità reattiva al collasso individuale. Sicuramente la sottomissione a cui la donna

²⁸ Sigmund Freud, *Zur Einführung des Narzißmus*, in *Studienausgabe*, Bd.3, Frankfurt a/Main, Fischer Verlag 1992, p. 41.

²⁹ Sigmund Freud, *Die Libidotheorie und der Narzißmus*, in op. cit. Bd.1, p. 402 «Wir führen jetzt im Sinne der Libidotheorie aus, daß der Schlaf ein Zustand ist, in welchen alle Objektbesetzungen, die libidinösen ebensowohl wie die egoistischen, aufgegeben und ins Ich zurückgezogen werden. [...] Beim Schlafenden hat sich der Urzustand der Libidoverteilung wiederhergestellt, der volle Narzißmus, bei dem Libido und Ichinteresse noch vereint und unterscheidbar in dem sich selbst genügenden Ich wohnen».

è stata soggetta da secoli, così come la sua naturale facoltà di *mise en scène*, la privilegiano rispetto al maschile nell'auto-determinarsi come Narciso. La doppia valenza, di cui parla Lou Salomé, coincide però anche con una capacità di vivere il genere, che è capacità di amarsi come oggetto di un piacere esistenziale. Se il femminile vede nell'artificiosa teatralizzazione dell'amore del Sé la concreta, reale possibilità di darsi un'identità altra da quella attribuitale dal contesto a marca maschile, il maschile percepisce questo processo femminile come la proiezione immaginaria delle proprie repressi libidini. Sia nell'uno, che nell'altro caso, il narcisismo è il ritratto immaginario ed ideale del Sé, in cui una particolare *Sprachweise* del corpo sa osservarsi, ammirarsi, amarsi e godere del riflesso della propria natura, come in sequenze cinematografiche proiettate all'esterno, proprie sia del mezzo cinematografico che del testo letterario³⁰. Michael Nerlich, infatti, sottolinea come «den literarischen Text beim Lesen immer schon in einen dreidimensionalen Film verwandelt ist»³¹, e Peter Zima lo definisce «eine Form der Illustration jener komplementären Bildphantasie»³². Anche in questo caso il motivo della costruzione di immagini, nel senso di *Bildphantasien*, è supportata da una sorta di valenza onirica propria del cinema che, per lo più, riproduce in versione rielaborata e quindi immaginata, una galleria di eventi e personaggi estraniati dal reale³³. Di qui allora l'importanza di rievocare il dibattito sulla relazione interculturale/intermediale fra letteratura e cinema non solo considerando quest'ultimo *Sprachweise* complementare al testo letterario, capace di potenziarne quindi la qualità immaginativa ed evocativa, ma anche come vero e proprio atto critico, di lettura originale e di interpretazione³⁴. Se il cinema dà corpo alla fantasia in forma tridimensionale, mentre il testo scritto la crea anche nella forma di una pura immaginazione *in progress*, il testo filmico, al di là anche della rappresentazione diretta, possiede capacità comunicative intrinseche, generative di senso, atte a sollecitare la

³⁰ Volker Roloff, *Film und Literatur. Zur Theorie und Praxis der intermedialen Analyse am Beispiel von Buñuel, Truffaut, Godard und Antonioni*, in Peter V. Zima (a cura di) *Literatur Intermedial. Musik-Malerei-Photographie-Film*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1995, p. 269.

³¹ Michael Nerlich, *Literaturwissenschaftliche Reflexionen von Text und Film und ein Exkurs zu Alain Robbe-Grillet*, in K. Hickethier/S. Zielinski (a cura di) *Medien/Kultur. Schnittstellen zwischen Mediennwissenschaften, Medienpraxis und gesellschaftlicher Kommunikation*. Berlin, 1991, p. 321.

³² Volker Roloff, op. cit. p. 274.

³³ Ibid. p. 272.

³⁴ Ibid. p. 272.

partecipazione dello spettatore sulla base delle sue competenze. Questo è quanto accade anche nelle riproduzioni/adattazioni cinematografiche dei testi di Schnitzler *Doktor Gräsler, Badearzt* (1917), *Casanova Heimfahrt* (1918), *Traumnovelle* (1925) e *Spiel im Morgenrauen* (1926), in quanto significative della peculiare immaginazione del femminile nel periodo fra la Fine Secolo ed il primo Ventennio del Novecento.

3. *Doktor Gräsler. Badearzt*

I caratteri personali e professionali del medico termale Emil Gräsler, dall'indole indecisa e debole, che mette in discussione l'immagine tradizionale di un maschile, forte e autoritario, sono controbilanciati da quelli di un femminile nettamente emancipato, che, a fatica, lascia intravedere il confine fra natura e rappresentazione, messa in scena. La forza maschile del femminile è già percepibile dalle prime pagine di *Doktor Gräsler, Badearzt* quando Friederike, sorella del protagonista, morta suicida a Lanzarote, continua, nonostante la sua morte, ad aleggiare come fantasma nell'intimo e nella vita del fratello³⁵. La sua è una femminilità, vittima degli eventi³⁶, ma dominante al punto di essere quasi edipica nel suo relazionarsi con il maschile. Di contro, quelle di Sabine e di Katharina sono invece presenze femminili reali, concrete nell'esistenza del medico termale. La personalità e la funzione di Sabine nell'economia della narrazione e della costruzione della debole identità maschile di Gräsler sono descritte da Schnitzler nei primi sette capitoli del racconto. La giovane, figlia di un oramai sfiorito cantante lirico, è per il dottor Gräsler polo dialogico ed esistenziale, centro di unità e solidità di un vivere ancorato al ricordo del passato, incapace di affrontare il presente e tanto meno il futuro. Il suo ruolo come donna è quello di completare il

³⁵ Il riferimento è qui agli episodi di pp. 74-89 e sgg. in cui Friedricke è di nuovo presente nella vita di Gräsler mediante un vecchio scialle che il medico termale regalerà poi a Katharina e mediante delle lettere intime che suggeriscono la relazione sentimentale intercorsa fra Friedricke e l'avvocato Böhliger.

³⁶ Arthur Schnitzler, *Doktor Gräsler. Badearzt*, Frankfurt a/Main: Fischer 2001, p. 91 «Der letzte Brief aber, glühend, wirr und voll Todesahnungen, ließ keinen Zweifel übrig, daß ihn der brustkranke neunzehnjährige Jüngling geschrieben, den Gräsler vor zehn Jahren etwa als einen beinahe Sterbenden aus dem Süden nach der Heimat hatte schicken müssen; und unwillkürlich stellte er sich die Frage, ob nicht diese vielerfahrene, liebesdürstige Frau, als die sich seine scheinbar so tugendstill gewesene Schwester vor ihm nun entschleierte, jenem armen, jungen Menschen ein allzu frühes Ende bereitet hatte» e ancora «[...] wenn auch ein verspäteter Groll, daß er den Leuten so lächerlich erschienen sein mochte, wie ein betrogener Ehemann, ihm das Bild der Verstorbenen anfangs verzerren wollte, am Ende überwog doch all dies ein Gefühl der Befriedigung [...]».

maschile³⁷, infondendogli sicurezza, anche mediante il superamento del passato eternamente presente³⁸. Sabine si sostituisce al ricordo di Friedericke³⁹ e prende su di sé i ruoli tradizionalmente propri del maschile. Propone una sorta di collaborazione fra i sessi, di matrice professionale offrendosi di seguire i lavori di risanamento della casa di cura che Gräsler vorrebbe prelevare e di matrice personale sfidando le convenzioni tradizionali allorché gli scrive una lettera, non in forma di dichiarazione d'amore⁴⁰, bensì di richiesta di attivazione di una complementarietà terapeutica, a doppio senso, fra femminile e maschile, atta a ricostruire l'equilibrio interiore di entrambi i sessi, che il passato aveva annientato e che il presente non riesce ancora a realizzare su base individuale. È qui evidente che si è di fronte a quel modello di donna moderna ed emancipata, sicura di sé, che si profilava socialmente nel Primo Dopoguerra. Ciò è evidente anche nell'incontro dei due, avvenuto dopo il ritorno di Emil dal soggiorno nella sua città natale, in cui questi ammette apertamente di avere commesso un errore nel non aver voluto accettare la proposta contenuta nella lettera di Sabine. Ella, però, non scende a compromessi né tanto meno ritorna sui suoi passi, messa alla prova da un senso di colpa o di commiserazione. Non regala, infatti, a Gräsler

³⁷ Il contributo di Sabine al completamento della personalità di Emil è attuato anche grazie ad una parallela situazione in cui i due si trovano rispetto al loro passato. Sia Sabine che Gräsler, infatti, sono alla ricerca di vivere il presente senza dovere essere necessariamente costretti a mantenere vivo il ricordo del passato. Emil è consapevole del suo attaccamento maniacale al ricordo della sorella defunta (Schnitzler, *Doktor Gräsler* pp. 18-45) così come Sabine non riesce a svincolarsi dal ricordo del suo grande amore per un giovane medico, morto prematuramente (Schnitzler, *Doktor Gräsler* p. 45).

³⁸ Interessante qui è sottolineare come la capacità di Sabine di sostituirsi ad un maschile svilito nella sua qualità di maschile tradizionale rimandi al concetto del *Geschlechterrollen-umtausch*, presente soprattutto in *Spiel im Morgengrauen*. Se in *Doktor Gräsler* l'inversione dei ruoli sessuali si basa essenzialmente sul potere del femminile di agire e su quello del maschile di recepire passivamente tali azioni, in *Spiel im Morgengrauen* si assiste ad una caratterizzazione più articolata e complessa che prevede, nel capovolgimento delle funzioni sessuali, anche componenti più propriamente di ordine fisico. Si veda a tale proposito la descrizione di Leopoldine (Schnitzler, *Spiel im Morgengrauen* p. 121) e di Willi Kasda (Schnitzler, *Spiel im Morgengrauen* p. 144).

³⁹ Arthur Schnitzler, op. cit. p. 48 «Es ist wahrscheinlich ganz gut möglich, daß ich diesen Brief niemals geschrieben hätte, wenn Ihre gute Schwester noch lebte».

⁴⁰ Il film di Roberto Faenza *Mio caro dottor Gräsler* attribuisce alla lettera di Sabine un ruolo decisivo tanto che dalle sue parole scritte si evince un tono di vero e proprio «out-out» nei confronti dell'indeciso medico termale. «I think we have to take risks – this is maybe what love means» è quanto Sabine nell'adattamento cinematografica del regista italiano scrive a Gräsler potenziando ancora di più che non nel testo schnitzleriano, dove questa frase non è presente con queste sfumature lessicali, la sua indole di donna pronta anche a sfidare l'ordine tradizionale degli eventi.

alcuna sorta di seconda opportunità⁴¹. La reazione del maschile di fronte ad una femminilità tanto risoluta, decisamente *ante litteram* rispetto al modello convenzionale della sottomessa ed accondiscendente *süßes Mädel* non può escludere una rivincita del maschile tradizionale sul femminile per salvaguardare la sua dignità di uomo ferito⁴². Questa si esaurisce però solo a livello immaginativo, quasi in un sogno ad occhi aperti, espresso nel seguente monologo interiore.

Bene, disse fra sé, tu vuoi che sia così, sei tu a spingermi nelle braccia di un'altra, avrai quello che vuoi. E non basta. Lo verrai anche a sapere ... Prima di partire per il Sud verrò qui con lei. Abiterò un paio di giorni qui con lei. Passerò con lei in carrozza davanti alla casa del guardaboschi. La vedrai! La conoscerai. Le parlerai. Ho il piacere di presentarle la mia fidanzata, signorina Sabine⁴³!

(Gut denn, sagte er bei sich, du willst es so, du treibst mich selbst in die Arme einer andern, du sollst deinen Willen haben. Mehr noch. Du sollst es erfahren ... Eh' ich in den Süden reise, komme ich mit ihr hierher. Ich werde ein paar Tage mit ihr hier wohnen. Ich werde mit ihr spazierenfahren, am Fortshause vorbei. Du sollst sie sehen! Du sollst sie kennenlernen. Du sollst mit ihr sprechen. Hier erlaube ich mir, Ihnen meine Braut vorzustellen, Fräulein Sabine!)).

Altra invece è la natura di Katharina, costruita sul modello di una femminilità tipicamente tradizionale, che oscilla fra la donna di casa premurosa ed amorevole⁴⁴, infantile e ingenua⁴⁵, remissiva⁴⁶ e superficiale della borghesuccia

⁴¹ Arthur Schnitzler, op. cit. p. 102.

⁴² Ibid. p. 106 «Und er träumte sich in überberückigte Lokale mit wilden Tänzen von halbnackten Weibern, plante ungeheuerliche Orgien als eine Art dämonischer Rache an dem erbärmlichen Geschlecht, das so tückisch und treulos an ihm gehandelt, Rache an Katharina, an Sabine, an Friedricke».

⁴³ Arthur Schnitzler, *Il dottor Gräsler medico termale*, (a cura di) Giuseppe Farese, Milano, Oscar mondatori 1985, p. 127.

⁴⁴ Arthur Schnitzler, op. cit. p. 70 «Als er sich anschickte, den Tisch zu decken, ließ sie es nicht zu, sondern bestand darauf, das sei ihre Sache. Auf ihren scherzenden Befehl nahm er auf einem entfernten Sessel Platz und sah ihr mit leiser Rührung zu, wie sie hausmütterlich alle Vorbereitungen für das Abendessen traf [...]» ed a p. 71 «Bevor Katharina ging, räumte sie den Tisch ab, stellte die Sessel zurecht und machte Ordnung im Zimmer».

⁴⁵ Ibid. p. 76 «[...] und wenn Katharina ihn durch kindlich neugierige Fragen nach Aussehen, Trachten und Sitten fremder Völker, nach Korallenriffen und Seestürmen unterbrach, so war ihm, als hätte er Dinge, [...] für ein naiveres, aber um so dankbareres Publikum zu berarbeiten, und er nahm unwillkürlich Ton und Redeweise eines Märchenonkels an, der in dämmeriger Stube aufhorchende Kinder durch Erzählung merkwürdiger Abenteuer zu rühren und zu ergötzen sucht».

⁴⁶ Ibid. p. 96. Il riferimento è qui alla decisione di Katharina di lasciare l'appartamento

alla moda⁴⁷. Colei che, senza alcun invito, si presenta un giorno inaspettatamente alla porta di Gräsler con la valigia in mano, pronta a trasferirsi presso di lui per un breve periodo di vacanza, diventa presenza ingombrante ed imbarazzante per il medico termale a tal punto che questi prende la decisione di lasciarla ad insaputa della ragazza⁴⁸ e di immaginarsela al pari di una prostituta⁴⁹.

Ancora più diversa è la terza figura femminile che si insinua nella vita di Gräsler, facendo appello proprio alla sua professione di medico. È Frau Sommer, vedova, madre di una bambina di sette anni, che si ammala di scarlattina e che abita al piano di sotto. La donna, piuttosto volgare ed invadente, non si preoccupa di suscitare commenti nella gente per la sua condotta poco ragguardevole⁵⁰ ed anticonformista e non nasconde neppure il suo desiderio di indurre Emil Gräsler in tentazione⁵¹. Schnitzler conferisce

di Gräsler prima che questi la inviti a farlo. La donna, nella lettera indirizzata ad Emil, gli ribadisce la sua gratitudine, ma palesa anche la sua presa di coscienza di essere di troppo nella vita di Gräsler.

⁴⁷ Ibid. p. 88 «Als er eintrat, sah sie auf dem Lehnstuhl, ganz eingewickelt in einen rötlichbraunen, mit goldgestickten Drachen durchwirkten chinesischen Schlafrock, den er ihr neulich geschenkt hatte, eine illustrierte Romanlieferung auf dem Schoß, wie sie sie gerne zu lesen pflegte, und war eingeschlummert» ed a p. 94 si legge «[...] dann tanzte sie im Zimmer auf und ab, in der einen Hand das geraffte Hauskleid mit den goldgestickten Drachen, in der anderen Hand das Weinglas, lachte hell mit verschwimmenden süßen Augen».

⁴⁸ Ibid. p. 96 «[...] Schließlich aber mußte sie auch eingestehen, daß sie ein halben Stündchen im Treppenhaus mit der Buchdruckersgattin geschwätzt, die doch eine recht brave, tüchtige Frau sei, wenn der gestrenge Herr Doktor sie auch nicht wohl leiden möge. Ihm war es freilich weder recht, daß sie an der Unterhaltung mit einer so untergeordneten Person Gefallen fand, noch daß sie mit dem chinesischen Schlafrock angetan im Treppenhaus gestanden war; aber nur dauerte es ja nicht mehr lange, in wenigen Tagen war er weit fort, in eine würdigeren, reineren Umgebung [...]».

⁴⁹ Ibid. p. 96 «Diese letzten Stunden wollte er ungestört mit ihr verbringen, ohne sich das geringste merken zu lassen, und morgen früh, während sie noch schlief, mit Hinterlassung eines Briefes, der auch eine kleine Geldsumme enthalten sollte, von ihr stummen Abschied nehmen».

⁵⁰ Ibid. p. 84 «Der Ruf von Frau Sommer war schon zu Lebzeiten des Gatten, [...] nicht der allerbeste gewesen; ihr kleines Mädchen hatte sie in die Ehe mitgebracht, und es galt als zweifelhaft, ob ihr Gatte zugleich der Vater des Kindes wäre».

⁵¹ Ibid. p. 84 «[...] und ob es nun als Zufall oder Absicht gedeutet werden mochte, keinesfalls achtete sie besonders darauf, ob der Morgenrock, in dem sie den Arzt ihres Kindes empfing, über Hals und Brust so sorgfältig geschlossen war [...] Sie versäumte nie, sich nach dem Befinden des Gräslers "kleiner Freundin" zu erkundigen, [...] fragte ihn, ob

a questo personaggio femminile un rilievo decisamente inferiore rispetto a quello dato a Sabine o a Katharina, tanto che Frau Sommer, in quanto personaggio, è solo debolmente delineata nella narrazione. La sua è piuttosto una presenza importante e indirettamente determinante più da un punto di vista della dinamica decisionale di Gräsler che vede nella figlia di questa, la piccola Fanny, un mezzo per superare il suo forte senso di colpa per la morte di Katharina, contagiata dalla scarlattina. Sposare Frau Sommer e tornare con la nuova famigliola a Lanzarote, significa per Emil spiare la sua colpa ed intraprendere un cammino di redenzione che lo porterà a vivere in pace con il ricordo del passato, non più coincidente con Friedricke, ma con Katharina⁵². L'atteggiamento paterno ed amorevole di Gräsler nei confronti di Fanny, considerata elemento unificatore con la defunta Katharina, tiene vivo il ricordo del *damals* pur conservando il raggiunto equilibrio interiore del personaggio.

Nella versione cinematografica di Roberto Faenza *Mio caro dottor Gräsler* (1990), che tende ad interpretare alcuni aspetti dell'universo schnitzleriano, la debolezza del medico termale, sopraffatto dal ricordo della sorella, è enfatizzata dalla scelta di presentare Friedericke, nelle prime scene del film, ancora viva, mentre il racconto di Schnitzler inizia con il suo già avvenuto suicidio. Faenza, anche nell'interpretazione di Katharina sceglie di ricondurre la tipologia del personaggio ad una femminilità domestica, privata, però, della frivolezza e superficialità che caratterizzano, invece, il personaggio del testo schnitzleriano. La novità interpretativa del regista italiano emerge, a mio avviso, nella rilettura del personaggio di Fanny. La bambina appare nella versione cinematografica già vicino alla pubertà ed è presentata come una sorta di *Kindfrau*, capace di mettere in scena una dinamica di seduzione nei riguardi di Gräsler. Si vedano le scene relative ai ripetuti tentativi di approccio di Fanny ad Emil, angosciato e silenzioso. La bambina usa lo strumento della palla per avvicinarsi a Gräsler attirando pertanto la sua attenzione e non curandosi dei rimproveri della madre.

er seinen Schatz nach Afrika mitzunehmen gedenke, [...] oder ob dort schon eine Schöne, eine Schwarze vielleicht, in Sehnsucht seiner harre –; und endlich wollte sie ihm durchaus eine Tüte mit Schokoladenplätzchen als Geschenk für Katharina aufdrängen, was er aber mit Rücksicht auf die Ansteckungsgefahr abzulehnen für richtig fand».

⁵² Ibid. p. 119 «So redete er weiter, immer die weiche Kinderhand in der seinen, deren Druck ihn beglückte, wie nie eine andere Berührung ihn beglückt hatte».



Scene cinematografiche tratte dal film di Roberto Faenza “Mio caro dottor Gräsler” (1990), Eidoscope International, co-prodotto da Mediapark Budapest, in collaborazione con Reteitalia.

L'aspetto di pre-adolescente ribelle di Fanny, che mette in scena il proprio potenziale sessuale inconscio, è evidente sia nella sua costante disobbedienza sia nelle numerose smorfie con le quali fa puntuale parodia dei vari sforzi seduttivi della madre. Faenza qui si dimostra più schnitzleriano dello stesso Schnitzler attribuendo a questo personaggio aspetti propri della *Kindfrau* che nel testo scritto non sono presenti. Lo stesso dicasi per la scena conclusiva, in cui la bambina, sulle ginocchia di Gräsler, accentra totalmente su di sé l'attenzione del maschile scansando addirittura beffardamente la mano della madre, che vorrebbe, invece, solo per lei quelle attenzioni.



Scene cinematografiche tratte dal film di Roberto Faenza “Mio caro dottor Gräsler” (1990), Eidoscope International, co-prodotto da Mediapark Budapest, in collaborazione con Reteitalia.

4. Casanova Heimfahrt

Se le tre donne di Gräsler sono incarnazione del vivere femminile reale ed ideale della Jahrhundertwende, nonché raffigurazione testuale e cinematografica dell'essere donna e narcisisticamente *Kindfrau*, Giacomo Casanova racchiude in sé «una serie di tipi: il maestro dell'arte amatoria, il giocatore

capace di correggere le fortune, lo squattrinato sempre in grado di abbagliare il pubblico con i suoi travestimenti, il furbo calcolatore che grazie alle sue menzogne riusciva comunque a cavarsela»⁵³. Libertino decadente, figlio della sua epoca⁵⁴, vittima non tanto della dissoluzione, quanto piuttosto della sua stessa appassita virilità, quello di Schnitzler non è più il cavaliere giovane di Seingalt, vigoroso, dotato di prestanza fisica e di inventiva nell'*ars amandi*, che vive la propria esistenza sotto il segno del *carpe diem*, ma un intellettuale, un vecchio leone che, non ancora stanco di lottare, non vuole rassegnarsi a perdere il suo carisma e il suo fascino. Della tradizione il Casanova schnitzleriano conserva solo il suo smisurato piacere del piacere, anche se questo non coincide più con quello erotico fine a se stesso, quanto piuttosto con la ricerca di una libido, narcisisticamente legata all'immagine auto-gratificante del proprio corpo come sede di virilità e di piacere. I ruggiti del vecchio Casanova non si affievoliscono di fronte all'incalzare degli anni, all'apparire delle rughe e dei segni del tempo, ma diventano sempre più risoluti. Il suo è l'ultimo tentativo di proclamare una vendetta contro il tempo⁵⁵, contro Venezia, che lo ha ingiustamente bandito⁵⁶ e contro quelle donne,

⁵³ Ibid. p. 29.

⁵⁴ La decadenza di Casanova, metaforicamente espressa anche attraverso la sua non più giovane età, trova riscontro sia all'inizio che alla fine del racconto di Schnitzler. È il crescente senso di *Heimweh* che attanaglia il vivere del personaggio – «In seinem dreiundfünfzigsten Lebensjahre, als Casanova längst nicht mehr von der Abenteuerlust der Jugend, sondern von der Ruhelosigkeit nahenden Alters durch die Welt gejagt wurde, fühlte er in seiner Seele das Heimweh nach seiner Vaterstadt Venedig [...]» (Schnitzler, p. 38) – così come anche il vuoto che pervade la sua quotidianità – «[...] all das erschien ihm, in der linden, allzu süßen Luft dieses Spätsommernorgens, gleichermaßen sinnlos und widerwärtig [...]» (Schnitzler, p. 39) – così come ancora è l'architettura in declino dei palazzi veneziani – «[...] Schon fuhr das Schiff durch die Kanäle der Vorstadt, schmutzige Häuser startten ihn aus trüben Fenstern wie blöden fremden Augen an [...]» (Schnitzler, p. 142). Tutto ricorda la decadenza del paesaggio veneziano descritto nel racconto manniano *Der Tod in Venedig* (1912) in cui si legge: «Eine widerliche Schwüle lag in den Gassen, die Luft war so dick, daß die Gerüche, die aus Wohnungen, Läden, Garküchen quollen, Öldunst, Wolken von Parfüm und viele andere in Schwaden standen, ohne sich zu zerstreuen. [...] Er floh aus den drangvollen Geschäftsgassen über Brücken in die Gänge der Armen: dort behelligten ihn Bettler, und die üblen Ausdünstungen der Kanäle verleiteten das Atmen» (p. 43).

⁵⁵ Arthur Schnitzler, *Casanova Heimkehr, in Flucht in die Finsternis und andere Erzählungen*, Frankfurt a/Main, Fischer 1999, p. 58 «Sieh mich doch an, Amalia! Die Runzeln meiner Stirn ... Die Falten meines Halses! Und die tiefe Rinne da von den Augen den Schläfen zu! Und hier – ja, hier in der Ecke fehlt mir ein Zahn [...] Und diese Hände, Amalia! Siehe sie doch an! Finger wie Krallen ... kleine gelbe Flecken auf den Nägeln ... Und die Adern da – blau und geschwollen – Greisenhände, Amalia!».

⁵⁶ Ibid. p. 130. La sete di rivalsa di Casanova non si esaurisce nelle sue fantasie erotico-

come Marcolina⁵⁷, che lo aborriscono, perché lo reputano privo di quel vigore giovanile che lo aveva reso tanto desiderato in passato. La sua è una sfida⁵⁸, che Schnitzler mette in scena nel testo letterario mediante il potenziamento della natura camaleontica del protagonista, di teatrante nato, che accetta anche di mettersi in ridicolo, al pari di un Arlecchino o di un saltimbanco⁵⁹, pur di essere di nuovo travolto, anche solo per alcuni istanti, dal profumo inebriante della giovinezza. Il suo narcisismo manifesta una identità di genere maschile/femminile in linea per certi aspetti con quelli di una *Kindfrau*, auto-costruente, sia quando riaffiorano in lui le vecchie doti di seduttore, di bugiardo, di soave e scaltro, quasi ingenuo arrivista senza scrupoli sia quando sfrutta scaltramente la ancora latente e viva passione di Amalia per lui⁶⁰. In tale identità di genere il maschile si esprime nelle fantasticherie erotiche per Marcolina. Essere femminile e maschile al contempo

sentimentali, ma si estende ben oltre, andando a coinvolgere le sfere degli interessi politici veneziani che lo avevano condannato all'esilio per la vita dissipata condotta e che lo avevano anche imprigionato nei Piombi per avere disprezzato pubblicamente la santa religione. «Als Casanova eintrat, flüsternten sie alle seinen Namen wie im höchsten Schrecken; denn am Blitz seiner Augen hinter der Maske hatten sie ihn erkannt. Er setzte sich nicht nieder; er nahm keine Karten, aber er spielte mit. Er gewann, er gewann alles Gold, das auf dem Tische lag, das war aber zu wenig; die Senatoren mußten Wechsel ausstellen; sie verloren ihr Vermögen, ihre Paläste, ihre Purpurmäntel – sie waren Bettler, sie krochen in Lumpen um ihn her, sie küßten ihn die Hände, und daneben, in einem dunkelroten Saale war Musik und Tanz».

⁵⁷ Ibid. p. 89 L'anatema che Casanova lancia contro l'indifferenza mostrata da Marcolina nei suoi confronti è di pari intensità a quella che lui giornalmente subisce: perire lentamente sotto i colpi inesorabili dello scorrere del tempo e dell'ineluttabilità della morte. «Du wirst fett und runzlig und alt werden wie die andern Weiber, die mit dir zugleich jung gewesen sind, – ein altes Weib mit schlaffen Brüsten, mit trockenem grauen Haar, zahnlos und von üblem Duft ... und endlich wirst du sterben! Auch jung kannst du sterben! Und wirst verwesen! Und Speise sein für Würmer. – Um eine letzte Rache an ihr zu nehmen, versuchte er sich sie als Tote vorzustellen. [...]».

⁵⁸ Ibid. p. 67 La sfida di Casanova è emblematicamente raffigurata dalla conquista impossibile di Marcolina che a detta dell'amico Olivo disdegna qualsiasi tipo di relazione sentimentale solida. «Während Olivo dies erzählte, fühlte Casanova sein Verlangen ins Ungemessene wachsen, und die Einsicht, daß es so töricht als hoffnungslos war, brache ihn der Verzweiflung nahe».

⁵⁹ Federico Fellini, *Casanova ist ein Pinocchio*, in *Casanova. Federico Fellini's Film- und Frauenheld*, Zürich, Diogenes 1976, p. 10 «Mein Casanova ist ja nichts als eine Marionette oder auch ein Gespenst, das im Nebel von der Kamera ertappt wird und bruchstückweise Antworten auf die ungehörigen Fragen gibt, die ihm ein indiscreten Interviewer stellt».

⁶⁰ Arthur Schnitzler, op. cit. p. 58 «Du bist wahnsinnig, da du in mir altem Manne den Geliebten deiner Jugend wiederzusehen glaubst, ich, weil ich mir in den Kopf gesetzt habe, Marcolina zu besitzen. Aber vielleicht ist uns beiden beschieden, wieder zu Verstand zu

significa possedere la doppia valenza di una *Kindfrau*. Recupero della giovinezza e ritorno a Venezia si fondono con la ricerca spasmodica ed incessante di presenze femminili come Marcolina, incarnazione della giovinezza perduta e insieme dei *Bilder* maschili più tradizionali. Ma Marcolina non è più *Weib*, quanto piuttosto *Frau*, orgogliosa, emancipata e dotata di una concreta razionalità maschile⁶¹ che mette in crisi la capacità di seduzione di Casanova, costretto a ricorrere al meschino gioco dello scambio di persona ai danni del giovane tenente Lorenzi⁶². In Amalia, invece, tale teatralità al femminile di Casanova autorizza la ricerca del rapporto erotico e del ricordo del passato⁶³. È evidente, quindi, che il testo di Schnitzler oscilla, come in una sceneggiatura ricca di *flashback* verbali, fra l'immagine tradizionale del femminile e quella del suo superamento.

La versione cinematografica del regista francese Edouard Niermans ci presenta un Casanova ancorato esclusivamente al suo essere libertino e seduttore. Scarsa rilevanza è data ad aspetti fondamentali del testo schnitzleriano come per es. la dimensione emancipata di Marcolina, studiosa della natura e del cosmo sulla scia di filosofi illuministi come Rosseau e sicura di potere abbandonarsi all'amore di un uomo scelto da lei stessa. Nel film di Niermans la discussione sull'esistenza di Dio e sul rapporto fra i sessi come momento di crescita umana, centrali nella narrazione di Schnitzler, sono, invece, ridotti ad un pretesto di seduzione da parte di Casanova. Anche la nostalgia per la giovinezza e la patria perdute, centrali nella caratterizzazione

kommen. Marcolina soll mich wieder jung machen – für dich. Also – führe meine Sache bei ihr, Amalia!».

⁶¹ Ibid. p. 66 «Da sie schon als Kind, noch im Hause ihres Vaters, der Olivos Stiefbruder, früh verwitwet und Arzt in Bologna gewesen war, durch die zeitig erwachsenden Fähigkeiten ihres Verstandes ihre Umgebung in Erstaunen gesetzt, hatte man indes Muße genug gehabt, sich an ihre Art zu gewöhnen».

⁶² Ibid. pp. 110, 114, 116. Schnitzler ripropone, sia nella scena del gioco delle carte, in cui il tenente Lorenzi perde ed è debitore del marchese, sia in quella della compravendita di Marcolina che in quella della tragica morte di Lorenzi per mano di Casanova, una *summa* di motivi che sono già presenti in due altri testi di Schnitzler ossia in *Fräulein Else* (1924) e *Spiel im Morgengrauen* (1927). Il destino di Lorenzi, così come quello di Marcolina, non sono altro che lo specchio di quelli di Willi Kasda (Schnitzler, p. 44 e sgg.) ed di Else (Schnitzler, p. 86 e sgg.). Sono entrambi ancorati al motivo del debito di gioco ed alla sua liquidazione, che vede anche nella componente temporale – il debito di gioco deve essere pagato entro mezzogiorno del giorno successivo (Schnitzler, *Fräulein Else* p. 80; Schnitzler, *Spiel im Morgengrauen* p. 70; Schnitzler, *Casanova Heimkehr* p. 111) una forte similarità.

⁶³ Ibid. p. 58 «Ich sehe dich – wie du damals warst. Wie ich dich seither immer, auch in meinen Träumen, sah – [...] Sie nahm seine beiden Hände, so wie er sie ihr wies, und im Schatten der Alle küßte sie eine nach der andern mit Andacht».

del protagonista fino a diventare *leitmotiv* del testo di *Casanova Heimfahrt*, non trova riscontro nel film del regista francese, tanto che il rimpianto di Casanova sembra circoscritto al suo fallimento di seduttore. Solo l'ultima sequenza filmica attribuisce alla tristezza di Casanova una valenza più ampia che investe non solo il suo fallimento, ma il degrado dell'universo che lo circonda. Rimpatriando, attraversa in gondola, accompagnato dal fedele Camillo, una Venezia spettrale, ridotta a palazzi fatiscanti e grigi.



Immagini tratte dal film di Edouard Niermans "Le retour de Casanova" (1992), prodotto da C.R.G. International, Canal+, Centre National De La Cinématographie (CNC), Films A2, Les Films Alain Sarde, Région Languedoc-Roussillon e distribuito da Cine Company S.A

Assenti sono poi tutti i monologhi interiori, con cui nel testo di Schnitzler si palesa la complessità dei personaggi. Niermans ha evidentemente preferito mettere sullo schermo un Casanova, vecchio fisicamente, che conserva, però, ancora intatta la sua natura di amante instancabile. Per questo appare come il prototipo del Don Giovanni, avido solo di soddisfare i suoi appetiti sessuali e di fare di Marcolina una delle sue tante conquiste. La scelta, infine, di porre al suo fianco un servitore come Camillo, per mettere in scena il piano della propria sopravvivenza, svislisce l'identità del personaggio e costituisce una vistosa infedeltà al testo schnitzleriano, che ci presenta, invece, un Casanova, vecchio sì, ma non destituito di autonomia.

5. *Traumnovelle*

Decisamente complessa è la femminilità messa in scena dal testo di Schnitzler, *Traumnovelle* (1925), essenzialmente costruita sulla dimensione del sogno ad occhi aperti. Fin dall'inizio del racconto la coppia protagonista di Fridolin e Albertine si fa portavoce di un femminile *borderline*, al confine cioè fra lecito ed illecito, fra capacità di essere fedele all'amore coniugale, e la propensione istintiva verso il tradimento e la trasgressione delle convenzioni sociali. Albertine e Fridolin si mostrano nei loro reciproci racconti di fatti

reali o di sogno, sospesi fra un femminile che coincide con la rappresentazione di una donna emancipata, moderna e disinibita, che si mette alla prova e che, raccontandosi, osa sfidare il pericolo delle conseguenze di un godere proibito, ed un maschile disorientato ed indebolito, perché completamente assorbito dal vortice degli eventi, per lui incontrollabili. Albertine, pur vivendo nel sogno l'esperienza del riaffiorare di un eros latente nella concreta consapevolezza del proprio ruolo, riesce a ricondurre Fridolin alla riflessione sul significato del tradire e dell'essere fedele, ristabilendo, quindi, l'ordine che lei stessa, in quanto donna, aveva destabilizzato. Albertine, come tutte le altre donne incontrate da Fridolin nella sua notte brava, è fattore di destabilizzazione della struttura sociale, a partire dalla sua cellula più piccola, la famiglia, ma anche di riunificazione della stessa dato che è a lei che si deve la ricostruzione dell'armonia di coppia fra i due protagonisti. Le parole finali di Albertine – «Ringraziare il destino, credo, di essere usciti incolumi da tutte le nostre avventure ... da quelle vere e da quelle sognate»⁶⁴ – (Dem Schicksal dankbar sein, glaube ich, daß wir aus allen Abenteuern heil davongekommen sind – aus den wirklichen und aus den geträumten.) – in risposta alla domanda di Fridolin «Che dobbiamo fare, Albertine?»⁶⁵ (Was sollen wir tun, Albertine?) lasciano facilmente intravedere la capacità razionale e concreta di un femminile mascolinizzato, che ha decisamente sconfitto i falsi pregiudizi misogini della tradizione. Fridolin, invece, considera il femminile ancora secondo canoni tradizionali, concependo la donna come materialità fisica, corporeità, oggetto di un istintivo ed irrazionale perverso piacere sessuale. Immagini queste che tornano con prepotenza scenica nel vissuto di Fridolin sia quando ha di fronte, durante l'orgia, una donna in costume da suora⁶⁶, sia quando vede la donna morta all'obitorio.

Vide un collo giallastro, avvizzito, vide due seni di ragazza piccoli e tuttavia già cascanti fra i quali, come un segno della decomposizione in atto, lo sterno si disegnava con crudele chiarezza sotto la pelle pallida, vide la rotondità bruno opaca del basso ventre, vide come da un'ombra scura, ormai priva di segreto e di senso, si aprivano, insignificanti, le gambe ben formate, vide i ginocchi leggermente divaricati, gli spigoli vivi degli stinchi e i piedi snelli con le dita piegate in dentro.⁶⁷

⁶⁴ Arthur Schnitzler, *Doppio sogno*, (a cura di) Giuseppe Farese, Milano, Adelphi 1977, p. 114.

⁶⁵ Ibid. p. 114.

⁶⁶ Arthur Schnitzler, op. cit. p. 41 «Wieder streifte ihn ein Arm. Diesmal war es der einer Nonne. Wie die andern hatte auch sie um Stirn, Haupt und Nacken einen schwarzen Schleier geschlungen, unter den schwarzen Seidenspitzen der Larve leuchtete ein blutroter Mund».

⁶⁷ Ibid. p. 83/Trad. Farese op. cit. p. 108.

(Er sah einen gelblichen, faltigen Hals, er sah zwei kleine und doch etwas schlaff gewordene Mädchenbrüste, zwischen denen, als wäre das Werk der Verwesung schon vorgebildet, das Brustbein mit grau-samer Deutlichkeit sich unter der bleichen Haut abzeichnete, er sah die Rundung des mattbraunen Unterleibs, er sah, wie von einem dunklen, nun geheimnis- und sinnlos gewordenen Schatten aus wohl-geformte Schenkel sich gleichgültig öffneten, sah die leise auswärts gedrehten Kniewölbungen, die scharfen Kanten der Schienbeine und die schlanken Füßen mit den einwärts gekrümmten Zehen.)

Qui la percezione su base fisico-anatomica del femminile, da parte maschile, è tutta all'insegna di un apollineo/dionisiaco godimento, di un piacere visivo, come sottolinea la reiterazione del verbo *sehen*. Il vedere caratterizza non solo la realtà di Fridolin, ma anche il sogno di Albertine⁶⁸ che vede quest'ultimo vittima di un macabro atto di violenza: una crocifissione. Come nella realtà degli eventi vissuti da Fridolin alla festa orgiastica il femminile è vittima reale, immolatasi per la redenzione del maschile, così anche il maschile, nelle fantasie oniriche del femminile, è vittima sacrificatasi per la salvezza del femminile. Si tratta di una diversa dimensione di *Rettung*: per il maschile la redenzione coincide concretamente con il continuare a vivere in una dimensione esistenziale vera e propria, mentre per il femminile è il vivere pudico, morale, etico che Schnitzler, nell'immaginario di Albertine, fa coincidere metaforicamente con la necessità di mandare Fridolin in cerca di vestiti per coprire la sua nudità.

I nostri vestiti erano spariti. Fui presa da un orrore senza pari, provavo una vergogna cocente fino all'annientamento interiore e allo stesso tempo ira nei tuoi confronti, come se fossi tu il solo responsabile della sciagura. [...] Tu, invece, conscio della tua colpa scappasti via nudo come eri per scendere a valle e procurare degli abiti.⁶⁹

(Unsere Kleider waren fort. Ein Entsetzen ohnegleichen erfaßte mich, brennende Scham bis zu innerer Vernichtung, zugleich Zorn gegen dich, als wärest du allein an dem Unglück schuld. [...] Du aber im Bewußtsein deiner Schuld stürztest davon, nackt wie du warst, um hinabzusteigen und uns Gewänder zu verschaffen.)

⁶⁸ Ibid. p. 59 «Ja, ich sah, dich, ich sah, wie du ergriffen wurdest, von Soldaten, glaube ich, auch Geistliche waren darunter; irgendwer, ein riesengroßer Mensch, fesselte deine Hände, und ich wußte, daß du hingerichtet werden solltest. [...] und da befandest du dich plötzlich in einem unterirdischen Kellerraum, und Peitschen sausten auf dich nieder, ohne daß ich die Leute sah, die die Peitschen schwangen».

⁶⁹ Ibid. p. 57. Trad. Farese op. cit. p. 75.

Il gioco del *Sein/Schein* si fonde questa volta con quello della *Schuld/Rettung* che vede il sogno sovvertire l'ordine delle tradizionali concezioni. Se nella realtà del quotidiano di Fridolin è Albertine, il femminile, ad essere istigatore di trasgressione, ad indurre in tentazione, ad essere colpevole delle disavventure del maschile⁷⁰, nelle visioni immaginarie di Albertine è Fridolin, il maschile, a mettere a nudo la donna, a farla sentire *ornamentlos* come una *Dirne*.

Il film di Mario Bianchi *Ad un passo dall'aurora* (1989)⁷¹, liberamente ispirato alla *Traumnovelle* di Schnitzler, non rileva la complessità psicologica del personaggio di Albertine ed in genere il processo identitario del femminile. Introduce, comunque, alcuni elementi di novità come l'ambientazione scenico-temporale, tutta italiana anni Settanta. In una Venezia che fa da sfondo ai bagordi leciti ed illeciti degli ultimi giorni del Carnevale, Riccardo Varchi, sposato a Lorenza e padre della piccola Giulia, si trova a vivere nell'arco di una sola notte vicende alterne che lo vedono costantemente protagonista di giochi, mai portati a compimento, di seduzione e di tentazione erotica con donne a lui per lo più sconosciute quali la figlia del defunto giudice, Marianna⁷², la prostituta Lu⁷³, la figlia del mascheraio, Valeria⁷⁴, tutte presentate

⁷⁰ Ibid. pp. 65-66 «In der Tiefe seiner Seele war er doch fertig mit ihr, wie immer das äußere Leben weitergehen sollte» e ancora «Das junge Mädchen mit dem verdächtigen Spitzenkatarrh dort im letztem Bett lächelte ihm zu. Es war dieselbe, die neulich bei Gelegenheit einer Untersuchung ihre Brüste so zutraulich an seine Wange gepreßt hatte. [...] Eine wie die andere, dachte er mit Bitterkeit, und Albertine ist wie sie alle – sie ist die Schlimmste von allen. Ich werde mich von ihr trennen. Es kann nie wieder gut werden».

⁷¹ Interessante è notare la scelta del titolo del film di Mario Bianchi che rimanda automaticamente, per motivi di ordine temporale, alla novella di Schnitzler *Spiel im Morgengrauen*. Così come nel testo di Schnitzler anche nel film di Bianchi *Ad un passo dall'aurora*, il momento della giornata che precede il sorgere del sole segna rispettivamente il destino di Willi Kasda e di Riccardo Varchi, entrambe messi di fronte ad un bivio esistenziale: salvare la propria reputazione di uomini.

⁷² Ibid. p. 19 L'atteggiamento ammaliatore di Marianne verso Fridolin porta con sé tracce di una seduzione insistente e pericolosamente infantile, ma non ingenua. «Mit einmal war sie vom Sessel herabgelitten, lag Fridolin zu Füßen, umschlang seine Knie mit den Armen und preßte ihr Antlitz daran. Dann sah sie zu ihm auf mit weit offenen, schmerzlichen-wilden Augen und flüsterte heiß: "Ich will nicht fort von hier. Auch wenn Sie niemals wiederkommen, wenn ich sie niemals mehr sehen soll; ich will in Ihrer Nähe leben"».

⁷³ Ibid. p. 26 «Er trat zu ihr hin, wollte sie umfassen, erklärte ihr, daß sie ihm völliges Vertrauen einflöße, und sprach damit sogar die Wahrheit. Er zog sie an sich, er warb um sie, wie um ein Mädchen, wie um eine geliebte Frau. Sie widerstand, er schämte sich und ließ endlich ab».

⁷⁴ Ibid. p. 36 «Gibiser stürzte mit langen Schritten hin [...] während zugleich unter dem Tisch sich hervorschlängelnd ein anmutiges, ganz junges Mädchen, fast noch ein Kind, im

secondo il modello convenzionale della donna fatale, seduttrice diabolica e istigatrice al peccato. L'ultima donna incontrata da Varchi durante la festa, che più volte lo avvisa del pericolo⁷⁵, pur rispecchiando sempre la tradizione del femminile alla *femme fatale*, si presenta nel film, così come nel testo di Schnitzler⁷⁶, agnello sacrificale di un rito che è quello dell'immolarsi per⁷⁷. Dopo questo quadro, che sembra descrivere l'inizio di un sacrificio da setta satanica, sia da Bianchi che da Schnitzler lasciato all'immaginazione del lettore, il film introduce un motivo di turbamento interiore del personaggio maschile⁷⁸, derivante da una forte alterazione della trama schnitzleriana: l'esperienza tormentosa e persecutoria del ricatto politico. La setta segreta, riunitasi nella villa alla Giudecca dove Riccardo, accompagnato dall'amico Alessandro, si reca, costringe il Nostro a tradire non tanto la sua fedeltà coniugale quanto piuttosto la sua professione di medico. Riccardo è vittima di un ricatto professionale: gli è concesso abbandonare incolume la villa a patto che sottoponga a trasfusione di sangue infetto con HIV una prostituta di nome Roberta de Biasi, amante di un uomo politico scomodo alla setta. Non accettando il compromesso, Varchi dovrebbe pagare di persona, se la donna mascherata, conosciuta alla festa, non venisse scelta in sua vece.

Di questa novella è forse di certo più nota la versione cinematografica di Stanley Kubrick, regista sensibile all'ambiguità e all'ambivalenza dei sentimenti, dal titolo *Eyes wide shut* (1999), di cui mi riservo qui di proporre solo brevi annotazioni, relative all'interpretazione del femminile. Il personaggio

Pierrettenkostüm mit weißen Seidenstrümpfen durch den Gang bis zu Fridolin gelaufen kam [...] aus ihren Augen lächelte Schelmerei und Lust. [...] Sie sah lockend und kindlich zu ihm auf, wie gebannt».

⁷⁵ Ibid. p. 41 «Plötzlich flüsterte eine weibliche Stimme hinter ihm: "Wenden Sie sich nicht nach mir um. Noch ist es Zeit, daß Sie sich entfernen. Sie gehören nicht hierher. Wenn man es entdeckte, erginge es Ihnen schlimm. [...] Ich versuche sie irrezuführen, aber ich sage dir gleich: auf die Dauer kann es nicht gelingen. Flieh, ehe es zu spät ist. Und es kann in jedem Augenblick zu spät sein"».

⁷⁶ Ibid. p. 49 «Hier bin ich, hier habt ihr mich – alle! Die dunkle Tracht fiel wie durch einen Zauber von ihr ab, im Glanz ihres weißen Leibes stand sie da, sie griff nach dem Schleier, der ihr um Stirn, Haupt und Nacken gewunden war, und mit einer wundersamen runden Bewegung wand sie ihn los. Er sank zu Boden, dunkle Haare stürzten ihr über Schultern, Brust und Lenden [...]».

⁷⁷ Ibid. p. 67 Si veda, però, come l'azione sacrificale della donna a favore dell'uomo venga interpretata da questi solo come una banale *Komödie* e non invece come l'elemento necessario al conseguimento della riunificazione della coppia nell'ordine canonico degli eventi familiari e sociali. Cfr. Ibid. p. 88.

⁷⁸ Ibid. p. 49.

di Alice Harford è letto da Kubrick in chiave psicanalitico-freudiana: ne mette, infatti, a fuoco l'affiorare alla coscienza di un eros, mai del tutto represso, che è in conflitto con l'Ego, con la sua personalità di donna, dotata di grande senso della realtà e della responsabilità del proprio ruolo. La Kidmann, non solo ripropone quasi totalmente il testo schnitzleriano quando rivela al marito la sua propensione a concedersi senza riserve all'ufficiale, ma soprattutto quando racconta a Bill il sogno da cui percepisce tragicamente l'intima rivelazione dell'ambiguità del suo sentimento per il marito. Racconta, infatti, che nel sogno ha riso sarcasticamente di fronte a Bill, costretto a vedere i suoi tradimenti. Kubrick traspone nel linguaggio filmico la profondità del testo schnitzleriano potenziando la capacità generativa di interpretazione dello spettatore, che dalla gestualità e dal ritmo della scena è condotto a cogliere il non detto, ma suggerito dall'immagine. Mette a fuoco, infatti, oltre alla terribile scoperta dell'ambiguità anche la sofferenza della donna che avverte di infliggere al marito un dolore e, abbracciandolo, pare volerlo proteggere e sostenere. La capacità del film di attivare la partecipazione interpretativa del pubblico si rivela, fin dalle prime scene, quando Alice si denuda nell'atto di prepararsi alla festa e quando, successivamente, appare solo coperta da indumenti intimi. In tal modo la fisicità, senza veli, della protagonista femminile anticipa e suggerisce il processo interiore del personaggio, che si mette a nudo, rivelando il dramma segreto del proprio intimo⁷⁹.

6. *Spiel im Morgengrauen*

Nella novella *Spiel im Morgengrauen* (1926), il gioco del doppio sogno e quindi della doppia valenza della sessualità maschile/femminile e della raffigurazione della donna secondo il modello della *Kindfrau*, ammaliatrice naïv, reale ed immaginaria⁸⁰, raggiungono l'apice della loro particolarità. Si assiste alla messa in scena di una radicale inversione di ruoli fra maschile e femminile. Fautore di tale metamorfosi dell'identità di genere è ancora una volta

⁷⁹ Qui Kubrick coglie un tema schnitzleriano già presente in *Fräulein Else* che, come è noto, si denuda nella hall dell'Hotel Frattazza quasi a volere rivelare il suo dramma interiore di vittima del padre. Cfr. Arthur Schnitzler, op. cit. p. 153.

⁸⁰ Si veda qui soprattutto la caratterizzazione dell'amante del console Schnabel, *Fräulein Mizzi Rihoscheck*, che Schnitzler presenta con tratti tipicamente da *süßes Mädel* come si legge a p. 53 della novella. Mizzi è, infatti, l'esempio vivente, tutto al presente nella vicenda di Kasda, del femminile al confine fra realtà ed immaginazione, fra infantile e peccaminosa incarnazione dell'arte del sedurre. Anche Leopoldine lo sarà, ma con una temporalità ben diversa, scissa fra passato e presente.

il gioco che assume qui una doppia valenza semantica. È, infatti, da intendersi sia nella pura accezione di gioco delle carte sia in quella di gioco del destino, che attanaglia nelle sue spire diaboliche e mortali il tenente Willi Kasda. Sedotto dal console Schnabel⁸¹, personificazione del calcolatore demone tentatore del rischioso gioco d'azzardo⁸², Kasda si assume la responsabilità di salvare l'amico Otto Bogner, in gravi difficoltà economiche⁸³. Sconfitto al gioco per un ammontare di 11.000 fiorini, e pressato dalle minacciose parole di Schnabel⁸⁴ che gli ricordano la necessità di saldare il debito entro il mattino seguente, alle ore dodici, pena la perdita dell'onore di ufficiale dell'armata imperiale, Willi non può fare altro che pensare che «all'infuori dello zio Robert non c'era via di scampo. Punto e basta. Altrimenti non restava che una pallottola in fronte»⁸⁵ (die einzige Möglichkeit der Rettung war Onkel Robert. Das stand fest. Sonst blieb nichts übrig als

⁸¹ Si noti come le tentazioni di matrice puramente e chiaramente erotica che avevano segnato il corso degli eventi nella *Traumnovelle* siano qui sostituite da tentazioni mediate e traslate, per esempio dal denaro, la cui valenza però rimane comunque di natura erotica. La tentazione del mettersi al tavolo da gioco e sfidare la sorte, che Kasda non riesce a dominare – «Und er schwor sich zu, in spätestens einer halben Stunde bei Keßners im Garten zu sitzen» (Schnitzler, *Spiel im Morgengrauen* p. 34) –, pur conoscendone gli effetti negativi sulla sua esistenza di ufficiale integerrimo e ligio al servizio della k.u.k – «Er hatte überhaupt immer gewußt, Versuchungen zu widerstehen, [...] die er zuerst vom Vater und [...] vom Onkel Robert erhalten hatte» (Schnitzler, *Spiel im Morgengrauen* p. 25) – agisce su di lui con gli stessi effetti di un'attrazione sessuale verso una bella donna. Si vedano anche i passi alle pp. 50-55 della novella *Spiel im Morgengrauen*.

⁸² Ibid. p. 60-71, «Sie werden sicher in der Lage sein, Herr Leutnant. Da Sie sich an einen Spieltisch setzten, müßten Sie natürlich auch gefaßt sein, zu verlieren, geradeso wie ich darauf gefaßt sein mußte, und, falls Sie über keinen Privatbesitz verfügen, haben Sie jedenfalls allen Grund anzunehmen, daß – Ihre Eltern Sie nicht im Stich lassen werden».

⁸³ L'impegno che Kasda si assume, nei confronti del compagno ed amico Otto Bogner, si rivela poi un autentico sacrificio, quasi che Kasda si fosse immolato per la salvezza di Bogner. Ritorna quindi anche in questa novella il motivo dell'immolarsi per la salvezza di una persona in difficoltà economica, come era già stato il caso di Else nell'omonimo racconto ed in versione non economica, ma affettiva, della donna mascherata della *Traumnovelle*. Una variante su questo tema introdotta da *Spiel im Morgengrauen* è la marca sessuale di colui che si immola. Non più personaggi femminili, ma una figura maschile, Willi Kasda, la cui sessualità, però, può essere definita *borderline* se la si legge anche alla luce della scena del capitolo XIV p. 146 quando Kasda, dopo la notte d'amore trascorsa con Leopoldine, è descritto al pari di una prostituta di un bordello di provincia.

⁸⁴ Ibid. p. 87-84 «Ich rate Ihnen, Herr Leutnant, nehmen Sie die Angelegenheit nicht leicht, wenn Sie Wert darauf legen ... Offizier zu bleiben. Morgen, Dienstag, zwölf Uhr. [...] Ich gebe mich nicht zufrieden, Herr Leutnant, morgen, Dienstag mittag, letzter Termin ... Oder Anzeige an Ihr Regimentskommando».

⁸⁵ Ibid. p. 85. Trad. Farese op. cit. p. 61.

eine Kugel vor die Stirn.) Lo zio Robert Wilram, è, però, impossibilitato ad aiutare il nipote economicamente, perché da poco ha affidato la gestione del suo patrimonio alla giovane e scaltra moglie Leopoldine. In lei Schnitzler concentra le novità che caratterizzano il nuovo immaginario del femminile emancipato del Primo Dopoguerra, che arriva ad assumere anche valenze androgine. Leopoldine, da semplice *Blumenmädchen*, le cui prestazioni sessuali erano ben note anche allo stesso Willi Kasda, diventa una emancipata donna d'affari.

Lei è molto economa, bisogna riconoscerglielo, e ha investito il denaro più saggiamente di come avrei saputo fare io. Lo ha collocato in non so quali imprese [...] tanto non ne capirei nulla. [...] Perché io, Willi, ho bisogno di lei, non posso vivere senza di lei.⁸⁶

(Sie ist sehr sparsam, das muß man ihr lassen, und auch sehr geschäftstüchtig und hat das Geld vernünftiger angelegt. Sie hat es in irgendwelchen Unternehmungen investiert [...] ich verstehe auch nichts davon. [...] Ich brauche sie nämlich, Willi, ich kann ohne sie nicht existieren.)

Con queste parole, lo zio di Kasda descrive la nuova Leopoldine e mette in chiara evidenza la sua totale dipendenza dalla moglie. Il femminile, quindi, domina chiaramente il maschile, e lo tiene economicamente e, di conseguenza, anche esistenzialmente in pugno. Come lo zio Robert è sottomesso al volere della moglie, perché legato a lei da interessi finanziari, così anche Willi deve necessariamente dipendere da Leopoldine⁸⁷ se vuole che la sua reputazione e la sua esistenza di uomo d'onore vengano salvaguardate. Ma, il tenente Willi si trova di fronte una donna dalla doppia natura, camaleontica, una commediante tutto fare. Il ricordo dell'ormai lontano incontro d'amore con la giovane fioraia dai riccioli biondi⁸⁸, non abbandona Kasda, ma svanisce immediatamente, quando il giovane tenente si trova di fronte una donna senza scrupoli⁸⁹ – «Soprattutto sono una persona libera, [...] non dipendo da nessuno, proprio ... proprio come un uomo»⁹⁰ (ein freier Mensch, [...] von niemandem Abhängig, wie ein Mann) – che cela sotto la

⁸⁶ Ibid. p. 111 e sgg. Trad. Farese, op. cit. p. 90ff.

⁸⁷ Ibid. p. 129 «Daß Leopoldine, wenn sie nur wollte, in der Lage war, sich für ihn das Geld zu verschaffen, war zweifellos; daß es in ihrer Macht lag, ihren Rechtsanwalt zu bestimmen, wie es ihr beliebte, dafür war ihr ganzes Wesen Beweis genug».

⁸⁸ Ibid. p. 119.

⁸⁹ Ibid. pp. 125-126.

⁹⁰ Ibid. p. 142. Trad. Farese op. cit. p. 114.

sua dura scorza di donna d'affari, androgina⁹¹, una femminilità tradizionale, che sa partecipare del dolore dell'altro⁹², seducendo con eleganza e determinazione. Nel capitolo XIII, Schnitzler mette in atto, mediante una duplice fase, che va dalla descrizione del suo abbigliamento al disinibito porsi nei confronti di Kasda, la trasformazione teatrale, da donna d'affari a femmina, di Leopoldine, che sfodera tutto il suo alto potenziale erotico-seduttivo.

Teneva in mano un ombrellino a strisce bianche e azzurre, che si adattava alla perfezione col vestito di seta leggera blu a pallini bianchi. Portava un cappello di paglia di foggia non modernissima, dalla tesa ampia, secondo la moda fiorentina, da cui pendevano alcune ciliegie finte. [...] Ricordava altrettanto poco della donna d'affari della mattina quanto la ragazza bionda e scarmigliata di un tempo. [...] Lei lo sguardò con espressione di simpatia, le labbra semichiuse.⁹³

(In der Hand hielt sie einen weiß-blau gestreiften Schirm, der ihrem blauen, weiß getupften Foulardkleid vortrefflich angepaßt war. Sie trug einen Strohhut von nicht ganz moderner Fassung, breitrandig, nach Florentiner Art, mit herabhängenden, künstlichen Kirchen. [...] Sie erinnerte so wenig an die Geschäftsdame von heute Vormittag als an den Wuschelkopf von einst. [...] die Lippen halb geöffnet, sah sie zu ihm auf.)

L'artificiosa e contraddittoria teatralità della femminilità di Leopoldine è qui sottolineata anche da quelle ciliegie artificiali che ornano la larga tesa del suo cappello di paglia. Quello che Leopoldine sta mettendo in scena non è altro che l'ultimo atto di un dramma di vendetta che mira a recuperare l'onore che Kasda le aveva strappato tanti anni prima, quando aveva pagato le sue prestazioni amorose 10 fiorini⁹⁴. Ora è Leopoldine a pagare Willi per la notte d'amore trascorsa insieme e non lo paga più 10, ma 1000 fiorini⁹⁵

⁹¹ Ibid. p. 121 «Sie sah dem Geschöpf nicht im geringsten ähnlich, das er in der Erinnerung bewahrt hatte, war stattlich und voll, ja anscheinend größer geworden, trug eine einfache, glatte, beinahe strenge Frisur, und, was das merkwürdigste war, auf der Nase saß ihr ein Zwicker, dessen Schnur sie um das Ohr geschlungen hatte».

⁹² Ibid. p. 125 «Sie hörte ihn mit immer deutlicheren Anzeichen des Mitgefühls, ja des Bedauerns an».

⁹³ Ibid. pp. 133, 134, 136/Trad. Farese, op. cit. p. 108ff.

⁹⁴ Ibid. p. 148.

⁹⁵ Il riferimento è qui di certo quello all'inflazione monetaria con cui l'epoca di Schnitzler dovette fare i conti. Cfr. Wendelin Schmidt-Dengler, *Inflation der Werte und Gefühle. Zu Arthur Schnitzler Fräulein Else*, in *Ohne Nostalgie*, Wien: Böhlau 2002, pp. 53 e sgg. e cfr. Ester Saletta, op. cit. pp. 79 e sgg.

umiliandolo a tal punto da farlo sentire un venduto, una donna di provincia dai facili costumi.

[...] si sentiva pronto addirittura a inseguirla per le scale – sì, in camicia, proprio allo stesso modo [...] come aveva visto molti anni prima, in un bordello di provincia, una prostituta rincorrere un signore che non le aveva versato il prezzo dell'amore.⁹⁶

([...] ja, er fühlte sich bereit, ihr über die Treppe nachzulaufen, im Hemd [...] wie er in einem Provinzbordell vor vielen Jahren einmal eine Dirne einem Herrn hatte nachlaufen sehen, der ihr den Liebeslohn schuldig geblieben war.)



Immagine tratta dalla produzione televisiva di ORF2 intitolata "Spiel im Morgengrauen" (2001) per la regia di Götz Spielmann e la produzione di Erich Lackner für Lotusfilm, Wien.

Il gioco dei ruoli, dal maschile al femminile, e viceversa permette di fare luce sulla nuova raffigurazione della donna e dell'uomo, le cui barriere naturali (sex) rimangono fisse, mentre quelle culturali (gender) sono soggette alle regole di un vivere socialmente vincolato a nuovi modelli e canoni. La mascolinità di Kasda, così come la femminilità di Leopoldine, affrontano varie fasi, che si snodano da comportamenti sessuali classici a quelli propriamente più moderni e trasgressivi. Si tratta di fasi, che, nel testo scritto, sono ben distinte, in relazione agli eventi che i personaggi vivono o sono costretti a vivere, mentre nella versione televisiva di ORF 2 prodotta nel 2001 dal regista viennese Götz Spielmann non sono evidenziate. Qui, infatti, sia Kasda che Leopoldine rimangono fortemente ancorati al loro ruolo pressoché convenzionale di tenente di un corpo militare ormai in declino e di una donna dai facili costumi che vive la sua emancipazione e scalata sociale sempre all'ombra di un passato da *Blumenmädchen/Dirne*. Il film di Spielmann evidenzia l'umiliazione subita da Leopoldine che considera Willi non

⁹⁶ Ibid. p. 146. Trad. Farese, op. cit. p. 117.

uno dei suoi tanti clienti abituali, ma un amore vero non spento né affievolito dal passare degli anni. Per sottolineare la rivincita dell'amore ferito sull'insensibilità dell'uomo anche l'aspetto fisico di Leopoldine, nella versione televisiva, non ha mai sembianze androgine, ma rimane costantemente femminile. La scelta del regista è stata decisamente quella di veicolare una femminilità tradizionale, seppure velata dal carattere, forte e deciso, di Leopoldine, sempre pronta a cedere di nuovo alla vecchia tentazione di sedurre e di essere sedotta. Lo conferma la sequenza filmica dell'incontro fra Willi Kasda, in cerca di un prestito di denaro, e Leopoldine nello studio di questa.



Immagine tratta dalla produzione televisiva di ORF2 intitolata "Spiel im Morgenrauen" (2001) per la regia di Götz Spielmann e la produzione di Erich Lackner für Lotusfilm, Wien.

Bibliografia

- Attolini, Vito: Mio caro dottor Gräsler. In: *Gazzetta del Mezzogiorno* del 15.5.1990.
- Bramberger, Andrea: *Die Kindfrau*. München: Matthes & Seitz 2000.
- Bronfen, Elisabeth: Weibliches Sterben an der Kultur. Arthur Schnitzlers *Fräulein Else*. In: Jürgen Nautz/Richard Vahrenkamp (Hrsg.), *Die Wiener Jahrhundertwende*. Wien: Böhlau 1993 pp. 464-481.
- Casanova, Giacomo: *Memorie scritte da lui medesimo*. Milano: Garzanti 1999.
- Castellano, Alberto: Mio caro dottor Gräsler. In: *Il Mattino* del 8.5.1990.
- Farese, Giuseppe: *Arthur Schnitzler. Una vita a Vienna 1862-1931*. Milano: Mondadori 1997.
- Fellini, Federico: Casanova ist ein Pinocchio. In: *Casanova, Federico Fellinis Film- und Frauenheld*. Zürich: Diogenes 1976 pp. 9-11.

- Fischer, Lisa (a cura di): Die Frauen der Wiener Moderne. Oldenbourg: Verlag für Geschichte und Politik 1997.
- Freud, Sigmund: Die Libidotheorie und der Narzissmus. In: Studienausgabe. Bd.1. Frankfurt a/Main: Fischer 1982 pp. 398-415.
- Gauthier, Guy: Jacques Casanova de SEingalt. In: La Revue de Cinema nr. 483 giugno 1992 pp. 19-20.
- Jousse, Thierry: Faire pitié. In: Cahiers du Cinema, nr. 457 giugno 1992 pp. 39-40.
- Le Rider, Jacques: Das Ende der Illusion. Zur Kritik der Moderne. Wien: ÖVB 1990.
- Mann, Thomas: Der Tod in Venedig. In: Der Tod in Venedig und andere Erzählungen. Frankfurt a/Main: Fischer 1992 pp. 7-89.
- Nabokov, Vladimir: Lolita. Milano: Adelphi 1993.
- Napoli, Gregorio: Mio caro dottor Gräsler. In: Il giornale di Sicilia del 3.6.1990.
- O. B.: Le retour de Casanova. In: Cineforum nr. 315 giugno 1992 p. 29.
- Rousseau, Emil: Emilio. Milano: Oscar Mondatori 2002.
- Rovagnati, Gabriella: Casanova e Lestofanti: La figura dell'avventuriero nella letteratura austriaca del primo novecento. In: Broch. Inventato di sana pianta. Libretto di prosa del Piccolo Teatro di Milano 2007 pp. 27-35.
- Saletta, Ester: Die Imagination des Weiblichen. Schnitzlers Fräulein Else in der österreichischen Literatur der Zwischenkriegszeit. Wien: Böhlau 2006.
- Scheible, Hartmut: Schnitzler. Hamburg: Rororo 2000.
- Schmidt-Dengler, Wendelin: Inflation der Werte und Gefühle. Zu Arthur Schnitzlers *Fräulein Else*. In: Ohne Nostalgier. Zur österreichischen Literatur der Zwischenkriegszeit. Wien: Böhlau 2002 pp. 53-65.
- Schnitzler, Arthur: *Doktor Gräsler. Badeszeit*. Frankfurt a/Main: Fischer 2001.
- Schnitzler, Arthur: *Casanova Heimkehr*. In: *Flucht in die Finsternis und andere Erzählungen*. Frankfurt a/Main: Fischer 1999 pp. 38-148.
- Schnitzler, Arthur: *Il ritorno di Casanova*. Traduzione di Francesca Ricci. Roma: Newton 1994.
- Schnitzler, Arthur: *Spiel im Morgengrauen*. Frankfurt a/Main: Fischer 1998.
- Schnitzler, Arthur: *Gioco all'alba*. Traduzione di Emilio Castellani. Milano: Adelphi 1983.
- Schnitzler, Arthur: *Traumnovelle*. Frankfurt a/Main: Fischer 2000.
- Schnitzler, Arthur: *Doppio sogno*, a cura di Giuseppe Farese. Milano: Adelphi 1977.
- Spiga, Vittorio: Mio caro dottor Gräsler. In: Il Resto del Carlino del 8.5.1990.
- Vogel, Juliane: Elisabeth von Österreich. Momente aus dem Leben einer Kunstfigur. Wien: Verlag Christian Brandstätter 1992.
- Wagner, Nike: Spirito e Sesso. La donna e l'erotismo nella Vienna Fin de Siècle. Torino: Einaudi 1990.
- Zima, Peter (a cura di): Wort, Bild und Ton. In: Literatur Intermedial. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1995 pp. 235-307.
- Zimmer, Jacques: Le retour de Casanova. Les jeux sont faits. In: La Revue de Cinema nr. 483 giugno 1992 pp. 17-18.