

L'ANATOL DI ARTHUR SCHNITZLER
E LA CULTURA VIENNESE 'FIN DE SIÈCLE'

di PAOLO CHIARINI

Accostarsi all'opera drammatica di Arthur Schnitzler per cercar di tracciarne una storia sia pure essenziale e tentarne un giudizio consuntivo significherebbe, in primo luogo, e più radicalmente di quanto avvenga in genere per altri autori, rivedere in buona parte il bagaglio di nozioni che la letteratura critica, specie italiana, ha accumulato intorno alla sua figura¹ — un tramite che ha finito per sostituirsi all'opera stessa cui, invece, doveva introdurci. Quelle nozioni si sono rivelate, nella loro sostanza, dei veri e propri 'pre-giudizi', e quella critica ha dimostrato con larghezza d'esempi che essa, a volte, può dimenticare la sua reale destinazione e fare, in luogo di critica, appunto della 'letteratura', sovrapponendosi al proprio autore e anzi improvvisandosene facile e 'intelligente' integratrice. Questo processo di dissociazione, di svincolamento della critica dal proprio oggetto, questa sua fuga dalla concretezza del testo nell'astratta solitudine della sua 'presunzione' è ben visibile nell'immagine 'ufficiale' dello scrittore, associata ormai a una cattivante e compendiosa formula evocatrice di morbide atmosfere viennesi 'fin de siècle'² entro cui

¹ Sicché ci pare che colga senz'altro nel segno E. GAIPA quando afferma che « la fama di Schnitzler, dovuta, per sentito dire, a due, o, al massimo, tre opere si chiude a ciò che è veramente la sua essenza » (*Schnitzler, mezzo secolo*, in « Sipario », marzo 1950, p. 11).

² L'equivoco di una siffatta interpretazione, che si ferma al puro rilevamento materiale di una 'condizione', cioè al semplice inventario dei dati sociologici entro il contesto poetico, deriva dalla mancata saldatura di questa neces-

sboccia la lieve, soffusa mestizia di un mondo osservato con malinconico, ma partecipe e quasi caldo scetticismo, oppure si scatena il crudo girotondo di un amore visto con scoperto, addirittura fotografico naturalismo, benché ricondotto infine, dalla mano sapiente dell'autore, all'ironica atmosfera di una vita che sa le misure ed i limiti²⁷. Entro questo giro sentimentale l'opera di Schnitzler parrebbe per sempre conclusa: e poiché quel tanto di sostanziale e di vero che pur c'è in questa formula è assunto, a sua volta, in una dimensione ovvia e si direbbe 'volgare', facilmente ripetibile, ecco gli interpreti affrontare le pagine anche più nervose e sensibili con sicura baldanza, permettersi omissioni e sostituzioni, modernizzamenti quanto meno arbitrari, quando non addirittura — come si diceva in principio — il rifacimento, l'integrazione, la libera variazione sulla tastiera di un modulo, anzi di uno stile che si intende perfettamente 'appreso'. Diverso appare al confronto, più umile e più rispettoso, l'atteggiamento verso la narrativa schnitzleriana: ma qui la forma stessa del racconto, conclusa limpidamente nell'arco di una vicenda che ammetteva l'allusione teatrale soltanto come limite esterno, non consentiva le 'sbavature' e i ritocchi impliciti in una scrittura drammatica che è tesa invece all'effetto, quanto vuoi nobile, non solo della parola ma anche del 'gesto'; in un saputo maneggio del mestiere.

L'immagine di Schnitzler che la 'vulgata' ci ha trasmesso è dunque troppo indistinta e sfumata, e nello stesso tempo troppo sbrigativa, perché la sua opera possa presentarsi alla nostra 'memoria' con i caratteri netti e precisi di una forza ancora viva e operante oppure con la classica e composta nitidezza di ciò che nel passato ha svolto una sua perspicua funzione ed oggi appare collocato in una

saria operazione con una adeguata analisi semiologica del contesto medesimo, il quale non tanto esprime, quanto piuttosto significa il reale che assume nel proprio ambito (nella fattispecie, la raffinata società viennese di fine secolo), ponendosi rispetto ad esso come termine di un rapporto, ossia di un giudizio (il margine di 'gioco' come margine di 'critica'). Per i complessi problemi metodologici che tale prospettiva comporta ci permettiamo di rimandare al nostro saggio *Alcune note su 'Letteratura e società'*, in «Il Contemporaneo», n. s., a. VI (1963), n. 56-57, p. 40.

²⁷ 'Esemplare', in questo senso, il saggio di C. Levi, *Arturo Schnitzler*, in «Nuova Antologia», 1 marzo 1910 (poi in *Studi di teatro*, I, Palermo, 1923, pp. 245-266, da dove citiamo).

sua visibile e naturale prospettiva — e non invece come una fotografia ingiallita dal tempo, che non si sa se inserire nel nostro album di ricordi, appendere al muro di una stanza assieme ai volti di coloro che ci sono compagni ancora nella vita quotidiana, o invece gettar via con le cose inutili e vane di cui a quando a quando ci si libera. Certo, una periodica 'pulizia culturale' è senza dubbio necessaria, e anche nel caso di Schnitzler: ma in senso affatto diverso da come si potrebbe supporre. Occorre superare la cesura che tra la sua opera e noi ha aperto mezzo secolo di letteraria *suffisance*, di generica approssimazione critica, di moda poetica; occorre rifarci alle 'fonti' con forse insolita freschezza di sensi, nella più piena disponibilità di sentimenti, cercando di liberare le nostre facoltà critiche dalle incrostazioni che la consuetudine mnemonica e ripetitrice vi ha depositato, inceppandone i più delicati congegni; e occorre, nel medesimo tempo, restaurare un assoluto rispetto filologico verso i testi cui ci accostiamo³, anzi immettere nella lettura di essi — proprio perché sfumati nei contorni, e scanditi secondo una cattivante onda melodica — tutto l'impegno linguistico di cui si può esser capaci: solo a questo patto sarà possibile vederne i confini (i limiti) e la sostanza, disegnarne cioè una fisionomia che ce ne renda la genesi tormentata e a volte drammatica, proprio perché impegnata di continuo a lottare contro le sollecitazioni e i facili allettamenti di un mestiere tenuto sempre sul filo della banalità e dell'effetto 'volgare', per dare corpo ad un mondo tendente di continuo a irrigidirsi in uno scenario di cartapesta, privo di vita. Sapeva bene egli, pur nel tono facile e disinvolto di chi vuole apparirne lontano, che 'suo' poteva anche essere il pericoloso 'teatralismo' di tanta letteratura drammatica francese del tempo, quando scriveva da Parigi a Otto Brahm, il 23 maggio 1897: «Dagli attori di qua ho ricevuto una forte impressione, ma assai mediocre — invece — dagli autori. Si recitano *feuilletons* e articoli di fondo - deliziosi *feuilletons* e brillanti articoli di fondo [...]. 'Fuori i nomi!' si grida in Parlamento, quando si verificano attacchi del genere.

³ E' quanto abbiamo cercato di fare in una nostra non lontana antologia (A. SCHNITZLER, *Girotondo e altre commedie*, Torino, 1959: le poche pagine della *Prefazione* sono rifuse nel presente saggio).

Ed eccoli qua: i *feuilletons* erano la *Douloureuse* di Donnay, lo *Snob* di Guiches, la *Carrière* di Hermant, gli articoli di fondo le *Tenailles* e la *Loi de l'homme* di Hervieu. E' caratteristico il fatto che codesti lavori si svolgono quasi per intero in ambienti chiusi, e che questi ambienti non danno mai sulla strada, ma — per lo più — su un giardino. Intorno ai personaggi non soffia l'aria del mondo, e a stento quella della città; essi respirano solo profumi. E quando se ne vanno, precipitano nell'abisso del nulla: non c'è nessuna strada che attraverso queste porte e giardini conduca nella vita. L'eleganza è qualcosa di più che una vernice gradevole passata un po' dovunque, la quale dia a uomini e cose toni e colori piacevoli. L'eleganza è qui una visione della vita, che quasi pare escludere ogni altra. Giacché a questi personaggi, se si toglie l'eleganza, non resta nulla [...] »⁴.

'Restitutio critica': questo è dunque il compito che ci sta oggi davanti. Assolverlo, sia pure limitatamente al suo noviziato teatrale, significa saggiare in termini non contingenti (anche se 'storici') la consistenza umana e artistica del dramma di Schnitzler, dargli un suo volto limpido e netto, collocarlo nella prospettiva storica che gli compete.

« Se tento di trovare una formula comoda per definire quel tempo che precedette la prima guerra mondiale, il tempo in cui sono cresciuto, credo di essere il più conciso possibile dicendo: fu l'età d'oro della sicurezza ». Così Stefan Zweig sintetizza, nell'autobiografico *Welt von gestern*⁵, il contenuto di un'epoca in cui maturarono — è facile riconoscerlo oggi — i germi di quella crisi radicale della civiltà moderna, di cui anche noi siamo tuttora attori e che par lungi dall'esser conclusa. In realtà la definizione del periodo storico a cavallo fra i due secoli come età della « *machtgeschützte Innerlichkeit* », della interiorità protetta dalla forza, come anche è stato detto, sembra proiettare nel

⁴ *Der Briefwechsel Arthur Schnitzler - Otto Brahm*, a cura di O. SEIDLIN, Berlin, 1953, p. 61 (cfr. in proposito la nostra recensione in « *Arena* », a. II [1954], n. 5, pp. 253-257).

⁵ S. ZWEIF, *Il mondo di ieri*, in *Opere Scelte*, a cura di L. Mazzucchetti, vol. II, Milano, 1961, p. 677.

passato l'ombra di un desiderio per qualcosa che è andato definitivamente perduto e conferirgli quella limpida e conclusa coerenza, quell'armonia di rapporti e di vita che ora vengono negati nel modo più totale. Molti sono i segni che indicano, proprio in quegli anni, una coscienza diversamente profonda e netta — è vero — ma largamente diffusa delle contraddizioni vicine ad esplodere — non solo nella sfera 'tecnica' dei politici, dei sociologi, degli storici, ma anche nell'Arcadia letteraria, benché in modi e forme più angusti e limitati, e con la tendenza in taluni palese a volgere l'insoddisfazione propria verso la malinconia dell'idillio e il vagheggiamento dell'infanzia, a spuntarne l'amarezza nel ritmo cullante del verso, a risolvere il contrasto nelle false battaglie dei fregi rococò.

« Fitte siepi, alti cancelli,
 Armi non mai più dorate,
 Sfingi lucide al fogliame ...
 ... Cigolando s'apron porte ...
 Tra cascate addormentate
 E tritoni addormentati,
 Polverosa, graziosa ...
 E' la Vienna rococò
 Di Giovanni Canaletto,
 Vienna di cent'anni fa ...
 Stagni grigio-verdi, placidi,
 Circondati dai più candidi
 Lisci marmi; nel riflesso
 Delle ondine, sopra l'acque,
 Giocan pesci d'oro e argento ...
 Sopra l'erba ben rasata
 Posan lievi l'ombre eguali
 Di slanciati oleandri;
 Rami formano una cupola,
 Si dispongon come a nicchia,
 Per accoglier nel suo spazio
 Coppie immobili d'amanti,
 Eroine assieme a eroi ...
 Tre delfini, gorgogliando,
 Versan acqua in una conca ...

Piovon fiori di castagno
Luminosi, odorosi
Ed affondan nella vasca ...
... Oltre il muro alto di tasso
S'ode suono di violini,
Clarinetti ... E i suonatori
Sembran proprio gli amorini
Che, seduti sulla rampa,
Graziosi, fanno musica
Od intrecciano corone
Di fiori, circondati
Tutt'intorno da fiori
Che traboccan da marmorei
Vasi: lilla, violaccicche,
Gelsomini ... ogni colore!
... Sulla rampa, in mezzo a loro,
Donne siedon civettuole,
Monsignori in veste viola ...
E sull'erba, ai loro piedi,
Su cuscini, sui gradini:
Cavaliere anche, e abati ...
Altri tolgono altre donne
Da lettighe profumate ...
Luci penetran fra i rami
E scintillan sulle bionde
Testoline, sui cuscini
Variopinti, scivolando
Sulla ghiaia, sopra l'erba,
E sul palco, che innalzato
Avevamo in tutta fretta.
Tralci salgon verso l'alto
Avvolgendo i legni chiari.
Ed in mezzo ondeggian tende
E tappeti in mille tinte,
Che tessute arditamente
Recan scene pastorali
Graziose, di Watteau ...
Non la scena, ma una pergola,
Lumi no, ma il sole estivo,

Noi facciam dunque teatro,
 E noi stessi siamo attori.
 Triste, tenera e precoce
 La commedia della nostra
 Anima, dei nostri sensi
 D'oggi e ieri. Cose perfide
 Sono avvolte in belle frasi,
 Son melliflue le parole,
 Variopinte son le immagini,
 Sentimenti incerti, ascosi,
 Episodi ed agonie ...
 C'è chi ascolta, ma non tutti ...
 C'è chi sogna, c'è chi ride,
 Chi si gusta un buon gelato ...
 E chi dice assai galanti
 Cose ... Al vento ondeggian l'alto
 Gambo i candidi garofani,
 Come candide farfalle ...
 E un cagnolo bolognese
 Va abbaiando ad un pavone ...».

C'è, in questi versi sapienti e dosatissimi del giovane Hofmannsthal, dettati come poetica 'prefazione' all'*Anatol* di Schnitzler⁶, l'ultima eco del gran secolo barocco e del rococò viennese, il gusto per la composizione, per l'allusività coperta del simbolo, per il 'teatro' come sublimazione dell'esistenza quotidiana. Ma è soltanto un'eco ormai lontana che chiarisce la nuova posizione in termini estremamente culturali e filtrati da una sensibilità accesa ed epidermica, e nel medesimo tempo quanto mai intellettuale. Quello che nella civiltà barocca è reale dialettica fra essere e non essere (e in questa atmosfera andrebbe forse già vista la figura dell'Amleto shakespeariano), fra sostanza e apparenza, cioè tensione drammatica che stabilisce un nesso immediato dalle forme della vita comune alla simbologia (non astratta ma, in quanto strumentale, a suo modo concreta) della finzione teatrale, anche se il conflitto, in termini di pura tecnica spettacolare e di drammaturgia, possa risultare solo formale — emerge qui

⁶ H. v. HOFMANNSTHAL, *Prolog zu dem Buch 'Anatol'*, 1892.

psicologicamente costruito in una diversa dimensione, che è quella del gioco, di chi 'recita' le proprie esperienze intime, il dramma della propria vita

« .. sul palco, che innalzato
Avevamo in tutta fretta ».

Né il realismo dei mezzi impiegati

(« Non la scena, ma una pergola,
Lumi no, ma il sole estivo »)

può salvare la labilità di questo gioco e la sua esile consistenza: se il poeta barocco inventa 'macchine' a gara con la natura e a dimostrazione orgogliosa e cosciente della serietà dei suoi intenti allegorici, il poeta neo-romantico — infatti — procede in senso inverso utilizzando la stessa natura e le sue risorse in un gioco teatrale, a guisa di quinta e fondale.

Come notava Hermann Broch in un suo saggio di straordinaria acutezza e pregnanza⁷, la totale « mancanza di stile » nella Vienna del secondo Ottocento diventava, trasportata sul palcoscenico, qualcosa che era — invece — di nuovo stile, attraverso il quale il teatro, nel gioco ambiguo dei suoi valori e significati, esibiva la sostanziale povertà dell'epoca ammantata di un fittizio splendore. Ma, ripetiamo, era in ballo la mera parvenza spoglia di qualsiasi ottimistica sicurezza, se è vero che nel gusto estetizzante e decorativo opera sempre un fondo di scetticismo più o meno cosciente della 'trasfigurazione' cui viene dando corpo. Il vitalismo 'politico' della cultura barocca, che è alla base — nel mondo germanico — di tanti suoi simboli, la sua capacità costruttiva, e inoltre la vena fiabesca o l'aspro mordente, spesso riuniti, che alimentano il filone popolareggiante del 'Volksstück' (Raimund, Nestroy) erede per tanta parte di quella cultura, si vanno a poco a poco esaurendo per dare luogo a una disposizione edonistica, alla paradossale ricerca dei tranquilli piaceri da piccola città, all'incanto dei tempi andati, a quello che Broch definisce

⁷ H. BROCH, *Hofmannsthal und seine Zeit*, in *Dichten und Erkennen. Essays I*, Zürich, 1955, pp. 43-181.

un « cordiale scetticismo »⁸. Nell'età classica del barocco la macchina teatrale e l'allegoria erano gli unici mezzi atti a sopportare la massiccia pregnanza di una volontà politica attiva e complessa in dimensioni universali; e la finzione, nella misura in cui invadeva anche le zone più periferiche della vita civile e fin quelle dell'esistenza privata, operava però sempre su scala generale e onnicomprensiva secondo i moduli di una sapiente regia, di una rigorosa orchestrazione di forme e valori. Ora, invece, l'assimilazione degli atteggiamenti e dei gesti più quotidiani e banali alla canonica del palcoscenico è, sì, ancora più radicale e completa, ma si rivela per altro essenzialmente come un processo di 'contaminazione' che annulla limiti e distanze, come operazione 'privata', cioè, che ciascuno ritraduce nei termini delle proprie esperienze e che serve a creare un diaframma tra l'individuo e la realtà, un modo per esso di padroneggiarla entro certi limiti, di impedire che questa lo sopraffaccia, di sfumare i contorni, di riproporre ad ogni passo l'equivoco, o il gioco — se si preferisce — fra 'essere' e 'apparire'.

« ... Cose perfide
 Sono avvolte in belle frasi,
 Son melliflue le parole,
 Variopinte son le immagini,
 Sentimenti incerti, ascosi,
 Episodi ed agonie . . . ».

In realtà questa operazione copre soltanto un sostanziale « vuoto etico ed estetico », che altri saprà ammantare nel gioco

⁸ Ivi, pp. 82-83. L'affermazione di Broch che « dopo il 1848 la città, non esclusi neppure i suoi quartieri proletari, si abbandonò ad un atteggiamento sempre più anti-rivoluzionario, edonistico, scetticamente cordiale e cordialmente scettico » coglie un processo di 'mescolamento' delle diverse 'psicologie di classe' (e delle 'etiche' correlative) destinato a riaffiorare — come tarda e significativa 'variante' sul tema 'borghese' — in una battuta che l'autore pone in bocca a Emma in *Das Vermächtnis* (1897): « Lei parla di questo 'mondo diverso' come un bimbo dei paesi di fiaba. Come se ci fossero confini del genere!... Qui 'la virtù' è là 'il vizio'. La vita non è così semplice [...]. Questi confini [...] non esistono » (*Gesammelte Werke*, Parte II, *Die Theaterstücke*, I, Berlin, 1913, p. 404). Dove la ricerca della 'felicità', che venne interpretata dal pubblico del tempo come un invito al 'libero amore' e dalla critica coeva come motivazione profonda di un 'dramma a tesi' (M. BURCKHARD, *Theater. Kritiken, Vorträge und Aufsätze*, I, Wien, 1905, p. 29), si modula appunto secondo quella tendenza allo 'scambio delle parti' che è una delle caratteristiche più vistose del teatro di Schnitzler.

brillante di una accesa e 'barocca' fantasia, nascondendo la cifra di un mondo inaridito, essiccato delle sue linfe più vitali e vicino al tramonto, entro i lucidi e puri arabeschi di un favoloso mondo della memoria — come Hofmannsthal —, altri invece scoprirà fin nell'immediatezza della vita quotidiana, in tutti i gesti — piccoli e grandi — che formano la giornata di un individuo, nei suoi atti futili e in quelli importanti, ma soprattutto nella sfera vitale in cui con più forza convergono (e quindi più palesemente manifestano la loro debolezza) le energie sentimentali, l'impegno umano, il 'pathos' della relazione, nella sfera, — cioè — erotica: come Schnitzler⁹. Si badi però bene che l'uno è il rovescio dell'altro: i fiabeschi avventurieri di Hofmannsthal sono la contropartita degli eleganti libertini di Schnitzler, accomunati entrambi — spesso — da una fondamentale cinica indifferenza. Con l'avvertimento che mentre il primo 'copre' il vuoto morale fuggendo nella dimensione remota di una fantasia a volte dolorosa, a volte serena e scintillante, Schnitzler invece lo 'scopre' individuandone la squallida presenza nella banale dimensione del 'quotidiano', facendolo zampillare abbondantemente lungo tutto lo spaccato della società austriaca del suo tempo, dai vertici (nobiltà, alti ufficiali dell'esercito) ai ceti medi (funzionari, professionisti, intellettuali) fino agli strati minori e minimi (sartine, popolane). Solo in una fase più matura della sua produzione drammatica

⁹ Se Georg Brandes scriveva a Schnitzler l'11 marzo 1906 che « la metà della Sua produzione è dedicata a Thanatos, l'altra metà ad Eros » (G. BRANDES - A. SCHNITZLER, *Ein Briefwechsel*, a cura di K. BERGEL, Bern, 1956, p. 91), bisognerà pur riconoscere che codesta prospettiva è stata in genere travisata nel senso indicato una volta da L. MAZZUCCHETTI: « La sua fama d'oltre confine vien quasi esclusivamente da *Anatol, Liebele* e dal famoso scandalo di *Reigen*, così che in lui si vede soltanto l'eroticismo, mentre chi conosce l'intera opera sua e soprattutto quella dell'ultimo decennio, non può accontentarsi di tale definizione » (*Il nuovo secolo della poesia tedesca*, Bologna, 1926, p. 203). Senonché il discrimine non è puramente 'quantitativo', ma altresì 'qualitativo', poiché anche la semplice lettura di *Anatol, Liebele* e *Reigen* non consente — se compiuta con rigore — il giudizio 'vulgato' contro il quale giustamente polemizza la Mazzucchetti (e contro il quale polemizzava lo stesso autore in una lettera a Hans Henning del 2 aprile 1914, ora edita in « Die Neue Rundschau », a. LXVIII [1957], n. 1, pp. 95-96). Sulla connessione fra il tema della morte e quello della vita sessuale nella produzione letteraria schnitzleriana (« das grosse, alles überschattende Problem ») si leggerà con profitto la monografia di Th. Reik, *Arthur Schnitzler als Psycholog*, Minden, s.d. (ma 1913; la citazione a p. 31), che studia la questione dal punto di vista psicanalitico (il libro è dedicato al « venerato maestro Professor Dr. Sigmund Freud »).

Schnitzler tematizza i propri conflitti morali intorno alla ricerca di un nuovo contatto umano tra le persone che compongono il mosso caleidoscopio del suo mondo sociale (anche se poi questa ricerca è destinata quasi sempre a fallire). In un primo momento egli non parrebbe del tutto consapevole di codesta 'vacanza' di valori e di affetti, limitandosi quindi a registrare con fedeltà estrema la situazione, puntualizzandola — con la sensibilità accorta di chi avverte la zona di maggiore dolenza — nell'ambito erotico. Ambito, va subito detto, che si definisce come il semplice nulla, come la carenza totale di una 'presenza' realmente umana, come un'atmosfera 'disossigenata' entro cui l'amore che sboccia prende immediatamente, e sempre, una medesima piega, una stessa coloratura esangue e pallida: è incapace, cioè, di assumere responsabilità precise, di affrontare scelte e decisioni radicali, di porre in gioco le ragioni più profonde dell'esistenza. L'amore nasce, o meglio è, nel primissimo Schnitzler, mero libertinaggio, nella sua forma — per altro — più deteriore e snervata: non velleità dei sensi, crudo impulso carnale, ma narcisistico vagheggiamento di una propria assoluta autonomia nella sfera degli affetti, recata a teoria.

E' questo l'accordo fondamentale in una delle prime prove drammatiche di Arthur Schnitzler, quella serie di scene raccolte intorno alla figura di *Anatol* (1890) che valse a fondare la sua fama e a cui è ancor oggi quasi esclusivamente consegnato — per molti — il nome dello scrittore austriaco insieme alla cifra del suo stile¹⁰. Di tale sua narcisistica 'impotenza', di tal sua mancanza di virilità morale s'era già accorto, da noi, Renato Simoni recensendo un allestimento italiano dell'opera che gli faceva scrivere: « Anatolio [...] forse ama più l'amore che le donne »¹¹.

¹⁰ La scena della serie che venne composta per prima (in realtà l'ultima dell'edizione), cioè 'Hochzeitsmorgen', fu stesa a Londra nel 1888. Naturalmente, non si tratta di un esordio in senso assoluto, poiché — oltre a poesie, saggi e articoli composti precedentemente — bisognerebbe ricordare almeno due brevi lavori teatrali: *Das Abenteuer seines Lebens* (Wien, 1888) e il dramma in versi *Alkand's Lied* (ivi, 1890), entrambi stampati come 'Büchchenmanuskripte'. Sugli inizi di Schnitzler cfr. H. LEDERER, *Arthur Schnitzler before 'Anatol'*, in « The Germanic Review », vol. XXXVI, n. 4, dicembre 1961, pp. 269-281.

¹¹ R. SIMONI, *Anatolio*, in *Trent'anni di cronaca drammatica*, I, Torino, 1951, p. 740.

Proseguiva egli per altro, dietro l'esigenza del suo mestiere, ad osservare che « gli ultimi due quadri hanno uno sviluppo maggiore degli altri; i tre primi rappresentano, con tocchi leggeri e con qualche venatura d'umorismo, stati d'animo che, in una commedia regolare, sarebbero appena intermedi, gradazioni di una passione, faccette di un carattere. Isolati così ci fanno sentire la loro povertà, anche perché mancano di novità [...]. L'osservazione psicologica, in questi cinque quadri, è elegante ma comune »¹². Più utile ci sembra, invece, insistere su quella sua prima osservazione, che coglie con garbata pertinenza l'atteggiamento che si è detto esser caratteristico del personaggio principale di questo 'esordio' schnitzleriano. Il quale ha continuato a gettare la sua ombra lunga anche sulla produzione posteriore dello scrittore, sicché — oltre il non grande conto che egli stesso ne faceva — vien fatto di domandarsi se non ci siano in essa, in germe almeno, alcune qualità fondamentali della scrittura di Schnitzler¹³.

Una diffusa patina cattivante, che riveste di una facile eleganza e spontaneità le scene che compongono *Anatol*, tradisce lo studio attento del più consumato ed esperto teatro francese di allora — quel teatro che sette anni dopo, abbiamo visto, avrebbe sottoposto ad acuta e tagliente critica, dal quale si sarebbe andato a mano a mano staccando con consapevole e autonoma originalità d'intenti, ma che pure è ben visibile, nel 'vuoto' di quegli anni, all'origine del suo incontro con la scena. Non che si voglia negare ai primi esperimenti drammatici di Schnitzler una loro naturale e 'ingenua' felicità d'invenzione e di struttura: ché, anzi, va detto come egli sappia trovare sin dall'inizio, immediatamente, il contatto con la grande tradizione spettacolare austriaca, la quale solo raramente ha prodotto dei puri autori drammatici impegnati in libresche e letterarie esercitazioni, ma sempre — al contrario —

¹² *Ivi*, p. 741.

¹³ Secondo il LEDERER, perfino un inventario della produzione schnitzleriana precedente *Anatol*, in gran parte inedita, mostrerebbe « how many of the ideas, themes, subjects, motifs, and problems which are so characteristic of the mature writer can be traced back to his early beginnings » (l. c., p. 271). Per Th. Reik (op. cit., p. 38) il motivo centrale del narcisismo si colorerebbe già in *Anatol* con il « sentimento della colpa », in quanto egli avvertirebbe drammaticamente « non tanto la separazione » dalla donna che ha amato, quanto piuttosto « il non aver mantenuto una tacita promessa ».

scrittori che hanno maneggiato la penna tenendo di continuo l'occhio al palcoscenico, autori-attori, autori-registi, dalla vena fiabesca ma teatralissima di Ferdinand Raimund (per non risalire ad ascendenze più lontane e peregrine, su su nell'intrico foltissimo del 'Volksstück' viennese, dei primi 'Hanswurst', della lezione validamente appresa dagli attori austro-tedeschi alla scuola degli italiani comici dell'Arte, dove parole del testo ed invenzione mimica fanno tutt'uno) al mestiere sottile ed estetizzante, ma non meno padrone della finzione teatrale, di Hugo von Hofmannsthal. Perfino Grillparzer, il 'classico' del teatro austriaco, che muove dalla imitazione degli atteggiamenti più astratti e retorici (di una retorica letteraria, si badi bene) di Schiller, approda poi a un linguaggio espressivo che ha le sue radici più profonde nelle ragioni mimiche della pagina, che mira cioè — con le parole — ad evocare figure (lo ha ben ragionato il Naumann in una sua recente monografia)¹⁴ in tutta la plasticità dei loro contorni e movimenti. Schnitzler porta con sé, dunque, una dote nazionale che è spontanea disposizione al teatro, innata apertura alle suggestioni del palcoscenico. Sicché queste 'Storie di Anatolio' costituiscono — sì — l'esordio teatrale dello scrittore, ma sono, nello stesso tempo, un documento di primaria importanza nella sua parabola artistica, che vi appare prefigurata in taluni elementi essenziali. Come per le prove straordinariamente mature che il giovanissimo Hofmannsthal stava allora dando della sua vena poetica, così anche per questi primi esperimenti drammatici di Schnitzler sarebbe inesatto parlare di tirocinio e di scuola: essi sono, invece, il frutto di una tecnica già scaltra e sicura, che ha originalmente assimilato ed elaborato le esperienze più varie della moderna letteratura europea, e anticipano largamente — in una tematica, certo, ancora esclusiva e paradossale a volte — i successivi sviluppi dell'arte di Schnitzler: i toni più lievi del suo fondamentale pessimismo (acuitosi, è vero, negli anni posteriori secondo una linea più incisiva ed amara: si pensi a *Der einsame Weg* [1903], *Das weite Land* [1910], *Professor Bernhards* [1910]), il 'gioco' con l'amore, visto in una sua dimensione effi-

¹⁴ W. NAUMANN, *Grillparzer. Das dichterische Werk*, Stuttgart, s. d., p. 12 e 17.

mera e tutta sensualmente epidermica, che culminerà poco dopo in *Reigen*, infine lo scetticismo sulla possibilità di costruire qualcosa di duraturo e di valido — oltre l'ambigua occasione — nel mondo degli affetti e in quello dell'umano operare. La figura di Anatol, per altro, si riscatta nel largo margine di gioco entro il quale s'annoda la trama di una serie di avventure ed esperienze esemplari della società austriaca 'fin de siècle'; ed anche nell'impegno più che altro divertito con cui Schnitzler elabora quei suoi atti unici è in germe quel processo di critica che l'autore inaugurerà più tardi al dramma di una 'coesistenza' sociale ed umana che si è fatta mero 'vicinato', più o meno buono e cordiale (quasi sempre, dobbiamo dire, scettico e sospettoso, profondamente egoista), fra individui che « sono tutti così vicini e che tuttavia non sanno nulla l'uno dell'altro, conoscono a malapena i rapporti che intercorrono fra loro e sembrano destinati a disperdersi Dio sa dove »¹⁵.

Questa prima esperienza teatrale di Arthur Schnitzler (che per altro scendeva nell'agone drammatico relativamente tardi, cioè a trentadue anni: bruciando quindi, in partenza, quella immaturità di osservazione psicologica e umana che pregiudica così spesso il discorso di un autore al suo esordio) riveste dunque una duplice importanza: tecnica e tematica.

L'importanza tecnica è ben chiara nella notevole sicurezza con cui Schnitzler disegna figure ed evoca atmosfere (atmosfere, più che ambienti)¹⁶, giacché la sua vocazione più sincera, ora pate-

¹⁵ *Der einsame Weg*, trad. it. in *Girotondo e altre commedie*, cit., p. 360. Codesto motivo s'appunta poi nel tema della solitudine: « Diventiamo vecchi, Egon. Tutti. Sì, sì ... E soli » (*Komtesse Mizzi*, 1907, in *Girotondo e altre commedie*, cit., p. 452).

¹⁶ Schnitzler opera una significativa distinzione fra 'Menschen' e 'Leute', fra autentici uomini e l'indistinto magma della 'società', capace di fornire soltanto gli elementi di una 'atmosfera', non le linee sicure di un 'paesaggio umano'. Nella prima fase della sua produzione drammatica egli rappresenterà gli 'altri' soprattutto come 'Leute', come folla grigia e anonima; nella seconda, tenterà di tematizzare il proprio discorso intorno alla 'recherche' di un rapporto che leghi veramente gli uomini fra di loro, che getti un ponte da anima ad anima. La fase di passaggio può essere colta in questa significativa battuta di Paul Rönning, una figura che compare in *Freiwild* (1896): « Talvolta posso sopportarli [*die Leute*] proprio bene. Come atmosfera, per così dire, nella quale di quando in quando mi soffermo volentieri. Ma come uomini essi non rappresentano nulla per me, e la mia anima non ha niente a che fare con essi »

tica ora scettica, è in fondo una sorta di costante lirismo, che tende la corda del sentimento sempre sul 'tremolato', senza mai spingerla al diapason). Non solo il taglio delle scene, il colorito che egli sapientemente dosa sulla tela del testo attraverso l'uso calcolatissimo ed istituzionale delle didascalie, nelle quali è riposta la carica mimica di esso, sì che col testo vengono a fare parte integrante in funzione figurativa e plastica, rivelano una capacità teatrale non comune: ma anche e soprattutto il dialogo è segno vivente dei personaggi in scena, è parlante e corposamente sonoro anche alla semplice lettura non in virtù di un suo particolare ritmo o di una intima ed efficace musicalità, bensì a motivo di una sua singolare qualità semantica, consistente nel carattere di reale doppione del linguaggio quotidiano che esso possiede. Il linguaggio di *Anatol*, infatti, non è per nulla artificioso, è insomma naturalissimo — tanto che il segno delle parole che andiamo leggendo non può non evocare, simultaneamente, anche il loro suono, il suono che ci è familiare nei discorsi di tutti i giorni (e perciò al limite potremmo pur dirlo artificioso proprio in ragione di questa sua voluta ed esplicita 'non-artificiosità'). Persino i più convenzionali segni ortografici, l'interpunzione, la virgolatura, l'uso dei trattini sospensivi, l'interrogativo che sostituisce un'intera frase e pur riempie, col suo vuoto apparente, la battuta colorandola di polifonici e polilogici significati: tutto questo ha, nel dialogo schnitzleriano, una sua indiscutibile ed esaltata eloquenza, dalla quale l'individuo balza fuori con icastica incisività. « Laddove Zweig o Werfel tendono verso deduzioni assolute, e, oggi, non superano il documento, egli resta un uomo di teatro, e nasce, dalla sua battuta, il 'carattere', il 'personaggio' »¹⁷. E converrà, in questa direzione, rilevare la concomitanza della ricerca espressiva schnitzleriana con quella della scuola naturalistica berlinese di Hauptmann, Holz e Schlaf (*Die Familie Selicke*, prototipo ideale di codesta scuola, è pure del 1890), specie per quanto riguarda i risultati formali del cosiddetto 'stile del

(*Gesammelte Werke*, cit., p. 277). Secondo il Reik, per Schnitzler l'unico rapporto veramente saldo e indistruttibile è quello fra padre e figlio (*Arthur Schnitzler als Psycholog*, cit., p. 201).

¹⁷ E. GAIPA, l. c., p. 11.

secondo¹⁸: ma allo scopo, in definitiva, di mettere in luce come il pesante e drammatico naturalismo di questi ultimi, volto a sottolineare la tragica evidenza delle cose, venga da Schnitzler piegato a registrare invece il gioco interno della sensibilità.

I limiti della bravura tecnica del primo Schnitzler è meglio cercarli, semmai, al più alto livello drammaturgico, là dove è in gioco l'organico impianto della 'favola', la costruzione e lo scioglimento di un intreccio, di un nodo che può essere al limite comico o tragico, ma che in lui assume — per lo più — la fisionomia del grottesco. Le diverse parti o 'episodi' che compongono il ciclo di *Anatol*, infatti, non sono scene nel significato specificamente tecnico del termine, non costituiscono cioè i 'momenti' di un'unica e solidale azione (per centrifuga e 'aperta' che essa sia), non si integrano dialetticamente l'una con l'altra — bensì sono unite da un filo conduttore troppo estrinseco e soggettivo per potersi assumere il difficile compito di reggere l'arco della vicenda: la volontà dell'autore, che ha riunito i *dissecta membra* in un corpo solo, e soprattutto il continuo ricorrere, nelle diverse situazioni, del medesimo personaggio centrale. Questo, tuttavia, non basta a fare d'una compagine di quadri un vero e autentico dramma; sicché aveva ragioni da vendere Alfred Kerr quando, agli inizi della sua fortunosa carriera di critico teatrale, asseriva con forza che « le sette scene di cui si compone *Anatol* sono sette scene. Per quanto possano essere legate insieme dalla medesima sfera, sarebbe pazzia considerare il libro come qualcosa di organico »¹⁸. Non sarebbe del resto difficile dimostrare, testo alla mano, che le diverse esperienze e situazioni in cui il protagonista viene a trovarsi non segnano altrettante tappe di una progressione drammatica, ma tutt'al più i 'gradi' di una arida passione, le alterne fasi di una 'malattia' che tende ad assumere, verso la fine, il carattere di 'decorso cronico' (e proprio in questa estrema prospettiva è forse da ricercarsi il senso specifico e riposto del lavoro); che il personaggio di Anatol non muta sostanzialmente dal principio alla fine, ma resta sempre uguale a se stesso, solo variamente reagendo alle varie circostanze nel cui gioco egli viene, ora

¹⁸ A. KERR, *Arthur Schnitzler*, in *Die Welt im Drama*, nuova ed. a cura di G. F. HERING, Köln-Berlin, 1954, p. 100.

volontariamente ora involontariamente, a trovarsi: una volta sarà lui a consumare l'inganno ai danni di una non sempre ingenua fanciulla, un'altra sarà invece quest'ultima a farne il bersaglio della propria vendetta, del suo ironico e grottesco trionfo; infine, che se c'è una 'morale' da ricavare alla conclusione del 'girotondo', sarà la sostanziale aridità, l'atmosfera asfittica in cui è condannato a vivere un uomo per il quale l'amore è unicamente occasione erotica, anche se spesso ammantata di sentimentalismo e di fraseologia romantico-patetica. La bravura teatrale di Schnitzler, dunque, è tutta chiusa nel giro della singola scena, del quadretto, di una vocazione che agli inizi parrebbe senz'altro bozzettistica e che, comunque, ha confermato in séguito la difficoltà profonda dello autore ad uscire vittoriosamente ed efficacemente dal breve respiro dell'atto unico (sicché proprio in questa produzione 'minore' ci sembra di poter cogliere gli accenti più felici e i risultati teatralmente più validi della sua drammaturgia, anche se i lavori di maggiore impegno e dotati di più robusti polmoni sono senz'altro, da un certo punto di vista, più 'interessanti' e 'complessi'). Piuttosto ci preme di notare, connesso a tale congenita disposizione schnitzleriana alla forma breve, un altro elemento fondamentale della sua tecnica: quella tendenza alla resa impressionistica delle sensazioni, alla pittura di personaggi ed 'ambienti' non mediante il tratto netto e deciso ma con rapide pennellate alla macchiaiola, che si è convenuto di chiamare 'puntinismo'. Quel puntinismo che non è davvero un compiacimento tecnico, una escogitazione esteriore, ma piuttosto l'unico mezzo che lo scrittore aveva per 'fermare', sia pure per un solo istante, un mondo 'atomizzato', polverizzato, pulviscolo di personaggi che sono spesso « viaggiatori, ospiti in una elegante località balneare, i quali arrivano, sostano un poco e poi ripartono. Certo, questo mondo di alberghi e stazioni climatiche crea [...] la necessaria atmosfera sociale. Ma essa ha pure una funzione più profonda: è l'adeguato e univoco correlato locale di uomini che non hanno radici nello spazio e nel tempo »¹⁹. Parve a Otto Brahm, il direttore del berli-

¹⁹ *Der Briefwechsel Arthur Schnitzler - Otto Brahm*, cit., p. 30. E neppure nello spazio dei sentimenti, giacché alla 'geografia reale' della loro esistenza esteriore corrisponde sempre anche una arida e solitaria 'geografia ideale',

nese 'Deutsches Theater' e allestitore su quella scena di moltissimi lavori di Schnitzler, che il puntinismo di quest'ultimo si fosse rivelato soltanto con il dramma *Das weite Land*, cioè intorno al 1910, segnando pertanto una vera e propria svolta nell'evoluzione stilistica del suo autore. E gli scriveva da Karlsbad il 21 giugno del medesimo anno: « Ho letto con grande gioia il Suo lavoro *Das weite Land* [...]. Esso mi sembra non solo poeticamente uno dei punti più alti da Lei raggiunti (molto vicino a *Der einsame Weg*), non solo eccellente nelle caratterizzazioni — Friedrich Hofreiter è per me uno dei Suoi personaggi meglio riusciti — ma anche assolutamente nuovo nello stile, che io [...] vorrei definire *pointillistisch* »²⁰. Sembra per altro a noi che già in *Anatol* sia possibile sorprendere in germe il maturare di questa svolta: nel suo costruire la fisionomia dei personaggi attraverso la fitta tessitura di un dialogo giocato non tanto su un rapporto dialettico e logico, quanto su una impressionistica giustapposizione di elementi, di spunti, di macchie di colore, di squarci psicologici, di reazioni emotive colte non nella tonalità dispiegata e distesa delle decisioni, bensì nel tremito che accompagna il loro manifestarsi, nelle reticenze, nelle irresolutezze, nelle parole pronunziate a mezza bocca, nelle occhiate allusive e significanti più di qualsiasi rotonda verbosità²¹. Questa stessa ricerca linguistica troviamo ben consapevole, del resto, anche nelle novelle schnitzleriane di quegli anni, per esempio in *Sterben* e in *Blumen* (1894), dove è chiaramente dimostrata la reciproca fungibilità di narrazione e di azione quando il nervo dell'opera sia affidato ad un dialogo capace di estrinsecare plasticamente le diverse sfumature della psicologia umana e i suoi conflitti; per non parlare di certi suoi racconti,

secondo il senso delle parole di Wegrat in *Der einsame Weg*: « [...] Quanto agli altri uomini... anche gli amici sono soltanto ospiti nella nostra vita, si alzano di tavola quando hanno finito di mangiare, scendono le scale e — come noi — hanno la loro strada e i loro affari [...] » (*Girotondo e altre commedie*, cit., p. 406).

²⁰ *Der Briefwechsel Arthur Schnitzler - Otto Brahm*, cit., p. 232.

²¹ In codesta tecnica è da ravvisare, a nostro giudizio, lo sforzo di recuperare quella dimensione 'interna' e autentica che l'inautenticità della vita sociale viennese sullo scorcio del secolo pareva in ogni modo combattere. L'impressionismo come modo di 'vedere' poeticamente la realtà viene qui in soccorso di un atteggiamento specificamente 'critico'.

come *Fräulein Else* o il famosissimo *Leutnant Gustl*, dove il monologo interiore è decisamente ambivalente, e regge tanto alla lettura quanto alla recitazione 'mit verteilten Rollen' che facilmente s'immagina.

Se dalla struttura tecnico-semanticamente ci volgiamo poi a considerare il problema della tematica schnitzleriana in *Anatol*, converrà subito rilevare come il mondo che esso porta in scena sia quello della Vienna 'fin de siècle': un mondo in cui la nobiltà tradizionale, che ha fatto per secoli da cemento nell'eterogenea compagine dell'impero asburgico, si sente vicina al suo tramonto, ha esaurito le sue possibilità d'iniziativa e vive ormai, anzi muore, di lenta usura e consunzione. La borghesia minuta, il popolino artigiano rappresentano invece il polo opposto, quasi simboleggiando il mito di un'esistenza sana e schietta, della naturale bontà, degli affetti duraturi e sinceri costruiti sulla norma e sulla morale più semplice²² (esemplare, in proposito, la caratterizzazione psicologica e sociale dei diversi personaggi nel posteriore *Liebelei*, una ottocentesca *Kabale und Liebe* in cui il posto dei nobili è preso dalla gente 'vornehm', dalla borghesia distinta). Nel mezzo stanno i ceti medi più elevati, che in parte attingono al popolo una più robusta salute morale, in parte — però — rivelano gli elementi di un sottile decadimento²³: l'indulgere alle sofisticazioni dell'intelletto, ai solleticamenti della fantasia, alle morbide suggestioni del sentimentalismo che celano, al fondo, un atteggiamento sostanzialmente egoistico, anzi narcisistico.

In questo 'paesaggio di costume' si collocano Anatol — protagonista — e Max — deuteragonista del dramma: i soli, in definitiva, a contare qualcosa, ché le figure femminili hanno semplice valore di contrappunto, o piuttosto di reagente, in quanto servono a determinare di volta in volta — in guise e modi diversi — gli atti e le parole di Anatol. Le donne che compaiono nel corso delle sette scene, infatti, non sono né buone né cattive

²² Cioè di quel 'gutes Bürgertum' di cui discorre Anna in *Der junge Medardus* (1909) (*Gesammelte Werke*, cit., IV, p. 58).

²³ Giustamente osserva GAIPA che « la storia dell'aristocrazia viennese, che egli tenta e conclude, investe un processo ad una borghesia che si avviava ad ereditare certe forme care alla casta madre » (l. c., p. 11).

ma — semmai — stan lì a dimostrare l'incapacità dell'eroe a costruirsi una esistenza inserita in una prospettiva più vasta del mero attimo fuggente. La vita, per Anatol, non ha coerenza e significato oltre quelli che l'individuo vi immette a mano a mano; è un vivace caleidoscopio, ed una tinta, una penombra, una semiluce sono sufficienti a mutarlo: « Basta un colore a trasformare il mondo intero »²⁴. Egli è un impressionista dell'esistenza, se così si può dire; il 'puntinismo' con cui Schnitzler lo disegna non è altro che il mezzo tecnico adeguato a cogliere un atomismo più radicale e profondo, per cui la vita gli si spezza di continuo in tanti frammenti cui egli non può — e non vuole — dare organica coesione. E' necessario, allora, che Anatol conferisca a questi sparsi atomi e frammenti, a queste esperienze che non sono più tali se non conviene trarne un insegnamento per il futuro, un significato autonomo e totale, una intensità completa di vibrazioni. Ed è necessario che l'uno non ripeta l'altro, che la 'situazione' sia sempre nuova; la noia e la banalità sono, infatti, i nemici mortali continuamente in agguato di ogni sensibilità estenuata e raffinatamente decadente. Ecco allora la proclamata e teorizzata necessità della 'debolezza', di quel vago disagio che confina con la malattia e che serve a render più piccante il quotidiano rinnovarsi dell'esperienza umana in forme sempre insolite e seducenti: « Io sento » — egli dice a un certo punto — « quanto perderei, se un bel giorno mi ritrovassi 'forte'! ... Le malattie sono tante mentre la salute è una sola! ... Sani si deve essere per forza al modo degli altri ... mentre si può essere malati in mille modi diversi! »²⁵. La vita vale dunque se vissuta alla giornata: non come consapevole tessuto di volontà ed impegni cospiranti ad un fine preciso, ma piuttosto come assoluta invenzione, come avventura ed allettante impreveduto: « Forse partirò ... va bene ... » (è ancora Anatol che parla). « Ma deve risultare come una sorpresa ... non dev'esserci in gioco alcun proposito ... il proposito rovina tutto! ... Il lato orribile di queste cose è che ... bisogna far le valige! ... chiamare una carrozza

²⁴ A. SCHNITZLER, *Girotondo e altre commedie*, cit., p. 51.

²⁵ *Ivi*, p. 89.

... dire al vetturino di portarci alla stazione! »²⁶. In questa prospettiva anche l'amore non può configurarsi che come esperienza erotica, magari con una componente sentimentale, ma solo in quanto serva a rendere più intenso l'attimo del godimento, il suo assaporamento; amore come avventura. Non manca certo, Anatol, di cercare talvolta una giustificazione sentimentale e meno estrinseca a questa caccia di sensazioni sempre nuove, di tingerla d'una patina romantica e persino tenera — che dà, però, súbito nella sdolcinatura, quasi a significare la falsa apparenza d'un impegno 'morale' che è solo arabesco floreale e decorativo, un mazzetto di fiori finti 'alla Makart' in cui la convenzione del gesto, prima ancora che la tecnica dell'uomo, ha ucciso l'autentica spontaneità e la natura. Dirà ad esempio a Max, nel bozzetto che s'intitola *Abschiedssouper*, parlando di una fanciulla alla quale vanno, in questo momento, le sue attenzioni: « Sì... non so proprio come farti capire... Mi ricorda un dolce valzer viennese... allegria piena di sentimento... malinconia sorridente e birichina... E' fatta così... E poi ha una testolina bionda incantevole, sai... così... ma è difficile a descriversi!... Vicino a lei mi sento pieno di gioia e di calore... E quando le porto un mazzetto di viole, una lacrima le spunta all'angolo dell'occhio... »²⁷. E in *Anatols Grössenwahn*, la scena postuma²⁸ che nelle intenzioni dell'autore avrebbe dovuto concludere il ciclo in luogo del consueto finale (*Anatols Hochzeitmorgen*), ecco il protagonista rinfacciare al suo partner di ricercare in ogni donna la *cocotte*; egli, al contrario, in ogni *cocotte* si preoccupa di ricercare la donna. In realtà, Anatol non fa che inseguire se stesso, il proprio diletto, l'appagamento di un desiderio che rasenta — nel suo assolutismo — la malattia, ché l'amore deve presentarsi — per lui — sotto forme sempre nuove e originali (indicativa, in proposito, la confessione ch'egli fa a Max nel già citato *Anatols Grössenwahn*: « Una nuova specie d'amore di cui è arrivato adesso il turno » è « l'amore per le cose in quanto tali... »)²⁹. Anatol, in fondo, è dunque un

²⁶ *Ivi*, p. 90.

²⁷ *Ivi*, p. 69.

²⁸ Scritta nel 1891 e pubblicata dapprima separatamente (Berlino, 1932), poi anche nell'antologia schnitzleriana *Meisterdramen* (*ivi*, 1955).

²⁹ A. Schnitzler, *Meisterdramen*, cit., p. 587.

solitario, e il capitale che avrà accumulato nel corso delle sue avventure sarà solo di ricordi: « La mia leggerezza si è fatta così malinconica. Mi trascino appresso tutti i miei ricordi... e in certi giorni li sciorino in giro »³⁰. Qui è già adombrato il tema fondamentale della posteriore produzione teatrale di Schnitzler, e soprattutto si accenna al registro che diverrà dominante: non quello del divertimento distaccato e un po' cinico che caratterizza in genere il ciclo di Anatol, e neppure il conflitto drammatico di certi tentativi più tardi — ma piuttosto un tono di soffusa e intensa malinconia, di accorata tristezza che sfiora la tragedia senza sboccare in essa anche quando la vicenda si avvia a una conclusione fatale. « Ciò che il pubblico aspettava da lui » — nota Oskar Seidlin — « ciò che aspettava da lui perfino un critico intelligente come Otto Brahm, era la 'commedia', il chiuso mondo dell'eleganza, sprizzante di grazia francese e di spirito, educato ma mai noioso, audace ma sempre di buon gusto, illuminato dalla malinconica ironia di un saggio *viveur*: il tutto profumato da un fresco soffio dei boschi viennesi. Ma questa commedia Schnitzler non l'ha mai scritta, benché allora come oggi troppi abbiano creduto che egli non avesse scritto altro che questa »³¹. Senza voler giungere all'eccesso di attribuirgli la qualifica di « poeta religioso », come ha fatto lo Spaini³², pure bisogna riconoscere a Schnitzler — infatti — un vivo senso 'critico' dell'esistenza (critico, cioè, nei confronti del mondo 'sicuro' e 'borghese' che aveva davanti agli occhi), quel 'Wissen vom Ende' di cui con acutezza discute Bernhard Blume in un suo importante studio³³, quel senso di disintegrazione e dissoluzione che non è né umorismo né sentimento del tragico, ma che si rivela nella 'tristezza', « anche quando il cupo sfondo è nascosto dal brillio di una lieve speranza »³⁴. Non a caso, in una lettera a Brahm, egli definiva i suoi lavori drammatici come appartenenti al genere della 'Melancholödie'³⁵. Questo suo rimaner sospeso

³⁰ *Ivi*, p. 602.

³¹ *Der Briefwechsel Arthur Schnitzler - Otto Brahm*, cit., p. 23.

³² A. SPAINI, *Il teatro tedesco*, nuova ed., Milano, 1943, p. 136.

³³ B. BLUME, *Das Weltbild Arthur Schnitzlers*, Stuttgart, 1936.

³⁴ *Der Briefwechsel Arthur Schnitzler - Otto Brahm*, cit., p. 23.

³⁵ *Ivi*.

in una zona per così dire neutra, fra tragedia e commedia, prendendo un po' dell'una e un po' dell'altra per una naturale vocazione intimistica e psicologica più che classicamente e radicalmente drammatica, è quanto Karl Kraus non ha saputo né voluto perdonare ad Arthur Schnitzler. In quel libro *Die demolierte Literatur* che è davvero una spietata demolizione della letteratura austriaca 'fin de siècle', soprattutto del circolo dei cosiddetti 'Jung-Wiener Dichter', egli così motiva la sua condanna senza appello: « Colui che più profondamente s'immerge nella loro [dei 'Jung-Wiener Dichter'] superficialità e che più completamente di ogni altro si dissolve in questa vuotaggine, il poeta che ha aperto l'accesso al palcoscenico del 'Burgtheater' alla ragazzetta dei sobborghi, ha saputo conservare — in così rumorosa vicinanza — una megalomania tranquillamente modesta. Troppo bonario per accostarsi a un problema, si è fabbricato una volta per tutte un piccolo mondo di *viveurs* e sartine, per risalire solo di tanto in tanto da queste bassure a una falsa tragicità. Se allora avviene qualcosa che assomiglia alla morte — prego non spaventarsi, le pistole sono cariche di apatia: morire non è nulla, ma vivere e non vedere...! »³⁶. E tuttavia il carattere 'teatrale' e falsamente decorativo di un'epoca che andava incontro alla sua inevitabile fine (l'epoca che ha forse in Musil e Doderer i suoi 'storici' maggiori) si esprime talvolta meglio nel gusto ambiguo di tante *pièces* schnitzleriane che non nelle metafisiche apocalissi di molti poeti 'nuovi'.

Si pensi, per esempio, al valore sintomatico che possiede un testo come il tanto discusso *Reigen* (1896), forse il pezzo più celebre del repertorio di Schnitzler per la spregiudicatezza del tema che affronta e per la realistica crudezza con cui stringe, entro il rapido ritmo di balletto delle sue dieci scene, gli 'incontri' più o meno occasionali di altrettante coppie scelte a rappresentare tutti indistintamente i ceti e i gruppi sociali: dal soldato al gentiluomo, dalla signora borghese alla domestica, dall'intellettuale alla prostituta. Per Schnitzler possono variare, a seconda del temperamento e dei gusti, della psicologia e della forma-

³⁶ K. KRAUS, *Die demolierte Literatur*, 1896, p. 18.

zione morale, i modi entro cui si configura — nell'avventura amorosa — l'approccio dell'uomo alla donna (o viceversa): quel che non muta mai, invece, è la reazione finale, la conclusione dell'avventura stessa, che vede tutti accomunati in un più o meno esplicito senso di distacco verso la persona che hanno di fronte e con la quale essi l'hanno condivisa. Significherebbe naturalmente calcare troppo la mano, se dicessimo che i personaggi di questo 'girotondo' schnitzleriano approdano a una condizione di 'nausea'; piuttosto, si avverte nella maniera con cui l'autore conduce la vicenda a ripetere per dieci volte il medesimo ciclo l'intenzione di mostrare come l'amore, che dapprima si configura come l'intenso accendersi di un prepotente e insopprimibile istinto di vita, finisca poi per raffreddarsi di colpo e svelarsi come fine meccanicamente perseguito, spegnendosi nell'abitudine. Ciò che quindi Schnitzler ci propone, in filigrana, è la difficoltà del vero amore, dell'eros inteso come fruizione globale, e non puramente fisica, dell'essere; nella sua accezione biologica, infatti, esso viene visto sotto una luce sostanzialmente clinica, freddamente scientifica (e senti, a questo punto, far capolino il medico sotto la veste dello scrittore). Un simile atteggiamento, in cui sia smorzata qualsiasi vibrazione sentimentale, in cui sia spenta ogni passione anche polemica, e tutto venga lasciato alla obbiettiva descrizione dei fatti e delle situazioni, non poteva non indurre l'autore in serie perplessità, di cui egli ebbe piena consapevolezza. Terminato il lavoro, era incerto se pubblicarlo o meno, e intanto ne preparava un'edizione privata a tiratura limitata; in séguito gli parve difficile che se ne potesse realizzare una rappresentazione, ma comunque si preoccupava di precisare che qualsiasi addomesticamento del testo, anche marginale, avrebbe svisato del tutto il significato dell'opera. La quale, ove si guardi bene, ha proprio nel ciclo di *Anatol* il suo necessario presupposto: liberato delle sue forme convenzionali, dell'etichetta sociale e di qualsiasi giustificazione anche 'libertina', l'istinto del giovane *viveur* viennese è — un gradino più in alto — quello stesso che governa i dieci protagonisti del grottesco 'girotondo'.

Da questo punto di vista, Schnitzler conduce in un certo senso alle estreme conseguenze i presupposti che pure sono alla base di quel tipico teatro francese *boulevardier* da lui — come s'è visto — aspramente criticato. La « cecità del volere » che il Seidlin attribuisce all'autore stesso³⁷, la mancanza di prospettiva nei gesti dei suoi personaggi, l'irrisolutezza e l'abulia divenute abito di vita trasformano le sue commedie in un tragico *bourlesque*, in un gigantesco spettacolo di marionette mosse da un destino grottesco, in una « danse macabre » come il Reik ha detto a proposito di *Reigen*^{37''}. Questa stilizzazione da pantomima e quasi da balletto, caratterizzata dal meccanico ripetersi di gesti e situazioni con un minimo di variazioni, è il tono predominante nel teatro di Schnitzler, anche se egli talvolta ne avverte i limiti e vorrebbe in qualche modo reagirvi³⁸. Il mondo in cui si muovono queste 'marionette', « mondo dal quale è scomparsa ogni parvenza di sicurezza »³⁹, appare dominato da una sorta di oscura magia: quasi moderna trascrizione in chiave lievemente pessimistica delle ottimistiche 'farse magiche' viennesi d'un secolo prima sono infatti, se ben guardiamo, *Die Frage an das Schicksal* (nel ciclo di *Anatol*), *Paracelsus* (1897), *Der Puppenspieler* (1902) e tanti altri ancora. Realtà e illusione⁴⁰: qui entra in gioco e si fa

³⁷ *Der Briefwechsel Arthur Schnitzler - Otto Brahm*, cit., p. 24.

^{37''} Th. Reik, *Arthur Schnitzler als Psycholog*, cit., p. 84.

³⁸ Come nel caso della messinscena di *Der tapfere Cassian* al 'Volkstheater' di Vienna (1912), che « venne rappresentato al modo di un *Puppenspiel*: senz'altro un errore. Per valorizzare al massimo questo lavoro occorrerebbe trovare uno stile diverso » (*ivi*, p. 253).

³⁹ *Der Briefwechsel Arthur Schnitzler - Otto Brahm*, cit., p. 26. Di questa stessa mancanza di sicurezza, che corrisponderebbe a una dimensione pessimistico-fatalistica di Schnitzler, discorre già ERNST STADLER recensendo il volume di novelle *Masken und Wunder*, 1912 (cfr. *Dichtungen*, II, Hamburg, s. d. [ma 1955], p. 38).

⁴⁰ E' interessante notare come Schnitzler sia tra i primi, in Europa, ad accennare codesto tema tipicamente 'pirandelliano', in una battuta del protagonista di *Paracelsus* (1897):

« E' stato un gioco! E cosa altro doveva?
E' solo un gioco quel che noi facciamo,
Anche se ci è sembrato alto e profondo!
L'un gioca con feroci mercenari,
L'altro con folli superstiziosi.
Forse qualcuno con le stelle e i soli —
Io, invece, con le anime. Un senso
Può trovarlo soltanto chi lo cerca.

valere la sottile capacità di Schnitzler di penetrare il meccanismo della psiche (con quel tono lucido e distaccato, ma insieme partecipe, che sarà poi di un altro medico-scrittore, Hans Carossa), fino al sadismo di *Der Schleier der Beatrice* (1899), che non è — come nota il Seidlin — una concessione fatta allo « spirito della Rinascenza », ma appunto la capacità, che con lui ebbe anche Freud, di riportare alla luce gli impulsi atavici e primitivi che dormono in fondo alla coscienza dell'*homo sapiens*⁴¹. Ciò che infatti differenzia il 'freudismo' di Schnitzler (già ben chiaro in *Anatol*)⁴² da quello dei neo-romantici 'puri' è l'uso strumentale di quei mezzi d'introspezione che servono a lumeggiare

Uno entro l'altro scronno sogno e veglia,
Vero e menzogna. Certezza non v'è.

Nulla sappiamo degli altri, né di noi;
Giochiamo sempre, e saggio è chi lo sa» (*Gesammelte Werke*, cit., II, p. 57): ciò che giustifica l'affermazione di P. FECHTER, secondo il quale « Arthur Schnitzler è stato il primo consapevole relativista della letteratura moderna » (*Das europäische Drama*, II, Mannheim, 1957, p. 103). Cfr., su questo problema, il nostro saggio *Brecht e Pirandello*, in *Pirandello ieri e oggi*, Milano, 1961, pp. 33-34.

⁴¹ *Der Briefwechsel Arthur Schnitzler - Otto Brahm*, cit., 28. Cesare Levi invece, ripetendo il giudizio 'vulgato', scrive che esso « è storia di mediocre interesse: è un dramma di violenza e di sangue, come tutti quelli che scrivono gli autori stranieri quando mettono la scena al tempo del Rinascimento italiano » (l. c., p. 257).

⁴² L'affinità della tematica di Freud con l'opera di Schnitzler (il quale, pur non sfuggendogli l'unilateralità di alcuni seguaci del maestro viennese, ammetteva per altro che il metodo psicoanalitico poteva condurre « a risultati interessanti e talvolta anche giusti »: cfr. la lettera a Hans Henning cit. alla n. 9) è, fin dagli inizi, evidentissima: si pensi alla pratica dell'ipnosi nella prima scena di *Anatol* (non a caso egli, prossimo a dedicarsi con più esclusivo impegno all'attività creativa, documentava ancora — proprio nel 1889 — il suo interesse medico-scientifico scrivendo il trattato *Ueber funktionelle Aphonie und deren Behandlung durch Hypnose und Suggestion*), oppure alla definizione del 'sogno' in *Der Schleier der Beatrice*:

« Brame senza coraggio sono i sogni,
Desideri sfacciati che la luce
Nel profondo dell'anima ricaccia,
Donde osano uscire solo a notte »

(*Gesammelte Werke*, cit., p. 162), sulla quale aveva attirato l'attenzione già Th. Reik, *Arthur Schnitzler als Psycholog*, cit., p. 219, e *Das Geschlechterverhältnis bei Arthur Schnitzler*, in « Die Neue Generation », a. IX (1813), n. 3, p. 130. Il problema della priorità di talune formulazioni non è ancora chiarito definitivamente (cfr., ad esempio, il recente contributo di Fr. J. Beharriel, *Schnitzler's Anticipation of Freud's Dream Theory*, in « Monatshefte », vol. XLIII, 1951, p. 301 sgg.): si vedano comunque, le lettere di Freud a Schnitzler (le risposte di quest'ultimo sono andate perse) edite con un utile commento bio-bibliografico da Henry Schnitzler in « Die Neue Rundschau », a. LXVI (1955), n. 1, pp. 95-106.

situazioni e stati d'animo: mentre in Hofmannsthal, ad esempio, essi diventano addirittura 'tema' della poesia e ci daranno *Elektra*.

Più vicino ora al grottesco, ora ad una aperta comicità che non alla tragedia è dunque, abbiamo visto, il ciclo di *Anatol*. Con l'esperimento successivo — *Das Märchen* (1891) — l'atmosfera si fa più cupa e carica, la tensione è più forte, ma lo scioglimento finale è pur sempre contenuto nei limiti di una umana misura di rassegnazione, anche se grigia ed amara, senza l'aspra virilità ed il sano pessimismo che può scaturire da un vero dramma. La 'favola' è sempre la stessa: che l'uomo e la donna possano incontrarsi per fondare una durevole unione di affetti, creare una famiglia, ancorarsi ad un saldo ordine di rapporti. L'incontro è, come al solito, fugace, ed al suo termine sia l'uno che l'altra saranno ripresi dal mondo cui avevano totalmente appartenuto prima di conoscersi: dall'attività intellettuale l'uomo, scrittore come tanti altri personaggi di Schnitzler carichi di insofferenze e di ricordi, dal palcoscenico la donna, che è attrice come molte figure femminili della letteratura tedesca intorno al Novecento (si pensi alla protagonista del dramma *Schauspielerin*, di Heinrich Mann). Certo, la colpa della rottura ricade tutta su Fedor, mentre Fanny non può far altro che prenderne dolorosamente atto; ma è pur sempre il mondo ad esser fatto così, un mondo in cui l'uomo — al pari di Anatol — vorrebbe persino veder scompare le facoltà della memoria, onde più compiutamente rinnovare ad ogni occasione l'esperienza amorosa, l'avventura erotica (e invece, la sua condanna è proprio questa — questa persistenza della memoria: « No, bimba mia — i nostri ricordi non appassiscono, ecco la cosa triste. Possono perdere soltanto il loro profumo — ma continuano a fiorire »)⁴³. Nella terza e più matura fase della

⁴³ *Gesammelte Werke*, cit., I, p. 189. Anche nella scena intitolata 'Agonie' del ciclo di *Anatol* il motivo era stato ampiamente accennato in termini molto simili: « Max: Il tuo presente si trascina dietro sempre tutto il grave peso di un passato non assimilato... E adesso i primi anni del tuo amore riprendono a decomporsi, senza che la tua anima abbia la forza miracolosa di scacciarli via completamente... Così la tua atmosfera di oggi ne risulta irrimediabilmente avvelenata... Qual'è quindi la conseguenza naturale?... Che anche le tue ore più sane e felici sono oggi avvolte da un soffio di questo marciume... e la tua atmosfera ne risulta irrimediabilmente avvelenata. Anatol: Può darsi. Max: Per ciò si verifica in te questo continuo interferire di 'ieri', 'oggi' e 'domani', con

produzione di Schnitzler, invece, il ricordo riapparirà non più come dannazione del libertino, ma — al contrario — come segno positivo, come il lato più seducente dell'amore, come l'aspetto suo sentimentalmente più ricco e concreto (anche se 'problematico').

Das Märchen, comunque, non è dei lavori più felici di Schnitzler, non brilla per eccessive risorse interne e neppure teatrali, non è documento singolare ed unico di costume come *Anatol*. Rispetto a quest'ultimo, certo, costituisce un progresso sotto più d'un aspetto: l'azione vi acquista più fiato e si articola meglio entro l'arco dei tre atti, in guisa meno impressionistica e macchiata, più logica e quindi più profondamente drammatica; ma soprattutto il mondo poetico e umano di Schnitzler appare considerevolmente arricchito nella direzione della psicologia femminile, ché le figure di donne non son più contrappunto dei protagonisti maschili, ma acquistano una loro precisa e delineata fisionomia, una loro autonoma originalità, una fermezza di tratto che non rammenta davvero le fanciulle e le giovani signore, alquanto convenzionali e sbizzate alla brava, del ciclo precedente. E' quanto notava in una lettera del 6 maggio 1894

passaggi continui e confusi! L'accaduto non diviene per te un semplice e fisso dato di fatto, staccato da quegli stati d'animo con cui esso ha fatto corpo, per te, nell'esperienza... no, gli stati d'animo vi indugiano sopra pesantemente, si fanno solo più pallidi e incolori... e poi muoiono. *Anatol*: E' vero. E di qui vengono i dolorosi profumi, che così spesso aduggiano i miei momenti migliori.... E' da essi che vorrei salvarmi» (*Girotondo e altre commedie*, cit., p. 89). Questa dimensione del ricordo è il preciso riscontro alla labilità di un mondo reale che è quasi inafferrabile come 'presente'; e la caccia di sempre nuove sensazioni che stimola Anatol rappresenta appunto il tentativo di 'fissare' vanamente questo effimero gioco di esperienze se non altro nel pungente rilievo dell'attimo. Si tratta d'un motivo, del resto, che attraversa tutta la produzione teatrale e narrativa di Schnitzler. Leggiamo, nella novella *Blumen* (1894): «Ma più potente di me è il ricordo, che viene quando vuole, e dal quale non v'è scampo» (*Gesammelte Werke*, Parte I, *Die erzählenden Schriften*, vol. I, Berlin, 1912, p. 128). E Johanna, in *Der einsame Weg*, dice: «Io penso, Felix, che il destino di molti uomini può essere di non significare, l'uno per l'altro, che ricordo» (*Girotondo e altre commedie*, cit., p. 401). Ma forse l'affermazione più rigorosa di una siffatta dialettica presente-passato è da rinvenirsi, sempre nello stesso lavoro, in una battuta pronunciata da Sala: «Presente... cosa mai significa? Ci premiamo con l'attimo petto a petto, come con un amico che abbracciamo, oppure con un nemico che ci incalza? La parola appena svanita non è già ricordo? Il suono con cui cominciò una melodia non è forse ricordo, prima ancora che il canto finisca? Non è ricordo il tuo ingresso in questo giardino, Johanna? E i tuoi passi su questo prato non son proprio come i passi di creature morte da lungo tempo?» (*ivi*, p. 417).

all'autore il critico danese Georg Brandes: « Devo ringraziarLa per *Das Märchen*. E' uno di quei lavori buoni e solidi che i critici ricevono di rado. Lei ha raggiunto qui un gradino molto più alto rispetto al Suo libro precedente. Le figure femminili sono disegnate tutte con molta finezza e precisione, e l'azione risulta condotta bene e con logicità »⁴⁴. Di ciò, del resto, lo Schnitzler dovette avere sempre coscienza, se nel 1912, preparando l'edizione completa delle sue opere, poté definire il dramma — secondo risulta da un'inedita *Selbstkritik* — « un lavoro come si deve »⁴⁵.

E tuttavia, anche se con *Das Märchen* comincia quella marcia di avvicinamento alla 'grande forma' che si concluderà nei vasti e ambiziosi affreschi psicologici dell'ultimo periodo, secondo un disegno di progressivo allargamento della struttura teatrale che doveva corrispondere nelle intenzioni dell'autore a un parallelo approfondimento della tematica umana, converrà riconoscere ad *Anatol* un significato insostituibile nell'ambito della ricerca poetica schnitzleriana: l'aver colto, con una immediatezza non più ritrovata forse nelle complesse e talvolta macchinose prove della maturità piena, l'atmosfera artificiosa in cui era immersa la società austriaca di fine secolo, la medesima 'aria di serra' che respirano i suoi giovanili personaggi⁴⁶, proprio in quel volger la vicenda a

⁴⁴ G. Brandes - A. Schnitzler, *Ein Briefwechsel*, cit., p. 55.

⁴⁵ *Ivi*, p. 171.

⁴⁶ L'aura morbida, decadente e hofmannsthaliana nella quale è immerso Anatol diventa — nel primo Schnitzler — addirittura un 'topos' letterario utilizzato su un duplice piano: come elemento 'naturale', ma anche come fittizia 'atmosfera' che può essere considerata con un atteggiamento distaccato e persino critico, oppure cinicamente evocata come volgare strumento di seduzione: « Un paio di bicchieri di vino del Reno... un'aria densa e singolare che grava su tutto, fumo di sigarette, tappeti profumati, una pallida luce da un lampadario opaco, e tende rosse... Solitudine... Calma... solo un bisbiglio di parole dolci... » ('Die Frage an das Schicksal', in *Girotondo e altre commedie*, cit., p. 27); « Non pensi davvero a un salone splendente, con le pesanti portiere... mazzi di fiori agli angoli, *bibelots*, candelabri, velluto pallido... e l'artificiosa penombra d'un pomeriggio che muore [...] ...immagini... una piccola stanza in penombra... proprio piccola... con le pareti dipinte... un po' troppo chiare, anche... qua e là vecchie, cattive incisioni con le diciture sbiadite... Un lume ad *abat-jour*... Dalla finestra, quando è sera, si scorgono i tetti e i comignoli svanenti nel buio!... E quando verrà la primavera, il giardino dirimetto sarà tutto fiori e profumo... » ('Weihnachtseinkäufe', *ivi*, pp. 37-38); « Io sono al pianoforte... lei... ai miei piedi, in modo che mi impedisce di premere il pedale. Il suo capo riposa sulle mie ginocchia, i suoi capelli scomposti riflettono la luce della lampada. Sto improvvisando sulla tastiera, ma solo con la mano sinistra; la destra, lei la

elegante cifra decorativa che in guisa paradossale e inconsapevole testimonia una precisa volontà di rappresentazione poetica aderente alla reale 'figura' dell'alta borghesia viennese del suo tempo. « In questo infinito squallore dell'agonia sbocciano momenti stranamente ingannevoli, in cui tutto è più bello che mai!... Mai il desiderio di felicità è più grande che in questi ultimi giorni di un amore... e se un capriccio, un attimo d'ebbrezza, un nulla ci appaiono mascherati di felicità, non abbiamo voglia di guardare dietro la maschera... Poi, vengono i momenti in cui si ha vergogna d'aver creduto che tutte le dolcezze fossero finite... e ci si chiede scusa per tante cose, senza parlare... Si è così spossati dall'angoscia del morire... ed ecco rifiorire improvvisamente la vita... più calda, più ardente... e più ingannevole che mai!... »⁴⁷. In questa parabola dell'agonia amorosa, in questo autunnale va-

tiene premuta sulle sue labbra... [...] ... Sono due ore che la conosco... so anche che è probabilmente l'ultima volta che la vedo ... (è stata lei a dirmelo) ... eppure avverto che in questo momento lei mi ama pazzamente. Questa sensazione mi avvolge tutto... L'aria è ebbra e profuma di questo amore... » ('Episode', *ivi*, p. 49). E' al personaggio di Max che Schnitzler affida più esplicitamente il compito di demistificare i morbidi entusiasmi, in parte autentici e in parte 'costruiti', del protagonista: « Già... tu hai bisogno della penombra, della lampada verde-rosa... del pianoforte [...]. Davvero una magica fonte, questa tua 'atmosfera': tutte le donne che ami vi s'immergono e ti portano seco un raro profumo d'inconsueta avventura, che t'inebria » (*ivi*, p. 51). Ciò che dunque distingue il giovane Schnitzler dal primo Hofmannsthal è il legame diretto con l'elemento sociale, anche se esso è assunto da lui nella sua dimensione più elegante e distaccata: manca cioè del tutto l'orizzonte 'fiabesco', così congeniale — invece — alla poetica hofmannsthaliana. Può avere a questo punto scarso interesse rilevare (come fa il LEDERER, l. c., p. 279, appoggiandosi ad un passo dell'inedito *Leben und Nachklang, Werk und Widerhall*) la componente autobiografica dell'*Anatol*; più importa, invece, sottolineare il modo specifico in cui egli raffigura e significa, implicitamente giudicandola, sebbene con animo partecipe, un'epoca e una società — quelle anteriori al colpo di pistola di Serajevo — che furono indubbiamente le sue. Entro questa prospettiva acquista un senso preciso, lontano da ogni banale frase fatta, il giudizio sulla 'rappresentatività' che l'opera di Schnitzler certamente riveste in ordine al 'costume' della borghesia austriaca 'fin de siècle', assai più di quanto non accada per un Hofmannsthal, un Beer-Hofmann, un Bahr. Esso venne formulato già da KASIMIR EDSCHMID (« fra cento anni [...] si dirà: questa era l'Austria »: *Schnitzler und die Nerven-Zerfetzter oder der psychologische Roman*, in *Die doppelköpfige Nymphe. Aufsätze über die Literatur und die Gegenwart*, Berlin, 1920, p. 28) e ribadito da HEINRICH MANN (*Arthur Schnitzler, in Sieben Jahre*, Berlin, 1929, p. 50): e va senza dubbio giustificato con quella particolare 'ricchezza sociologica' della produzione schnitzleriana, alla quale s'è più volte accennato nel corso di questo saggio.

⁴⁷ *Girotondo e altre commedie*, cit., p. 87.

gheggiamento d'un sentimento che tanto più s'assapora in un gioco di illusioni e di scacchi quanto più va morendo dietro l'apparenza della felicità, è forse racchiuso il senso più riposto ed autentico di *Anatol*: la raffigurazione ironica e commossa a un tempo della fine di un'epoca, che qui è appena avvertita come crisi dello 'stile d'amore' ma che in séguito diventerà il tema centrale d'una meditazione poetica più complessa ed amara ⁴⁸.



30346

⁴⁸ Anche se, negli ultimi anni, Schnitzler tenderà a negare la fine del 'mondo di ieri' e a presentare alcune sue opere (la *Komödie der Verführung*, oppure *Fräulein Else*) fuori da condizionamenti di natura storica e sociale (cfr. lettera a Jakob Wassermann del 3 novembre 1924, edita ora in «Die Neue Rundschau», a. LXVIII [1957], n. 1, p. 99). Si può anzi dire che la frantumazione della psiche, attraverso la quale lo scrittore austriaco obbiettivamente coglie la crisi di un'epoca, gli serve poi per tentar di restaurare la perduta unità nell'ambito di un'analisi introspettiva che vuole attingere di nuovo la dimensione eterna e immutabile dell'uomo.

All'atto di licenziare il volume per la stampa apprendiamo la dolorosa notizia della scomparsa di Carlo Grünanger, professore emerito di lingua e letteratura tedesca all'Università di Milano. La rivista, nell'esprimere il proprio cordoglio, si riserva di ricordare degnamente in uno dei prossimi fascicoli la figura dell'illustre germanista scomparso.