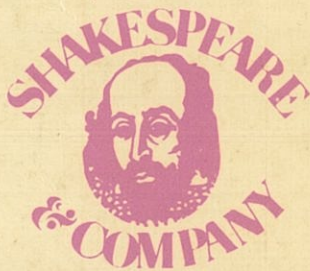


a cura di
GIUSEPPE FARESE

Arthur Schnitzler e il suo tempo

De Angelis, De Mendelssohn,
Dolei, Farese, Goldstücker,
Johnston, Mancinelli,
Möhrmann, Monti, Müller-Seidel
e altri



Tramonto dell'Io e coscienza della fine in Arthur Schnitzler

GIUSEPPE FARESE

Queste note nascono dall'analisi del cammino creativo di Arthur Schnitzler negli importanti anni 1910-1920, ma non devono essere intese come una puntuale esegesi delle opere da lui scritte in quell'arco di tempo. Il mio intento è piuttosto quello di registrare e interpretare trasformazioni stilistiche, tematiche e formali che forniscano elementi nuovi per una lettura 'attuale' di Arthur Schnitzler.

Il 14 ottobre 1911 veniva rappresentata, contemporaneamente e con grande successo, in nove diversi teatri di lingua tedesca la tragicommedia *Das weite Land* (L'ampio paese), scritta fra il 1908 e il 1909. Qualche tempo prima, nel giugno 1910, il direttore del Deutsches Theater di Berlino Otto Brahm aveva scritto a Schnitzler: « Ho letto con gran piacere il Suo lavoro *L'ampio paese*. [...] Esso mi sembra non solo dal punto di vista poetico un punto culminante nella Sua produzione (più o meno vicino a *Der einsame Weg* (La strada solitaria), non solo ottimo nella caratterizzazione – ritengo Friedrich Hofreiter uno dei Suoi personaggi più riusciti –, ma anche assolutamente nuovo nello stile, che definirei, se non ha nulla in contrario, puntillistico ».¹ Ciò che a noi interessa del giudizio di Brahm non è tanto il brillante, ma in rapporto a *Das weite Land* non del tutto centrato, accenno allo stile puntillistico, quanto piuttosto l'allusione a *La strada solitaria* (1900-1903). Molteplici sono infatti i tratti comuni ai due lavori, che segnano il passaggio a una nuova fase creativa di Schnitzler – è ormai lontano il mondo di *Anatol* e di *Girtondo* – e connotano anche una progressione nella sua riflessione psicologico-sociale. Mentre però *La strada solitaria* rispecchia ancora un momento di transizione nello sfaldamento del vecchio ordine liberal-borghese, sintetizzato nella perdita dell'aura delle parole² che « adesso non hanno più lo stesso significato di una volta », come dirà Johanna Wegrat al fratello Felix,³ nell'*Ampio paese* la dissoluzione della società

borgnese e dei suoi valori tradizionali è già un dato di fatto incontestabile. La emblematica figura dell'industriale Friedrich Hofreiter, protagonista solo nominale di un crudele e cinico gioco di dominio sugli altri, focalizza tutti gli aspetti di questa tragedia, o meglio tragicommedia, come la denomina lo stesso Schnitzler. In realtà Hofreiter è sconfitto e vinto proprio da quelle forze della convenzione che si era illuso di poter dominare e irridere. « Tutto è illusione. Presto crollerò »,⁴ è l'amara battuta che sancisce la *debacle* di Hofreiter. Nell'ampio paese dell'anima ogni ricerca affannosa di un ordine è solo puro artificio poiché « la cosa naturale ... è il caos ».⁵ « In un mondo così complesso e mutevole qualsiasi fiducia è impossibile; tutti cercano di liberarsi dei loro affetti e legami »,⁶ scrive nel 1911 Georg Brandes in una lettera a Schnitzler e riesce così a caratterizzare la particolare atmosfera di tristezza in cui si muovono e agiscono i personaggi dell'*Ampio paese*. Hofreiter è uno dei pochi grandi personaggi di Schnitzler che accettano con dignità e senza rassegnazione la realtà della sconfitta. Dopo il duello in cui uccide il giovane amante della moglie egli dice: « Sì, per lui è certo più semplice. Per lui è tutto risolto. Ma io – io vivo. E ho intenzione di continuare a vivere... Bisogna decidersi. O per una cosa – o per l'altra ».⁷

Diversa sarà la storia del Professor Bernhardt, un altro personaggio chiave nell'opera di Schnitzler; fra il febbraio e l'aprile 1912 egli conclude la omonima commedia i cui primi abbozzi sono, significativamente, collegati alla genesi di *Der einsame Weg*.⁸ E non è forse una « strada solitaria » quella percorsa dal medico ebreo nel tentativo di imporre il proprio principio umano e morale in una società, quella viennese fin de siècle, che di umano ha ormai solo la maschera e nella quale i principi etici sono del tutto subordinati al gioco e agli interessi dei potenti? Ciò che risalta in questa « commedia austriaca » non è tanto il rivolgersi di Schnitzler a un tema di così scottante attualità come quello dell'antisemitismo, quanto invece la rappresentazione del disorientamento del singolo in balia di un ordine sociale distorto e della sua tragica consapevolezza di dover vivere contro di esso soccombendo. « Posso dirle una cosa, signor consigliere? », osserva Bernhardt alla fine, « Lei al mio posto si sarebbe comportato esattamente come me », e il consigliere Winkler risponde: « È possibile. – In tal caso però, – mi scusi, professore –, sarei stato anch'io una bestia, proprio come lei ».⁹ Hartmut Scheible parla di « tragedia dell'individuo », poiché egli considera il comportamento

di Bernhardi una « reazione difensiva »;¹⁰ Reinhard Urbach nota che « Bernhardi continuerà a non osservare le regole del gioco della società e ad opporre all'ideologia e all'egoismo il suo dovere di medico e il suo senso di responsabilità. Un uomo fra marionette »,¹¹ quelle stesse marionette, però, che di lì a pochi anni metteranno in scena, per dirla con Karl Kraus, 'Gli ultimi giorni dell'umanità'. Io credo che Bernhardi vada anche considerato come un ultimo rappresentante di uomo razionale della tradizione culturale e politica liberale, che a quell'epoca veniva ormai soppiantata dai nuovi movimenti di massa propugnatori di tutto ciò che il liberalesimo respingeva: clericalismo, antisemitismo, nazionalismo, socialismo. Bernhardi è dunque l'antieroe della rassegnazione in quanto esprime col suo comportamento l'impossibilità di trasformare il mondo e l'impotenza del singolo di fronte alla brutalità dell'esistenza sociale.

La rassegnazione di Bernhardi significa però qualcosa di più che non la semplice caratterizzazione di un personaggio, essa preannuncia e segnala in realtà un lungo e mai più risolto periodo di crisi nella vita e nell'arte di Arthur Schnitzler. Il 12 novembre 1916 egli annota nel diario: « Talvolta si potrebbe credere che anche il corso di una vita segue delle leggi artistiche o almeno ritmiche. Così il 1912, l'anno in cui sono entrato nei cinquanta, ha fatto epoca nella mia esistenza, ma nel senso più sfavorevole ». ¹² L'osservazione risulta tanto più intelligibile quando si pensi che il 1912 è l'anno della morte di Max Burckhard, Alfred Berger e Otto Brahm « i più importanti fautori e amici della mia carriera di scrittore ». ¹³

Senza voler strumentalizzare questo 'terminus a quo' fornitoci da Schnitzler, si può tuttavia affermare che fra il 1910 e il 1920 – sono gli anni terribili che decretano storicamente la 'Finis Austriae' e il crollo delle illusioni e delle speranze – matura nell'autore un processo di autoriflessione e di analitica introspezione che determina una svolta nella sua tematica. L'attenzione di Schnitzler, ormai tutto teso a meditare sulla precarietà dell'esistenza, si rivolge sempre più all'analisi dell'io, che si sposta ora al centro della sua creazione artistica. In altri termini, egli abbandona quella sua tipica maniera di smontare, per così dire, i meccanismi della psiche per scoprirne le reazioni e le debolezze e si orienta verso un tipo d'indagine realistico-esistenziale, che riproduca la condizione di alienante solitudine dell'individuo nella vita moderna.

Mentre l'avvenimento più rilevante di questa svolta è senza

dubbio la novella *Flucht in die Finsternis* (Fuga nelle tenebre, 1912-1917); la caratteristica saliente di questi 'anni critici' è la tendenza di Schnitzler a trasferire questa sua nuova tematica, in bilico fra disperazione e rassegnazione, sempre più nella prosa piuttosto che nel teatro. Generalizzando vorrei aggiungere che l'opera teatrale comincia dopo *Professor Bernhardt*, e con l'eccezione di *Komödie der Verführung*, (Commedia della seduzione, 1908-1923), a perdere d'incisività e d'importanza rispetto alle grandi creazioni narrative. LEO.

Si è sempre e a ragione affermato che i drammi di Arthur Schnitzler sono da considerare delle novelle drammatizzate, e le novelle drammi epicizzati. Quasi mai però si è tenuto conto dello spesso emblematico rapporto esistente fra l'autore e la forma da lui scelta. Se è giusto infatti sottolineare la unitaria articolazione della tematica schnitzleriana all'interno dei due generi, tendente soprattutto, come dice Offermanns, a mettere in rilievo « la finzione della immediata e individuale auto-espressione delle figure », ¹⁴ non si può tuttavia ignorare che determinati temi si realizzano solo nella forma teatrale e altri esclusivamente in quella narrativa. Un esempio limite in questo senso è fornito senza dubbio dal romanzo *Der Weg ins Freie* (La strada verso la libertà). Concepito nel 1894 come una commedia dal titolo *Die Entrüsteten* (Gli indignati), esso viene abbozzato come tale per alcuni anni. Il 1° ottobre 1900 Schnitzler annota: « Quasi impossibile come lavoro teatrale, da sviluppare come romanzo »; da questo momento in poi il tema viene elaborato come romanzo fino al 1902. La prima pagina l'autore la scrive il 9 agosto 1902, giorno della nascita del figlio Heinrich, l'opera viene conclusa e pubblicata nel gennaio 1908. ¹⁵ Se si riflette su che cosa La strada verso la libertà significa in quanto poliedrico 'spaccato' di vita della Vienna fin de siècle e sul valore che ad esso Schnitzler attribuisce considerandolo « sulla stessa linea dei grandi romanzi tedeschi Meister, Heinrich, Buddenbrooks », ¹⁶ si intende anche il senso della complessa e travagliata genesi dell'opera, che poteva essere realizzata solo come romanzo, anzi come moderna forma di « Entwicklungsroman ».

Ancora più interessante è forse osservare il caso in cui una medesima idea tematica viene realizzata sia nella forma drammatica che in quella epica e trova ogni volta una rappresentazione completamente diversa. Mi riferisco in particolare alla commedia *Die Schwestern oder Casanova in Spa* (Le sorelle ovvero Casanova a Spa) e alla novella *Casanovas Heimfahrt* (Il

ritorno di Casanova), composte in parallelo e concluse nel 1917.¹⁷ Il tema delle due opere ruota intorno alla figura di Giacomo Casanova, che viene caratterizzato giovane e spensierato nella commedia, sulla via della vecchiaia e desolato nella novella.¹⁸ Colpisce il modo come tema e personaggio della commedia subiscano un vero e proprio capovolgimento nella novella. Tutto ciò che nella commedia è visto in chiave positiva e si conclude a lieto fine, entra in crisi nella novella. Si è indotti a supporre che Schnitzler fin dall'inizio avesse più a cuore la rappresentazione della tragica solitudine del Casanova che invecchia, che la descrizione della sua felice e spensierata giovinezza. Basterebbe del resto riflettere proprio sul tema dell'equivoco che è al centro dei due lavori. Mentre nella commedia l'equivoco è ancora « inconscio scambio erotico »¹⁹ e si risolve in una situazione finale addirittura giocosa, lo stesso motivo diviene nella novella un momento qualificante della sconfitta e della degradazione dell'ex libertino, ormai votato all'autoannientamento. Vien fatto quasi di considerare la commedia complementare alla novella, quasi che Schnitzler sentisse il bisogno di avere davanti agli occhi l'immagine del brillante *passato* dell'avventuriero per poterne raccontare meglio il degradante *presente*. Il particolare interesse di Schnitzler si concentra però sulla forma narrativa, poiché essa sola rende possibile la necessaria, graduale rappresentazione della decadenza dell'eroe. Il disfacimento fisico e psichico di un Casanova tormentato dall'angoscia della vecchiaia imminente e della morte è dunque il primo risultato di quella « nuova epoca creativa » di cui Schnitzler parla nel diario.²⁰ Una nuova epoca che può essere messa in relazione con una fase di meditazione e di ripensamento di Schnitzler, come documenta l'inizio del lavoro all'autobiografia. Le annotazioni incominciano il 25 maggio 1915 nel suo cinquantatreesimo anno di vita — la stessa età ha, non certo casualmente, il Casanova della novella! — e si concludono il 14 agosto 1918.²¹ Né si può a questo punto ignorare che in quegli stessi anni, 1914-1918, Schnitzler scrive con sofferta partecipazione una serie di brevi, analitiche osservazioni *Über Krieg und Frieden* (Della guerra e della pace), che non provano solo la profondità della 'presenza politica' dell'autore nel suo tempo, ma anche il suo disorientamento e il diverso atteggiamento nei riguardi della sua opera.

Il ritorno di Casanova, un'opera centrale nell'arco poetico di Arthur Schnitzler, trova il suo momento di originalità nello svolgimento del concetto di solitudine, una solitudine che tro-

verà il suo tragico *pendant* solo nel disperato monologo interiore della *Signorina Else* (1923). La solitudine di Casanova sembra alludere al disagio esistenziale di Schnitzler, che si evidenzierà in maniera macroscopica e inequivocabile in *Flucht in die Finsternis* (Fuga nelle tenebre).

Nello stesso periodo (1912-1917) in cui nascono e vengono portate a termine anche altre opere incentrate su una precisa esigenza di analisi psicologica, come le novelle *Frau Beate und ihr Sohn* (La signora Beate e il figlio, 1913), *Der letzte Brief eines Literaten* (L'ultima lettera di un letterato, 1917), o i tre atti unici del ciclo *Komödie der Worte* (Commedia delle parole, 1913-1914), Schnitzler si tormenta – è questa la parola giusta – nella composizione di un racconto dal titolo provvisorio *Wahnsinnsnovelle* (Novella della follia). Il 2 aprile 1915 egli annota nel diario: « Terminata, per così dire, la dettatura della novella 'Follia' (titolo naturalmente da cambiare). Un lavoro non privo d'interesse, ma artisticamente non del tutto giustificabile per via del soggetto patologico ». Più di un anno e mezzo dopo, il 1° novembre 1916, leggiamo la seguente annotazione: « Pomeriggio. Ho letto ad Olga la novella della follia. All'inizio è sembrata opprimente, anche per motivi stilistici, poi sempre più forte. Difficoltà di trovare un titolo (Il perseguitato, Il limite, Il braccato, I fratelli – tutto sbagliato o fiacco) ». Dovrà trascorrere ancora un anno denso di ripensamenti, dubbi, tagli e revisioni, perché il 29 novembre 1917 Schnitzler possa concludere la novella col titolo *Wahn* (Delirio). Due giorni dopo tuttavia egli annota nel diario: « scontento, desisterò dalla pubblicazione » e ripone la novella nel cassetto; una rilettura sette anni dopo, il 29 luglio 1924, e l'osservazione: « artisticamente non priva di pregio » non lo inducono però ancora a ritornare sulla sua decisione. La novella col nuovo titolo *Flucht in die Finsternis* (Fuga nelle tenebre) uscirà, a puntate, nella « Vossische Zeitung » di Berlino solo nel maggio 1931, quattordici anni dopo la sua conclusione e alcuni mesi prima della morte dell'autore.

La perplessità di Arthur Schnitzler nei confronti di quest'opera, in un primo momento strana e sorprendente, acquista però un suo segno emblematico quando si rifletta sull'arco di tempo, 1912-1917, in cui è maturata ed è stata scritta la novella e, soprattutto, sul carattere tematicamente 'conclusivo' che *Fuga nelle tenebre* assume nella produzione schnitzleriana.

La novella, nonostante l'aura patologica in cui è avvolta la figura del protagonista, è realistica, sintetizza con impressio-

nante conseguenza il crescente isolamento dell'individuo dalla realtà esterna e rappresenta con crudezza finora mai toccata da Schnitzler, il totale, inesorabile distacco dell'io dal Tu e dal Noi. Assai indicativa per quanto riguarda la vera e propria 'rimozione' della novella da parte di Schnitzler, può risultare l'annotazione del diario del 29 giugno 1917, che riporta il giudizio della moglie: « Olga legge la copia della mia novella « Il perseguitato » (Follia), non ne vuole più sapere; la trova penosa, angosciante, ritiene ch'io debba scrivere d'altro ». Ed è certo anche quell'opprimente sensazione di angoscia, che ben avvertì Olga, a chiarire perché Schnitzler abbia atteso tanto per pubblicare *Fuga nelle tenebre*. L'opera è stata perciò sempre considerata come la sua ultima, proprio come lui forse aveva, *inconsciamente*, desiderato

Particolarmente caratteristico per la novella è il modo conseguente con cui Schnitzler rappresenta, nel pieno della sua attività creativa, il disfacimento e la disintegrazione interiore dell'individuo. *Fuga nelle tenebre* è una cronistoria impietosa della perdita d'identità dell'io; questo processo viene analizzato nei vari stadi che connotano la difficoltà o la impossibilità della comunicazione interpersonale e il cui fallimento non può che concludersi con la totale interiorizzazione dell'esperienza reale, il solipsismo, la solitudine, la follia. L'io si confronta con la realtà e tenta tutte le strade dei rapporti umani: il rapporto fraterno, coniugale, e quello puramente erotico, ma approda ogni volta al dubbio e all'incertezza. Ogni cosa è segnata dall'ombra della follia e dalla coscienza della fine sovrastante; la realtà si dissolve e con essa il fondamento della vera essenza dell'uomo. Ma a questa dissoluzione si accompagna anche il dissolversi di quella polivalente alleanza dei contrari: essere e sembrare, sogno e realtà, amore e odio, gioco e serietà, che erano stati e saranno il segno più rilevante e originale dell'autore viennese — basti pensare solo all'ambivalente fantasmagoria delle situazioni di *Traumnovelle* (Doppio sogno) composta fra il 1921 e il 1925.²²

In *Fuga nelle tenebre* la realtà è allucinazione, le idee fisse acquistano rapidamente potere su ogni possibilità di controllo o autocontrollo razionale. La fine può essere dunque solo il salto nel buio, nel nulla.

La novella, incentrata su un caso patologico, — Robert, il protagonista, è affetto da mania di persecuzione — richiama alla mente uno dei primissimi racconti di Schnitzler, *Sterben* (Morire), scritto nel 1892, il cui protagonista, Felix, finisce

consumato dall'inesorabile progredire della tubercolosi. L'elemento che accomuna le due novelle non è però tanto la malattia, quanto la morte, o meglio la paura della morte unica terribile certezza in un mondo che crolla. Tuttavia la diversità fra *Morire e Fuga nelle tenebre* è determinata proprio dalla malattia. Mentre infatti la tubercolosi che lentamente consuma Felix ci appare ancora una volta in un'aura di crepuscolare mistero che condiziona l'individuo e gli fa accettare con fatalistica passività l'imminenza della fine, la follia di Robert simboleggia, attraverso la frattura dell'Io, il processo di irreversibile parcelizzazione della realtà. La dicotomia morte-vita, che costituisce l'elemento dialettico fondamentale di *Morire*, focalizzata in Felix, scrittore borghese decadente, e Marie, amabile e vitale 'dolce fanciulla' viennese, cede il posto in *Fuga nelle tenebre* ad un oscuro senso di vuoto e di angoscia che opprime sin dall'inizio Robert, consigliere di sezione e tipico rappresentante della burocrazia cacanica. A lui è negata quella possibilità, anche se solo teorica, che permetteva ancora a Felix di reagire all'isolamento psicologico in cui il progredire lento della tisi lo costringeva. Robert, stretto nella morsa della nevrosi ossessiva, è spinto in modo sempre più inconscio a compiere una serie di azioni che si rivelano sintomi coatti. È naturale quindi che tutti i passi che egli muove per agganciare la realtà al di fuori della propria esistenza oppressa, falliscano. Essi sottolineano l'inarrestabile perdita delle sue facoltà mentali, fino a quella sconvolgente scena finale in cui preme freddamente il grilletto del revolver che nasconde nella tasca della giacca, fulminando il fratello proprio nell'attimo in cui questi lo abbraccia. Robert va poi egli stesso incontro alla morte « in una notte azzurra, risonante, che mai doveva aver fine per lui ». ²³

La tragedia di Robert si consuma nel giro di tre mesi, da ottobre a dicembre, nel passaggio dall'autunno all'inverno. L'ordito narrativo è chiaramente tutto in funzione della vita interiore del protagonista. La tecnica che Schnitzler adopera non è quella del monologo interiore, bensì del discorso vissuto e del resoconto. La rinuncia all'uso dell'*Ich-Monolog*, che è certo più adatto per la descrizione di uno *Stream of consciousness* – e valga come esempio *Leutnant Gustl* (Il sottotenente Gustl) del 1900, il primo monologo interiore della letteratura tedesca – tradisce l'intenzione di Schnitzler di presentare problematicamente il suo così problematico personaggio Robert, il cui Io diviso non è in grado di reggere il peso di un rapporto in prima persona, riproduce i suoi processi interiori nella terza

persona, che *vive e racconta* ogni cosa in modo oggettivo e impersonale. Il variare frequente della prospettiva narrativa e la spesso intercambiabile funzione di *vissuto e raccontato* conferiscono immediatezza alla novella e rivelano la mano del grande narratore psicologico.

Schnitzler descrive in *Fuga nelle tenebre* il momento conclusivo di una scissione dell'io già in atto da tempo e sottolinea l'incertezza, la provvisorietà dell'esistenza del protagonista nel mondo reale e la irrecuperabilità della sua psiche sconvolta. Tema dominante, specialmente della prima parte, della novella non è solo il serpeggiare sotterraneo e infido della follia quanto la disperata solitudine di Robert e la sua incapacità di difendersi, di volgere cioè la realtà esterna in suo favore, superando quella barriera di estraneità che la sua patologica visione del mondo frappone fra lui e le cose. Teoricamente vicino all'inserimento nel mondo reale, Robert vi si sottrae e precipita in una disperata introspezione, in una condizione di insicurezza e di angoscia. Il culmine della novella è nel tentativo di Robert di trasferire la sua malattia su un'altra persona, in quella paradossale commutazione della sintomatologia psico-patologica che attribuisce al fratello la propria follia e lo trasforma così in un burattino. Ne nasce una tragica intercambiabilità che pone l'uno in balia dell'altro e non concede più nessuna speranza, nessuna salvezza. Dal momento in cui Robert opera lo spostamento della *sua* follia sul fratello, si costringe in uno stato di autoisolamento e autoannullamento che è distacco totale dal mondo: « nella luce crepuscolare di un primo pomeriggio di dicembre gli sembrò di essersi staccato da tutti coloro ai quali, ancora la mattina, si era creduto umanamente legato; tutti: fidanzata, fratello e amici erano come ombre del passato »²⁴. A Robert non resta ormai altro che la disperata paura della morte, resa ancora più intensa dal capovolgimento della situazione patologica che ammantava di vero la mania di persecuzione e fornisce così una paradossale logicità al suo gesto assassino alla fine della novella: « Era giunto il momento per Otto di decidersi fra salute e malattia, chiarezza e confusione, vita e morte. Per parte sua, lui era deciso. La sua mente era chiara, la sua anima salva. Ora anche al fratello era concessa la scelta, ancora una volta, l'ultima ».²⁵

Lo Schnitzler indagatore del profondo sembra aver esaurito in *Fuga nelle tenebre* la sua riserva di *nuances* che smussano e attutiscono i contrasti violenti; egli sembra aver perduto la sua capacità di leggere il reale filtrandolo attraverso un sottile gioco

di luci e ombre, senza tuttavia falsarlo, quella sua capacità di osservare il mondo con distaccata eppure partecipe comprensione della tragedia umana.

L'unica eccezione nella consequenziale durezza della novella è costituita dalla figura del dottor Leinbach, l'ironico e disincantato medico che non è disposto a credere alla follia di Robert, poiché ritiene che tutta l'umanità sia folle. E tuttavia, proprio la sua osservazione finale, il rigetto dell'idea fissa considerata solo « una scappatoia – un rifugiarsi nel sistema per sfuggire alla irrequieta molteplicità dei casi singoli », ²⁶ non fa che ribadire il significato emblematico di *Fuga nelle tenebre*, una novella che rimanda a una situazione socio-culturale più vasta, nella quale la dissoluzione dell'Io, la crisi e la distruzione di tutte le certezze sono già da tempo divenute quotidiane.

NOTE

¹ *Der Briefwechsel Arthur Schnitzler - Otto Brahm*, a cura di O Seidlin, Berlin 1953, p. 232.

² Cfr. Hartmut Scheible, *Arthur Schnitzler in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, Reinbek b. Hamburg 1976, p. 87.

³ A. Schnitzler, *Die dramatischen Werke*, vol. I, Frankfurt a. Main 1962, p. 804.

⁴ A. Schnitzler, *Die dramatischen Werke*, vol. II, cit., p. 319.

⁵ *Ibidem*, p. 281.

⁶ Georg Brandes-Arthur Schnitzler, *Ein Briefwechsel*, a cura di Kurt Bergel, Bern 1956, p. 103.

⁷ A. Schnitzler, *Die dramatischen Werke*, vol. II, cit., p. 319.

⁸ Cfr. Reinhard Urbach, *Schnitzler-Kommentar zu den erzählenden Schriften und dramatischen Werken*, München 1974, pp. 176-177 e 185-186.

⁹ A. Schnitzler, *Die dramatischen Werke*, vol. II, cit., p. 463.

¹⁰ H. Scheible, *Arthur Schnitzler*, cit., p. 106.

¹¹ Reinhard Urbach, *Arthur Schnitzler*, Velber 1968, p. 91.

¹² *Diario*, 12 novembre 1916. Ringrazio cordialmente il Professor Heinrich Schnitzler per il permesso accordatomi di citare dai diari ancora inediti del padre.

¹³ *Idem*.

¹⁴ Ernst L. Offermanns, *Arthur Schnitzlers Dramatik*, in *Handbuch des deutschen Dramas*, Düsseldorf 1980, p. 327.

¹⁵ Per quanto riguarda l'analisi e la genesi del romanzo si veda: Giuseppe Farese, *Individuo e società nel romanzo « Der Weg ins Freie » di Arthur Schnitzler*, Roma 1969.

¹⁶ *Diario*, 6 gennaio 1906.

¹⁷ Per la genesi delle due opere cfr. R. Urbach, *Schnitzler-Kommentar*, cit., pp. 128-129.

¹⁸ Cfr. la mia postfazione alla edizione italiana della novella *Casanovas Heimfahrt*: A. Schnitzler, *Il ritorno di Casanova*, a cura di G. Farese, Milano 1975, pp. 135-149.

¹⁹ William H. Rey, *Arthur Schnitzler. Die späte Prosa als Gipfel seines Schaffens*, Berlin 1968, pp. 30-31.

²⁰ *Diario*, 25 dicembre 1917.

²¹ Cfr. R. Urbach, *Schnitzler-Kommentar*, cit., p. 128. Cfr. inoltre A. Schnitzler, *Jugend in Wien. Eine Autobiographie*, a cura di Therese Nickl e Heinrich Schnitzler, Wien-München-Zürich 1968.

²² Cfr. la mia postfazione all'edizione italiana di *Traumnovelle*: A. Schnitzler, *Doppio sogno*, a cura di G. Farese, Milano 1977, pp. 117-131.

²³ A. Schnitzler, *Die erzählenden Schriften*, vol. II, Frankfurt a. Main 1961 (traduzione italiana di G. Farese, *Fuga nelle tenebre*, Milano 1981, p. 143, da dove cito).

²⁴ *Ibidem*, pp. 106-107.

²⁵ *Ibidem*, p. 108.

²⁶ *Ibidem*, p. 144.