

grande mito romantico: quello dell'arte come promessa e salvezza spirituale.

ANDREINA DE VITA

TEODORO SCAMARDI, *Ödön von Horváth. Teatro popolare nella Repubblica di Weimar*, Bari, Adriatica Editrice, 1980, 214 p., L. 8.000.

Il teatro di Ödön von Horváth giunse in Italia, come si ricorda, attorno alla fine degli 'anni sessanta', sulla scia delle affermazioni disacranti di alcuni drammaturghi tedeschi della giovane generazione che, ribellandosi alla dittatura intellettuale esercitata dall'eredità brechtiana sul teatro del secondo dopoguerra, contrapposero polemicamente l'estrosa schiettezza e la trepida umanità dell'autore austro-ungarico all'implacabile e stilizzata coerenza dello scrittore di Augusta. A Brecht preferisco Horváth, affermò per esempio Peter Handke, « seine Unordnung und unstilisierte Sentimentalität. Und ich mag diese irren Sätze bei ihm, die die Sprünge und Widersprüche des Bewußtseins zeigen, wie man das sonst nur bei Tschechow oder Shakespeare findet ». Oltre alla stima di Handke, Kroetz, Fassbinder e altri come loro, Horváth aveva d'altronde più di un motivo per attrarre, una quindicina d'anni fa, le platee di un'Europa alla ricerca di alternative ai formalismi e alle ortodossie etiche e ideologiche del tempo; non ultimo, quello di stare a cavallo tra il lieve, ironico e nostalgico mondo della vecchia Austria e il rannuvolato universo weimariano, di essere interprete di due aree culturali diverse ma che entrambe (forse per il segno disperato che le accomuna) hanno suscitato, soprattutto in Italia, così grande attrazione.

E infatti il successo non mancò; da noi si ricordano ancora le sanguigne edizioni di alcuni *Volksstücke* che diede Enriquez, il gran numero di consensi critici, le giornate di studio, i seminari fioriti tutt'a un tratto. Horváth può oggi essere considerato uno dei più grandi drammaturghi di lingua tedesca di questo secolo, ma l'improvvisa fiammata di entusiasmo iniziale si attenuò un poco e, guardando indietro, ci si accorge che in Italia non molto è restato scritto: le belle pagine anticipatrici che Chiusano ha dedicato a Horváth nella sua *Storia del teatro tedesco moderno*, qualche contributo più meditato, l'edizione italiana del suo teatro popolare con un intelligente introduzione di Castellani. Tutto qui. Il libro di Scamardi colma dunque un vuoto nei

nostri studi e c'è da rallegrarsi che la prima opera approfondita che la germanistica italiana abbia dedicato a Horváth si accosti al tema sulla base di un sicuro lavoro sui testi e con obiettività di giudizio.

Per un autore come Horváth, che non ebbe in dono né sicurezze né certezze, che diede agli interrogativi sulla condizione umana delle risposte contrastanti — anche se sempre partecipi e appassionate — fondate a volte sull'immanente a volte sul trascendente, radicate nella realtà del tempo o, al contrario, situate in un ambito metafisico e metastorico, per un autore che comunque disorienta con l'ambiguità delle sue definizioni, la critica tedesca si è divisa in campi opposti in base a giudizi prevalentemente politici.

Per i contemporanei, per gli amici che scrissero di lui, Horváth fu un poeta vitalistico ma melanconico, un aristocratico *bobémien*, uno scrittore metafisico e popolare al tempo stesso. L'immagine che egli dà del reale è, per costoro, frutto di un procedimento intuitivo e non analitico (così come il pensiero dei suoi eroi è associativo e non logico), il suo ammonimento è di ordine morale e la premonizione di catastrofe che traspare — quanto appropriatamente! — dai *Volksstücke* è forse una metafora del destino dell'uomo.

Tutt'altro è Horváth per i critici che ne rilessero l'opera trent'anni dopo la morte: per loro l'autore austriaco è, al contrario, un lucido critico della società borghese, in particolare della società tedesca al crepuscolo della Repubblica, impegnato nella denuncia del pericolo imminente che il *Mittelstand* declassato e i proletari dei suoi drammi, stretti nel panico della crisi economica e nel terrorizzante ricordo della inflazione, si rifiutava di vedere. E ad avvalorare la cifra di un Horváth 'politico' e coerente, sia quando il suo messaggio è più palese, come nelle opere di giovinezza da *Revolte auf Côte 3018* a *Sladek, der schwarze Reichswehrmann*, sia nelle opere maggiori e soprattutto nei *Volksstücke*, sono stati adottati alcuni dei suoi — per la verità poco numerosi — scritti teorici, quali l'intervista rilasciata nel 1932 a Willi Cronauer sul significato e il futuro del teatro popolare, in cui egli definisce la propria visione dei piccoli ceti medi e del proletariato, o la « Gebrauchsanweisung » che accompagnò la prima messinscena di *Kasimir und Karoline*, dove identifica nell'espressione « Demaskierung des Bewußtseins » un fondamentale obiettivo etico-politico del suo teatro.

Il libro di Scamardi può essere inquadrato in questo secondo orientamento critico. Ma, pur prendendo anch'esso lo spunto da talune dichiarazioni programmatiche e teoriche, introduce molto opportunamente delle riserve a una interpretazione politico-sociologica dell'opera horváthiana e mette in guardia, come in area tedesca aveva fatto Dieter Hildebrandt, da una lettura in chiave esclusivamente politica dei *Volks-*

stücke e dalla tentazione di trarne conclusioni affrettate e fuorvianti. Oltre a ridimensionare la polemica "Horváth contro Brecht" (che, vista retrospettivamente, appare oggi francamente strumentale e grossolana da qualsiasi parte la si sia affrontata) l'autore sottolinea, ad esempio, gli spunti psicoanalitici della drammaturgia horváthiana e le affinità con le tesi di Freud sulla funzione liberatoria dell'arte. La stessa formula dello « smascheramento della coscienza » corrisponde, a suo giudizio, più a una intuizione psicologica che a un intendimento politico, in quanto dietro la falsa coscienza, cioè dietro la coscienza paludata di buoni sentimenti, sta per Horváth il fondo istintuale, e quindi asociale, dell'uomo. Belle pagine Scamardi dedica al tema del linguaggio, tema invero centrale nei *Volksstücke* che sono un monumento di quel « Bildungsjargon » che è il prodotto della frantumazione dei linguaggi delle classi medie e inferiori, anch'esse frantumate dal martello dell'inflazione e ora accomunate da un universo di citazioni, proverbi e luoghi comuni presi a prestito dal repertorio linguistico della borghesia. Quel parlare per frasi fatte, quelle affermazioni insensate che non esprimono pensieri e sentimenti vissuti consapevolmente ma solo brandelli di culture estranee e nuovi comportamenti degradati a mode, quei termini che sono solo la cosmesi di situazioni di paura e disorientamento, tutto ciò è stato, non per nulla, l'oggetto prediletto della critica horváthiana, sia nell'approccio sociologico di un Axel Fritz sia in quello linguistico-strutturale di Horst Jarka. E può ben dirsi che dietro i vaniloqui di tanti personaggi di *Italienische Nacht* o di *Glaube Liebe Hoffnung* campeggi minacciosamente e inconfondibilmente il dramma weimariano, la disgregazione e le contraddizioni della nuova Repubblica, lo *choc* dell'inflazione e il suo effetto traumatico sulla vita quotidiana (riprendendo un'espressione di Walter Huder, Scamardi parla di "esistenza inflazionata") lo spettro della disoccupazione, la crisi dei simboli dell'autorità e della morale su cui si era retta la società guglielmina, il depauperamento dei ceti medi e la loro retrocessione in una gerarchia sociale forse illusoria ma non per questo meno disperatamente necessaria. È dunque tutta la problematica politica, economica e sociale della Repubblica di Weimar come fase di incubazione del nazismo che viene chiamata in causa dai *Volksstücke*, e quindi anche le analogie, vere o presunte, con l'Europa di cinquant'anni dopo. L'autore vi fa trasparente allusione quando intitola « un caso di Berufsverbot » un breve capitolo dedicato al dramma abbozzato da Horváth, probabilmente nel 1928 e lasciato incompiuto, cui i curatori delle opere complete hanno dato il nome di « Der Fall E. ». Il linguaggio dei personaggi horváthiani è d'altronde poco più articolato e complesso di quello delle arcaiche figure provinciali del teatro di Marieluise Fleißer, di cui si è detto giustamente che

anticipano nelle parole e nei comportamenti il nazionalsocialismo o, meglio, l'atteggiamento di sottomissione acritica a certi modelli sociali dominanti che fu tipica del nazionalsocialismo.

Nella seconda parte dello studio i singoli lavori teatrali sono analizzati, con diversa ampiezza, in ordine cronologico. L'autore resiste, in complesso, anche troppo alla tentazione di addentrarsi in una lettura biografica dell'opera, tentazione non trascurabile se si pone mente al fascino della figura di questo omone gioviale ma elusivo, al suo peregrinare tra un luogo e l'altro della *Mitteleuropa* nell'infanzia e nella gioventù, dell'Europa *tout court* nell'età adulta, all'attrazione che esercitò sulle donne e che queste esercitarono su di lui, agli amici che frequentò e agli ambienti che conobbe. Forse, un eccessivo pudore nell'uso di riferimenti di ordine personale e familiare fa sí che risultino un po' sfocati la componente culturale austriaca di Horváth, il suo debito verso Nestroy, i tratti che lo accomunano a Schnitzelr (soprattutto nel disegno di certe figure femminili), in genere il suo profilo di scrittore che ha la mano leggera nelle cose dolorose e il suo oscillare ammiccante tra tragedia e commedia, nel sottinteso che né l'una né l'altra devono essere prese alla lettera, che danno alle sue cose migliori una qualità e un segno inconfondibili. Anche senza indulgere in una interpretazione in chiave biografica di tutta l'opera basta, d'altronde, allineare i drammi horváthiani lungo il breve arco di tempo in cui furono scritti per avvertire il salto che divide la sua produzione berlinese da quella del tempo dell'esilio quando Ödön, tornato da Vienna, insegue con scarsa fortuna dei modelli dichiaratamente viennesi o quando, nei suoi successivi vagabondaggi riprende dei personaggi della grande letteratura europea come Don Giovanni o Figaro ed è sospinto dalla sconfitta della ragione e dalla solitudine su spiagge sempre meno politiche a meditare sulle colpe dell'uomo e a cercare confusamente delle strade che conducano a Dio.

La varietà di livelli interpretativi con cui ci si può accostare ai testi di Horváth basta ad indicare la profondità e la complessità di un'opera che a prima vista appare smilza e iscritta in un ben definito periodo storico. Soprattutto non vale cercarvi (e Scamardi se ne è giustamente astenuto) una unità e una coerenza che la fanciullesca mano di Horváth non conobbe mai. Egli fu, in realtà, un coacervo di contraddizioni, così come la sua formazione intellettuale fu il frutto di un coacervo di culture; contraddizioni perfettamente riassunte nella sua morte, avvenuta a trentott'anni in un luogo per lui di transito, Parigi, uscendo da un cinema dove aveva visto *Biancaneve*, il piú didascalico dei film di Walt Disney, con le tasche della giacca piene di foto pornografiche, colpito nel bel mezzo dei Champs Elysées da un ramo di castagno spezzato da

un improvviso temporale. E altrettanto simbolico fu il suo funerale, con gli anziani e aristocratici genitori per primi a seguire la bara e dietro una manciata d'amici "come uccelli scompigliati" — racconta Werfel — Klaus Mann, Hermann Kesten, Joseph Roth, dispersi come Horváth della bufera nazista ai quattro canti d'Europa.

FLAVIA ARZENI

HELMUT ARNTZEN, *Musil-Kommentar sämtlicher zu Lebzeiten erschie-
nener Schriften außer dem Roman "Der Mann ohne Eigenschaften"*
(Bd. 1), München, Artemis-Winkler, 1980, 330 p., DM 38, *Musil-
Kommentar zu dem Roman "Der Mann ohne Eigenschaften"* (Bd.
2), ivi, 1982, 500 p., DM 48.

Nel panorama attuale della *Musil-Forschung*, i due volumi del *Musil-Kommentar* di Arntzen costituiscono senz'altro uno strumento di lavoro fondamentale. Le difficoltà che ad avviso dell'autore si presentano oggi con particolare acutezza nella redazione di un *Kommentar* — l'impossibilità, per un verso, di accontentarsi di una semplice raccolta di dati e, per l'altro, di offrire una dettagliata interpretazione di ogni opera — ci sembrano nel complesso ben superate dalla capacità di scelta e di sintesi dell'autore. Tali difficoltà sono ancor più accresciute nel caso del *Mann ohne Eigenschaften* dalla necessità di contemplare nella trattazione relativa al romanzo anche il *Nachlaß*, sia quello già stampato che quello non ancora pubblicato: il tentativo, compiuto — come giustamente rivendica l'autore — per la prima volta, « das unendliche Fragment übersichtlicher zu machen » (Bd. 2, p. 7), ci sembra particolarmente riuscito. La lunga ricostruzione della genesi dell'opera (cfr. Bd. 2, pp. 30-50) rappresenta sotto molti aspetti uno dei maggiori pregi di questo *Kommentar*: per quanto esuli dalle intenzioni dell'autore il darne una rappresentazione dettagliata, Arntzen è riuscito nella non facile impresa di offrire una sintesi chiara — e per molti versi originale — del complicato processo di composizione del romanzo. Tale processo viene innanzitutto ricondotto al peculiare metodo di lavoro seguito da Musil, nel quale Arntzen distingue due momenti fondamentali: il primo è costituito dalla concezione dell'opera, che non avviene secondo un piano già preordinato, il secondo dalla pianificazione esatta della stessa fino al momento della sua stesura finale. Attraverso questi due momenti si realizza appunto il processo di com-