

Studi Germanici – Quaderni dell’AIG, 3 (2020), *Il non detto / Das Ungesagte*, a cura di / hrsg. v. Lorella Bosco – Marella Magris. Supplemento al numero 18/2020 di «Studi Germanici».

Comitato scientifico: Martin Baumeister (Roma), Luciano Canfora (Bari), Domenico Conte (Napoli), Markus Engelhardt (Roma), Christian Fandrych (Leipzig), Jón Karl Helgason (Reykjavik), Giampiero Moretti (Napoli), Robert E. Norton (Notre Dame), Giovanna Pinna (Campobasso), Hans Rainer Sepp (Praha), Vivetta Vivarelli (Firenze)

Direttore responsabile: Luigi Reitani

Redazione: Luisa Giannandrea, con la collaborazione di Miriam Miscoli e Andrea Romanzi

Il fascicolo ha cadenza annuale ed è pubblicato come numero speciale della rivista «Studi Germanici» a cura dell’Associazione Italiana di Germanistica

Il prezzo è di 25 € (Italia ed estero, spese di spedizione escluse)

Autorizzazione del Tribunale di Roma n. 162/2000 del 6 aprile 2000

«Studi Germanici» è una rivista *peer reviewed* di fascia A – ISSN 0039-2952

© Copyright Istituto Italiano di Studi Germanici
Via Calandrelli, 25 – 00153 Roma

La corrispondenza relativa alla collaborazione va indirizzata a:
AIG – Associazione Italiana di Germanistica
aig.segreteria@gmail.com
<http://www.associazioneitalianagermanistica.it/>

studi
germanici
Quaderni dell'AIG



Il non detto / Das Ungesagte

a cura di / herausgegeben von
Lorella Bosco – Marella Magris

3
2020

Indice

- 7 Lorella Bosco – Marella Magris**
Il non detto. Introduzione

Saggi

- 19 Cristina Fossaluzza**
Eine ewig offene, schwelende Wunde. Lenz und das Ungesagte in Albert Ostermaiers Roman *Lenz im Libanon* (2015)
- 33 Niketa Stefa**
Sulle tracce di forme e contenuti dell'assenza nell'opera di Hölderlin
- 53 Maurizio Basili**
Sulle pagine in francese e in portoghese dei diari di August von Platen
- 67 Elisabetta Vinci**
La maschera come immagine del non detto: *Il velo di Pierrette* e *La Signorina Else* di Arthur Schnitzler
- 79 Maurizio Pirro**
Strategie della reticenza in Stefan George
- 91 Eriberto Russo**
Lücken und Fremdheit bei Franz Kafka und Yoko Tawada
- 105 Claudio Di Meola – Daniela Puato**
Das Nicht-Gesagte: Sprachliche Strukturen und pragmatische Zielsetzungen am Beispiel der Schlagzeilen in der deutschen Finanzpresse
- 127 Claus Ehrhardt**
Was muss man wissen, um Straßenschilder zu verstehen?
Pragmatische Anmerkungen zur Kommunikation in öffentlichen Räumen

- 149 Federica Ricci Garotti**
Implicatura e presupposizioni nella pubblicità: quanto sono accessibili?
- 163 Barbara Häußinger**
Vom Sprechen und Schweigen. Zur Darstellung lebensweltlicher Brüche und Verlusterfahrungen in den narrativen Interviews des Israelkorpus
- 185 Valentina Schettino**
Ungesagtes in autobiographischen mündlichen Erzählungen: Der prosodische Ausdruck von Emotionen in Bezug auf Orte im Interview mit Moshe Cederbaum
- 201 Sabine Hoffmann**
Schweigen in Videokonferenzen: Vom Umgang mit Störungen in Online-Besprechungen
- 219 Abstracts**
- 225 Hanno collaborato**

La maschera come immagine del non detto:
Il velo di Pierrette e La Signorina Else
di Arthur Schnitzler

Elisabetta Vinci

1. IL REVIVAL DELLA COMMEDIA DELL'ARTE E IL PRIMATO DELLA VISIONE
NELLA VIENNA DI FINE SECOLO

Nella Vienna di fine secolo ebbe luogo una rinascita della Commedia dell'arte il cui culmine fu la rappresentazione de *Il servitore di due padroni* a opera di Max Reinhardt, messa in scena nel 1924 al *Theater in der Josefstadt*. Anche Hugo von Hofmannsthal¹ ne impiegò alcuni elementi nella sua *Ariadne auf Naxos* (1912-1916), in cui mise in atto una operazione di teatro nel teatro innovativa, mescolando elementi dell'antica Grecia a motivi del teatro moderno e facendo apparire sulla scena alcune note maschere della Commedia grazie all'azione metateatrale². Quelli di Hofmannsthal e Reinhardt sono soltanto dei casi eclatanti ed esemplificativi dell'importanza attribuita alla Commedia dell'arte e alla maschera in generale nella Vienna primonovecentesca. La Commedia, che si sviluppò in Italia tra il Cinquecento e il Seicento, aveva già avuto una enorme influenza sul teatro europeo. Grazie agli spostamenti degli artisti girovaghi, i personaggi si erano diffusi su tutti i palcoscenici³, anche nei teatrini di marionette e burattini, poiché rappresentavano tipi ben precisi di carattere facili da riprodurre e adatti a essere ricordati dagli spettatori, i quali, a loro volta, potevano immedesimarsi. Personaggi quali Arlecchino e Pulcinella entrarono a far parte delle tradizioni di vari Paesi assumendo di volta in volta peculiarità e nomi differenti (Punch, Guignol, Hanswurst, Kasperl, solo per

¹ Cfr. Karin Wolgast, *Die Commedia dell'Arte im Werke Hugo von Hofmannsthals*, Inst. for Sprog og Internationale Kulturstudier, Aalborg 1990; Ead., *Die Commedia dell'arte im Wiener Drama um 1900*, Peter Lang, Frankfurt a.M. et. al. 1993.

² Cfr. Gabriella Rovagnati, *Il «borghese gentiluomo» mette in scena il mito greco: «Ariadne auf Naxos»*, in «Acme», 2 (2016), pp. 77-90.

³ Si rimanda a: Konstantin Miklasevskij, *La Commedia dell'Arte o il teatro dei commedianti italiani nei secoli XVI, XVII e XVIII*, Marsilio, Venezia 1981; Cesare Molinari, *La Commedia dell'Arte*, Mondadori, Milano 1985.



fare qualche esempio)⁴. Quasi tre secoli dopo alcuni di questi personaggi ritornano sulla scena, seppur filtrati da una elevazione culturale: caratteri che erano divenuti popolari vengono trapiantati in opere letterarie e teatrali assumendo funzioni diverse da quelle originarie. Si assiste quindi a un rimaneggiamento di materiali e motivi cui vengono attribuiti nuovi significati in linea con le esigenze avvertite dagli artisti. Tra queste spicca la necessità di un mezzo espressivo nuovo, scaturita dalla mancanza di fiducia nel linguaggio verbale, espressione della crisi esistenziale ed epistemologica del periodo. Tale sfiducia, che è risultato del collasso della parola e della totalità che tiene insieme tutte le cose, dà vita, al contempo, all'urgenza di modalità espressive alternative in grado di dare accesso a nuove forme di significazione mediante la commistione di diversi linguaggi artistici. Se infatti Hugo von Hofmannsthal nel suo scritto *Ein Brief*⁵ tematizzava la crisi del linguaggio intesa come impotenza della parola ormai inadatta a corrispondere ai moti interiori dell'uomo come anche agli oggetti del mondo esterno, proponeva allo stesso tempo una soluzione nell'utilizzo di una lingua differente, quella delle immagini e della metafora, in grado di comunicare e di essere recepita in maniera immediata, come sarà ampiamente chiarito nei *Briefe des Zurückgekehrten*, in cui il colore diviene potente mezzo evocativo e «l'atto della visione non è premessa di una raffigurazione, ma viene introiettato e inscenato nella scrittura come processo percettivo e poetico a un tempo»⁶. Non a caso la visione assurge a tematica privilegiata sia per molti artisti figurativi sia per gli scrittori, incidendo sull'estetica e modificandola. L'arte diviene un mezzo per esprimere l'incomunicabile, per rivelare l'indicibile celato dall'apparenza e nascosto tra le pieghe più profonde dell'interiorità che soltanto con l'aiuto del visibile può emergere. Gli artisti primonovecenteschi si concentrano proprio sull'analisi dell'interiorità, condizionati anche dalle ricerche e dalle scoperte medico-scientifiche a opera degli studiosi della Scuola di Medicina di Vienna che puntavano all'esame dei processi interni al corpo umano, ai meccanismi di funzionamento del cervello e al legame tra la patologia interna e la sua manifestazione esteriore⁷. Allo stesso modo gli artisti tentano di indagare le pulsioni recondite dell'animo umano e di farle emergere tramite tecniche innovative. La visione dell'artista è dunque rivolta prevalentemente verso l'interno. Come scrisse Hermann Bahr

⁴ Cfr. John McCormick – Bennie Pratasik, *Popular Puppet Theatre in Europe, 1800-1914*, Cambridge University Press, Cambridge 1998.

⁵ Hugo von Hofmannsthal, *Ein Brief* (1902), in *Die Wiener Moderne. Literatur, Kunst und Musik zwischen 1890 und 1910*, hrsg. v. Gotthart Wunberg – Johannes J. Braakenburg, Reclam, Stuttgart 2000, pp. 431-444.

⁶ Grazia Pulvirenti, *Introduzione*, in Hugo von Hofmannsthal, *Le lettere del ritorno*, trad. it. di Enza Scuderi, Villaggio Maori, Catania 2015, pp. 5-26: 15.

⁷ Cfr. Erik R. Kandel, *L'età dell'inconscio. Arte, mente e cervello dalla grande Vienna ai giorni nostri*, Raffaello Cortina, Milano 2012; Deborah R. Cohen, *Living Precisely in Fin-de-Siècle Vienna*, in «Journal of the History of Biology», 39 (2006), 3, pp. 493-523.



nel suo saggio *Die Décadence*⁸, la prima vera caratteristica dell'arte definita decadente è lo sguardo verso l'interiorità dell'uomo: «Sie sucht wieder den inneren Menschen, wie damals die Romantik. Aber es ist nicht der Geist, nicht das Gefühl, es sind die Nerven, welche sie ausdrücken will»⁹.

Kokoschka, nel suo intervento all'*Akademischer Verband für Literatur und Musik* del 1911, rivendica la dialettica tra l'importanza dell'interiorità e l'estetica del corpo nella sua forma esteriore¹⁰, che non a caso, a Vienna, diventa protagonista sulla tela, sulla pagina, sul palcoscenico. Tramite l'esteriorità corporea, non più pura apparenza, diviene possibile disvelare il non detto, far emergere ciò che la parola non è in grado di corrispondere. In pittura Schiele e Kokoschka sono i massimi esempi di questa nuova modalità espressiva. I volti, le membra da loro dipinti comunicano i tumulti interiori dei personaggi.

A teatro gli attori sfruttano il corpo per comunicare e i registi si servono di tutte le componenti che il mezzo teatrale fornisce in aggiunta alla parola, quali illuminazione e musica. La moderna Elektra di Hofmannsthal, in preda all'ossessione del ricordo, si esprime attraverso la corporeità e le sue *Pathosformeln*, come mette in evidenza Grazia Pulvirenti: «Il corpo umano viene riletto nei termini di un'istintualità animale e selvaggia, divenendo una *Pathosformel* della tragica terribilità dell'abisso psichico»¹¹. Il *Körperbild* si sostituisce quindi al linguaggio verbale, così «l'inesprimibile dell'animo viene veicolato mediante il ricorso alla corporeità che diviene scrittura simbolica dell'interiorità»¹². L'utilizzo del *medium* corporeo, come anche il colore, che permettono di superare la crisi del segno, sono alla base della ricerca condotta dagli artisti di primo Novecento, finalizzata alla creazione di uno strumento espressivo alternativo alla parola che si concretizza nella commistione di linguaggi artistici differenti e nella realizzazione di un *Gesamtkunstwerk* il quale, piuttosto che riprodurre la totalità irrimediabilmente perduta, vive della sua essenza di frammento, rispecchiando così la disgregazione pur tuttavia inseguendo la dimensione evocativa della parola svuotata di senso ed efficacia. La totalità, il legame che dà senso al mondo è, nell'età moderna, naufragata¹³ in favore di un mondo dilaniato e disgregato: «il principio di totalità, non più rappresentabile se non nelle sue aporie, si manifesta come meta infranta di progetti utopici, come

⁸ Hermann Bahr, *Die Décadence* (1891), in *Die Wiener Moderne. Literatur, Kunst und Musik zwischen 1890 und 1910*, cit., pp. 225-232.

⁹ *Ivi*, p. 227.

¹⁰ Si tratta di *Von der Natur der Gesichte*. Cfr. Nathan J. Timpano, *Constructing the Viennese Modern Body. Art, Hysteria and the Puppet*, Routledge, New York 2017.

¹¹ Grazia Pulvirenti, *I linguaggi dell'invisibile. Sulla poetica di Hugo von Hofmannsthal*, Bonanno, Acireale-Roma 2007, p. 125.

¹² *Ivi*, p. 126.

¹³ Cfr. Claudio Magris, *L'anello di Clarisse. Grande stile e nichilismo nella letteratura austriaca moderna*, Einaudi, Torino 1984.



epifania effimera e momentanea, per illuminazioni e frammenti»¹⁴, come tentativo di elaborazione e superamento del trauma della disgregazione. La forzatura del segno linguistico diviene peculiarità della sperimentazione artistica votata alla tensione verso un'utopia, che, tramite la sinergia di linguaggi, mira all'espressione dell'indicibile, tramite nuove forme di significazione che si avvalgono di codici non-verbali¹⁵.

In tale contesto si inserisce l'interesse per la Commedia dell'arte e per la pantomima. Come anticipato, il palcoscenico è il luogo per eccellenza della confluenza di linguaggi, spazio privilegiato per il compimento del *Gesamtkunstwerk*, che fonde musica, colore, gesto, «luogo per antonomasia della fusione in un unico piano prospettico di elementi eterogenei»¹⁶. In tal senso, Commedia dell'arte e pantomima rendono possibile il superamento del limite della parola grazie all'impiego di altri mezzi espressivi e alla potenzialità della maschera, la quale da un lato fa leva sul primato della visione a discapito del codice verbale, dall'altro può rappresentare in maniera originale le dinamiche della società del tempo.

2. IL VELO DI PIERRETTE

Nella Vienna di primo Novecento la pantomima diviene un genere prediletto, così come grande rilevanza assumono le forme per così dire miste, ibride, nate dalla fusione di pittura, musica, parola, in linea con la necessità di una riforma dell'arte che deve adattarsi ai tempi, come si legge sul timpano della Secession: «der Zeit ihre Kunst, der Kunst ihre Freiheit». Alla scrittura di pantomime si dedicarono Hofmannsthal, Dehmel, Bahr, Beer-Hoffmann, Salten, Wedekind e anche Schnitzler.

Gli attori delle pantomime sono «typisierte Kunstfiguren, die allein durch den Verzicht auf Sprache mit bildkräftiger Gestik und Mimik, mit symbolreichen Gebärden über eine naturalistisch gezeichnete Realität hinausgehen und seelische Projektionen entwickeln, die konstituiert werden von den visuellen Möglichkeiten des Aussersprachlichen und Imaginären»¹⁷. La loro forza risiede nella immediata capacità comunicativa che non passa per la parola: personaggi della pantomima sono spesso le figure della Commedia dell'arte che, rappresentando tipi noti e ben caratterizzati, rendono più semplice la comprensione

¹⁴ Grazia Pulvirenti, *Oltre la scrittura. Frammento e totalità nella letteratura austriaca moderna*, Campanotto Editore, Pasian di Prato (UD) 2002, p. 19.

¹⁵ Cfr. Grazia Pulvirenti, *Altre scritture. Il Gesamtkunstwerk nel primo Novecento*, in *Le muse inquiete. Sinergie artistiche del Novecento tedesco*, Olschki, Firenze 2003, pp. 39-58.

¹⁶ *Ivi*, p. 41.

¹⁷ Hartmut Vollmer, *Die literarische Pantomime. Studien zu einer Literaturgattung der Moderne*, Aisthesis, Bielefeld 2001, p. 53.



delle loro azioni pur senza l'impiego del linguaggio verbale. Pertanto, come scrive Vollmer, grazie a «die Dominanz der effektvollen Visualität gegenüber dem gesprochenen Wort, die etwa in bunter Kleidung und Maskierung sowie possenhaft-grotesken Gebärden und Gesten zum Ausdruck kam, boten sich den Pantomimen als sinnlich wirksame Gestaltungsmuster an»¹⁸.

Per due volte Arthur Schnitzler si cimenta in questo genere che consegna l'azione scenica alla sola gestualità, con *Die Verwandlungen des Pierrot (Le metamorfosi di Pierrot, 1908)* e *Der Schleier der Pierrette (Il velo di Pierrette)*, pantomima in tre quadri scritta come libretto per il compositore Ernst von Dohnanyi e messa in scena a Dresda nel 1910. Il testo riprende il dramma *Der Schleier der Beatrice (Il velo di Beatrice)*, scritto dallo stesso Schnitzler nel 1899 e ambientato in epoca rinascimentale, ma questa volta i personaggi principali sono Pierrot, Pierrette e Arlecchino, tra le maschere più note della Commedia dell'arte, e l'azione si svolge nella Vienna di inizio Ottocento. Pierrot, dall'italiano Pedrolino, è il carattere malinconico per eccellenza innamorato di Colombina che in più occasioni gli spezza il cuore; Pierrette altro non è che una variante di Colombina, la servetta graziosa preda delle attenzioni del vecchio Pantalone, apparentemente svampita ma in verità scaltra; Arlecchino è il più famoso zanni, servo sciocco, pasticcione e imbrogliatore. Schnitzler trae quindi linfa da un genere piuttosto antico tornato in voga, come si è visto, e inserisce i personaggi nel mondo reale, suscitando nello spettatore un effetto straniante dato dal contrasto tra i caratteri tipizzati e il contesto in cui agiscono. Il primo e il terzo quadro hanno luogo nella camera di Pierrot, il secondo nel salone delle feste in casa di Pierrette. La vicenda racconta il triangolo amoroso tra i personaggi: Pierrette è innamorata di Pierrot ma promessa sposa di Arlecchino, per cui, non potendo vivere con l'amato, gli propone di morire insieme versando veleno nel vino. Mentre Pierrot beve il vino e di fatto muore, Pierrette fugge in preda al panico lasciando nella stanza di Pierrot il suo velo da sposa. Nel secondo quadro, ci troviamo nel mezzo di un ballo. Arlecchino si insospettisce per l'assenza di Pierrette, la quale in ritardo raggiunge il promesso sposo per unirsi alle danze. Durante il ballo le appare il fantasma di Pierrot con il velo, evento che la atterrisce. Nel terzo quadro Pierrette e Arlecchino sono in casa di Pierrot. Arlecchino, trovando lì il velo della sposa, si convince dell'infedeltà di Pierrette e, dopo aver provato a usarle violenza, la rinchiude nella stanza con il cadavere. La donna, in preda al panico e alla follia, si abbandona a un *Totentanz* e muore. Al centro dell'azione si trova il velo da sposa, emblema virginale che, una volta tolto, si trasforma in simbolo della perdita dell'innocenza.

L'utilizzo dei personaggi della Commedia, così come quello delle marionette che Schnitzler aveva già impiegato nella sua trilogia¹⁹, rende l'uomo fi-

¹⁸ *Ivi*, p. 47.

¹⁹ Ci si riferisce a Arthur Schnitzler, *Marionetten*, Fischer, Berlin 1906.



gura letteraria ed esprime la condizione dell'individuo nella modernità, inetto e incapace di agire, per cui, in un gioco di paradossi e capovolgimenti, la maschera o il doppio sono più autentici del reale. Come scrive Monica Bassi, «nel suo artificio il mascheramento teatrale si sovrappone alla realtà di un mondo in declino che nell'illusione di sfuggire assurge esso stesso a emblema della sovranità dell'arte nella vita»²⁰. Il mascheramento messo in atto da Schnitzler comunica e rivela i comportamenti della società viennese a lui contemporanea, pertanto il gioco teatrale diventa strumento di verità e analisi critica. I tre personaggi della Commedia rappresentano tre tipi della borghesia primonovecentesca che l'autore cela dietro le maschere, ma il nascondimento è soltanto un'apparenza poiché la maschera diviene rivelatrice delle dinamiche sociali.

Pierrette incarna il carattere del *süßes Mädel* presente in molte opere schnitzleriane, la fanciulla in apparenza vulnerabile vittima delle attenzioni da parte di uomini poco affidabili e dei loro tradimenti. La sua innocenza cattura e affascina ma è soltanto una facciata che cela la sua mancanza di inibizione. Schnitzler la descrive con queste parole: «Sie war verdorben ohne Sündhaftigkeit, unschuldsvoll ohne Jungfräulichkeit, ziemlich aufrichtig und ein bißchen verlogen, meistens sehr gut gelaunt und doch manchmal mit flüchtigen Sorgenschatten über der hellen Stirn, als Bürgertöchterchen immerhin nicht ganz wohl geraten, aber als Liebchen das bürgerlichste und uneigennützigste Geschöpf, das sich denken läßt»²¹. Nella pantomima Pierrette illuderà Pierrot e tenterà di ingannare Arlecchino, ma rimarrà vittima delle sue stesse azioni: rinchiusa dal promesso sposo nella stanza con il cadavere di Pierrot inizia a condurre una danza e «nei suoi occhi brilla un'incipiente follia»²², continua a ballare in un cerchio sempre più ampio finché non perde del tutto le forze e cade a terra, morta, esprimendo tramite il linguaggio del corpo tutta la disperazione che porta in seno. In *Traumnovelle (Doppio sogno)* del 1926 la figlia del mascheraiò Gibiser è vestita proprio da Pierrette. Fridolin la incontra mentre cerca il costume per recarsi alla festa. Non a caso la ragazzina presenta dei tratti caratteristici simili a quelli della Pierrette della pantomima, apparentemente ingenua ma in verità ambigua ed enigmatica, come Schnitzler la descrive, «aus ihren Augen lächelte Schelmerei und Lust»²³, seducente e infantile, ma, di fatto, adescatrice di uomini.

Pierrot e Arlecchino rappresentano caratteri opposti tanto nella Commedia dell'arte quanto nella interpretazione della pantomima schnitzleriana.

²⁰ Monica Bassi, *Poetica del silenzio e anime letterarie nel teatro per marionette di Richard Teschner*, in «Comunicare Letteratura», 5 (2012), pp. 85-102: 101.

²¹ Arthur Schnitzler, *Jugend in Wien. Eine Autobiographie*, hrsg. von Therese Nickl – Heinrich Schnitzler, Fischer, Frankfurt a.M. 1981, p. 147.

²² Arthur Schnitzler, *Der Schleier der Pierrette, Pantomime in drei Bildern*, Doblinger, Leipzig-Wien 1911, trad. it. di Giancarlo Giuliani, *Il velo di Pierrette*, a cura di Sandro Naglia, Ikona Liber, Roma 2014, p. 69.

²³ Arthur Schnitzler, *Traumnovelle*, Fischer, Frankfurt a.M. 2000, p. 36.



Nella tradizione, Arlecchino è il secondo zanni, furbo, rozzo e imbroglione e tale rimane nell'opera in questione, seppur con una sfumatura maggiormente negativa. Approfitterà infatti della sua promessa sposa e la rinchiuderà portandola alla morte. Nell'affresco della borghesia viennese incarna l'alto borghese sicuro di sé che approfitta del suo fascino per sottomettere le giovani alla sua volontà. Pierrot, di contro, è il malinconico, la figura dell'artista incline alla meditazione che verrà ingannato dalla stessa donna amata. La figura di Pierrot, che in origine era uno zanni simile ad Arlecchino, assume il suo carattere 'lunare' – ormai tipico – nel diciottesimo secolo, passando da «Tölper und Stolperer der Farce» a «Symbol der Sehnsucht in allen ihren Verkörperungen, der bleiche Mondscheinträumer»²⁴. Così lo ritroviamo nella pantomima di Schnitzler, solitario in attesa dell'amata, perso nei suoi pensieri, com'è tipico dei caratteri 'penserosi'²⁵, malinconico e desideroso di morire. Egli è vittima della società, o meglio, dei rapporti sociali, e di se stesso, inadeguato al mondo in cui vive. La scelta della pantomima, come detto legata alla temperie culturale del tempo, è motivata anche dalla possibilità che offre di rappresentare le dinamiche interpersonali. Rendono perfettamente l'idea le parole di Théophile Gautier: «La pantomime est la vraie comédie humaine et, bien qu'elle n'emploie pas deux mille personnages, comme celle de Monsieur de Balzac, elle n'est pas moins complète. Avec quatre o cinq types, elle souffit à tout»²⁶. E proprio questo è l'intento di Schnitzler che con tre personaggi pone davanti al pubblico uno specchio in cui osservarsi criticamente. E come davanti a uno specchio non sono necessarie parole, così sul palco basta far interagire i tre protagonisti per svelare i meccanismi della commedia umana. Lo stesso Gautier cita fra i caratteri di base della pantomima quelli che saranno scelti da Schnitzler:

Colombine, l'idéal, la Béatrix, le rêve poursuivi, la fleur de jeunesse et de beauté; Arlequin, museau de singe et corps de serpent (...), l'amour, l'esprit, la mobilité, l'audace, toutes les qualités et les vices brillants; Pierrot, pâle, grêle, vêtu d'habits blafards, toujours affamé et toujours battu, l'esclave antique, le prolétaire moderne, le paria, l'être passif et déshérité qui assiste, morose et sournois, aux orgies et aux folies de ses maîtres²⁷.

²⁴ Karl von Levetzow, *Zur Renaissance der Pantomime*, in «Die Schaubühne», 1 (1905), pp. 125-130: 130.

²⁵ Il riferimento è a *Il Penseroso*, poemetto di John Milton, descrizione del carattere melanconico incarnato anche dal Pierrot. La melancolia è tra le caratteristiche predilette dagli autori *fin de siècle* in quanto collegata alla nostalgia per un mondo passato e al senso di fine. Cfr. Elisabetta Vinci, *La Signorina Else. Arte, scienze e malinconia nella Vienna primonovecentesca*, in «Odradek. Studies in Philosophy of Literature, Aesthetics, and New Media Theory», 4 (2018), 1, pp. 227-270.

²⁶ Théophile Gautier, *Histoire de l'art dramatique en France depuis vingt-cinq ans*, Slatkins Reprint, Genève 1968 (1^a ed. 1858), p. 24.

²⁷ *Ibidem*.



Schnitzler riprende quindi le stesse dinamiche della Commedia attualizzandole per il pubblico novecentesco e sfruttando la qualità delle maschere di essere universalmente comprensibili e di travalicare il limite linguistico. In tal senso, i tipi della società viennese, basata sul primato dell'apparenza, vengono messi alla berlina. Il gioco teatrale, finzione per eccellenza, diviene, in questo caso, più reale della realtà stessa, grazie al potere evocativo delle maschere che con la loro fissità esprimono in maniera inequivocabile ciò che si cela tra le pieghe del non detto.

3. *LA SIGNORINA ELSE*

La maschera è presente anche nella novella *Fräulein Else* (*La signorina Else*, 1924) seppur in modo non esplicito come nella pantomima. Schnitzler rimane qui in equilibrio sul crinale tra detto e non detto per svelare, ancora una volta, le dinamiche interpersonali della Vienna al passaggio tra Otto e Novecento. Tutta la novella si può definire manifestazione del non detto, poiché è composta interamente – salvo sporadici dialoghi – dal monologo interiore della giovane Else. Un flusso di pensieri, sensazioni, contraddizioni attraversa la mente della protagonista e la pagina, giungendo dritto al lettore che facilmente si immedesima con la fanciulla e ne comprende le ragioni e le azioni perché immerso nella sua interiorità. Nella parte finale della novella ritornano le maschere, questa volta come riferimento criptico dietro l'esecuzione del *Carnaval* di Robert Schumann, secondo una strategia che, in maniera allusiva, svela il reale gioco di ruoli tra Else e von Dorsday. Il compositore tedesco, amato da Schnitzler, diede a ogni movimento della sua opera (1834-1835) un titolo. Alcuni di essi si riferiscono a caratteri della Commedia, tra essi figurano gli stessi personaggi della pantomima, Arlecchino, Pierrot e Colombina, quest'ultima insieme a Pantalone. Pierrot e Arlecchino sono agli antipodi, triste e malinconico uno, vivace e allegro l'altro. La relazione Colombina-Pantalone, invece, rispecchia quella tra Else e Dorsday: Pantalone è un vecchio laido che importuna le fanciulle come Colombina, la quale, seducente e astuta, si mostra comunque sottomessa e ubbidiente²⁸. Il personaggio di Else può essere accostato a Colombina per la sua apparenza da giovinetta civettuola, ingenua e indifesa, che cela sensibilità e astuzia. Nella novella il contrasto tra apparenza e realtà emerge grazie al monologo interiore della protagonista che rivela la sua natura e la profonda delusione per il suo essere vittima della famiglia e, più in generale, della società malsana e ipocrita, condizione che la costringe a scegliere tra libertà individuale e dignità sociale, poiché se acconsentirà a spogliarsi davanti a Dorsday, il padre sarà salvato ma la sua reputazione sarà infangata.

²⁸ Cfr. Chiara Bertoglio, *Musica, maschere e viandanti. Figure dello spirito romantico in Schubert e Schumann*, Effatà Editrice, Torino 2008, pp. 68-69.



Torniamo però al *Carnaval*. I pezzi inseriti da Schnitzler nella novella sono tratti dalle sezioni *Florestan* e *Reconnaissance*, anche queste significative alla luce dell'interpretazione che qui se ne dà, ovvero come rivelatrici di dinamiche che rimangono celate e inesprimibili tramite il linguaggio verbale. Senza dubbio interessante è la scelta di inserire gli spartiti – in linea con l'idea della commistione di linguaggi artistici – che già visivamente catturano l'attenzione del lettore e lo 'mettono in allarme'. Dunque i due stralci di partitura assumono una rilevanza particolare e, come anticipato, sono tratti da due importanti movimenti dell'op. 9 di Schumann. *Florestan* ed *Eusebio*, che danno il titolo rispettivamente alle sezioni 5 e 6 del *Carnaval*, sono gli *alter ego* del compositore e, secondo i suoi biografi, sintomo della doppia personalità di Schumann²⁹. Lo stesso musicista li definisce «Florestan den Wilden» ed «Eusebius den Milden»³⁰. L'inserimento di questo brano da parte di Schnitzler può essere interpretato come un richiamo alla scissione interiore di Else che, nel momento in cui si reca nella hall dell'albergo e ode la musica di Schumann, si trova al bivio tra mostrarsi nuda perdendo la propria dignità e non spogliarsi facendo andare la famiglia in rovina. La personalità di Else vive continuamente, per tutto il tempo della narrazione, questa oscillazione tra un estremo e l'altro e il rimando ai due caratteri opposti lo ricorda senza fare ricorso all'impiego della parola proprio nell'attimo in cui il divario raggiunge l'acme. Fino a un momento prima infatti Else si contraddice: «Herr von Dorsday ist nicht da. Viktoria. Gerettet! Wieso denn? Ich muss weitersuchen. Ich bin verdammt, Herrn von Dorsday zu suchen bis an mein Lebensende»³¹. Inoltre, esplicita la *Doppelnatur* di Else, ragazzina ingenua ma con una sensualità che rischia di essere scambiata per civetteria. Subito dopo il brano, Else pone infatti l'accento sul contrasto tra apparenza e realtà, tra ciò che lei è e ciò che traspare all'esterno: «Ich bin ja ein junges Mädchen. Bin ein anständiges junges Mädchen aus guter Familie. Bin ja keine Dirne... Ich will fort. Ich will Veronal nehmen und schlafen. Sie haben sich geirrt, Herr von Dorsday, ich bin keine Dirne. Adieu, adieu!»³². Tramite il monologo interiore il lettore viene a conoscenza dei tormenti che animano e consumano la psiche di Else e il brano musicale diventa un elemento in più per esprimere il disagio esperito dalla protagonista. L'altro pezzo, *Reconnaissance*, fa la sua comparsa sulla pagina nel momento in cui Else lascia cadere il mantello e si mostra nuda a Dorsday, per cui sottolinea una sorta di agnizione da parte dell'uomo che finalmente

²⁹ Cfr. Judith Chernaik, *Schumann's Doppelgänger: Florestan and Eusebius Revisited*, in «The Musical Times», 152 (2011), 1917, pp. 45-55.

³⁰ Robert Schumann, *Kleine Verse an Clara von R. Schumann*, in Clara und Robert Schumann, *Briefwechsel: Kritische Gesamtausgabe*, Bd. I: 1832-1838, hrsg. v. Eva Weissweiler, Basel-Frankfurt a.M. 1984, p. 312.

³¹ Arthur Schnitzler, *Fräulein Else*, Paul Zsolnay, Berlin et. al. 1924, p. 114.

³² *Ivi*, p. 116.



ottiene ciò che aveva chiesto. Il brano narra dell'incontro tra un uomo e una donna mascherati che infine si riconoscono, così come Dorsday tra la folla della sala si accorge della nudità di Else. La giovane rimane immobile: «Ich bin bereit. Da bin ich. Ich bin ganz ruhig. Ich lächle. Verstehen Sie meinen Blick? Sein Auge spricht zu mir [...]»³³. Dal canto suo Dorsday «reißt die Augen auf. Jetzt endlich glaubt er es. Der Filou steht auf. Seine Augen leuchten»³⁴. Non ci sono dialoghi in questa scena, tutto passa esclusivamente per lo sguardo e per i piccoli gesti come il sorriso di Else e l'alzarsi in piedi di Dorsday. Come ha scritto Peter Brooks, «in the silence created by the 'gapping' of the traditional language code, mute gesture appears as a new sign making visible the absent and ineffable»³⁵. Ancora una volta sono altri gli strumenti espressivi in grado di comunicare l'indicibile. La musica di Schumann, i personaggi da lui citati e creati dispiegano scenari che vanno oltre l'impotenza della parola. Non a caso Roland Barthes conierà, proprio in relazione alle composizioni di Schumann, il concetto di 'somatema', una figura del corpo che dà forma al contenuto musicale, e scriverà che la musica di Schumann va oltre l'udito: «elle va dans le corps, dans les muscles, par les coups de son rythme, et comme dans les viscères, par la volupté de son *melos*: on dirait qu'à chaque fois, le morceau n'a été écrit que pour une personne, celle qui le joue»³⁶. Probabilmente Schnitzler aveva colto il potere evocativo del *Carnaval* tanto da inserirlo a corredo della sua novella, lasciando così alla musica e allo spartito, oltre che alle maschere, il compito di mettere alla berlina i comportamenti sociali. Il carnevale, che è di norma stravolgimento e travestimento, diviene in questa sede strumento rivelatore delle dinamiche interpersonali di un mondo – quello della Vienna primonovecentesca – in cui tutto si regge sulla finzione e sull'apparenza e pertanto la maschera, in un gioco di paradossi, squarcia il velo dell'ipocrisia.

CONCLUSIONE

Nell'opera di Schnitzler l'uso della maschera corrisponde al tentativo di superare il limite della parola, creando un sistema segnico intermediale in grado di fare affiorare, da latenze e ambiguità, il non detto che si cela nelle pieghe delle interazioni umane e nella mente dei personaggi. Nella pantomima come nella novella, trovano spazio strumenti espressivi alternativi alla parola che a essa suppliscono e rendono manifeste le intenzioni e le dinamiche tra i prota-

³³ *Ibidem*.

³⁴ *Ivi*, p. 117.

³⁵ Peter Brooks, *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess*, Yale University Press, New Haven-London 1976, p. 79.

³⁶ Roland Barthes, *Aimer Schumann*, in *Id.*, *Œuvres complètes*, tome V, Gallimard, Paris 1970, p. 722.



gonisti. In particolare sono le maschere della Commedia dell'arte a venire in aiuto all'autore, elementi che, come si è visto, non sono nuovi nella letteratura austriaca di primo Novecento. L'accostamento di linguaggio verbale e non verbale fa emergere, tramite il contrasto tra i due codici, l'inadeguatezza della parola e la sua ambiguità³⁷ a vantaggio del gesto, che risulta di immediata comprensione travalicando le strutture linguistiche spesso equivoche. In tal senso, si può tracciare un parallelismo tra i due personaggi femminili, Else e Pierrette: entrambe esteriormente civettuole, soltanto tramite il non detto – il monologo interiore nel primo caso e il corpo nel secondo – riescono a comunicare al lettore/spettatore la loro reale sensibilità altrimenti celata dalla barriera dell'apparenza. Il segno linguistico, di per sé manchevole, risulta dunque potenziato dalla commistione con altre forme espressive e i suoi limiti vengono superati grazie alla dimensione teatrale della pantomima, al potere evocativo della musica, alla forza rivelatrice della maschera.

³⁷ Cfr. Ravy Gilbert, *Pantomime, mimique et expression non-verbale dans l'oeuvre dramatique d'Arthur Schnitzler*, in *Arthur Schnitzler*, ed. par Jacques Le Rider – Gilbert Ravy – Sigurd Paul Scheichl, «Austriaca. Cahiers universitaires d'information sur l'Autriche», 39 (1994), pp. 69-86.

