

taxe per/que
tassa riscossa
Torino - C.M.P.

spedizione in abbonamento postale, -45% - art. 2 comma 20/b legge 662/96 - Filiale di Torino nr. 1/99

Il castello di Elsinore anno XII, 34, 1999

isbn 88-7648-373-X

lire 23.000 iva inclusa

issn 0394-9389

anno XII, 34, 1999



QUADRIMESTRALE
DI TEATRO

IL CASTELLO DI EL SINORE

saggi

Quella diabolica coppia di messer Nicia e di madonna Lucrezia
di Roberto Alonge

Il grottesco nella trilogia «Marionetten» di Arthur Schnitzler
di Cristina Grazioli

materiali

Eleonora Duse in Russia
di Aurora Egidio

spettacoli

Le «Tre sorelle» di Nekrosius
di Livia Di Lella

costa & nolan

Comitato di redazione

Luigi Allegri
Roberto Alonge
Umberto Artioli
Paolo Bosisio
Siro Ferrone
Gigi Livio
Sara Mamone
Silvana Sinisi
Roberto Tessari
Claudio Vicentini

Direttore responsabile: Paolo Bertinetti

Segreteria di redazione: Stefano Bajma Griga, Edoardo Giovanni Carlotti, Betti De Martino

Direzione e redazione: c/o DAMS, Università di Torino, via S. Ottavio 20, 10124 Torino, tel. 011-8173421, fax 011-8122802

Redazione francese: 12 rue de l'Echiquier, 75010 Paris

Registrazione presso il Tribunale di Torino n° 3950 del 14.6.1988

Stampa: A4, Chivasso (TO)

Per l'abbonamento 1999, versare L. 60.000 (Italia e paesi dell'Unione Europea) o L. 100.000 (per gli altri paesi)
sul ccp 41428202 intestato Costa & Nolan, oppure sul c/c 1984, Credito Agrario Bresciano, agenzia 17, Milano - ABI 3500 CAB 1603

Finito di stampare marzo 1999

L'annata 1999 de "Il Castello di Elsinore" è pubblicata con il contributo del Consiglio Nazionale delle Ricerche



Il presente fascicolo esce con il contributo del Centro Regionale Universitario per il Teatro del Piemonte

Il castello di Elsinore

quadrimestrale di teatro
anno XII, 34, 1999

sommario

saggi

- Roberto Alonge**, Quella diabolica coppia di messer Nicia e di madonna Lucrezia.
Per un nuovo convegno su Machiavelli 5
Cristina Grazioli, Marionetta e burattino: il grottesco nella trilogia *Marionetten*
di Arthur Schnitzler 25

materiali

- Aurora Egidio**, Eleonora Duse in Russia 67

spettacoli

- Livia Di Lella**, *Le Tre sorelle* di Nekrosius 123

summaries

141

Cristina Grazioli

Marionetta e burattino: il grottesco nella trilogia *Marionetten* di Arthur Schnitzler

*La marionetta metafora del destino:
Der Puppenspieler e Der tapfere Cassian*

Se nel panorama teatrale e letterario di fine secolo sfilano diverse declinazioni della marionetta, l'opera di Schnitzler sembra esemplificare la polivalenza del *tòpos*, la sua polisemia. Figure di marionette diverse per segno e carattere animano l'immaginario poetico dello scrittore viennese: marionette che agiscono in luogo di uomini e uomini rappresentati come marionette, marionette in luogo di attori e attori marionettizzati; ma anche ruoli da marionette e marionette che interpretano ruoli. Schnitzler non solo privilegia il *tòpos* a livello tematico, ma lo assume anche come figura, simbolo, metafora, espressione di una *Weltanschauung*, di un'intera concezione dell'arte e del mondo: sfere, quelle dell'arte e della vita, che secondo Schnitzler nell'artista puro devono coincidere¹. La marionetta schnitzleriana è insomma il risultato di un processo di fusione e coagulazione di motivi provenienti da diverse, a volte antitetiche, sfere gravitanti nell'orbita del «teatro di marionette».

Due motivi connessi a tale universo paiono singolarmente significativi: la figura del Doppio e il dubbio sull'autenticità del reale. Si tratta di temi eminentemente teatrali che, in rapporto dialettico tra loro, chiamano in causa il problema della riproduzione del reale sulla scena e la connessa *querelle* sul valore del naturalismo a teatro. Se in questa relazione speculare e disorientante tra reale e simulacro sostituiamo al primo termine la figura umana, il suo opposto dialettico diventa l'uomo artificiale e meccanico, dunque la marionetta. La relazione tra vita autentica e surrogato artificiale scivola così entro quella tra uomo e marionetta. Persiste ovviamente il dubbio sulla univocità della relazione: è più vero l'originale o il suo doppio, il reale o la copia, insomma l'autenticità è perseguibile nell'arte o nella vita? È la questione che, scoperta o velata, percorre drammi e novelle di Schnitzler. La marionetta quindi non è semplicemente l'attore dei *Marionettenstücke*, ma assurge a cifra inconfondibile dell'opera schnitzleriana. Emblema del-

l'umano, al quale volta a volta si contrappone o si sostituisce, la bambola articolata, mossa da una volontà esterna, è sinonimo ora di vita inautentica, ora di copia più autentica dell'originale, sovrapponendo vita e artificio e dichiarando così l'impossibilità di sfuggire all'illusione: di sfuggire, cioè, a quella maschera che è sovrana tanto nell'arte che nella vita.

Uno spettro piuttosto ampio dei motivi connessi all'universo marionettesco è offerto dalla trilogia *Marionetten*. Costituita da *Der Puppenspieler* (Il marionettista), *Der tapfere Cassian* (Il valoroso Cassian), *Zum Großen Wurstel* (Al Gran Teatro dei Burattini), fu scritta tra 1901 e 1904 e rappresentata per la prima volta nel 1912 al Deutsches Volkstheater di Vienna².

Lo «Studio in un atto» (*Studie in einem Aufzug*) *Der Puppenspieler*³ incarna la metafora del marionettista, di colui che, vedendo le cose dall'alto, conosce qualcosa in più del suo interlocutore. Il protagonista, Georg Merklin, fa visita dopo undici anni all'amico Eduard Jagisch, suonatore d'oboe. Sin dall'esordio si delinea la differenza tra i caratteri dei due vecchi amici: modesto e ancorato al reale, Eduard; disincantato ma con il peso di un passato ricco di aspirazioni, reso inquieto da una realtà imperscrutabile, Georg. Questi racconta al compagno un aneddoto risalente a due anni prima: un signore, seduto di fronte a lui in treno, è vittima di un suo pensiero involontario: senza neppure conoscerlo, quasi sovrappensiero, Georg gli augura la morte. Prima della conclusione del viaggio il signore muore colpito da un attacco cardiaco⁴. Il protagonista commenta:

Sai tu quante cose accadono al mondo ogni giorno perché qualcuno le vuole in segreto... o ne ha espresso avventatamente il desiderio?... Hai forse idea della forza misteriosa che alberga nelle nature creative?⁵

Viene affrontato così il motivo dell'esistenza dell'artista, che introduce il tema della vanità della fama. Al rammarico di Eduard perché Georg non è diventato *qualcuno*, l'amico risponde:

Chi ti dice che io non lo sia diventato? Lo devono vedere forse gli altri? Se tu oggi vendessi il tuo oboe, e se le tue dita o le tue labbra si rattroppissero, di modo che tu non potessi più suonare, saresti forse un virtuoso più scadente di prima? O immagina di non averne più voglia e di gettare semplicemente il tuo oboe dalla finestra perché il suo suono non ti soddisfa non saresti forse più un artista? O forse non lo saresti a maggior ragione se avessi gettato dalla finestra lo strumento che era così impotente di fronte alla musica divina del tuo cervello? [...] Al vero artista non possono mai venire delle idee poiché egli ha già tutto in se stesso – egli possiede la pienezza interiore⁶.

Quindi, rievocando con l'amico la giovinezza comune e il loro ultimo incontro, una serata piena di magia e di aspettative, gli rivela di aver concertato il suo rapporto con «die Blonde mit der Kindergesicht» («la bionda con il viso di bimba»):

Si, fu una cosa combinata. La piccola che era così dolce con te faceva semplicemente ciò che volevo io. Eravate burattini nelle mie mani. Io tiravo i fili. Eravamo d'accordo che lei avrebbe finto di innamorarsi di te. Perché mi avevi sempre fatto compassione, Edoardo. Volevo risvegliare in te l'illusione di una gioia, affinché, quando si fosse presentata la felicità vera, ti avessi trovato pronto. E così ho operato forse più profondamente di quanto volessi – come può accadere a persone del mio tipo. Ho fatto di te un altro uomo. E posso ben dire: è un piacere più nobile giocare con i vivi, che fare volteggiare aeree figure in una danza poetica⁷.

La «bionda» si rivela essere poi l'attuale moglie di Eduard: le *marionette* si sono staccate dai fili e hanno agito in maniera autonoma; ora hanno un figlio e una casa confortevole. Colui che credeva di manovrarne l'ordito si scopre a sua volta una marionetta, concertata insieme alle altre da un destino superiore. Nel *Puppenspieler* il *tòpos* agisce dunque come metafora. Come scrive Jurkowski, nell'atto unico, sprovvisto d'azione ma con personaggi psicologicamente completi, «solo il senso metaforico della commedia affonda le radici nel meccanismo del teatro di marionette»⁸.

Il protagonista assume un profilo più nitido se letto sulla scorta di un altro personaggio schnitzleriano, a lui per diversi aspetti assimilabile. Si tratta di Paracelso, protagonista dell'omonimo atto unico in versi del 1898. Concepito a partire dal 1894, originariamente con il titolo *Suggestion*, anch'esso faceva parte, insieme a *Der Grüne Kakadu* (Al pappagallo verde) e a *Die Gefährtin* (La compagna)⁹, di una trilogia. Qui Paracelso ipnotizza Justina, la moglie di Cyprian, inducendola così a convincersi di aver tradito il marito con il giovane spasimante Anselm, per poi giocare con questa confessione *illusoria*. Di fronte alle parole del marito: «Non c'è nulla da perdonare! Stai sognando!», Paracelso afferma: «...e chi lo sa?... E se quanto costei dice alla fin fine fosse la verità, quella verità che io le ho soltanto risvegliato nel cuore?», e Cyprian: «Ma voi le avete dato questa follia – ed ora voi stesso ne dubitate?»¹⁰. Justina funziona come una sorta di marionetta, docile alla volontà di un manipolatore d'anime. Ma come nel teatro barocco, la cui tradizione fu così influente sul teatro viennese, e dove la metafora della marionetta trovò terreno fertile, i confini tra realtà e finzione, vita e sogno fluttuano in una condizione di incertezza sancita dal finale del testo, dove Cyprian chiede al protagonista di spiegare se si tratti di una cosa seria o di uno *Spiel*: il termine tedesco indica tanto *gioco* che *dramma*, rinviando non solo al problema della distinzione tra vita e teatro, ma anche a quello delle apparenze molteplici sotto cui si nasconde, ingannandoci, il palcoscenico della vita. Paracelso infatti risponde con una battuta che diverrà celebre: «Wir spielen immer, wer es weiß ist klug» («Giochiamo sempre, furbo chi lo sa»¹¹). E in questa rete di sogni, tradimenti e finzioni è forse utile rammentare che l'etimologia di *Traum*, «sogno», rimanda alla voce *trügen*, «ingannare».

Sia Georg Merklin che Paracelso si identificano con il destino: «Ich kann

das Schicksal sein, wenn es mir beliebt»¹², «posso essere il destino, se mi aggrada» afferma il medico. Entrambi «giocano» con le anime degli uomini e conducono una vita che non si lascia irretire entro le maglie della quotidianità e dell'abitudine (Paracelso dorme sotto le stelle, Georg Merklin non sopporta di mangiare ad una tavola apparecchiata). Si esprimono inoltre in modo simile parlando del destino stesso: una battuta di Georg Merklin indica l'esistenza di forze superiori («...hai un'idea della segreta potenza che alberga nelle nature creative?...»¹³), mentre Paracelso addita la vanità dell'accadere terreno lasciando intravedere una dimensione che non appartiene a questo mondo («non è forse tutto gioco ciò che facciamo su questa terra?...»¹⁴). Ma se nel personaggio storico, messo in scena secondo modalità che ne sanciscono la sovratemporalità¹⁵, Schnitzler identifica colui che detiene la facoltà di muovere i fili, la figura a lui affine del *Puppenspieler* è più complessa e tormentata: crede di potersi sostituire al destino, mentre in realtà è egli stesso vittima di un'illusione. Insomma Paracelso è *figura*, simbolo, mentre Georg Merklin porta con sé il peso dell'umano. È in un certo modo figura grottesca, nel senso che appartiene a due diverse sfere: crede di riconoscersi entro quella *superiore* e invece è immerso nel *terrestre*. Dicendo che preferisce giocare con la vita e con gli uomini piuttosto che far vorticare in poetiche danze figure inconsistenti, afferma la superiorità della vita sull'arte, dell'esperienza sulla riflessione. Nonostante ciò egli vive in un universo staccato dal reale: rimane stupefatto soprattutto di fronte al bimbo, così vero, così di carne, frutto di quella che per lui era stata concepita come un'illusione, uno scherzo, il «capriccio» di una serata. Di fronte alle riflessioni di carattere esistenziale di Merklin, i due coniugi mettono il bavaglio al bambino, si siedono a tavola e iniziano a pranzare.

Nei due personaggi dello «Studio in un atto» si contrappongono l'aspirazione artistica che non trova appagamento nel reale e la felicità delle piccole cose, la rassegnazione e l'appagamento per ciò che è familiare e consueto. Ma nel personaggio di Georg emerge un altro importante motivo: quello della aleatorietà di ogni successo, dove riecheggia il tema barocco della vanità delle cose terrene. Vi è a tal proposito un passo significativo:

Fama? – dieci anni – mille anni – diecimila anni? Dimmi in quale anno inizia l'immortalità ed io provvedo alla mia fama. – Ricchezza? – dieci fiorini – mille – un milione? – Dimmi per quanto si può comprare il mondo e mi procurerò delle ricchezze¹⁶.

La fama dell'artista, l'immortalità sono vuote illusioni, tuttavia tengono Georg su di un piano del reale superiore: egli vive in una dimensione artistica, dove l'interiorità ha la meglio sull'esteriorità, lo spirituale sul materiale, la fantasia sulla concretezza della realtà. Georg, proprio come una marionetta, aspira a *staccarsi* da terra. Ma l'esito del testo sancisce la concretezza del quotidiano.

Commentava Bahr in una recensione alla rappresentazione del 1906: «Con ciò siamo ancora vicini alla saggezza della vecchia Austria, all'acquietamento della rinuncia tipica di Grillparzer e di Stifter»¹⁷. Il critico citava i versi «Und die Größe ist gefährlich, / Und der Ruhm ein leeres Spiel; / Was er gibt, sind nicht'ge Schatten, / Was er nimmt es ist so viel!»¹⁸ e continuava: «Vivere appartati. Essere silenziosi. Non avere l'ardire per non rischiare di perdersi [...]. Non "tutto o niente", ma il giusto mezzo»¹⁹; riconosceva questo ritorno alla saggezza o Schnitzler di quegli anni: «Un rinsavimento che in me – non volermene, Arthur, ma, confessione per confessione... – ha sempre più insopportabilmente l'effetto di un atteggiamento "da pensionati"»²⁰. Per Bahr questa rassegnazione è l'espressione spirituale di una classe economica che affonda, che rinuncia alla vita. Spiritualmente la vita non ci offre ciò che le chiediamo. Misurata ai nostri pensieri, essa è opaca e stantia. Ma per Bahr questo non può essere motivo di rinuncia: «non credo più, Arthur, che la rinuncia significhi maturità. Credo che sia solo debolezza interiore»²¹. E auspica da Schnitzler una creazione che contenga l'ultimo impeto di un'epoca trascorsa, un'opera dalla quale in lontananza sorga il sole del rinnovamento, astro sanguigno e gioioso. Bahr commenta anche l'interpretazione dell'attore Jarno, che offre un personaggio fermo e sicuro, secondo il critico sin troppo determinato, mentre nel testo di Schnitzler la figura ha il «fascino quasi musicale di un'incisione» (mentre Jarno – scrive – ne fa una xilografia)²².

Gioco, teatro, sogno rimbalzano nella loro relazione dialettica con la vita. Il motivo del sogno merita una breve digressione²³, poiché ha interessato Schnitzler sia dal punto di vista della sua professione di medico che come tema letterario. Se considerata accanto al tema dell'ipnosi²⁴, l'esperienza del sogno può essere coniugata al motivo della marionetta, nel caso specifico di *Paracelso* incarnata da Justina. L'ipnosi è per Schnitzler strumento terapeutico, ma anche mezzo conoscitivo dell'attività psichica. In tale contesto non si può ignorare il rapporto di Schnitzler con Freud e con la ricerca psicanalitica: proprio *Paracelso* tra l'altro viene apprezzato da Freud, che vi scorge l'elaborazione poetica delle proprie teorie²⁵ e che in una lettera allo scrittore dichiara di vedere in lui un proprio sosia²⁶.

L'intrecciarsi di sogni, fatti e desideri forma nell'opera di Schnitzler il quadro di una scena vacillante, che riflette una realtà dissociata. La figura di Paracelso diviene una sorta di proiezione, dinanzi ad uno sfondo storico, della «drammatizzazione psicanalitica dell'inganno del sogno notturno o del sogno a occhi aperti»²⁷. Tale questione si fa più complessa se vista nella prospettiva delle riflessioni sulla condizione ipnotica (equiparabile nel nostro contesto a quella onirica) che la avvicinano alla condizione schizofrenica. Emerge così un altro motivo: quello della follia, che ci conduce dentro all'universo del grottesco, in quel mondo dove vige il principio del rovesciamento e dove si sfaldano i confini tra realtà e immaginazione, sogno e veglia.

Nel 1886 Schnitzler viene assunto come aiuto nel reparto di psichiatria dell'Allgemeines Krankenhaus di Vienna. Lo considera «il settore a lui più congeniale» e annota:

Veramente anelo ai contrasti! Pensate solo a questo! Ci si intrattiene con un pazzo e ci si lascia invischiare dalle immagini fallaci della sua fantasia – e poi si esce – nel regno della ragione – fra i propri simili per così dire e ci si inebria a tutta quella gran massa di senno che ancora regna nel mondo. Tutto sommato la follia esercita un fascino magico su di me. Immaginatevi un uomo comune... bene, ce l'avete davanti. Pensate ad un colloquio di una mezz'oretta con lui... non viene affrontato alcun argomento che non sia la più trita quotidianità... si sprofonda nella banalità. L'uomo impazzisce. Improvvisamente è spiritoso, divertente. Dice delle sciocchezze – ma c'è dell'originalità – forse talvolta qualcosa in più. Il suo spirito tesse una tela tra le cose più eterogenee, tela ch'egli, prima, con il suo povero senno «normale», mai sarebbe stato in grado di tessere. Diventa fantastico – diventa un poeta – anche se manca l'ultimo anello²⁸.

Ipnosi e follia sono mezzi per accedere a quel «qualcosa in più», risultato di associazioni inaccessibili nella condizione della normalità.

Siamo nei dintorni di quel panorama che Kris indagava nelle *Ricerche psicanalitiche sull'arte* e che presenta numerosi elementi caratteristici del paesaggio grottesco. Qui sulla scia di Freud la caricatura deformante, che unisce più figure in una sola, viene assimilata ad un processo che, associando realtà normalmente tenute separate, rivela una verità profonda. Nonostante la differenza di orizzonte, non più quello dell'inconscio bensì quello della intenzione consapevole, si tratta dello stesso principio che sta alla base della tradizione del *verkehrte Welt*, del mondo alla rovescia, che trova una delle sue più emblematiche espressioni nella Festa dei Folli. Il mondo di *Paracelso* rievoca quest'ambito, insieme a quello delle farse magiche della tradizione viennese.

In questa giostra di sogni, desideri, finzioni, spesso uomini e marionette divengono intercambiabili: così accade che in un dramma definito «Puppenspiel in einem Akt» come *Der tapfere Cassian* (*Il valoroso Cassian*)²⁹ le marionette prendano il posto degli uomini.

L'opera riscosse un notevole successo proprio sulle tavole dei teatri di marionette. Fu messo in scena, ad esempio, dal rinomato Marionettentheater Münchner Künstler di Paul Brann³⁰. Ciò nonostante, si deve supporre che Schnitzler concepisse il titolo in tono ironico, dal momento che il dramma è una parodia del teatro ottocentesco; l'ipotesi è verosimile anche pensando che il sottotitolo fosse un'indicazione per il tipo di recitazione da adottare dagli attori; ce lo fa pensare una lettera di Schnitzler a Brahm in cui, in seguito alla rappresentazione della trilogia al Deutsches Volkstheater di Vienna, afferma che forse è stato un errore voler rappresentare il dramma in questione «con lo stile delle marionette»³¹.

Il motivo della marionetta quindi non solo intride l'opera tematicamente e metaforicamente, ma diviene anche un involucro formale, un rimando metateatrale al genere del *Puppenspiel*.

In questo atto unico Martin è un giovane sicuro come dei suoi occhi e della sua mano³² della inarrestabile fortuna al gioco di cui dispone. Egli è sul punto di lasciare Sophie, la sua *Süßes Mädel*³³, quando arriva il cugino Cassian, soldato e avventuriero giramondo assente dal paese da lungo tempo. I tre cenano insieme e Martin sfida al gioco il cugino, incredulo di fronte alla sua straordinaria fortuna. Intanto egli pensa che tra poche ore partirà per raggiungere la donna dei suoi sogni, che non è Sophie (per lui solo un *amoretto*, un esercizio di corteggiamento nella prospettiva di un'altra conquista), ma la ballerina e mondana Eleonora Lambriani, prototipo della donna demonica schnitzleriana³⁴. Nel corso della cena, dove i complimenti si sprecano, la ragazza sceglie di stare con il cugino. Dopo innumerevoli perdite, una sterzata della fortuna a suo favore fa sì che egli vinca tutto al gioco, lasciando Martin senza un soldo. Perciò il protagonista, che avrebbe comunque abbandonato la ragazza, decide di sfidare a duello Cassian. Ma anche qui perde e il «valoroso» antagonista afferma di volersi sostituire a lui, per ripartire l'indomani in cerca della Lambriani. Sophie, piantata in asso, si lancia dalla finestra, seguita da Cassian che, librandosi, la prende al volo, così che, come riferisce il servitore rivolto al pubblico, entrambi atterrano «sani e salvi»³⁵. Martin, sconfitto, muore, abbandonato nel giro di un quarto d'ora da fortuna, amore, forza e speranze.

La struttura è simile a quella de *Il Marionettista*: un terzo giunge dall'esterno in un luogo chiuso dove si trova una coppia; ma se nel primo dramma della trilogia colui che arriva riparte senza che nulla sia cambiato, qui un termine della coppia, come in una giostra, viene sostituito da un'altra figurina.

È interessante notare come l'intero *Puppenspiel* si svolga in un interno, entro un luogo della finzione rigidamente delimitato, come avviene nel tradizionale teatro di marionette; in questo caso in «una mansarda stile tardo '600»³⁶. Nemmeno il duello ha luogo all'aperto, come di consueto: a sentire Martin perché non c'è tempo per scendere; ma forse in realtà perché qui il luogo scenico sembra perdere le sue connotazioni fisiche, reali, per assumere i tratti di un luogo convenzionale e simbolico, un ideale e metaforico spazio della Fortuna, del caso. Ma dobbiamo anche tener presente che, nell'eventualità di vere marionette, un cambio di scena nel finale avrebbe comportato difficoltà tecniche e, comunque, l'interruzione dell'azione, che nel testo dato alle stampe appare concisa e veloce, come a voler riprodurre un'immagine allegorica.

Il tema del marionettista emerge qui a livello dell'impianto drammaturgico: il meccanismo del dramma, preciso come quello della *pièce bien faite*, è regolato dalla figura della Fortuna che, come colui che manovra i fili, cambia le sorti di ognuno nel giro di pochi istanti; gli uomini appaiono marionette, in quanto affidati al caso e intercambiabili: Cassian funziona da doppio, sostituito nella sorte che toccava a Martin. Sophie si dona con la stessa facilità

e con la stessa ingenua passione prima all'uno e poi all'altro, come nel più celebre *Girotondo*, dove ad ogni nuova scena rimane fisso uno dei due amanti del quadro precedente per formare la coppia della scena successiva.

Nella drammaturgia europea di fine secolo il tema del destino è così vicino all'universo della marionetta da giungere talvolta a sovrapporsi al *tòpos*. È il caso dei drammi di Maeterlinck, dove la marionetta funziona come simbolo di un destino insondabile, che, allorché si identifica con la morte, supera la condizione fisiologica dell'assenza di vita e assume la connotazione di una indefinibile dimensione *superiore* e oscura all'uomo. Anche i drammi di Schnitzler, come i *dramas statiques* del drammaturgo belga, possono essere definiti *statici*; ma nessun orizzonte mistico e di salvazione è presente. A renderli immobili è l'elemento della ripetizione, il vorticoso girare su se stessi, senza che al personaggio venga concessa alcuna possibilità di redenzione (e conseguentemente di evoluzione psicologica).

In *Der tapfere Cassian* il motivo del caso, della Fortuna che manovra gli esseri umani viene esasperato fino alla farsa e il dramma di Schnitzler diviene così parodia di temi cari al teatro e alla letteratura ottocenteschi: il triangolo amoroso, l'amore a prima vista, l'uomo che fa il doppio gioco con le donne, il terzo inatteso, gli umori della fortuna, la gelosia e la rivalità che sfociano nel duello. Quest'ultimo motivo è ricorrente nell'opera di Schnitzler: simbolo dell'assurdità della vita, messa in gioco per questioni d'onore, quindi in virtù di una maschera sociale, esso compare per esempio in *Das weite Land* (*L'Ampio paese*), *Frenwild* (*Selvaggina*), *Liebelei* (*Amoretto*), e in *Fink und Fliederbusch*³⁷, dove si intreccia al tema del doppio³⁸. Sono tutti motivi tipici della drammaturgia d'intrattenimento. Come scrive Bayerdörfer, il dramma rappresenta «lo scheletro di un'azione drammatica, sgravata di ogni problematica profonda così come di ogni sfumatura psicologica»³⁹. Tutti i citati *clichés* vengono parodiati in modo tale che lo spettacolo del teatro convenzionale venga denunciato come *spettacolo di marionette* nel senso peggiorativo dell'espressione.

La marionetta si può dunque leggere attraverso molteplici prospettive: come citazione di un genere, strumento satirico o metafora negativa, riprendendo da un lato una concezione che era già apparsa nel romanticismo, quella dell'uomo in balia di un motore imperscrutabile e incapace di autonomia, dall'altro anticipando quella declinazione novecentesca del *tòpos* che lo sposta verso l'universo del grottesco.

Marionette, burattini, attori sulla scena di Zum Grossen Wurstel

La prima versione non pubblicata di *Zum Grossen Wurstel* risale presumibilmente all'inizio del 1901: essa venne infatti rappresentata al Buntes Theater di Berlino (*l'Überbrett!*)⁴⁰ l'8 marzo di quell'anno⁴¹; nella sua redazione definitiva il testo venne pubblicato il 23 aprile 1905 nella rivista

viennese «Die Zeit» e rappresentato al Lustspieltheater di Vienna il 16 marzo 1906.

Il dramma presenta una situazione strutturalmente piuttosto intricata di teatro nel teatro, ottenuta grazie alla moltiplicazione dei piani scenici. Reiteratamente viene infranto il limite tra realtà e finzione, in un gioco di specchi che sembrano perdere il riferimento all'immagine di partenza. Anche in questo testo dunque il motivo del doppio costituisce un nodo centrale, scatenando il connesso problema del rapporto tra originale e sua copia.

A rafforzare l'impianto metateatrale del testo contribuisce inoltre il fatto che esso prevede la coesistenza di differenti forme spettacolari. La scena si immagina al Prater di Vienna: al centro del palcoscenico, rialzato verso il fondo, si trova un teatrino di marionette dal sipario calato, il teatro *Zum Grossen Wurstel*; di fronte ad esso, sedie e tavoli sparsi che lasciano un varco tra la buca del suggeritore e il piccolo teatro; tale apertura funziona da elemento di raccordo tra la platea dei reali spettatori, il pubblico che assiste alla rappresentazione delle marionette, costituito da attori, e le marionette del teatrino. Al di sotto di questo vi è un pianoforte. A destra, in obliquo, una staccionata e, dietro, il giardino di una trattoria, che si immagina proseguire a destra dietro la quinta. Oltre la staccionata vi è un podio, dove una canzonettista sta ultimando la sua esibizione. A sinistra del teatro di marionette un «alto e stretto teatro dei burattini di antica costruzione»⁴², entro il quale ha luogo una rappresentazione che ha per interpreti due fantocci; più oltre, sempre sulla sinistra del palcoscenico, una giostra in movimento. La compresenza di vari nastri dell'azione, corrispondenti a differenti generi e a diverse tipologie di «attori», è sancita anche dalla didascalia introduttiva, che propone in due liste distinte i *personaggi* del dramma e i *personaggi del teatro di marionette*.

Fin dal suo *incipit* quindi la situazione è connotata come metateatrale: dopo un applauso alla canzonettista, nuovi spettatori prendono posto di fronte al teatro delle marionette, mentre il Direttore in veste di *Wiener Strizzi* (figura tipicamente viennese di furfante) presenta lo spettacolo che sta per iniziare. Già da questo momento emerge la divergenza di vedute tra il Direttore del teatro e l'Autore del *Marionettenspiel*, il «Poeta»: questi si lamenta perché il pubblico mangia, reclamandone l'attenzione; per il direttore se la gente «fosse affamata non potrebbe stare ad ascoltare proprio nulla»⁴³. Il sipario si alza, scoprendo un paesaggio boschivo, dinanzi al quale si stagliano le marionette; con i fili in vista, esse stanno allineate sullo sfondo del teatrino e avanzano una alla volta; si presentano parlando in rima, mettendo così anche linguisticamente in evidenza la loro differenza rispetto agli altri personaggi, che utilizzano la prosa. I protagonisti dello spettacolo che sta per incominciare sono l'Eroe, Lisetta, il Duca e la Duchessa di Lawin e una serie di personaggi che si presentano in coro. Nei versi rimati e nella

prosa si riflettono lo statuto artificiale dei personaggi e quello «naturale» del pubblico; ma si tratta di un gioco ironico, poiché ovviamente tutti appartengono alla finzione: infatti non appena i vari piani si sovrappongono, il poeta inizia a parlare in rima come le marionette⁴⁴. Il sipario si richiude, spostando di nuovo l'attenzione sulle considerazioni del Direttore, dell'Autore e del pubblico.

Quando il tendone del teatro di marionette si alza per la seconda volta, è visibile una stanza arredata, con una finestra che dà sulla strada e due porte a sinistra e a destra, che si aprono su una camera e su un'anticamera. Inizia l'«azione»: l'Eroe e Liesl, la *Süsses Mädel*, si scambiano amorevoli battute in rima. Dopo il congedo dei due amanti, l'Eroe spiega agli spettatori che si trattava di una scena d'addio: «Arrivederci... e lei è già partita, / senza saper ch'era un addio per la vita, / E che mai più con lei perciò / a Sievring e a Weidling am Bach andrò»⁴⁵. Seguono l'entrata del Raisonneur e del servo, che annuncia l'ingresso dei due amici dell'Eroe, l'Allegro e il Triste. Ognuno di loro, non appena varca la scena, si presenta parlando in rima. Le battute dei personaggi del teatrino sono puntualmente commentate da personaggi del pubblico che vi assiste (nella fattispecie dal Pungente e dal Bonario).

L'Eroe vuole l'amico Triste e quello Allegro come testimoni del duello al quale è stato costretto a causa di una donna che neppure conosce. Si tratta della Duchessa di Lawin, che si intuisce essere stata amante anche degli stessi amici⁴⁶. La «demonica» entra esagitata dichiarando di desiderare l'Eroe: vuole lui e non altri in quanto votato alla morte, lo sceglie in virtù della sua caducità: «Perciò oggi sulla terra sei il più affascinante, / La morte che ti circonda ti rende più brillante / Bello ti rende il fatto che sei perduto / E domani tutto è finito»⁴⁷, parodiando così il binomio romantico amore e morte. Ma l'Eroe non sembra affatto interessato alla Duchessa. Giunge il Duca, accompagnato da due signori che «devono tenere il becco chiuso e che il poeta quindi chiama muti», come informo il Direttore all'inizio del dramma quando invita gli spettatori a prendere posto⁴⁸. Il duca si presenta e dà prova delle sue doti fisiche e della sua irresistibilità: spezza una stanga di ferro, stende un lottatore che dallo spazio del pubblico era salito sulla scena del teatro di marionette, fa cadere dei quadri con una risata, dà prova della sua mira nello sparare. Infine dimostra che una fanciulla si è tolta la vita per lui: per un istante la salma viene prospettata dalla finestra, e quindi, dopo la *dimostrazione*, ributtata di sotto.

Riappare Lisetta, che riconosce il Duca. Allo sbigottimento dell'Eroe che ha intuito la loro relazione, la donna sviene. Ora è l'Eroe a spronare il duca a duello, ma questi si rifiuta di battersi per una ragazzetta qualunque, sostenendo di poterlo fare solo per la Duchessa. E ora che l'Eroe sarebbe pronto a soddisfare il desiderio della Duchessa, lei ostentatamente lo ignora.

Nel frattempo Liesl rinviene: non sembra capire il dolore provocato all'amato e se ne va spensierata con il padre, sopraggiunto poco prima

insieme ad un cugino di Brackenburg, Franz, che si rivela essere suo fidanzato e promesso sposo. Non cessa nel frattempo il continuo scorrere, parallelo all'azione, delle osservazioni critiche tra spettatori, Autore e Direttore.

A commento degli eventi, l'Eroe afferma che la vita è indegna di essere vissuta e che meglio sarebbe darsi al riposo eterno: il tono è lieve, la grave constatazione ha l'aria del luogo comune, ma la Morte non si lascia sfuggire l'occasione e, sollecita, dato che è stata invocata, gli compare innanzi. All'ingresso della Morte lo scompiglio tra pubblico e marionette si fa più animato, determinando il decisivo sovrapporsi dei due nastri dell'azione, quello dei personaggi del pubblico e quello delle marionette. Alcuni spettatori si prendono gioco della Morte, l'Eroe in una battuta ne rivela la finzione e le si rivolge smascherando la situazione *teatrale*: «Che cosa vuoi qui?... Come già ho avuto l'onore di chiederle una volta»⁴⁹, dove la seconda affermazione è evidentemente rivolta al pubblico.

Indignato, il Poeta si lamenta con il Direttore perché le sue marionette sono così indisciplinate. Questi allora, cercando di salvare il salvabile, si intromette nella situazione disquisendo sul *theatrum mundi*: esso rispecchia il tragico e il comico, perciò il tipo d'azione concepita dal Poeta sarebbe giustificata. Ma in realtà, ovviamente, la situazione è scappata di mano all'autore e ciò che sta succedendo non era previsto dallo spartito drammaturgico destinato alle marionette⁵⁰.

Quasi a sancire le affermazioni del Direttore sul carattere tragicomico del dramma, la Morte si smaschera improvvisamente e rivela la sua vera identità, quella di Hanswurst, un buffone: «nella loro scenetta dentro le pareti / se la ridon oggi pubblico e poeti, / nel girotondo alfine in verità / anche la Morte mostrarsi potrà (*Improvvisamente rimane fermo in piedi nelle vesti di Hanswurst*)»⁵¹.

Come se arrivassero da altri teatri delle vicinanze, in quel mentre prendono posto tra il pubblico anche il Conte di Charolais, protagonista di un'opera a sfondo tragico dal titolo omonimo di Richard Beer Hoffmann, e Meister, il «maestro» che dà il titolo ad una commedia di Hermann Bahr⁵².

È a questo punto che si verifica il terzo scatto nel processo di sovrapposizione e intersecazione dei piani scenici: dalla *platea reale* si alza uno spettatore che grida indignato, denunciando che lo scandalo è predisposto, e che evidentemente al Poeta non è venuto in mente nessun finale⁵³. All'indignazione del Poeta, che dice di sentirsi offeso, il Signore ribatte: «Chi parla con lei!» e il Poeta: «Io sono il Poeta!»: ma viene accusato di essere un attore che interpreta un autore; infine, in un iperbolico gioco di specchi, anche lo spettatore viene smascherato come attore che interpreta una parte:

IL DIRETTORE: (*davanti alla cassetta del suggeritore*) Mio signore!

IL POETA: (*anch'egli molto avanti, incrocia le mani per la disperazione*)

IL SIGNORE (*venendo ancora avanti*) Non mi lascio frodare sul finale!... (*alla platea*) È del tutto evidente, al poeta non è venuto in mente un finale – lo scandalo è fatto!⁵⁴

IL POETA Non voglio che mi si faccia questo!

IL SIGNORE Chi parla con lei!...

IL POETA Io sono il poeta!

IL SIGNORE Ah, è così?... Lei!... Anche lei ha solo la sua parte!

IL POETA Oh!

IL SIGNORE Naturalmente! Sa già chi intendo!

IL DIRETTORE E lei?... Eh!... Lei!... Mi vuole far credere che lei è un vero frequentatore di teatro?

IL SIGNORE Prego!

IL DIRETTORE Il suo posto è quassù... Avanti! Svelti! (*Aiuta il signore a salire sul palcoscenico*)⁵⁵

Disperato, l'Eroe continua a portare avanti la sua parte: «Berretto a sonagli, spatola in mano...»⁵⁶.

Le marionette rivendicano la loro autonomia di *personae*; il Poeta è al culmine della disperazione: «Il gioco è finito, che folle fantasia! Chi mi protegge dalle strane figure d'apparenza? E voi, via di qua! Ne ho abbastanza! Non osate agire da sole entro questa stanza! E se vi ho infuso tanta anima, che ora il vostro stesso essere vi guida, è questo furore irrazionale e sfrontato il ringraziamento per la mia forza creativa?»⁵⁷. Quindi viene portato fuori dal «Maestro» che lo prende per un orecchio chiamandolo «Wurstel», ovvero buffone (ma anche Hanswurst). Il gioco del finale sta soprattutto in questa citazione della chiusa del *Meister di Bahr*, dove l'appellativo «Wurstel» indica proprio il contrario della capacità di dominare («meistern»), alludendo al totale abbandono alla passione e all'emozione, lungi dal dominio della razionalità⁵⁸.

Mentre le marionette stanno ancora esultando per il loro riscatto, entra un nuovo personaggio definito «Lo Sconosciuto», in mantello blu e con una spada in mano, che si avvicina e, con un gran colpo di scena, taglia tutti i fili delle marionette, costrette ad accasciarsi al suolo:

IL POETA Chi sei tu? Ehi, rispondi prima di scomparire! Sei il mio vendicatore – ma di che nome ti potrei insignire?

LO SCONOSCIUTO Tu chiedi troppo. Non so ciò che posso voler dire... un enigma a me e agli altri

Da un certo giorno terreno io son dannato,
a peregrinare seguendo tutti i venti per il mondo.

Questa spada però rende manifesto,
chi è marionetta e chi solo uomo.

La mia lama taglia anche il filo invisibile,
per il dolore di qualche orgoglioso marionettista!

(*percorre con la spada l'intero palcoscenico, tutte le luci si affievoliscono, e tutti gli uomini tranne lui stesso cadono a terra*)⁵⁹

Anche l'Autore, con sorpresa dello stesso Sconosciuto, cade a terra.

Anche Tu? Inorridisco della mia stessa potenza! È la verità che porto o è la notte? Seguo il richiamo del cielo... o degli inferi? È legge o è arbitrio che mi ha creato? Sono un dio?... un buffone?... un vostro pari? Sono me stesso o solo un simbolo?⁶⁰.

Il Poeta vede nello Sconosciuto il suo vendicatore: ma presto scopriamo che, al solito, questa è solo la sua interpretazione personale e limitata della nuova figura. Nemmeno all'Autore infatti è dato di sapere qual è l'identità del personaggio incognito: si tratta certo dello smascheratore di ogni ruolo, visto che percorre tutto il palcoscenico e fa accasciare al suolo, sprofondati nel buio, anche gli attori.

Ma nel teatro di Schnitzler ogni evento è illusione: non appena lo Sconosciuto se ne è andato, si riaccende la luce, lentamente si rialzano gli attori, il Poeta corre avanti e indietro, i fili delle marionette si tendono di nuovo, il Direttore sale sui gradini e ricomincia il suo invito al pubblico: «Miei signori, qui si può ammirare... ecc. (*Cade il sipario con enorme fragore*)»⁶¹.

Il movimento del dramma è circolare: alla fine dell'atto non vi è stata azione, quantomeno non nel senso tradizionale. L'elemento della ripetizione è richiamato qui visivamente sin dall'inizio dalla giostra in movimento posta sulla sinistra del palcoscenico. La giostra è un'immagine forte nel nostro contesto: nell'opera di Schnitzler è quasi un'ossessione; basti pensare ad *Anatol* o a *Reigen*, come è noto costituiti da episodi staccati, uniti nel primo caso dalle avventure amorose del protagonista Anatol, nel secondo dal fatto che in ogni episodio, ognuno un atto erotico, è presente un personaggio che costituiva parte della coppia precedente (qui il cerchio, come testimonia il titolo, ha una presenza più forte; infatti il conte dell'ultima scena si accoppia con la Prostituta della scena iniziale).

In un aforisma della sezione *Motti brevi*, Schnitzler scrive: «Ogni speculazione, forse ogni filosofia è solo un pensare in spirali: andiamo sì più in alto, ma non certo più avanti»⁶². Su questo sfondo pessimista, il cerchio si avvicina alla figura di una danza macabra.

Anche una battuta di Georg Merklin ne *Il marionettista* presenta, con una sfumatura diversa, lo stesso motivo, accostato all'immagine di Vienna: raccontando alla coppia di amici dei suoi viaggi intorno al mondo, egli pronuncia queste parole: «Quindi, a poco a poco, mi sono limitato all'Europa e in seguito i miei viaggi si sono fatti sempre più brevi (*descrive una spirale con la mano*). Il cerchio sempre più stretto. Ora faccio passeggiare solo nei dintorni di Vienna»⁶³.

Nella cultura viennese *fin de siècle* il Prater, che ha il suo emblema nella grande "ruota" della giostra, costituisce un riferimento fondamentale. Ospiti abituali del viale principale del Prater erano conti e principi, ragazze del balletto e attrici, baronesse e ufficiali, ma soprattutto «tutta l'allegria poltroneria che non trovava posto nella città si radunava nel *Wurstelprater*. Il grande mondo della piccola gente. Birrerie e sale da ballo, tiro a segno e

gioco con gli anelli. Qui giovani bellezze festeggiavano i primi successi e ragazze di vita celebravano i primi trionfi. Servette e giovani dragoni si affrettavano all'appuntamento. Accanto a ladruncoli e ruffiani, famiglie, ragazzi e ginnasiali. Il panottico e la macchina a vapore. La donna cannone e l'uomo serpente. I piaceri della vita: da "an'durcheinand" biscotti zuccherati e una ciambella per cinque Kreuzer. Nei giardini delle osterie suonavano anche orchestre di donne e ovunque si trovava un compromesso «tra arguzia piccante e garbate maniere, tra libertà godereccia e morale borghese»⁶⁴. Nella rievocazione di questo ambiente possiamo figurarci lo sfondo del «burlesco» di Schnitzler.

Il circolo in Schnitzler coincide con l'impossibilità di una vita autentica; sia in *Anatol* che in *Reigen* figura principale è l'attimo, che, invece di affermare positivamente la sua originalità, contraddice se stesso nella ripetizione: l'intercambiabilità delle coppie in una situazione staticamente uguale a se stessa sancisce l'inautenticità dell'esperienza amorosa, anche qui impartendo alla giostra dei sensi il ritmo di una danza di morte, espressione del *Wertvakuum* tipico della «gioiosa apocalisse» viennese⁶⁵. *Zum Grossen Wurstel* dimostra che tale struttura circolare ha anche un valore dal punto di vista della costruzione drammatica: essa si pone contro il meccanismo ad anelli del teatro *boulevardier* e del dramma illusionistico, dove ogni situazione procede dalla precedente e si evolve nella successiva raggiungendo l'apice nel finale, in uno sviluppo lineare crescente. Lo scardinamento di tali meccanismi è attuato grazie all'elemento più vistoso del dramma, quello metateatrale, entro il quale la strategia decisiva consiste nel porre in scena il rapporto diretto con il pubblico.

L'abolizione della distanza tra attori e spettatori è un tratto tipico del teatro di marionette: Schnitzler accoglie da questo genere tale forma di comunicazione straniata, antillusionistica, che smaschera la finzione. Ed è proprio nell'ambito della tendenza a combattere l'illusionismo del teatro ottocentesco che molti autori della fine del secolo prediligono marionette e burattini.

Nel testo di Schnitzler, al di fuori del teatrino di marionette, i dialoghi tra il pubblico, il Direttore e il Poeta costituiscono la cornice entro cui si svolge l'azione ridotta del teatrino: ciò non implica una seconda azione distinta, bensì il commento a quanto accade o dovrebbe accadere sul palcoscenico del piccolo teatro.

Oltre ad essere tipizzazioni dell'umano, le marionette danno vita anche ai risvolti parodistici di determinate tipologie e di particolari ruoli teatrali (come per esempio l'Eroe, il Raisonneur, il coro); ma addirittura anche alla parodia di figure ricorrenti nell'opera dello stesso Schnitzler. In effetti la *Süsses Mädel*, la mondana-demonica, l'eroe incline più alle atmosfere che all'azione, l'uomo di mondo, gli amici dell'eroe, il Wiener Strizzi, l'amante deluso rappresentano una sorta di gabinetto delle figure di cera delle opere

dell'Autore austriaco⁶⁶. L'eroe presenta tratti comuni ad Anatol, dove compare anche la *Süsses Madel* (Cora in *Domanda al destino*); la donna demoniaca è presente ne *Il velo di Beatrice*, l'uomo di mondo in molte varianti, in particolare nel Duca di *Al pappagallo verde*; gli amici servizievoli in *Anatol* e in *Amoretto*⁶⁷. Come se non bastasse, si è visto che la parodia ingloba anche personaggi appartenenti ad altri scrittori⁶⁸.

Anche tra il pubblico vige lo stesso principio, e sono riconoscibili diverse tipologie di spettatori; si tratta anche in questo caso di *tipizzazioni* dei personaggi, interpretati ora da attori di carne. Vi sono per esempio il Pungente e il Bonario, che rappresentano due atteggiamenti opposti nella disposizione a recepire il dramma (ma anche due diverse concezioni della vita); l'Ingenuo, spettatore modello del teatro illusionistico, i cui tratti vengono ingigantiti dalla parodia; il Poeta e il Direttore, l'uno preoccupato di salvare l'unità e il significato della sua creazione, indignato dalla volgarità del pubblico, l'altro tutto teso alla cassetta e all'intrattenimento degli spettatori⁶⁹. Se Brahm lotta contro gli attori che interpretano ruoli, invece di "personaggi", Schnitzler smaschera anche questi, fino al punto che le sue figure non si lasciano più irretire nel tessuto e nell'organismo dell'opera, specchio di un mondo in frantumi con personaggi che «escono» dalla parte.

Numerose le battute scambiate tra il pubblico, grazie alle quali l'Autore lo ritrae divertito, annoiato, ipocritamente scandalizzato o incuriosito e che, soprattutto, affermano la coscienza che tutti hanno della finzione, siano essi personaggi, spettatori o attori. Per offrire un solo esempio, ecco uno scambio di battute tra lo spettatore Bonario e il Pungente:

PUNGENTE Se ora inizia un altro monologo, divento insopportabile.

BONARIO Questo non le sarà difficile!

PUNGENTE Cosa significa? È lei il Pungente o lo sono io? ...⁷⁰.

Si è visto che nel momento in cui appare la Morte il piano del teatrino e quello degli attori che interpretano il pubblico si intersecano in crescendo, fino a mischiarsi vorticosamente verso il finale. Sul teatrino delle marionette appare un'altra figura che sin dalla sua prima entrata collega i due piani, quello scenico e quello dello spettatore: è il Raisonneur, che filosofa su quanto accade, naturalmente in tono parodistico, rivolgendosi ora alle marionette ora al pubblico⁷¹ e additando di continuo esplicitamente al suo ruolo.

La figura più enigmatica è quella dello Sconosciuto; si ripensi alla già citata battuta in cui esprime l'incertezza circa la propria origine, infera o celeste⁷²; egli è l'unico personaggio a non saper indicare la propria identità. Si tratta certo di un simbolo, ma le interpretazioni possono essere diverse. La più immediata è che si tratti del destino⁷³, mentre c'è chi vi ha visto un «uomo del tempo»⁷⁴ e lo ha paragonato al Signore Mascherato di *Frihlings*

Erwachen di Wedekind; altri allo Sconosciuto in *Verso Damasco* di Strindberg. Ci sembra degna di nota l'interpretazione di Bayerdörfer, secondo il quale lo Sconosciuto sarebbe «l'incarnazione scenica della questione relativa alla distinzione tra realtà e finzione, problema che il dramma pone alla coscienza del pubblico»⁷⁵. Per lo studioso tedesco la figura contraddice ogni interpretazione contenutistica. Egli non sa quale ruolo interpreta nel Teatro del Mondo, se Dio o il folle: è simbolo, ma non si sa di che cosa. Importante è però la sua caratterizzazione formale: tutte le linee del dramma convergono nel suo ingresso, dato che il senso di tutto il confuso accadere scenico sta nell'abolizione di ogni confine tra teatro e realtà, tra apparenza ed essere⁷⁶.

Lo Sconosciuto è comunque il liquidatore del teatro tradizionale: anziché svolgere la funzione di risolutore del caos in cui sprofonda la vicenda, come un *deus ex machina*, egli sancisce lo statuto di *impasse* del dramma. Situazione di stallo che riflette quella più ampia della vita: il teatro non può essere riproduzione della vita, poiché anche in essa non esistono più confini tra apparenza e realtà. A proposito della figura del destino, si ripensi alla figura di Paracelso: se *Zum Grossen Wurstel* si snoda intorno al motivo dell'indistinguibilità tra realtà e finzione e la figura dello Sconosciuto nel finale sancisce l'impossibilità di una soluzione del problema, di Paracelso si dice che appare «come uno che significa ma non è»⁷⁷, proprio come lo Sconosciuto è solo segno, simbolo di qualcosa di indefinito.

Vorremmo a questo punto rilevare una consonanza con la problematica pirandelliana⁷⁸: oltre al tema della impossibilità del dramma, si avvicina all'atmosfera dei *Sei personaggi* anche la scena in cui le marionette rivendicano autonomia nei confronti del loro autore e in particolare l'immagine del poeta-demiurgo che reclama obbedienza dalle sue creazioni, alle quali ha insufflato un'anima che ora le guida rendendole figure vive, indipendenti dal loro creatore. Naturalmente anche questa immagine viene però parodiata: Meister lo prende per un orecchio e lo chiama «Wurstel!»⁷⁹. In tale contesto è utile ricordare che anche un atto unico di Döblin del 1906 presenta una situazione simile: in *Lydia e Massimino* viene messa in scena una rappresentazione nel corso della quale gli oggetti scenici, personificati, si ribellano alle intenzioni dell'Autore e del Direttore, offrendo una grottesca parodia dei generi e dei ruoli teatrali dell'epoca.

Per continuare con le analogie, interessante è scoprire i momenti comuni di *Zum Grossen Wurstel* con *Siepe a Nord-Ovest* di Bontempelli (1919). In entrambi i casi sono presenti sul palcoscenico burattini, marionette e attori di carne; ed entrambi i testi presentano diverse forme di spettacolarità. Forte è quindi nei due drammi la connotazione metateatrale, sottolineata dal commento: in Bontempelli da parte del burattino Napoleone, in Schnitzler per bocca del pubblico. Anche l'elemento della parodia che colpisce i *clichés* del teatro borghese è caratteristica comune. Altri particolari avvicinano i due testi. Basterà citare ancora solo la figura dell'Eroe non incline all'azione ma

alla riflessione, o quella dello Sconosciuto, equiparabile alla Zingara che in Bontempelli distrugge il teatrino delle marionette⁸⁰.

Evidentemente all'inizio del secolo il teatro delle figure artificiali viene evitato della responsabilità di smascherare le forme del teatro tradizionale, entrando a tutti gli effetti a far parte del complesso quadro della sperimentazione registica. Ma è un compito che, nelle forme più varie, dentro e fuori dai teatri, gli era stato assegnato già a partire dal romanticismo.

Zum Grossen Wurstel e la tradizione tedesca del teatro di marionette

Il rapporto diretto con il pubblico e il conseguente smascheramento dell'illusione sono tratti del teatro di marionette che tradizionalmente lo distinguono dal teatro d'attori. Infatti poiché la marionetta è palesemente altro dal reale, ed il suo statuto è artificiale, non le è consentito funzionare come polo di identificazione.

Segni di questa consapevolezza della finzione si fanno evidenti nell'evoluzione del teatro di marionette tra la fine del XVIII e la prima metà del XIX secolo: a questa tradizione, quella che dallo Sturm und Drang conduce al romanticismo, si riallaccia Schnitzler con la trilogia *Marionette*. Ma si deve precisare un punto: spesso la storia del teatro di marionette e quella della drammaturgia per marionette seguono strade non coincidenti. Non sempre i drammi per marionette costituiscono il repertorio dei teatrini. Soprattutto a partire dalla fine del Settecento, i testi che nel titolo alludono alla marionetta non sempre sono destinati a questo genere spettacolare. Ciò vale, lo si è visto, anche per Schnitzler.

È Goethe ad inaugurare la tradizione che interessa il nostro percorso. L'Autore, che sembra aver utilizzato per primo il termine *Puppenspiel*⁸¹, nel *Werther* faceva comparire l'immagine della marionetta ad esprimere la sensazione di alienazione del protagonista, l'impressione di sentirsi in balia di forze estranee, al pari degli oggetti inanimati:

Come divengono aridi i miei sensi; neppure per un istante il mio cuore trabocca, non ho una sola ora di felicità. Niente! Niente! Mi par di stare davanti a una vetrina di curiosità, guardo gli omini e i cavallucci davanti a me, che si fanno in qua e in là, e spesso mi chiedo se non si tratta di un'illusione ottica. Recito insieme con gli altri, o piuttosto sono costretto a recitare come una marionetta, e talvolta afferro la mano di legno di un vicino e provo un brivido di spavento⁸².

Si tratta di una delle prime indicazioni letterarie che associano alla figura della marionetta il turbamento di fronte alla sensazione di alterità: un'impressione che è tipica del grottesco, dove l'identità e i contorni delle cose perdono la loro stabilità e nitidezza. Nello stesso periodo⁸³ Goethe pubblica una trilogia sotto il titolo di *Neueröffnetes moralisch-politisches Puppenspiel*,

dove il termine che indica il genere esprime non la destinazione al teatro di marionette ma l'intenzione satirica del testo. In particolare nel *Schönbartspiel*⁸⁴ dal titolo *Das Jahrmarktfest zu Plundersweilern* (La Festa della fiera di Plundersweilern⁸⁵), la metafora della vita come fiera diviene metafora della letteratura come fiera: vi vengono infatti canzonati diversi generi letterari e autori dell'epoca. E in un'altra farsa Goethe mette in scena *Le nozze di Hanswurst* (*Hanswursthochzeit*, 1775), parodia di un *Singspiel* del XVI secolo⁸⁶.

Nell'evolversi della tradizione inaugurata da Goethe vanno menzionati almeno due autori: Johann Friedrich Schink e Ludwig Tieck⁸⁷, per i quali l'ironia è alla base dello stile delle marionette. I loro drammi sono caratterizzati da due elementi che costituiscono il filo rosso del nostro percorso: la satira, con le relative allusioni al teatro contemporaneo, e la coscienza del personaggio circa la propria esistenza teatrale. Del primo basterebbe citare la commedia *Hanswurst von Salzburg* (1778), dove Hanswurst si prende gioco di numerosi successi letterari e teatrali dell'epoca: per esempio del *Götz von Berlichingen* di Goethe e della sua influenza sui giovani scrittori, e poi del *Werther*, di Voltaire e di Wagner; ad un dato momento un colto letterato muore leggendo l'«Almanacco letterario», ma nella scena finale ritorna la sua ombra, a discutere con Hanswurst su Lenz e su Goethe. Vent'anni dopo Schink compone *Prinz Hamlet von Dänemark. Momus und sein Guckkasten* (*Il Principe Amleto di Danimarca. Momus e il suo diorama*, 1799), un *Marionettenspiel* dove i personaggi di Shakespeare citano Fichte, Kant, Mozart e Tieck. La rappresentazione del teatrino inizia ammiccando alla Commedia dell'Arte; poi compare *Amleto*, travestito da Arlecchino, al quale il re ha offerto una coppa di veleno: ma le maschere amiche del principe obbligano il re a bere e a proclamare, morendo, in Amleto il nuovo sovrano. Qui la scena dei comici viene sostituita da un teatrino di marionette: Amleto dà al marionettista dei consigli sull'arte recitativa, scagliandosi contro il principio di imitazione della natura: «Bisogna fare attenzione perché i gesti non si accordino con le parole. Se invochi il cielo, mostra con l'indice la terra. Se fai appello alla ragione, tocchi il mento [...]. La prima regola della vostra arte: rigettare la natura»⁸⁸.

L'ironia che è alla base delle farse satiriche di Schink caratterizza anche l'opera di Tieck, che introduce nei suoi testi la bambola mossa da fili sia con la strategia del teatro nel teatro, che come metafora (tipicamente romantica) dell'uomo in balia di un destino incomprensibile. La marionetta compare anche nelle *Briefe über Shakespeare* (1800), dove si descrive un dramma per marionette con cercatori di tesoro, Hanswurst e il diavolo, e in *Die Teegesellschaft* (*La riunione per il tè*, 1796); tra l'altro, Tieck traduce il *Don Chisciotte* di Cervantes, con la famosa scena del teatro di marionette (che ricorda la scena dello Sconosciuto in *Zum Grossen Wurstel*).

In *Die Gelehrte Gesellschaft* (*La società dotta*, 1796) l'Autore mette alla

berlina il tema del destino, molto alla moda e discusso all'epoca dello Sturm und Drang⁸⁹, servendosi dell'espedito della letteralizzazione della metafora. In *Hanswurst als Emigrant* (*Hanswurst emigrante*, 1797)⁹⁰, dove le scene satiriche e burlesche vengono continuamente interrotte, uno dei personaggi si rivela essere un travestimento di Hanswurst. La commedia unisce il tema dell'emigrazione francese all'ingresso di Hanswurst, che era stato espulso dalle scene da Gottsched, e ora accolto come «il buon vecchio Hanswurst tedesco»; la satira colpisce qui in particolare Iffland.

In tutti i testi di Tieck è elevata la coscienza dei personaggi di appartenere alla finzione scenica. Il motivo è approfondito nel quarto atto de *Il Principe Zerbino o il viaggio alla ricerca del buon gusto* (1796-1798) (seguito de *Il gatto con gli stivali*⁹¹) dove il principe è gravemente malato e il mago Polikomiko gli consiglia di partire alla ricerca del buon gusto. Viene allestito un teatro di marionette che offre la parodia dei diversi generi teatrali, dalla tragedia borghese alla tragedia in alessandrini, al dramma familiare; Tieck, proprio come Schnitzler un secolo dopo, sovrappone con grande abilità i piani scenici e fa sì che i commenti degli spettatori si mischino all'azione sul teatrino. Uno dei momenti di maggior effetto è quello in cui il mago Polikomiko, dalla platea, indignato va incontro alla marionetta che rappresenta il suo doppio parodico. Anche nel *Cavaliere Barbablù* vi sono continue allusioni che conducono al di fuori del testo: in questo caso al materiale della favola e al *Rührstück*, il dramma sentimentale allora in voga⁹².

Dalla drammaturgia di Tieck si può dedurre il teatro di marionette che egli avrebbe auspicato: un genere ibrido, dove valori sublimi e personaggi patetici si contrappongono alla realtà più quotidiana, in un impasto pervaso dalla bonarietà dello scherzo popolare, che punta all'ironia e al grottesco, con personaggi consci del loro statuto teatrale; tutti motivi che contribuiscono a creare uno stile ironico-grottesco⁹³.

Le marionette di *Zum Grossen Wurstel*, conscie di dover tornare dentro le loro scatole verdi⁹⁴, si inscrivono entro la linea tracciata da questi autori.

L'effetto di straniamento, caratteristico delle figure artificiali, che non costituiscono oggetto d'identificazione per gli umani, diviene nel teatro di marionette un mezzo efficace ad attuare la parodia; così le citazioni esterne all'opera agiscono nello stesso senso, quasi che non si fosse dentro la *letteratura* e se ne potesse disquisire con occhio distaccato, *ironicamente*.

È in virtù della loro posizione liminale tra umano e inumano, organico e inorganico, personaggio e attore, che le marionette sembrano avere con il reale un rapporto diverso da quello che intrattiene l'attore di carne. Per questo la marionetta è figura schnitzleriana per eccellenza: per chi dell'umano sente tutti i limiti e della vita tutta l'inconsistenza, la *Puppe*, nella quale il reale si sdoppia, rappresenta l'incarnazione dell'illusione.

Rilevante in *Zum Grossen Wurstel* è che non solo la marionetta sia

consapevole della sua parte, così da parodiarla, ma anche che gli attori tradiscano nel finale la loro natura fittizia, in modo che marionette e attori vengano travolti da uno stesso non meglio definito "destino". Non ci si limita qui a parodiare il teatro d'intrattenimento o la *pièce bien faite*, ma è lo stesso *theatrum mundi* a sfaldarsi: anche la morte, unico riferimento certo, viene screditata e al suo posto subentra il teatro in quanto tale⁹⁵; realtà e finzione non si distinguono più, i confini tra teatro e vita non sono più tracciabili.

Un secondo riferimento per l'opera di Schnitzler è costituito dalla tradizione del teatro comico viennese, così com'era stata portata avanti prima da Stranitzky (il più famoso Hanswurst sui palcoscenici austriaci, che univa alla tradizione barocca gli influssi della Commedia dell'Arte), poi dai due maggiori comici viennesi del primo Ottocento, Raimund e Nestroy.

Per certi versi quest'ambito è collegabile alla direttrice finora vista, quella del *Marionettenspiel*. Come scrive Magris, si tratta di un umorismo leggero, espresso da scrittori «incapaci di sollevare gli occhi dal palcoscenico per indagare la civiltà che li circonda»⁹⁶. I temi sono quelli legati al mondo teatrale: i generi letterari, la moda, il gusto del pubblico. Gli autori che scrivono per il teatro della Leopoldstadt, frequentato soprattutto dai ceti popolari, scelgono la forma dello *Zauberspiel* di tradizione barocca. Con la «farsa magica», caratterizzata dall'evasione ironica, entrano nella letteratura viennese i rappresentanti delle varie categorie sociali, introducendo così la tipizzazione comica⁹⁷. È curioso e significativo che nelle ambientazioni favolose e irreali di queste commedie il riferimento rimanga comunque Vienna, e in particolare la Vienna del Prater⁹⁸. È quel mondo gaio e spensierato, pago della superficialità, che costituirà il materiale dell'operetta; si tratta di una gioia venata di malinconia, ma anche segnata da particolari goderecci e succulenti⁹⁹. «L'antico personaggio dell'età barocca, il famoso *lieber Augustin* s'incarna quasi in Sauter e spiega che gioia è l'aurea via di mezzo, l'asburgica mediocrità»¹⁰⁰; la satira è stemperata nell'adesione alla situazione vigente «Viel genossen, viel gelitten, / Und das Glück lag in der Mitte»¹⁰¹.

Se è con Raimund che comicità e fantasia, sogno e ironia, favola e meraviglia si fondono anticipando l'atmosfera del teatro austriaco di fine secolo, è però il sarcasmo del disincantato Nestroy, che penetra senza titubanze nelle miserie dell'uomo, a costituire un'altra tappa nel nostro itinerario di ricostruzione dell'eredità raccolta da Schnitzler. La tipizzazione dei personaggi non li fa assurgere a tipi universali, ma offre ritratti della cultura locale; compare per esempio la *Stubenmädchen*, che si evolverà nella *Süßes Mädel* di Schnitzler¹⁰².

In Nestroy, «buffone cosmico», come lo definì Kraus, confluiscono l'eredità del teatro popolare viennese insieme a quella dei comici italiani¹⁰³; la spinta alla deformazione satirica del personaggio, il disincanto nei confronti

delle capacità morali dell'uomo, i generi della *Posse*, dello *Zauberspiel*, della parodia di altri testi drammaturgici, collocano appieno questo autore dentro la categoria del grottesco. Le farse e i grotteschi dell'attore e drammaturgo sono interessanti anche dal punto di vista della configurazione dello spazio: spesso ambientazioni strutturate in modo non tradizionale, che prevedono simultaneamente luoghi diversi sulla scena, oppure la scansione topografica in alto e basso. Modalità spaziali che ricalcano la struttura del tipo di dramma gravitante intorno alla sfera del grottesco, una struttura che rifiuta programmaticamente la forma chiusa del teatro tradizionale e si apre al ventaglio delle possibilità e delle commistioni.

Ricordiamo anche che Vienna è centro di marionettisti da quando nel 1667 Peter Resonier, di origine italiana, vi apre il primo teatro stabile di marionette in ambito tedesco. Lo stesso fondatore del Wiener Volkstheater, Joseph Anton Stranitzky (1676-1726), anche quando passa al teatro d'attori non abbandona del tutto le marionette. Il suo successore, l'Hanswurst Gottfried Prehauser (1799-1869), è attivo in entrambe le forme spettacolari. Esponenti della tradizione austriaca delle marionette sono anche Johann Laroche, che nel 1764 a Graz crea per il teatro d'attori il buffone Kasperl, trasferito poi nei teatrini di burattini¹⁰⁴, e Geisselbrecht, che all'inizio dell'Ottocento si esibì a Weimar.

Sul solco di queste due tradizioni, teatro della marionette e teatro popolare viennese, metafora teatrale e metafora esistenziale vengono a coincidere, offrendo così l'orizzonte della dialettica entro cui si muove Schnitzler nell'elaborazione del suo «burlesco».

Marionetta e burattino: la dialettica grottesca tra opposte polarità

L'irruenza giovanile di Schnitzler, la vena satirica di cui *Zum Grossen Wurstel* rappresenta l'apice, l'insofferenza di qualsiasi ordine e gerarchia sembra smussarsi in età matura. Certo non nel senso di un passivo adeguamento alle norme vigenti, ma nella prospettiva di un ordine spirituale.

Esistono a tal proposito due interessanti «diagrammi» tracciati da Schnitzler nel 1926 e illustrati successivamente in uno scritto, *Lo spirito nella parola e lo spirito nell'azione* (1927). In questa serie di aforismi l'Autore mette in relazione a concetti generali una serie di «tipi» pratici, dei quali nei citati diagrammi offre una gerarchia¹⁰⁵.

Schnitzler informa il lettore che la sua intenzione è di indagare «l'ambito dello spirito umano»¹⁰⁶ nelle sue manifestazioni tramite la parola e l'azione, e soprattutto il «rapporto tra i tipi fondamentali [Urtypen] dello spirito umano». Precisa che non si tratta di esprimere dei valori, bensì esclusivamente una classificazione [Kategorisierung] di tali tipi. «Per alcuni ciò significherà a malapena un giochetto grafico. Per altri però forse agirà in

modo stimolante, in un certo senso rassicurante, grazie alla spiegazione di quelle visibili contraddizioni, che sono sempre solite confonderci nella considerazione e nel giudizio di individui, nelle cui vesti questi tipi fondamentali sono costretti a fare il loro ingresso nel mondo dei fenomeni»¹⁰⁷.

È lo stesso Schnitzler a descrivere il diagramma *Lo spirito nella parola*: «Questo diagramma (come anche l'altro) rappresenta, come si vede, due triangoli contrapposti con una base comune. Il triangolo superiore deve significare l'ambito positivo dello spirito umano, quello inferiore il negativo, relativamente alle sue manifestazioni tramite la parola»¹⁰⁸. Specifica inoltre che così come non è possibile trovare una definizione che individui senza scarti il «tipo» assoluto, anche questo modello assoluto non si trova mai nella realtà; e che «con le definizioni qui utilizzate [...] non si intendono mai professioni o doti specifiche, bensì condizioni dello spirito»¹⁰⁹. Ciò che interessa l'Autore è il «rapporto dei tipi tra loro»¹¹⁰, inoltre, nonostante possano esistere parentele, non ci sono *passaggi* da un tipo all'altro. Afferma anche che la difficoltà sta nel *distinguere* il tipo positivo dal tipo negativo contrapposto, dato che i rappresentanti del tipo positivo consapevolmente o inconsapevolmente sono costretti, non appena si produce l'impeto interiore o la necessità esteriore all'azione, ad acquisire alcune forme espressive e di esistenza dei corrispondenti tipi negativi¹¹¹. Quindi «si potrebbe dire che un *soffio dello spirito infernale* è indispensabile al tipo positivo non solo per la possibilità d'azione, ma anche già per il suo solo sussistere [Da-sein]»¹¹².

Tale necessità di non potersi sottrarre a quel soffio di spirito infernale è ciò che determina la tragicità di tali uomini, che li mette a repentaglio, tanto più quanto in modo più puro ed elevato essi rappresentano il proprio tipo. «D'altra parte al tipo negativo è innato l'anelare o per lo meno una – anche inconsapevole – *Sehnsucht* verso l'essenza del suo corrispondente contrapposto essere positivo, a volte connessa con la consapevolezza della vanità di tale *Sehnsucht*, ciò che anche qui può condurre a conflitti quasi tragici, in realtà però soltanto *tragicomici*»¹¹³.

I «tipi» posti ai vertici dei due triangoli con le basi che coincidono sono disposti gradualmente, più o meno vicini alle due entità assolute, Dio e Diavolo. Tra le due polarità, celeste e infera, sono poste le situazioni dello spirito fissate in archetipi. Procedendo da Dio e dal Diavolo, incontriamo rispettivamente il profeta e l'uomo maligno, il poeta e il letterato; poi, scendendo lungo i lati dei triangoli, l'uomo di stato e il politico, lo storico e il giornalista, il sacerdote e il pastore, il filosofo e il sofista; nel diagramma che riguarda l'azione compare al posto del poeta l'eroe, contrapposto al truffatore; quindi, invece del sacerdote, il marinaio (scopritore) e l'avventuriero; e al posto dello storico lo scienziato, controbilanciato dal ciarlatano (alchimista).

È interessante notare come non si tratti di schemi astratti, di una speculazione fine a se stessa: nei diagrammi ritroviamo infatti molti dei *tipi* che compaiono

nei drammi di Schnitzler, e in particolare proprio in *Zum Grossen Wurstel*. «Der Dichter», il Poeta, è situato per esempio nella sfera positiva, contrapposto al «Literat» nel triangolo negativo al cui vertice sta il «Teufel», il Diavolo. Compagno l'Uomo maligno (il Malevolo nel dramma che si sta analizzando), un Filosofo contrapposto al Sofista (il Raisonneur), l'Eroe e il Truffatore (il Wiener Strizzi), il Medico Scienziato e l'Alchimista (Paracelso), l'Avventuriero (Cassian, ma anche Casanova). È curiosa questa corrispondenza del repertorio di figure all'interno delle sue opere, come se Schnitzler ne volesse additare le valenze positive o negative, le connotazioni ironiche o i risvolti seri¹¹⁴.

I diagrammi funzionano insomma come conferma della tipizzazione dei personaggi e ci introducono alla dialettica presente in Schnitzler tra una dimensione alta e una bassa, dove agisce una rigida scansione tra positivo e negativo che potrebbe stupire in uno scrittore insofferente di ogni forma come Schnitzler. Ma la serie delle reciproche opposizioni è in una relazione di costante e vivace dialettica. Ed è il dinamismo all'interno delle due sfere che chiama in causa il concetto di grottesco.

In un aforisma della sezione *Arte e critica* Schnitzler scrive che

essere artisti significa: essere in grado di levigare fino alla perfezione la ruvida superficie della realtà cosicché essa possa rispecchiare tutta quanta l'immensità dalle altezze del cielo fino alle profondità dell'inferno¹¹⁵.

Il passo è strettamente legato ad altre riflessioni in cui si afferma la necessaria coesistenza di comico e tragico all'interno del dramma:

La vera tragedia svetta nel cielo come una torre sulla cui cima battuta dalle tempeste giace composta nella bara la salma dell'eroe – ma anche alla base di ogni vera commedia, profondamente nascosto in locali murati, riposa un segreto tragico; anche se l'artefice che ha costruito l'edificio non ne ha sentore¹¹⁶.

Schnitzler menziona poi esplicitamente il grottesco, che secondo l'Autore è «infinito», postula lo sconfinato – a differenza di comico e tragico, contenuti nell'ambito del finito – «e si esclude così da sé dall'arte»¹¹⁷. Ci si deve chiedere che cosa intenda Schnitzler con queste parole e da quale arte si mantenga estraneo il grottesco. Le ipotesi sono due: o per Schnitzler il grottesco è qualcosa privo di valore artistico; oppure l'arte che qui si intende è quella dell'estetismo e della *décadence* irrigidita in mera posa del circolo Griensteidl, dal quale Schnitzler in gioventù aveva preso le distanze (dopo esserne stato assiduo frequentatore). In questo caso si può anche leggere nella nozione di finito una forma chiusa, tradizionalmente, classicamente o asfitticamente composta, e in quella di infinito la forma aperta che Schnitzler predilige e che applica ai suoi testi. Quella forma senza rigidi contorni che contiene la molteplicità dell'espressione artistica, rifiutando la rigida divisione in generi e canoni estetici prestabiliti.

In una serie di aforismi Schnitzler afferma che l'idea alla base della tragedia moderna è «l'insolubile contraddizione tra ragione e sentimento», per cui essa si trasforma «necessariamente in tragicommedia»¹¹⁸, e che «la concezione tragica del mondo osservata dall'alto dell'umorismo sembra in ogni caso in qualche modo limitata, se non ridicola o addirittura insensata»¹¹⁹. All'umorismo, «fanciullo divino»¹²⁰ e «vero genio del cuore»¹²¹, è concesso giocare anche con i sentimenti tragici della vita, con il dolore, la miseria, la morte.

Il concetto di umorismo si avvicina a quello di grottesco; entrambi contemplan sia il comico che il tragico¹²². Nel grottesco

il tragico viene straniato nel comico, il comico acquista però un gusto misto e allo spettatore il riso si gela in gola. Una scena culmina nel grottesco quando sale dall'irreale all'inquietante, quando tragico e comico si fanno macabri, quando si spalanca l'abisso¹²³.

Specchio del mondo, il grottesco ne riflette un'immagine che privilegia l'inversione, la mancanza d'ordine o il suo sovvertimento. *Zum Grossen Wurstel* si iscrive entro questo universo. Nel rivolgersi al pubblico il Direttore, cercando di salvare il dramma, fa appello alla natura del teatro, «ritratto degli affanni terreni, detto anche specchio del mondo, [che] nella sua finzione trae a sé il tragico non meno che il giocoso»¹²⁴. Nuova allegoria barocca, il «burlesco» vuole riflettere in ognuno dei personaggi un aspetto dell'umano; ma il ritratto dei vizi e delle virtù si fa caricatura, e il mezzo che la rende possibile è proprio la coscienza dei personaggi circa il loro statuto fittizio.

La caricatura grottesca è inquietante: per Schnitzler «lo humor è sempre di natura demonica»¹²⁵ e il regno del *Witz*, dell'ironia, della satira, «questo angelo caduto dello spirito», è chiuso all'interno del satanico¹²⁶.

Sono ancora due aforismi ad offrire un ulteriore aspetto della concezione schnitzleriana del grottesco come compresenza di opposte polarità:

Come l'acqua distillata non solo è insipida, ma a lungo andare non spegne neppure la sete ed ha bisogno urgente di alcune componenti in senso chimico inquinanti per essere comunque potabile, così anche nell'animo umano all'elemento puro deve essere mescolato uno impuro, a quello celeste uno terreno, se non addirittura diabolico, e quindi anche alla virtù delle virtù: alla veridicità una leggera traccia di menzogna, affinché quella nobile qualità possa non solo evolversi idealmente ma essere anche fruttuosamente efficace¹²⁷.

Inoltre, «Chi dice materia dice spirito, lo voglia o no. Poiché essa non sarebbe affatto concepibile senza spirito. E chi dice spirito dice materia, poiché senza materia egli non potrebbe dire spirito e neppure pensarlo»¹²⁸.

La contrapposizione *Dichter/Literat* costituisce un'ulteriore tessera in questo mosaico del grottesco come contemplazione degli opposti: il primo, il Poeta, è mosso dalla necessità interiore e per lui non esiste distinzione tra il mondo e il materiale per la sua opera. «Uomo della grazia dell'attimo», egli

è specchio fluttuante del mondo e lo rimane anche quando lo specchio diviene torbido. Il *Literat* ha invece *materia* a sua disposizione; le sue esperienze sono un mezzo, al fine della sua produzione. È incapace di stare di fronte alle cose in modo puro, poiché è il più consapevole degli uomini: perciò si avvicina al tragico, anche se in realtà è tragicomico¹²⁹.

È curioso osservare che nello scritto di Mejerchol'd ispirato al *Balagancik* di Blok venga citato nello specifico l'Überbrettl berlinese di Wolzogen, con il relativo manifesto¹³⁰. È proprio in questo cabaret che nel 1901 ebbe luogo la prima rappresentazione della «Hanswurstiade» *Zum Grossen Wurstel*, allora con il titolo *Marionetten*. Nella riflessione di Mejerchol'd ritroviamo le caratteristiche del dramma schnitzleriano in questione: «il grottesco non conosce solo l'alto o solo il basso, ma mescola il contrasto»¹³¹; e ancora: «il comico sostituisce il tragico, la satira pungente la canzonetta sentimentale»¹³². Ed è proprio al numero di una canzonettista *da boulevard* che sulla scena di *Zum Grossen Wurstel* segue il dramma satirico delle marionette.

È utile tentare una precisazione sul genere a cui appartiene il testo.

«Burlesco in un atto» è la definizione che Schnitzler pospone al titolo del testo *Zum Grossen Wurstel*; vale la pena di fermarsi sulla limitazione del genere proposta dall'Autore. *Burleske* rimanda al genere satirico e parodistico sorto in Inghilterra nel periodo della Restaurazione e fiorito soprattutto nel Settecento (che in seguito subì varie contaminazioni); caratteristica ne è la caricatura di mode teatrali e letterarie. *Burlesque* è vicino a farsa, *travestie*, parodia, tutti generi che sfruttano il travestimento e lo scambio dei ruoli. Qui potrebbe essere tradotto con «farsa», anche se più appropriato ci sembra il termine *Grottesco*: sono infatti evidenti le somiglianze con *Der Grüne Kakadu* (*Al pappagallo verde*), definito appunto da Schnitzler *Groteske*.

Nel suo ricchissimo itinerario attraverso le manifestazioni del grottesco in pittura e in letteratura, Wolfgang Kayser cita i noti versi di *Paracelso* (facendoli rientrare in un'idea di *theatrum mundi*); e nota come noi giochiamo sempre, ma non veniamo «giocati»¹³³; dunque, mancando la forza misteriosa che manovra i fili, lo studioso sottrae il caso all'universo del grottesco. Tracce della categoria sono presenti naturalmente nella caricatura e nella satira; ma ciò non basta, poiché manca la minaccia di un abisso: l'incertezza non nasconde nulla di perturbante e di pauroso, ma lascia spazio allo scetticismo e all'intelligenza. Perciò secondo Kayser tanto in *Al pappagallo verde* che in *Paracelso*, nonostante lo *Spiel im Spiel*, eredità del teatro elisabettiano e dei romantici, non vi è pressoché nulla che possa rientrare nel concetto di grottesco. Le illusioni create da Schnitzler sono talmente chiare allo spettatore e ai personaggi che il nostro senso dell'orientamento non viene scardinato: quando cala il sipario potremmo fissare con poche parole l'identità di ciascuno dei personaggi¹³⁴.

Sostanzialmente d'accordo con questa delimitazione è Holger Sandig, che

legge nei mezzi stilistici del *Pappagallo verde*, cioè l'illusione e la sovrapposizione dei piani di realtà e finzione, il veicolo del motivo del *theatrum mundi*, *tòpos* barocco¹³⁵.

A questo punto s'impone una definizione di *theatrum mundi*, espressione così ricorrente negli studi dedicati all'ambito che stiamo esaminando. L'espressione indica quella concezione di tutto l'agire umano come rappresentazione, in cui ogni essere umano deve recitare il ruolo che gli viene impartito dall'alto, dal destino o da Dio: ruolo al quale dovrà attenersi fino a che non subentri la morte a riprenderselo (come si vede è lo schema di *Zum Grossen Wurstel*). La metafora, presente nei misteri medievali, vive il suo più clamoroso successo nel teatro barocco, e soprattutto nei rappresentanti del *siglo de oro*¹³⁶. La concezione della vita come teatro è tipica della cultura austriaca a partire dal barocco: in questo contesto il *theatrum mundi* rappresenta la vita come un gioco di parvenze, che mascherano la realtà per poi svanire nella rivelazione del disinganno¹³⁷. Tradizione barocca spagnola e viennese condividono questa dimensione di ricerca del vero, sospeso tra sogno e realtà. Ma *Theatrum Mundi* è una definizione utilizzata anche nell'ambito del teatro di marionette per la rappresentazione di scene storiche, in cui vengono fatte scorrere dal basso entro rotaie piatte figure in legno, metallo o cartone¹³⁸.

Tornando al genere del grottesco, anche per Sandig «Grotteske» indica in *Al pappagallo verde* solo il rifiuto della tradizionale classificazione dei generi; si può parlare di *verkehrte Welt*, di *theatrum mundi*: ma non di grottesco perché nessun personaggio mette a rischio la propria identità. Solo quando non è dato sapere quali sono i confini tra realtà e finzione si può chiamare in causa questa categoria¹³⁹.

Ci sembra appunto il caso di *Zum Grossen Wurstel*, dove i ruoli vengono continuamente messi in discussione e in cui soprattutto compare la figura dello Sconosciuto, personaggio irrisolto, vero emblema della perdita dell'identità. Perciò si può ribadire l'appartenenza del testo al genere del grottesco.

La strategia del teatro nel teatro utilizzata da Schnitzler in *Al pappagallo verde* ha secondo Magris la funzione di ristabilire l'unità della persona, altrimenti vacillante. Il personaggio trova uno spazio mobile e adatto al proprio divenire nel gioco di specchi tipico del teatro.

Nel teatro l'uomo scisso trasforma gli attentati alla sua identità in elementi costitutivi di una identità. Fin dal classicismo tedesco i grandi diagnostici della lacerazione dell'individuo (da K.P. Moritz a Goethe) hanno indicato nel teatro una terapia di quella scissione, un esercizio di formazione della personalità e di aggiustamento delle sue crepe¹⁴⁰.

Lo studioso osserva anche come nel *Wilhelm Meister* all'inizio dell'evoluzione pedagogica si ponga l'esperienza teatrale. Aggiungiamo che nella fattispecie una *stazione* fondamentale che Goethe appone a simbolo dell'itinerario spirituale di Wilhelm è proprio l'esperienza del teatro di marionette.

Chi mette in scena il mondo aderendo a tale convinzione (l'inevitabile perdita dell'identità) è destinato a sdoppiarsi e a guardarsi vivere (situazione questa tipica del grottesco); nella messinscena di Schnitzler questo momento è reso più esplicito dalla presenza delle marionette: doppi vacillanti anche fisicamente¹⁴¹.

In questo periodo di vivace sperimentazione letteraria, la discussione intorno al *genere* assume un rilievo notevole. Dalle lettere e dai diari apprendiamo che anche Schnitzler, sempre alla ricerca del sottotitolo appropriato, prestava molta attenzione al problema. A proposito del genere comico, Seidlin scrive che ciò che il pubblico viennese si aspettava da Schnitzler, e che da lui si attendeva anche Brahm, era il *Lustspiel* (la commedia),

il mondo limitato dell'eleganza gaia e piena di spirito, traboccante genialità e grazia francese, cortese ma mai noioso, rischioso ma mai senza gusto, pervaso dalla malinconica ironia di un uomo intelligente e di mondo, il tutto profumato dall'aria rinfrescante del bosco viennese¹⁴².

Questa commedia Schnitzler non l'ha mai scritta, anche se in molti l'hanno creduto. Anche quando Schnitzler al termine di un lavoro appone sotto al titolo la definizione «Komödie» lo fa più che altro per assecondare il pubblico, e forse anche se stesso. Visto che, scrive Seidlin, «la sola cosa che rende «commedia» *Intermezzo* o *Professor Bernhards* è il fatto che nel corso dei tre o cinque atti la scena rimane senza cadaveri»¹⁴³. È la coscienza della fine il sentimento che domina i testi di Schnitzler. Non vi è né *humour* né sentimento del tragico. Lo sfondo è la tristezza, anche quando mitigata dalla speranza.

A questo proposito vi è una suggestiva definizione da parte dello stesso Schnitzler: «*Melanchol-ödie*», un'apparente commedia dominata dalla malinconia¹⁴⁴. E la ragione è da cercare proprio nel fatto che l'artista ha perso il controllo sul mondo: le sue figure, come le marionette di *Zum Grossen Wurstel*, non si lasciano irretire.

Anche il problema dell'atto unico andrebbe sondato per cercare di definire il genere a cui appartiene il nostro *Burlesco*. Insieme agli aforismi Schnitzler pubblica un dialogo fra un critico giovane e uno anziano. Si tratta di una scanzonata presa in giro della categoria, dove l'entusiasmo di un giovane critico per un giovane autore drammatico viene demolito dal critico consumato. La rappresentazione in questione è costituita da tre atti unici, definiti ironicamente dal vecchio «roba di poco conto...», mentre il giovane timidamente afferma che «in fondo anche un atto unico può essere un'opera d'arte»¹⁴⁵.

Il dibattito sull'atto unico viene aperto da Strindberg, che oltre ad esprimersi al proposito nella prefazione alla *Signorina Julie*, vi dedica un articolo¹⁴⁶; qui il problema centrale è l'illusione dello spettatore e il fatto che l'intermezzo, lasciandoci del tempo per riflettere, disturba la nostra capacità di aderire al dramma.

Pur nella difficoltà di fissare in caratteristiche precise l'atto unico, alla «nuova formula» è stato attribuito il carattere di sperimentazione¹⁴⁷. Tratto proprio anche all'atto unico in questione, «una delle opere più sperimentali di Schnitzler»¹⁴⁸. Ma lo stesso carattere si dovrà attribuire al teatro di marionette che Schnitzler inscena; il Direttore nel prologo afferma che il *Figurentheater* è un genere che renderà superflua ogni altra visita a teatro, soppiantando e riassumendo in sé ogni altro genere. Dove si deve notare che nel linguaggio relativo al teatro di marionette *Figurentheater* equivale a *theatrum mundi*: di nuovo allora siamo di fronte ad un azzeramento del teatro ad opera del teatro stesso.

Tra l'altro anche il *Dramma delle Marionette* contenuto nel burlesco può essere considerato un atto unico: ad una sorta di prologo (la scena boschiva e la presentazione dei personaggi) segue un solo atto.

Lo scenario *grottesco* in cui confluiscono comico e tragico, alto e basso, illusione e parodia, fa da sfondo alle riflessioni conclusive alle quali invita il testo che si sta esaminando.

Il genere del *Grottesco*, unitamente alla questione del *ruolo* teatrale, suggerisce una breve digressione sulla figura di Hanswurst, a cui ammicca il titolo *Zum Grossen Wurstel*. Infatti se *Wursteltheater* può essere tradotto con «teatro dei burattini», il riferimento più puntuale è ad Hanswurst, di cui *Wurstel*, soprattutto a Vienna, è sinonimo¹⁴⁹.

Anche se l'origine di Hanswurst¹⁵⁰ non è certa, una delle ipotesi più probabili¹⁵¹ è quella che lo ritiene erede diretto del Pickelhering degli Englische Komödianten, rappresentando così la versione tedesca di quella figura universale del teatro secentesco che è il buffone. Tra l'altro il loro repertorio comprendeva atti unici interpretati da figure-tipo: Pickelhering, buffone, donna, *Junker*, *Magister*, ecc.¹⁵². Queste compagnie rappresentano un serbatoio di novità a cui attingere per molti attori girovaghi, usi a portare con sé anche marionette, da utilizzare all'occorrenza¹⁵³.

La paternità della maschera teatrale è comunque attribuita a Stranitzky, l'attore austriaco che nei primi del Settecento ebbe un successo strepitoso a Vienna. È lui ad inventare il costume di Hanswurst: giacchetta rossa, calzoni gialli con bordure frastagliate e variopinte, pettorina azzurra, tra le bretelle rosse orlate in verde un cuore anch'esso verde con le iniziali HW, ampio collarino, cappello verde a punta, spatola nella cintura. In questa elaborazione Hanswurst contiene elementi dello Zanni e dei buffoni e *Pritschmeister*¹⁵⁴ tedeschi.

Nella battuta dell'Eroe di *Zum Grossen Wurstel* «berretto a sonagli, spatola in mano» vi è una sovrapposizione degli attributi di Hanswurst (la spatola) con quelli del buffone (il berretto a sonagli)¹⁵⁵. Il buffone¹⁵⁶, come il giullare, con quello scettro «rovesciato» che è la *marotte*, è figura ricorrente nella concezione barocca del *mondo alla rovescia*.

Se Hanswurst (o Hans Wurst) è traducibile in italiano con *Gian Salsiccia*,

a questa figura possono essere accostati i personaggi di Jean Potage e Francatripe in Francia, Jack Pudding in Inghilterra e il già visto Pickelhering. Nel nostro contesto è importante evidenziare un loro comun denominatore, il carattere *gastronomico* a cui allude l'onomastica. È un tratto tipico di tutto il versante basso della produzione letteraria, in particolare a partire da Rabelais, fino alla ripresa simbolista di Jarry. E anche il *gracioso*, il Narr, Arlecchino, Kasperle appartengono alla stessa grande famiglia, che nel teatro tedesco confluiscono nella figura della *lustige Person*.

Come per le altre figure europee ad essa affini, l'origine di Hanswurst quindi è bassa, impastata di terrestrità e di trivialità. Non a caso, prima di indicare il teatro di marionette in senso lato, il *Wurstel Theater* designa quella forma particolare del teatro di marionette che è il teatro di burattini, e *Wurstel* (buffone) diviene quindi l'equivalente del nostro *burattino*. Sottolineiamo il fatto che Hanswurst è nella tradizione una marionetta (che diverrà poi anche burattino); già in questa figura, dai tratti «bassi», è quindi in atto una ibridazione.

Per inciso facciamo notare che in genere viene usato impropriamente il termine *burattino* come sinonimo di *marionetta*. Se *teatro di marionette* copre anche l'ambito del teatro dei burattini, non è vero il contrario. Studiosi e traduttori, compresi coloro che si sono occupati dei drammi in questione di Schnitzler, non sembrano tener conto della distinzione, fondamentale in alcuni casi. Forse l'origine dell'equivoco è imputabile in parte ai toscani, e in particolare a Collodi, che diede a Pinocchio il sottotitolo *Storia di un burattino*: mentre evidentemente si tratta di una marionetta, come dimostra la scena del teatro delle marionette di Mangiafuoco.

La contrapposizione dialettica che abbiamo visto all'opera nel grottesco si riflette nella contrapposizione tra marionetta e burattino¹⁵⁷.

Se l'illusione a cui induce la marionetta non ha bisogno di stringere «alcun patto segreto con il suo pubblico»¹⁵⁸, il burattino è sempre interpretazione non realistica, ironica convenzione, «un «diciamo che» ammiccante, con lo spettatore sempre complice»¹⁵⁹. La marionetta persegue una altissima stilizzazione, possibile grazie al tipo di movimento, lontano dall'umano: sempre imprecisa in virtù di quella «sgranatura temporale»¹⁶⁰ dovuta alla lunghezza del filo. Da qui il senso di mistero che suscita. Mentre le marionette hanno proporzioni armoniche, i burattini sono spesso senza gambe, e comunque sempre sproporzionati. Questi si esibiscono in farse ed episodi staccati, le marionette offrono trame più omogenee e complesse.

Sono solo i tratti più evidenti che distinguono le due figure; l'origine della loro diversità può essere rintracciata nelle rispettive etimologie.

Il lemma *burattino*, seppur di etimologia incerta¹⁶¹, sembra molto probabilmente derivare dal nome di un secondo Zanni della *Commedia dell'Arte*, *Burattin*, una maschera della compagnia dei Gelosi chiamato così per i suoi atti scomposti, come un piccolo *buratto* che viene agitato, o come un setaccio

di farina, dato che *buratto* è «una macchina munita di setacci per separare impurità»; insomma, un'origine certamente legata alla terra, al basso, riconducibile ad un ambito volgare¹⁶².

A proposito del termine *marionetta* le opinioni sono più contrastanti. Un'ipotesi è quella dell'origine italiana del lemma, secondo cui le *marionette* erano figurine, mobili o immobili, vendute dagli ambulanti a Venezia, in occasione della *Festa delle Marie*, nella quale venivano condotte in processione dodici grosse statue di ragazze, dette *marione*. A questa ipotesi si contrappongono decisamente i sostenitori di una derivazione dall'antico *maryonette* francese, diminutivo di *Marion*, a sua volta diminutivo di *Marie*, tipo di Marie popolare come *Mariole*: entrambi designavano la Vergine Maria.

Al contrario del burattino, e dell'Hanswurst viennese-tedesco, *marionetta*, e naturalmente il tedesco *Marionette* che ne discende, ha quindi origine in un ambito sacro, di festa religiosa. Inoltre, nella sua origine etimologica «marionetta» designa una figura rappresentante personaggi dei due sessi¹⁶³ mentre il burattino è, per la sua origine, connotato in modo decisamente maschile: parente del secondo Zanni della Commedia dell'Arte, così come di Hanswurst e del suo corrispettivo italiano Arlecchino. Tutte figure dal forte appetito, di cibo e sessuale. All'asessualità (angelica) della marionetta si contrappone così il sesso (maschile-plebeo) del burattino. Si pensi alla connotazione marcatamente sessuale del Karaghoz turco, figura assimilabile all'Hanswurst tedesco e alle sue varie declinazioni europee. Nerval nel suo *Viaggio in Oriente* descrive uno spettacolo d'ombre di questo tipo, insistendo sul carattere popolare del buffone turco¹⁶⁴.

Dal punto di vista tecnico la distinzione tra marionetta e burattino conferma questa separazione tra un'area *celeste* e una *terrestre*. Come è noto, la marionetta è mossa tramite fili e manovrata dall'alto, mentre il burattino, mosso dal basso (più specificatamente quello a guanto, in cui la mano del burattinaio è infilata entro l'involucro costituito dal burattino), presenta un contatto diretto tra il corpo, la carne del manovratore e le forme della figura. Sembra quindi di poter stabilire una linea di confine netta, la linea dell'orizzonte che separa il cielo dalla terra, tra le due diverse sembianze¹⁶⁵. A proposito del citato *Siepe a Nord-Ovest*, Bontempelli precisa in una nota: «chiamo marionette quelle mosse dall'alto con i fili, burattini quelli mossi dal disotto»¹⁶⁶.

Se con *teatro di marionette* si indica in modo generico tutto l'universo degli attori *inorganici*, dalla marionetta a fili, al burattino a bastone, a guanto, ad aste, al teatro d'ombra e così via, nello specifico dell'analisi di un testo come quello di Schnitzler la distinzione sopra esposta appare decisiva. Il classico scarto tra marionetta, portatrice di valori che stanno al di sopra dell'umano, e burattino, emblema di tutto ciò che ne sta al di sotto, è infatti sottoposto qui a una serie di contaminazioni. In particolare sbalza un

motivo: mentre il burattino, posto a livello della terra, non può *cadere*, la marionetta, sostenuta da fili, è soggetta a caduta: vive quindi in una relazione anche fisicamente dialettica che le permette di entrare nell'universo del grottesco.

L'ambito «marionetta» non sarebbe più diviso allora in declinazione *alta* e *bassa*, ma si situerebbe esclusivamente al di sopra dell'umano: sul versante divino, angelico o demoniaco, ma comunque oltre-umano. Si tratta allora di vedere come la figura del burattino venga assunta dal teatro di marionette a introdurre l'elemento basso, volgare, sub-umano. Perché la marionetta, pur appartenendo di diritto al sovrumano, al fantastico, all'immaginario, sollecitata da una serie di contaminazioni provenienti dal cugino *basso*, il burattino, offrirebbe di tale sfera una visione *negativa*, dando luogo così ad un universo *grottesco*.

L'*Hanswurstiade* analizzata della trilogia di Schnitzler pare offrire un esempio di tale contaminazione. Sulla scena compaiono, infatti, sia un piccolo teatro dei burattini (il *Wursteltheater*) che il teatro delle marionette, posto al centro e recante il nome scritto sul sipario calato, *Zum Grossen Wurstel*. Vi si può leggere quindi una sorta di citazione, un omaggio alla figura di Hanswurst e al genere *teatro dei burattini*.

Sin dall'esordio le due figure, marionetta e burattino, vengono fatte convergere entro la medesima porzione di spazio scenico. Il teatro delle marionette è descritto e nominato come *Il Grande Wurstel*, indicando i burattini, ma in seguito all'apertura del sipario le marionette se ne stanno allineate sul fondo del teatrino e sono visibili i loro fili. La cosa è rimarcata anche dal commento dell'Ingenuo («Sono appese per sopra, oh, che bello!»¹⁶⁷), a sottolineare lo schema di finzione entro la finzione, ma forse anche il fatto che di marionette si tratta e non di burattini, collocati invece nel «teatrino alto e stretto di antica costruzione», posto sul palcoscenico a sinistra. Difficile interpretare questo piccolo teatro dei burattini, entro il quale due figure «si azzuffano e vengono portate via dal diavolo»¹⁶⁸. Il diavolo che si porta via l'anima dei personaggi, reminiscenza faustiana, è un *tòpos* di questo genere popolare. Sebbene Schnitzler abbozzi soltanto il teatrino, facendone quasi un oggetto scenico, si possono avanzare alcune considerazioni, funzionali alla nostra ipotesi. In primo luogo il teatro dei burattini si caratterizza, sia nella sua storia che nel caso specifico, come forma di teatro popolare, destinato ad un pubblico che non chiede che divertimento e buonumore. Nessuna battuta è affidata agli spettatori di questo teatrino, che non vengono nemmeno creati come personaggi, ma sono semplicemente attori (con funzione di ulteriore raddoppiamento del pubblico in platea, a riprova dei labili confini tra realtà e finzione). Ma neanche ai due burattini vengono messe in bocca battute, forse per sottolineare i tratti di comunicazione immediata, affidata all'effetto diretto del gesto, di questo tipo di spettacolarità.

Tra i pochissimi indizi che Schnitzler offre in relazione al teatrino dei burattini, come si è detto, «sie werden vom Teufel geholt», vengono portati via dal diavolo. Com'è noto, il diavolo appartiene ad un immaginario popolare basso, a quella sfera degli inferi che associa l'idea della morte alla festa popolare, all'espressione degli istinti profondi e irrazionali, quindi non legati al *lógos*, alla discorsività, alla parola che caratterizza invece il teatro delle marionette. Per offrire solo un altro esempio, nel *Blaubart* di Poggi vi è una scena in cui il diavolo si porta via l'anima del Cavaliere. E i testi di Poggi sono un esempio della contaminazione tra alto e basso, poiché egli trasferisce l'umile Kasperl, originariamente un burattino, sul più dignitoso *Marionettentheater*.

Il piccolo teatro di burattini funziona quindi in Schnitzler come elemento nel gioco della moltiplicazione dei piani scenici, ma anche come una citazione, proprio come in altro modo avviene tra i personaggi del teatro delle marionette¹⁶⁹.

A quest'ultimo infatti è delegato il compito di parodiare le varie forme del teatro in voga: insomma, nel testo schnitzleriano la forma tradizionalmente più solenne del teatro di marionette ha il compito decisivo di smascherare, oltre che i ruoli sociali, le forme vuote del teatro. In questa prospettiva il gioco delle citazioni e dei rimbalzi tra generi e figure spettacolari assume un forte significato come riflessione (critica) sul teatro. Giustamente è stato osservato che la satira di Schnitzler è diretta contro la fissità della maschera sociale¹⁷⁰, come è comprovato dal fatto che i personaggi sono tipizzati e non hanno uno statuto anagrafico (l'unico personaggio a godere di un nome proprio è Liesl, che comunque si identifica con un «tipo», la *Süsses Mädel*). Ma se è vero che Schnitzler si scaglia contro la fissità sociale e contro l'appiattimento dell'individuo, ridotto all'allegoria di se stesso¹⁷¹, nella fattispecie procede in senso metateatrale, parodiando i ruoli del teatro e, come si è visto, in particolare di quello ottocentesco¹⁷².

Due quindi i momenti privilegiati di *Zum Grossen Wurstel*. In primo luogo la riflessione sulla vanità del mondo e sulla vita come finzione, che intride profondamente tutto il dramma delle marionette e si incarna nell'emblema dello Sconosciuto e nella figura della Morte/Hanswurst. A tale motivo profondo Schnitzler coniuga quello della parodia, strategia tipica del basso, della dimensione da cui proviene il *Kasperltheater*, il teatro dei burattini irriverenti e volgari, che colpisce le forme del teatro.

Risulta chiaro allora come il palcoscenico di Schnitzler sia abitato dalla presenza di una marionetta grottesca. Una marionetta che conserva sì l'alto, il tragico, l'eroico, ma solo nella forma degradata della parodia, per la quale attinge dal serbatoio basso della tradizione del teatro dei burattini.

¹ «Solo l'artista capace di intrattenere con i personaggi da lui creati un rapporto umano e con gli uomini con i quali vive un rapporto artistico, è in grado di condurre su questa terra un'esistenza pura e di compiere al contempo un lavoro artistico senza macchia»; Arthur Schnitzler, *Opere*, a cura di Giuseppe Farese, Milano, Mondadori, 1995, pp. 1719-1720.

² Cfr. *Nachwort* a Arthur Schnitzler, *Gesammelte Werke, Das dramatische Werk*, Frankfurt am Main, Fischer, 1988, Bd. IV, S. 280-281; cfr. anche *Der Briefwechsel Arthur Schnitzlers mit Max Reinhardt und dessen Mitarbeitern*, hrsg. von Renate Wagner, Salzburg, Müller, 1971.

³ *Der Puppenspieler* apparve nella «Neue Freie Presse» di Vienna il 31 marzo 1903 e fu rappresentato per la prima volta al Deutsches Theater di Berlino il 12 settembre dello stesso anno. In una lettera a Otto Brahm del 23 settembre 1901 Schnitzler scrive che «Il Marionettista ha bisogno ancora di qualche ora per essere completato» e lo definisce «Charakterstudie», uno studio sul carattere; nella lettera del 5.10.1901 viene definito «Studie» e pensato come *Lever de rideau*; Schnitzler indica anche i possibili attori (Mitterwurzer, Reinhardt, Rittner, Bassermann) e pensa di rappresentarlo insieme ad altri quattro atti unici (*Der Puppenspieler, Die Frau mit dem Dolch, Lebendige Stunden, Literatur, Die letzten Masken*); Brahm li trova troppi e consiglia di toglierne uno: sarà proprio *Il Marionettista*, poi inserito nella trilogia *Marionetten*; Brahm in una lettera del 1903 lo considera una delle cose più raffinate che abbia scritto e nel 1908 affermerà che *Il Marionettista* dispiega un intero destino; cfr. Arthur Schnitzler, Otto Brahm, *Der Briefwechsel*, hrsg. von Otto Seidlin, Tübingen, Niemeyer, 1975; in particolare S. 95.

⁴ Il motivo della forza mortifera di un pensiero involontario richiama da vicino *Soffio*, una novella di Pirandello del 1931.

⁵ Arthur Schnitzler, *Il burattinaio*, in Arthur Schnitzler, *Marionette*, introduzione e traduzione di Barbara Melley, Roma, Bulzoni, 1988, pp. 23-39; cit. a p. 28; del testo esiste un'altra traduzione italiana: Arthur Schnitzler, *Il Burattinaio*, in Arthur Schnitzler, *Girotondo e altre commedie*, a cura di Paolo Chiarini, Torino, Einaudi, 1959. Quella di Chiarini è stata la prima traduzione italiana di *Der Puppenspieler*, a nostro avviso l'italiano *burattinaio* non rende sufficientemente l'idea di un'entità insondabile che manovra i fili, come *marionettista*. D'ora in poi ci riferiremo sempre alla traduzione di B. Melley, per tutti e tre i testi della trilogia; nei casi in cui indicheremo l'originale tedesco la traduzione è nostra (per motivi funzionali alla nostra lettura); esiste anche una versione più recente di *Zum Grossen Wurstel*, tradotto in modo piuttosto libero e poco convincente *Dal grande Arlecchino*, trad. di Teresa Bianchi, Roma, Stampa Alternativa, 1992.

⁶ Arthur Schnitzler, *Il burattinaio*, in Arthur Schnitzler, *Marionette*, cit., pp. 28-29.

⁷ *Ivi*, p. 31.

⁸ Henryk Jurkowski, *Écrivains et marionnettes. Quatre siècles de littérature dramatique en Europe*, Charleville Mézières, Institut International de la Marionnette, 1991, p. 283.

⁹ Sulla elaborazione di *Paracelso* si cfr. Paola Maria Filippi, *Paracelso tra realtà e fantasia*, in Arthur Schnitzler, *Paracelso*, a cura di Paola Maria Filippi, Faenza, Moby Dick, 1991, pp. 90-92 (edizione con testo a fronte). La prima rappresentazione di *Paracelso* ebbe luogo al Burgtheater di Vienna il 1° marzo 1899. La curatrice rileva l'interesse della *Jahrhundertwende* per questa figura; ma anche di autori precedenti: tra gli altri, Goethe, che dà a Faust molti tratti paracelsiani, (*ivi*, p. 95). E curiosamente Hofmannsthal pensa ad un «ganz incommensurables kleines groteskes Stück» («un piccolo grottesco assolutamente incommensurabile») (*ivi*, p. 96), in cui Paracelso sarebbe stato il protagonista, ma che nelle intenzioni dell'Autore avrebbe adombrato la figura dello stesso Schnitzler.

¹⁰ *Ivi*, pp. 64-65.

¹¹ *Ivi*, pp. 82-83. La citazione fa parte dei «quattro versi» che Jacobs richiamava nel confronto con Pirandello (cfr. oltre, nota 78): «Es fließen ineinander Traum und Wachen, Wahrheit und Lüge. Sicherheits ist nirgends, wir wissen nichts vom andern, nicht von uns, wir spielen immer, wer es weiß ist klug» («Scorrono l'uno nell'altra sonno e veglia, verità e menzogna. In nessun luogo v'è sicurezza. Noi non sappiamo niente degli altri, niente di noi stessi. Giochiamo e recitiamo sempre, chi lo sa è accorto»); *ibidem*.

¹² *Ivi*, p. 42.

¹³ Arthur Schnitzler, *Il burattinaio*, in Arthur Schnitzler, *Marionette*, cit., p. 28.

¹⁴ Arthur Schnitzler, *Paracelso*, cit., p. 83.

¹⁵ Cfr. Paola Maria Filippi, *Paracelso tra realtà e fantasia*, *ivi*, pp. 89-124.

¹⁶ Arthur Schnitzler, *Il burattinaio*, in Arthur Schnitzler, *Marionette*, cit., p. 38.

¹⁷ Hermann Bahr, *Glossen zum Wiener Theater (1903/1906)*, Berlin, Fischer, 1907, S. 445.

¹⁸ «Rischiosa è la grandezza, vuoto gioco la fama, vane ombre ciò che offre, così tanto ciò che toglie», *ivi*, S. 446.

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ *Ivi*, S. 448.

²² *Ibidem*.

²³ Sul sogno si cfr. Arthur Schnitzler, *Sulla Psicanalisi*, a cura di Luigi Reitani, Milano, Studio Editoriale, 1991; in particolare i capitoli *Il sogno* (Aforismi tratti dal *Libro dei moti e dei pensieri*, pp. 31-34 e *Trascrizioni di sogni*, pp. 35-58. Il volume contiene anche le lettere di Freud a Schnitzler (pp. 83-88).

²⁴ Schnitzler dedica al tema *Domanda al destino*, uno degli episodi di *Anatol*. Rammentiamo un caso di ipnosi strettamente legato alla riflessione sulla marionetta: il caso della «danzatrice del sogno» Madeleine G., a cui Georg Fuchs dedica il saggio *Der Tanz* (1906).

²⁵ Cfr. Paola Maria Filippi, *Paracelso tra realtà e fantasia* in Arthur Schnitzler, *Paracelso*, cit., p. 100.

²⁶ Cfr. Arthur Schnitzler, *Sulla Psicanalisi*, cit., p. 84. Freud parla di «una sorta di paura del doppio».

²⁷ Reinhard Urbach, *Schnitzler Kommentar zu den erzählenden Schriften und dramatischen Werken*, München, 1974, S. 42; cit. in Paola Maria Filippi, *Paracelso tra realtà e fantasia*, in Arthur Schnitzler, *Paracelso*, cit., p. 97.

²⁸ *Ivi*, pp. 103-104.

²⁹ Apparso nella «Neue Rundschau» nel febbraio 1904, messo in scena al Kleines Theater di Berlino il 22 novembre 1904. Reinhardt si interessò affinché la versione musicata da Oscar Straus venga messa in scena al Neues Stadttheater di Lipsia, il 30.8.1908; cfr. Arthur Schnitzler, Otto Brahm, *Der Briefwechsel*, cit., S. 277.

³⁰ Il programma di Paul Brann riporta: «*Der tapfere Cassian*. Grotteskes Puppenspiel von Arthur Schnitzler».

³¹ Arthur Schnitzler, Otto Brahm, *Der Briefwechsel*, cit., S. 340 (lettera del 5.2.1912).

³² Cfr. Arthur Schnitzler, *il valoroso Cassian*, in Arthur Schnitzler, *Marionette*, cit., p. 50.

³³ *Süsses Mädel* è una figura tipica del costume e della letteratura viennese: è la ragazza di bassa estrazione sociale, ingenua, *naïf*, dolce con una sfumatura di ironia; è sì tenera, ma anche perché non abbastanza astuta per essere diversamente. È la fanciulla che si concede facilmente, ma che altrettanto facilmente viene tradita e abbandonata; agli antipodi della donna *demonica*. Nel ciclo di *Anatol* un episodio è dedicato a questa figura.

³⁴ Che ritroveremo nella figura della Duchessa di Lawin in *Zum Großen Wurstel*: donna insaziabile di uomini, anche lei quasi una marionettista nel manovrarli come crede.

³⁵ *Ivi*, p. 56.

³⁶ *Ivi*, p. 43.

³⁷ Qui un giornalista si firma con due pseudonimi, e si immedesima talmente nella finzione che giunge a sfidarsi a duello. Il motivo richiama tante figure di doppi e situazioni di assurdi duelli nel teatro del grottesco italiano (e anche in alcuni testi di Pirandello).

³⁸ A proposito del doppio scrive l'Autore in un aforisma: «Diciamo di qualcuno che conduce una doppia vita; ma non conduce egli invece una vita intera, reale, dunque la sua vera vita, proprio perché in apparenza conduce due vite diverse? E quanti conducono invece una vita dimezzata, poiché non hanno il coraggio di condurre una intera, che agli altri apparirebbe come una doppia vita?»; Arthur Schnitzler, *Opere*, cit., pp. 1698-1699.

³⁹ Hans-Peter Bayerdörfer, *Vom Konversationsstück zur Wurstelkomödie*, in «Jahrbuch der Deutschen Schülergesellschaft», Bd. XVI, 1975, S. 565.

⁴⁰ Il noto cabaret fondato da Ernst von Wolzogen nel 1901.

⁴¹ Si tratta della versione originaria, non pubblicata, dal titolo *Marionetten*; cfr. Arthur Schnitzler, *Das dramatische Werk*, cit., Bd. IV, S. 281. Da una lettera di Brahm del 24.5.1899 si evince che Schnitzler sta lavorando ad una *Posse*, probabilmente si tratta di *Zum Grossen Wurstel*; nel febbraio del 1901 il regista lo definisce «drollige Stückchen» («operina divertente») e parla di «harmlose Satire» («satira innocua»); consiglia di passarlo a Wolzogen, anche se gli piace molto: trova che il pubblico del Deutsches Theater non abbia la sensibilità adatta. L'idea viene ripresa in una lettera dell'8.8.1904, dove si dice che *Der Tapfere Cassian* e *Zum Grossen Wurstel* (due burleschi) non sono adatti alla rappresentazione in un grande teatro; il 23.12.1910 Schnitzler riferisce a Brahm del

successo della trilogia a Praga. La rappresentazione della trilogia al Volkstheater di Vienna nel 1912 non fu un successo: poche le prove, forse sarebbe riuscito se le figure del teatro di marionette fossero state interpretate da attori di primo rango e se possibile da professionisti rappresentanti gli stessi ruoli (dei veri «tipi originari»); il pubblico comunque reagì positivamente alle trovate metateatrali. È Brahm stesso a consigliare Schnitzler di rivolgersi a Wolzogen, presso il qual avrebbe avuto secondo lui il «più energico successo»; (Arthur Schnitzler, Otto Brahm, *Der Briefwechsel*, cit., S. 88).

⁴² Arthur Schnitzler, *Al grande teatro dei burattini* in Arthur Schnitzler, *Marionette*, cit., p. 61.

⁴³ *Ivi*, p. 63.

⁴⁴ Così sarà in seguito per il Conte di Charolais.

⁴⁵ Arthur Schnitzler, *Zum Grossen Wurstel*, in Arthur Schnitzler, *Gesammelte Werke, Das dramatische Werk*, cit., Bd. IV, S. 125. D'ora in poi ci riferiremo a questa edizione con la sigla ZW e alla traduzione italiana di Barbara Melley con la sigla GB.

⁴⁶ «Per me è troppo poco solo uno, mio marito specialmente, così dicono che sia diabolica nella mente ma non ho fatto male ad alcuno», GB, p. 63.

⁴⁷ *Ivi*, p. 71.

⁴⁸ *Ivi*, p. 62.

⁴⁹ *Ivi*, p. 79.

⁵⁰ Notiamo che qui le marionette hanno valenza opposta a quella espressa quasi un secolo prima da Hoffmann nelle *Singolari pene di un capocomico*, dove vengono lodate per la loro disciplina, contrariamente agli attori di carne, sempre in lotta tra loro e con il direttore.

⁵¹ ZW, S. 140.

⁵² Il primo è una tragedia in cinque atti di Richard Beer-Hoffmann, del 1904. Fu messo in scena da Reinhardt, con l'interpretazione di Alexander Moissi. Si tratta di un adattamento del testo elisabettiano *The fatal Dowry* di Massinger e Field. *Der Meister* è una commedia in tre atti di Hermann Bahr del 1903, in cui un chirurgo vuole elevare alla fredda razionalità anche i rapporti coniugali e perdona la moglie adultera che, offesa da tale atteggiamento inumano, lo abbandona. Sia Bahr che Beer-Hoffmann facevano parte della realtà viennese – nella fattispecie dello *Jung Wien* – alla quale apparteneva anche Schnitzler, amico di entrambi.

⁵³ Nella lettera del 15 febbraio 1912 a Otto Brahm Schnitzler riferisce della rappresentazione al Deutsches Volkstheater, e si dichiara particolarmente soddisfatto che il «signore in platea» sia stato preso per reale; cfr. Arthur Schnitzler, Otto Brahm, *Der Briefwechsel*, cit., S. 340.

⁵⁴ Nell'originale tedesco «arrangiert», quindi «sprediposto».

⁵⁵ GB, pp. 80-81.

⁵⁶ ZW, S. 141.

⁵⁷ *Ibidem*.

⁵⁸ Si cfr. Hans Peter Bayerdörfer, *Vom Konversationsstück zur Wurstelkomödie*, cit., S. 568.

⁵⁹ ZW, S. 142.

⁶⁰ La scena sembra rovesciare la situazione della famosa scena delle marionette nel *Don Chisciotte* di Cervantes, dove il protagonista si scaglia contro le marionette di Mastro Pietro per difendere don Gaiferos e Melisendra, prendendoli per veri.

⁶¹ GB, p. 83.

⁶² Arthur Schnitzler, *Opere*, cit., p. 1758.

⁶³ Arthur Schnitzler, *Il burattinaio*, in Arthur Schnitzler, *Marionette*, cit., p. 33.

⁶⁴ Gabriele Koller, *Miseria e splendore. La società viennese intorno al 1900*, in *Le arti a Vienna. Dalla secessione alla caduta dell'Impero Asburgico*, Milano, Mazzotta-La Biennale di Venezia, 1984, pp. 521-528; cit. a p. 523.

⁶⁵ Sono espressioni di Hermann Broch, *Hofmannsthal e il suo tempo*, Roma, Editori Riuniti, pp. 56-65. Pensiamo ad un personaggio di *Der einsame Weg* che, legato alla grazia dell'attimo, dice di condurre un'esistenza simile a quella degli dei, ma a volte anche vicina alla condizione degli esseri subumani; cfr. Arthur Schnitzler, *Opere*, cit., p. 1421; questa scansione richiama da vicino la categoria del grottesco.

⁶⁶ Cfr. Hans Peter Bayerdörfer, *Vom Konversationsstück zur Wurstelkomödie*, cit., S. 567-568.

⁶⁷ In questa serie di citazioni, il modello «serio» della scena potrebbe trovarsi in *Freiwild*, dove il teatro viene definito più volte «Wurstel».

⁶⁸ Cfr. la nota 52.

⁶⁹ Il poeta qui è *Dichter*, poeta ispirato, non *Literat*, letterato per mestiere, per denaro. Cfr. Arthur Schnitzler, *Opere*, cit., pp. 1725-1726.

⁷⁰ GB, p. 69.

⁷¹ «Ich bin der Räsoneur des Stücks, / Red' entweder geistreich oder nix» («Io sono il Raisonneur dell'opera / o parlo arguto o resto muto»), ZW, S. 125.

⁷² Cfr. *ivi*, S. 142.

⁷³ Così lo interpretano F. Derré e H. Politzer; cfr. Hans Peter Bayerdörfer, *Vom Konversationsstück zur Wurstelkomödie*, cit., S. 569.

⁷⁴ Per esempio Christa Melchinger; cfr. *ibidem*.

⁷⁵ *Ivi*, S. 569-570.

⁷⁶ Rammentiamo che nei *Festspiele in Deutschen Reimen (Kasperliade)* di Hauptmann alla fine appare il manovratore.

⁷⁷ Arthur Schnitzler, *Paracelso*, cit., pp. 76-77.

⁷⁸ Numerosissimi i punti di contatto tra l'opera di Schnitzler e quella di Pirandello. Si ricordi che in occasione della *tournee* della compagnia del Teatro d'Arte a Vienna (Theater in der Josefstadt, dicembre 1926), Pirandello rilascia un'intervista in cui afferma di avere, tra i poeti tedeschi, «una particolare preferenza per Schnitzler». Anonimo, *Pirandellos erster Besuch in Wien. Ein Gespräch mit dem Dichter*, in «Neue Freie Presse», 18 dicembre 1926; riportato in Michele Cometa, *Il teatro di Pirandello in Germania*, Palermo, Novocento, 1986, p. 274 (in bibliografia l'autore indica come data dell'articolo il 15 dicembre, ma è verosimile che la data esatta sia il 18; *ivi*, p. 338). Inoltre in seguito alla prima berlinese dei *Sei personaggi* nel 1924, con la regia di Reinhardt, la critica tedesca cercò dei precedenti ai motivi metateatrali all'interno della propria tradizione. Si pensò a *Il gatto con gli stivali* di Tieck, ma anche a certe figure dello stesso Schnitzler. Kurt Aram definì i *personaggi* «marionette» e Paul Wiegler parlò di «marionette psicologiche»; i critici berlinesi accostarono il testo, oltre che a *Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung* di Grabbe, a *Paracelsus* di Schnitzler. Tra i giudizi negativi, Monty Jacobs scrisse con tono di sufficienza che il «Paracelso di Schnitzler dice in quattro versi quello che Pirandello cerca di dimostrare così circostanziatamente»; *ivi*, pp. 51-52. La prima assoluta dei *Sei personaggi* in tedesco fu a Vienna, Raimund Theater 1924, con la regia di Rudolf Beer. Fu un insuccesso dovuto alla messinscena caricaturale che espungeva qualsiasi tratto tragico. In seguito fu messo in scena da Fritz Peter Buch a Francoforte (1 ottobre 1924), che riscattò l'opera pirandelliana; da questo momento in poi numerose furono le messinscene tedesche, tra cui quella di Reinhardt, alla Komödie di Berlino (30 dicembre 1924), che decretò il successo del testo. La vicinanza di *Paracelso* alla poetica pirandelliana è stata rilevata anche da Paolo Chiarini, *Brecht e Pirandello*, in *Atti del congresso internazionale di studi pirandelliani*, Firenze, Le Monnier, 1967, pp. 326-327.

⁷⁹ ZW, S. 141.

⁸⁰ La critica tedesca ha rilevato ripetutamente i punti di tangenza nella concezione del *grottesco* in Schnitzler, in Pirandello, nei «grotteschi» italiani (si cfr. per es. Wolfgang Kayser, *Das Grotteske. Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung*, Oldenburg und Hamburg, Stalling, 1961, S. 145-149; Reinhold Grimm, *Masken, Marionetten, Märchen. Das italienische Teatro grottesco, in Sinn oder Unsinn. Das groteske im modernen Drama*, hrsg. von Willy Jäggi, Basel, Basilus Presse, 1962, S. 47-94), rilevando spesso il carattere di anticipazione dei drammi di Schnitzler rispetto a Pirandello; in particolare si sono evidenziate le analogie tra *Il Pappagallo Verde* e i *Sei personaggi*. Sulla stessa linea si muove Farese, che riporta un brano dai *Diari* di Schnitzler: «4 aprile 1924. Pomeriggio. Vilma Lichtenstern viene a prendere me e Heini al teatro Raimund. Pirandello, *Sei personaggi in cerca d'autore*; idea splendida, ma esposta in maniera disuguale. (Mi ha ricordato *Il pappagallo* e *Il gran teatro dei burattini*).»; Giuseppe Farese, *Note in Arthur Schnitzler, Opere*, cit., p. 1851.

⁸¹ Cfr. Henryk Jurkowski, *Écrivains et marionnettes [...]*, cit., p. 135.

⁸² Johann Wolfgang Goethe, *I dolori del giovane Werther*, in Johann Wolfgang Goethe, *Opere*, a cura di Vittorio Santoli, Firenze, Sansoni, 1989, p. 90.

⁸³ Cioè tra 1773 e 1774; la prima edizione del *Werther* è del 1774.

⁸⁴ Ovvero *Schembartspiel* che equivale a *Maskenspiel*, una sorta di mascherata carnevalesca; cfr. *Kommentar in Johann Wolfgang Goethe, Satiren, Farcen und Hanswurstiaden*, hrsg. von Martin Stern, Stuttgart, Reclam, 1983, S. 183.

⁸⁵ «Plunder» significa «cianfrusaglia».

⁸⁶ Come è noto anche il *Faust* fu stimolato dal teatro di marionette; in *Das Jahrmärktsfest zu Plundersweilen* compare inoltre un dramma biblico (*Esther und Hamann*), che Goethe aveva visto

a Strasburgo. Insieme a *Künstlers Erdenwallen* e a *Pater Brey*, è stato definito un «trattico di un piccolo *theatrum mundi satirico*»; Edmund Stadler, *Puppentheater in Reallexicon der deutschen Literaturgeschichte*, hrsg. von Werner Kohlschmidt und Wolfgang Mohr, Berlin, De Gruyter, 1977.

⁸⁷ Anche August Mahlmann nella «*Zeitung für die elegante Welt*» pubblica un *Prologo per marionette* di August Bode (1804) che contiene allusioni al dramma lacrimoso di Kotzebue e lo stesso Mahlmann nel 1803 compone una parodia degli *Ussiti di Naumburg* di Kotzebue, che viene rappresentata da Geisselbrecht a Weimar. Friedrich Laun scrive la parodia per marionette *Die Kubglocken oder die Ehrenschnurbart* (1803) e *Das Schicksal*, parodia dello Schicksaldrama.

⁸⁸ Citato da Henryk Jurkowski, *Écrivains et marionnettes [...]*, cit., p. 139.

⁸⁹ *Ivi*, p. 140.

⁹⁰ Destinato probabilmente ad un teatro di marionette.

⁹¹ È il titolo dell'opera che viene messa in scena all'interno del testo, anche qui nello scambio continuo tra realtà e finzione.

⁹² Qui compare il buffone Claus, che ricorda sia Kasperl che Till Eulenspiegel.

⁹³ Come lo definisce Jurkowski, cfr. *ivi*, p. 144.

⁹⁴ Cfr. GB, p. 66.

⁹⁵ Cfr. Hans-Peter Bayerdörfer, *Eindringlinge, Marionetten, Automaten. Symbolistische Dramatik und die Anfänge des modernen Theaters*, in *Deutsche Literatur der Jahrhundertwende*, hrsg. von Viktor Žmegač, Königstein, Arhenäum, 1981, S. 203.

⁹⁶ Claudio Magris, *Il mito asburgico nella letteratura austriaca moderna*, Torino, Einaudi, 1996, p. 80.

⁹⁷ Cfr. *ivi*, p. 81.

⁹⁸ Magris cita il caso in cui un personaggio femminile in India fa apparire lo scenario del Prater (cfr. *ivi*, pp. 82-83), nomina tra l'altro Wahring e Dornach, località della periferia viennese equiparabile a Sievring e Weidling am Bach, citati dall'Eroo nel nostro burlesco.

⁹⁹ Per esempio in *Die Arbeiten des Hercules* di Meisl (1819), «grosse salsicce pendono dai rami del bosco e un fiume di burro scende da un monte di maccheroni», *ivi*, p. 84.

¹⁰⁰ *Ivi*, p. 85.

¹⁰¹ *Ibidem*; («Chi molto gode molto soffre, mentre la felicità sta nel mezzo»). L'alternativa è rappresentata dai drammi di Bauernfeld al Burgtheater: la rassegnazione alla mediocrità, la moderazione e la rinuncia sono le stesse, ma espresse in una forma più raffinata e garbata.

¹⁰² Cfr. *ivi*, p. 97.

¹⁰³ Cfr. Heinz Kindermann, *La commedia dell'arte e l'evoluzione del teatro popolare viennese antico*, in Heinz Kindermann, Margret Dietrich, *La commedia dell'arte e l'antico teatro viennese*, Roma, Istituto austriaco di cultura, 1965, pp. 78-79.

¹⁰⁴ Viene presto ripreso dal teatro dei fantocci austriaco e bavarese: da qui la generica definizione di Kasperltheater per teatro dei burattini.

¹⁰⁵ Arthur Schnitzler, *Der Geist im Wort und der Geist im Tat. Vorläufige Bemerkungen zu zwei Diagrammen*, in Arthur Schnitzler, *Aphorismen und Betrachtungen*, hrsg. von Robert O. Weiss, Frankfurt am Main, Fischer, 1967, S. 135.

¹⁰⁶ *Ivi*, p. 136

¹⁰⁷ *Ibidem*.

¹⁰⁸ *Ivi*, p. 137.

¹⁰⁹ *Ibidem*.

¹¹⁰ *Ivi*, p. 138.

¹¹¹ *Ivi*, p. 139.

¹¹² *Ibidem*.

¹¹³ Quindi l'Autore analizza la varietà dei casi in cui un tipo positivo possa essere costretto ad agire nelle vesti del tipo negativo: ciò può avvenire per gioco o per *Mimikry*; cfr. *ivi*, S. 140.

¹¹⁴ Nella serie delle corrispondenze si può inserire il caso di una coppia di testi: *Die Schwestern oder Casanova in Spa e Il ritorno di Casanova* (1918/1919): mantenendo lo stesso protagonista, Schnitzler contrappone la spensierata giovinezza di Casanova alla tragica solitudine della maturità, il brillante passato dell'avventuriero al suo degradante presente; cfr. Giuseppe Farese, *Nota su Il ritorno di Casanova*, in Arthur Schnitzler, *Il ritorno di Casanova*, Milano, Adelphi, 1975, pp. 138-139.

¹¹⁵ Arthur Schnitzler, *Opere*, cit., p. 1720.

¹¹⁶ *Ivi*, p. 1716.

- ¹¹⁷ *Ivi*, p. 1719.
- ¹¹⁸ *Ivi*, p. 1716.
- ¹¹⁹ *Ivi*, p. 1719.
- ¹²⁰ *Ibidem*.
- ¹²¹ *Ibidem*.
- ¹²² Si pensi anche all'Umorismo di Pirandello.
- ¹²³ Willy Jaggi, *Vorwort in Sinn oder Unsinn. Das groteske im modernen Drama*, cit., S. 9.
- ¹²⁴ ZW, S. 139.
- ¹²⁵ Schnitzler distingue il satanico, che agisce solo nelle sue esteriorizzazioni, dal demonico, che agisce anche come carattere esistenziale (Da-sein).
- ¹²⁶ Arthur Schnitzler, *Der Geist im Wort und der Geist im Tat. Vorläufige Bemerkungen zu zwei Diagrammen*, in Arthur Schnitzler, *Aphorismen und Betrachtungen*, cit., S. 145.
- ¹²⁷ Arthur Schnitzler, *Opere*, cit., p. 1782.
- ¹²⁸ *Ivi*, p. 1779.
- ¹²⁹ L'Autore lo definisce anche inumano.
- ¹³⁰ Vengono nominati i «cabarets francesi, gli Überbrettl tedeschi e i varietà di tutto il mondo» come custodi dei principi del baraccone; Vsevolod Meyerhold, *Il baraccone in La rivoluzione teatrale*, a cura di Giovanni Crino, Roma, Editori Riuniti, 1975, p. 120.
- ¹³¹ *Ivi*, p. 122.
- ¹³² *Ibidem*.
- ¹³³ Come è noto il verbo *spielen* in tedesco ha una polivalenza che l'italiano *giocare* non possiede.
- ¹³⁴ Grottesca è per Kayser per esempio l'apparizione di Madama Pace nei *Sei personaggi* di Pirandello.
- ¹³⁵ Holger Sandig, *Deutsche Dramaturgie des Grotesken um die Jahrhundertwende*, München, Fink, 1980, S. 143.
- ¹³⁶ Esempi di questa concezione sono per esempio nella figura del malinconico Jacques di *Come vi piace* di Shakespeare, nel *Prologo in cielo* di Goethe, dove i ruoli vengono impartiti dal «Signore»; cfr. Adriana Hass, voce *Theatrum Mundi*, in Manfred Brauneck, Gérard Schneilin, *Theaterlexikon. Begriffe, Epochen, Bühnen und Ensembles*, Hamburg, Rowohlt, 1986, S.1051.
- ¹³⁷ A cui s'intreccia la concezione freudiana dell'inconscio come scena e palcoscenico; Cfr. Claudio Magris, *Introduzione a Arthur Schnitzler, La Contessina Mizzi, Al pappagallo verde*, Milano, Mondadori, 1979, p. 7.
- ¹³⁸ Cfr. Edmund Stadler, *Puppentheater, in Reallexikon [...]*, cit., S. 289. Viene citato per esempio Gottfried Hausch, autore di automi meccanici, attori di rappresentazioni allegoriche del *Genesi* e del *Diluvio*. Vicino a *theatrum mundi* è «himmelreich», un teatro di figure mosso dal basso di cui si hanno tracce nel XVI secolo, che prevedeva anche scene di carattere comico-demoniaco. Cfr. *Ivi*, S. 292.
- ¹³⁹ Holger Sandig, *Deutsche Dramaturgie des Grotesken [...]*, cit., S. 146.
- ¹⁴⁰ Claudio Magris, *Introduzione a Arthur Schnitzler, La contessina Mizzi [...]*, cit., p. 15.
- ¹⁴¹ Anche Cassian vacilla quando pronuncia il nome della Lambriani. Facciamo notare anche che in *Terra sconosciuta*: la signora si chiama «Wahl» (scelta, varietà) rimandando così all'incertezza dell'identità del personaggio.
- ¹⁴² Oskar Seidlin, *Einleitung*, in Arthur Schnitzler, Otto Brahm, *Der Briefwechsel*, cit., S. XXVI.
- ¹⁴³ *Ibidem*.
- ¹⁴⁴ *Ibidem*.
- ¹⁴⁵ Arthur Schnitzler, *Opere*, cit., p. 1741 (lo scritto risale al 1902 ca.).
- ¹⁴⁶ August Strindberg, *Der Einakter*, in August Strindberg, *Elf Einakter*, München, 1917, S. 340-341. Citato in Hans-Peter Bayerdörfer, *Die Neue Formel. Theatergeschichtliche Überlegungen zum Problem des Einakters*, in Kirsch/Döhning, *Operneinakter*, München, Laaber, 1991, S. 31.
- ¹⁴⁷ Cfr. *ivi*, S. 37.
- ¹⁴⁸ Wolfgang Greissenegger, *L'arte scenica*, in *Le arti a Vienna [...]*, cit., pp. 435-450; cit. a p. 436.
- ¹⁴⁹ L'etimologia di Wurstel rimanda a diverse ipotesi, tra cui quella in cui «Wurst» indichi qualcosa di misto, una commistione (legato a *verwirren, wirren*); nella lingua popolare viennese *wurst* o *wurscht* significa anche uguale, ciò che può essere o non essere indifferentemente.
- ¹⁵⁰ Già Martin Lutero, intitolando ad Hanswurst un suo libello contro il Duca di Braunschweig-Wolfenbüttel (*Wider Hanns Wurst*) nel 1541, definisce il personaggio come colui che «volendo mostrare finezza, non commette che balordaggini e cose sconvenienti»; Charles Magain, *Histoire des marionnettes en Europe depuis l'antiquité jusqu'à nos jours*, Paris, Slatkine, 1981, p. 299. Secondo altri non esiste-

rebbe però alcuna relazione di rilievo tra questo Hanswurst e la figura teatrale dei secoli seguenti (cfr. la voce di Paolo Chiarini, *Hanswurst*, in *Enciclopedia dello Spettacolo*, Firenze, Sansoni, 1954-1965).

¹⁵¹ Heinz Kindermann, *Die commedia dell'arte und das deutsche Theater*, in «Rivista di studi teatrali», n. 9/10, 1954, pp. 143-171.

¹⁵² Cfr. Emilio Bonfatti-Anna Morisi, *La nascita della letteratura tedesca. Dall'umanesimo agli albori dell'Illuminismo*, a cura di Paolo Chiarini, Torino, La Nuova Italia Scientifica, 1995, p. 134.

¹⁵³ I marionettisti tedeschi formano presto una corporazione organizzata, con leggi particolari, tra cui il divieto di trascrivere i testi drammaturgici e una divisa, mantello nero e cappello rimboccato nero. Occasionalmente vengono ancora rappresentati i tradizionali drammi religiosi, ma vengono preferite le azioni in cui il ruolo principale è affidato ad Hanswurst o Pickelhering. Esse si rifanno a rappresentazioni di attori inglesi, come per esempio il dramma di marionette del *Doktor Faust* e *Vom verlorenen Sohn*.

¹⁵⁴ O *Pritschenmeister*: erano organizzatori di feste popolari (notare che il loro nome contiene *Pritsche*, il termine che indica la spatola di Arlecchino).

¹⁵⁵ Anche qui forse è utile un riferimento a Pirandello: come non rievocare il *Berretto a sonagli* e la risata finale di Ciampa, l'«orribile risata, di rabbia, di selvaggio piacere e di disperazione ad un tempo»? Risata evidentemente grottesca, come il dramma in esame. Luigi Pirandello, *Il berretto a sonagli* in Luigi Pirandello, *Maschere nude*, Milano, Mondadori, 1989, p. 684.

¹⁵⁶ Se sicuramente almeno a partire dal XIV secolo quello del «buffone» è già un ruolo, sia all'interno delle forme di spettacolo che in ambito sociale, è dal XVI secolo (secondo Magnin dal XV) che il buffone in ambito tedesco diventa Hanswurst, fissando la sua identità anche in sede letteraria.

¹⁵⁷ Sulla contrapposizione marionetta/burattino si veda Pëtr G. Bogatyrev, *Il teatro delle marionette*, Brescia, Grafo, 1980; si veda in particolare l'introduzione di Italo Sordi; inoltre Anton Giulio Bragaglia, *Burattino o marionetta*, in Anton Giulio Bragaglia, *Pulcinella*, Roma, Casini, 1953, pp. 398-420.

¹⁵⁸ Doretta Cecchi, *Attori di legno. La marionetta italiana tra '600 e '900*, Roma, Palombi, 1988, p. 10.

¹⁵⁹ *Ibidem*.

¹⁶⁰ *Ibidem*.

¹⁶¹ Rimane aperta la questione sulla precedenza della maschera sul fantoccio o viceversa. Per l'etimologia di *marionetta*, *burattino*, *Handpuppe*, *Marionette*, cfr. Manlio Cortellazzo, Paolo Zolli, *Dizionario etimologico della lingua italiana*, Bologna, Zanichelli, 1979; *Duden Etymologie. Herkunftswörterbuch der Deutschen Sprache*, Mannheim, Duden, 1989; *Wahrig Deutsches Wörterbuch*, München, Mosaik, 1989; Giancarlo Pretini, *Facanappa e gli altri*, Udine, Trapezio, 1985, pp. 25-29; Alessandro Brissoni, voci *Marionetta* e *Burattino* in *Enciclopedia dello Spettacolo*, cit.

¹⁶² Buratto sembra anche essere stato il *saracino* della giostra, un fantoccino girevole della quintana, gara medievale di cavalieri che dovevano colpire lo scudo di un fantoccio girevole; cfr. la voce di Luciano Tamburini, *Burattino*, in *Dizionario Enciclopedico*, Torino, UTET, 1967-1973.

¹⁶³ Il francese «marionette» è formazione da un pronome neutralizzato.

¹⁶⁴ Gérard de Nerval, *Voyage en Orient*, Paris, Gallimard, 1978, pp. 476-484; trad. it. *Viaggio in Oriente*, a cura di Bruno Nacci, Torino, Einaudi, 1997, pp. 427-438.

¹⁶⁵ È per lo meno singolare, che diversi studiosi utilizzino indifferentemente i termini *burattino* e *marionetta*.

¹⁶⁶ Massimo Bontempelli, *Teatro*, Milano, Mondadori, 1947, vol. I, p. 54.

¹⁶⁷ ZW, S. 123.

¹⁶⁸ *Ivi*, S. 121. Il motivo compare anche in *Intermezzo*, dove al piccolo Peterl viene regalato un *Puppenbeater*.

¹⁶⁹ La scena in cui il Duca si presenta, nella sua crassa comicità, è rilevante dal punto di vista dello spazio: il lottatore che dalla platea sale sul teatrino di marionette rappresenta il primo momento di una concreta intersezione dei due spazi scenici. Notiamo anche che, come ne *Il Marionettista* e ne *Il valoroso Cassian*, anche sul palcoscenico delle marionette di *Zum Grossen Wurstel* l'azione si svolge su di un piano rialzato, che implica quindi uno spazio inferiore: la finestra della stanza di Eduard Jagisch dà su «tetti e colline»; Sophie «scende» e poi si butta dalla finestra, così come qui la fanciulla innamorata del duca di Lawin. Ciò potrebbe indicare che la marionetta è collocata su di uno spazio alto, coerentemente con la scansione metaforica vista.

¹⁷⁰ Cfr. Barbara Melley, *La maschera e il volto. Marionetten di Arthur Schnitzler*, in *Annali dell'Isti-*

tuto di lingue e letteratura germaniche, Parma, Università di Parma, Facoltà di Magistero, 1979, pp. 49-62.

¹⁷¹ Barbara Melley, *Introduzione a Arthur Schnitzler, Marionette*, cit., p. 12.

¹⁷² Non ci sembra che Barbara Melley sottolinei abbastanza questo aspetto «teatrale» dell'opera in questione. Intitola il suo articolo *La maschera e il volto*, senza però accennare alla problematica insita in questa espressione e ai nessi esistenti tra l'opera di Schnitzler e i Grotteschi italiani degli anni Venti. Questo motivo sembra essere decisamente sottovalutato anche dalla traduzione di Teresa Bianchi, che traduce per esempio «Räsonneur» con «Intellettuale»: il riferimento immediato al ruolo teatrale va così perduto.