

La signorina Pollinger: di e da Ödön von Horváth
di
Gabriella Rovagnati

“Nulla dà il senso dell’infinito quanto la stupidità”: il motto che Ödön (forma ungherese di Eduard) von Horváth antepone al proprio testo teatrale più noto, *Storie del bosco viennese* (1931) (pièce grazie alla quale - su segnalazione di Carl Zuckmayer - fu insignito del Premio Kleist) si può applicare all’intera produzione drammaturgica e narrativa di questo autore che concepì la propria scrittura come un’arma contro la menzogna e la prevaricazione, mascherate di bonomia, generate dall’ottusità.

Alle proprie opere Horváth assegna infatti il compito di aiutare lettori e spettatori a identificarsi progressivamente coi personaggi per poi pervenire a quella superiore distanza autoironica che sola permette di affrontare con il debito disincanto la lotta quotidiana per la vita. Horváth induce in chi lo ascolta questo salutare autodisvelamento non tanto con l’azione - “statico” è stato definito il suo stile teatrale - quanto con un linguaggio, in parte fortemente stereotipato e quindi altamente evocativo, dove il dialetto, come ha scritto Claudio Magris, è “degradato a gergo convenzionale e crudele”, mentre la lingua colta, declassata fino alla trivialità, diventa strumento di violenza e di sopruso. Questa costante confusione dei piani stilisti è segno di una comunicazione deviata, disorientante, alla quale fa ironicamente da contrappunto un’architettura dei testi rigorosamente conclusa, “classica”.

“Tutti i miei testi” sosteneva Horváth, “sono tragedie; diventano comici solo perché sono perturbanti”, perché non offrono soluzioni e perseguono soltanto l’intento “di rappresentare il mondo come esso è in realtà”. Lucide, impietose radiografie della società fra le due guerre sono sia le pièces sia i romanzi di Horváth. Prendendo evidentemente le mosse dalla convinzione che i due “generi” della creatività di questo autore costituiscano un’unità compatta, il curatore delle opere di Horváth, Traugott Krischke, ha preso ispirazione dai due romanzi (scritti entrambi fra il 1929 e il 1930) *Sechsenddreißig Stunden* (Trentasei ore, pubblicato per la prima volta nel 1976) e *Der ewige Spießher* (L’eterno filisteo, uscito nel 1930) per redigere questo copione imperniato sul personaggio della signorina Pollinger, un testo che pur essendo solo tratto “da Horvath” rispetta pienamente le intenzioni etico-estetiche dello scrittore, ripreso qui in più battute alla lettera. La sequenza delle scene è infatti intrisa della stessa amara comicità e pervasa degli stessi pungenti sberleffi che caratterizza lo stile dei testi da cui trae spunto. Dal collage che Krischke sapientemente imbastisce sulla base dei due testi narrativi nasce così un nuovo “dramma popolare” (ambientato, come i romanzi, nella Repubblica di Weimar degli anni della depressione che precedette la crisi mondiale del 1929), che, ancora una volta, smaschera i difetti del ceto medio-basso, sottolineando l’impossibilità per l’uomo di sfuggire alle proprie responsabilità.

Il copione, composto da Krischke su suggerimento del regista Hartmut Nolte, andò in scena per la prima volta al “Theater über dem Landtag” di Monaco il 21 aprile 1983. Si tratta di sei scene, intervallate da altrettanti intermezzi/preludi musicali, che presentano i vari incontri della protagonista con una serie di personaggi maschili, le cui parti sono affidate ad un unico attore, incarnazione delle diverse possibili varianti dell’“eterno filisteo”. Se gli stacchi musicali del pianista ricordano le analoghe cesure segnalate dai walzer di Johann Strauß nelle *Storie del bosco viennese*, la struttura circolare della pièce presenta una certa analogia con il *Girotondo* di Arthur Schnitzler. Ma mentre le dieci “catastrofi dell’amore” dello scrittore viennese coinvolgono tutte le classi sociali, qui a essere presa di mira è solo la povera signorina Pollinger che, sfruttata e brutalizzata da tutti gli uomini in cui si imbatte, da vittima si trasforma in carnefice, benché finisca per trovare una soluzione alla propria condizione disumana soltanto nella prostituzione e nella morte.

La produzione teatrale di Horváth, e anche in questo Krischke resta fedele allo spirito dello scrittore, si innesta sulla tradizione del Volksstück viennese, giunto a nuovo splendore in epoca Biedermeier. Avvicinandosi a tratti ai toni fantasmagorici e surreali dei copioni di

Ferdinand Raimund, ma rifacendosi soprattutto al tratto più aggressivo e realistico dei testi di Johann Nepomuk Nestroy, Horváth - facendo tesoro anche dell'esperienza del teatro danubiano del fin de siècle (di Hugo von Hofmannsthal, Arthur Schnitzler o Ferenc Molnár) come della lezione naturalistico-espressionistica (da Gerhart Hauptmann a Frank Wedekind, da Ernst Toller a Carl Zuckmayer) - scrive "drammi popolari" che sono nel contempo la parodia del "dramma popolare", e di esso decretano la morte e insieme l'inizio della resurrezione, come dimostra il più recente teatro austro-bavarese, ricco di autori privi di illusioni fino alla brutalità come Peter Turrini, Felix Mitterer, Franz Xaver Kroetz o Herbert Achternbusch.

"In piena coscienza distruggo il vecchio dramma popolare, sul piano formale e su quello etico", aveva dichiarato Horváth nel 1932, deciso a svuotare questo "genere" dalla sdolcinatezza, insieme velatamente apocalittica e malinconicamente edonistica, tipica del gusto austriaco, pronto a smascherare il lacero tessuto sotterraneo di quella tanto decantata "confortevole tranquillità", fatta in sostanza di idiozia, di egoismo, e, non di rado, di vera e propria violenza.

Con Horváth, insomma, hanno inizio quegli "insulti all'Austria" che caratterizzano poi la letteratura di questo paese di tutto il secondo dopoguerra e hanno trovato la loro massima espressione nei testi ossessivi di Thomas Bernhard. Eppure Horváth era un'autentica "mistura austroungarica". Figlio di un diplomatico della piccola aristocrazia magiara, era nato a Susak, un sobborgo di Fiume, il 9 dicembre 1901. La sua infanzia e adolescenza, segnate dai continui trasferimenti del padre (da Belgrado a Budapest, da Monaco a Bratislava e a Vienna), lo misero in contatto con le etnie e le lingue più diverse (croato, serbo, ungherese, tedesco, ceco) e diedero alla sua esistenza una dimensione multinazionale. Horváth non si sentì quindi mai radicato in una patria, anche se scelse il tedesco come lingua della propria espressione artistica. Dopo studi di filosofia e di germanistica a Monaco e a Vienna, visse alternativamente fra Berlino, Monaco/Murnau (Baviera), Salisburgo e Vienna. Lasciò l'Austria nel 1938, per emigrare a Zurigo con l'intenzione di trasferirsi in seguito dalla Svizzera in America; ma la morte lo colse inattesa a soli 36 anni a Parigi, il 1 giugno del 1938. Era da pochi giorni nella capitale francese, dove si era recato per lavoro e, mentre camminava sugli Champs Élysées diretto al proprio hôtel, rimase vittima di un banale incidente: fu colpito alla nuca dal ramo di un albero staccatosi all'improvviso dal tronco in seguito a un fulmine durante un temporale. Vinto dall'assurdità del reale, Horváth uscì così prematuramente di scena e con lui, come scrisse Joseph Roth nel suo necrologio, il mondo perse "uno dei migliori scrittori austriaci, originario dell'Ungheria di lingua tedesca".

Autore di successo negli anni trenta, Horváth, dimenticato per oltre un trentennio, è stato riabilitato a partire dagli anni settanta ed è oggi uno degli autori più rappresentati nei teatri di lingua tedesca.