

CONTADINI, ARISTOCRATICI O BORGHESI,
MA TUTTI “MISANTROPI”.
SU ALCUNE RIVISITAZIONI DEL COPIONE
DI MOLIÈRE NEL TEATRO AUSTRIACO

Gabriella Rovagnati

*Die Menschen sind, trotz allen ibren Mängeln,
Das Liebenswertigste, was es gibt.
(J. Wolfgang von Goethe)¹*

Il capostipite di tutti i misantropi della letteratura occidentale è, com'è noto, il *Dyscolos* di Menandro, che il massimo esponente della nuova commedia attica riprende a sua volta dai *Chraçhteres* di Teofrasto, passerella di umane debolezze, fondamentale per il costituirsi di tanti “tipi” del teatro europeo, rivisitati di continuo fino a tutto il Novecento. Il testo di Menandro, suddiviso in cinque atti e risalente al 317-16 a.C., offre un esempio magistrale del passaggio dalla commedia aristofanea, incentrata sui problemi attuali di una collettività, al nuovo genere comico, dove invece il protagonista è un individuo che, invece di occuparsi della *res publica*, insegue il proprio interesse privato. Il burbero contadino Cnemone, incapace di sopportare il prossimo, rifiuta a Sostrato la mano di sua figlia; ma alla fine, dopo varie vicissitudini, i due giovani riescono a coronare il loro sogno d'amore e a indurre anche Cnemone a partecipare al banchetto nuziale. La commedia di Menandro, infatti, avvalendosi fra l'altro della dottrina delle virtù di Aristotele, mira alla conciliazione e all'accettazione benevola delle umane manchevolezze. Per questo in essa diventa canonico il tema della coppia ostacolata nell'amore, motore dell'azione di tanti copioni che si concludono vuoi in tragedia vuoi col matrimonio.

Noi conosciamo il *Dyskolos* da mezzo secolo soltanto, e precisamente dal 1959, grazie a un papiro del terzo secolo d.C. acquistato dall'industriale e collezionista zurighese Martin Bodmer²; il papiro³ contiene il testo quasi completo della commedia, mutilo soltanto di circa

venti versi. Ma a trasmetterne il contenuto *in absentia* avevano provveduto, prima del suo ritrovamento, le rivisitazioni del soggetto fatte dai commediografi latini. Plauto e Terenzio non procedettero a semplici traduzioni dal greco al latino, ma si cimentarono in veri e propri rifacimenti e contaminazioni degli intrecci, adattando i modelli al loro tempo e al loro gusto. Plauto riprese il tema dell'amore di due giovani ostacolato dai genitori – anche se con modalità diverse – sia in *Casina*, la bella trovatella contesa fra padre e figlio, sia in *Aulularia*, dove il vecchio Euclione antepone ricchezza e benessere economico all'affetto per la figlia. Forse più vicino al barboglio Cnemone di Menandro è il Menedmo protagonista della commedia di Terenzio *Heautontimoroumenos*, ovvero *Il punitore di se stesso*; costui s'ammazza di lavoro sui campi in una sorta di autoflagellazione per rimediare al comportamento troppo severo che ha tenuto nei confronti del figlio Clinia, cui ha vietato la relazione con la straniera Antifila, inducendolo a farsi mercenario. In tutti questi casi, tuttavia, alla fine è l'amore a trionfare e i vecchi sono costretti a ricredersi.

Ma come il merito di aver conferito al tirchio del teatro classico una dimensione moderna e immortale (aggiungendovi arguzia, malizia, critica alla società e conferendo al copione un impianto scenico più evoluto e strutturato), va senza a dubbio a *L'avare* di Molière, ugualmente è il suo *Misanthrope* a riproporre e consolidare un modello al quale, dopo di lui, attinse il teatro dell'Europa intera. Ed è proprio su alcune rivisitazioni di quest'ultimo personaggio che qui ci si vuole soffermare, restringendo il campo d'analisi al teatro austriaco di Ottocento e Novecento.

Le Misanthrope ou l'Atrabilaire amoureux, allestito per la prima volta al Théâtre du Palais-Royal di Parigi il 4 giugno 1666, trasferisce la vicenda dello scontroso e bisbetico Alceste dall'ambiente contadino al mondo dell'aristocrazia salottiera intorno alla corte del Roi Soleil. Uomo tutto d'un pezzo, il protagonista aborre l'ipocrisia che regola i rapporti sociali, improntati su quella "politesse" che è cortesia di pura facciata, ai suoi occhi insulsa nella sua insincerità. Amante della verità ad ogni costo, Alceste non sa elogiare le prove poetiche alla moda del giovane marchese Oronte e non sopporta né la maldicenza delle dame pettegole e coquette, né l'amicizia mercenaria. A ostacolare il suo amore per Célimène non sono cause esterne, ma la stessa giovane signora di cui è innamorato; essa, infatti, afferma sì di corrispondere ai suoi sentimenti,

ma in realtà, autentica maestra di seduzione, ama farsi corteggiare anche da molti altri. Benché Alceste sia disposto a perdonare la sua volubilità, Célimène non si risolve, fino alla fine, a sposarlo. Questo induce l'uomo a rinchiudersi definitivamente nel suo guscio, senza più alcuna speranza di trovare un raccordo fra la sua moralistica inflessibilità e un mondo accomodante, che non rinuncia invece a nessun genere di compromesso.

È evidente che il testo, pur mettendo in ridicolo l'amore esasperato del protagonista per la verità, rimane in sospeso fra il comico e il tragico, anche se non si conclude con la morte del protagonista come invece succede nel dramma di Shakespeare *Timon of Athens*, altro misantropo leggendario, da cui attingono spesso qualche dettaglio anche le rivisitazioni del personaggio successive a Molière che pur si chiudono con il classico lieto fine.

In area tedesca il teatro di Molière, non diversamente da quello shakespeariano, arrivò inizialmente grazie a compagnie di attori itineranti e poi, in maniera più incisiva e meno aleatoria, mediante le traduzioni. Una prima versione significativa di tredici commedie di Molière uscì nel 1694 per opera di Johanna Eleonora Petersen⁴, una pietista devota, che contribuì in modo decisivo alla fortuna del drammaturgo francese in Germania, e questo assai prima che il teatro tedesco conoscesse la sua età dell'oro nel tardo Settecento. Fu allora, tuttavia, che Molière s'impose nel mondo tedesco, soprattutto grazie a Johann Christoph Gottsched, che s'impegnò in una riforma della scena prendendo a modello i classici francesi, e alla sua infaticabile consorte Luise Adelung Victoria Gottsched, detta la Gottschedin. A lei si deve la traduzione, divenuta poi canonica, del *Misanthropo*⁵, pubblicata a Lipsia nel 1742. A Lipsia, centro propulsore della cosiddetta "commedia sassone", il culto del teatro francese s'impose non solo per merito dei Gottsched, ma anche dell'attrice e capocomico Friederike Caroline Neuber, detta la Neuberin, che diede un'impronta assolutamente francofila al teatro locale.

Durante il suo soggiorno a Lipsia da studente di giurisprudenza, Goethe ebbe così modo di assistere anche a spettacoli di Molière di cui fu un incondizionato ammiratore. Già da bambino, quando nella sua città natale, Francoforte, venivano allestiti spettacoli per le truppe francesi d'occupazione all'inizio della Guerra dei Sette Anni, Goethe aveva avuto modo di conoscere Molière, e la sua passione per il commedio-

grafo non si spense neppure in seguito. Si trattava, per altro, d'un entusiasmo ampiamente condiviso: Molière, infatti, fu uno degli autori più rappresentati in Germania nel Settecento, e lo stesso Goethe lo allestì poi di frequente anche al Teatro di Corte di Weimar, di cui fu per anni direttore⁶. Ormai anziano, in un colloquio con il suo segretario Eckermann datato 29 marzo 1827, Goethe ribadì ancora il proprio apprezzamento per il commediografo francese, ricollegando il suo genio a quello di Menandro:

Conosco e amo Molière [...] fin dalla giovinezza e per l'intera mia vita ho imparato qualcosa da lui. Non tralascio di leggere ogni anno qualcuno dei suoi copioni per mantenermi sempre in contatto con ciò che è eccellente. [...] In lui ci sono una grazia e un tatto per la costumatezza e un tono raffinato delle relazioni al quale la sua bella indole innata poté pervenire soltanto nello scambio quotidiano con i più eminenti uomini del suo secolo. – Di Menandro conosco soltanto quei pochi frammenti, ma essi mi danno di lui pure un'idea altrettanto alta, tanto che io considero questo grande greco l'unico che si potrebbe paragonare a Molière⁷.

Nella stessa lunga conversazione, Goethe dichiarò fra l'altro di rileggere in continuazione il *Misanthrope*, “una delle sue pièce preferite al mondo”⁸. Ma il genere in cui Molière eccelse, la commedia, fu precluso sia a Goethe sia all'altro grande scrittore tedesco di teatro del tardo Settecento, Friedrich Schiller. Fra le opere incompiute di quest'ultimo c'è bensì anche una serie di frammenti intitolati *Der versöhnnte Menschenfeind* [Il misantropo riconciliato], pubblicati nel 1790 sulla rivista “Thalia”⁹. Ma si tratta di una rivisitazione del personaggio in chiave tragica.

Lo stesso Gotthold Ephraim Lessing, che pure si oppose strenuamente all'incombenza dei testi francesi nei teatri tedeschi e propugnò contro di essi l'imitazione del “germanico” Shakespeare, non poté esimersi dal rendere omaggio a Molière, spesso menzionato con deferenza nella *Hamburgische Dramaturgie* [Drammaturgia di Amburgo]. Qui, argomentando sulla legittimità di recuperare i “tipi” della commedia francese senza doversi automaticamente sentire degli imitatori, Lessing, proprio a proposito del *Misanthrope*, metteva in guardia dal rischio che si

correva se ci si voleva sovrapporre a un titolo ormai così radicato nella coscienza collettiva:

Ma qualcuno ci provi pure, e faccia, p. es., un nuovo Misanthropo. Anche se non prende alcun elemento da Molière, il suo misantropo sarà definito comunque solo una copia. È sufficiente il fatto che Molière abbia usato per primo quel nome¹⁰.

Ad accettare, consapevolmente o no, la sfida lanciata da Lessing fu, all'inizio dell'Ottocento un autore austriaco, Ferdinand Raimund, rimasto nelle storie della letteratura come il primo grande esponente del dramma popolare viennese. Il malinconico Raimund, che avrebbe poi passato il testimone al più cinico e scanzonato Johann Nepomuk Nestroy, raggiunse l'apice del successo proprio con il suo copione *Der Alpenkönig und der Menschenfeind*¹¹[Il Re delle Alpi e il Misanthropo], fiaba teatrale "romantico-comica"¹², rappresentata per la prima volta al Theater in der Leopoldstadt di Vienna il 17 ottobre 1828. Secondo la regola dello "Zauberstück", dell'opera magica che prevede l'intervento di forze soprannaturali per la risoluzione dei problemi umani, nel testo di Raimund il misantropo, Rappelkopf, un nome proprio che si potrebbe tranquillamente tradurre con "Testacalda", non è più solo; davanti e sopra di lui c'è il fantasmagorico Re delle Alpi, spirito benefico, nonostante la pessima fama di cui gode presso gli alpigiani, che ha deciso di guarire quest'uomo insopportabile, incapace di amare il suo prossimo. Di guarirlo perché, come già diceva il sottotitolo del *Misanthropo*, dove si recupera la dottrina degli umori di Galeno, anche Rappelkopf è un malato, un atrabiliare, un irascibile e molesto collerico. Ma a differenza di Alceste, innamorato e geloso della sua Célimène, Rappelkopf, quanto ad amore, è assai più vicino al modello di Menandro; come Cnemone, che ha addirittura scacciato di casa la moglie, anche Rappelkopf esaspera con la sua villania la consorte, che nel suo caso è la quarta. Le sue prime tre mogli sono infatti morte in giovane età di crepacuore per via del caratteraccio del marito, e nel tentativo di indurlo a ravvedersi lo tormentano come fantasmi, cercando di suscitare in lui pentimento e rimorso. L'ultima delle spose, Sophie, saggia come vuole il suo nome, resiste invece ancora amorevolmente al fianco di Rappelkopf, nonostante i

costanti bistrattamenti. Lo stesso fa la figlia Malchen [diminutivo di Amalie], che ama e rispetta il padre, benché costui si opponga con furia al suo amore per un giovane pittore. Così descrive la tenera e sconsolata figlia al proprio innamorato il carattere del padre:

La sua diffidenza è senza limiti. Ha un modo tanto infelice di rivolgersi alle persone che sembra pretendere anche le cose più insignificanti con una sorta di rabbia. Nessuno, neppure mia madre, riesce a stargli accanto. Tutti lo rifuggono e lo temono, e perciò lui sospetta tutti d'infedeltà e a nessuno concede giustificazioni di sorta. Il suo odio per il prossimo aumenta di giorno in giorno, e noi temiamo per la sua vita. Di buon grado faremmo di tutto per convincerlo del nostro affetto; ma chi può insegnargli ad ammettere il suo errore e a porre rimedio a quella sua gratuita violenza che gli rende tutti ostili e gli impedisce di osservare la gente da un punto di vista migliore? Il *tuo* nome neanche lo possiamo pronunciare, lui sa che mia madre acconsente al nostro amore, e per questo la odia a morte (I, 5)¹³.

Dal salotto aristocratico di Molière si torna qui di nuovo a un'ambientazione contadina, anche se Rappelkopf, come Cnemone, è abiente, anzi, è addirittura un ricco latifondista, che si può permettere di maltrattare la servitù e di comperarsi, nel giro di un istante, la capanna di un carbonaio, facendone sloggiare sui due piedi la numerosa famiglia. Secondo un cliché del dramma popolare austriaco, non mancano cioè in quest'opera di Raimund i "Lumpen", gli straccioni, che, senza un minimo senso di responsabilità sociale, per sbarcare il lunario si affidano alla provvidenza. Per Christian Glühwurm, il carbonaio beone che cede per un'esorbitante somma di denaro il proprio tugurio a Rappelkopf, le paturnie del misantropo si trasformano in una sorta di vincita alla lotteria che risolve tutti i problemi della sua famiglia.

Già nel corso della vicenda dunque, Rappelkopf si tramuta suo malgrado in benefattore. Al resto provvede il miracolo, messo in atto dal Re delle Alpi, dal nome altisonante di Astragalus. Questi, un mago buono atorniato da una fitta schiera di spiritelli, si è dato il compito di convertire alla bontà e alla disponibilità il misantropo, dimostrandogli che, con il suo agire, egli diventa un *Heautntimorumenos*, un punitore di se stesso, in quanto, odiando gli altri, non si concede l'amore e l'affetto dei

suoi familiari. Ma come riesce il Re delle Alpi a convincere Rappelkopf del suo errore? Semplicemente mettendolo di fronte a se stesso, ossia attribuendo i suoi atteggiamenti a un sosia, anche questo un espediente canonico della commedia, statuito con l'*Anphitrio* di Plauto.

Nel romanticismo tedesco il tema della dissociazione dell'io, dello sdoppiamento di un individuo nel suo "Doppelgänger", era stato una costante; Raimund, autore del "Biedermeier", vi ricorre qui in chiave comica per indurre Rappelkopf, ruolo che egli stesso interpretava sul palcoscenico, a riconoscere i propri errori. Il copione è, infatti, un tipico "Erbauungsstück", un pezzo con intenti edificanti, basato sulla tradizionale poetica del "prodesse et delectare", a sua volta fondata sul sostanziale ottimismo di chi crede nella possibilità di poter migliorare l'umanità. In questo testo, com'è stato sottolineato da più parti, Raimund, consapevole di aver un pessimo carattere, tenta soprattutto un'autoterapia, prova cioè a indurre se stesso a migliorare¹⁴ e a controllare la propria ipocondria e iracondia.

La commedia di Raimund, giocata su questo alternarsi di soprannaturale e terreno, di fantasia e realtà, di personaggio e suo surrogato, consta di due atti speculari¹⁵: nel primo imperversa Rappelkopf con tutti i suoi raptus collerici, nel secondo il misantropo osserva se stesso in azione e si trasforma così in un bonario marito e padre di famiglia, generoso con tutti, compresi i domestici, e pronto a dare in moglie la sua figliola al suo innamorato. Il primo atto, insomma, serve a diagnosticare la malattia, il secondo a guarirla. Anche il momento della commozione finale è scevro da ogni pesantezza sentimentale e mantiene quel tono faceto che è la caratteristica precipua del testo. Affidando Malchen ad August (all'inizio considerato un dilettante squattrinato e che invece nel frattempo si è scoperto essere il rampollo di una famiglia molto benestante), Rappelkopf gli dice:

RAPPELKOPF (*a August*)

Lei sarà mio genero. Se la prenda. Ma dato che è un pittore, non la imbratti. La ami come io ingiustamente ho odiato Lei, e allora sarà certo felice (II, 15)¹⁶.

Oltre al tipico gusto per la battuta di spirito, il gioco di parole, le scelte lessicali polivalenti e allusive, oltre cioè a questo lavoro sul linguaggio, che in Raimund non cede tuttavia in nessun momento alla volgarità di tante farse, questo copione presenta un altro elemento classico del teatro popolare: la musica¹⁷. In realtà il testo non è che un libretto per un "Singspiel", forma d'opera lirica in cui il rapporto fra recitato e cantato è pressoché paritetico; si tratta di un genere che godeva di grande popolarità in Austria fin dal tardo Settecento¹⁸ e aveva raggiunto il massimo consenso con la *Zauberflöte* [Il flauto magico] di Emanuel Schikaneder e Wolfgang Amadeus Mozart. La musica per il misantropo di Raimund fu scritta da Wenzel Müller che adattò le note alle molte canzoni del copione. È evidente che questa fiaba musicale non è solo cronologicamente lontana e inserita in una cornice assai diversa dalla commedia di Molière; ma per quanto l'autore sottolinei nel sottotitolo che si tratta di un'opera "originale", essa si avvale, oltre che del modello francese, di tutta una serie di altre suggestioni, per esempio riprese da Shakespeare – quello del *Timon of Athens* non meno di quello di *The Tempest* – e, quasi certamente, anche da *Il burbero benefico* di Goldoni¹⁹. Il copione, poi, si innesta su una tradizione specificamente viennese, che, pur liberando la farsa di colorito locale dai lazzi più ordinari, ricorre abbondantemente agli eccessi del barocco e non disdegna qualche scivolone nel banale o addirittura nel cialtronesco. Insomma: pur considerata all'unanimità la prova migliore di Raimund come autore teatrale, anche la commedia sul misantropo pentito, che presso i contemporanei riscosse un successo strepitoso, non è priva di difetti.

Nonostante i limiti dei lavori per il palcoscenico del suo conterraneo e concittadino, però, il raffinato Hugo von Hofmannsthal, consapevole dell'importanza della tradizione e cultore di una poetica che "tutto ri-congiunge con tutto", secondo la quale scrivere significa sempre e comunque ri-scrivere, stabilì una continuità esplicita fra sé e Ferdinand Raimund, interprete, a suo dire, dei tratti sfumati e fiduciosamente intimistici della più tipica "viennesità", che a sua volta tanto doveva al teatro cisalpino del Seicento. Scrive Hofmannsthal:

Alla fine del diciassettesimo secolo le "maschere" italiane arrivano oltralpe. In testa Arlecchino. In nessun posto si trovano tanto bene

Contadini, aristocratici o borghesi, ma tutti "Misanthropi"...

quanto a Vienna, e Arlecchino di Bergamo diventa Hanswurst di Salisburgo. Dalla mano di Gozzi Raimund ricevette il mondo burlesco di maschere e fiabe e ci mise dentro un cuore viennese. Sotto le dita di Nestroy esso mutò; l'alito fiabesco sparisce, ma le figure [...] sono [...] le figure eterne del mimo, [...] gli stupidi e derisores della commedia antica²⁰.

Hofmannsthal volle fondare con Max Reinhardt il Festival di Salisburgo nella città natale di Mozart proprio per recuperare, dopo la cesura della guerra, quel particolare amore per lo spettacolo in tutte le sue forme, che in Austria coinvolgeva da sempre anche i ceti più bassi.

Negli anni della guerra, che Hofmannsthal, convinto interventista, aveva invocata e che gli sgretolava lentamente davanti agli occhi quell'Impero di cui fino alla fine della vita avrebbe sentito il rimpianto, lo scrittore si dedicò con particolare intensità al genere della commedia. Nel 1920, nella prefazione a una raccolta di scritti autobiografici di Raimund²¹, Hofmannsthal sottolineava come questo "figlio del popolo"²², così profondamente radicato nella realtà di Vienna, insieme attore, autore e direttore di teatro, fosse stato in realtà un trasognato ipocondriaco solitario; i suoi testi, sempre secondo questo breve saggio, vivono di "un peculiare miscuglio di naturalismo e allegoria"²³, mentre il suo stile, privo di intellettualismi e di rigore dialettico, pone Raimund agli antipodi del lucido Molière, che invece mai cede all'ingenuità.

In questa breve prosa Hofmannsthal prende certo un granchio quando afferma che Raimund, come poeta, è superiore a Goldoni, ma formula un giudizio azzeccato sostenendo che, vicino a Molière, egli non è altro che "un bambino immaturo"²⁴. Infatti, nonostante la sua venerazione per Raimund, il modello più alto della commedia restò per Hofmannsthal indubbiamente Molière, di cui si occupò fin da giovanissimo, essendo in grado di leggerlo senza problemi in lingua originale²⁵. Già nel 1909 tradusse, con il titolo *Die Heirat wider Willen* [Il matrimonio contro voglia], la commedia *Le Mariage forcé*; indiscutibile è poi la presenza di Molière nel libretto del *Rosenkavalier* [Il cavaliere della rosa], e ancor più esplicito il recupero di *Le Bourgeois gentilhomme* nel libretto di *Ariadne auf Naxos* [Arianna a Nasso], in cui, nel tentativo di combinare

opera buffa e opera seria, la commedia di Molière sul borghese gentiluomo s'intreccia con il soggetto mitico del titolo²⁶.

Sono però gli anni della guerra quelli in cui Hofmannsthal si cimenta con la massima intensità con traduzioni e liberi adattamenti dello scrittore francese, tanto che senza il supporto di Molière non sarebbe forse mai stata portata a termine la migliore commedia di Hofmannsthal, *Der Schwierige* [L'uomo difficile], la cui stesura si trascinò per oltre un decennio, fino ad arrivare a compimento nel 1920²⁷. Il copione deve, infatti, molto al *Misanthrope*, che, come ricordò Hofmannsthal nel terzo centenario dalla nascita di Molière, era già servito da modello al *Torquato Tasso* di Goethe e che presenta una vicenda in cui al riso "si mescola a tratti un dolore o un lieve brivido"²⁸. Quello che affascinava Hofmannsthal del commediografo francese era la capacità di capire gli uomini "non nel modo in cui uno capisce con la testa, ma proprio con tutto il suo Io e tutte le interiora". Al *Misanthropo* in particolare, a questa "intramontabile commedia seria"²⁹, Hofmannsthal aveva attinto già per l'atto unico *Die Lästigen* [I seccatori], che solo in apparenza è una semplice traduzione di *Les Fâcheux*, nonostante il sottotitolo reciti *Komödie in einem Akt nach dem Molière* [Commedia in un atto da Molière]. Il lavoro, scritto su commissione per Max Reinhardt e allestito per la prima volta dal regista con successo il 26 aprile 1916 al Deutsches Theater di Berlino, consta in realtà di una somma di citazioni da diverse commedie molieriane; solo il titolo e l'idea di fondo corrispondono all'originale, il resto è frutto di una personalissima rielaborazione, nella quale il protagonista maschile, che si chiama Alcest come il *Misanthrope*, anticipa, nei modi e nel linguaggio il conte Kari Bühl³⁰, appunto *L'uomo difficile*³¹. Che costui appartenga alla schiatta dei misantropi è chiaro fin dalle prime battute del testo teatrale³², che fu pubblicato nel 1921, quando cioè l'Impero Asburgico era s'era ormai definitivamente disgregato.

L'ambientazione della pièce, tuttavia, un tipico "Konversationsstück", una commedia di conversazione d'ambientazione patrizia, si nutre ancora molto della realtà della Vienna prebellica, con la sua sfavillante vita mondana e i suoi salotti frequentati da tanti nevrotici metropolitani, incapaci di uno scambio che non sia basato sull'ipocrisia. Questo è quello che il conte Bühl, proprio come il *Misanthrope* con cui condivide anche il rango sociale, non riesce più a tollerare dopo che al fronte ha visto la morte negli

occhi. Sopravvissuto e tornato alla sua vita precedente, il sensibile ufficiale non sa più adattarsi allo stile manierato e infingardo che governa i rapporti fra la gente del cosiddetto bel mondo. Trova insulse e fastidiose le feste in cui, con il luccicare delle toilette eleganti e il brio indotto dallo champagne, si tenta di esorcizzare un abissale vuoto interiore. Per questo cerca in ogni modo di declinare l'invito in casa del conte Altenwyl, perché aborre la frivolezza e vuole evitare riunioni imperniate su colloqui futili, finalizzati soltanto ad ammazzare il tempo. "Una soirée per me è un orrore, non ci posso proprio far nulla"³³, confessa fin dalle prime battute; non sopporta infatti più le relazioni "di dovere", basate sull'abitudine o, anche peggio, sulla convenienza, e organizzate secondo le regole di un consumato cerimoniale privo di sostanza.

Composto, elegante, discreto e schivo, al conte Bühl sono invisibili i vaniloqui dei salotti; per questo si esprime più a gesti che a parole, crede più al gioco degli sguardi che alla comunicazione verbale, non per arroganza, ma perché nutre un profondo disagio nei confronti del linguaggio, che – non diversamente che per il Lord Chandos dell'omonima *Lettera* – si dimostra sempre inevitabilmente veicolo di equivoci e fraintendimenti. È convinto che "il parlare si basi su un'indecente sopravvalutazione di sé"³⁴, e per questo evita il prossimo, correndo il rischio di essere considerato un altezzoso snob; nonostante le insistenze di sua sorella Crescence, che desidererebbe vederlo "sistemato" con un buon matrimonio, Karl ha deciso di non cristallizzarsi nel ruolo di marito e padre di famiglia; e non per seguire i propri capricci erotici di dandy maturo, ma per timore di non essere all'altezza delle proprie responsabilità.

Solo quando suo nipote Stani, il figlio di Crescence, gli chiede di farsi mediatore fra lui e il conte Altenwyl, cui intende chiedere la mano della figlia Helene, Karl Bühl, dopo molte esitazioni, accetta l'invito per la serata. Madre e figlio, rappresentanti, nella loro allegra superficialità, di una visione del mondo agli antipodi di quella del misantropo protagonista, sono a loro volta ispirati a Molière, tanto che lo sciocco Stani<slaus>, che prega lo zio di trasformarsi in un nuovo "cavaliere della rosa", si chiamava nei manoscritti ancora Helianth, proprio perché rimodellato sull'omonimo personaggio di *Les Fâcheux*. L'intero testo è, anche sul piano linguistico, infiorato di espressioni francesi.

Lo zio accetta dunque di farsi pronubo, ma il suo disagio, dopo l'ingresso nel salone di casa Altenwyl, diventa pian piano talmente soffocante, da indurlo a lasciare gli ospiti con la scusa di doversi recare al club. Si sente, infatti, irritato da tutti: da Antoinette Hechingen, sua ex amante che non vuol capire che la loro relazione è finita; dalla ciarliera e ignorante Edine, che si profonde in lodi sperticate per un tronfio "uomo famoso" presente alla festa, encomiando libri che, in verità sono stati scritti da un altro; dal parvenu Neuhoff, incarnazione del faccendiere privo di scrupoli. Solo Helene Altenwyl è aperta e sincera con lui e, in un sobrio colloquio riservato, senza smancerie e giri di parole, gli dichiara apertamente il proprio amore, mettendolo di fronte a se stesso e costringendolo ad ammettere, a sua volta, di corrispondere a quel sentimento. È a quel punto che il conte ha bisogno di una pausa e s'allontana, salvo poi rendersi conto che Helene è davvero la donna con cui desidera condividere il resto della vita. Capace di essere vera oltre le convenzioni, Helene lo conquista con quella sua sincerità che la rende diversa da tutte le altre; per questo, ponendo fine ben presto alla sua pusillanime fuga, Karl Bühl torna dagli Altenwyl e la chiede in moglie.

Diversamente dallo *Alceste* di Molière, Karl Bühl viene premiato: *Uomo difficile* si conclude con un matrimonio, perché il misantropo, che pur non riesce a cambiare radicalmente la società che lo circonda, cessa perlomeno di punire se stesso scegliendo di uscire dal suo rassicurante ma sterile solipsismo e di liberarsi così della sua paralizzante autoreferenzialità. Come già in *Cristinas Heimreise* [Il ritorno a casa di Cristina] del 1909, e come in seguito in *Der Unbestechliche* [Lincorruttibile]³⁵ del 1923, anche questo copione di Hofmannsthal è un inno al matrimonio, unica istituzione in grado di garantire intimità, sicurezza e senso.

Il matrimonio diventa invece fonte di infiniti guai per il vecchio misantropo Morosus, che sposa – anche se che poi la cerimonia si rivela una farsa – una ragazza assai più giovane di lui, convinto che sia sottomessa e silenziosa e che invece si trasforma in una bisbetica indomabile non appena firmato il finto contratto coniugale. *Die schweigsame Frau*³⁶ [La donna silenziosa] che dà il titolo all'omonimo libretto che il viennese Stefan Zweig scrisse per Richard Strauss dopo la morte di Hofmannsthal, guarisce la misantropia del vecchio brontolone facendo il contrario di quello che ha promesso, ossia un gran baccano. Secondo la miglior tra-

dizione viennese, anche il testo di quest'opera, rappresentata per la prima volta a Dresda nel 1935 e ritirata dalla programmazione dopo una sola replica per ragioni politiche e razziali (Stefan Zweig era ebreo), abbonda di francesismi, ma ricorre a un tono generale assai più semplice di quello erudito e a tratti criptico dei libretti di Hofmannsthal. Il copione di Zweig prende le mosse dalla commedia *The silent woman* dell'elisabettiano Ben Jonson, da lui considerato il più geniale precursore di Molière e di cui aveva già adattato con successo per il teatro tedesco la commedia *Volpone*³⁷. Rifacendosi però sia ai criteri dell'opera buffa, sia all'immediatezza ed estemporaneità del teatro popolare viennese, Zweig libera l'originale da ogni ampollosità, erudizione, divagazione, ne riduce gli atti e il numero dei personaggi, ne trasferisce l'azione nella Londra del 1780 e realizza alla fine una commedia scoppiettante di humor, che non disdegna – abusando con divertimento di ripetizioni e onomatopee – di ricorrere anche a toni clowneschi e da baraccone, cui si adegua con arguzia la musica di Strauss.

Il vecchio ammiraglio Morosus, che non sopporta il benché minimo rumore e, sempre iroso e irritato, invoca di continuo pace e tranquillità, per diseredare il suo unico nipote Henry, che, invece di seguire la tradizione militare della famiglia, è diventato attore girovago, scegliendo un mestiere indegno, chiassoso e smargiasso, sposa una fanciulla all'apparenza di una semplicità disarmante e di una riservatezza assoluta. Alla fine però, dopo che la docile mogliettina gli si è rivelata una dispotica furia sempre in vena di far fracasso, è ben felice di scoprire di essere stato gabbato, in quanto il notaio e il pastore che hanno celebrato il suo matrimonio erano in realtà due attori della compagnia del nipote. Quel suo matrimonio infernale, che stava già per portarlo al suicidio, è quindi fasullo ed egli può concludere:

Ah, miei cari, in maniera grandiosa mi avete curato, non mi sono mai sentito tanto felice³⁸.

Come Hofmannsthal, conservatore e cattolico, era rimasto legato al mondo asburgico anche dopo il crollo dell'Impero, tanto da riproporlo con malinconico rimpianto quale modello di una superiore unità spirituale anche nell'ultimo libretto scritto per Richard Strauss, *Arabella*,

anche l'ebreo Stefan Zweig, nutrì una profonda nostalgia per il proprio paese, come dimostrano le pagine del suo libro di memorie, *Il mondo di ieri*, volume che lo scrittore concluse durante il suo esilio brasiliano appena prima di suicidarsi poco più che sessantenne nel 1942. Del tutto irriverente nei confronti dell'Austria è stato invece uno dei grandi del teatro novecentesco, Thomas Bernhard, la cui opera è, al contrario, tutta attraversata da insulti e invettive contro la propria terra natale³⁹. Il teatro di Bernhard pullula letteralmente di misantropi⁴⁰, dietro i cui comportamenti s'adombrano lo stesso autore e il suo amato nonno materno, Johannes Freumbichler, scrittore privo di successo e quindi aggressivo nei confronti del mondo. Per questo i diversi misantropi di Bernhard sono anziani borghesi frustrati, personaggi maniacali e brontoloni, malati nello spirito oltre che nel corpo. Diversamente dal Karl Bühl di Hofmannsthal, ammirato e temuto per la sua reticenza, i vecchi di Bernhard sono affetti da una tremenda logorrea. Fra tutti quelli che si potrebbero chiamare in causa come rivisitazioni del misantropo tradizionale – e penso anche a *Immanuel Kant*⁴¹, a *Minetti*⁴², o al *Weltverbesserer* [Il miglioratore del mondo] – vorrei soffermarmi qui sul protagonista del copione *Elisabeth II.* [Elisabetta II].

Il decrepito Rudolf Herrenstein, ricco mercante d'armi, ha perso in un incidente automobilistico, oltre alla moglie, anche le gambe, per cui è costretto su una sedia a rotelle; il suo capro espiatorio è il suo giovane domestico Richard, da cui dipende letteralmente la sua vita; Herrenstein lo ingiuria perché teme che costui lo possa in ogni momento abbandonare. Fra il vecchio barboglio, che è un fiume di parole, e il suo domestico, quasi muto, si instaura uno di quei rapporti di forza, tipici del teatro di Bernhard, che si fonda su una perversa, reciproca soggezione psicologica. Il burbero Herrenstein odia il suo prossimo e, sapendo bene di non poterlo migliorare, tenta di evitare ogni contatto umano:

La gente mi perseguita con il suo odio
fin da quando ho facoltà di memoria
tutta gente perbene
gente sana
benestante ricca
Mi invitano
ma io no ci vado

Contadini, aristocratici o borghesi, ma tutti "Misantropi"...

di continuo mandano inviti
ma io non reagisco
Al mio compleanno voglio
che tutte le tende restino chiuse per tutto il giorno
gli auguri sono oltraggi⁴³.

Ma nonostante questo suo desiderio di isolamento, Herrenstein si trova, suo malgrado, ad aprire la propria casa a un gran numero di ospiti che, su invito del suo unico nipote, intendono assistere dal balcone della sua casa al corteo che sfilerà sulla Ringstraße, in occasione di una visita ufficiale della regina d'Inghilterra a Vienna. Il suo appartamento dà sulla strada più nota di Vienna, che, stando al protagonista, non è degna della sua fama, essendo una summa di "pomposo Kitsch", i cui edifici sono "uno più abominevole dell'altro"⁴⁴. Ma quella è la strada di rappresentanza di Vienna, e gli invitati arrivano e sono più di quaranta; per loro, per di più, il nipote ha organizzato un buffet che allo zio risulta ripugnante. Herrenstein, infatti, – in questo molto vicino ad Alceste e a Karl Bühl – se in genere aborre i rapporti sociali, fatti di convenienza e falsità, trova oltremodo molesti i modi e i comportamenti dei suoi concittadini, con quel loro vacuo culto per l'arte e per la musica, di cui però non capiscono nulla. Il Burgtheater, luogo mitico della Vienna bene, è per Herrenstein una „permanente Schauerbühne“, un "permanente palcoscenico degli orrori", una "perverse Stückevernichtungsmaschine", una "perversa macchina di distruzione di copioni", mentre in ambito musicale egli ama soltanto Mozart, trovando tutti gli altri musicisti abominevoli. Ma di tutta l'allegra brigata che gli piomba in casa, il vecchio quasi novantenne, mutilato, affetto da cataratta, cardiopatico e pieno d'acciacchi, alla fine è paradossalmente l'unico a sopravvivere. Il testo si conclude, infatti, con il crollo improvviso del balcone su cui si sono trasferiti tutti gli invitati, in un'ecatombe, di cui Herrenstein è l'unico superstite. Fin dalle prime battute Bernhard anticipa la macabra conclusione di questa che egli definisce "Keine Komödie" ["Non una commedia"], con una serie di dettagli funerei: gli invitati, per esempio, arrivano tutti vestiti di nero, pronti per andare, dopo aver ammirato il corteo della regina d'Inghilterra, alle esequie di un facoltoso gioielliere viennese. Il pa-

drone di casa non è certo un ospite cortese, e tratta con alterigia quella folla di invasori, attratti dalla testa coronata d'oltre Manica:

La nobiltà continua a far impazzire la gente
In Austria è stata abolita
e continua a fare impazzire tutti
stupido popolo ineducabile
La nobiltà e i guitti
sono quello che più interessa agli Austriaci
Se muore un cabarettista
sono decine di migliaia ad accorrere alla sua sepoltura
Umanità priva di buon gusto⁴⁵.

Quando poi la sua casa si trasforma in un tipico salotto viennese, con l'imbecille Neutz che racconta una barzelletta idiota dopo l'altra credendo d'essere spiritoso, e con una serie di signore, ingioiellate e imbellettate, prive d'argomenti e capaci solo di moine e frasi fatte, la sua irritazione arriva al colmo. Sa infatti che tutti lo trattano con deferenza solo perché è ricco e, esasperato dalla loro disarmante ottusità e dai loro sdolcinati salamelecchi, si augura soltanto che i suoi ospiti vadano tutti al più presto in malora; quando finalmente tutti gli indesiderati visitatori sono sul balcone Herrenstein commenta:

Ecco così me ne sono definitivamente liberato
È l'ultima volta
che questa gente
viene a casa mia
È la più ripugnante di tutte
è proprio quella che odio più profondamente
questa canaglia in salute⁴⁶.

Subito dopo si sente un boato: il balcone precipita trasformandosi in un ammasso di macerie che seppellisce tutti i malcapitati. Il *Misanthropo* settecentesco, che diventava ridicolo per il suo rigore morale, è diventato con Bernhard un ricco borghese al centro di un copione grottesco, che mette a fuoco l'arbitrarietà assoluta della vita, che si può sopportare solo se non la si prende mai troppo sul serio e non si dimenticano mai i suoi aspetti paradossali e giullareschi.

Contadini, aristocratici o borghesi, ma tutti "Misanthropi"...

NOTE

¹ Johann Wolfgang von Goethe, *Musarion*, in *Bey aller böchster Anwesenheit Ibro Majestät der Kaiserin Mutter Maria Feodorowna in Weimar Maskenzug*, Stuttgart, Cotta 1819, p. 37.

² Sui tesori della preziosissima collezione del mecenate svizzero cfr. *Spiegel der Welt. Handschriften und Bücher aus drei Jahrtausenden*. Eine Ausstellung der Fondation Martin Bodmer Cologny in Verbindung mit dem Schiller-Nationalmuseum Marbach und der Stiftung Museum Bärengasse Zürich, Marbacher Kataloge 55, hrsg. v. Ulrich Ott und Friedrich Pfäfflin, Marbach 2000.

³ Menander, *Der Menschenfeind (Dyskolos)*, zweisprachige Ausgabe: Griechisch-Deutsch, herausgegeben und übersetzt von Walther Kraus, Zürich & Stuttgart, Artemis 1960.

⁴ Hilary Bown, *Johanna Eleonora Petersen and the Reception of Molière in Germany* <http://fmls.oxfordjournals.org/cgi/content/abstract/cql111v1>

⁵ Un saggio a sé meriterebbero le numerose traduzioni in tedesco che si sono susseguite nel corso degli anni. Molto frequentate furono le traduzioni di Friedrich Samuel Bierling – il *Menschenfeind* è nel secondo dei 3 volumi delle commedie -, uscite ad Amburgo nel 1752 e di continuo ristampate. Nel primo Novecento si cimentarono con la versione delle commedie anche grandi traduttori come Rudolf Alexander Schröder e Ludwig Wolde. In Austria il traduttore di Molière par excellence fu Ludwig Fulda, che mantenne nel titolo il nome greco *Der Misanthrop*. Nel secondo dopoguerra la versione del 1963 di Hans Weigl conferì al misantropo una coloritura linguistica austriaca. Tankred Dorst propose diverse versioni di Molière nel 1967, Hans Magnus Enzensberger attualizzò invece il linguaggio del *Misanthropo*, non senza involgarirlo in qualche punto, nella sua traduzione uscita a Francoforte nel 1979. Anche il noto drammaturgo Botho Strauss ha proposto nel 1987 una versione in prosa dello stesso copione. Molto lodata dalla critica è la recente traduzione del *Misanthrope* proposta da Jürgen Gosch und Wolfgang Wiens, che sottolinea gli elementi malignamente farseschi del testo. Cfr. sul tema Thomas A. Keck, *Molière auf Deutsch. Eine Bibliographie deutscher Übersetzungen und Bearbeitungen der Komödien Molières*, Hannover, Revonnah 1996; Gabriele Blaikner-Hohenwart, *Der deutsche Molière. Molière-Übersetzungen ins Deutsche*, Bern, Berlin, Frankfurt a.M., Lang 2001.

⁶ Cfr. sull'argomento Albert Fuchs, *Goethe und die französische Literatur*, in Id. *Goethe-Studien*, Berlin 1968, pp. 156-177.

⁷ Johann Peter Eckermann, *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens*, hrsg. von Fritz Bergemann. Frankfurt a.M., Insel 1995, p. 565: "Ich kenne und liebe Molière [...] seit meiner Jugend und habe während meines ganzen Lebens von ihm gelernt. Ich unterlasse nicht, jährlich von ihm einige Stücke zu lesen, um mich immer im Verkehr des Vortrefflichen zu erhalten. [...] Es ist in ihm eine Grazie und ein Takt für das Schickliche und ein Ton des feinen Umgangs, wie es seine angeborene schöne Natur nur im täglichen Verkehr mit den vorzüglichsten Menschen

seines Jahrhunderts erreichen konnte. – Von Menander kenne ich nur die wenigen Bruchstücke, aber diese geben mir von ihm gleichfalls eine so hohe Idee, daß ich diesen großen Griechen für den einzigen Menschen halte, der mit Molière wäre zu vergleichen gewesen". La traduzione di questa e delle successive citazioni è di chi scrive.

⁸ Ivi, p. 566: "Der 'Misanthrop', den ich, als eins meiner liebsten Stücke in der Welt, immer wieder lese [...]"

⁹ Friedrich Schiller, *Der versöbnte Menschenfeind*, in „Thalia“, H. 11, 1790.

¹⁰ Gotthold Ephraim Lessing, *Hamburgische Dramaturgie*, Stuttgart, Reclam 1981, Stück 21, p. 113: "Aber so wage es einer einmal, und mache z. E. einen neuen Misanthropen. Wann er auch keinen Zug von dem Molierschen nimmt, so wird sein Misanthrop doch immer nur eine Kopie heißen. Genug, daß Moliere [sic] den Namen zuerst gebraucht hat".

¹¹ Ferdinand Raimund, *Der Alpenkönig und der Menschenfeind* (abbr. MF), in Id. *Sämtliche Werke*, hrsg. u. mit einem Nachwort von Friedrich Schreyvogel, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1960, pp. 327-411.

¹² MF, p. 327: "Romantisch-komisches Original-Zauberspiel".

¹³ MF, p. 337s.: "Sein Mißtrauen hat keine Grenzen. Er hat die unglückliche Weise, gegen jeden Menschen so aufzufahren, daß er die gleichgültigsten Dinge mit einer Art von Wut verlangt. Niemand, selbst die Mutter, kann um ihn weilen. Alles flieht und fürchtet ihn, und darum hat er jeden im Verdacht der Untreue und gönnt doch keinem eine Verteidigung. Sein Menschenhaß steigt mit jedem Tage, und wir fürchten für sein Leben. Wie gerne würden wir alles dafür tun, ihn von unserer Liebe zu überzeugen; doch, wer lehrt ihn den Fehler seiner unbilligen Heftigkeit einsehen und ablegen, womit er sich alles zum Feinde macht und sich der Mittel beraubt, die Menschen aus einem bessern Gesichtspunkte zu betrachten. *Deinen* Namen dürfen wir *gar* nicht aussprechen, er weiß, daß meine Mutter unsre Liebe billiget, und haßt sie darum bis in den Tod".

¹⁴ Cfr. Kurt Kahl, *Raimund*, München, Deutscher Taschenbuchverlag 1967, p. 71-74.

¹⁵ Nella struttura si vede la vicinanza della commedia di Raimund al testo *Timon of Athens* di Shakespeare; non va dimenticato che l'antesignano di questo dramma è il protagonista Timone dell'omonimo dialogo di Luciano di Samotracia (II. sec. d.C.), che Christoph Martin Wieland tradusse in tedesco nel tardo Settecento (Lukian, *Lüggengeschichten und Dialoge*, übersetzt von Ch. M. Wieland nach dem Wortlaut des Erstdrucks 1788-89, Nördlingen, Greno 1985).

¹⁶ MF, p. 410: "RAPPELKOPF (*zu August*) Sie sind mein Schwiegersohn. Nehmen Sie sie hin. Aber Sie sind ein Maler, schmieren Sie s' nicht an. Lieben Sie s' so, wie ich Sie unrechterweise gehaßt habe, dann kann sie schon zufrieden sein".

¹⁷ Cfr. Hugo Aust, Peter Haida, Jürgen Hein, *Volksstück. Vom Hanswurstspiel zum sozialen Drama der Gegenwart*, München, Beck 1996.

¹⁸ Cfr. Hans-Albrecht Koch, *Das deutsche Singspiel*, Stuttgart, Metzler 1974.

Contadini, aristocratici o borghesi, ma tutti "Misantropi"...

¹⁹ Cfr. K. Kahl, cit., p. 72.

²⁰ Hugo von Hofmannsthal, *Komödie*, in Id. *Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden. Reden und Aufsätze II 1914-1924*, Frankfurt a.M., Fischer 1979. pp. 269-271; cit. p. 269: "Zu Ende des siebzehnten Jahrhunderts kommen die italienischen «Masken» über die Alpen. Harlekin ihr Anführer. Nirgends wird ihnen so wohl wie in Wien. Hier wurzeln sie sich ein, und Harlekin aus Bergamo wird Hanswurst aus Salzburg. Aus Gozzis Hand empfing Raimund die burleske Masken- und Märchenwelt und setzte ihr ein wienerisches Herz ein. Unter Nestroys Fingern veränderten sie sich; der Märchenhauch war weg, aber die Gestalten [...] sind [...] die ewigen Figuren des Mimus [...], die Stupidi und die Derisores der antiken Komödie."

²¹ H. von Hofmannsthal, *Ferdinand Raimund*, ivi, pp. 117-122.

²² Ivi, p. 118: "[...] ein Kind des Volkes".

²³ Ivi, p. 121: "eine eigentümliche Mischung von Naturalismus und Allegorie".

²⁴ Ivi, p. 119: "ein unmündiges Kind".

²⁵ Sul debito di Hofmannsthal nei confronti di Molière cfr. Leonhard M. Fiedler, *Hofmannsthals Molière-Bearbeitungen. Die Erneuerung der comédie-ballet auf Max Reinhardts Bühnen*. Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1974; Karl Zieger, *Molière et la 'Jeune Vienne': la réception de Molière par Hofmannsthal*, in «Littératures classiques» 48 (2003) (= Jeux et enjeux des théâtres classiques, XIXe-XXe siècles. Actes du colloque tenu en Sorbonne les 2 et 3 mars 2001, hrsg. von Mariane Bury und Georges Forestier), pp. 173-182; Sylvie Arlaud, *Hofmannsthal's Return to Molière, 1909-23: The Conditions of Reception*, in «Austrian Studies» 13/1 (October 2005), pp. 55-76.

²⁶ Cfr. G. Rovagnati, "Servitore e partecipe sempre". *Hugo con Hofmannsthal e Richard Strauss*, in Ead., *Il libro degli amici?*, Milano, CUEM 2006, pp. 43-61.

²⁷ Cfr. Martin Stern, *Die schwierige Geburt eines klassischen Lustspiels*, in H. von Hofmannsthal, *Der Schwierige. L'homme difficile*. Französische Uraufführung – Création française, CTL Travaux du centre de traduction littéraire. Traduire le théâtre III, ed. W. Lenschen, n° 28 Lausanne 1997, pp. 17-26.

²⁸ H. von Hofmannsthal, *Worte zum Gedächtnis Molières*, in Id., *Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden. Reden und Aufsätze II*, cit. pp.157-161; cit. p. 158: "es mischt sich zuweilen ein Weh hinein oder ein kleines Grusehn".

²⁹ Ivi, p. 160: "ein unvergängliches ernstes Lustspiel".

³⁰ Norbert Altenhofer, "Frei nach dem Molière". *Zu Hofmannsthals Gesellschaftskomödie 'Die Lästigen'*, in *Festschrift für Bernhard Blume. Aufsätze zur deutschen und europäischen Literatur*, hrsg. von Egon Schwarz, Hunter G. Hannum und Edgar Lohner, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht 1967, pp. 218-237; Elsbeth Dangel-Pelloquin, "Das kleine Falsificat". *Ein Spiel von Original und Fälschung in Hofmannsthals 'Die Lästigen'. Komödie in einem Akt nach dem Molière*, in «Hofmannsthal-Jahrbuch zur europäischen Moderne» 10/2002, pp. 59-88.

³¹ H. von Hofmannsthal, *Der Schwierige. Lustspiel in drei Akten*, Frankfurt a.M., Fischer 1999 (abbr.: SCHW).

³² Cfr. Hans-Albrecht Koch, *Hugo von Hofmannsthal*, versione italiana a cura di G. Rovagnati, Milano, CUEM 2006, pp.106.

³³ SCHW, p. 13: "Eine Soiree ist mir ein Graus, ich kann mir halt nicht helfen".

³⁴ SCHW, p.76: "Das Reden basiert auf einer indeszenten Selbsteinschätzung".

³⁵ Hugo von Hofmannsthal, *L'incorruttibile*, a cura di G. Rovagnati, Roma, Ediz. Einaudi & Spettacolo 2008.

³⁶ Stefan Zweig, *Die schweigsame Frau*, in Id., *Ben Jonsons's „Volpone“ und andere Nachdichtungen und Übertragungen für das Theater*, Frankfurt a.M., Fischer 1987, pp. 393-478.

³⁷ Cfr. sull'argomento G. Rovagnati, *Un copione spogliato dei muffi paludamenti: il "Volpone" di Ben Jonson rivisitato da Stefan Zweig e Jules Romains*, in "TESS" (4) 2004, pp. 5-31.

³⁸ Ivi, p. 478: "Ah, meine Guten, großartig habt ihr mich kuriert, noch nie habe ich mich so glücklich gefühlt."

³⁹ Figlio illegittimo, Bernhard (1931-1989) era nato in verità in un paesino olandese, dove la madre era andata per partorire; ma tutta la sua vita si svolse in Austria e non ci sono dubbi che egli si sentisse assolutamente austriaco, come dimostra l'intera sua opera, compresi i 5 volumi dell'autobiografia.

⁴⁰ Cfr. *Statt Bernhard. Über Misanthropie im Werk Thomas Bernhards*, hrsg. von Wendelin Schmidt-Dengler & Martin Huber, Wien, Österreichische Stadt-druckerei 1987.

⁴¹ Cfr. G. Rovagnati, *La filosofia? Cosa da pazzi. 'Immanuel Kant' di Thomas Bernhard*, in *La filosofia e teatro*, a cura di Alessandro Costazza, in corso di stampa.

⁴² Cfr. G. Rovagnati, *'King Lear' come ossessione: il vecchio artista Minetti di Thomas Bernhard*, in "TESS" 6 (2006), pp. 207-219.

⁴³ Thomas Bernhard, *Elisabeth II*, in Id., *Stücke* 4, pp. 275-356, cit. p. 321: "Die Leute verfolgen mich mit ihrem Haß / so weit ich zurückdenken kann / lauter ange-sehene Leute / gesunde Leute / wohlhabend reich / Sie laden mich ein / aber ich gehe nicht hin / fortwährend schicken sie Einladungen / aber ich reagiere nicht da-rauf / An meinem Geburtstag will ich / daß alle Vorhänge zugezogen bleiben den ganzen Tag / es wird nicht reagiert / Glückwünsche sind Verhöhnungen".

⁴⁴ Ivi, p. 309: "nichts als pompöser Kitsch / [...] ein Gebäude scheußlicher als der andere".

⁴⁵ Ivi, p. 313 : "Der Adel macht die Leute noch heute ganz verrückt / In Öster-reich ist er abgeschafft / und macht noch immer alle verrückt / dummes unbelehr-bares Volk / Für den Adel und die Witzbolde / haben die Österreicher am meisten übrig / stirbt ein Kabarettist / strömen Zehntausende zu seinem Begräbnis / abgesch-mackte Menschheit".

⁴⁶ Ivi, p. 354: "Damit habe ich sie aber endgültig los / Das ist das letzte Mal / Daß die Leute / in meinem Haus sind / Es sind ja von allen die abscheulichsten/ Es sind genau die / Die ich am tiefsten hasse / Dieses gesunde Gesindel".