

Gabriella Rovagnati

«Relazioni e solitudini». Fortuna e sfortuna critico-teatrale
del *Reigen* di Arthur Schnitzler

Già nel lontano 1905, Beer-Hofmann, dedicando a Schnitzler una poesia che, stando al titolo, si ispirava al dramma *Der einsame Weg*¹, ma che in realtà si presentava come una sorta di sinopsi della produzione dell'amico fino a quel momento, esordiva tristemente con queste due quartine:

Alle Wege, die wir treten,
Münden in die Einsamkeit -
Nimmermüde Stunden jähten
Aus, was wuchs an Lust und Leid.

Alles Glück und alles Elend
Blaßt zu fernem Widerschein -
Was beseeligend, was quälend,
Geht - läßt uns mit uns allein.²

La scelta di questi versi in relazione a un discorso che si occupi del dramma *Reigen*³ trova giustificazione in una lettera dello stesso Schnitzler alla famosa attrice Tilla Durieux; in questa lettera, datata 21 febbraio 1921, scritta cioè immediatamente dopo la discussa prima viennese del dramma, Schnitzler, rimettendo per l'ennesima volta in discussione l'opportunità o meno di lasciare sulle scene questa sua 'pièce', dichiara di essere pervenuto ad una conoscenza profonda ed autentica di questo suo dramma soltanto durante le prove ai «Kammerspiele» e aggiunge:

¹ DW, IV, pp. 7-84.

² Richard Beer-Hofmann, *Der einsame Weg. An Arthur Schnitzler* (1905), in «Corona» 2/IV (1931-32), p. 476 s. Trad. ital. di Giuseppe Farese in Arthur Schnitzler, *Opere*, Mondadori, Milano 1988 (da qui in poi *Opere*), nota p. 1485: «Tutte le strade che percorriamo, / sboccano in solitudine - / ore indefesse sarchiano / ciò che fu gioia e dolore. / Felicità e miseria / si perdono in riflessi lontani - / ebbrezza e tormento, / scompaiono-soli noi siamo con noi stessi».

³ DW, II, pp. 69-132.

Seither weiß ich, daß der «Reigen» auch heißen könnte «Der einsame Weg» Tragikomödie in zehn Dialogen [...]»⁴

Se dunque l'accostamento di *Reigen* al successivo dramma *Der einsame Weg* è del tutto legittimo, altrettanto giustificata mi sembra la proposta di considerare i versi di Beer-Hofmann, in un'ulteriore dilatazione, come denotativi del contenuto profondo dell'opera schnitzleriana nel suo complesso, dato che essa è, a sua volta, costante e amaro riflesso dell'intera esperienza esistenziale di questo poeta la cui vita, pur ricchissima di tante relazioni con le persone più diverse, si concluse nel totale isolamento affettivo: affranto dall'assurdo suicidio della amatissima figlia Lili, distrutto dalla progressiva sordità, Schnitzler concluse i suoi giorni al fianco di una donna, Clara Pollaczek, il cui amore non era mai riuscito a contraccambiare⁵.

Fra i primi già Franz Werfel, sintetizzando il significato del messaggio poetico e umano di Schnitzler subito dopo la sua morte, aveva individuato nella solitudine il tema che forma «den tiefsten Inhalt»⁶ della sua opera. Schnitzler stesso era stato del resto assolutamente esplicito in proposito anche nei suoi scritti teorici.

Per questa ragione nella prima parte del titolo di questo mio lavoro ho voluto recuperare la denominazione attribuita da Schnitzler alla quinta delle nove sezioni in cui è suddiviso il suo volume di detti e riflessioni, *Das Buch der Sprüche und Bedenken*⁷ appunto, pubblicato per la prima volta nel 1927, e presentato dall'autore, allora sessantacinquenne, come una sorta di panoramica, sintetica quanto asistemica, del suo pensiero. Si tratta di un breviario, assolutamente non scientifico, della sua 'Weltanschauung', fatta più di intuizioni e di dubbi che di soluzioni o ricette per una vita saggia e felice; una serie di frasi insomma, raggruppate per argomento, che semplicemente intendevano confermare quel messaggio, per nulla definitivo o dogmatico, già variamente espresso nell'opera sia narrativa che teatrale.

Riproponendo di recente in edizione tascabile una antologia di questi detti schnitzleriani, anche Clemens Eich ha scelto come titolo complessivo della raccolta proprio il titolo della stessa sezione del volume, vale a dire *Beziehun-*

⁴ B II, p. 237; *Opere*, nota p. 1474: «Da allora so che il "Girotondo" potrebbe anche chiamarsi "La strada solitaria" - Tragicommedia in dieci dialoghi [...]»

⁵ Cfr. Renate Wagner, *Frauen um Arthur Schnitzler*, Frankfurt am Main, Fischer Vlg., 1983, in particolare cap. X, pp. 127-141; William H. Rey, «Arthur Schnitzler und ich»: *das Vermächtnis der Clara Katharina Pollaczek*, in «Germanic Review» XLI (1966), pp. 120-135.

⁶ Franz Werfel, *Arthur Schnitzler*, in «Die Neue Rundschau» 43 (1932), pp. 1-7; qui p. 4; trad.: «il contenuto più profondo».

⁷ Arthur Schnitzler, *Buch der Sprüche und Bedenken*, Wien, Paidon Verlag, 1927; ivi *Beziehungen und Einsamkeiten*, pp. 93-126. La raccolta è contenuta anche in Arthur Schnitzler, *Aphorismen und Betrachtungen*, (Hrsg. O. Weiss), Frankfurt am Main, Fischer Vlg. 1967.

*gen und Einsamkeiten*⁸, e questo con la consapevolezza di operare la selezione secondo un metro assolutamente soggettivo e non subordinato ad alcun criterio di scientificità, ma sostenuto sempre dalla stessa profonda convinzione, espressa così nell'introduzione:

Der Titel der Auswahl ist auch ihr Hauptthema und war, denke ich, trotz seiner vielfältigen anderen thematischen Interessen auch Schnitzlers Hauptthema, wenn nicht unser aller.⁹

In accordo con questa premessa metodologica, l'aforisma scelto da Clemens Eich come pensiero d'apertura della sua antologia di detti schnitzleriani dice:

Kein Gespenst überfällt uns in vielfältigeren Verkleidungen als die Einsamkeit, und eine ihrer undurchschaubarsten Masken heißt Liebe.¹⁰

La solitudine dunque, fantasma dagli aspetti molteplici e spesso enigmatici, trova, a detta dell'autore stesso, la sua espressione più tremenda ed imprevedibile proprio in quello che dovrebbe essere il rapporto interumano per eccellenza, il rapporto d'amore. Se delusione e amaro disincanto sono sempre, nell'opera di Schnitzler, la conclusione dolorosa di ogni tipo di scambio interpersonale, dove costantemente viene messa in evidenza «la qualità conativa e inconcludente degli affetti»¹¹, la relazione in cui questa demistificazione finale si rivela in tutta la sua crudezza e brutalità è quella fra i sessi, dove il trionfo della meccanica istintuale puntualmente delude le più profonde aspettative del sentimento¹².

La pessimistica intuizione non è per altro soltanto schnitzleriana, anzi diffusissima nella letteratura impressionista: come sintetizza Glaser in un suo studio dedicato a quest'epoca, infatti, particolarmente nel mondo dell'avven-

⁸ Arthur Schnitzler, *Beziehungen und Einsamkeiten*. Aphorismen, ausgewählt von Clemens Eich, Frankfurt am Main, Fischer TB, 1987 (da qui in poi: BuE).

⁹ Ivi, p. 8: «Il titolo di questa antologia ne è anche il tema principale ed è stato, credo, nonostante i suoi altri molteplici interessi tematici, anche il tema principale di Schnitzler, se non di tutti noi».

¹⁰ Ivi, p. 15. L'aforisma corrisponde al N° 64 della raccolta originale del 1927, cit., p. 117; *Opere*, p. 1421: «Nessun fantasma ci assale con travestimenti più svariati della solitudine, e una delle sue maschere più impenetrabili si chiama amore».

¹¹ Giuseppe Bevilacqua, *Schnitzler e Freud*, in AA.VV., *Anima ed esattezza. Letteratura e scienza nella cultura austriaca tra '800 e '900*, Casale Monferrato, Marietti, 1983, pp. 213-222; qui p. 218.

¹² Cfr. Lotte S. Couch, *Der Reigen: Schnitzler und Sigmund Freud*, in «Österreich in Geschichte und Literatur» 16 (1972), pp. 217-255.

tura erotica «l'Io fluttuante che si dissocia nel susseguirsi dei momenti delle sue esperienze tra i quali sbadiglia il Nulla, neutralizza contemporaneamente la durata di ogni rapporto amoroso»¹³.

Il tema della ripetitività e caducità di ogni relazione d'amore, inevitabile conseguenza di un'autentica impossibile assimilazione fra Corpo ed Anima, tema trattato da Schnitzler fin dalla sua primissima produzione, - «Wir haben uns zwar Seelen vorgespielt, / Sind aber immer Leiber nur gewesen», diceva già una lirica del 1889¹⁴ - e che davvero resterà una costante anche in tutta la sua produzione matura, trova una sua multiforme, disperata e disperante espressione appunto in *Reigen*, una delle opere dello scrittore certamente fra le più controverse e dibattute.

Non è però certo stata la sua pessimistica teorizzazione della solitudine, generata proprio nel e dal rapporto a due, a scatenare attorno al *Girotondo*¹⁵ la 'bagarre' di reazioni negative che hanno accompagnato quest'opera fin dal momento della sua pubblica circolazione: i suoi detrattori sottoposero il dramma esclusivamente ad un giudizio di tipo morale, o meglio moralistico. Nel momento della stesura di questi suoi dieci dialoghi, Schnitzler, benché ormai garantitosi un posto d'onore presso gli intellettuali viennesi dopo l'accettazione delle sue opere al «Burgtheater» da parte dell'allora direttore Burckhard¹⁶, godeva del resto già ampiamente della reputazione di autore scabroso,

¹³ Horst Albert Glaser, *Schnitzler e la scoperta della «sessualità polimorfo-perversa»*, in *Anima ed esattezza*, cit., pp. 223-231, qui p. 223.

¹⁴ Arthur Schnitzler, *Frühe Gedichte*, (Hrsg. von Herbert Lederer), Berlin, Propyläen Vlg. 1969, p. 57; trad.: «Finto abbiamo bensì d'aver un'anima / Siamo stati però sempre solo corpi».

¹⁵ Così il titolo della trad. italiana di Paolo Chiarini, Arthur Schnitzler, *Girotondo e altre commedie*, Torino, Einaudi, 1959. La traduzione del solo *Reigen* è ripubblicata nel 1975: *Girotondo*, Torino, Einaudi, 1975 (Collezione di teatro 189); nel 1983 esce infine la 3^a ed. della traduzione, interamente rivista. Sui meriti di questo lavoro di Chiarini per la ricezione di Schnitzler in Italia cfr. Simonetta D'Alessandro, *La conoscenza di Schnitzler in Italia. Traduzioni e critica 1959-1984*, Graz, Universitätsbibliothek-Bibliographische Informationen 31, Juni 1985, p. IV. Già nel 1926 era stata fatta a Roma «eine unberechtigte und überdies schlechte Übersetzung» («una traduzione non autorizzata e per di più brutta») del dramma, contro l'espresso divieto da parte dell'autore: cfr. lettera a Josef Körner (20.3.1926) B II. p. 434 e lettera alla figlia Lili (16.11.27) B II p. 508. Si tratta forse di *Girotondo*, trad. di Telesio Interlandi e Boris Gurevich, Roma, Gurevich, s.d. Sulla difficoltà della traduzione del testo schnitzleriano e la validità del lavoro di Chiarini cfr. Gudrun Held, *Hofmannsthals «Rosenkavalier» und Schnitzlers «Reigen»: zwei Beispiele zur Übersetzung der Wiener Gesellschaftskomödie des Fin de siècle*, in *Österreichische Literatur in Übersetzungen* (Hrsg. Wolfgang Pöckl), Vlg. Österreichische Akademie der Wissenschaften, Wien 1983, pp. 169-274, in particolare § III, *Spielformen der Konversation im «Reigen»* (p. 228 ss.). La più recente traduzione italiana dell'opera è di G. Farese, *Girotondo*, in *Opere*, pp. 901-980.

¹⁶ Cfr. Karl Glossy, *Schnitzlers Einzug ins Burgtheater*, in *Wiener Studien und Dokumente*, Wien, Steyermühl Vlg., 1933, pp. 166-168.

se non decisamente scandalistico: se la rappresentazione di *Liebelei* (1895)¹⁷ aveva suscitato non poche preoccupazioni fra i responsabili dello spettacolo¹⁸, ancor prima gli episodi di *Anatol* (1893)¹⁹ erano stati guardati con sospetto da molti per via della loro tematica piccante, mentre *Märchen*²⁰ non di rado era stato semplicemente liquidato come un inno licenzioso al libero amore. Questa fama vagamente equivoca era per Schnitzler insieme sminuente e promozionale, poiché le sue opere certo sbalordivano, ma in fondo solleticavano anche la curiosità del loro più naturale destinatario, la provincialissima borghesia viennese di fine Ottocento, che, incapace di conciliare i dettami della rigida tradizione clericale absburgica con le nuove istanze progressiste dell'ideologia liberale e le nuove intuizioni della scienza, si era fatta portavoce di quella mistificante quanto aspramente criticata 'Doppelmoral'²¹ dalla facciata puritana e dal substrato immorale, quando non addirittura perverso. Questo continuo oscillare in ambito etico²², uno dei sintomi inequivocabili di quel multiforme vacillare che investì la tarda era franco-giuseppina trascinando la 'Cacania' nella catastrofe, trova un suo riflesso evidente anche nella ricezione dell'opera schnitzleriana, dove sempre si assiste ad un processo altalenante fra profonda indignazione e irresistibile attrazione di fronte all'ardire di questo giovane, spregiudicato nelle sue relazioni sociali e conseguentemente 'osé' nelle sue opere. Schnitzler conosceva il proprio orizzonte d'aspettativa, era cioè assolutamente in grado di valutare e prevedere le possibili reazioni dei suoi probabili lettori o spettatori, per cui fu, fin dal momento della stesura del suo *Reigen*, immediatamente consapevole che questa non fosse opera da dare a cuor leggero in pasto al pubblico e alla critica.

Fatto strano per un autore meticoloso, estremamente autocritico e perennemente scontento di sé quale era Schnitzler, sempre tormentato dal dubbio nelle proprie capacità e nel proprio talento, i dieci dialoghi del *Girotondo* vennero scritti in un arco di tempo brevissimo, soltanto tre mesi: la loro stesura, iniziata alla fine di novembre del 1896, venne conclusa nel febbraio dell'anno

¹⁷ DW I, pp. 215-264; *Opere, Amoretto*, pp. 829-889.

¹⁸ Cfr. Reinhard Stumm, *Klasse-Liebe, Klassen-Liebe. Geschichte und Geschichten des «Reigen»*, TH 2/82, pp. 10-15.

¹⁹ DW I, pp. 27-123.

²⁰ DW I, pp. 125-200. Sulla rivalutazione socio-politica di *Märchen* cfr. Timothy Farley, *A.S.'s Sociopolitical Märchen*, in *Arthur Schnitzler and his Age*, Hg. Petrus von Tax-Richard H. Lawson, Bonn, Bouvier Vlg., 1984, pp. 104-117.

²¹ Cfr. Stefan Zweig, *Eros matutinus*, in *Die Welt von gestern* (cap. III, pp. 58-75), Frankfurt am Main, Fischer TB 1980, considerato un classico sull'argomento. Sulla mescolanza di moralismo e repressione che caratterizza l'educazione impartita alla gioventù dell'epoca cfr. anche Ursula Keller, *Koordinaten des habsburgischen Systems*, in *Böser Dinge hübsche Formel. Das Wien Arthur Schnitzlers*, Berlin-Marburg, Vlg. Guttandin & Hoppe, 1984, cap. II, pp. 19-53.

²² Cfr. Carl Shorske, *Politica e psiche: Schnitzler e Hofmannsthal*, in *Vienna fin de siècle*, Milano, Bompiani, 1981, pp. 1-19.

successivo²³. Già il 26 febbraio del 1897 Schnitzler scriveva però a Olga Weissnix:

Geschrieben hab ich den ganzen Winter über nichts als eine Scenereihe, die vollkommen undruckbar ist, literarisch auch nicht viel heißt, aber, nach ein paar hundert Jahren ausgegraben, einen Theil unsrer Cultur eigentümlich beleuchten würde.²⁴

Una storia travagliatissima accompagnò in effetti la pubblicazione di questa 'pièce', uscita in un primo momento soltanto «als unverkäufliches Manuskript» in un'edizione privata di soli duecento esemplari²⁵ e destinata agli amici più intimi. L'autore era consapevole infatti, come avrebbe poi confidato alla futura moglie Olga, che questi suoi dialoghi, se pubblicati, «allerlei Mißverständnisse hervorrufen könnten - denn es gibt Dinge, die jeder weiß und die doch keiner wahrhaben will»²⁶.

Del resto già nella premessa all'edizione privata Schnitzler aveva dichiarato che il valore di questa sua opera «liegt anderswo, als darin, dasz ihr Inhalt den geltenden Begriffen nach die Veröffentlichung zu verbieten scheint»²⁷. E per questo pregava i suoi amici di considerare il manoscritto come un modesto dono personale dell'autore.

Ad una prima stampa ufficiale si arrivò, pur con continui ripensamenti e remore, nell'aprile del 1903, quando *Reigen* venne immesso sul mercato dal Wiener Verlag²⁸. La scelta dell'editore non fu cosa semplice. Salomon Fischer

²³ Otto P. Schinnerer, *The History of Schnitzlers «Reigen»*, in PMLA XLVI (1931-reprint 1966), pp. 839-859.

²⁴ Cfr. «*Liebe, die starb vor der Zeit*». *Arthur Schnitzler-Olga Weissnix. Ein Briefwechsel*, (Hrsg. Therese Nickl und Heinrich Schnitzler), Wien-München-Zürich, 1970, p. 317; anche B I, p. 314; trad.: «Per tutto l'inverno non ho scritto altro che una serie di scene assolutamente impubblicabili e neppure particolarmente significative da un punto di vista letterario, ma che, se riesumate fra qualche secolo, potrebbero illustrare in maniera appropriata una parte della nostra cultura».

²⁵ Hartmut Scheible, *Arthur Schnitzler*, Reinbeck bei Hamburg, Rowohlt Vlg. (rororo Monographie 235), p. 65 s.; Michael Georg Conrad, *Arthur Schnitzler*, in «Die Gesellschaft» 16, III (1900), p. 251; Camill Hofmann, *Drei Wiener Bücher*, in «Stimmen der Gegenwart» 2 (1901), p. 52, *Opere*, p. 1473.

²⁶ Olga Schnitzler, *Spiegelbild der Freundschaft*, Salzburg, Residenz Vlg., 1962, p. 27; trad.: «avrebbero potuto suscitare ogni sorta di malinteso - perché ci sono cose che tutti sanno, ma di cui nessuno vuole tuttavia prender atto».

²⁷ B II, p. 223; *Opere* p. 1473: «risieda altrove che non nel fatto che il loro contenuto, secondo quanto comunemente si ritiene, sembri vietarne la pubblicazione».

²⁸ Arthur Schnitzler, *Reigen. Zehn Dialoge*, Geschrieben im Winter 1896-97, Beschmuckt von Berthold Löffler, Wien und Leipzig, Wiener Verlag, 1903. Cfr. copia della copertina di questa prima edizione in: *Arthur Schnitzler. Sein Leben. Sein Werk. Seine Zeit*, (Hrsg. Heinrich Schnitzler, Christian Brandstätter und Reinhard Urbach), Frankfurt am Main, Fischer, 1981, p. 74.

dopo aver espresso non poche riserve in generale, aveva tassativamente esclusa, almeno momentaneamente, come impensabile una pubblica circolazione del dramma in Germania²⁹.

Richiesti della loro opinione rispetto ad un possibile editore per il suo *Girotondo*, gli amici Hofmannsthal e Beer-Hofmann, ironizzando sulla probabile ricezione che il volume avrebbero suscitato presso il pubblico, il 15 febbraio 1903 scrissero a Schnitzler una lettera, carica di sottile ironia, in cui si rivolgevano all'autore apostrofandolo con l'appellativo di «Lieber Pornograph!», mentre definivano senza mezzi termini il dramma «ein Schmutzwerk», «un'opera sozza»³⁰.

La facile, scontata previsione non mancò infatti di verificarsi:

The publication of *Reigen* had somewhat the effect of a bombshell.³¹

Il libro diventò immediatamente un 'bestseller' e benché praticamente ignorato dalla stampa più qualificata³², continuò a circolare a pieno ritmo, contribuendo tra l'altro a salvare dalla bancarotta la raffinata casa editrice che, prevedendo questo successo, aveva accettato di pubblicare il dramma, accompagnandolo per di più con una grossa azione pubblicitaria³³.

Der Verlag kam mit den Bestellungen und den Lieferungen nicht nach, aber eben dieser Zustand wurde werbetechnisch eingesetzt, um die 'Begehrbarkeit' des Buches zu erhöhen.³⁴

Quando, nel 1904, il volumetto venne confiscato a Berlino, aveva ormai raggiunto una tiratura di 20.000 copie³⁵.

Nonostante fossero stati prontamente e variamente messi all'indice, i dialoghi vennero di fatto continuamente riediti. La prima edizione del dramma in

²⁹ P. De Mendelssohn, *Zur Geschichte des «Reigen»*. Aus dem Briefwechsel zwischen A. Schnitzler und S. Fischer, in *Fischer Almanach. Das 76. Jahr*, Frankfurt am Main, Fischer, 1962, pp. 18-35, qui p. 24; *Opere* p. 1473.

³⁰ Cfr. Hugo von Hofmannsthal-Arthur Schnitzler, *Briefwechsel*, (Hrsg. Therese Nickl e Heinrich Schnitzler), Frankfurt am Main, Fischer, 1964, p. 167; cfr. *Opere*, p. 1473.

³¹ Schinnerer, cit. p. 840: «La pubblicazione di *Reigen* ebbe in certo senso l'effetto di una deflagrazione».

³² Cfr. Schinnerer, cit., p. 840 s.

³³ Cfr. Murry G. Hall, *Der «Törleß»- und der «Reigen»-Verleger*, in «Musil-Forum» 9 (1983) 1/2, pp. 129-149.

³⁴ Ivi, p. 139: «L'editore non riusciva a tener dietro a ordini e consegne, ma proprio questo fatto venne sfruttato tecnicamente a scopo pubblicitario, per aumentare la 'desiderabilità' del volume».

³⁵ Ivi, p. 140.

Germania si ebbe soltanto nel 1914, presso l'editore Harz di Berlino, mentre nelle officine grafiche di Fischer il *Reigen* - «101. bis 104. Auflage»³⁶ - approdò soltanto pochissimo tempo prima della morte di Schnitzler, nell'autunno del 1931.

Se ostacolato da innumerevoli impedimenti era stato l'iter di *Reigen* in forma di libro, certo non meno tormentata è stata la storia della messa in scena di questo dramma, continuo bersaglio di critiche e boicottaggi di varia natura nel primo quarto di secolo della sua esistenza. Schnitzler, che già aveva avuto non pochi ripensamenti a proposito di una pubblicazione ufficiale del dramma, fu per un lungo periodo assolutamente contrario ad un suo allestimento in teatro. Già nel periodo di gestazione dell'opera, del resto, nel gennaio del 1897, aveva scritto all'amico Otto Brahm:

Ich arbeite jetzt übrigens auch zu Zeiten - zehn Dialoge, eine bunte Reihe; aber etwas Unaufführbareres hat es noch nie gegeben.³⁷

Una prima frammentaria rappresentazione di sole tre scene, recitate di fronte ad un pubblico estremamente élitario presso lo «Akademisch-Dramatischer Verein» di Monaco nel giugno del 1903 suscitò immediatamente scalpore e disappunto, scatenando una vera campagna diffamatoria contro quest'opera che aveva come unico tema l'amplesso in tutte le sue possibili variazioni. Emblematico è a questo riguardo l'articolo di Tornsee comparso su «Neue Bahnen» in quegli stessi giorni:

Reigen ist nichts als eine Schweinerei oder, das ist zu deutsch, eine Cochonnerie, die bloß der Esprit eines Pariesers oder die Satire eines Künstlers, der moralisch hoch genug steht um das Lusterne des Themas sachlich verteilend zu behandeln, aus dem Reiche des Pornographischen in das Gebiet der Kunst hätte emporheben können.³⁸

³⁶ Cfr. B II, pp. 670-678; De Mendelssohn, cit., p. 35. Sulle diverse edizioni di *Reigen* cfr: Reinhard Urbach, *Schnitzler-Kommentar zu den erzählenden Schriften und dramatischen Werken*, München, Winkler Vlg., 1974, p. 159.

³⁷ B I, p. 309; *Opere*, nota p. 1474: «Lavoro a dieci dialoghi, una serie movimentata; ma non è mai esistito finora qualcosa di meno rappresentabile».

³⁸ Fr. Tornsee, in «Neue Bahnen» 3 (1903), p. 245, cit. da Gerd K. Schneider, *The Reception of Arthur Schnitzler's Reigen in the Old Country and the New World: A Study in Cultural Differences*, in «Modern Austrian Literatur» 19, N° 3/4, 1986, pp. 75-90: «*Reigen* non è altro che una porcheria, ovvero, in termini meno espliciti, una 'cochonnerie', che soltanto lo spirito di un parigino o la satira di un artista, di livello morale sufficientemente elevato da saper trattare, dosandola con oggettività, la lascivia del tema, avrebbero potuto innalzare dal regno della pornografia all'ambito dell'arte».

Alla fine dello stesso 1903, Hermann Bahr tentò di riabilitare i dialoghi dell'amico Schnitzler proponendone una pubblica lettura a Vienna. L'intento era quello di riscattare l'opera sia dal generale silenzio della stampa che dalla frettolosa etichettatura che le era stata assegnata, ossia quella di essere semplicemente un'opera pornografica:

[...] Durch die Vorlesung will ich [...] in den Hörern die Erkenntnis erwecken [...], dasz es sich hier um ein literarisches Werk handelt, dasz die Form des Ganzen und die Idee, die ihm zugrunde liegt, es zu einem Kunstwerke machen, dasz die heiklen Situationen, die in ihm vorkommen, nicht in den Dienst frivoler Spielerei, sondern ernster Gedanken gestellt, und nicht um ihrer selbst willen, sondern aus künstlerischen Gründen mit künstlerischer Notwendigkeit behandelt sind.³⁹

Alla proposta di Bahr, entusiasticamente approvata dall'autore, ma alla fine fallita, seguirono innumerevoli altri progetti di pubblica lettura, parziale o completa, dell'opera, accompagnati sempre da commenti decisamente entusiastici solo da parte di quei pochissimi che in quest'opera vedevano «[...] doch etwas mehr als geistreiche Pornographie»⁴⁰.

La prima teatrale dell'intero dramma, presentata senza il consenso dell'autore e in maniera «ordinär wie es scheint»⁴¹, ebbe luogo in ungherese a Budapest in un oscuro palcoscenico di periferia soltanto nell'ottobre del 1912, ma venne censurata dalla polizia dopo soli due giorni. Negli ultimi anni di guerra vennero effettuate alcune altre rappresentazioni del *Girotondo* in Russia, a Mosca e a Pietroburgo⁴², ma si dovette attendere la fine del primo conflitto mondiale perché l'autore si decidesse a permettere un allestimento del dramma anche sulle scene di lingua tedesca. A convincerlo a questo passo fu l'autorevole presa di posizione di Max Reinhardt, allora regista presso i «Kammer-spiele» di Berlino:

Ich halte die Aufführung Ihres Werkes künstlerisch nicht nur für op-

³⁹ Cfr. Schinnerer, cit., p. 844: «[...] Mediante questa lettura voglio [...] far capire all'auditorio [...], che qui ci troviamo di fronte ad un'opera letteraria, che la sua forma complessiva e l'idea che vi sta alla base ne fanno un'opera d'arte, che le situazioni scabrose che vi compaiono non sono messe al servizio di un semplice gioco frivolo, bensì a quello di pensieri seri e non sono fini a se stesse, ma trattate sulla base di motivazioni artistiche con necessità artistica». Cfr. anche *The Letters of Arthur Schnitzler to Hermann Bahr*, edited, annotated and with an Introduction by Donald G. Daviau, Chapel Hill, The University of Carolina Press, 1978, p. 79 ss.

⁴⁰ Cfr. Julius Bad, in «Die Schaubühne» 1 (1905), p. 379 s.: «[...] pur qualcosa di più di spiritosa pornografia».

⁴¹ TB II, p. 361: «volgare, a quanto pare».

⁴² Cfr. Elisabeth Heresch, *Schnitzler und Rußland*, Wien, Braumüller Universität-Verlagsbuchhandlung, 1982, p. 1, p. 91 ss.

portun, sondern für unbedingt wünschenswert. Dabei ist allerdings Voraussetzung, dasz bei den Gefahren, die in der Gegenständlichkeit des Stoffes liegen, das Werk nicht in unkünstlerische und undelicate Hände kommt, die es der Sensationslust eines allzu breiten Publikums ausliefern könnten.⁴³

L'opinione di Reinhardt era inoltre condivisa ormai anche da Salomon Fischer, che pure tanti dubbi aveva espresso rispetto alla pubblicazione del dramma; l'8 aprile 1919 l'editore scriveva invece a Schnitzler:

Vielleicht sollten Sie sich gegen die Aufführung des «Reigen» nicht mehr spröde verhalten. In unserer entfesselten Zeit wiegen Zweifel und Bedenken nicht mehr so schwer wie sonst [...]»⁴⁴

La cautela di Reinhardt risultò però, a conti fatti, assai più giustificata dell'ottimismo di Fischer, come dimostrarono, parimenti alla sua difficile vita editoriale, anche le vicissitudini teatrali dello 'Stück'. In una lunga lettera a Werner Richter del 30.12.1920⁴⁵, Schnitzler stesso traccia una sorta di cronistoria delle varie controversie che accompagnarono il *Reigen* dal momento della sua gestazione alla sua pubblicazione, alla sempre rinviata rappresentazione, fino alle trattative con Reinhardt, cui l'autore volentieri avrebbe affidato l'allestimento della 'première', benché questo progetto fosse alla fine fallito a causa del trasferimento del regista da Berlino a Vienna.

Nel frattempo tuttavia anche il rapporto dell'autore con questo suo tanto discusso ciclo teatrale era profondamente cambiato, come si legge da una lettera all'incisore Fritz Endell, inviata al destinatario con una copia del dramma il 23 ottobre 1920, proprio mentre erano in corso i preparativi per l'allestimento teatrale dell'opera:

Ganz in Kürze möchte ich heute nur soviel über meine persönliche Stellung zum «Reigen» bemerken, daß es mir leid täte, wenn ich in meinem Leben nichts anderes geschrieben hätte als dieses Buch, daß ich

⁴³ Cfr. *Der Briefwechsel Arthur Schnitzlers mit Max Reinhardt und dessen Mitarbeitern*, Hg. von Renate Wagner, Salzburg, O. Müller Vlg., 1971, p. 83: «Da un punto di vista artistico considero la messinscena della Sua opera non solo opportuna ma assolutamente auspicabile. Premessa indispensabile è tuttavia che, dati i pericoli insiti nella tematica della trama, l'opera non finisca in mani poco artistiche e indelicate, che potrebbero darla in pasto al bisogno di sensazione di un pubblico troppo vasto».

⁴⁴ De Mendelssohn, cit. p. 28: «Forse non dovrebbe più esser tanto ritroso nei confronti di una messinscena del "Girotondo". In questa nostra epoca scatenata dubbi e ripensamenti non hanno più il grave peso di un tempo [...]»

⁴⁵ B II, p. 223 ss.

es aber unter den ungefähr zwei Duzent, die erschienen sind, keineswegs missen möchte, sowohl um meinet- als auch um der deutschen Literatur willen.⁴⁶

Nonostante l'assenza di Reinhardt, lo spettacolo venne comunque preparato a Berlino al «Kleines Schauspielhaus» e la prima ufficiale del dramma in tedesco ebbe luogo il 23 dicembre 1920, benché poche ore prima dell'apertura del teatro fosse giunta al nuovo direttore, Maximilian Sladek, un'ingiunzione di polizia con cui lo si diffidava dal mettere in scena il *Girotondo* in quanto opera che avrebbe potuto «in politischer, religiöser oder sittlicher Beziehung Anstosz erregen»⁴⁷. La rappresentazione ebbe di fatto luogo senza provocare alcun incidente, ma il tribunale berlinese che aveva dichiarato immorali i dieci dialoghi, decise comunque di vietarne le repliche, adducendo a giustificazione del proprio operato la seguente motivazione:

Es kann für die Aufhaltung des sittlichen Verfalles nur förderlich sein, diese Dinge so zurückhaltend und sachlich und zugleich so deutlich und rücksichtslos aufzudecken und zur Erörterung zu stellen, wie es hier geschieht.⁴⁸

Ne seguì un processo, nel marzo del 1921, in cui vennero sottoposti a giudizio il direttore del teatro e gli attori che con lui si erano opposti al divieto di polizia contro il *Reigen*. Dopo sei intere giornate di udienza, il processo si concluse tuttavia con l'assoluzione dell'opera e di quanti ne avevano promosso l'allestimento.

Per approfondire la cronistoria di tutte queste vicissitudini si hanno a disposizione non solo le numerose testimonianze tratte dalla corrispondenza dello stesso autore con i vari editori, amici e direttori teatrali⁴⁹, bensì anche

⁴⁶ B II, p. 216: «Brevemente oggi vorrei solo ribadire, a proposito della mia personale posizione rispetto al "Reigen", che mi dispiacerebbe se in vita mia non avessi scritto nient'altro che questo libro, ma che tuttavia fra le circa due dozzine di libri miei che sono stati pubblicati, non vorrei proprio che questo mancasse, sia per me che per amore della letteratura tedesca».

⁴⁷ Schinnerer, cit., p. 848: «suscitare scandalo sotto il profilo politico, religioso o morale».

⁴⁸ *Der Kampf um den Reigen. Vollständiger Bericht über die sechstägige Verhandlung gegen Direktion und Darsteller des Kleinen Schauspielhauses in Berlin*. Hrsg. und mit einer Einleitung versehen von Wolfgang Heine, Rechtsanwalt, Staatsminister a.D., Berlin, Rowohlt Vlg., 1922, qui p. 6: «Rivelare queste cose in modo così riservato e oggettivo, ma nel contempo così chiaro, senza mezzi termini e in più sottoporle ad esegesi, come avviene qui, può favorire soltanto un consolidamento del degrado morale».

⁴⁹ B II, p. 1138: sono qui indicate tutte le numerose lettere riguardanti il *Reigen* contenute nel volume e indirizzate ai più vari destinatari. Le lettere più importanti dell'autore a proposito del dramma si trovano anche in Arthur Schnitzler, *Ihre lebenswürdige Frage zu beantworten. Briefe zum «Reigen»*, Mitgeteilt von Reinhard Urbach, in «Ver Sacrum» 5 (1974), pp. 36-43.

tutta una serie di studi al proposito: dall'accurato resoconto di Schinnerer⁵⁰, alla relazione di Ludwig Marcuse⁵¹, alla ricostruzione strettamente cronologica della Wagner⁵²; per quanto poi riguarda l'azione legale del professor Karl Brunner, rappresentante del Governo prussiano, contro il *Reigen* esiste la dettagliatissima relazione del processo berlinese - si tratta di un volume di quasi 450 pagine - compilata dall'avvocato difensore Wolfgang Heine⁵³. In questa meticolosa ricostruzione della vicenda giuridica sono riportati per intero i pareri espressi sul *Girotondo* dalle due fazioni in contesa: da un lato i detrattori dello 'Stück', soprattutto esponenti di gruppi e associazioni caratterizzati da un atteggiamento moralmente gretto e politicamente iperconservatore⁵⁴; dall'altro i suoi sostenitori, intellettuali e uomini di teatro, fra cui Alfred Kerr e Ludwig Fulda, che invece, certi del valore artistico dell'opera di Schnitzler, riuscirono a non farla relegare nel regno della letteratura frivolo-salottiera di second'ordine.

Mai il marcato bipolarismo che sempre caratterizzò la ricezione della produzione schnitzleriana fu più estremo che nel caso di questo dramma⁵⁵, di cui comunque anche molti dei personaggi più vicini all'autore non riuscirono ad intendere appieno il senso e la portata critica, mancando soprattutto di cogliere il significato nuovo che da Schnitzler veniva assegnato a quest'opera all'interno della sua evoluzione artistica e umana.

Assai lunga sarebbe la semplice lista delle interpretazioni equivocate o dei malintesi, diffusi più o meno in mala fede, di cui il *Liebesreigen* - ribattezzato poi *Reigen* per suggerimento di Kerr⁵⁶ - fu vittima. Schnitzler dal canto suo non si lasciò mai coinvolgere nello scandalo in maniera viscerale, «ziemlich

⁵⁰ Cfr. nota 16.

⁵¹ Ludwig Marcuse, *Obszön. Geschichte einer Entrüstung*, München, 1962, pp. 207-263.

⁵² Cfr. Renate Wagner, *Arthur Schnitzler. Eine Biographie*, Frankfurt am Main, Fischer, 1984, in particolare il cap. 16, «*Reigen*»: *Chronologie eines Skandals. 1920-1922*, pp. 317-330. La cronistoria, con lo stesso titolo, figurava già in Arthur Schnitzler, *Reigen. Erinnerung an einen Skandal*, anlässlich der Inszenierung von Eike Gramss im Bühnenbild von Werner Hutterli am Staatstheater Darmstadt 1982, Darmstadt, Roether Vlg. Sulla così detta 'storia' del *Reigen* cfr. anche Christa Melchinger, *Illusion und Wirklichkeit im dramatischen Werk Arthur Schnitzlers*, Heidelberg, Winter Universitätsverlag, 1968, p. 2439.

⁵³ Heine, *Der Kampf*, cit. cfr. n. 35. Parte degli atti anche in *Literatur vor Gericht. Schnitzler: «Der Reigen»*, in «*Akzente*» 12 (1965), pp. 211-230. A proposito del processo attorno al *Reigen* cfr. anche Hans Ulrich Lindken, *Arthur Schnitzler. Aspekte und Akzente*, Frankfurt am Main/Bern/New York/Paris, Lang Vlg., 1987, dove vengono riportati i giudizi di diversi intellettuali sulla questione, pp. 277-307. Un breve stralcio dagli atti del processo berlinese si trova tradotto in *Opere*, pp. 1475-1477.

⁵⁴ Annette Delius, *Schnitzlers «Reigen» und der «Reigen-Prozeß»*, in «*Der Deutschunterricht*» 28 (1976), pp. 98-115.

⁵⁵ Ivi, p. 99.

⁵⁶ Cfr. B I, p. 826; De Mendelssohn, cit., p. 20; Schinnerer, cit. p. 839.

unbeteiligt bleibend»⁵⁷, mantenendo sempre una certa superiore distanza dalle polemiche e applicando rispetto a questo suo «Sorgenkind» proprio quanto è espresso nell'aforisma scelto da Eich a chiusura dell'antologia citata più sopra:

Nur still geschwiegen, Autor - und keine Erwiderung! Die einzige, die du allen Angriffen entgegenstellen darfst, hast du schon vorweggenommen: - dein Werk. Wenn es dauert, hast du Recht behalten.⁵⁸

E' evidente, per usare una frase tanto banale quanto vera, che la storia gli avrebbe dato ragione. Pochi furono invece i contemporanei che compresero i veri intenti dell'opera nel ventennio in cui venne progressivamente resa pubblica, senza sufficiente ponderazione a detta di Karl Kraus⁵⁹, che pure era fra coloro che la consideravano un capolavoro⁶⁰. Nel complesso il *Girotondo* semplicemente servì a consolidare quella 'leggenda', ormai cristallizzatasi attorno a questo autore (e che solo la così detta 'Schnitzler-Renaissance' a partire dagli anni '60 sarebbe riuscita a sfatare), leggenda secondo cui questi altro non sarebbe che il cantore di facili e inconsistenti amori fra malinconici e superficiali libertini e dolci ragazze di periferia.

Ormai trentacinquenne nel momento in cui aveva concepito il suo *Reigen*, Schnitzler aveva inteso quest'opera come una svolta e non come semplice prosecuzione e ripetizione di tematiche già presenti, per esempio, in *Anatol*⁶¹; per questo si dispiaceva di essere invece di continuo valutato esclusivamente sotto una precisa etichetta, come se indossasse sempre ed esclusivamente la proverbiale «grüne Kravatte» dell'omonimo bozzetto⁶².

Non intendo qui però addentrarmi nella problematica autobiografica sottesa alla nascita di *Reigen*, scritto in un momento di profondi ripensamenti da parte del poeta sul senso del rapporto a due. Mi limito solo a ricordare come prima della stesura del dramma Schnitzler avesse già accumulato esperienze amorose coi tipi di donne più diversi, dalla 'musa' Olga Weissnix⁶³, a Jeanette Heger,

⁵⁷ TB III (8.VI.1914) p. 119; trad.: «rimanendo piuttosto in disparte».

⁵⁸ BuE, p. 117: «Zitto, autore, e niente repliche! L'unica che potresti opporre a tutti gli attacchi, l'hai infatti già usata: la tua opera. Se resisterà, vuol dire che avevi ragione».

⁵⁹ Cfr. Christian Wagenknecht, *A proposito del Girotondo. Karl Kraus e Arthur Schnitzler*, in AA.VV. *Arthur Schnitzler e il suo tempo*, a cura di G. Farese, Milano, Shakespeare & Company, 1983, pp. 318-327.

⁶⁰ Karl Kraus, «Die Fackel» 5 (1903-4) Nr. 148, p. 23: «Ich halte den "Reigen" für ein Kunstwerk [...]»; trad.: «Considero il "Reigen" un'opera d'arte [...]».

⁶¹ Anche l'amico Felix Salten aveva in questo senso frainteso il dramma, pur parlandone in termini estremamente elogiativi nel suo 'feuilleton' *Arthur Schnitzler und sein «Reigen»*, DZ 7.11.1903, e Schnitzler non aveva mancato di farglielo notare (cfr. B I, pp. 468-471).

⁶² EW, II, pp. 274 s.; *Opere*, pp. 207-210, *La cravatta verde*.

⁶³ Wagner, *Frauen*, cit., pp. 37-51.

«das Mädels mit den zerstochnen Fingern»⁶⁴, prototipo della dolce ragazza di periferia, a Marie Glümer; già nel 1894 poi, dopo la violenta passione iniziale, aveva avuto fine la relazione di Schnitzler con l'attrice Adele Sandrock⁶⁵ - e i diretti riferimenti autobiografici sono in questo caso inequivocabili nella scena del *Reigen* fra il poeta e l'attrice -, mentre proprio all'inizio del 1897 la sua nuova amante, Marie Reinhardt, ragazza di buona famiglia sedotta dal fascino del giovane medico che non aveva comunque nessuna intenzione di sposarla, avrebbe scoperto di essere incinta di un figlio (da Schnitzler assolutamente non desiderato) poi nato morto⁶⁶.

La critica ufficiale dei contemporanei trascurò invece quasi totalmente tutta questa complessa problematica personale, così come ignorò il valore artistico dell'opera. Oggi il giudizio sul *Reigen* come prodotto letterario è stato totalmente ridimensionato. Già gli autorevoli interventi di Heinz Politzer⁶⁷ e Richard Alewyn⁶⁸, che, sottolineando la dimensione più malinconica se non tragica del *Reigen*, avevano dimostrato rispettivamente l'affinità di questo carousel d'amore con la danza macabra medioevale e la profonda intenzione morale dei dieci dialoghi, avevano contribuito a rettificarne notevolmente la ricezione; gli studi più recenti poi hanno rivalutato l'opera anche nei suoi aspetti particolari, evidenziando la sua mirata scelta linguistica⁶⁹, l'originalità della sua struttura⁷⁰, la modernità del suo messaggio socio-esistenziale⁷¹, sottoline-

⁶⁴ Ivi, p. 52 ss. «la ragazza con le dita martorate»

⁶⁵ Cfr. Adele Sandrock und Arthur Schnitzler, *Dilly. Geschichte einer Liebe in Briefen, Bildern und Dokumenten*, Wien-München, Amalthea Vlg., 1975; Wagner, *Frauen*, cit. p. 83 ss.

⁶⁶ Ivi, p. 91 ss.

⁶⁷ Heinz Politzer, *Arthur Schnitzler: The Poetry of Psychology*, in «Modern Language Notes» 78 (1963), pp. 359-360.

⁶⁸ Richard Alewyn, *Nachwort zu Arthur Schnitzler, Liebelei und Reigen*, Frankfurt am Main, Fischer, 1960, pp. 69-154.

⁶⁹ Alfred Doppler, *Die Problematik der Sprache und des Sprechens in den Bühnenstücken Arthurs Schnitzlers*, in *Wirklichkeit im Spiegel der Sprache*, Wien 1975, ivi p. 39: «Der als Dialog maskierter Monolog ist das sprachliche Korrelat des kernlosen Menschen, der in einer ungeheuren und ihm doch niemals völlig zu Bewußtsein kommenden Einsamkeit dahinlebt»; trad.: «Il monologo mascherato da dialogo è il correlativo linguistico dell'uomo privo di nerbo, che consuma la propria vita in una solitudine terribile di cui però non prende mai del tutto coscienza».

⁷⁰ Cfr. Erna Neuse, *Die Funktion von Motiven und stereotypen Wendungen in Schnitzlers «Reigen»*, in «Monatshefte» 64 (1972), pp. 356-370.

⁷¹ Cr. Jon Barry Sanders, *Arthur Schnitzler's «Reigen»: Lost Romanticism*, in «Modern Austrian Literature» 1 (1968) Nr. 4, pp. 56-66; Uwe Rosenbaum, *Arthur Schnitzlers «Reigen» (1896-97)*, in *Die Gestalt des Schauspielers auf dem deutschen Theater des 19. Jahrhunderts mit der besonderen Berücksichtigung der dramatischen Werke von Hermann Bahr, Arthur Schnitzler und Heinrich Mann*, Diss. Köln, 1970, pp. 174-263.; Horst Althaus, *Arthur Schnitzler-Eros in der Verwienierung*, in *Zwischen Monarchie und Republik*, München, Fink Vlg., 1976, pp. 39-79; Rolf Peter Janz-Klaus Laermann, *Arthur Schnitzler: Zur Diagnose des*

ando insomma la pluridimensionalità di questo dramma tutt'altro che superficiale.

Le reazioni dei contemporanei, e in particolare dei suoi concittadini, furono invece tali da indurre Schnitzler all'autocensura. Benché a Berlino si sostenesse che «*Reigen* ist Wien, ist der betäubende, lockende verführerische Schimmer dieser herrlichen, fauligen, sinkenden, versunkenen Stadt»⁷², furono proprio le contestazioni violente di cui il dramma fu vittima a Vienna a portare l'autore all'esasperazione. La prima viennese, cui si arrivò, come sempre, solo dopo aver superato tutta una serie di ostacoli burocratici e di controlli ufficiali, ebbe luogo presso i «Kammerspiele» il primo febbraio 1921: a teatro non si verificò nessun incidente, ma la stampa liberale e cattolica reagì gridando allo scandalo⁷³ e fomentando manifestazioni, anche piuttosto violente, nel corso delle repliche. Quel che più faceva indignare Schnitzler in questo crescendo calcolato di tensione intorno ai suoi dialoghi, era la consapevolezza di come l'opera non venisse tanto attaccata perché considerata sinceramente sconcia e indecente, quanto piuttosto venisse strumentalizzata a scopi reazionari e soprattutto antisemiti. A Vienna Schnitzler verificò ancora una volta come già a Berlino, «daß es sich gar nicht um einen Kampf gegen den *Reigen* handel[t]e, sondern um einen Kampf gegen die Juden»⁷⁴.

Già il 10 febbraio l'autore si vedeva così costretto a questa verifica:

Der «Reigen»-Erfolg ist hier außerordentlich groß, aber die fortgesetzte Hetzte der antisemitischen Partei läßt leider voraussehen, daß es in absehbarer Zeit zu einem Verbot wegen Gefährdung der öffentlichen Sicherheit (nicht Sittlichkeit) kommen wird.⁷⁵

Wiener Burgertums im Fin de siècle, Stuttgart, Metzler Vlg., 1977, in particolare cap. IV, *Reigen*, pp. 55-75; Joachim W. Stork, *Die Humanität des Skeptikers*, in «Literatur und Kritik» 163/164 (1982), pp. 45-58; Johanna Bossinade, «Wenn es bei mir aber [...] anders wäre». *Die Frage der Geschlechterbeziehungen in Artuhr Schnitzlers «Reigen»*, in *Aufsätze zu Literatur und Kunst der Jahrhundertwende*, (Hrsg. Gerhard Kluge), Amsterdam, Rodopi Vlg., 1984, pp. 273-328.

⁷² Herbert Ihering, *Reigen*, in «Borsen-Kur», 24.12.1920; trad.: «Il *Reigen* è Vienna, è il riflesso inebriante, affascinante, seducente di questa meravigliosa, fatiscante, crollante, crollata città».

⁷³ Cfr. Schinnerer, cit., p. 853 s. Sullo scandalo del *Reigen* a Vienna e sulle particolari implicazioni politiche che qui assunse la rappresentazione dello 'Stück' cfr. Alfred Pfoser, *Der Wiener «Reigen»-Skandal*, in *Materialien zur Arbeiterbewegung* (Hrsg. Helmut Konrad & Wolfgang Maderthan) Bd. III, Europavlg., Wien 1981, pp. 663-719.

⁷⁴ Heine, *Der Kampf*, cit., p. 164: «che non si tratta[va] affatto di una lotta contro il *Girotondo*, bensì di una lotta contro gli ebrei».

⁷⁵ B II, p. 234: «Il successo di *Girotondo* qui è straordinariamente grande, ma i continui aizzamenti del partito antisemita fanno purtroppo prevedere che in un prossimo futuro si arriverà ad un divieto per minaccia alla pubblica sicurezza (non alla pubblica morale)».

E infatti, dopo un'autentica battaglia all'interno del teatro, il 16 febbraio lo spettacolo venne vietato. Un anno dopo, ormai anche assolta l'opera al processo di Berlino, il *Reigen* ritornò sullo stesso palcoscenico viennese, ma la campagna diffamatoria e di concreta opposizione nei suoi confronti non venne affatto meno. Non senza aver tentato invano di opporre resistenza alla progressiva demonizzazione morale e politica del suo lavoro, Schnitzler decise infine, il 7 marzo del 1922, di vietarne qualsiasi altra messinscena a nemmeno due anni dalla sua 'première'⁷⁶. Il suo veto non entrò immediatamente in vigore e le repliche continuarono - con grossi successi di cassa - ancora per qualche mese.

Am 30. Juni 1922 wurde der «Reigen» in den Kammerspielen zum letzten Mal gespielt. Ab diesem Zeitpunkt verschwand er für immer von der Bühne. [...] Schnitzler hat zwar keine testamentarische Verfügung hinterlassen, aber in unzähligen Briefen und Gesprächen hat er immer wieder beteuert, daß er für den «Reigen» keine Aufführungserlaubnis erteilen wolle. Die Erben Schnitzlers fühlen sich an dieses Wort gebunden.⁷⁷

Fu così che *Reigen* rimase ufficialmente bandito dai palcoscenici europei per ben sessant'anni⁷⁸. Nel settembre del 1981⁷⁹, dopo aver rispettato sino ad allora la volontà del padre, visto che per la maggior parte dei paesi europei venivano a cadere i diritti d'autore - e sapendo che Svizzera ed Inghilterra si preparavano a mettere in scena il famigerato *Girotondo* - Heinrich Schnitzler diede via libera allo 'Stück' anche in Austria e in Germania, che per legge

⁷⁶ Cfr. Pfoser, cit., p. 707; Günther Rühle, *Nachwort zu Reigen*, ultima edizione dell'opera in volume a sé stante (cfr. NZZ, 06.06.1987, p. 49), Frankfurt am Main, Fischer, 1987, pp. 93-110. Sulla personale delusione di Schnitzler al riguardo, ma anche sul suo atteggiamento distaccato rispetto allo scandalo attorno al *Reigen* cfr. la lettera di Schnitzler a Stefan Großmann in «Das Tagebuch» 2 (1921), p. 252 s.

⁷⁷ Cfr. Pfoser, cit., p. 707: «Il 30 giugno 1922 il *Girotondo* venne recitato ai «Kammerspiele» per l'ultima volta. Da quel momento sparì per sempre dalle scene. [...] Schnitzler per la verità non ha lasciato alcuna disposizione testamentaria, ma in innumerevoli lettere e colloqui ha ribadito in continuazione di non voler concedere alcun permesso di rappresentazione per il *Girotondo*. Gli eredi di Schnitzler si sentono vincolati a questa parola».

⁷⁸ Sulla ricezione del *Girotondo* in America invece cfr. Schneider, *The Reception*, cit., p. 80 ss.

⁷⁹ La notizia ebbe una grande eco sulla stampa di lingua tedesca, cfr. SZ 12.09.1981: «Arthur Schnitzlers "Reigen" [...] darf jetzt wieder auf deutschen Theatern gespielt werden. Heinrich Schnitzler hat Arthur Schnitzlers [...] Aufführungsverbot wieder aufgehoben: mit Ablauf der Urheberfrist in den anderen europäischen Ländern kann nun auch in der Bundesrepublik Schnitzlers Stück auf die Bühnen kommen»; la notizia è riportata anche in: FAZ 11.09.81; DW 12.09.81; FR 12.09.81; TH Nr. 11-1981; TS 12.09.81; KN 17.10.81; KR 21.10.81; VB 18.10.81; VZ 18.09.81; ÖN 12.09.81; DS 38/81.

avrebbero dovuto attendere settant'anni dalla morte dell'autore perché se ne estinguessero i diritti. Da quel momento si assistette ad una vera e propria gara dei teatri tedeschi per accaparrarsi la prima del dramma.

Manchester⁸⁰ e Basilea⁸¹, con estrema, quasi eccessiva tempestività, diedero addirittura il via alle loro rappresentazioni del *Girotondo* nella stessa notte di Capodanno immediatamente dopo lo scoccare della mezzanotte: al «Royal Exchange Theater» di Manchester il dramma, rivisitato in chiave moderna dal regista Caspar Wrede che ne aveva trasferito l'azione nell'Inghilterra degli anni 1950-70, andò in scena alle 0.05 dell'1.1.82, mentre alle 0.25 ebbe inizio la rappresentazione dei dialoghi nello «Schauspielhaus» di Basilea per la regia di Wolfgang Quetes, dopo che lo spettacolo era stato preparato (h. 21-23 del 31.12) da una ricostruzione del processo berlinese allo 'Stück' e da una documentazione sullo scandalo suscitato dall'opera al tempo dei suoi primi allestimenti.

Il primo gennaio del 1982 poi si ebbe una rappresentazione di *Reigen* a Londra⁸² da parte della «Royal Shakespeare Company» allo «Aldwich The-

⁸⁰ Cfr. Hugh Rank, *Der «Reigen» begann sich zu drehen*, WZ 28.01.82, p. 4, secondo cui l'interpretazione di Manchester contraddice brutalmente lo spirito dell'opera. Un giudizio analogamente negativo è quello di Julian Exner, *X-mal zehnmal Sex*, FR 02.02.82, che definisce grossolana e volgare la regia di Wrede basata sulla altrettanto malriuscita traduzione del dramma, dal titolo *The Round Dance*, fatta da Charles Osborne. Cfr. anche Hendrik Beber, *Opas Peep-Show*, NN 14.01.82; Bryan Appleyard, *The race to stage a liberated «La Ronde»*, TT 07.09.1981. L'attualizzazione del testo di Schnitzler non era cosa nuova, già Helmut Qualtinger, coadiuvato nell'impresa da Michael Kehlmann, nella sua parodia del 1951 *Reigen-Express - Kabale und Liebelei* (in *Qualtinger's beste Satiren*, Hg. von Brigitte Erbacher, München-Wien 1973, pp. 155-186) aveva trasferito l'azione nell'Europa del così detto miracolo economico (cfr. Horst Rüdiger, *Schnitzlers «Reigen» und seine Parodie*, in *Melanges offerts à Claude David pour son 70° anniversaire*, Bern-Frankfurt-New York, Lang Vlg., pp. 383-401). La recentissima messinscena dell'opera a Budapest proposta dal regista ungherese Mihaly Kornis, *Körmagyar*, illustra invece il girotondo delle coppie all'interno della logica di potere del partito comunista, mentre il sesso vi è presentato come la merce al meglio inserita nella meccanica del consumismo (cfr. Lothar Sträter, *Liebesreigen auf ungarisch*, DF 10, 10.05.89, p. 12; Kurt Kahl, *Genossen unter sich*, KU 19.11.89).

⁸¹ Cfr. Peter Burri, *Silvesternacht mit Schnitzler: Die Geschichte eines Skandals*, BZ 31.12.82; Karl Ude, *Delikates Rondo amouröser Beziehungen*, SDZ 31.12.81; Renate Braunschweig-Ullmann, *Lust-Spiel im Morgengrauen*, BNN 04.01.81; Hartmut Regitz, *Verzärtelt und nostalgisch*, in «Stuttgarter Nacht» 04.01.1982, p. 20; Gerda Benesch, *In Nachtpremière: Schnitzlers «Reigen»*, TR Nr.2/82; hr, *Reminiszenzen aus vergangenen Tagen*, in «Der Bund» 133, 20.01.1982, p. 29.

⁸² Riagganciandosi apertamente alla versione cinematografica di Ophüls, la traduzione di Sue Davis usata qui si chiama *La Ronde* (Cfr. Anonimo, *Round and round*, in «Observer Review» 20.12.1981, p. 23; Irwing Wardle, *Roué's confession*, TT 13.01.1982; Robert Cushman, *Speeding up the daisy-chain*, in «Observer Review», 17.01.1982, p. 29; Peter Fischer, *Immer wieder zehnmal Sex*, DP 19.01.1982; Paul Kruntorad, *Kalter «Reigen» in London*, BAZ 19.01.1982, p. 31; Gabriele Annan, *The Melancholy Round*, TT «Literary Supplement»

ater» per la regia di John Barton, mentre lo stesso giorno di Capodanno Kurt Meisel, regista allievo del figlio di Schnitzler, Heinrich, ripropose per primo la 'pièce' nella Repubblica Federale al «Cuvilliers Theater» di Monaco⁸³.

Nel giro dei primi sei mesi del 1982, almeno una mezza dozzina di grossi teatri tedeschi presentarono il dramma sui loro palcoscenici. La terza messinscena del dramma in lingua tedesca si ebbe in maggio a Darmstadt per la regia di Eike Gramms⁸⁴, cui seguirono in giugno l'allestimento di Horst Zankl a Francoforte⁸⁵ e quello di Volker Hesse a Düsseldorf⁸⁶, mentre in settembre Hansjörg Utzerath presentò la sua interpretazione di *Reigen* allo «Schiller-Theater» di Berlino⁸⁷. Altrettanto frequente fu l'anno seguente la presenza dei dialoghi schnitzleriani sulle locandine dei teatri tedeschi: nel febbraio del 1983

22.01.1982; Ned Chaillet, *Growing Appeal*, TT 23.04.1982.). Nella primavera dello stesso anno la BBC mandò in onda la prima televisiva del dramma (regia di Kenneth Ives), accolta dal pubblico con estremo favore; cfr. Helmuth Räther, *Begeistertes Echo auf Fernseh-«Reigen»*, VB 24.01.82; Anonimo, *London: Schnitzlers «Reigen» im TV*, VN 21.04.82.

⁸³ Günther Grack, *Der Skandal von gestern*, TS 03.01.1982, p. 4; Ute Fischbach, *Meisel greift nach Unterwäsche*, MM 30.12.81; Gert Gliwe, *Wenn was los ist, wird es finster*, ABZ 29.12.81; Alexandra Glanz, *Pornographie der Gedankenstriche*, «Badische Neueste Ncht» 05.01.1982; Rolf Lehnhardt, *Schnitzler urteilt nicht, er enthüllt*, Schwäbische Ztg 07.01.1982; Klaus Colberg, *Unmoral mit Kritik und Sympathie betrachtet*, Mannheimer Morgen 05-06.01.1982. Nello stesso teatro l'anno precedente Heinrich Schnitzler aveva concesso la messa in scena di una pubblica lettura del *Reigen* (cfr. Dietmar N. Schmidt, *Schöne Wiederkehr des Gleichen*, FR 21.03.80), accompagnata dalla musica di Oscar Straus, composta per il film di Ophüls del 1950.

⁸⁴ Horst Köpke, *Heiterer Sex-Reigen*, FR 22.05.1983, p. 12; Bernhard Rezehak, *Der «Reigen» heute macht Schnitzler zum Verfasser eines Sexlustspiels*, AP 27.05.1982; hd., *Der Graf und die Schauspielerin*, FAZ 19.05.82; Claudio Isani, *Oh, mein Popo!*, FNP 27.05.1982.

⁸⁵ Rudolf Krämer-Badoni, *Glück ist nirgendwo*, DW 09.07.1982; Horst Köpke, *Lustloser Reigen*, FR 09.06.1982; Robert Roth, *Der Spiegel der Liebe und die Brüchigkeit der Zeit*, AP 09.06.1982; Anonimo, *Ein bißchen Peep-Show und viel Leerlauf*, FAZ 09.06.1982.

⁸⁶ Ulrich Schreiber, *Hochanständig*, FR 21.06.1982; Wilhelm Unger, *Viel Heiterkeit um Skandal von einst*, «Kölner Stadtanzeiger» 16.06.2982; Reinhard Kill, *Männer-Bestiarium*, RP 14.06.1982;

⁸⁷ Annemarie Weber, *Der Schocker von einst*, DP 18/19.09.82; Andreas Rossmann, *Mit Pointen über Abgründe hinweg*, RP 18.09.82; Friedrich Luft, *Frau Peron ist kein süßes Mädel*, DW 13.09.82; Eberhard Kramer, *Lieblose Liebeleien*, Berliner «Sonntagsblt» 26.09.82; Günther Grack, *Zehn Paare, zehn Paarungen*, TS 14.09.82; Felix-Erik Laue, «*Reigen*»: *Ein großer Abend im viel zu großen Theater*, «Welt am Sonntag», Berlin 19.09.82; S.K., «*Reigen*» - *reizend aber reibungslos*, «Die Tagesztg», Berlin 15.09.82; Inge Bongers, *Karussell der Triebe*, «Der Nord-Berliner» 17.09.82; Michael Stone, *Liebeslied gibt es auch in Wien*, KR 16.09.82; Hans Betram Bock, *Klassenliebe ohne Licht*, NN 13.09.82; Peter Hans Göpfert, *Theater auf dem Schnitzler-Weg, ein Ohrwurm mit grauen Haaren*, «Wiesbadener Kur» 16.09.82; Jürgen Beckelmann, *Die Berechtigung von Staub*, Weser Kur 24.09.82; Ingeborg Köhler, *Schnitzler Theaterregent in Berlin*, WZ 18.09.82; Viktor Reimann, *Sexreigen total entschärft*, NKZ 13.09.82. Nel novembre dell'82 lo stesso spettacolo viene presentato allo «Schauspielhaus» di Norimberga (cfr. W.F., *Tasso aus dem Kasten*, «Bayrische Staatsztg» 05.1.82).

si ebbe un nuovo *Girotondo* al «Thalia Theater» di Amburgo⁸⁸, cui seguirono ancora sempre nuovi spettacoli nel corso dell'intero anno⁸⁹. Alla fine del 1983 la statistica indicava il *Reigen* fra le 4 opere più frequentemente rappresentate nei teatri di lingua tedesca⁹⁰.

La corsa forsennata al recupero del dramma fece ovviamente nascere immediatamente il sospetto «daß im Vordergrund des Interesses immer noch die Sensation und nicht die Bühnendichtung steht»⁹¹: il *Reigen*, che nei suoi sessant'anni di assenza dal teatro⁹² era comunque diventato notissimo al pubblico soprattutto attraverso tre versioni cinematografiche - la prima di Ophüls del 1950, la seconda di Roger Vadim del 1964 e l'ultima di Otto Schenk del

⁸⁸ Sull'allestimento di Wolfgang Kolneder al «Thalia-Theater» di Amburgo cfr. Simon Neubauer, *Von Schnitzler nur das Gerippe*, Weser Kur 21.02.83; Marlis Bergmann-Winter, *Schnitzler in Hamburg. Reigen ist kein Drama*, STP, 02.03.83, p. 9; Rudolf Hänsel, *Wenn die Lust zur Last entartet*, KN 21.02.83; Dietmar Bittrich, *Totentanz auf schwarzem Grund*, DW, 21.02.83; Hilde Holinka, *Zwei Lektionen über Liebe*, «Hamburger Rundschau», 24.02.83.

⁸⁹ Nel settembre del 1983 si ebbe una rappresentazione di *Reigen* presso lo «Schleswig-Holsteinisches Landestheater» di Flensburg, Rendsburg, Schleswig; in novembre una nuova allo «Niedersächsisches Staatstheater» di Hannover.

⁹⁰ Cfr. Anonimo, *Meist gespielt auf unseren Bühnen*, STP 8.12.83.

⁹¹ Cfr. haj, *Sie taumeln von Begierde zu Genuß*, NZZ 6.01.82: «che in primo piano ci sia sempre la sensazione e non l'interesse per l'opera teatrale».

⁹² In realtà qualche eccezione nel periodo di autocensura c'è stata. In Italia, ad esempio, si ebbe una prima rappresentazione semiclandestina di *Girotondo* nel 1923, allestita da Anton Giulio Bragaglia; nel 1959 il dramma tornò sulle scene del Teatro Parioli di Roma, per la regia di Luciano Lucignani e con la Morricono e Calindri fra gli interpreti (cfr. r. rad., *Girotondo*, «Corriere della sera» 03.07.69) Nel 1969 Beppo Menegatti mise in scena il *Girotondo* al «Piccolo Teatro» di Milano. La rappresentazione - che a detta della critica tradiva l'intenzione dell'opera schnitzleriana - fu però immediatamente vietata dall'editore Fischer e il figlio di Schnitzler ne concesse soltanto le prime dieci repliche (cfr. Anonimo, «*Reigen*» in *falschen Rhythmen*, VS 25.07.69; Roberto de Monticelli, *Il «Girotondo» non aveva bisogno di caricature*, «Epoca» 13.07.69). Uu nuovo allestimento di *Girotondo* si ebbe a Roma il 17.10.81 al teatro «Eliseo», per la regia di Gian Maria Volonté, con l'attore in tutti i ruoli maschili e Carla Gravina in tutti quelli femminili (cfr. «Tuttolibri», N° 246, anno 115, p. 17, 17.10.1981); anche questa messinscena venne stroncata dai recensori, che la giudicarono eccessivamente intellettualistica e lontanissima, anche per la rielaborazione del testo fatta dal regista, dagli intenti di Schnitzler (cfr. Roberto De Monticelli, *L'immobile «Girotondo» di Volonté*, «Corriere della Sera» 21.10.81; Ghigo De Chiara, *Schnitzler tradito dalla regia di Volonté*, «Avanti!» 21.10.81; Renzo Tian, *E' mezzanotte dottor Freud*, «Il Messaggero» 21.10.81; Aggeo Savioli, *Una giostra chiamata Eros*, «L'Unità» 21.10.81; Giorgio Prosperi, *Anatomia di un dissenso*, «Il Tempo» 28.10.81; Lairetta Colonnelli, *Il Fiasco del «Girotondo». Per eccesso di Volonté*, «Europeo» 09.11.81, p. 108; Rita Cirio, *La ronda del dispiacere*, «L'Espresso» 15.11.81; Ugo Ronafani, *Volonté, fermiamo questo Girotondo!*, «Il Giorno» 05.03.82; R.D.M., *Volonté-Gravina «girano» a vuoto*, «Corriere della Sera», 05.03.82; Carlo Maria Pensa, *Girotondo*, «Oggi», 17.03.82). Nell'81 il dramma fu messo in scena anche a Bari, in concomitanza con il Simposio organizzato da G. Farese in occasione del 50° anniversario dalla morte di Schnitzler.

1973⁹³ - non mancò infatti di provocare un enorme interesse di pubblico nel momento in cui ritornò sul palcoscenico, a conferma di quanto Schnitzler sapeva già molto bene nel momento in cui aveva affidato la sua opera alla regia di Reinhardt nel 1920 e cioè, come scriveva in quello stesso anno all'amica Dora Michaelis:

[...] darüber, daß ich einen eventuellen materiellen Erfolg den «künstlerischen Qualitäten» des 'Reigen' nur zum geringren Theil zu danken haben würde, bin ich mir klar.⁹⁴

A giudizio della stampa tedesca e austriaca il rinnovato interesse per il *Reigen* a partire dal 1982 è stata una continua riconferma del fatto che la tematica piccante dell'opera continuasse in fondo ad essere lo stimolo fondamentale di richiamo per un pubblico, di cui le diverse regie per altro quasi mai deludevano le aspettative, insistendo sull'argomento scabroso del soggetto teatrale in sé più che sul malinconico, disperato messaggio dell'interminabile girotondo, in allestimenti eccessivamente giocosi e privi di qualsiasi sfumatura o dimensione allusiva - come la messa in scena di Quetes a Basilea o di Utzerath a Berlino⁹⁵ -, dichiaratamente demistificatori - come la versione di Meisel⁹⁶ - o

⁹³ Cfr. Arthur Schnitzler (1862-1931). *Materialien zur Ausstellung der Wiener Festwochen 1981*, Wien, Österreichische Länderbank 11. Mai - 28. Juni 1981, p. 127 s.; Vito Attolini, *Arthur Schnitzler nel cinema di Max Ophüls*, in *A. Schnitzler e il suo tempo*, cit., pp. 156-171, qui è registrata anche una quarta riduzione cinematografica di *Reigen*, fatta da Alfred Weidemann nel 1963 e intitolata *Das große Liebesspiel*, riduzione «con alcuni 'ritocchi' al testo originale ai fini di un discutibile 'aggiornamento'» (ivi, p. 158 s.).

⁹⁴ B II, p. 218: «[...] che un eventuale successo materiale del "Reigen" sarebbe solo in minima parte da attribuire alle sua "qualità artistiche", mi è chiaro».

⁹⁵ Cfr. Gerhard Rodhe, *Liebe, Lust und Traurigkeit*, FAZ 02.01.82, Cfr. anche Reinhard Stumm, *Das Leben ist schon skandalös*, SZ 04.01.82; Renée Buschkiel, *Rondo der Realitäten*, 02.01.82; Annette Schroederer, *Radikale Paarungsszenen ohne «Tiefenwirkung»*, RP 13.05.82; Peter Arnold, *Liebe-Immer wieder ein Problem*, BZ 19.01.82; sull'allestimento di Berlino cfr. Bernd Lubowski, *Gluck und Unglück bei der Schnitzler-Jagd*, «Hamburger Abendblt» 23.09.82; Ortrun Egelkraut, *Den Totentanz lustig gemacht*, VB 14.09.82; Manfred Nillius, *Leider wird nicht Kopf und Bauch bedient*, «Die Wahrheit», Berlin 15.09.82; ker, *Einsamkeit ohne Liebe*, «Petrusblt», Berlin 17.09.82

⁹⁶ Cfr. Wolfgang Ignée, senza titolo, SZ 04.01.82; Gerhard Rodhe, *Die Inszenierung einer Ungeheuerlichkeit*, FAZ 04.01.82; Helmut Schlödel, *Die Blumen des Blöden*, DZ 08.01.82; Arnim Eichholz, *Meisel hat ein leichtes Spiel mit dem Skandal von gestern*, MM 04.01.82; Barbara Schmitz-Burckhardt, *Hübsch und harmlos*, FR 09.01.82; H. Lehmann, *Amouren mit allen Gedankenstrichen*, NZ 04.01.82; Gerhard Pörtl, *Komödie des Paarungstrieb*, SBZ 07.01.82; Rose-Marie Borngässer, *Ein Stück, das zu lange Jungfrau blieb*, DW 04.01.1982; Gerhard Rohde, *Ein Karusell mit Leerlauf*, «Stuttgarter Ncht» 07.01.1982; Harmut Regitz, *Wiener Maskerade*, RP 05.01.82; Hans Bertram Bock, *Amouren ohne Unterleib*, NN 04.01.82, dove la messinscena di Meisel viene addirittura definita un «Poeten-Mord»; Manfred Seller, «*Reigen*» auch in München, BZ 06.01.82; Reinhardt Stumm, *Grabenkrieg vor der Bettenburg*, «Die

grossolanamente iperrealistici - come la riduzione scenica del regista londinese Barton, dove ai tanto discussi 'Gedankenstriche' corrispondevano i gemiti dell'orgasmo⁹⁷, o quella altrettanto audace di Düsseldorf⁹⁸ - allestimenti tutti che, in sostanza, vuoi per eccesso di grossolanità, vuoi per troppe indulgenze ad una crassa comicità o ad un facile voyeurismo, non rispettavano le vere intenzioni dell'opera.

Quanto Gerhard Rohde aveva scritto in occasione della messinscena del *Reigen* a Basilea, riassume il giudizio complessivo della critica a proposito di questo rinato interesse quasi spasmodico per il dramma:

Die Inszenierung von Quetes deutet eine Gefahr an, die die jetzt wohl mit aller Gewalt über die Theater hereinbrechende «Reigen»-Welle ergeben könnte: Schnitzlers «Reigen», diese raffinierten, in Theaterspiel übersetzten Psychogramme, als Boulevard-Amusement, dem planen Lachen preisgegeben.⁹⁹

Il *Reigen* insomma, pur senza connotarsi più come opera tipica di uno scrittore ebreo, continuava suo malgrado a suscitare scalpore proprio come 'Saustück'¹⁰⁰, mentre spesso anche le sue nuove interpretazioni teatrali dimo-

Weltwoche» 05.01.1982, p. 23.; Manfred Seiler, «*Reigen*» auch in München, BAZ 06.01.1982; C. Bernd Sucher, *Kein Licht in der Dunkelheit*, SDZ 04.01.1982; Anne Rose Katz, *Zum schönen «Reigen» Schnitzlers gehört heute mehr als Unterwäsche*, AP 07.01.1982; Friedrich Kraft, *Drehen und drehen lassen*, «Deut. Allgem. Sonntagsblt», Hamburg, 10.01.1982.

⁹⁷ Cfr. Anonimo, «*Reigen*» als Posse, AZ 12.01.82; Anonimo, *Londoner «Reigen» als wär's ein Stück von Nestroy*, VZ 10.01.82; Anonimo, *Schnitzlers «Reigen» als Posse serviert*, DP 11.01.82; Anonimo, *Aus Schnitzler Nestroy gemacht*, BN 11.01.82; Anonimo, *Nackte Damen und stöhnende Herren*, AP 12.01.82; Anonimo, *Wie bei Mutzenbacher*, OÖN 11.01.82; pe, *Nur eine Posse*, «Schwäbisches Tageblt» 18.01.1983; Paul Kruntroad, *Kalter «Reigen» in London*, BZ 19.01.82; F. Thorn, *Der «Reigen» - neoralistisch*, SDZ 21.01.82; Gertrud Mander, *Gymnastik im Walzertakt*, SZ 15.01.82; dpa, «*Der Reigen*»: *Hosen runter*, «Badische Ztg», 11.01.1982.

⁹⁸ Anonimo, *Viel blanke Haut und Biff-Baff-Buffer*, «Düsseldorfer Nacht» 14.06.1982.

⁹⁹ G. Rodhe, *Liebe, Lust*, [...], cfr. nota 73: «La messinscena di Quetes è segnale del pericolo che l'ondata di "Reigen", che in questo momento sta invadendo con grande violenza i teatri, potrebbe generare: il *Reigen* di Schnitzler, questi raffinati psicogrammi tradotti in gioco scenico, dati in pasto al mero divertimento da 'boulevard', alla piatta risata».

¹⁰⁰ Così i diffamatori antisemiti di Schnitzler avevano definito il *Reigen*. Lo stesso epiteto venne scelto come titolo di un 'collage' sulla 'pièce' allestito al «Burgtheater» di Vienna nel giugno del 1981, 'collage' che variamente documentava la travagliatissima storia di quest'opera e ne sottolineava la strumentalizzazione da parte di gruppi reazionari e antisemiti (cfr.: Andreas Weitzer, *Wiens Polit-Opas als Pornojäger*, NKZ 04.06.81; Arthur West, *Schnitzler als Antifa-Verpflichtung*, VS 04.06.81; Rudolf U. Klaus, «*Reigen*» als *Ouverture zum Massenmord*, WZ 04.06.81; Hans Heinz Hahn, *Im Anisemitismus innig vereint*, AZ 04.06.81; Senta Ziegler, *Politischer Kehraus*, DF Nr. 23/10.06.81; th, *Burgtheater-Dritter Raum*, WP Nr. 23, 10.06.81; Gisela Hofmüller, *Schnitzler - «Reigen»*, VZ 18.10.81; David Axmann, *Exemplarischer Pallawatsch*, KU 04.06.81; Olivier von Hove, *Ein Reigen böswilliger Diffamierungen*, SN 04.06.81;

stravano quanto fossero fondati i timori dell'autore, consapevole che:

[...] die Szenen [könnten] ins rohe, unerträgliche, gemeine gespielt werden - und gewiß wird diese Gefahr nicht auf jede Bühne zu vermeiden sein [...]¹⁰¹

Dal 1982 il teatro sembrava ancora una volta voler riproporre di quest'opera, che certamente non scandalizzava più nessuno, proprio «was Schnitzler nicht gewollt hat»¹⁰², in un continuo, variegato e più o meno voluto fraintendimento o in un'altrettanto erronea sovrinterpretazione del dramma, il cui vero senso continua ad essere riassunto nelle parole che, esplicitamente, Schnitzler mette in bocca al conte durante il suo incontro con l'attrice:

Glück? Bitt Sie, Fräulein, Glück gibts nicht. Überhaupt gerade die Sachen, von denen am meisten g'redet wird, gibts nicht [...] zum Beispiel die Liebe. Das ist auch so was.¹⁰³

Neppure le versioni teatrali che si sforzavano di mettere in luce questo profondo senso di solitudine, di 'égoïsme à deux' nel rapporto di coppia sembrano aver lasciato soddisfatti i recensori, anche se certamente più amari e stroncanti sono stati i commenti degli articolisti quando in scena continuava ad esser posto in primo piano il sesso visto esclusivamente come serie di amplessi fugaci - una messinscena di questo tipo è stata quella al Carcano di Milano nel gennaio dell'88, con Michele Placido in tutti i ruoli maschili¹⁰⁴ - e non nella sua

Hans Haider, *Erbe statt Gegenwart*, DP 04.06.81). A quest'iniziativa si affiancò, in occasione del cinquantesimo anniversario della morte dell'autore, una pubblica lettura del *Reigen* nello «Josefstädtertheater», preparata dal regista Otto Schenk (cfr. Karin Kathrein, *Bühne frei für den «Reigen»*, DP 02.06.81; Eleonore Thun, *Großartige Absurdität*, WP Nr. 23, 03.06.81; A.W., *Wieder tanzen sie den «Reigen»*, NKZ 01.06.81; Rudolf U. Klaus, *Erotische Finessen am Vormittag*, WZ 02.06.81; Hans Heinz Hahnl, *Über die Taktik in Liebesdingen*, AZ 02.06.81; Hans Heider, *Wiener Stadt- und Gesellschaftsbiographie*, DP 05.06.81).

¹⁰¹ B II, p. 221: «[...] le scene potrebbero venir rappresentate in maniera rozza, insopportabile, volgare - e certamente questo pericolo non si potrà evitare su tutti i palcoscenici [...]

¹⁰² Cfr. R.W., *Was Schnitzler nicht gewollt hat. Ein erstes «Reigen»-Resümee*, BK 13.2.82: «quel che Schnitzler non ha voluto».

¹⁰³ DW, II, p. 122; *Opere*, p. 969: «Felicità? Ma signorina, la felicità non esiste. Così come non esistono proprio le cose di cui più si parla [...] l'amore, ad esempio. E' un'altra di queste cose».

¹⁰⁴ Cfr. Giovanni Raboni, «*Girotondo*»: *c'era una volta una commedia affascinante* [...], «Corriere della Sera» 22.1.88; Sabina Heymann, *Fünf Verführer auf einen Streich*, FR 26.04.88; Ugo Ronfani, *Schnitzler diventa un erotico telefilm*, «Il Giorno» 22.01.88; Franco Quadri, *Placido e tante signore*, «La Repubblica» 22.01.88; Domenico Rigotti, *Piatto «Girotondo»*. *Questo Schnitzler è un ballo mancato*, «Avvenire» 22.01.88; Marta Morazzoni, *Sulla giostra di Schnitzler quasi a tempo di vaudeville con Placido gran mattatore*, «Il Giornale», 23.01.88;

tragicità semantica di 'sexus', ossia di scissione con conseguente anelito verso un completamento, di cui nelle dieci stazioni del *Reigen* puntualmente viene dimostrata la mancata 'Erfüllung'.

Ecco perché, caduto un divieto durato più di mezzo secolo, un allestimento del *Reigen* non poteva più essere preso alla leggera, era diventato una «Prestigesache», una questione di prestigio¹⁰⁵. Ed è certamente in questa consapevolezza che i teatri di Vienna, la città che è l'unica vera ispiratrice di questo carosello amoroso¹⁰⁶, non parteciparono alla gara frenetica per la prima del dramma¹⁰⁷ quando esso venne riammesso alle luci della ribalta. Dal lontano 1922 la prima viennese si ebbe soltanto nel novembre del 1983 allo «Akademietheater»: la regia venne affidata al regista polacco di origine viennese Erwin Axer¹⁰⁸, affiancato dalla moglie, Ewa Starowieyska, in qualità di scenografa e costumista; gli attori tutte giovani leve del «Burgtheater».

La critica aveva puntato occhi particolarmente acuti su questa messinscena, proposta da un regista serio e colto che, benché si cimentasse per la prima volta con Schnitzler, aveva già dato prova di particolare sensibilità rispetto alla produzione teatrale del fine-secolo viennese, non da ultimo con un allestimento acclamatissimo del dramma musiliano *Die Schwärmer*¹⁰⁹ al «Burgtheater». L'attesa era grande: la prima, che ebbe luogo il 18 novembre, venne preceduta il 13 da una 'matinée' preparatoria nello stesso teatro, dove ancora

Renzo Tian, *Ma dov'è l'eros su quella giostra?*, «Il Messaggero» 12.02.88; S. Su., *Schnitzler sulla giostra*, «Il Popolo» 20.02.88; Guido Davico Bonino, *Placido nel girotondo del possesso amoroso*, «La Stampa» 03.03.88; Ghigo de Chiara, *Un Girotondo di valzer e videoclip*, «Avanti!» 12.02.88) Tutte queste recensioni sono assolutamente stronacanti; meno negativo, anche se ugualmente critico, il giudizio di Maria Teresa Dal Monte, *Schnitzler sulle scene italiane tra due fini-secolo, oggi a confronto. Siamo tutti figli di Vienna?*, in «Ariel» III n° 2 (1988), pp. 59-80; il saggio della Dal Monte annovera anche altre due recenti rappresentazioni italiane di *Reigen*: la messinscena di Gianmaria Volonté, regista e attore di un *Girotondo* proposto come «un macabro Totentanz in chiave decadente-simbolista-surreale» nella stagione 1981-82 (cfr. nota 52) e la «provocatoria edizione» di Massimo Castri, allestita dalla Civica Scuola di arte drammatica in collaborazione con la RAI di Milano nel 1985. Anche nel 1984 si ebbe un *Girotondo* italiano, al Teatro Trastevere di Roma per la regia di Claudio Frosi, il cui allestimento non mancò di suscitare perplessità fra i critici (cfr. L. R., «*Girotondo*» di Arthur Schnitzler, «Il Tempo» 10.01.84; Rodolfo di Giammarco, *Si apre ad un amaro girotondo l'allegro boudoir dei tempi*, «La Repubblica» 11.01.84)

¹⁰⁵ Cfr. Egon Schwarz, *Milieu oder Mythos? Wien in den Werken Arthur Schnitzlers*, in «Literatur und Kritik» 163/164 (1982), pp. 22-35.

¹⁰⁶ Cfr. Helmut Schlödel, *Die Blumen des Blöden*, DZ 08.01.82.

¹⁰⁷ Cfr. *Was Schnitzler nicht gewollt hat*, cit. nota 60; Norbert Tschulik, *Zweimal «Reigen» in Wien*, WZ 27.11.1981, p. 4.; Otto F. Beer, *Der Reigen - eine schwierige Kunst*, SDZ 26/27.11.1983.

¹⁰⁸ Cfr. *Programmheft des «Akademietheaters»*, Österreichischer Bundestheaterverband, Wien, 1983.

¹⁰⁹ Cfr. k.k., *Schnitzlers «Reigen» in Wien*, DP 11.11.83.

una volta venne riproposto un 'collage', già presentato precedentemente nello stesso teatro, a documentazione dello scandalo nato intorno allo 'Stück' negli anni Venti¹¹⁰.

Il lavoro di Axer cercava consapevolmente di evitare ogni facile cedimento al triviale e si proponeva di presentare «ein zartes, trauriges, lustiges Spiel, näher der tschechowschen Atmosphäre als dem französischen Lustspiel»¹¹¹, in modo che al centro del discorso drammaturgico non ci fosse tanto l'atto sessuale in sé, quanto la sua metaforicità, evidenziata soprattutto da tutto quel variegato cerimoniale linguistico e gestuale, che costituisce il vero fascino dell'opera di Schnitzler.

La reazione dei critici non fu però neppure in questo caso positiva: la maggioranza dei recensori si dichiarò delusa nelle sue aspettative¹¹² e sempre più si andò diffondendo l'opinione che il *Reigen* si prestasse in realtà meglio ad essere letto che non rappresentato. Se già la lettura del dramma proposta a Monaco da Kurt Meisel era piaciuta in fondo di più della sua messinscena l'anno successivo, applauditissima era stata anche a Vienna la 'Leseaufführung' proposta da Otto Schenk nel «Theater in der Josefstadt» in occasione del 50° anniversario dalla morte di Schnitzler¹¹³.

Questo continuo malcontento da parte dei recensori non ha però certo fatto desistere i registi dal continuare a cimentarsi con queste dieci fugaci 'catastrofi'¹¹⁴ dell'amore presentate in sempre nuove proposte, e non solo nei paesi di

¹¹⁰ Cfr. Anonimo, *Matinee*, WZ 9.11.83; Anonimo, «*Reigen*»-Wirbel als Vorspiel zum «*Reigen*», AZ 9.11.83; Anonimo, «*Reigen*»-Matinee im Akademietheater, VS 10.11.83; Anonimo, *Saustück*, WP Nr. 45, 8.11.83; Cornelia Krauß, *Der Vorhang als Gedankenstrich*, SZ 25.11.1983.

¹¹¹ Cfr. Ditta Rudle, *Zarter Genuß*, WP Nr. 46, 15.11.83, pp. 44 s., dove è riportata un'intervista con il regista; trad.: «un dramma tenero, triste, divertente, più vicino all'atmosfera ceco-viana che alla commedia francese».

¹¹² Monika Schneider, *Längst kein Skandal mehr: Schnitzlers Reigen eher mäßig*, STP 20.11.1983, p. 18; Helmut Rízy, *Der Skandal hat überdauert*, VS 20.11.1983; Ruk, *Ohne rechtes Gespür für Schnitzler*, WZ 20.11.1983; Viktor Reimann, *Das süße Leben braver Kleinbürger*, NKZ 20.11.1983; Eva Schäffer, *Die große Chance wurde komödiantisch verspielt*, «Neue Zeit», Graz 20.11.1983; Alfred Pfoser, *Ist der «Reigen» noch zu retten?*, SN 21.11.1983; Karin Kathrein, *Wie der Opa mit der Oma [...]*, DP 21.11.1983; Ulrike Steiner, *Ausgespielt wird's reizlos*, OÖN 21.11.1983; Hans Heinz Hahnl, *Wie der Herr seine Hose auszieht*, AZ 21.11.1983; Irmgard Steiner, *Skandalstück zum Einschlafen*, «Neues Volksblt», Linz 21.11.1983; Erik G. Wickenburg, *Witzfigur mit Weltsicht*, DW 21.11.1983; Eleonore Thun, *Zur Sache, Schätzchen*, WP 21.11.1983; Hellmut Butterweck, *Sittenbild aus Großvätertagen*, DF 23.11.1983; I. Pleterski, *Ein farbloser «Reigen»*, «Neue Volksztg», Klagenfurt, 23.11.1983; «*Der Reigen*»: Arthur Schnitzlers erotischer Totentanz wurde vergeben, «Tiroler Tagesztg», Innsbruck, 24.11.1983.

¹¹³ Cfr. Rudolf U. Klaus, *Erotische Finessen am Vormittag*, WZ 2.06.81; Hans Haider, *Wiener Stadt- und Gesellschaftsbiographie*, DP 5.1.81.

¹¹⁴ Così già ne parlava Julius Bad in «Die Schaubühne» 1 (1905), pp. 379-380.

lingua tedesca, ma nei teatri di tutto il mondo, non escluso il Giappone¹¹⁵. Ad ognuno degli allestimenti, anche a quelli meglio riusciti, la critica continuava però a rimproverare il difetto di sottolineare, a seconda della sensibilità e personalità particolare dei diversi uomini di teatro, soltanto un aspetto o alcuni singoli aspetti del dramma, continuava a rimproverare insomma sempre l'incapacità di riproporre in un'unica serata quella molteplicità dimensionale che sola sgancia i dialoghi di Schnitzler da un facile quanto banale 'boulevardismo', preso a prestito certo non dalla migliore tradizione francese.

Dopo la messinscena di Axer, Vienna ha rinunciato per qualche anno a cimentarsi di nuovo con questo 'Stück', tanto difficile da rappresentare. Nel giugno dell'87 il dramma è tornato sui palcoscenici viennesi recitato da un piccolo gruppo di giovani, oggi ormai scioltosi, lo «Ensamble Theater-Treffpunkt Petersplatz»¹¹⁶ e, esattamente un anno dopo, è stato nuovamente presentato da uno dei teatri statali, la «Volksoper», che questa volta ha riproposto l'opera di Schnitzler in forma di balletto. Che il dramma potesse prestarsi ad esser musicato non sorprende affatto, anche perché il suo titolo come pure la sua struttura riprendevano in maniera diretta il tradizionale 'rondò', una danza amatissima in epoca Barocca e in fondo anticipatrice del walzer, col suo triplice andamento circolare, ascendente, apicale e discendente, cui corrispondevano nei diversi dialoghi la tensione del corteggiamento, i famosi 'Gedankenstriche' e la delusione finale, unita ad un più o meno frettoloso bisogno di nuova solitudine. Vale forse la pena di ricordare qui solo con un accenno come poi il walzer sia assurto a simbolo tangibile¹¹⁷ dell'intera cultura viennese fin de siècle proprio in virtù del suo movimento solo pseudo-dinamico e quindi piacevole ma inconcludente, come passivo era, in ogni sua estrinsecazione, l'atteggiamento di fondo dell'agonizzante età francogiuseppina, che mal nascondeva dietro una facciata edonistica quello che Broch avrebbe definito il suo «Wert-Vacuum»¹¹⁸.

Ma torniamo al nostro *Reigen*, girotondo di un'esistenza vissuta non come valore d'insieme ma soltanto come serie di ripetitivi quanto sterili episodi, e al suo diretto rapporto con la musica: se già negli anni '50 l'opera veniva immediatamente associata al popolarissimo walzer composto da Oscar Straus come colonna sonora del film di Ophüls, e prescindendo da una riduzione ameri-

¹¹⁵ Il dramma è stato presentato al «Saison Theater» di Ginza, Tokyo, col titolo *La Ronde* nel 1987 (1° l'11.07.87).

¹¹⁶ Ensemble Theater-Treffpunkt Petersplatz: la prima del *Reigen* ebbe luogo il 24.06.87 per la regia di Dieter Haspel (cfr. Hellmut Butterweck, *Sommerreigen*, DF 27, 03.07.1987, p. 19, dove è espresso un giudizio sostanzialmente positivo sull'allestimento, mentre stroncante è la recensione di Wolfgang Freitag, *Haspels Wille, nur zu ahnen*, DP 30.06.1987, p. 5).

¹¹⁷ Cfr. Shorske, cit., cap. I, p. 1 ss.

¹¹⁸ Hermann Broch, *Hofmannsthal und seine Zeit*, in *Dichten und Erkennen*, Zürich, Rhein Vlg., 1955, vol. I, pp. 43-181.

cana, dei tardi anni '60, dei dialoghi a 'musical', dove più che a riproporre Schnitzler si puntava ad un successo di cassa basato sugli attributi fisici delle ballerine¹¹⁹, in Italia il dramma era già stato musicato per intero e proposto come opera lirica a Firenze in occasione del Maggio Musicale del 1982. L'opera di Fabio Vacchi, rappresentata al Teatro della Pergola e giudicata nel complesso modesta¹²⁰, aveva suscitato molte perplessità da parte della critica, che si chiedeva se fosse legittimo fare del *Girotondo* un libretto d'opera¹²¹. Se questo dubbio era fondato, tanto maggiori dovevano essere le esitazioni di fronte ad una elaborazione meramente coreografica dell'opera, visto che lo stesso Schnitzler, già nel 1907, quando Carl Friese gli aveva chiesto l'autorizzazione per un allestimento dei dialoghi in forma di pantomima, aveva risposto in maniera negativa, giustificando così la sua decisione:

[...] Ich habe mir das Buch auf Ihre Idee hin wieder angesehen und bin nun zu der ganz bestimmten Überzeugung gelangt, daß für das Publikum wenigstens, wenn der Dialog wegfällt, nichts anderes übrig bleibt, als eine Reihe piquanter Szenen. Daran wird die beste Darstellung nichts ändern können [...]¹²²

Per ovviare a questo rischio, ma anche per proporre una nuova interpretazione del *Reigen*, Susanne Kirnbauer, la coreografa del balletto¹²³, ha alternato agli incontri danzati, ovviamente muti, delle coppie, brani dialogati, comunque mimati da una coppia danzante, tratti dal carteggio di Schnitzler con la sua giovane amica Hedy Kempny¹²⁴, sua compagna spirituale negli ultimi dodici anni di vita. Nell'assimilare la giostra delle coppie al rapporto di Schnitzler con la Kempny, rapporto assurdo a simbolo dell'amore puro, il balletto si proponeva in maniera esplicita, esprimendo con chiarezza questo intento nel prologo, di riattuare quella mancata integrazione fra amor sacro e amor profano, fra libido e sentimento, che il dramma di per sé sembrava teorizzare senza

¹¹⁹ Cfr. Max E. Ammann, *Schnitzler entblößt*, BK 22.11.69.

¹²⁰ Cfr. Rolf Fath, *Ein bißchen allzu bescheiden*, SZ 12.07.82; Dietmar Polaczek, *Ein Reigen - nicht von Schnitzler - in Florenz*, FAZ 28.06.82; H.L., *Statt Erotik nur muffiger Geruch*, NKZ 20.06.82. Decisamente positivo invece il giudizio della Dal Monte, cit. p. 71 s.

¹²¹ Cfr. Klaus Adam, *Ist Schnitzler zu vertonen?*, SN 25.06.82.

¹²² B I, p. 551: «[...] Mi sono riguardato il libro sulla base della Sua idea e sono giunto alla precisa convinzione che, per il pubblico almeno, se vien meno il dialogo, non resta altro che una serie di scene piccanti. A questo non potrebbe ovviare nemmeno la migliore delle rappresentazioni».

¹²³ Cfr. Anonimo, *Schnitzlers «Reigen» wird erotisches Ballett*, in «Festwochen-Magazin» (Wien) Mai/Juni 1988, p. 63.

¹²⁴ Hedy Kempny-Arthur Schnitzler, *Das Mädchen mit den dreizehn Seelen. Briefe und Tagebuchblätter*, (Hrsg. Heinz P. Adamek), Reinbek bei Hamburg, Rowohlt Vlg., 1984; Trad. italiana di Margherita Belardetti, *La ragazza dalle tredici anime*, Milano, Feltrinelli, 1987.

possibilità di soluzione: il balletto è stato perciò intitolato *Arthur Schnitzler und sein «Reigen»*¹²⁵, perché è nella biografia dello scrittore che la Kirnbauer e il suo collaboratore Tidl hanno cercato quegli elementi in grado di far confluire in un unico discorso drammatico sesso e amore.

Sul binomio Eros-Thanatos, da sempre individuato dalla critica come il filo conduttore di tutta l'opera di Schnitzler e quindi anche di questa danza macabra del rapporto a due, il balletto vuole invece far trionfare il binomio Eros-Agàpe, riproponendo la speranza in una loro possibile assimilazione. Per evidenziare anche coreograficamente questo duplice livello, alla suddivisione per coppie del *Reigen* si sono sostituite qui cinque scene con tre personaggi ciascuna, il che ha permesso di ridurre le stazioni dello 'Stück' alla metà. A questi cinque quadri se ne alternano però altri cinque, in cui viene narrata la storia della progressiva intimità fra Schnitzler e la Kempny. I due piani del balletto seguono cioè entrambi un andamento crescente e arrivano poi a fondersi nella scena «süßes Mädel-Dichter-Schauspielerin», apice drammatico dell'opera.

Questa fusione dei due livelli è possibile, in quanto si parte dal presupposto che tutti i protagonisti maschili presentino tratti biografici del poeta stesso: ossia il soldato sarebbe Schnitzler all'età di vent'anni, il giovin signore Schnitzler a venticinque anni, il marito lo scrittore a quarantun'anni, l'età in cui si sposò con Olga Gußman, mentre il poeta è Schnitzler a cinquant'anni e oltre. Solo il conte non rientra in questa cornice autobiografica, ma anche a questo gli autori hanno trovato una spiritosa giustificazione:

Als Schnitzler 1896 den «Reigen» schrieb, war er «nur» Dichter. Hätte er den «Reigen» oder auch «Leutnant Gustl» nicht geschrieben, hätte er sich dadurch viel erspart, und vielleicht wäre er auch noch Graf geworden.¹²⁶

Da un punto di vista scenografico il balletto, fondato sulla solida base della danza classica, si inserisce pienamente nella tradizione: grandi fasci di luce, che immediatamente fanno immaginare sullo sfondo il simbolico 'Riesenrad' del Prater, gruppi di danza folklorica dal colorito a tratti vagamente tzigano, costumi d'epoca e veli azzurrognoli o beige ricreano la malinconica atmosfera un po' rarefatta, sospesa tra «Sein» e «Schein», tipica della Vienna fin de siè-

¹²⁵ Wiener Volksoper-Ballettabend *Arthur Schnitzler und sein «Reigen»*, Ballett von Susanne Kirnbauer, musikalisch gestaltet von Herbert Mogg, Première 12.06.88; cfr. *Programmheft*, Österreichischer Bundestheater-Verband, Wien 1988. Il titolo era già stato di un 'feuilleton' di Felix Salten (cfr. n. 30).

¹²⁶ Ivi, p. 8: «Quando Schnitzler, nel 1896, scrisse il "Reigen" era "solo" un poeta. Se non avesse scritto il "Reigen" o anche "Leutnant Gustl", si sarebbe di certo risparmiato molti guai e forse sarebbe diventato anche conte».

cle, ma anche di tutti i 'cliché' più triti che ormai, a distanza, si applicano a questa realtà storico-socio-culturale. La danza, che culmina in ogni incontro in un 'pas de deux', è stata da alcuni apprezzata, da altri giudicata troppo ricca di balzi e di salti dalle mire eccessivamente popolareggianti: evito però di addentrarmi in un discorso più approfondito in proposito, perché ciò trascenderebbe le mie competenze.

La musica che accompagna i ballerini è frutto di un 'collage' di pezzi, pure d'epoca, realizzato da Herbert Mogg, dove numerosi sono i brani di Oscar Straus e dove non manca il famoso walzer del film di Ophüls¹²⁷. Anche su questa scelta musicale le opinioni sono state contrastanti¹²⁸. L'idea della Kirnbauer è tuttavia, nel complesso, senz'altro originale e il risultato globale, benché forse un po' provinciale, è, secondo me, sostanzialmente piacevole, ma anche poco realistico, e quindi poco convincente: la sua voluta rettifica a posteriori del messaggio originale del dramma si basa in realtà su una revisione operata più che alla luce della biografia reale, nell'ottica di un biografismo idealizzato. Solo la pubblicazione dei *Diari* relativi all'ultimo periodo della vita di Schnitzler ci permetterà di avere un quadro complessivo del tipo di rapporto che unì il poeta, a partire dal 1919, a Hedy Kempny, «das Mädchen mit den dreizehn Seelen», che Schnitzler incontrò nel periodo in cui il suo matrimonio con Olga stava per naufragare definitivamente.

Mentre la Wagner¹²⁹ parla della Kempny, impiegata di banca con ambizioni letterarie più giovane di Schnitzler di ben 33 anni¹³⁰, come di una delle tante donne amate dallo scrittore, Heinz Adamek, il curatore del carteggio fra i due, la descrive invece come l'unica donna capace di resistere al fascino di Schnitzler, che con lei dovette accontentarsi di avere un rapporto di estrema

¹²⁷ Il 'collage' musicale preparato da Mogg per il balletto (cfr. 'Programmheft') consta dei seguenti brani: Titelmusik aus dem Max Ophüls-Film *Reigen* von Oscar Straus (1870-1954); *Der Schleier der Pierrette*, Ballettpantomime, Handlung von Arthur Schnitzler, Musik von Ernst von Dohnányi (1877-1960); *Die Perle aus Iberien*, Ballett von Joseph Hellmesberger (1855-1907); *Romanze*, op. 34, Nr. 2 von Joseph Hellmesberger; *Die Prinzessin von Tragant*, Tanzspiel von H. Regel, Musik von Oscar Straus; *Traumbilder Nr. I e Traumbilder Nr. II* von Johann Strauß Sohn (1825-1899); *Sérenade orientale*, op. 44, Nr.1 von Alfred Grünfeld (1852-1924); *Schmutzer-Tanz* in D von Johann Schmutzer (gest. 1873).

¹²⁸ La critica ha reagito alla messa in scena del balletto in maniera contrastante. Stroncante è il giudizio di Hansjörg Spies, *Wiener Schnitzel-Soße*, «Kleine Ztg», Graz 14.06.1988, p. 37, mentre sostanzialmente positivo è il parere di altri articolisti: cfr. Meinhard Rüdener, *Sanftes Bettgeflüster*, NKZ 14.06.1988; Linda Zamponi, *Ringelreigen mit Betthupferl*, AZ 14.06.1988; Ruediger Engerth, *Literarisches Ballett*, SN 14.06.1988, Wilhelm Sinkovicz, *Großer Tumult in der Praterau*, DP 14.06.1988; Norbert Tschulik, *Schnitzler auf der Tanzbühne*, WZ 14.06.1988, dove si sostiene tuttavia che il lavoro della coreografa, pur tecnicamente apprezzabile e realizzato con buon gusto, non ha più nulla a che vedere con Schnitzler.

¹²⁹ Wagner, *Frauen*, cit. p. 122.

¹³⁰ Hedy Kempny (Gutenstein 1895-New York 1986).

confidenza spirituale, ma assolutamente platonico¹³¹. Le notizie che della Kempny lo scrittore annota nel suo *Tagebuch* del '19, non ne offrono un'immagine così angelicata, anzi di lei Schnitzler dice:

[...] H.K. - Irgendwie erhöhter und in der Atmosphäre der Gegenwart corrumptierter Typus des süßen M[ädels] [...] - Tüchtig, lebendig, unbesorgt aber vorsichtig, zielbewußt und leichtfertig [...]¹³²

Non è comunque qui possibile, e in fondo neppure necessario, approfondire ulteriormente questo discorso: verificare fino in fondo che tipo di relazione esistesse fra Hedy e Schnitzler corrisponde più ad una curiosità da rotocalco che a un reale interesse scientifico. Tuttavia, stando al balletto della «Volksoper», in questo rapporto d'amore si sarebbe risolta in senso del tutto positivo quella dicotomia fra istintualità e sentimento, presentata in realtà da Schnitzler, e non solo nel *Reigen*, come sfuggente ad ogni tipo di sintesi. Per questo l'idea della Kirnbauer, anche se affascinante, mi sembra risolversi nel tentativo, poco attendibile, di recuperare nella concezione dell'amore dell'uomo e dello scrittore Schnitzler quel «lost Romanticism»¹³³ che il *Reigen* certamente tematizza, ma che neppure Schnitzler recuperò mai più per il resto della sua vita. Anzi, proprio negli anni della sua amicizia con la Kempny ebbero luogo le sue due più amare catastrofi affettive: il definitivo divorzio dalla moglie Olga e la perdita violenta dell'amatissima figlia, esperienze dai cui fantasmi il poeta non si liberò più fino alla morte. La definitiva positività finale su cui si chiude il balletto contraddice poi un altro dei detti, in cui Schnitzler ha sintetizzato la sua concezione dell'esistenza:

[...] Die Sehnsucht ist es, die unsere Seele nährt und nicht die Erfüllung; und der Sinn unseres Lebens ist der Weg und nicht das Ziel. Denn jede Antwort ist trügerisch, jede Erfüllung zerfließt uns unter den Händen, und das Ziel ist keines mehr, sobald es erreicht ist.¹³⁴

Se il balletto si chiude in armoniosa allegria con un girotondo finale dell'intero corpo di ballo, l'allestimento del *Reigen* presentato invece nella sta-

¹³¹ Heinz P. Adamek, *Nachwort* zu Kempny-Schnitzler, *Das Mädchen mit den dreizehn Seelen*, cit. pp. 404-407.

¹³² TB IV (1919, VIII, 23), p. 283: «H. K. - Tipo della d[olce] f[anciulla] in certo senso più elevato e più corrotto nell'atmosfera [...] - Attiva, vivace, senza preoccupazioni ma cauta, conscia dei propri scopi e leggera [...]».

¹³³ Cfr. Sanders, cit. n. 41.

¹³⁴ BuE, p. 71: «[...] E' l'anelito che nutre la nostra anima e non il compimento; e il senso della nostra vita sta nel percorso non nella meta. Ogni risposta infatti è ingannevole, ogni adempimento ci si dissolve fra le mani e la meta non è più tale, non appena l'abbiamo raggiunta».

gione 89-90 al «Theater in der Josefstadt» (la prima ha avuto luogo il 13 settembre 1989) si apre e si chiude con il poeta, 'der Dichter', assolutamente solo sulla scena. Si tratta dell'ultimo omaggio di Vienna a questo dramma tanto discusso e questa volta a metterlo in scena è, per così dire, un veterano del *Reigen*: Otto Schenk¹³⁵. La scenografia, affidata a Heinz Hauser, si basa tutta su un grande letto, che occupa il palcoscenico quasi al completo, letto interamente coperto da un telo nero, la cui testata si trasforma di scena in scena, adattandosi alle diverse situazioni: all'inizio è un ponticello dello 'Augarten', dove avviene l'incontro del rozzissimo soldato con la ragazza di strada, poi progressivamente, coperto da un tappeto o da un drappo giallo, si trasforma nella parete della stanza del giovin signore, piuttosto che nel baldacchino sovrastante il mucchio di cuscini, sepolta tra i quali l'attrice sta adagiata in attesa del conte. Il nuovo 'intérieur', di volta in volta necessario ad ogni successiva tappa del girotondo, si crea scoprendo semplicemente una piccola sezione del grande letto, di cui è possibile sfruttare ogni angolo grazie alla scena rotante.

All'inizio come alla fine, ma anche in ogni intervallo fra un quadro e il successivo, sulla scena, accanto a questo enorme letto nero compare soltanto il poeta: barba brizzolata, giacca di velluto a coste e taccuino in mano dove sembra di continuo prendere appunti, è lui che di volta in volta, a seconda della nuova idea che sembra venirgli suggerita dalle sue annotazioni, solleva dal letto un lembo del telo nero, dando inizio ad ogni nuovo incontro di coppia. E' chiaro che a questo Dichter-Schnitzler viene affidato il ruolo di 'Spielleiter', un ruolo molto vicino a quello del 'meneur des jeux'¹³⁶ introdotto anche da Ophüls nella sua *Ronde*. Ma mentre nel film è un personaggio estraneo a ricoprire questa parte, un contemporaneo che rievoca in 'flash-back' il carosello delle coppie della Vienna fine-secolo, qui è chiamato in causa l'autore stesso in prima persona e a lui soltanto, coinvolto pure nella recitazione, viene delegata l'intera responsabilità delle vicende presentate. I pochi mobili aggiunti ai diversi interni e i costumi sono di conseguenza fedeli alla moda e al gusto dell'epoca, e nel momento dell'abbraccio erotico, seguendo la soluzione scenica più tradizionale per risolvere il problema dei 'Gedankenstriche', il palcoscenico diventa improvvisamente buio, mentre l'oscurità viene immediatamente sovrappiattata dai toni malinconici e un po' stridenti di un solo violino, il cui suono sostituisce con chiare allusioni l'amplesso¹³⁷.

¹³⁵ Cfr. *Programmheft* des «Theater in der Josefstadt», Josefstädterstraße 26, 1080 Wien.

¹³⁶ Cfr. Max von Brueck, *Rondo der Liebe. Schnitzlers «Reigen» als Film*, in «Die Gegenwart» 5 (1950), Nr. 24, p. 18 s.; Anna K. Kuhn, *The Romantization of Arthur Schnitzler: Max Ophüls's Adaptations of «Liebelei» and «Reigen»*, in *Probleme der Moderne*, Hrsg. B. Bennet, A. Kaes, W. J. Lillyman, Tübingen, Niemeyer, 1983, pp. 83-99.

¹³⁷ Cfr. H.H., *Ein Sittenbild aus zweiter Hand*, DP 15.09.89, p. 9.

Il piccolo, elegante e raccolto teatro della «Josefstadt» come pure il dialetto, usato nell'intonazione autentica e con abile differenziazione di toni e di tempi in relazione alla diversa classe sociale dei personaggi coinvolti - da rude e incalzante nel soldato a flemmatico e distaccato nel conte - favoriscono in maniera decisiva la buona riuscita, almeno di cassa, di questo spettacolo, cui certo comunque non mancano alcuni difetti, individuabili a mio avviso soprattutto proprio nella figura del poeta, l'attore Eugen Stark, che si muove con estrema affettazione - quasi a passo di danza - nei suoi assolo sulla scena, riuscendo piuttosto stravagante e innaturale. La maschera del poeta coordinatore dei giochi scenici, un'idea di per sé originale, non conserva purtroppo fino alla fine la sua funzione cronachistica neutrale, e va assumendo sempre più nel corso dello spettacolo i tratti di un antipatico quanto banale voyeurismo¹³⁸.

La regia di Schenk sottolinea poi secondo me troppo poco la malinconia di fondo del dramma, finendo per banalizzarlo¹³⁹.

Nella scena finale il poeta chiude il suo quaderno d'appunti scrollando la testa sì, ma con un'espressione sul volto più sorniona che triste, in un atteggiamento che somiglia di più alla subdola connivenza rassegnata che alla delusione profonda di un uomo di mezza età, qual'era allora Schnitzler, tormentato invece da questa duplice consapevolezza: da un lato convinto che «Menschliche Beziehungen aller Art sind dem Los des Absterbens geradeso unterworfen, wie das einzelne Individuum [...]»¹⁴⁰, ma, nel contempo, data l'innaturalità della condizione di solitudine per gli uomini, anche pronto ad ammonire:

Hüte dich vor dem Augenblick, da du anfängst, auf deine Einsamkeit stolz zu werden; im nächsten schon wacht die Sehnsucht nach Menschen in dir auf.¹⁴¹

Difficilissima dunque continua ad essere la traduzione teatrale di questa lacerazione, di questo anelito, potente finché resta inappagato e sempre frustrante nell'istante immediatamente successivo alla sua realizzazione, ma di fronte al quale nessuno sa o può assumere un atteggiamento di rassegnata rinuncia; e tanto meno quando, come nel caso specifico del *Girotondo*, sia la pulsione sessuale a rigenerare, per poi ucciderla puntualmente, questa tensione

¹³⁸ Cfr. Heinz Sichrowsky, *Voyeur von vorgestern*, NKZ 15.09.89.

¹³⁹ Cfr. Kurt Kahl, *Arthur Schnitzler spielt einen Gelegenheitsmacher*, KU 15.09.89.

¹⁴⁰ BuE, p. 33; *Opere*, p. 1427: «Le relazioni umane d'ogni tipo sono soggette al destino della morte, come i singoli individui [...]»

¹⁴¹ BuE, p. 38: «Guardati dall'istante in cui cominci ad andar fiero della tua solitudine; già in quello successivo si ridesta in te il desiderio del prossimo».

all'unione, al superamento della condizione esistenziale di solitudine. Ecco perché di continuo il girotondo, il girotondo dell'eterna illusione di amare e di essere amati, è pronto a ricominciare.

Nota Bibliografica

Delle traduzioni italiane disponibili viene data indicazione nelle singole note.

Abbreviazioni

1. Volumi.

EW, voll. I-VII = Arthur Schnitzler, *Das erzählerische Werk*, Bd. 1-7, Frankfurt am Main, Fischer TB, 1962 ss.

DW, voll. I-VIII = Arthur Schnitzler, *Das dramatische Werk*, Bd. 1-8, Frankfurt am Main, Fischer TB, 1962 ss.

B I = Arthur Schnitzler, *Briefe 1875-1912*, Hg. von Therese Nickl und Heinrich Schnitzler, Frankfurt am Main, Fischer, 1981.

B II = Arthur Schnitzler, *Briefe 1913-1931*, Hg. von Peter Michael Braunwarth, Richard Miklin, Susanne Pertlik und Heinrich Schnitzler, Frankfurt am Main, Fischer, 1984.

TB I-V = Arthur Schnitzler, *Tagebuch 1879-1931*, Hrsg. von Werner Welzig, Vlg. der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Wien, 1981 ss. Di quest'opera sono usciti fino ad oggi cinque voll.: I (1879-1892); II (1909-1912); III (1913-1916); IV (1917-1919); V (1893-1902).

2. Quotidiani e settimanali

(Ztg=Zeitung; Ncht=Nachrichten; Blt=Blatt; Kur=Kurier).

AP= Abendpost, Frankfurt.

ABZ= Abendzeitung, München.

AZ= Arbeiter Zeitung, Wien.

BK= Bayern Kurier, München.

BN= Brenner Nachrichten, Innsbruck.

BNN= Badische Neueste Nachrichten.

BAZ= Basler Zeitung, Basel.

BEZ= Berner Zeitung, Bern.

DF= Die Furche, Wien.

DP= Die Presse, Wien.

DS= Der Spiegel, Hamburg.

DW= Die Welt, Bonn.

DZ= Die Zeit, Hamburg.

FAZ= Frankfurter Allgemeine Zeitung, Frankfurt.

FNP= Frankfurter Neue Presse, Frankfurt.
FR= Frankfurter Rundschau, Frankfurt.
KN= Kieler Nachrichten, Kiel.
KR= Kölnische Rundschau, Köln.
KU= Kurier, Wien.
MM= Münchner Merkur, München.
NKZ= Neue Kronen Zeitung, Wien.
NN= Nürnberger Nachrichten, Nürnberg.
NZ= Nürnberger Zeitung, Nürnberg.
NZZ= Neue Zürcher Zeitung, Zürich.
OöN= Oberösterreichische Nachrichten, Graz,.
ÖN= Österreichische Nachrichten, Linz.
RP= Rheinische Post, Düsseldorf.
SBZ= Saarbrücker Zeitung, Saarbrücken.
SDZ= Süddeutsche Zeitung, München.
SK= Südkurier, Konstanz.
SN= Salzburger Nachrichten, Salzburg.
STP= Südost Tagespost, Graz.
SZ= Stuttgarter Zeitung, Stuttgart.
TH= Theater Heute.
TR= Theater Rundschau, Bonn.
TS= Der Tagesspiegel, Berlin.
TT= The Times, London.
VB= Volksblatt, Berlin.
VN= Vorarlberger Nachrichten, Vorarlberg.
VS= Volksstimme, Wien.
VZ= Volkszeitung, Klagenfurt.
WP= Wochenpresse, Wien.
WZ= Wiener Zeitung, Wien.