

Forum Austriaco di Cultura a Milano

Sezione di Germanistica del DI.LI.LE.FI
Università degli Studi di Milano

Studia austriaca

Ester Saletta

Immaginare il femminile *Fräulein Else* nella letteratura austriaca del Primo Dopoguerra



CUEM

Germanistica

Critica Letteraria

Forum Austriaco di Cultura a Milano

Sezione di Germanistica del D.I.L.I.E.F.I
Università degli Studi di Milano

Studia austriaca

Ester Saletta

Immaginare il femminile
Fräulein Else nella letteratura austriaca
del Primo Dopoguerra



CUEM

Proprietà letteraria originaria
dell'Università degli Studi di Milano
Sezione di Germanistica del D.L.L.L.E.FI

Cooperativa Universitaria Editrice Milanese
Via Festa del Perdono 3 – 20122 Milano
Fax a disposizione per ordini: 02/76.01.58.40
e-mail: www.accu.mi.it

È vietata la riproduzione, anche parziale, non autorizzata, con qualsiasi mezzo effettuata, compresa la fotocopia, anche ad uso interno o didattico.

Grafica di H. D. Baumann

Finito di stampare nel giugno 2007

ISBN 978-88-6001-128-2 (Studia austriaca: ISSN 1593-2508)

Indice

Ringraziamenti	p. 6
Prefazione all'edizione italiana	p. 9
Prefazione all'edizione tedesca	p. 12
Premessa metodologica	p. 17
Considerazioni preliminari intorno alla <i>Fräulien Else</i> di Arthur Schnitzler	p. 25
I. Vienna durante il Primo Dopoguerra. Storia e politica; fermenti e novità culturali; economia, società e lavoro; architettura e arte; medicina e sessuologia	p. 33
II. La <i>Fräulein Else</i> di Arthur Schnitzler, donna dalla molteplice fisionomia	p. 71
III. <i>Else</i> a confronto con altri personaggi schnitzleriani non solo femminili	p. 83
<i>Spiel im Morgengrauen</i>	p. 83
<i>Therese. Chronik eines Frauenlebens</i>	p. 92
IV. <i>Fräulein Else</i> alla luce di nuovi parallelismi	p. 107
<i>Die Versuchung der stillen Veronika</i>	p. 112
<i>Drei Frauen</i>	p. 121
<i>Grigia</i>	p. 126
<i>Die Portugiesin</i>	p. 132
<i>Tonka</i>	p. 140
<i>Eine blaßblaue Frauenschrift</i> di Franz Werfel	p. 148
V. Personaggi femminili della <i>Trivialliteratur</i> nel Primo Dopoguerra	p. 159
<i>Die freudlose Gasse</i>	p. 164
<i>Jazz</i>	p. 166
<i>Die Schwestern Kleh</i>	p. 181
<i>Teufel nebenan</i>	p. 185
Bibliografia	p. 191
Indice dei nomi	p. 201

Ringraziamenti

Per l'aiuto e la collaborazione, nelle fasi di ricerca del materiale d'archivio, ringrazio il personale della Dokumentationsstelle für neuere österreichische Literatur e dello Institut für Wissenschaft und Kunst di Vienna.

Profonda riconoscenza al Dr. Johann Sonnleitner, che ha seguito scientificamente le prime fasi di stesura di questo mio lavoro, reso possibile anche da una borsa di studio annuale dello ÖAD.

Un grazie alla Prof. Anna Fustinoni per la sua paziente collaborazione nella revisione della stesura in lingua italiana di questa traduzione.

Particolare gratitudine al mio maestro, Prof. Wendelin Schmidt-Dengler, che ha saputo stimolare, con le sue critiche costruttive, l'elaborazione di questa mia tesi di dottorato.

A mio padre

Prefazione all'edizione italiana

Questo volume, dal taglio comparativo ed interdisciplinare, che riunisce ambiti di studio quali la letteratura, la storia, l'arte e la sociologia, nasce come risultato di una ricerca sul concetto del femminile e delle sue trasformazioni sia nell'immaginario della letteratura austriaca sia storicamente sul terreno socio-culturale viennese, a partire dalla Fine Secolo fino al Primo Dopoguerra. Eventi storici come la caduta della monarchia asburgica e la proclamazione della Prima Repubblica (1918) si accompagnano a mutamenti sociali e di vita quotidiana propri del Primo Dopoguerra viennese, caratterizzato da una forte inflazione e speculazione economica, che non invalidò, comunque, il processo di sviluppo culturale ed artistico.

La letteratura, così come la pittura e l'architettura, produssero a Vienna, nonostante la precaria condizione esistenziale dell'individuo, oscillante fra memoria di un passato glorioso e quotidianità di un vivere presente instabile ed incerto, opere di grande interesse e spessore culturale. In alcune di esse la figura della donna e il suo rapporto con il maschile convivono con la nuova idea della femminilità a livello sociale. I dipinti di Gustav Klimt ed Egon Schiele, che ritraggono il femminile alla luce di una coesistenza di elementi tradizionali – si pensi ai ritratti klimtiani di Emilie Flöge o di Adele Bloch-Bauer – e assolutamente innovativi per l'epoca – si faccia riferimento agli “erotici” dipinti di Schiele –, così come le opere architettoniche di Adolf Loos, soprattutto il noto e discusso “Haus ohne Augenbrauen” sul Michaelerplatz, sono portatori metaforici di un'idea della femminilità che elabora culturalmente fermenti del sociale, cioè il profilarsi di una contrapposizione fra donna tradizionale e donna emancipata. Muovendo da questa conflittuale doppia natura del femminile la letteratura dell'epoca, se coglie alcuni degli aspetti innovativi introdotti da donne moderne, come Ea von Allessch, Milena Jesénská, Lina Loos ed Alma Mahler, capaci di dare un contributo di rilievo al processo di emancipazione, presenta però prevalentemente figure letterarie ancora vittime dell'imma-

ginario maschile dell'autore. Ne sono un esempio significativo i personaggi femminili delle opere di Schnitzler come Else, Therese e Leopoldine, che oscillano costantemente fra l'anelito al superamento delle barriere erette dal pensare maschile tradizionale limitato e limitante dell'epoca dell'autore e l'impossibilità di un'effettiva realizzazione di tale desiderio.

Così concepita, su un piano interdisciplinare e letterario-comparativo, la presente ricerca, sovvenzionata nelle sue prime fasi di stesura da una borsa di studio annuale dello ÖAD, in collaborazione con il Ministero degli Affari Esteri italiano, a partire dal 1999 è stata condotta all'Università di Vienna, inizialmente con la guida scientifica del Dr. Johann Sonnleitner, ed in seguito, con quella del Prof. Wendelin Schmidt-Dengler. La ricerca, che, in un primo momento, intendeva esaminare la descrizione letteraria di personaggi femminili nell'immaginario maschile viennese del Primo Dopoguerra, ha subito, nella sua fase successiva, un approfondimento e un'ulteriore specificità nel far convergere, in modo centripeto, i dati conoscitivi risultanti dai vari studi ed approfondimenti interdisciplinari, sulla poetica di Arthur Schnitzler e su una interpretazione delle sue opere, qualificata dall'utilizzo di nuovi apporti e di nuovi strumenti. In particolare il lavoro, conclusosi nel 2005 con una tesi di dottorato di ricerca in "Deutsche Philologie", vuole contribuire, tramite l'apporto delle teorie americane dei Gender-Studies ad un arricchimento della convenzionale analisi testuale di una selezione di opere letterarie austriache di autori maschili degli Anni Venti e Trenta come, oltre ad Arthur Schnitzler, Robert Musil, Franz Werfel, Hugo Bettauer e Felix Dörmann e di scrittrici-donne quali Gina Kaus e Vicki Baum non trascurando l'intrinseca diversità fra opere ascrivibili alla "Hochliteratur" ed alla "Trivalliteratur" viennese, ad oggi ancora poco conosciuta.

I Gender-Studies, a partire dagli Anni Ottanta, misero in discussione, con la loro nuova proposta di indagine, oltre che la critica femminista anche le categorie della femminilità e della mascolinità. L'identità sessuale di uomo e di donna non fu più solo da considerare su base biologica quanto piuttosto fortemente marcata da fattori socialmente contestualizzanti. Alla tesi di una conflittualità si sostituì quella di una *differenziazione* di genere su base socio-culturale caratterizzata da un rapporto di complementarità dei sessi, alla costante ricerca di una compensazione dialogica.

Il presente confronto letterario di testi del Primo Dopoguerra, in cui il tema del rapporto fra i sessi trovò un'attenzione quasi esclusiva, sia da parte di autori maschili che femminili, si gioverà proprio di tali proposte teoriche. La convinzione che per questi autori la rappresentazione letteraria del femminile è stata influenzata sia da fattori di carattere storico-sociale e

culturale che dalla sessualità dell'autore stesso è, a mio parere, uno strumento d'indagine alquanto innovativo, per il panorama della germanistica italiana. Ne emerge la particolarità che Schnitzler si fa carico di *contestualizzare* la questione femminile in un periodo storico in cui, nonostante il perdurare di una cultura fortemente patriarcale, si profila una nuova identità della donna grazie ai primi successi del movimento di emancipazione femminile. Proprio l'opera *Fräulein Else* di Arthur Schnitzler, che trasmette un concetto di femminilità a cavallo fra tradizione e modernità, ha assunto nel presente lavoro un ruolo centrale, anche nello studio comparativo con le altre opere.

Il lavoro, qui presentato in traduzione italiana, vuole essere una rivisitazione lessicale e formale, non di contenuto, dell'originale tedesco *Die Imagination des Weiblichen. Schnitzlers "Fräulein Else" in der österreichischen Literatur der Zwischenkriegszeit*, pubblicato dalla Böhlau Verlag di Vienna nel 2006.

Ester Saletta

Febbraio 2007

Prefazione all'edizione tedesca

Vienna, ottobre 1999: luogo e data d'inizio delle mie ricerche su Arthur Schnitzler.

In un malinconico pomeriggio viennese, di nebbia e di vento, lascio l'accogliente atmosfera del "Café Central" per affrettarmi, a passi veloci, lungo la Herrengasse, in direzione del Karl-Lueger-Ring, dove mi aspetta, all'Istituto di Germanistica, il Dr. Johann Sonnleitner, allora mio tutore.

Il colloquio, stabilito tramite corrispondenza e-mail dall'Italia, doveva fornirmi le prime direttive per la stesura del mio lavoro di ricerca, ottenuto a seguito della vincita della borsa di studio annuale dello ÖAD. All'epoca non ero ancora convinta di voler lavorare su Schnitzler, quanto piuttosto sui personaggi femminili della letteratura austriaca e l'idea di fare ricerca sulla "Wiener Moderne" mi aveva sempre affascinato tanto che la sensazione di trovarmi ora nella capitale, nella culla, proprio al centro di quella cultura, rafforzava ancora di più il mio entusiasmo. Mi affrettai. Camminavo veloce sotto la "Uni-Arkade", con le sue statue di marmo raffiguranti personaggi illustri, che avevano raggiunto la loro fama proprio all'Università di Vienna. Imboccai l'ingresso dell'Istituto di Germanistica, dove al terzo piano mi aspettava il Dr. Sonnleitner. L'incontro si rivelò produttivo ed illuminante per me. Era la prima volta che l'argomento "Immaginare il femminile nella letteratura austriaca del Primo Dopoguerra" mi veniva menzionato, anche se il nome di Arthur Schnitzler non era ancora stato oggetto di discussione – lo sottopose alla mia attenzione solo un anno dopo il mio "Doktorvater", il Prof. Wendelin Schmidt-Dengler.

Ricordo, come fosse ora, le parole che il Dr. Sonnleitner mi disse: «Cara Dottoressa, sa, vero, che dovrà leggere *maledettamente* tanto, tutto il possibile sui concetti del femminile e della sua immaginazione nel periodo fra gli Anni Venti e Trenta a Vienna?». Ero così entusiasta del mio argomento di ricerca, che senza esitare, neppure un secondo, ero pronta a diventare

un perfetto “topo di biblioteca”. Così iniziai a trascorrere le mie giornate a tavolino, a Vienna, nella biblioteca dell’Istituto di Germanistica e nella “Nationalbibliothek”, con la luce verde delle sue lampade come unica e sola compagnia. Contemporaneamente frequentavo alcune lezioni universitarie, per approfondire il mio tema di ricerca, fra cui anche le lezioni della Prof. Gisela Brinker-Gabler, che mi introdussero allo studio delle teorie dei Gender-Studies. Tanto più leggevo e facevo ricerca, tanto più profonda diventava la mia passione per l’argomento ed incominciava a profilarsi all’orizzonte l’idea di far tesoro di quelle ricerche e di quel materiale per una futura tesi di dottorato. E così fu. Un anno dopo, quando ebbi concluso il mio progetto scientifico, come borsista, mi decisi, anche su suggerimento del Dr. Sonnleitner, ad approfondire ulteriormente la tematica dell’immaginazione del femminile nella letteratura austriaca del Primo Dopoguerra, così da poter scrivere una tesi di dottorato con la guida scientifica del Prof. Wendelin Schmidt-Dengler. L’argomento e la prospettiva di indagine – quella dei Gender-Studies –, già da un anno oggetto dei miei studi e ricerche, furono accolte dal mio nuovo tutore con scetticismo. «Troppo banali, troppo sfruttati!» furono le sue argomentazioni; per non parlare poi del fatto che, per uno studioso così brillante e creativo come il Prof. Wendelin Schmidt-Dengler, una tesi di dottorato sull’immaginazione del femminile ricalcava il solito canone di tendenza. Quando mi intrattenni con lui, durante il suo orario di ricevimento, mi disse che ora non si trattava più di una borsa di studio annuale, bensì del conseguimento del titolo di Dottore di Ricerca in “Deutsche Philologie”. A quelle parole abbassai lo sguardo, sfiduciata. Regnava un silenzio di tomba nel suo studio. Era ovvio che fosse alla ricerca di una possibile via di salvezza; voleva dare alla mio lavoro un’impronta di innovazione. Irrequieto, giocherellando con la penna fra le dita, rifletteva fino a quando il nome di Arthur Schnitzler gli balenò nella mente. Arthur Schnitzler e *Fräulein Else* erano la soluzione al problema.

È al Prof. Schmidt-Dengler che devo il mio grazie più sincero se ho prodotto questo studio sull’immaginazione del femminile nella letteratura austriaca del Primo Dopoguerra ed in particolare sulla *Fräulein Else*. È stato un lavoro, che mi è costato ben più di quattro anni di ricerche e che adesso vede la luce anche in questa traduzione rivista in italiano.

Sono trascorsi settantacinque anni da quando Arthur Schnitzler, all’età di sessantanove anni, è morto a seguito di una emorragia cerebrale, a Vienna, ma il fascino per questo scrittore della “Wiener Moderne”, apprezzato anche oggi, in Austria così come a livello mondiale, è rimasto in me costantemente vivo dal tempo delle mie ricerche come borsista.

Arthur Schnitzler è un nome, che la maggior parte dei germanisti italiani già ben conosce, grazie alla biografia bilingue di Giuseppe Farese *Arthur Schnitzler. Una vita a Vienna 1862-1931* (1997) [*Arthur Schnitzler. Ein Leben in Wien 1862-1931*], ed ora, dopo dieci anni dalle sue fatiche biografiche, esce questo mio libro, con il modesto tentativo di volere proseguire la sua opera e con l'intenzione di presentare uno Schnitzler insolito. Non il medico, non il borghese viennese di Fine Secolo o il rappresentante di un mondo asburgico ormai in declino, ma lo scrittore che dall'idea tradizionale del femminile passa talvolta contestualmente alla realtà socio-culturale del suo tempo, ad una visione della donna più nuova e anticonformista. In questo libro l'attenzione è rivolta non tanto all'uomo Schnitzler, come nel caso di Farese, quanto all'autore di tale duplice femminilità, che si sviluppa a cavallo fra le due guerre.

Le sue opere *Fräulein Else* (1924), *Spiel im Morgengrauen* (1926) così come *Therese. Chronik eines Frauenlebens* (1929), che hanno saputo influenzare molti contemporanei di Schnitzler, fra cui anche Robert Musil, sviluppano concetti sulla femminilità e sulla sessualità, che, nonostante tutti gli sforzi femministi, rimangono ancorati agli schemi patriarcali.

Donne come Else, Therese e Leopoldine, così come uomini del calibro di Dorsday, Kasimir e Willi sono rappresentativi, in quanto superano le barriere erette dal pensare sociale, limitato e limitante dell'epoca schnitzleriana.

Da questa convinzione è scaturita l'idea di scrivere uno studio comparato ed interdisciplinare sul concetto del femminile, in cui Schnitzler, ed in modo particolare, *Fräulein Else*, occupa un ruolo centrale. A ciò vanno aggiunti autori della sua epoca come Robert Musil o Franz Werfel e la scrittrice viennese Gina Kaus, che si sono occupati, nelle loro opere, della questione femminile con linee guida differenti. Il risultato è uno studio di genere sulle modalità narrative-descrittive della femminilità immaginaria e reale, dal punto di vista maschile e femminile, in contesti diversi, nell'ambito della produzione letteraria della così detta "Hochliteratur" e "Trivialliteratur". Il taglio interdisciplinare di questo studio, che riunisce la storia, l'arte, la sociologia e la letteratura, cercando di collegare discorsi storico-culturali ed di finzione letteraria, vuole ritrarre la donna nella sua più complessa globalità. Donne moderne ed emancipate come Ea von Allesch, Milena Jesénská, Lina Loos ed Alma Mahler che, nonostante la loro condizione di "Frauen bedeutender Männer", seppero dare un contributo concreto al processo emancipativo sociale, si alternano a personaggi fittizi, rimasti vittima dell'immaginario maschile dell'autore. Non nego la difficoltà di portare avanti parallelamente, nella mia trattazione, questi due a-

spetti, così come non nascondo la decisione metodologica, a volte rischiosa, di presentare opere della letteratura austriaca del Primo Dopoguerra, con una prospettiva di ricerca moderna, come quella dei Gender-Studies. Credo, comunque, di aver superato, durante le fasi di stesura del lavoro, queste difficoltà iniziali essendomi avvalsa sia di un apparato bibliografico tradizionale, che di risultati scientifici recenti. Per questo lo studio analizza il motivo dell'immaginare il femminile a due livelli: tradizionale e moderno in cui la femminilità non deve essere letta in una dimensione di contrapposizione, ma di complementarità.

La novità di questo testo consiste soprattutto nella capacità di indagare l'immaginario del femminile, alla luce di un'interdisciplinarietà culturale e di una complementarità sessuale, che non trascurano, comunque, le teorie femministe ed il loro irrisolvibile conflitto fra uomo e donna.

Ester Saletta

Marzo 2006

* * *

Premessa metodologica

Obiettivo principale di questo lavoro è l'interpretazione linguistica e contenutistica di alcune opere di autori austriaci del Primo Dopoguerra come *Fräulein Else* (1924), *Spiel im Morgengrauen* (1926) e *Therese. Chronik eines Frauenlebens* (1929) di Arthur Schnitzler; *Die Versuchung der stillen Veronika* (1911) e *Drei Frauen* (1924) di Robert Musil; *Eine blaßblaue Frauenschrift* (1941) di Franz Werfel; *Teufel nebenan* (1927) e *Die Schwestern Kleh* (1933) di Gina Kaus.

L'analisi delle diverse relazioni sessuali e delle loro “dramatis personae”, condotta sulla base dei Gender-Studies, si configura quale doppia riflessione: da un lato evidenzia il perdurare nell'immaginario maschile, anche nel Primo Dopoguerra, di stereotipi circa la femminilità, dall'altro sottolinea come il testo sia luogo di coesistenza della realtà – intesa come situazioni storiche concrete – e dell'immaginazione. Realtà significa, nell'opera di Schnitzler storicità¹ come puntualizza in un suo recente studio Schmidt-Dengler:

Es ist bekannt, daß Schnitzler seine späten Schriften nahezu allesamt aus Stoffen speiste, die er schon viel früher notiert hatte. [...] Schnitzler selbst scheint seine Texte so gebaut zu haben, daß eine direkte Bezugnahme auf Zeitereignisse ihnen keineswegs abzulesen ist.²

¹ Reinhard Urbach, «Was war, ist». Das Problem des Historismus im Werk Arthur Schnitzlers, in: *Studia Austriaca*, a cura di Fausto Cercignani, Milano, Edizioni dell'Orso 1991, pp. 97-106. Qui Urbach sottolinea come «die Gegenwart sich zusammen aus der Summe vergangener Taten und Absichten setzt; sie ist völlig abhängig von der Vergangenheit» affermando che «alles was geschieht, die Folge von etwas Geschehenem ist».

² Wendelin Schmidt-Dengler, Inflation der Werte und Gefühle. Zu Arthur Schnitzlers *Fräulein Else*, in: Wendelin Schmidt-Dengler, *Ohne Nostalgie. Zur österreichischen Literatur der Zwischenkriegszeit*, Wien, Böhlau 2002, p. 53.

Non solo la realtà, ma anche l'immaginazione è termine centrale della presente ricerca, in cui per immaginazione si intende la *costruzione* immaginativa della femminilità. Innovativa, nel contesto della critica letteraria, è poi la distinzione fra *costruzione* e *rappresentazione*, riferita ai diversi punti di vista sul femminile da parte di autori uomini o donne. Le opere di autori come Arthur Schnitzler, Robert Musil, Felix Dörmann o Hugo Bettauer mostrano infatti la femminilità come *costruzione-codificazione* tradizionale, che concepisce la donna o quale oggetto di piacere dell'uomo o mezzo per il risanamento di una situazione finanziaria critica. Lo conferma la definizione di mascolinità nelle opere di Arthur Schnitzler proposta da Oosterhoff che vede:

[...] die Frauen im vorehelichen Sexuellen der Männer meist nur Spielobjekte, mit denen diese sich die Wartezeit vor der beruflichen und damit ehelichen Etablierung vertreiben.³

Se lo studioso dei Gender-Studies Oosterhoff precisa che le donne, soprattutto nel matrimonio in cui «die Moral der Jahrhundertwende den Frauen eine reproduktive Rolle vorschreibt», si trovano «oft in eine zwispältige Lage gedrängt, indem sie von ihren Männern entweder zur Madonna erklärt oder zur Hure verdammt werden»⁴, autrici come Gina Kaus oppure Vicki Baum *rappresentano* i personaggi femminili come donne emancipate, moderne, determinate e coraggiose che mettono in discussione le severe leggi della società patriarcale.

Il tema centrale degli studi americani di genere, che hanno definito la femminilità in quanto “sex” e “gender”⁵ alla luce di una rivisitazione degli studi femminili degli Anni Settanta, è costituito dallo studio del linguaggio e dell'atteggiamento di entrambi i sessi nel contesto della loro relazione: l'uomo e la donna non sono più considerati protagonisti di una conflittualità, quasi di una inimicizia, ma partner che si completano.

Come Ingrid Neumann-Holzschuh afferma, i *Gender-Studies* si differen-

³ Jenneke A. Oosterhoff, *Die Männer sind infam, solange sie Männer sind. Konstruktionen der Männlichkeit in den Werken Arthur Schnitzlers*, Tübingen, Stauffenburg 2000, p. 223.

⁴ Ibid, p. 223.

⁵ In italiano la traduzione con sesso e genere risulta corretta mentre è alquanto problematico tradurre in tedesco i termini inglesi “sex” e “gender”, perché i vocaboli tedeschi “Geschlecht” e “Geschlechtscharakter” oppure “Geschlechtsrolle” sono riduttivi e teoricamente poco affini ai corrispettivi inglesi. Per ulteriori riferimenti, relativi alla differenza etimologica “sex/gender”, si veda l'introduzione al testo di Christina von Braun ed Inge Stephen *Gender Studies. Eine Einführung*, Stuttgart, Metzler. Verlag 2000, pp. 58-69 oppure il libro a cura di Ingrid Neumann-Holzschuh *Gender, Genre, Geschlecht*, Tübingen, Stauffenburg 2001, pp. 9-19.

ziano dalle precedenti teorie femministe perché muovono dalla considerazione che la differenza sessuale fra maschile e femminile non è naturalmente determinata dal fattore biologico (sex), quanto dal risultato di una interpretazione socio-culturale (gender) del fattore sessuale.

Die Geschlechterdifferenz nach Männlichkeit und Weiblichkeit nicht als Gegebenheiten hinnehmen, die durch ihr biologisches Substrat im Körper bestimmt sind, sondern daß sie Geschlechterdifferenz als Ergebnis von Interpretationen einschließlich der dazugehörigen Interpretationsgeschichte begreifen: als kulturelle Überformungen des biologischen Substrats "Geschlecht" in wechselnden politischen Konfigurationen von Differenz.⁶

Anche l'affermazione di Gudrun Knapp –

Anstatt weiterhin die Verhältnisse zwischen den Geschlechtern und die Differenz von Frauen und Männern zum ausschließlichen oder primären Fokus ihrer Analysen zu machen und Formen patriarchaler Herrschaft zu kritisieren, steht die jüngere Diskussion unübersehbar im Zeichen der Bedeutung von Unterschieden innerhalb der Genus-Gruppen⁷ –

sposta l'attenzione della discussione teorica femminista dall'idea dell'opposizione conflittuale fra maschile e femminile alla sua *differenziazione* proposta dai Gender-Studies. I due termini (maschile e femminile) non sono più, infatti, da intendersi solo come indicazione di sesso biologico, quanto piuttosto come identità di genere, alla luce di un contesto culturale e sociale.

Un'esauriente definizione di *gender* e *sex* si trova nel saggio di Ingrid Neumann-Holzschuh *Gender als Analysekategorie in den Philologien*, in cui il genere è da intendersi come caratterizzato da variabili storiche e sociali che influenzano il rapporto fra i sessi modificando comportamenti e ruoli.

Gender heute im Unterschied zum biologischen Geschlecht (sex), das sozial und kulturell erworbene und geprägte Geschlecht bezeichnet, also bestimmte gesellschaftlich bedingte, historisch variable Rollenmuster und Verhaltensformen, die das Verhältnis der Geschlechter zueinander in weit höherem Maße beeinflussen, als die biologisch bestimmten Differenzen.⁸

⁶ Ingrid, Neumann-Holzschuh (a cura di), *Gender, Genre, Geschlecht. Sprach- und literaturwissenschaftliche – Beiträge zur Gender-Forschung*, Tübingen, Stauffenburg 2001, p. 11.

⁷ Gudrun Knapp, *Kurskorrekturen. Feminismus zwischen kritischer Theorie und Postmoderne*, Frankfurt am Main, Campus Verlag 1998, p. 63.

⁸ Ingrid Neumann-Holzschuh, *Gender, Genre, Geschlecht. Sprach- und literaturwissenschaftliche Beiträge zur Gender-Forschung*, op. cit., p. 10.

L'affermazione di Simone de Beauvoir – «Man kommt nicht als Frau zur Welt, man wird es»⁹ è confermata dalla constatazione di Inge Stephan e di Christina von Braun secondo cui la femminilità non è solo costituita da caratteristiche antropologiche, biologiche o psicologiche, ma da un sistema complesso di norme culturali in costante evoluzione.

Wenn die Bedeutung, die der Geschlechter-Differenzierung beigegeben wird, nicht auf anthropologische, biologische oder psychologische Gegebenheiten zurückgeführt werden konnte, sondern von kulturellen Klassifikationen abhängig war, so konnte auch die Beziehung der Geschlechter zueinander nicht länger als Ausdruck oder Repräsentation einer statischen, naturgegebenen Ordnung verstanden werden. Geschlechterbeziehungen sind Repräsentationen von kulturellen Regelsystemen.¹⁰

Secondo i Gender-Studies, nella nuova raffigurazione della relazione fra i sessi, questi, non più contrapposti l'uno all'altro, sono rispettivamente due facce diverse di una stessa medaglia; la donna non ricopre più il ruolo del “diverso da”, come nella prospettiva di Simone de Beauvoir, per la quale, in quanto *sex* era a metà fra l'uomo e il castrato.

[...] Die gesamte Zivilisation bringt dieses als weiblich qualifizierte Zwischenprodukt zwischen dem Mann und dem Kastraten hervor.¹¹

Nessun conflitto sessuale di stampo femminista – «Geschlechterbeziehungen scheinen für die jetzige Generation nicht mehr in dem Sinne “Kampfverhältnisse” und auch nicht in dem Fall so zentral zu sein»¹² –, ma un processo di *differenziazione*, un sistema di emancipazione per la ricerca di una identità di genere, che può essere femminile, maschile oppure femminile/maschile. Si tratta del processo per cui la donna, non negando la sua natura biologica, psicologica e culturale si diversifica dall'uomo, raggiungendo la sua *differenziazione*. Numerosi studiosi si sono interrogati su quali siano le condizioni perché essa si verifichi.

Già nel 1923 la femminista Rosa Mayreder, per l'acutezza delle sue osservazioni filosofiche, storiche e fisiologiche sul concetto di *differenziazione* sessuale del femminile e del maschile può essere considerata precorritrice dei Gender-Studies.

⁹ Simone de Beauvoir, *Das andere Geschlecht*, Hamburg, Rowohlt 2000, p. 335.

¹⁰ Christina von Braun/Inge Stephan, *Gender-Studies. Eine Einführung*, Stuttgart, Metzler 2001, p. 68.

¹¹ Simone de Beauvoir, *Das andere Geschlecht*, op. cit. p. 335.

¹² Ibid, p. 65.

Also noch einmal die Frage, wie weit bestimmt die Geschlechtsdifferenzierung das Wesen und Sein des Einzelnen? Es gibt der Hauptsache nach dreierlei Methoden, durch die eine Antwort darauf gesucht wird: die philosophische, die das Problem auf spekulativem Wege durch Geschlechtsmetaphysik entscheiden will; die historische, die sich an die Einrichtungen der Vergangenheit hält, um aus ihnen die Schlüsse über das zu ziehen, was die Geschlechter vermöge ihrer besonderen Eigenart aus dem Leben machen, und die physiologische, die aus körperlichen Vorgängen die seelischen Phänomene nach dem Verhältnis von Ursache und Wirkung erklärt.¹³

Passando poi ad analizzare le posizioni di Lacan si evince che lo studioso francese riduce il problema alla questione del «Phallus sein/haben»¹⁴, considerando costitutiva della donna la ricerca della compensazione alla propria privazione del fallo, e fondando pertanto il suo ruolo sulla capacità di rafforzamento e di riconoscimento della dominanza sessuale maschile. La donna è, infatti, concepita da Lacan come colei che nonostante la sua privazione del fallo può conferire all'uomo la sua funzione maschile. La teorica americana Riviere definisce¹⁵, invece, la lacaniana fase di comple-

¹³ Rosa Mayreder, *Geschlecht und Kultur*, Wien, Mandelbaum 1998, p. 91. Si deve sottolineare che anche la Mayreder parla di una sessualità bipolare: «Jeder Mensch ist eine Synthese von Männlichkeit und Weiblichkeit und kann je nach Umständen als Mann oder als Weib in die Erscheinung treten» (p. 93). Ogni uomo è una sintesi di maschile e di femminile e può rivelarsi, a seconda delle circostanze, come uomo o donna. Tale definizione coincide con le teorie dei Gender-Studies nel momento in cui si considera la Mayreder precorritrice del movimento femminista.

¹⁴ Judith Butler, *Das Unbehagen der Geschlechter*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag 1991, p. 75. «Phallus sein» e «Phallus haben» definiscono due posizioni distinte o non posizioni (vale a dire posizioni impossibili) del linguaggio. «Phallus sein» significa essere oggetto per l'Altro/Altra di un piacere maschile e allo stesso tempo rappresentare o riflettere questo piacere. Questa/o l'Altro non costruisce quindi i confini del maschile sulla base di una alterità femminile, ma mette solamente in mostra una auto-referenzialità maschile. «Der Phallus sein bedeutet also für die Frauen, dass sie die Macht des Phallus widerspiegeln, den Phallus verkörpern, den Ort stellen, an dem der Phallus eindringt, und den Phallus gerade dadurch bezeichnen, daß sie sein Anderes, sein Fehlen, die dialektische Bestätigung seiner Identität sind». Butler spiega ancora la teoria di Lacan: «Wenn Lacan behauptet, daß das Andere, dem der Phallus fehlt, der Phallus ist, will er offenbar darauf hinweisen, daß die Macht des Phallus durch die weibliche Position des Nicht-Habens bedingt ist und daß das männliche Subjekt, das den Phallus *hat*, die Andere braucht, die den Phallus bestätigt und somit im *erweiterten* Sinne der *Phallus* ist».

¹⁵ *Ibid.*, p. 84; «Allerdings konzentriert Riviere ihre Analyse auf die “Zwischentypen”, die die Grenzen zwischen Heterosexuellen und Homosexuellen verwischen. [...] Offensichtlich geht Riviers Analyse von feststehenden Vorstellungen aus, was es bedeutet, die Kennzeichen des eigenen Geschlechts zur Schau zu stellen, und wie es kommt, daß diese

tamento femminile come una «Maskerade», in cui si palesano forme ibride al confine fra omo ed eterosessualità. Risulta differente, a tale proposito, l'argomentazione di Kristeva che affronta il problema del freudiano «Penisneid» mediante l'attribuzione della componente linguistica al corpo della donna¹⁶. Ella, infatti, ripercorrendo il processo di sviluppo fisico dell'evoluzione della sessualità della donna, in modo particolare del momento della gravidanza, elabora una teoria basata sulla convinzione che il corpo femminile sia luogo dialogico per eccellenza e che, come tale, sia in grado di compensare la sua mancanza fallica.

Queste teorie contraddicono radicalmente le posizioni biologistiche di Cesare Lombroso, Paul Julius Möbius, Otto Weininger e Sigmund Freud introducendo fattori extra-biologici nella determinazione sessuale a cui va aggiunto un possibile slittamento ed inversione del *sex*, causa di una mascolinizzazione del femminile e di una femminilizzazione del maschile.

«You can't do anything without making reference to gender» afferma la storica Gertrude Himmelfarb, convinta che i Gender-Studies abbiano portato con sé nuove prospettive di interpretazione e, con esse, un allargamento ed una diffusione della ricerca al femminile.

Else e Dorsday, Willi Kasda e Leopoldine, Therese e Kasimir, Veronika e Johannes, Grigia e Homo, la Portoghese e il Signore delle Catene, Tonka ed il suo compagno, già oggetto di un'indagine critica tradizionale, rigorosa, molto classica e conservatrice, saranno analizzate, insieme ad altre coppie, in questo studio proprio alla luce dell'appena citato processo di slittamento del *sex* e del *gender*.

La critica schnitzleriana più avanzata fino ad ora, pur annoverando studi importanti (cfr. Arnim Thomas Bühler, *Arthur Schnitzlers Fräulein Else. Ansätze zu einer psychoanalytischen Interpretation*, Wetzlar, Kletsmeier Verlag 1995), ha circoscritto il suo campo d'indagine ad aspetti psicoanalitici rivelatori della complessità del personaggio che si mostra, nel caso di Else, nel monologo interiore e nel sogno ad occhi aperti. I pensieri e le emozioni di Else, oggetto anche del contributo di Deborah Knob, sono studiati sulla base della struttura linguistica e di elementi di narratologia, ma non sulla corrispondenza fra linguaggio e sesso. Così anche lo suo studio del femminile condotto da Larissa Dimovic che focalizza il rapporto della donna

offensichtlichen Merkmale als Ausdruck oder Reflex einer angeblichen sexuellen Orientierung – verstanden werden».

¹⁶ Una dettagliata ed approfondita descrizione delle sopra citate teorie ci viene fornita da Judith Butler nel suo testo *Das Unbehagen der Geschlechter*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag 1991, pp. 73-189.

con la società, sottolineando in particolare il motivo dell'amore e dell'infedeltà nella separazione matrimoniale nei testi di Schnitzler.

Sempre di natura filosofica e psicoanalitica sono anche le ricerche di Karl Corino e Marja Rauch che affrontano il motivo dell'identità scissa dei personaggi musiliani. Entrambi gli studi mostrano i sessi come monadi, piccoli mondi, autoreferenziali che ben poco hanno in comune, riducendo la relazione maschile-femminile ad una dimensione ancora stereotipata.

Nessuno degli studi, qui citati, pertinenti alla "Hochliteratur", ha quindi mai preso in considerazione il motivo di come sia stato immaginato il femminile nel Primo Doguerra da un punto vista sessualmente specifico, bidimensionale e comparatistico, così come non ancora considerata è stata la modalità di scrittura, sessualmente connotata. Analogamente studi relativi alla "Trivialliteratur" quali quelli di Elisabeth Huber, che si occupa della figura della donna nel periodo tra la Finis Austriae e la Prima Guerra Mondiale, e di Günther Fetzner, circoscritto al significato di realtà, di realismo e di consapevolezza dell'oggettività, conducono indagini che esulano dalla problematica dei Gender-Studies.

* * *

*Considerazioni preliminari
intorno alla «Fräulein Else» di Arthur Schnitzler*

La *Fräulein Else* (1924) di Arthur Schnitzler propone la possibile ricerca di una sintesi fra la posizione storica della donna del Primo Dopoguerra, già emancipata, moderna e l'immaginario femminile dell'autore, ancora vittima di limitazioni fortemente patriarcali.

Meine damalige Stellung zu Mann und Frau. Immer war ich auf seiner Seite.¹

Queste parole, annotate da Schnitzler nel suo diario il 24.4.1915, suggeriscono l'interrogativo se la posizione dell'autore, nei confronti dell'idea del femminile, del come cioè questa si manifesti nei personaggi maschili, muti nel Primo Dopoguerra, così come sembrerebbe apparire da questa citazione diaristica.

I testi schnitzleriani precedenti alla Fine Secolo sono infatti, prodotti prevalentemente sotto l'influsso della dominante ideologia antifemminista. Si vedano personaggi come Anatol nell'omonimo dramma (1888), Fedor Denner nel *Das Märchen* (1891), Felix in *Sterben* (1892) e il tenente Gustl nell'omonimo racconto (1900), rappresentanti una morale dominata dagli uomini, mentre racconti come *Dottor Gräsler*, *Badearzt* (1914), *Casanovas Heimfahrt* (1917) e *Spiel im Morgengrauen* (1926) rivelano una mascolinità e una femminilità costruite su un immaginario contestualizzato alla nuova situazione socio-culturale. Si pensi alla passività, all'incapacità di Gräsler di prendere una chiara decisione e, di contro, alla coraggiosa lettera, maschile, che Sabine scrive a Gräsler dichiarandogli il suo amore, proprio come un uomo farebbe con una donna.

¹ Arthur Schnitzler, *Tagebücher*. Bde. I-IX, Wien, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 1981 p. 350 sgg.

[...] Ich habe nichts dagegen, gar nichts, falls Sie mich etwa fragen wollten, ob ich Ihre Frau werden möchte. Da steht es nun einmal. Ja, ich will gern Ihre Frau werden [...].²

E potremmo proseguire anche ricordando Casanova e Marcolina: il vecchio Casanova, ritratto del «körperlichen und moralischen Verfall des ehemaligen Libertins»³, ama una donna coraggiosa, nel cui sguardo vede «[...] das Wort, das ihm von allen das furchtbarste war, da es sein endgültiges Urteil sprach. Alter Mann»⁴. Willi Kasda in *Spiel im Morgengrauen* è personaggio maschile svilito e indebolito ed insieme oggetto di una valorizzazione mercificata da parte della figura femminile di Leopoldine⁵. Tuttavia nelle parole stesse di Schnitzler citate dal suo diario è evidente il perdurare del punto di vista sessuale maschile. Si tratta dunque di una parziale modificazione della *costruzione* schnitzleriana della femminilità, nonostante un cambiamento di posizione dell'autore non sia certo da sottovalutare. Il cambiamento/non cambiamento ricorda il motivo, già oggetto di frequente ricerca, dell'essere/apparire nell'opera schnitzleriana che conferma indistintamente anche il mistero, l'ambiguità e la polivalenza della natura femminile.

Das Weib ist ein Rätsel – So sagt man! Was für ein Rätsel wären wir erst für das Weib, wenn es vernünftig genug wäre, über uns nachzudenken.⁶

Con queste parole, tratte dall'*Anatol*, Arthur Schnitzler delinea una figura di donna che, nell'autostima e nella considerazione della propria sessualità, svincolata dal vecchio ordine sessuale patriarcale, anticipa il mutamento morale, di costume e in senso lato culturale del Primo Dopoguerra.

Mentre autori contemporanei a Schnitzler, fra cui Otto Weininger e Paul Julius Möbius, postulavano l'inferiorità biologica della donna, Schnitzler, in merito alla femminilità, sembrava porsi né in una prospettiva puramente biologica né, tanto meno, puramente di genere.

Schnitzler si distanzia anche dalle teorie del suo contemporaneo Freud, che assegna la *costruzione* della femminilità alle diverse fasi di sviluppo della

² Arthur Schnitzler, *Doktor Gräser, Badearzt*, Frankfurt am Main, Fischer Verlag 2001, p. 44.

³ Giuseppe Farese, *Arthur Schnitzler. Ein Leben in Wien 1862-1931*, op. cit. p. 200.

⁴ Ibid, p. 202.

⁵ Cfr. Il terzo capitolo di questo studio, che tratta lo scambio dei ruoli fra i sessi pp. 75 sgg.

⁶ Arthur Schnitzler, *Anatol*, Stuttgart, Reclam Verlag, p. 66.

sessualità femminile⁷. Lo scrittore viennese, infatti, immaginando la donna come prodotto sociale, non modella i suoi personaggi femminili in base ad una teoria della femminilità o puramente sessuale o puramente psicoanalitica, ma piuttosto influenzata da cambiamenti sociali.

Seine Frauenfiguren sind [...] eine Mischung aus Sachlichkeit und Sentiment, Frauen, welche versuchen, die eigene Wahrnehmung nicht mehr uneingeschränkt an den Mann zu delegieren, sondern selber zu sehen und selber zu wünschen.⁸

Le prospettive ed i desideri dei personaggi femminili di Schnitzler sono sempre in correlazione con un contesto sociale concreto e vitale, come nel caso di Else, dove il sociale, normato dal sistema del privilegio di classe e del denaro, determina anche la *costruzione* del femminile.

La sottovalutazione e la sottomissione della donna nella Fine Secolo e la temporanea e mai definitiva emancipazione dei personaggi femminili di Schnitzler nelle sue opere del Primo Dopoguerra non sono da intendersi come sfiducia, «dass das Verständnis zwischen den Geschlechtern erschwert»⁹, o come insufficienza linguistica, ma come il residuo perdurare di un rigido punto di vista maschile. Agli occhi dell'intellettuale maschile medio della Fine Secolo così come della Prima Repubblica, la donna rimane un essere, di cui non ci si può fidare. Eloquentemente in proposito la tesi di Guido Wernig nel *Das Bacchusfest* che ripropone indirettamente la con-

⁷ Freud non schizza alcun tipo di ritratto precostituito della donna, ma delinea il processo biologico-sessuale che va dalla giovane alla donna matura, con l'idea di definire il percorso di identificazione femminile. La donna viene, anche da Freud, vissuta come sessualmente problematica, perché nella donna ci sono due organi sessuali: l'organo sessuale femminile della vagina e quello maschile, la clitoride, che corrisponde "in uno stadio atrofizzato" al membro maschile. Marianne Knoblen-Wauben, autrice del saggio *Ambivalente Konstruktionen der Weiblichkeit. Das Bild der Frau aus der Sicht des Wissenschaftlers Sigmund Freud und des Dichters Arthur Schnitzler*, in: Ester Hans und Guillaume von Gemert (a cura di): *Grenzgänge – Literatur und Kultur im Kontext*, Amsterdam, Rodopi Verlag 1990, pp. 279-295, scrive: «[...] das Wesentliche des weiblichen infantilen Sexuallebens spielt sich nach Freud an der virilen Klitoris ab. In dem Moment, in dem die Frau noch ein Mädchen ist, bleibt – bei Freud – noch ein kleiner Mann. [...] Mit der Wendung des Mädchens zur Weiblichkeit verknüpft Freud zwei Bedingungen. Einerseits soll ein Übergang der Empfindlichkeit der Klitoris auf die Vagina und andererseits ein Objektwechsel von der Mutter auf den Vater stattfinden» (pp. 282-283).

⁸ Renate Möhrmann, *Schnitzlers Frauen und Mädchen. Zwischen Sachlichkeit und Sentiment*, in: Giuseppe Farese (a cura di), *Akten des internationalen Symposiums „Arthur Schnitzler und seine Zeit“*, Bern, Lang Verlag 1985, p. 94.

⁹ Jenneke A. Oosterhoff, *Die Männer sind infam, solange sie Männer sind. Konstruktionen der Männlichkeit in den Werken Arthur Schnitzlers*, op. cit. p. 223.

vinzione di alcuni studiosi di neurofisiologia secondo i quali la sessualità femminile diventa un potere minaccioso, da evitare e da cui ci si deve proteggere¹⁰:

Sich einer Frau sicher fühlen, heißt ja beinahe, sie beleidigen!¹¹

Mentre le donne, nella loro vita sessuale pre-matrimoniale, sono oggetto di divertimento, di desiderio e di piacere maschile, nel matrimonio, che per tradizione prescrive alla donna una funzione riproduttiva, esse si trovano spesso come prigioniere di una doppia situazione: sono adorate dai loro mariti come madonne o sono disprezzate dagli stessi come false, ipocritamente minacciose.

So bleibt im männlichen Bewußtsein die Trennung zwischen Madonna und Hure, femme fragile und femme fatale, Domestizierung und Dämonisierung auch oder gerade noch in einer Zeit bestehen, in der die Frauen sich auch aus ihrer sexuellen Zwangsjacke zu befreien versuchen.¹²

La figura letteraria di Else, vittima di un sistema economicistico maschile che riduce la donna a merce di scambio, è prova di un parziale tentativo di emancipazione, e testimonia la doppia valenza della concezione schnitzleriana della femminilità, ossia della coesistenza di passato e presente. Else, personaggio scisso, che «die Krise der österreichisch-ungarischen Welt und deren Widersprüche und labilen Fundamente [versinnbildlicht]»¹³, possiede anche quel carattere, impulsivo e determinato della ribelle, che lotta contro la doppia morale puritana del suo tempo.

Else ist eine Frau, die ihre unterdrückte Position innerhalb der Gesellschaft erkennt. In dieser Hinsicht ist sie eine emanzipierte Frauenfigur, eine konstruktive Gestalt, die im inneren Monolog über die Unzulänglichkeiten der Lage der Frau um die Jahrhundertwende reflektiert.¹⁴

¹⁰ Paul Julius Möbius, *Über den physiologischen Schwachsinn des Weibes*, Hamburg: Matthaeus & Seitz 1990 [1908], p. 40. Per il neurofisiologo Möbius la falsità sembrerebbe caratteristica della donna: «Verstellung, d. h. lügen ist die natürlichste und unentbehrlichste Waffe des Weibes, auf die sie gar nicht verzichten kann».

¹¹ Arthur Schnitzler, *Das Bacchusfest*, in: *Die dramatischen Werke*. Band 2, Frankfurt am Main: Fischer Verlag 1981, p. 540.

¹² Jenneke A. Oosterhoff, *Die Männer sind infam, solange sie Männer sind. Konstruktionen der Männlichkeit in den Werken Arthur Schnitzlers*, op. cit. p. 224.

¹³ Claudio Magris, *Der habsburgische Mythos in der österreichischen Literatur*, op. cit. p. 204.

¹⁴ Marianne Knoblen-Wauben, *Ambivalente Konstruktionen der Weiblichkeit. Das Bild der Frau aus der Sicht des Wissenschaftlers Sigmund Freud und des Dichters Arthur*

Come hanno fatto notare Knoblen-Wauben ed indirettamente anche Claudio Magris, Else nonostante sia una ragazza sfruttata ed indifesa¹⁵, è però sufficientemente consapevole per capire che la forza e la potenza della sua bellezza e sensualità non sono solo causa del suo assoggettamento al maschile, ma anche mezzo della sua emancipazione. Mossa da questa consapevolezza, Else è pronta a vendere il suo corpo¹⁶ per raggiungere un nobile scopo: salvare il padre dai debiti; e non si vergogna di farsi vedere nuda non solo da Dorsday, ma anche dai molti altri ospiti dell'albergo.

Für wen habe ich sie denn, die herrlichen Schultern? [...] Aber Kind will ich keines haben. Ich bin nicht mütterlich [...] Noch etwas Puder auf den Nacken und Hals, einen Tropfen Verveine ins Taschentuch [...]»¹⁷

Questa descrizione della preparazione di Else all'incontro con Dorsday, la sua convinzione di non volere figli e di non cercare un rapporto stabile con un uomo sono le qualità di una *femme fatale*, come sottolineano anche le parole del cugino Paul: «Du bist geheimnisvoll, dämonisch und verführerisch»¹⁸. Else non vuole perdere la sua libertà e la sua bellezza a causa di una gravidanza o di un matrimonio e rimane fredda, distaccata, per nulla materna, perché quello che conta veramente per lei è la realizzazione del suo piano: sedurre Dorsday e ottenere i 30.000 fiorini per il padre, nonostante il suo agire emancipato sia condizionato dal contesto socio-familiare che duramente la ricatta con l'assillante richiesta di denaro. Grazie alla contestualizzazione, la visione schnitzleriana della femminilità di Else si apre alla novità di comportamenti emancipati, anche se presto lo scrittore fa rientrare la donna nella dimensione dell'immaginario maschile, nel suo ruolo stereotipato dalle convenzioni sociali. Questo, almeno, pare il significato del finale "aperto" del racconto nelle parole della stessa protagonista che "mette in scena" un suicidio che in realtà sembra poi non volere.

Schnitzler, in: Ester Hans und Guillaume von Gemert (a cura di.), *Grenzgänge – Literatur und Kultur*, Amsterdam, Rodopi Verlag 1990, p. 293.

¹⁵ Claudio Magris, *Der habsburgische Mythos in der österreichischen Literatur*, op. cit. p. 213. La descrizione di Else come essere infantile corrisponde alla definizione di Magris della "dolce fanciulla". «Das süße Mädel, einzärtliches, etwas trauriges, liebeberechtigtes Geschöpf, das bald verlassen wird».

¹⁶ Else decide di vendersi per soli 30.000 fiorini anche se il cugino Paul gliene aveva offerti un milione. «Nein Paul, auch für dreißigtausend kannst du von mir nichts haben [...] Aber für eine Million?» (p. 72).

¹⁷ Arthur Schnitzler, *Fräulein Else*, Frankfurt am Main, Fischer Verlag 1998, p. 66.

¹⁸ Ibid, p. 72.

Ich will sie nur ansehen, die lieben Pulver. Es verpflichtet ja zu nichts. Auch daß ich sie ins Glas schütte, verpflichtet ja zu nichts.

Con queste considerazioni monologiche Else incarna quanto Inge Stephan, nel suo saggio *Bilder und immer wieder Bilder ... Überlegungen zur Untersuchung von Frauenbildern in der männlichen Literatur*¹⁹, ha proposto. L'agire di Else, infatti, può essere ricondotto alla catalogazione tipologica dell'immaginario maschile della femminilità proposto dalla Stephan in cui si distinguono tre tipi di immaginario: quello ideologico, che focalizza la dicotomia fra femminile reale ed immaginario; quello psicoanalitico, che associa la donna ad una proiezione maschile individuale-collettiva²⁰; e quello storico-sociale, in cui la donna rispecchia il ritratto convenzionale della femminilità sociale. Se si confronta ora la descrizione dei personaggi femminili di Schnitzler con questa tipologia, ed in particolare Else, si nota chiaramente che l'autore si è avvalso della forma immaginativa psicoanalitica e storico-sociale, in quanto cerca di aprirsi «einen Einblick in den unbewußten, seelischen Prozeß der Protagonistinnen»²¹, le quali, calate in un contesto sociale storicamente definito, si autopresentano mediante il monologo interiore. La scelta psicoanalitica immaginativa della femminilità è chiara anche nell'episodio di *Fräulein Else* in cui l'arrivo inaspettato della lettera della madre impone un mutamento impreveduto al personaggio di Else. Dibattuta fra la responsabilità nei confronti del padre e della famiglia e l'enormità delle scelte che le si impongono, Else si rifugia in una visione onirica in cui freudianamente concorrono sesso, denaro e suicidio²². Lo conferma anche

¹⁹ Inge Stephan, *Bilder und immer wieder Bilder ... Überlegungen zur Untersuchung von Frauenbildern in männlicher Literatur*, in: Sigrid Weigel, *Die verborgene Frau: Sechs Beiträge zu einer feministischen Literaturwissenschaft*, Berlin, Argument Verlag 1996, pp. 15-33.

²⁰ La Stephan sottolinea che la donna – mediante un'immaginario psicoanalitico – incarna un'immagine di desiderio per l'autore e contemporaneamente per la società. Inge Stephan cita, in questo contesto, il libro di Klaus Theweleit *Männerphantasien*, München, dtv 1995.

²¹ Marianne Knoblen-Wauben, *Ambivalente Konstruktionen der Weiblichkeit. Das Bild der Frau aus der Sicht des Wissenschaftlers Sigmund Freud und des Dichters Arthur Schnitzler*, in: Ester Hans und Guillaume von Germet (a cura di), *Grenzgänge – Literatur und Kultur*, Amsterdam, Rodolpi Verlag 1990, p. 287.

²² Arnim Thomas Bühler, *Arthur Schnitzlers Fräulein Else. Ansätze zu einer psychoanalytischen Interpretation*, Wetzlar, Kletsmeier Verlag 1995 p. 8 sgg. Bühler puntualizza che la relazione tra Freud e Schnitzler rimase per molti anni amichevole e distaccata a causa del fatto che Schnitzler – nonostante le sue competenze mediche – intendesse la letteratura come il luogo di osservazione della quotidianità e non come strumento di ricerca psicoanalitica.

l'analisi di Thomas Arnim Bühler, che sottolinea come molto spesso la produzione onirica di Else si associ alla sessualità.

Willst du am End' den Cimone besteigen? Aber nein, so hoch hinauf darf ich noch nicht.²³

Secondo l'interpretazione onirica freudiana, infatti, la scalata del Cimone coinciderebbe con l'atto sessuale e con la paura di Else, mentre il tema della caduta – «Ich bin auch abgestürzt»²⁴ – e il rifiuto di vivere un'esperienza sessuale, sottolineano il fatto che è ancora una bambina (cfr. le parole di Paul «Der Puls geht ruhig. Lach' doch nicht, Cissy. Das arme Kind» p. 156 e le stesse di Else «Ich bin ja dein Kind, Papa» p. 160) e che vuole rimanere libera da vincoli; elementi, questi, propri dell'idea del femminile schnitzleriano doppio e scisso. Sessualmente connotato è anche il sogno della villa in Riviera, dove appaiono gradini degradanti sul mare, su cui Else si stende «nackt auf dem Marmor»²⁵, rivelando così il suo desiderio inconscio di mostrarsi in tutta la sua nudità fisica, segno rivelatore del suo carattere esibizionistico e narcisistico²⁶:

Bin ich wirklich so schön im Spiegel? Ach, kommen Sie doch näher, schönes Fräulein.²⁷

Il racconto *Fräulein Else*, oggetto di numerose analisi critiche, centrale nella produzione di Arthur Schnitzler, somma delle posizioni anteriori e anticipazione dello sviluppo successivo del pensiero dell'autore sul femminile, consente nuovi spunti di interpretazione in rapporto all'ambientazione storica del racconto nel contesto del profilarsi della questione femminile come numerosi confronti con autori contemporanei, anche di sesso diverso, nell'ambito di un'analisi testuale, orientata verso i Gender-Studies che prospettano una dicotomia linguistica dei sessi e una capacità di completamento, piuttosto che di conflittuale rivalità.

²³ Arthur Schnitzler, *Fräulein Else*, op. cit. p. 47.

²⁴ Ibid, p. 147.

²⁵ Ibid, p. 42.

²⁶ Wendelin Schmidt-Dengler, *Inflation der Werte und Gefühle. Zu Arthur Schnitzlers "Fräulein Else"*, in: Wendelin Schmidt-Dengler, *Ohne Nostalgie. Zur österreichischen Literatur der Zwischenkriegszeit*, op. cit. p. 62. Schmidt-Dengler interpreta lo spogliarsi di Else come segno del «neues Verständnis der Körperlichkeit» che non deve però in nessun modo essere inteso «als Vorankündigung der Freikörperkultur».

²⁷ Arthur Schnitzler, *Fräulein Else*, op. cit. p. 24.

* * *

I. Vienna durante il Primo Dopoguerra
Storia politica, fermenti e novità culturali, economia, società e lavoro,
architettura e arte, medicina e sessuologia

Una descrizione della situazione storico-sociale e culturale della Vienna nel Primo Dopoguerra, con riferimenti brevi, documentati alla Fine Secolo, è indubbiamente necessaria e funzionale a questo studio, così da consentire una lettura innovativa della questione femminile, presente nelle opere letterarie selezionate.

Vienna, novembre 1918: Fine della Prima Guerra Mondiale. La popolazione è affamata, infreddolita ed insicura e per le strade si incontrano non solo uomini, che avevano abbandonato la città durante il conflitto, ma anche reduci di guerra feriti, opportunisti e speculatori come ci viene documentato dalla canzonetta *Wien sterbende Märchenstadt* (1922) di Hermann Leopoldi e del Dr. Fritz Löhner:

[...] Zwei müde Weiblein steh'n auf der Pawlatschen
mit Einkaufstaschen, die so mager sind
wie ihre Wangen, seufzen schwer und tratschen;
beim Brunnen spielt ein bleiches Wiener Kind.
[...] die Armut reicht die Hand der Mutter Sorge,
und magre Kinderfüßchen trippeln nackt.

[...] Refrain:

Wien, Wien, Wien, sterbende Märchenstadt,
die noch im Tod für alle ein freundliches Lächeln hat.
Wien, Wien, Wien, einsame Königin im Bettlerkleid,
schön auch im Leid bist du, mein Wien.¹

¹ Wendelin Schmidt-Dengler, *Wien 1918: Glanzloses Finale*, in: Wendelin Schmidt-Dengler, *Ohne Nostalgie. Zur österreichischen Literatur der Zwischenkriegszeit*, op. cit. p. 33.

La descrizione di Vienna, come di una «sterbende Märchenstadt», porta con sé due elementi contraddittori: la morte e la magia di un mondo fantastico che, nonostante il dolore dell'esperienza tragica della guerra, sa trovare la forza di regalare alla gente un «freundliches Lächeln».

Il rapporto morte/magia può anche essere qui interpretato in modo metaforico, ossia associando la morte alla dipartita fisica dei soldati al fronte e al crollo dell'economia, vissuto quotidianamente dalla società viennese, dopo la disfatta del 1918.

Die Inflation hat eingesetzt, Millionäre schießen aus dem Boden und Banken brechen zusammen, niemand hat mehr Vermögen, viele haben keine Arbeit, trotzdem tanzt man in Wien, man tanzt des Nachts umso wilder, je weniger man sicher sein kann, am nächsten Morgen noch sein Mittagmahl bezahlen zu können.²

La negatività della morte viene sostituita dalla positività della magia di una Vienna, raffigurata come una regina, che, anche nel dolore, e in abiti da mendicante, sa affascinare con la sua bellezza e la tristezza per una condizione di vita instabile della popolazione viennese è momentaneamente dimenticata e superata con la musica.

Noch rauscht der Wienerwald auf sanften Hügeln,
noch blüht der Wein, wo einst Beethovensschritt;
noch klingt Musik auf zarten Elfenflügeln,
und tausend junge Herzen singen mit.³

Questa evidente contrapposizione fra dolore e gioia, fra morte e vita, affiora nella canzonetta, che riflette la chiara contraddizione della quotidianità viennese, dopo la Prima Guerra Mondiale, dove la vita intellettuale e artistica continuava a fiorire nonostante si fosse preda di una situazione economica disastrosa.

Mit dem Untergang der Monarchie erblühten die Künste. Sie waren nicht verstummt. Im Gegenteil, sie waren viel wichtiger geworden.⁴

Tali parole della ballerina Maria Ley-Piscator, che sposò negli Anni Trenta il regista d'avanguardia Erwin Piscator, documentano che le espressioni culturali ed artistiche della Prima Repubblica occupavano una posizione di netto rilievo nel sociale. Quando nel novembre del 1918 fu

² Heike Herrberg / Heidi Wagner, *Wiener Melange. Frauen zwischen Salon und Kaffeehaus*, Berlin, Edition Ebersbach 2002, p. 39.

³ Ibid, p. 33.

⁴ Ibid, p. 13.

proclamata la Repubblica e l'imperatore Carlo fu costretto ad abdicare⁵, il cambiamento si rivelò visibile anche sul piano artistico: lo "Hofoper", cambiando il suo nome in "Staatsoper", anticipò un mutamento anche nella scelta dei programmi del cartellone lirico messo in scena dal nuovo direttore Richard Strauss, che, alla sera della proclamazione della Repubblica (12. 11. 1918), decise di far debuttare la *Salomé* di Strauss⁶. Anche l'istituzione del Festival di Salisburgo, per mano di Max Reinhardt e Hugo von Hofmannsthal, sottolinea come la cultura ebbe, a livello politico, negli anni della Prima Repubblica un ruolo determinante. Sia Reinhardt che Hofmannsthal erano, infatti, profondamente convinti che, in un'epoca di decadenza, Salisburgo sarebbe stato il luogo ideale, vista anche la sua posizione geografica «in der Mitte zwischen Süd und Nord, zwischen Berg und Ebene, zwischen dem Irdischen und dem Idyllischen»⁷, per il mantenimento e il rinnovamento delle tradizioni culturali. Da non dimenticare poi le caffetterie che si scoprono luogo per eccellenza di sviluppo e di dif-

⁵ Stefan Zweig, *Die Welt von gestern. Erinnerungen eines Europäers*, Frankfurt am Main, Fischer Verlag 1952 p. 261. La partenza dell'imperatore viene descritta da Zweig con le seguenti tristi parole: «Langsam, ich möchte fast sagen, majestätisch rollte der Zug heran, ein Zug besonderer Art, nicht die abgenutzten, vom Regen verwaschenen gewöhnlichen Passagierwaggonen, sondern schwarze, breite Wagen, ein Salonzug. Die Lokomotive hielt an. Eine fühlbare Bewegung ging durch die Reihen der Wartenden, ich wußte noch immer nicht, warum. Da erkannte ich hinter der Spiegelscheibe des Waggonen hoch aufgerichtet Kaiser Karl, den letzten Kaiser von Österreich und seine schwarz angekleidete Gemahlin, Kaiserin Zita. Ich schrak zusammen: der letzte Kaiser von Österreich, der Erbe der habsburgischen Dynastie, die siebenhundert Jahre das Land regiert, verließ sein Reich! Obwohl er die formelle Abdankung verweigert, hatte die Republik ihm die Abreise unter allen Ehren gestattet oder sie vielmehr von ihm erzwungen. Nun stand der hohe ernste Mann am Fenster und sah zum letztenmal die Berge, die Häuser, die Menschen seines Landes».

⁶ Gudrun Brokoph Mauch, *Salomé und Ophelia: Die Frau in der österreichischen Literatur der Jahrhundertwende*, in: *Modern Austrian Literature*, Vol. 3/4, Nr. 22, 1989, pp. 241-255. Sia la figura di Salomé che quella di Ofelia raffigurano i due ritratti più conosciuti dell'immaginario maschile della Fine Secolo. Salomé o la *femme fatale*; Ofelia o la *femme fragile* sono il riflesso dei turbamenti interiori maschili, che riaffiorano dal represso conflitto fra la morale ufficiale, che non riconosce alla donna nessuna valenza erotica, e la brama di possedere una compagna eroticamente disinibita, proprio secondo gli schemi della libido maschile. Mentre il creatore della *femme fatale* crede di liberarsi dalla morale sessuale oppressiva, il poeta della *femme fragile* si identifica con tale morale e reprime il suo stesso sviluppo sessuale. Entrambe sono il risultato di una contraddizione, profondamente psicologica, che trova nella letteratura la sua più vera libera espressione.

⁷ Karl Kraus, *Die demolierte Literatur*, in: Gotthart Wunberg, *Die Wiener Moderne*, Stuttgart, Reclam 1992, p. 644.

fusione della cultura viennese in quanto continuatrici della tradizione del «goldenes Haus»⁸.

Mit den alten Häusern fallen die letzten Pfeiler unserer Erinnerungen, und bald wird ein respektloser Spaten auch das ehrwürdige Café Griensteidl dem Boden gleich gemacht haben.⁹

L'atmosfera tradizionale del *café*, prima dello scoppio della guerra¹⁰, diventa ora moderna, caotica e nervosa.

Das Berufsleben, die Arbeit mit ihren vielfachen Nervositäten und Aufregungen, spielte sich in jenem Kaffeehaus ab, und [...] das Durcheinanderschwirren von Kommenden und Gehenden, gesprächigen Gästen und geschäftigen Kellnern, dieses Gewirr schattenhafter Erscheinungen und unbestimmbarer Geräusche macht jedes ruhige Nachdenken, jede gesammelte Betrachtung unmöglich. Die Nerven werden überreizt, Gedächtniskraft, Aufmerksamkeit und Fassungsvermögen werden geschwächt.¹¹

Lo stesso Friedrich Torberg sottolinea, nel suo trattato sui *café* viennesi, come la vita in quei luoghi, a seguito delle innovazioni tecnologiche degli

⁸ Peter Dusek, *Zeitgeschichte im Aufriß*, Wien, Verlagsunion 1988. Per ogni riferimento storico e sociologico relativo a quest'epoca, che verrà citato in questo studio, rinvio al testo di Dusek qui menzionato.

⁹ Heike Herrberg / Heidi Wagner, *Wiener Melange. Frauen zwischen Salon und Kaffeehaus*, op. cit., pp. 25-49. La tradizione dei salotti privati come luogo di scoperta di nuovi talenti letterari era stata fondata, a Vienna, dalla borghesia ebrea. Anche a Vienna c'erano donne come la nota giornalista politica Berta Zuckermandl, il cui salotto era un trampolino di lancio per la Vienna liberale e progressista. Il salotto Zuckermandl costituiva, infatti, un'istituzione nella capitale viennese degli Anni Venti e Trenta, dove si respirava un'atmosfera di tolleranza e benemeranza. Uguale atmosfera regnava anche nel salotto di Alma Mahler, amica della Zuckermandl, che invitava alla domenica sera nella Elisabethstraße i suoi numerosi ospiti. Anche le sorelle Gomperz, che avevano sposato i banchieri von Wertheimstein e Todesco, continuavano la tradizione dei salotti letterari. La villa del banchiere von Wertheimstein, nel quartiere di Döbling ed il palazzo sulla Ringstraße della famiglia Todesco erano i punti di incontro della vita culturale viennese del Primo Dopoguerra.

¹⁰ Edmund Wengraf, *Kaffeehaus und Literatur*, in: Gotthart Wunberg, *Die Wiener Moderne*, op. cit., p. 640. «Diese rauchgeschwängerte, durch Gasflammen verdorbene, durch das Beisammensitzen vieler Menschen verpestete Luft [...], in der man täglich zwei bis drei Stunden zubringt, gafft, schwatzt, gähnt» non esisteva più.

¹¹ Karl Kraus, *Die demolierte Literatur*, in: Karl Riha, *Reihe deutsche Satiren*, op. cit., p. 5.

Anni Venti, quali il telefono e la macchina da scrivere, fosse radicalmente mutata¹².

Es liegt an der Technik, die sich mit Politik und Soziologie zu unheimlichem Trifolium zusammengeschlossen hat. Es liegt an dem, daß die heutigen Dichter direkt in die Schreibmaschine dichten, und die kann man ins Kaffeehaus nicht mitnehmen; daß sie ihre Hörspiele der Sekretärin diktieren [...] daß auch der Produktionsleiter der Fernseh-Dramaturgie, der Programmdirektor der Funkabteilung "Kulturelles Wort" nicht ins Kaffeehaus kommen können, sondern in ihren Studios oder Büros aufgesucht werden wollen. [...] Und selbstverständlich haben sie alle sowohl zu Hause wie im Büro ein Telephon, so daß sie nicht darauf angewiesen sind, sich im Kaffeehaus kostenlos anrufen zu lassen.¹³

Non solo l'atmosfera, ma anche i clienti dei *café* sono cambiati nel Primo Dopoguerra. Infatti, se durante la Fine Secolo, i frequentatori dei *café* sono poveri, ma ricchi di tempo libero, «die Insassen der heutigen Literaturcafés [sind] beschäftigt; sie haben zu tun; sie sind nur noch potentielle Kaffeehaus-Stammgäste, keine praktischen mehr. Sie haben keine Zeit, und Zeithaben ist die wichtigste, die unerläßliche Voraussetzung jeglicher Kaffeehauskultur»¹⁴. I clienti abituali dei *café* letterari della Fine Secolo, scrivono, poetano, rispondono alla loro corrispondenza, vengono chiamati al telefono e, quando non sono reperibili, il cameriere annota la chiamata al posto loro. Al *café* incontrano i loro amici e nemici; ci vanno se vogliono parlare con loro o leggere i giornali; ci vivono, perché nei loro appartamenti dormono solo. La loro vera casa è il *café*.

In den letzten Jahren, als es nichts zu essen gab, wo zu Hause nicht geheizt werden konnte und man nichts zum Anziehen hatte, verwandelte sich das Kaffeehaus in das gemeinsame Zuhause der Boheme, der es verdammt schlecht in der Zeit des Krieges ging. [...] Im Kaffeehaus schreibt man, korrigiert man und diskutiert. Im Kaffeehaus spielen sich alle Familienszenen ab, im Kaffeehaus weint und schimpft man über das Leben und auf das Leben.¹⁵

¹² Friedrich Torberg, Traktat über das Wiener Kaffeehaus, in: Friedrich Torberg, *Die Tante Jolesch oder Der Untergang des Abendlandes in Anekdoten*, München, Langen Müller Verlag 1975, p. 327.

¹³ Ibid, p. 318.

¹⁴ Ibid, p. 326.

¹⁵ Heike Herrberg / Heidi Wagner, *Wiener Melange. Frauen zwischen Salon und Kaffeehaus*, op. cit., p. 126.

Nel Primo Dopoguerra mutò di ruolo anche la presenza delle donne nei circoli letterari dei *café*. Hilde Spiel afferma, nel suo libro, *Die grande Dame* (1992), di essere stata, dopo la Prima Guerra Mondiale, una delle poche donne frequentatrici del “Café Herrenhof”. Questo perché, durante la Fine Secolo, soltanto gli uomini potevano accedere ai *café* accompagnate da alcune donne¹⁶, ossia le così dette “Frauen bedeutender Männer”, incarnazione di un ideale maschile. Fra di esse anche la giornalista di moda Ea von Allesch, donna emancipata, soprannominata regina del Café Central, che seppe commentare, in modo vivace e creativo, la moda e il costume del suo tempo. La sua attività giornalistica, presso la *Moderne Welt* (1918-1920) e poi presso la *Prager Presse* (1921-1927), le consentì di scrivere sull’emancipazione femminile avvalendosi della moda come di un sismografo per monitorare le innovazioni progressiste. Gonne corte, capelli a caschetto e tailleur pantalone diventano il simbolo della nuova donna, così che «die Mode für sie nicht eine von sozialen Wandlungen, von Veränderungen der Beziehungen zwischen den Geschlechtern und von politischen Gegebenheiten zu trennende, rein ästhetische Angelegenheit war»¹⁷. Grande fascino esercitano non solo il prestigio intellettuale di Ea von Allesch, ma anche il suo aspetto fisico. La statura media, esile, magra, un misto di timidezza e di schiettezza della Allesch affascina, ispira molti appartenenti al mondo culturale del suo tempo.

Der Maler Gustav Klimt kreiert den “idealen” Frauentyp in seinen Bildern, der Schriftsteller Peter Altenberg liefert das literarische Pendant: die Kindfrau, zart und scheu, zugleich aufreizend und sinnlich. Eas Charakter-Mischung aus Offenheit und Natürlichkeit, kühler Distanz und sogar Härte provoziert. Sie wird zur Projektionsfigur, zum Spiegel männlicher Vorstellungen, wie Frauen sein sollen.¹⁸

Nonostante la sua impegnata attività, come giornalista, nel Primo Dopoguerra, Ea von Allesch rimane ritratto di una femminilità immaginaria, amata, adorata e di vitale necessità creativa per molti letterati dell’epoca fra cui anche Alfred Polgar e Hermann Broch.

Vom Tage, da ich Dich kennenlernte, beginnt mein Leben. Alles vorher war der Zug durch die Wüste, Einsamkeit, Leere, Seelen-

¹⁶ Hilde Spiel, *Die grande Dame*, (a cura di) Ingo Hermann, Göttingen, Lamuv 1992, p. 25.

¹⁷ Paul Michael Lützler, Ea von Allesch. Von der femme fatale zur femme emancipé, in: *Nachwort zu Hermann Brochs Das Teesdorfer Tagebuch für Ea von Allesch*, (a cura di) Paul Michael Lützler, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag 1995, p. 202 sgg.

¹⁸ Heike Herrberg / Heidi Wagner, *Wiener Melange. Frauen zwischen Salon und Kaffeehaus*, op. cit. p. 117.

Noth [...] Geheiligt werde Deine Schönheit, zu uns komme Dein Reich, Du sei Herrin über unsere Seele wie über unseren Körper.¹⁹

Aber eben, weil Du mir sowenig "Frau" bist – weil das Dunkle, Unpersönliche, das sich mir früher (verzeih Kindi, daß ich davon spreche) mit dem Begriff Frau verbunden hat, mir weggewischt ist. Ich versinke in Deinem (hypostasierten) mich-lieb-haben und das ist absolutlicht, es ist wirklich das "lichte Glück".²⁰

E Frauke Severit, facendo riferimento al ruolo della Allesch come musa ispiratrice delle opere di Hermann Broch, con il quale ebbe una relazione amorosa a partire dal 1927, conferma che:

Ea von Allesch war für Broch in diesen Zeiten äußerer wie innerer Neuorientierung Halt und Quelle seiner Kraft.²¹

L'influsso esercitato da Ea von Allesch su Broch durante la stesura della novella *Ophelia* (1920), porta lo scrittore viennese a rivoluzionare il ruolo tradizionale dell'Ofelia shakespeariana come *femme fragile*, da lui invece *creata* sul modello di una donna emancipata, proprio come Ea, non più quindi debole, fragile e sottomessa, ma determinata e ricca di forza.

Brochs *Ophelia* von 1920 demonstriert, wie sich die femme fragile der Jahrhundertwende zur emanziptierten Frau der Nachkriegszeit gewandelt hat.²²

Lo stesso dicasi per Lina Loos, impegnata, attiva, ironica e, qualche volta, divertente critico sociale della *Wiener Woche*, della *Arbeiter-Zeitung* e del *Neue Wiener Tagblatt* già a partire dagli inizi degli Anni Venti, che, con Ea von Allesch, è solita frequentare il Café Raimund e il Café Sievering durante «die Abende, insbesondere im Winter, wenn Kohlen knapp sind oder ihr Geld dafür nicht reicht»²³. In questi ambienti conosce Egon Friedell, che si innamora perdutamente di lei anche se Lina risponde alla sua proposta di matrimonio rifiutandola e sottolineando che sia lei che Ea vengono percepite dagli uomini solo come il loro mezzo di soddisfazione e di piacere.

¹⁹ Ulrich Weinzierl, *Alfred Polgar. Eine Biographie*, Wien, Löcker Verlag 1985, p. 35.

²⁰ Hermann Broch, *Das Teesdorfer Tagebuch für Ea von Allesch*, a cura di Paul Michael Lützel, Frankfurt a/Main, Suhrkamp 1998 p. 156.

²¹ Frauke Severit, *Ea von Allesch: Wenn aus Frauen Menschen werden*, Wiesbaden, Deutscher Universitäts Verlag 1999, p. 118.

²² Paul Michael Lützel, Die Modeschriftstellerin in den zwanziger Jahren, in: Nachwort zu Hermann Brochs *Das Teesdorfer Tagebuch für Ea von Allesch*, op. cit., p. 208.

²³ *Ibid*, p. 113.

Ich suche einen Mann, der mich liebt als – Lina Loos. Ich will kein überirdisches Wesen sein, ich will nicht angebetet werden, der Mann, dem ich bereits eine Gottheit bin – der ist mir viel zu arm.²⁴

Come ultimo esempio di questa significativa galleria di personaggi femminili, che oscilla fra realtà ed idealità e che ha visto nel *café* un luogo di protezione e di diffusione di attività intellettuali e sociali, vorrei introdurre la figura della nota giornalista politica praghese, osservatrice del mondo nelle sue modificazioni, diventata famosa grazie all'edizione postuma delle *Briefe an Milena* di Kafka. Si tratta di Milena Jesenská, trasferitasi da Praga a Vienna, moglie di Ernst Pollak, corrispondente estero dell'austriaca "Landesbank", che si sentiva alquanto sola nella città danubiana, a causa anche della sua scarsa conoscenza della lingua tedesca.

Sie saß da, unter den Leuten. Sie war jung und sehr hübsch, kräftig, schön gewachsen, hatte aschblondes Haar und diesen schönen kleinen Mund. Ich dachte, was hat die da verloren. Sie sprach sehr schlecht deutsch und konnte sich an der Diskussion kaum beteiligen.²⁵

Queste parole di Franz Xaver Graf Schaffgotsch, ospite abituale del "Café Herrenhof", rivelano quale importante ruolo abbiano giocato le caratteristiche fisiche di una femminilità affascinante, velata però, a volte, da tristezza e malinconia; a tal punto da indurre Franz Kafka a definire questa ammaliante femminilità con le parole «ein lebendiges Feuer, wie ich es noch nicht gesehen habe, [...] dabei äußerst zart, mutig, klug»²⁶.

Se le donne, nel secolo precedente, non ebbero mai l'opportunità di partecipare attivamente ad una conversazione nei *café*, questi esempi mostrano, invece, come, dopo il 1918, esse si sentissero sufficientemente emancipate per poterlo fare.

Natürlich waren Frauen da, Studentinnen, Malerinnen, Tänzerinnen und Freundinnen der Männer. Aber ich möchte sagen, wir haben damals begriffen, daß wir völlig emanzipiert waren.²⁷

La profonda trasformazione socio-culturale, di cui sono testimonianza le donne fin qui citate, trova il suo corrispettivo nell'immaginario di Schnitzler. Il personaggio letterario di Therese, nell'omonimo romanzo schnitzleriano, non è più un tipo femminile celebrato solo per la sua avvenenza

²⁴ Ibid, p. 112.

²⁵ Ibid, p. 138.

²⁶ Ibid, p. 131.

²⁷ Hilde Spiel, *Die grande Dame*, (a cura di) Ingo Hermann, op. cit. p. 25.

fisica, ma una figura autonoma, con un'attività lavorativa fuori casa e una sua personalità.

È il 12. novembre del 1918 quando i deputati del parlamento dei territori austro-ungarici, eletti nel 1911, sono costretti a lasciare il loro incarico²⁸, a motivo della proclamazione del nuovo stato austro-tedesco, con il nome di Repubblica Democratica, facente parte della Repubblica Tedesca²⁹.

Am frühen Nachmittag des zwölften November setzten sich in den äußeren Stadtteilen sonderbare Massenzüge in Bewegung. Die Sozialdemokratie hatte ihren Heerbann aufgeboden und führte unübersehbare Scharen gegen die innere Stadt, am Parlament vorbei, damit das eigentliche Wien und das echte Österreich zu sehen bekomme, wieviele Tschechen und Hannaken, Serben und Kroaten, Polen und Magyaren, Slovaken und Slovenen, Ruthenen und Huzulen und sonstige Völker zweiter, dritter und vierter kultureller Garnitur ihr zur Verfügung stehen, wenn sie es für notwendig fände, das republikanische Deutschösterreich repräsentieren zu lassen.³⁰

Nello stesso giorno Otto Bauer, capo intellettuale dei socialdemocratici, comunica al rappresentante del popolo a Berlino, Hugo Haase,:

Deutschösterreich hat seinen Willen kundgetan, sich mit den anderen deutschen Stämmen, von denen es vor 52 Jahren getrennt wurde, wieder zu vereinigen. Wir bitten Sie, in direkte Verhandlungen mit uns über die Vereinigung Deutschösterreichs mit der deutschen Republik einzutreten.³¹

L'annessione sembra essere, per i socialdemocratici, l'unica possibilità per creare, insieme con i socialdemocratici tedeschi, un fronte unitario contro la fame e la disoccupazione: infatti un Paese come l'Austria, senza

²⁸ Robert Steiniger, 12. November bis 13. März 1938: Stationen auf dem Weg zum Anschluß, in: Robert Steiniger, *Österreich im 20. Jahrhundert von der Monarchie bis zur zweiten Republik*, Wien, Böhlau Verlag 1997, p. 100.

²⁹ Ibid., p. 100.

³⁰ Karl Paumgarten, *Republik. Eine gelungenfröhliche Wiener Legende aus der Zeit der gelben Pest und des roten Todes*. cit. da Schmidt-Dengler, Wendelin, Wien 1918: Glanzloses Finale, in: Wendelin Schmidt-Dengler, *Ohne Nostalgie. Zur österreichischen Literatur der Zwischenkriegszeit*, op. cit. p. 39.

³¹ Ibid, p. 101.

carbone, impossibilitato a produrre generi alimentari e privo di industrie per l'esportazione, non poteva sussistere autonomamente.

Wir wollen uns mit dem roten Deutschland vereinen. Vereinigung mit Deutschland bedeutet jetzt Vereinigung mit dem Sozialismus.³²

La decisione di Vienna di perseguire la fusione con Berlino non è inizialmente accettata dai tedeschi. Bauer è mandato in Germania il 21 febbraio 1918 per discutere con l'allora ministro degli Esteri Brockdorff-Rantzau. Al termine delle trattative, il 2 marzo 1918, lo Stato austro-tedesco viene riconosciuto come stato membro, con propri diritti, fra cui la nomina di Vienna come seconda capitale³³. Ma tutti gli sforzi dei socialdemocratici per creare un asse austro-tedesco rimangono senza successo, perché il trattato di St.-Germain (10. 9. 1919) proibisce la riunificazione dell'Austria alla Germania con lo scopo di impedirne il potenziamento, sanzionando così di conseguenza l'indipendenza austriaca da altri Stati. Il 21 ottobre 1919 lo Stato austro-tedesco prende il nome di Repubblica Austriaca³⁴.

Nel 1922 Ignaz Seipel, capo del partito dei cristiani sociali, fondato da Karl Vogelsang e da Karl Lueger³⁵, è nominato Cancelliere austriaco. Seipel, che ambisce al ritorno della monarchia, si attiva per una collaborazione fra industria e politica avvalendosi del motto "Demokratie und Kaiserreich" e non essendo sostenitore dell'annessione, mira a raggiungere il risanamento della situazione economica catastrofica dello Stato considerando «die Sieger für die weitere Entwicklung verantwortlich, sie aber gleichzeitig von dem Erhalt Österreichs als einer europäischen Notwendigkeit zu überzeugen»³⁶. Dopo la sottoscrizione del protocollo di Ginevra tra i governi dell'Inghilterra, della Francia e dell'Italia da un lato e dell'Austria dall'altro³⁷, in data 4 ottobre 1922, e dopo l'incendio del Palazzo di Giustizia (15. 7.

³² Ibid, p. 102.

³³ Ibid, p. 104.

³⁴ Ibid, p. 105. All'art. 88 del trattato di St.-Germain si legge: «Die Unabhängigkeit Österreichs ist unabänderlich».

³⁵ Nel panorama politico del Dopoguerra Lueger si impadronì del partito della piccola borghesia, si isolò sia dai capitalisti che dai proletari, ottenne l'appoggio di Georg Ritter von Schönerer, che gli sembrò troppo poco fedele agli Asburgo e troppo anticlericale. Lueger era anche osteggiato dai socialdemocratici, che proponevano migliori condizioni per i lavoratori.

³⁶ Erich Zöllner, *Geschichte Österreichs*, Wien, Verlag für Geschichte und Politik 1974, p. 503.

³⁷ Il protocollo di Ginevra rinnovava il veto all'annessione per venti anni stabilendo altresì un prestito di 650 milioni di corone.

1927), l'ideologia antimarxista ed antisemita del movimento dei reduci, incomincia ad influenzare il Cancelliere Seipel³⁸, che si fa portavoce, nei suoi discorsi degli anni 1928-29, di una democrazia basata sulla fusione di ceti sociali differenti come quello dei professori e degli operai, che, uniti fra loro, avrebbero lottato per la creazione di un'identità sociale dell'Austria. Seipel, convinto, che il socialismo/comunismo non avrebbe risolto la frattura fra lavoro e capitale, ma che l'avrebbe anzi rafforzata, è costretto a dimettersi quando l'Austria nel 1929 deve affrontare la crisi economica.

Ein katastrophaler Sturz der Börse war eingetreten. Es war in New York der größte Geldkrach des Jahrhunderts eingetreten. Zusammengefallen war der Schein eines übermäßigen und überleichten Geldverdienens. Die Hysterie des Gewinnes hatte sich in die grausame Hysterie des Verlierens verwandelt. In den Toiletten erschossen sich Männer, die Hunderttausende besessen und verloren hatten.³⁹

Nello stesso anno, anche Berta Zuckerkandl annota nelle sue memorie questi fatti –

[...] von meinem Vis-à-vis, der Bodencreditbank, war den ganzen Tag ein bienenhaftes Summen zu hören, besonders im Frühjahr, wenn bei offenem Fenster gearbeitet wurde, störte das Klappern von Hunderten von Schreibmaschinen. [...] Eines Tages, nach meiner Rückkehr nach Salzburg, störte mich eine drückende Stille, wie man sie empfindet, wenn ein gewohntes Geräusch plötzlich nicht mehr vorhanden ist. Erstaunt suchte ich nach der Ursache dieses Phänomens, und ich bemerkte, daß die fieberhaft klappernden Schreibmaschinen der Bodencreditbank nicht nur schwiegen, sie waren überhaupt nicht mehr da. Auch das Hin und Her der Beamten, das Klingeln der Telephone, die mit Post beladenen Diener waren wie von einem Zauberberstap berührt verschwunden. Kein Zweifel, die Bodencreditbank war gestorben⁴⁰ –

e Johannes Schober, contemporaneamente, decide di proclamare un'unione doganale con la Germania (1931), che altri Stati europei interpreteranno, però, come azione politica illegale, inammissibile alla luce del trattato di St. -Germain. Nel frattempo anche a Vienna i nazionalsocialisti,

³⁸ Ibid, p. 506. La tumultuosa dimostrazione del 15 luglio 1927 di Vienna fu il segnale che la vita politica dello Stato era disturbata da gruppi paramilitari, il cui senso di aggregazione procurava anche vittime mortali.

³⁹ Vicki Baum, *Die Karriere der Doris Hart*, Stuttgarter Hausbücherei 1936, p. 187.

⁴⁰ Berta Zuckerkandl, *Österreich intim. Erinnerungen 1892-1942*, (a cura di) Reinhard Feldermann, Frankfurt a/Main, Fischer Verlag, p. 123.

che ritengono l'avvicinamento austriaco alla Germania un importante obiettivo politico, diventano sempre più numerosi ed influenti⁴¹ e, dopo l'assassinio del cancelliere Dollfuss per loro mano (1934), proclamano lo "Ständestaat" (1933) su modello della dittatura di Mussolini⁴². Drammatica e problematica è la situazione sociale di Vienna dal 1918 al 1938 quando la stagnazione economica comincia a costituire una componente permanente del quotidiano viennese ed il livello dell'industrializzazione è così basso da non poter migliorare la qualità della vita.

Es gab gar keine Stellungen. Überall wurden Menschen entlassen, die mit ratlosen und erstaunten Gesichtern auf der Straße standen, einander erzählten, wieviel sie damals besessen.⁴³

Anche la realistica, ma drammatica descrizione di Karl Paumgarten, che, nel suo romanzo *Republik* (1924), affronta il tema del «gereizte Klima dieser Epoche»⁴⁴, è un documento importante per comprendere il quotidiano, senza speranza, dell'Austria e soprattutto di Vienna negli Anni Venti.

[...] So weit man blickte, niedrige Stirnen, brutal hervortretende Jochbeine, tief liegende Augen, mächtige, weit ausladende Unterkiefer, Arme, die bis zu den Knien herabhingen.⁴⁵

Questa catastrofe economica è riconducibile sia alla conseguenza della perdita del bassopiano della Pannonia, identificato, al tempo della monarchia, come "Kornkammer", sia al cronico squilibrio del commercio estero che dei trasporti.

Ab 1923 stiegen die Arbeitslosenquoten, die Inflationsraten und das Preisniveau. Es gab einen Wertverfall der österreichischen Krone auf den Devisenmärkten.⁴⁶

⁴¹ Robert Steiningger, 12. November bis 13. März 1938: Stationen auf dem Weg zum Anschluß, in: Robert Steiningger, *Österreich im 20. Jahrhundert von der Monarchie bis zur zweiten Republik*, op. cit. p. 115. Nel 1930-31 la forza politica dei reduci, dei militanti il movimento antimarxista crebbe a Vienna e costituiva il pericolo della creazione di una dittatura fascista.

⁴² Cfr. il testo di Fejtò, Franco, *Requiem per un impero defunto – la dissoluzione del mondo austro-ungarico*, Milano, Saggi Oscar Mondadori 1990.

⁴³ Vicki Baum, *Die Karriere der Doris Hart*, op. cit., p. 188.

⁴⁴ Wendelin Schmidt-Dengler, Wien 1918: Glanzloses Finale, in: Wendelin Schmidt-Dengler, *Ohne Nostalgie. Zur österreichischen Literatur der Zwischenkriegszeit*, op. cit. p. 38.

⁴⁵ Ibid, p. 39.

⁴⁶ Interessante è notare qui come Stefan Zweig abbia esperito la disastrosa situazione finanziaria del suo Paese anche con una percezione positiva. In *Die Welt von gestern*, a pag. 337, scrive: «Eben durch das Unerwartete, daß das einstmals Stabilste, das Geld, täglich

[...] und einen Mangel an Verkehrsverbindungen im Land, und die Einschränkungen im Handelsverkehr spitzten die Lage zu.⁴⁷

In una situazione tanto drammatica era d'obbligo trovare una soluzione: alcune società per azioni austriache vengono vendute ad acquirenti stranieri interessati. Il programma di risanamento – chiamato programma Ginevra (1922) – che lega l'economia austriaca sempre più a creditori stranieri, risolve la grave crisi internazionale del mercato finanziario, causa di numerosi crolli bancari e del ritiro di capitali stranieri dall'Austria. Le banche reagiscono con l'aumento dei tassi d'interesse provocando l'innalzamento del numero dei disoccupati (le banche, nella primavera del 1924 dopo la fine della congiuntura inflazionistica e borsistica, si ritrovano, come già prima del 1914, per la maggior parte di proprietà dell'industria austriaca); l'inflazione diventa galoppante e l'incertezza finanziaria porta a fenomeni di insurrezione politica⁴⁸. Nessuno si sente più sicuro di riuscire a mantenere il proprio capitale e per questo il ritorno alla monarchia sembrava a molti la soluzione ideale al problema⁴⁹. Ma era chiaro che il ritorno

an Wert verlor, schätzten die Menschen die wirklichen Werte des Lebens – Arbeit, Liebe, Freundschaft, Kunst und Kultur – um so höher, und das ganze Volk lebte inmitten der Katastrophe intensiver und gespannter als je». Ancora una volta il tema della “doppia vita” di Vienna nel Primo Dopoguerra viene riproposto. Vienna, metafora della decadenza e della distruzione cerca mediante l'amore per il piacere di superare la sua condizione tragica.

⁴⁷ Milena Jesenská, amica di Franz Kafka, descrive la condizione sociale di Vienna dopo la Prima Guerra Mondiale con queste parole: «Es gibt kein Brennmaterial, keine Kohle, kein Holz, keinen Koks. Die Züge fahren im ganzen Land nicht, die Fabriken stehen jeden Augenblick still, die Geschäfte schließen um fünf Uhr, in den Restaurants und Kaffeehäusern brennt ab acht Uhr ein flackerndes Karbidlämpchen. Bald soll der elektrische Strom für den privaten Verbrauch gesperrt werden, so daß wir mit Kerzen leuchten müssen, die nicht zu haben sind! Zum Heizen gibt es nichts, zum Essen gibt es nichts» (in Milena Jesenská, *Biographie* von Alena Wagnerová, Mannheim: Bollmann 1995, p. 78).

⁴⁸ Günter Essl, *Das Männer- und Frauenbild in Texten einiger österreichischer Sozialistinnen zwischen 1896 und 1922*, Diplomarbeit Universität Wien 1986, p. 134 sgg.

⁴⁹ Karl Kraus, *Die letzten Tage der Menschheit*, München, Kösel Verlag 1957, p. 109 sgg. «Die grundlose Feschität, die dieses neuwienersische Dasein so beliebt macht wie die Figuren jenes teuflischen Antitalents, die tiefe Unfähigkeit, im Raum zu stehen, die die niedrigste Kunst und das niedrigste Leben zu vollkommener Deckung bringt», e ancora si legge: «Nie zuvor hat in der Weltgeschichte eine stärkere Unpersönlichkeit so ihren Stempel allen Dingen und Formen aufgedrückt, so dass wir in allem was uns den Weg verstellte, in allen Misere, Verkehrshindernissen, im Querschnitt jeden Pechs diesen Kaiserbart agnoszierten». Con queste parole Kraus descrive la vita nel periodo della monarchia viennese e considera questo lungo lasso di tempo come «[...] siebzigjährige Ge-

al passato non potesse costituire alcuna soluzione praticabile e si decise, quindi, di innalzare le barricate.

In questo vortice di speculazioni, la donna gioca un doppio ruolo: quello della casalinga, che si occupa della casa e dei figli e quello della donna emancipata, che ha conseguito una buona istruzione così da consentirle di lavorare fuori casa e aiutare la famiglia con le sue entrate economiche⁵⁰.

Agli inizi degli Anni Venti, infatti, sono molte le scuole femminili fondate non solo nella “Bundeshauptstadt”, ma anche nei distretti scolastici più popolosi dell’Austria⁵¹. L’interesse all’istruzione delle donne consente la nascita delle prime scuole femminili professionali ad Innsbruck e la fondazione di corsi di perfezionamento e di economia domestica in tutta l’Austria⁵². Pioniera del sistema educativo femminile, durante la Fine Secolo, prima direttrice scolastica della città di Vienna e fondatrice del liceo

hirn- und Charaktererweichung; eine Verflachung, Verschlampung und Korrumpierung aller Edelwerte eines Volkstums».

⁵⁰ La separazione fra donna di casa e donna emancipata mette la donna in una condizione di contraddizione: per le donne emancipate, essere casalinghe significa essere sottomesse e sottovalutate dall’uomo, mentre per le casalinghe la donna emancipata è un traguardo irraggiungibile. Diventare donna emancipata significa essere moderna e determinata nel sociale. Virginia Woolf, una delle pioniere del movimento femminista inglese scrive, nel suo saggio sulla femminilità *A Room of one’s own*: «Indeed, if a woman had no existence save in the fiction written by men, one would imagine her a person of the utmost importance; very various; heroic and mean; splendid and sordid; infinitely beautiful and hideous in the extreme; as great as a man, some think even greater. [...] Imaginatively she is of the highest importance; practically she is completely insignificant. [...] In real life she could hardly read, could scarcely spell and was the property of her husband». In questa descrizione Virginia Woolf mostra come la posizione sociale di secondo livello della donna rispetto all’uomo, vista dalla società vittoriana solo come donna di casa e moglie, riesca ad ottenere un valore e una dignità nella letteratura – non come individuo, ma come creazione ideale dell’autore. La letteratura conferisce alla donna, mediante l’immaginazione, la possibilità di un’emancipazione letteraria, che può essere interpretata come surrogato di quella deficitaria nel sociale. Naturalmente la donna rimane anche nella letteratura solo apparentemente emancipata, perché, come La Woolf poi sottolinea, è solo un «looking-glass possessing the magic and delicious power of reflecting the figure of man at twice its natural size».

⁵¹ In contraddizione con il modello tradizionale di femminilità, le conquiste femminili che accompagnavano le ragazze durante la loro educazione scolastica, videro anche il raggiungimento di un’educazione sportiva paritaria fra maschi e femmine. Nacque quindi la questione dell’abbigliamento sportivo della ragazza e del conflitto fra morale e salute. Nell’ambito sportivo degli adulti vigevano ancora i vecchi modelli tanto che le donne apparvero come precorritrici ribelli, sempre pronte a fare i conti con pregiudizi.

⁵² Agnes Kinigadner, *Tiroler Anzeiger-Volkszeitung und die Situation der Frau im Tirol der Zwischenkriegszeit*, Innsbruck, Diplomarbeit 1988, p. 84 sgg.

femminile sul Franziskanerplatz, è Eugenie Schwarzwald, che dopo la conclusione dei suoi studi di germanistica a Zurigo – allora unica città in Europa, a consentire alle donne l'accesso agli studi universitari – ritorna a Vienna per dedicarsi attivamente al raggiungimento della parità scolastica per le ragazze. Il suo desiderio di creare una "Volks-Mittelschule" per ragazze e ragazzi compresenti in un'unica classe, di istituire corsi di perfezionamento per ragazze, che avessero già frequentato un liceo, è influenzato dal principio della «schöpferischen Erziehung» che vedeva «ein angstfreies Lernen, Lehrerinnen als Verbündete, Freizeit mit Freundinnen, Freude am Schmökern, Besuche im Burgtheater und in der Oper, Spaziergänge im Wald und dann und wann eine Party»⁵³. L'idea motrice di tutte queste iniziative è la trasmissione di un'istruzione a misura di donna, in cui la ragazza, arricchendo le sue competenze di madre e casalinga, avesse l'opportunità di imparare una professione adatta al suo essere femminile, per sfruttare, in modo intelligente, il tempo che la separava dal matrimonio. Nonostante il pregiudizio popolare collettivo considerasse inutile tale istruzione visto che era impartita solo fino al matrimonio, le donne, con il tempo, raggiunsero un'istruzione maschile e una competenza, che permetteva loro, negli Anni Venti e Trenta, di esercitare professioni, una volta solo di dominio maschile.

Nessun'altra occupazione riscuoteva tanto interesse e successo, tra il 1918 ed il 1933, quanto quella della commessa, subito espressione della donna emancipata e della "donna nuova". Fritz Croner, allora funzionario dello *Allgemeinen Freien Angestelltenbundes* scriveva che «Beginn der wirklichen Emanzipation der Frau» era stato possibile «durch die Erwerbsarbeit in allen Schichten der Bevölkerung»⁵⁴. Alla metà degli Anni Venti, osservando le statistiche occupazionali si può, infatti, constatare che circa un terzo di coloro che cercano un lavoro sono donne e solo il 15% sono uomini interessati ad un'occupazione commerciale⁵⁵. Tuttavia, sebbene la donna avesse raggiunto la possibilità di avere un suo posto di lavoro, rimanevano ancora molto evidenti le discriminazioni fra uomini e donne. Rari erano i casi in cui alla donna era dato migliorare il proprio status sociale, soprattutto a causa dei pregiudizi negativi dei lavoratori maschi nei confronti delle la-

⁵³ Heike Herrberg / Heidi Wagner, *Wiener Melange. Frauen zwischen Salon und Kaffeehaus*, op. cit. p. 50.

⁵⁴ Ibid, p. 90.

⁵⁵ Ibid, p. 27. Per studentesse delle scuole secondarie «der kaufmännische Beruf» era inteso «als der vornehmste, die Schneiderei als der sicherste, das Weißnähen als der sauberste und die Hauswirtschaft als der unbequemste Beruf».

voratrici. Nonostante fossero state rapidamente incrementate la standardizzazione, la frantumazione e la modernizzazione tecnologica delle funzioni lavorative, il lavoro, così detto di alto livello, rimaneva monopolio degli uomini, mentre le donne dovevano accontentarsi di eseguire lavori modesti, con la conseguenza di essere sfruttate, di guadagnare meno degli uomini come ci viene confermato dalle diverse statistiche, soprattutto da quella pubblicata dal *Tiroler Anzeiger*⁵⁶.

Daß viele kleine Arbeiten ausgeschieden und von weiblichen Kräften erledigt werden, während den Männern die höhere Arbeit bleibt, ist doch auch eine Hebung der Männerarbeit.⁵⁷

Nel 1922 anche l'ambiente letterario saluta con entusiasmo la pubblicazione dell'autobiografia di Adelheid Popp *Jugend einer Arbeiterin*, opera programmatica del movimento socialista femminile in Austria che descrive il suo destino e quello della classe operaia femminile. L'autrice ricorda la sua misera infanzia in una famiglia proletaria, l'obbligo di lavorare in una fabbrica, le molteplici umiliazioni subite come lavoratrice ed infine il suo ruolo attivo nel partito socialista.

Wir arbeiteten von sieben Uhr früh bis sieben Uhr abends. Zu Mittag hatten wir eine Stunde Pause, am Nachmittag eine halbe Stunde.⁵⁸

Gli anni trascorsi in fabbrica permettono ad Adelheid Popp di conoscere, per esperienza diretta, le pessime condizioni di vita delle lavoratrici. Divenuta poi, nel 1892, cofondatrice e redattrice della *Arbeiterinnen-Zeitung*, allora organo del movimento femminista socialdemocratico austriaco, Adelheid Popp incomincia a lottare per il raggiungimento di migliori condizioni di lavoro per le donne, impegnandosi per una riduzione dell'orario di lavoro e per una maggiorazione dello stipendio.

Il termine della guerra, però, segna per numerose donne, direttamente occupate nell'industria bellica, la fine della loro occupazione ed il difficile

⁵⁶ Nel periodo del Primo Dopoguerra il *Tiroler Anzeiger* era uno dei più rinomati quotidiani popolari, le cui statistiche fornivano dati, in cui era evidente come le donne in Austria e in altri Stati coinvolti nella Prima Guerra Mondiale avessero occupato posti di lavoro maschili contribuendo in maniera significativa all'economia della patria e al proprio essere donna.

⁵⁷ Ibid, p. 27.

⁵⁸ Adelheid Popp, *Jugend einer Arbeiterin*, Bonn, J. H. W. Dietz Verlag 1991, p. 60.

ritorno al focolare domestico, minato dalla miseria del quotidiano. Le occupazioni femminili remunerate registrano un aumento, soprattutto in quei settori lavorativi in linea con il modello tradizionale della donna casalinga, sensibile e parsimoniosa. Anche il settore del tessile, dei generi alimentari, delle attività di accoglienza (es. ramo alberghiero) e del terziario, considerate occupazioni con maggiore prestigio sociale rispetto al lavoro in fabbrica, vedono una significativa partecipazione delle donne⁵⁹. Lavori tipicamente femminili, quali quello di collaboratrice domestica, sono ancora ambiti, anche durante la Prima Repubblica, soprattutto nei periodi di crisi economica, quando le donne disoccupate ricorrevano a queste occupazioni, accollandosi uno stato di dipendenza che almeno in minima parte, le remunerava. L'importanza di tale lavoro femminile era riconosciuto dai socialdemocratici che, a differenza dei ceti conservatori, tutelavano le donne sul posto di lavoro battendosi per una retribuzione giusta e qualificante professionalmente. Nonostante le convinzioni e affermazioni dei socialdemocratici fossero state completamente accettate anche dai borghesi, il loro ideale femminile rimase ancora solo quello della donna madre e casalinga.

Die Frau [ist] schließlich dazu bestimmt, sich als Ehefrau und Mutter um die Familie zu kümmern.⁶⁰

La così detta “Bestimmung” della donna, erroneamente interpretata negli anni della crisi economica (1928-1929), fu usata come argomento per imporre una rigorosa normativa giuridica contro le donne sposate – i borghesi osteggiavano pertanto il lavoro fuori casa delle donne sposate –, discriminate e allontanate dal mercato produttivo in quanto già lavoratrici in famiglia.

Die Arbeiterfrauen waren durch den Krieg aus der bis dahin auch für sie üblichen Hausfrauenfunktion emanzipiert worden. Gezwungen, ihre Familien allein zu ernähren, mußten viele in die Fabriken. Sie hatten Antihungerdemonstrationen organisiert, sich an Plünderungen voller Schaufenster beteiligt. Sie hatten lernen müssen, sich mit Unternehmern herumzuschlagen, sei es um den Lohn, sei es um die Höhe der Mieten in den unternehmereigenen Wohnungen. Sie hatten traditionelles Männerterrain erobert und entsprechend traten

⁵⁹ Edith Rigler, *Frauenleitbild und Frauenarbeit in Österreich vom ausgehenden 19. Jahrhundert bis zum Zweiten Weltkrieg*, (a cura di) A. Hoffmann. Band 8. Wien, Verlag für Geschichte und Politik 1976, p 128 sgg.

⁶⁰ Larissa Dimovic, *Das Motiv des Ehebruchs im Werk von Arthur Schnitzler*, op. cit. p. 4.

sie auf. Sie waren unheimlich. Unheimlich selbst den eigenen Männern, scheint es.⁶¹

Il fatto che le donne, durante la guerra, avessero sostituito gli uomini nell'economia, indusse, pochi anni più tardi, a considerare il lavoro remunerato come impropriamente femminile, mentre l'ideologia nazional-socialista, ridotti i compiti della donna alla sola funzione biologica del procreare, stabilirà al contrario, in seguito, l'obbligo per tutte le donne di lavorare nelle industrie belliche chimiche⁶².

Il contributo femminile al benessere sociale non fu solo visibile nell'economia, ma anche nell'impegno caritativo. Le donne, soprattutto dopo la Prima Guerra Mondiale, quando necessario, raccolsero generi alimentari e vestiti per la popolazione, soprattutto per i bambini, organizzando mercatini ed eventi di beneficenza. Anche Eugenie Schwarzwald fondò nel 1916 l'organizzazione *Wiener Kinder aufs Land*, consentendo ai più piccoli della città di trascorrere le vacanze in masserie austriache, che, prima della guerra, erano state case di villeggiatura estive, e, durante la guerra, erano state lasciate vuote da molte famiglie viennesi⁶³. Circa cento ragazze e ragazzi trovarono nel 1920 cura e riposo nella colonia svizzera fondata da Ada von Fenner per bambini malnutriti; altri, invece, trascorsero le loro vacanze estive in Olanda, grazie all'aiuto di organizzazioni umanitarie, finanziate da americani, svizzeri, olandesi.

Mit der Gründung der Wohlfahrtseinrichtung "Hilfsbereitschaft" im Jahr 1925 erhalten die Sozialdemokraten ein Äquivalent zur christlichen Caritas, die sozialdemokratischen Frauen ein neues Aufgabenfeld. Bis 1930 wächst die Organisation so, daß in Härig, Kufstein, Wörgl und Kitzbühel Außenstellen errichtet wurden.⁶⁴

In queste istituzioni di matrice cattolica e socialdemocratica trovavano regolarmente sede anche attività di insegnamento, pensate per le donne provenienti dalla città e dalla campagna, al fine di migliorare non solo la preparazione di future collaboratrici domestiche, ma anche di trasmettere utili conoscenze indispensabili alla classe borghese ormai in rovina. Que-

⁶¹ Klaus Theweleit, *Männerphantasien*, Frankfurt am Main: Piper 2000, p. 151.

⁶² Agnes Kinigadner, *Tiroler Anzeiger-Volkszeitung und die Situation der Frau im Tirol in der Zwischenkriegszeit*, op. cit. p. 109 sgg.

⁶³ Heike Herrberg / Heidi Wagner, *Wiener Melange. Frauen zwischen Salon und Kaffeehaus*, op. cit. p. 62.

⁶⁴ Ibid, p. 25.

sto tipo di attività caritativa fu da molte donne criticata in quanto causa del perdurare del modello femminile tradizionale⁶⁵.

Se le organizzazioni cattoliche aiutavano i poveri delle classi medie, quelle socialdemocratiche si dedicavano al proletariato e ai disoccupati: entrambe organizzavano anche cicli di lezioni su temi femminili specifici, come insegnare alle

Mädchen und Frauen kostenlos der Weg zur geistigen und seelischen Ausbildung und Vervollkommnung der im weiblichen Geschlecht schlummernden Kräfte von fachmännischer Hand.⁶⁶

Sebbene giornali femminili socialisti come *Die neue Frau*, *Die Unzufriedene* o *Die Arbeiterinnen-Zeitung* sottolineassero l'utilità e la popolarità di tali iniziative di aiuto, tuttavia essi erano fortemente avversati dalle stesse donne, per le quali l'interessamento dei partiti politici, che si erano, solo di rado, occupati delle problematiche quotidiane della popolazione, risultava pretestuoso e strumentale. Nonostante nella società del tempo un buon numero di persone – soprattutto donne – rivelasse disinteresse per la politica, si dovette tuttavia ammettere che le organizzazioni politiche e caritative, fondate dalle donne per migliorare la qualità della vita dei gruppi sociali più deboli – come bambini e disoccupati – aveva apportato un positivo contributo.

Accanto a donne impegnate nel mondo del lavoro altre si dedicavano esclusivamente alle loro famiglie e al lavoro domestico, alleggerito dalle molte innovazioni tecnologiche, fra cui la scoperta di alcuni elettrodomestici⁶⁷. Diversa anche la distribuzione degli spazi domestici, non più solo di rappresentanza, ma di uso pratico, atta a soddisfare i bisogni quotidiani di una famiglia moderna risparmiando così alla donna lavoro e spostamenti⁶⁸.

Ora la donna, determinata, economicamente indipendente, curata, sportiva e sessualmente disinibita, godeva anche del conseguimento del di-

⁶⁵ Agnes Kinigadner, *Tiroler Anzeiger-Volkszeitung und die Situation der Frau im Tirol der Zwischenkriegszeit*, Innsbruck, Diplomarbeit 1988, p. 17 sgg.

⁶⁶ Ibid, p. 17 sgg.

⁶⁷ Ibid, p. 238. L'introduzione di nuove tecnologie doveva alleggerire il lavoro domestico come nel caso del forno a gas e, più tardi, di quello elettrico, del ferro da stiro, che già a partire dalla metà degli Anni Venti era disponibile con un regolatore di temperatura, dell'aspirapolvere e del frullatore e più tardi del frigorifero.

⁶⁸ Ibid, p. 90. Nella struttura distributiva degli spazi domestici fu conferito alla cucina uno spazio centrale nell'appartamento. Ne è un esempio la "Frankfurter Küche" di Margarete Schütte-Lihotzky, dove ogni minimo centimetro di spazio veniva dotato di armadiature e simili. Il piano lavoro per esempio prevedeva una fessura sotto la quale un cassetto smaltato era preposto al raccogliemento dei rifiuti mentre si cucinava.

ritto al voto e della riforma dei diritti coniugali, che prevedeva l'abolizione del paragrafo 144 dello statuto giuridico austriaco in materia di interruzione di gravidanza. Si consentiva così l'aborto medicalmente assistito non solo alle donne agiate, ma anche alle donne indigenti, prima costrette a ricorrere alla così detta "Engelmacherin". Comunque, la condizione della donna di città, nel Primo Dopoguerra, era molto diversa da quella di campagna: in città si riteneva ideale una struttura familiare piccola, che consentisse alla donna anche un impegno lavorativo fuori casa; in campagna, invece, continuava ancora ad esistere la famiglia estesa che non consentiva alla donna spazi per attività di lavoro proprio. Solo più tardi, specialmente nel periodo nazionalsocialista, aumenterà l'inserimento sia della donna di città che di campagna nel mondo del lavoro – cosa già parzialmente iniziata con la fine della monarchia⁶⁹.

Il ritratto della donna di città o di campagna appartenente al ceto medio aveva ben poco da spartire con quella presentata al cinema o a teatro, da una Maria Jeritza o da una Marte Harell, per le quali l'incertezza del quotidiano era facilmente contrastata da una propensione disinvolta al "carpe diem". Nonostante ciò, il cinema e la radio diventavano sempre più una possibilità per la donna di allontanare, anche se per breve tempo, il pensiero di un vivere difficile che già nel "Biedermeier" e alla fine del XIX. sec si cercava di superare con il culto dell'operetta e del ballo. Non a caso, infatti, il voler dimenticare, nascondere costituiva uno degli elementi per eccellenza dell'Austria di quest'epoca⁷⁰.

⁶⁹ Kraus afferma che «die bequeme Lässigkeit, die genußfrohe Gedankenlosigkeit» del periodo bellico erano oramai passati e che «jeder Standesunterschied aufgehoben war». Ciò sta a significare come anche la donna potesse svolgere lavori maschili. «Auch werden wohl alle deutschen Frauen und Mädchen, die in Kriegszeiten innegehabten Stellen um so des deutschen Vaterlandes verpflichtet sind». (Cfr. Karl Kraus, *Die letzten Tage der Menschheit*, p. 42-43-390).

⁷⁰ Karl Kraus, *Die letzten Tage der Menschheit*, op. cit. p. 541. Durante il regno imperiale si era «gezwungen aufzustehen oder sein Haupt zu entblößen, wenn es dem blödgemachten Volke gefiel, einem seiner Gut- und Blutegel zu huldigen, einen dieser Dummköpfe hochleben zu lassen, die auch während einer Isonzoschlacht ihren Orgien und Bubenstreichen nicht entsagen konnten». – «[...] die unlösbar mit der dunstigen Vorstellung eines Animierlokals verknüpft bleibt, wo es plötzlich allerhöchst hergeht, zwischen den Gassenhauern der Liebe das Vaterland in seine Rechte tritt und, da die geweihten Melodien einer verblichenen Glorie schon durch die kriegerische Gegenwart entehrt sind, die nur hier Büffetdamen, Diebe und [...]».

Accanto alle donne emancipate del mondo cinematografico vi erano le donne moderne del quotidiano che a fatica, fino agli Anni Venti, accedevano alle attività sportive e alla moda, in vista di un cambiamento estetico. La già citata Ea von Allesch scelse, nella sua lunga attività di giornalista sociale, proprio la moda come sismografo dei mutamenti sociali femminili scrivendo nel 1921 sulla *Prager Presse* che

Der Rock ist wie die Kette am Fuße des Sklaven und gehört nicht mehr in unsere Zeit, da die Frau in den Straßen zu rennen und zu jagen hat, und in Bureaus und in Fabriken arbeiten muß.⁷¹

Il taglio dei capelli a caschetto e i pantaloni diventarono il segno distintivo della donna emancipata che, per usare un'espressione tratta dalla *Illustrierte Kronenzeitung* del 21.7.1931 e da *Die Unzufriedene* del 28.6.1939, con i suoi «veilchenblauen Augen kein Püppchen mehr zum Spiel war».

La moda, opportunità al femminile per mostrare il processo dell'emancipazione, trovava nell'attività innovativa di stilisti viennesi come Wimmer o francesi come Poiret la sua più concreta realizzazione. Le collezioni di abiti prodotti nelle sartorie – come la galleria della moda berlinese del 1912 – erano chiare dimostrazioni delle conquiste femminili degli Anni Venti. Stile semplice, funzionale e disadorno – Garçonne-Stil –, che diffondeva l'ideale di una figura femminile dalla magrezza maschile, dalle spalle piccole, senza seno, dai fianchi sottili e dalle gambe lunghe. Nel romanzo di Vicki Baum *Die Karriere der Doris Hart* (1936), la donna degli Anni Venti è, infatti, descritta con «hohe schöne Beine – aber das hatten alle Frauen, seit die Beine in Mode gekommen waren»⁷². Nel guardaroba di una donna dell'epoca non potevano mancare i completi da corsa e da passeggio, il cappotto, l'abito da cocktail e da ballo, l'abito da sera ed il completo sportivo. Il taglio di questi abiti era *a sacco*, semplice e lineare, con un corpino dalla vita lunga e dritta terminante in una gonna scampanata o plissettata, che a malapena copriva le ginocchia. Già nel 1926 si producevano questi capi d'abbigliamento a cui si aggiunse, poco più tardi, la giacca, simile a quella dell'abito da uomo, indossata con una camicetta ed una gonna *longette*. Molto elegante e di moda era anche la pelliccia⁷³, diventata

⁷¹ Herrberg, Heike / Wagner, Heidi, *Wiener Melange. Frauen zwischen Salon und Kaffeehaus*, op. cit. p. 123.

⁷² Vicki Baum, *Die Karriere der Doris Hart*, Stuttgart: Stuttgarter Hausbücherei 1936, p. 70.

⁷³ L'associazione di accessori femminili, come la pelliccia, con il fenomeno dell'emancipazione della donna è alquanto interessante. La donna in pelliccia è una vera dominatrice come Wanda, personaggio principale del romanzo *Venus im Pelz* (1869) di Leopold Sacher-Masoch, che ostenta la sua bellezza femminile proprio tramite accessori come la pel-

in breve un vero e proprio *statussymbol*⁷⁴ della donna di classe, anche se poi, per ovviare al prezzo eccessivo gli stilisti incominciarono a produrre imitazioni. Per completare, infine, il guardaroba di una signora era necessario il copricapo, lineare e piccolo, ben calzato sul capo tanto da non lasciare quasi intravedere il viso.

Sie trug ein graues Schneiderkleid aus Gabardine und eine Gardenie im Knopfloch. Ein winziger Hut aus kleinen perlmutterfarbenen Federn umschloß ihren Kopf so dicht, daß kein Haar zu sehen war.⁷⁵

Il modello più popolare ed usato, oltre al turbante, era la *cloche* o il bacco di velluto, mentre in estate si portavano cappelli di paglia o di panno. Esempio emblematico è il cappello di paglia fiorentina con cui Leopoldine nella novella di Schnitzler *Spiel im Morgengrauen* (1926) ostenta la sua femminilità.

Se si escludono gli accessori, la moda femminile degli Anni Venti si caratterizzava per una sorta di mascolinizzazione per cui la rigida ed ottusa polarità uomo/donna era superata proprio grazie all'abbigliamento. Questo fenomeno fu tematizzato anche da Musil in *Der Mann ohne Eigenschaften* (1930/33), in cui sia Ulrich che Agathe, allorché si incontrano nell'appartamento di Ulrich, indossano un abito identico, un completo che ricorda l'abito di Pierrot⁷⁶.

liccia, gli stivali e la frusta. La moda è, agli occhi di Masoch, strumento per sottolineare il ruolo emancipato, potente e pericolosamente animalesco della donna. Scrive a p. 45: «[...] und so erkläre ich mir auch die symbolische Bedeutung, welche der Pelz als Attribut der Macht und Schönheit bekam. [...] Und dieses Weib, dieses seltsame Ideal aus der Ästhetik des Häßlichen, die Seele eines Nero im Leibe einer Phryne, kann ich mir nicht ohne Pelz denken».

⁷⁴ Questo capo di abbigliamento della donna moderna, che porta ancora con sé la vecchia natura seduttrice e pericolosa della femme fatale della Fine Secolo, diventa anche simbolo per la sua scalata sociale. Così scrive Sacher-Masoch in *Venus im Pelz*, p. 45: «In diesem Sinne nahmen ihn in früheren Zeiten Monarchen und ein gebietender Adel durch Kleiderordnungen ausschließlich für sich in Anspruch und große Maler für die Königinnen der Schönheit. So fand ein Raphael für die göttlichen Formen der Farina, Tizian für den rosigen Leib seiner Geliebten keinen köstlicheren Rahmen als dunklen Pelz».

⁷⁵ Ibid, p. 319.

⁷⁶ Robert Musil, *Der Mann ohne Eigenschaften*, (a cura di) Adolf Frisé, Hamburg, Rowohlt 1995, p. 676. Ulrich «fand sich durch geheime Anordnung des Zufalls einem großen, blonden, in zarte graue und rostbraune Streifen und Würfel gehüllten Pierrot gegenüber, der auf den ersten Blick ganz ähnlich aussah wie er selbst».

La semplicità, la comodità e la funzionalità, componenti base della moda degli Anni Venti, costituiscono anche i segni distintivi dell'architettura di Adolf Loos, definito «Herr der Einfachheit und der Funktionalität»⁷⁷.

Nell'anno 1908 apparve *Ornament und Verbrechen*, in cui Loos, convinto dell'inutilità dell'ornamento, descrive, così come anche nel saggio *Das Luxusfuhrwerk*, l'arredamento spartano del "Café Museum" (1899), che rispecchia quello dell'elegante "American Bar" (1908), dove legno e marmo, nelle loro sobrie e naturali venature, dominano il design. Loos critica le facciate dei palazzi di Vienna lungo la Ringstraße evidenziando la disarmonia (la "doppia esistenza") fra il decoro delle stesse facciate e la povertà morale degli abitanti e reagisce a questo "stile" di vita costruendo un edificio a tre piani, moderno, sul Michaelerplatz, che la popolazione di Vienna giudicò uno scempio, un insulto e una mancanza di rispetto verso la tradizione del passato.

Im ersten Augenblick machen diese glattgefegten Fassaden einen unerträglich unfertigen, nackten Eindruck.⁷⁸

L'epiteto più modesto ed umoristico, affibbiato a questo edificio d'angolo fu "Haus ohne Augenbrauen" (le sue finestre sono prive di cornice esterna), a motivo dell'eliminazione dell'ornamento, interpretato da Loos come segnale di risparmio economico.

Dagegen habe das Fehlen des Ornaments [...] eine Verkürzung der Arbeitszeit und eine Erhöhung des Lohnes zur Folge. [...] Ornamentlosigkeit erscheint hier im Sinne einer kapitalistischen Rationalisierungsmaßnahme, einer Produktions- oder Lohnkostensenkung.⁷⁹

L'architettura di Loos si concentrò sulla pura funzionalità dell'oggetto, considerato più bello quanto più lineare e piccolo.

⁷⁷ Hilde Spiel cita in *Glanz und Untergang* (p. 75) il critico d'arte inglese John Russett, che ebbe a dire: «Seine Vorlesungen waren so populär, daß er den größten Konzertsaal Wiens füllte. Er erklärte uns, wie falsch es sei, auf Stühlen zu sitzen, die nie fürs Sitzen gedacht waren, und zeigte uns einen englischen Stuhl, der nicht nur unser Gewicht trug, sondern auch das Rückgrat entspannte und uns Raum ließ zum Strecken der Beine». Loos, infatti, predicava il modello inglese sopra ogni cosa. «Für ihn», aggiunse Russett, «war England alles. Damals war übrigens ganz Wien, oder wenigstens mein Wien, in England verliebt».

⁷⁸ Ernst Gombrich, *Die Geschichte der Kunst*, Frankfurt am Main, Fischer Verlag 1997, p. 559.

⁷⁹ Fedor Roth, *Adolf Loos und die Idee des Ökonomischen*, Wien, Deuticke Verlag 1995, p. 53.

Wenn ein Gebrauchsgegenstand in erster Linie nach ästhetischen Gesichtspunkten geschaffen wird, ist er ein Ornament, mag er auch noch so glatt sein.⁸⁰

Oggetti minimalistici, funzionali, economici, ma anche esteticamente belli e artisticamente di gusto connotavano non solo l'arte di Loos, ma anche la figura femminile del Primo Dopoguerra. La riduzione operata da Loos nel riportare l'arte alla sua forma originaria e semplice, di puro utilizzo, era, infatti, omologa alla tendenza di molti intellettuali del tempo, da Möbius o Weininger a Freud, a ridurre la donna alla sua natura primordiale, cioè a puro sesso, ossia di organismo sessualmente dotato ai fini riproduttivi.

A ben vedere anche la triade di Loos “arte/funzione/economia” corrisponde, a mio parere, a quella letteraria di “donna/bellezza/merce di scambio”, implicita nelle vicende di Else, oggetto di scambio, strumentalizzata da Dorday che la riduce a semplice funzione estetica – Else deve rimanere davanti a lui, nuda, così da permettergli di godere della sua bellezza fisica, “minimalistica”, che cela la funzione erotica dell'arte.

Ornamentlosigkeit, das bloÙe Material, verbindet sich bei Loos nicht nur mit der optischen Sinnlichkeit des Glatten, sondern auch mit der Symbolik des Nackten – und dies wohl durchaus in seiner erotischen Bedeutung.⁸¹

Anche Fedor Roth menziona alcuni artisti, che associarono la bellezza del corpo femminile a quella essenziale e nuda della struttura architettonica.

Richard Schaukal zum Beispiel verglich die schmucklose Putzfassade der vier oberen Geschosse [des Loos-Hauses] mit der Nacktheit eines Oberkörpers und die marmorverkleideten Sockelgeschosse mit dem bis auf die Hüften herabgesunkenen Gewand. Die ornamentlose Architektur wurde in der zeitgeschichtlichen Rezeption also als sublimes Symbol eines hocherotischen Augenblicks verstanden.⁸²

L'assenza di decorazione nell'arte rimanda metaforicamente non solo alla nudità fisica di Else, e al culto della libertà del corpo della donna o della «Entblößung, die nicht nur die Bloßstellung dieser Gesellschaft, die diese Bloßstellung von ihr uneingestanden verlangt», ma anche al tentativo di

⁸⁰ Ibid, p. 60.

⁸¹ Ibid, p. 70.

⁸² Ibid, p. 71.

Else di risparmiare al padre una vita piena di stenti in carcere, scatenando i desideri erotici di Dorsday.

L'analogia metaforico-letteraria del progetto artistico di Loos con la riduzione economico-estetica del femminile, ribadisce la funzione strumentale della donna, a cui è assegnata solamente una precisa immagine di ruolo: quella corrispondente all'immaginario maschile. La donna, oggetto di piacere e di scambio commerciale, gioca una funzione fondamentale nel settore delle arti, cioè nella finzione immaginativa, come «Ergebnis des Phantasierens, des Imaginierens». Nel mondo reale della Fine Secolo, invece, rimane ancora «die Sklavin eines jeden beliebigen Jungen, dessen Eltern ihr einen Ehering auf den Finger zwangen»⁸³.

Poiché nell'arte la donna è solo un principio erotico, un modello di desiderio, a volte irraggiungibile, prodotto dall'immaginario dell'uomo, nella sua rappresentazione artistica la figura della donna reale nella sua condizione storica è completamente assente. Ciò accade anche per il culto delle attrici negli Anni Venti e Trenta. Non così il caso, invece, delle cantanti liriche Maria Jeritza e Lotte Lehmann, che rivoluzionarono la scena internazionale, portando alla ribalta «nicht Töne, sondern Gebärden, nicht Phrasen, sondern Empfindungen, die mit einer Intensität, die bisweilen zu Tränen rührt, auf die Bühne brachten»⁸⁴ e delle ballerine Gertrud Bodenwieser, Hilde Hogar e Grete Wiesenthal, che proposero al pubblico «die ganze Skala der Gefühle mit allen Schattierungen und Nuancen, von den zartesten Sehnsüchten der Seele bis zu elementarer Leidenschaft»⁸⁵. Anche l'attrice Ida Roland, vedetta del Burgtheater a partire dal 1924, fu prototipo di un modello androgino, in netta contrapposizione con le eroine classiche, tanto che «spielte in halber Trance – zugleich Medium und Hypnotiseur ihres Publikums»⁸⁶.

Tutte queste artiste vissero di una femminilità da sogno, inimmaginabile per le donne del quotidiano come testimoniano anche le parole del marito di Ida Roland, Dr. Richard Graf Coudenhove-Kalergi, che sottolineano il sentimento di incanto e di fascino, esercitato da queste donne sul pubblico.

⁸³ Ibid, p. 11.

⁸⁴ Heike Herrberger / Heidi Wagner, *Wiener Melange. Frauen zwischen Salon und Kaffeehaus*, op. cit. p. 190.

⁸⁵ Ibid, p. 71.

⁸⁶ Ibid, p. 205.

Wenn sie [Ida Roland] auftrat, war es, wie wenn ein Licht aufging, und niemand konnte sich ihrer suggestiven Kraft entziehen.⁸⁷

Egli focalizza non solo il fascino da palcoscenico, ma anche la forza della nuova donna Ida Roland, che sa fondere in perfetta armonia le caratteristiche tradizionali, come la delicatezza, l'ingenuità, la bellezza, con quelle moderne della determinazione e della forza, grazie alle quali questi esseri adorati e quasi divini rendevano vive le fantasie maschili. In tale contesto è da interpretare anche il giudizio di Hofmannsthal su Eleonora Duse. Per Hofmannsthal la determinazione e la forza dell'attrice nascevano da una passione istintiva, da una pura naturalità, a volte percepita come incapacità di impersonare gli ideali maschili.

Ihr Bild ist seither unaufhörlich, wie der Zwang einer Suggestion.⁸⁸

Completamente diverse sono, invece, le convinzioni di Schnitzler e del drammaturgo inglese Shaw⁸⁹ sul fatto che la donna, immaginazione vivente dell'artista, priva di propria personalità, sappia *giocare* (qui nell'accezione schnitzleriana del mettere in scena) la parte attribuitale dall'uomo.

Come già Virginia Woolf, nel 1928 nella sua lezione magistrale a Cambridge, aveva sottolineato, la donna viveva ed esisteva solo nella testa dell'artista, solo in quella realtà godeva di una personalità, mentre al di fuori di essa non aveva alcun valore⁹⁰.

Lo conferma in particolare Hedwig Appelt che nella sua analisi indica scelte linguistiche e di luoghi quali modalità di *costruzione* del femminile nell'immaginario dell'artista maschile⁹¹. In particolare la sua analisi linguistica

⁸⁷ Ibid, p. 205.

⁸⁸ Hugo von Hofmannsthal, Eleonora Duse. Die Legende einer Wiener Woche, in: Gotthart Wunberg, *Die Wiener Moderne*, op. cit. p. 623.

⁸⁹ Shaw è autore dell'opera teatrale *Pygmalion* (1912), in cui il personaggio femminile di Elizabeth Dolittle viene *costruito* mediante il lavoro filologico del Professor Higgins che la trasforma in una perfetta signora della borghesia londinese anche se, agli occhi di Higgins, Elisabeth rimarrà solo uno dei suoi casi clinici.

⁹⁰ Il fatto che l'esistenza della donna abbia valore solo come rappresentazione dell'immaginario maschile e che in realtà invece ne sia priva qualora cerchi di condurre un'esistenza autonoma, corrisponde a ciò che Schnitzler, nella scena conclusiva del racconto *Fräulein Else*, ha descritto. Anche se Else tenta di liberarsi dal gioco di Dorsday, rimane pur sempre vittima del sistema maschile e probabilmente ne perirà come lei stessa afferma: «Ich habe Veronal getrunken. Ich werde sterben». (p. 156).

⁹¹ Cfr. Luce Bonnerot, *The saying of Virginia Woolf*, Eastbourne, Duckworth 2002, p. 36. «In every human being a vacillation to one sex to the other takes place, and often it is only the clothes that keep the male or female likeness, while underneath the sex is the

stica⁹² evidenza nella “Hochliteratur” la presenza di due codici: uno femminile ed uno maschile. Mentre il primo è il linguaggio della natura, dell’anima e dell’istinto, il secondo è quello della ragione, della cultura e della testa (in merito si veda l’analisi del dialogo fra Else e Dorsday in questo studio a pp. 71 sgg).

Il *setting* della narrazione viene trattato da Sigrid Weigel nel suo libro *Topographien der Geschlechter* in cui la città e la campagna sono presentati come due luoghi artificiali, assai affini ai caratteri del maschile e del femminile. Weigel associa la donna alla campagna, perché questa nella sua sessualità riflette la forza della natura generatrice; vive come si vive in campagna ossia in un contatto spirituale, intimo con i luoghi, contatto che è anche fisico, e che non conosce regole se non quelle del cuore⁹³ (cfr. la descrizione di Grigia o di Tonka nei racconti musiliani delle *Drei Frauen* qui rispettivamente a p. 126 e 140). Lo studio di Appelt sul *topos* puntualizza, inoltre, che si possono riscontrare molte affinità fra la personalità maschile ed il mondo della città, inteso come luogo dell’ordine, della tecnologia e della modernità stabilendo pertanto un rapporto ragionato fra uomo e mondo (si veda il romanzo di Musil *Der Mann ohne Eigenschaften* con particolare riferimento alla descrizione della vita in Cacania). La città diventa sinonimo di tecnologia e Vienna, soprattutto verso la fine del XIX. sec. e l’inizio del XX. sec. sperimenta un cambiamento innovativo e rapido della sua struttura architettonica, che non è altro se non il risultato dell’industrializzazione e della modernità (si vedano le precedenti considerazioni sull’architettura di Adolf Loos), che consente un miglioramento sociale della vita anche da un punto di vista economico e igienico-sanitario. Nel complesso, nelle diverse opere letterarie del Primo Dopoguerra, lo spazio assegnato ai personaggi e al linguaggio con cui questi si esprimono gioca un ruolo fondamentale nella relazione fra i sessi, vissuta narrativamente come momento di tensione.

very opposite of what it is above». Si legge poi ancora in Virginia Woolf, *A room of one's own*, London: Penguin 2002, p. 96. «[...] It is natural for sexes to cooperate. One has a profound, if irrational, instinct in favour of the theory that the union of a man and a woman makes for the greatest satisfaction, the most complete happiness».

⁹² Hedwig Appelt, *Die leibhaftige Literatur: das Phantasma und die Präsenz der Frau in der Schrift*, Weinheim, Quadriga Verlag 1989, p. 13.

⁹³ Si veda la descrizione di Grigia nel racconto di Musil p. 227 o nel romanzo di Schnitzler *Therese* pp. 48 sgg.

Nella cultura e nella società di Fine Secolo la sessualità è ancora un tabù e le possibilità di parlarne apertamente rimangono circoscritte, mentre bisognerà aspettare gli anni dopo la guerra, quando alla monarchia asburgica subentrerà una democrazia tollerante e liberale perché la sessualità possa essere vissuta in maniera non stereotipata. Questo perché il pensiero bigotto della Fine Secolo descrive la relazione fra i sessi ancora in modo contratto, rallentato, innaturale e le relazioni amorose non sono vissute con spontaneità, ma si sviluppano secondo un rituale altalenante di seduzioni, concessioni, curiosità e mantenimento di una decente distanza. Nello stesso tempo, però, il forte interesse per la psiche umana, da parte della nascente psicoanalisi, così come i progressi nel campo della medicina rendono possibile un approfondimento delle conoscenze sulla psiche femminile e sul corpo della donna.

Sex and its nature might well attract doctors and biologists; but what was surprising and difficult of explanation was the fact that sex – women, that is to say – also attracts agreeable essayists, light-fingered novelists, young men who have taken the M.A. degree; men who have taken no degree; men who have no apparent qualification save that they are not women.⁹⁴

In questa affermazione di Virginia Woolf è evidente un fattore importante: la donna, come soggetto sessuale, riconosciuta solo all'interno del mondo scientifico maschile, porta la Woolf a porsi la domanda, se la misoginia non sia un sentimento di vendetta dell'uomo nei confronti dell'apparato sessuale femminile studiato con l'occhio della supremazia maschile.

What could be the reason, then, of this curious disparity, I wondered, [...] why are women, judging, from this catalogue, so much more interesting to men than men are to women?⁹⁵

In un tale contesto, le ricerche di Freud sulla struttura dell'anatomia dell'apparato sessuale femminile si rivelano di centrale importanza. Nike Wagner, nei suoi studi sulla teoria sessuale freudiana condotta nell'anno 1905, constata come Freud consideri «die Frau für eine Art verkümmerten Mann mit schwächerem Sexualtrieb»⁹⁶ e Paolo Orvieto riscontra in Freud

⁹⁴ Virginia Woolf, *A room of one's own*, London: Penguin 2002, p. 29.

⁹⁵ Ibid, p. 29.

⁹⁶ Nike Wagner, *Geist und Geschlecht. Karl Kraus und die Erotik der Wiener Moderne*, Frankfurt am Main, Suhrkamp 1982, p. 129.

la tendenza ad attribuire al femminile una sorta di debolezza nel suo tendere al maschile.

La bambina, contrariamente al maschio, entra in una specie di involuzione all'apice del suo processo di sviluppo sessuale e deve passare da una fase attiva, maschile, masturbatoria (con zona erogena la clitoride) ad una fase passiva, femminile, eterosessuale (con zona erogena la vagina).⁹⁷

Secondo lo psicanalista viennese, infatti, la donna consegue la sua femminilità solo mediante un processo di demascolinizzazione, che la rende un oggetto sessualmente passivo, atto alla riproduzione. In questo senso, la paura maschile, nei confronti di un dominio al femminile, viene superata e l'equilibrio del sistema maschile sessualmente dominante è totalmente rispettato. Le motivazioni di tale assunto, secondo Paolo Orvieto, sono da ritrovarsi sia in un contesto autobiografico che culturale maschile, in cui l'uomo si sente insicuro e teme di non essere all'altezza di dominare la parte maschile della donna scontando frustrazione, debolezza sessuale o impotenza⁹⁸. Ne consegue che il problema di interesse centrale per gli artisti, gli intellettuali e gli scienziati di questo periodo storico è il concetto di sessualità in tutte quelle forme di espressione conflittuali con la norma eterosessuale – interesse, questo, di larga diffusione nel mondo della medicina. L'esempio più noto è la pubblicazione del volume *Psychopathia sexualis* (1886), da parte di Richard Freiherr von Krafft-Ebing che, influenzato dal criminologo italiano Cesare Lombroso (1835–1909), è convinto che la criminalità femminile sia dovuta alla piccola struttura cerebrale della donna. Sempre sulla base degli studi di Lombroso, Krafft-Ebing redige una statistica di delitti commessi da donne, il cui studio porta alla constatazione che spesso le donne, nella fase del ciclo mestruale mensile, sono più violente nei confronti di mariti e figli. Procedo poi, sulla base di una selezione scientifica dei diversi casi, a catalogare i dati in due gruppi: comportamento femminile normale e comportamento innaturale. La normalità sessuale, secondo Krafft-Ebing, deve essere circoscritta alla sfera coniugale, perché il piacere risulti moralmente ammissibile in vista dello scopo procreativo. E proprio sul fattore biologico della procreazione Paul Julius Möbius, autore del discusso studio *Über den physiologischen Schwachsinn des Weibes* (1908), postula che l'inferiorità psichica femminile è l'unica condizione a che la donna possa diventare una buona madre.

⁹⁷ Paolo Orvieto, *Misogonia. L'inferiorità della donna nel pensiero moderno*, Roma, Salerno Editrice 2002, p. 86.

⁹⁸ Ibid, p. 20 sgg.

Wollen wir ein Weib, das ganz seinen Mutterberuf erfüllt, so kann es nicht ein männliches Gehirn haben.⁹⁹

Con tale affermazione Möbius giudica la mascolinizzazione della donna come causa della rimozione del sentimento di maternità.

Mütterliche Liebe und Treue will die Natur vom Weibe. [...] Das Weib ist berufen, Mutter zu sein, und alles, was sie daran hindert, ist verkehrt und schlecht.¹⁰⁰

Möbius non teorizza una propria profonda e convinta misoginia, quanto piuttosto studia le premesse per una compiuta maternità come già, anche Bachhofen nel 1861 in *Das Mutterrecht*, aveva asserito.

Das Mutterrecht gehört einer früheren Kulturperiode an als das Paternitätssystem, seine volle und ungeschmälerte Blüte geht mit der siegreichen Ausbildung des letztern dem Verfall entgegen.¹⁰¹

Wie in dem väterlichen Prinzip die Beschränkung, so liegt in dem mütterlichen das der Allgemeinheit; wie jenes die Einschränkung auf engere Kreise mit sich bringt, so kennt dieses keine Schranken, so wenig als das Naturleben.¹⁰²

Möbius, a differenza delle femministe, come lui stesso afferma, non è un misogino detrattore delle donne, ma un sostenitore del significato tradizionale della femminilità come maternità e riproduttività.

Einige meiner Kritiker haben gemeint, meine Abhandlung sei eine Streitschrift gegen das weibliche Geschlecht und ich sei ein Weiberfeind. Das ist nun freilich recht töricht. Denn in Wahrheit führe ich die Sache des weiblichen Geschlechts gegen seine Schädiger und streite gegen den blutlosen Intellektualismus, gegen den mißverstehenden Liberalismus, der auf eine öde Gleichmacherei hinausläuft.¹⁰³

E ancora:

Die eigentlichen Weiberfeinde sind die "Feministen", die den Unterschied der Geschlechter aufheben möchten.¹⁰⁴

⁹⁹ Paul Julius Möbius, *Über den physiologischen Schwachsinn des Weibes*, Halle, Carl Marhold Verlagsbuchhandlung 1908, p. 14.

¹⁰⁰ Ibid, p. 27.

¹⁰¹ Johann Jakob Bachofen, *Das Mutterrecht. Eine Untersuchung über die Gynaiokratie der alten Welt nach ihrer religiösen und rechtlichen Natur*. (a cura di) Hans Jürgen Heinrichs, Frankfurt am Main, Suhrkamp 1993, p. 3.

¹⁰² Ibid, p. 13.

¹⁰³ Paul Julius Möbius, *Über den physiologischen Schwachsinn des Weibes*, op. cit. p. 25.

¹⁰⁴ Ibid, p. 25.

Trattandosi pur sempre dell'affermazione delle differenze sessuali su base biologica (si vedano gli studi di Möbius sulla struttura e dimensione del cervello della donna) sarebbe un errore considerare Möbius come precursore delle teorie dei Gender-Studies, che invece considerano le differenze su base socio-culturale.

Consequentemente al diffuso interesse per il tema della sessualità si svilupparono anche tesi sui perversi – in prima linea gli omosessuali –, penalizzati e studiati da un punto di vista medico¹⁰⁵. Il berlinese Magnus Hirschfeld, fondatore nel 1897 del comitato scientifico umanitario e dal 1899 curatore della rivista *Jahrbuch für sexuelle Zwischenstufen unter besonderer Berücksichtigung der Homosexualität*, introdusse la teoria del terzo sesso sviluppando uno schema costitutivo, a variazione intersessuale, fra i poli dell'etero e dell'omosessualità. La discussione sulla radicale bisessualità del soggetto e la sua costitutiva doppia appartenenza sessuale, temi già più di un anno prima affrontati sia da Otto Weininger in *Geschlecht und Charakter* che dal berlinese Wilhelm Fließ, furono riproposti da Freud nelle sue trattazioni del 1904-1905 ed ebbero come patria di sviluppo concettuale Vienna.

Otto Weininger (1880-1903), celebrato da Strindberg nel 1903 dal giornale fondato da Karl Kraus, *Die Fackel*, come il risolutore dell'annoso problema sul "Weib"¹⁰⁶, viene descritto da Stefan Zweig che sottolinea come il lato geniale più genuino di un uomo sia conosciuto solo di rado dato che la natura tende a tenere nascoste particolari sfaccettature¹⁰⁷.

Er sah immer aus wie nach einer dreißigstündigen Eisenbahnfahrt, schmutzig, ermüdet, zerknittert, ging schief und verlegen herum, sich gleichsam an eine unsichtbare Wand drückend, und der Mund unter dem dünnen Schnurrbärtchen quälte sich irgendwie schief herab.

¹⁰⁵ Barbara Berger, *Feminismus-Antifeminismus im Wien der Jahrhundertwende am Beispiel Mayreder-Weininger*, Wien, Hausarbeit für das Lehramt an Höheren Schulen Philosophische Fakultät 1989, p. 8 sgg.

¹⁰⁶ Otto Weininger, *Otto Weiningers Taschenbuch*, in: Otto Weininger, *Geschlecht und Charakter*, München, Matthes & Seitz 1997, p. 603. Otto Weininger definì la sua natura come segue: «Ich glaube, daß sicher meine Geisteskräfte derartige sind, daß ich in gewissem Sinne Löser für alle Probleme geworden wäre. Ich glaube nicht, daß ich irgendwo lange im Irrtum hätte bleiben können. Ich glaube, daß ich den Namen des Löser mir verdient hätte, denn ich war eine Lösernatur». Nike Wagner in *Geist und Geschlecht. Karl Kraus und die Erotik der Wiener Moderne*, Frankfurt am Main, Suhrkamp 1982, p. 71, annotò la citazione di Strindberg: «Herr Doktor [...] schließlich – das Frauenproblem gelöst zu sehen ist mir eine Erlösung und so – nehmen Sie meine Verehrung und meinen Dank!».

¹⁰⁷ Hans Kohn, *Karl Kraus, Arthur Schnitzler, Otto Weininger. Aus dem jüdischen Wien der Jahrhundertwende*, Tübingen, J. C. B. Mohr 1962, p. 30.

L'ebreo Otto Weininger, fin dalla più giovane età, studia le scienze naturali – è l'epoca in cui ci si aspetta dalla scienza naturale, ed in modo particolare dalla biologia, la risoluzione di tutti i misteri del cosmo –; si laurea nel 1902 e si converte il giorno stesso al protestantesimo. Il cambio di religione nella vecchia Austria non è sempre una scelta di credo, ma spesso di calcolo e di alleggerimento del vivere. Rappresentante tipico della sua epoca Weininger si fa interprete, con la sua definizione della donna come priva di anima, tendente solo alla sessualità¹⁰⁸, con il suo interrogarsi sulla possibilità di una sessualità umanamente etica, ma anche con il suo antisemitismo e con la sua adorazione per Wagner, del tipico *malheur de Siècle*. Weininger, seguace del positivismo, elabora una teoria dualistica dei sessi basata sulle categorie ideali M (uomo) e W (femmina), che si determinano nella realtà mediante una combinazione individuale. M. è principio attivo, che forma il soggetto; è *qualcosa*, che ha tutto in sé e può quindi diventare il *tutto*; è dotato di personalità, individualità e genialità.

Der Mann, als Mikrokosmos, ist beides, zusammengesetzt aus höherem und niederem Leben, aus metaphysisch Existentem und Wesenlosem, aus Form und Materie: das Weib ist nichts, es ist nur Materie.¹⁰⁹

L'uomo (M) è una monade; ha qualità e può anche dare spessore alla donna; a lui sono riconosciuti un Io e un carattere totalmente mancanti alla donna, che è al contrario entità limitata e prevalentemente dipendente dall'uomo su base sessuale.

Er [der Mann] projiziert sein Ideal eines absolut wertvollen Wesens auf ein anderes menschliches Wesen [die Frau], und das und nichts anderes bedeutet es, wenn er dieses Wesen liebt.¹¹⁰

La donna (W) è solo materia passiva, semplice oggetto, il Nulla, «eine Funktion von M, eine Funktion, die er setzen, die er aufheben kann»¹¹¹; è senza valore, perché riceve essenza ed esistenza dall'uomo.

W geht im Geschlechtsleben, in der Sphäre der Begattung und Fort-

¹⁰⁸ Hans Kohn, *Karl Kraus, Arthur Schnitzler, Otto Weininger*, op. cit. p. 37: «In *Geschlecht und Charakter* sieht Weininger die Frau als die reine Verkörperung der Sexualität. Sexualität ist für Weininger die Negation des Ethischen, vor allem weil der Mann in der Frau die Ethik und die Idee der Menschheit immer wieder negiert, indem er sie (die Frau) als Genußmittel benutzt».

¹⁰⁹ Otto Weininger, *Geschlecht und Charakter*, op. cit. p. 393.

¹¹⁰ *Ibid*, p. 332.

¹¹¹ *Ibid*, p. 449.

pflanzung, d.h. im Verhältnisse zum Manne und zum Kinde, vollständig auf, sie wird von diesen Dingen in ihrer Existenz vollkommen ausgefüllt.¹¹²

Del resto la compresenza nella psiche umana di elementi maschili e femminili regola i rapporti individuali determinando poi una complementarietà nella scelta del partner. Per es: un uomo decisamente effeminato cercherà una donna propriamente maschile e viceversa.

Wir werden also schon hier darauf aufmerksam, daß ein Mann Weibliches in bestimmtem Maße in sich haben kann, ohne darum in gleichem Grade schon eine sexuelle Zwischenform darzustellen.¹¹³

La donna ha gli stessi contenuti psichici dell'uomo, ma non riesce ad uscire dal suo "Heinidenstadium" (stadio della non chiarezza), tanto che in lei il pensare ed il sentire sono fusi insieme e si basano sull'esperienza sensoriale. Per questo W. non può essere geniale, al contrario di M.

Die Frauen haben [...] in Wahrheit gar keinen Sinn für das Genie, ihnen gilt jede Extravaganz der Natur, die einen Mann aus Reih und Glied der anderen sichtbar hervortreten läßt, zur Befriedigung ihres sexuellen Ehrgeizes gleich; sie verwechseln den Dramatiker mit dem Schauspieler, und machen keinen Unterschied zwischen Virtuose und Künstler.¹¹⁴

La donna, pertanto, rappresenta tutti gli aspetti negativi dell'essere umano, tanto che Weininger etichetta anche la razza ebraica come "frutto della femminilità". L'affermazione significa, come lo stesso Weininger spiega nel quarto capitolo di *Geschlecht und Charakter* relativo alla razza ebraica, che «es nicht um eine Rasse und nicht um ein Volk, noch weniger freilich um ein gesetzlich anerkanntes Bekenntnis [geht]»¹¹⁵, ma che «man das Judentum nur für eine Geistesrichtung, für eine psychische Konstitution halten darf, welche für alle Menschen eine Möglichkeit bildet, und im historischen Judentum bloß die grandioseste Verwirklichung gefunden hat»¹¹⁶. Il discorso qui è relativo alla proiezione, al concetto immaginario di "Judentum", che rispecchia l'idea di Weininger sulla femminilità.

Weininger influenza non solo Freud, ma anche Kraus: entrambi, infatti, attribuiscono all'uomo razionalità e alla donna solo esperienza sensoriale.

¹¹² Ibid, p. 112.

¹¹³ Otto Weininger, *Geschlecht und Charakter*, op. cit. p. 108.

¹¹⁴ Otto Weininger, *Geschlecht und Charakter*, op. cit. p. 132.

¹¹⁵ Otto Weininger, *Geschlecht und Charakter*, op. cit. p. 406.

¹¹⁶ Ibid, p. 406.

Die Frau [...] wird von Kraus zum Inbegriff einer universalen Geschlechtlichkeit erhoben, zum Sexualwesen jenseits der Anforderungen der Kulturarbeit, jenseits von gut und böse.¹¹⁷

Proprio a seguito di questa natura primitiva della donna, Kraus afferma, come già Weininger, l'esistenza di una separazione fra le due categorie sessuali del maschile e del femminile, perché «nur so kann die Gesellschaft gerettet werden, denn nur so kann der Mann seine Rettung finden»¹¹⁸. Nella *Fackel* scrive:

Die Frauen sind die besten, mit denen man am wenigsten spricht. [...] Ein Weib ist manchmal ein ganz brauchbares Surrogat für die Selbstbefriedigung. Freilich gehört ein Übermaß an Phantasie dazu.¹¹⁹

Kraus, però, contrariamente a Weininger, modifica la descrizione distruttivo-nichilistica della donna conferendo all'essere emozionale della donna moralità e fantasia che si rivelano fonte di ispirazione e di tutte le creazioni dell'uomo e del suo vivere da artista. Poiché la moralità deriva dalla fantasia sul femminile, risulta necessario completamento dell'essere maschile, pura razionalità, tanto che Kraus rinfaccia al movimento femminista del suo tempo di essere stato falso tentativo per equiparare il femminile al maschile.

Wenn er das Recht der Frau auf ihr Sinnenleben verteidigte, war er überzeugt, im Namen des Rechtes der Natur zu sprechen. [...] Er war für die geschlechtliche Freiheit der Frau, freilich nicht im Sinne einer Gleichberechtigung; denn er glaubte an eine für den Mann verbindliche Ethik, die sich aus der Verantwortung des Geistes ergibt und der man die Frau, die ihrer Natur folgt, nicht unterwerfen dürfte.¹²⁰

L'eco di queste teorie di primo Novecento persiste lungo l'arco di tutto il secolo tanto che nel suo studio *Geist und Geschlecht* Nike Wagner afferma:

Der sie schafft, der Mann, bezieht seine Inspiration aus der ekstatischen Begegnung mit dem Sinnlichen, Materiellen, mit der Frau. [...] Statt einer gegnerischen, feindlichen Beziehung herrscht eine diplomatisch vermittelte, eine komplementäre Beziehung. Denn was die

¹¹⁷ Nike Wagner, *Geist und Geschlecht. Karl Kraus und die Erotik der Wiener Moderne*, op. cit. p. 129.

¹¹⁸ Ibid, p. 120.

¹¹⁹ Ibid, p. 164.

¹²⁰ Paul Schick, *Karl Kraus*, Hamburg, Rowohlt Verlag 1999, p. 51.

weibliche Sexualität an Gedanken schenkt, erstattet ihr der Körper des Mannes an Lust zurück.¹²¹

L'interesse della ricerca scientifica della Fine Secolo riguarda anche la tutela della salute e la prevenzione di malattie sessuali, collegate al problema sociale della prostituzione allora dilagante.

Nel periodo asburgico, sia la prostituzione che l'omosessualità erano proibite, ma con la pubblicazione dell'opera *Sittlichkeit und Kriminalität* (1908), da parte di Karl Kraus, anche questi argomenti divennero oggetto di discussione e Kraus spiegò come la moralità e la sfera del vivere privato non dovessero essere di alcuna competenza giuridica.

Als Kraus die Korruption zu bekämpfen begann, schwebte ihm die ideale Ordnung eines Rechtsstaates vor. [...] Nun sah er auch die andere Seite des Problems: die Gefährdung des Individuums durch das Eingreifen des Staates in die privateste Sphäre des Einzelnen, in die Sexualsphäre.¹²²

Se gli omosessuali si comportavano nel sociale in modo etico e corretto, a detta di Kraus, dovevano essere rispettati nel loro privato e nessuno, neppure la polizia, doveva punirli o perseguirli, perché la criminalità non aveva nulla a che fare con la moralità, trattandosi di due ambiti nettamente separati. Anche la lotta alla prostituzione non fu più così severa nel Primo Dopoguerra, rispetto alla Fine secolo, ma ciò nonostante si ritenne necessario procedere ad una schedatura delle prostitute al fine di controllare l'aumento numerico illegale e prevenire la diffusione di malattie sessuali. Le statistiche dell'epoca mostravano dati significativi per cui la prostituzione doveva essere severamente controllata mediante la registrazione di tutte le prostitute, che, dopo l'entrata in vigore dello statuto del 1873, dovevano sottoporsi regolarmente a controlli medici. Nonostante questi accertamenti preventivi il rischio di contrarre malattie sessuali rimaneva comunque elevato. Le due malattie a maggiore diffusione prima e dopo la Prima Guerra Mondiale erano la tubercolosi e la sifilide e l'internamento dei malati, a protezione della società, significò per costoro una violenza psichica.

¹²¹ Nike Wagner, *Geist und Geschlecht. Karl Kraus und die Erotik der Wiener Moderne*, op. cit. p. 162.

¹²² Ibid, p. 50.

La tubercolosi diventò “die Wiener Krankheit”, perché il tasso di mortalità di malati di Tbc era, soprattutto nei quartieri più poveri, da quattro a sei volte più alto che in altre parti dell’Austria a motivo della densità di popolazione presente nelle aree industriali, in cui le condizioni igieniche e alimentari erano pessime. Ma la tubercolosi non fu malattia esclusiva dei poveri, bensì anche degli aristocratici come per es. dell’erede al trono Franz Ferdinand. E mentre i poveri erano rinchiusi in ospedali superaffollati, i ricchi soggiornavano nei sanatori di Davos, di Merano, in riviera o nella zona di Semmering (citato nelle opere di Schnitzler, ma anche di Altenberg, Doderer, Rosegger). La tubercolosi costituiva l’argomento principale anche dei giornali dell’epoca, che mettevano in luce la necessità di trovare soluzioni concrete alla terribile malattia, perché, anche dopo il 1882, quando Koch scoprì il bacillo della tubercolosi, non tutti i malati potevano essere guariti e le strade di Vienna continuavano ad essere affollate da gente ossuta con gli occhi febbricitanti.

Hier tappen sie durchs Leben, Krüppel und Gelähmte, zitternde Bettler, altersgraue Kinder, irrsinnige Mütter, die von Offensiven geträumt hatten, Heldensöhne mit den Flackeraugen der Todesangst, und alle, die keinen Tag mehr haben und keinen Schlaf und nichts mehr sind als die Trümmer einer zerbrochenen Schöpfung.¹²³

La tipologia di un’umanità macilenta e malata fu scelta come prototipo anche dall’arte simbolica della Fine Secolo: la *Pietà* di Kokoschka (1908) mostra, infatti, una donna pallida, cadaverica, che tiene fra le braccia un personaggio maschile dal colore rosso acceso. È forse il più bell’esempio della nuova tendenza artistica di molti intellettuali che intraprendono talvolta relazioni amorose con donne malate. Kokoschka, che ama l’americana Bessie Bruce, ballerina tubercolotica del Casinò viennese, trascorre con lei diversi anni in un sanatorio pagandole il soggiorno ed avendone in cambio una valida fonte d’ispirazione per i suoi lavori¹²⁴. Anche l’ebreo viennese Hermann Broch ama una donna malata, Ea von Allesch, amore ancora oggi vivo nelle lettere che Broch le scrisse¹²⁵. Sono due esempi, che mostrano come la malattia fosse una delle fonti d’ispirazione artistica per eccellenza, per pittori e scrittori della Fine Secolo e del Primo Dopo-

¹²³ Karl Kraus, *Die letzten Tage der Menschheit*, op. cit. p. 644.

¹²⁴ Carl Schorske, *Vienna fin de siècle*, Milano, Bompiani Editore 1995, p. 301 sgg.

¹²⁵ Cfr. Hermann Broch, *Das Teesdorfer Tagebuch für Ea von Allesch*, (a cura di) Paul Michael Lützeler, Frankfurt a/Main, Suhrkamp Verlag 1995, p. 108 sgg.

guerra. La donna malata, infatti, incarnava l'insicurezza del vivere dopo la Prima Guerra Mondiale, che si esprimeva nella sequenza tardo romantica e decadente di giovinezza-morte-eros.

Se la tubercolosi ispirò Kokoschka, la sifilide fu, invece, la musa ispiratrice di Schiele, che dipinse le conseguenze provocate da queste malattie sul corpo, mediante una tecnica pittorica diretta e semplice: colori forti e giochi di luce creavano un'atmosfera triste, a volte drammatica, in cui campeggiavano corpi nudi, genitali, seni e tutto quello che era oggetto di discussione per la rigida morale puritana dell'epoca¹²⁶.

I numerosi casi di malattia e di decesso notificati con enfasi dalla stampa facevano accrescere il senso profondo del culto della salute. Si incominciava a vivere in modo più sano: gli appartamenti erano più spaziosi e ben illuminati; si educavano i giovani a praticare sport. Da questo punto di vista Vienna sperimenta anche un cambiamento architettonico, come si è già visto a proposito del noto architetto Alfred Loos, che prevedeva, nell'essenzialità e nella sua funzionalità stilistica un miglioramento igienico. Già nel 1848 la pubblicazione, in Gran Bretagna, del *Public Health Act* aveva fortemente contribuito alla pianificazione degli stabili, sottolineando che la bellezza di un edificio dovesse essere fatta coincidere con la qualità di vita di chi ci abitava. Aria, luce e pulizia dovevano essere i tre elementi cardine dell'architettura moderna¹²⁷. Il risanamento dei quartieri periferici, che non erano ritenuti sufficientemente salubri, e il trasferimento dei malati in altri luoghi furono ritenuti atti prioritari dall'architetto Gessner, che nel 1924 avanzò un progetto per la costruzione di edifici su quattro o cinque piani così da consentire più luce e più aria. Le caratteristiche dell'architettura degli Anni Venti e Trenta sono la comodità, la pulizia e l'igiene e questo fu il motivo per cui gli architetti perseguirono il principio della semplicità, etichettando la decorazione come simbolo di decadenza, debolezza e malattia. Ogni fatto del quotidiano era interpretato come fenomeno culturale e artistico ed i creatori di moda, attivi dal 1903 a Vienna nei loro laboratori fondati da Joseph Hoffmann, portarono da Parigi una decisiva svolta. Anche l'esempio del gruppo scozzese dei "Glasgow Boys" i cui lavori furono esibiti nel 1890 per la prima volta alla galleria londinese, fu imitato anche dagli artisti dei laboratori viennesi¹²⁸. I motivi floreali del-

¹²⁶ Maria Damigella, La Vienna di Klimt / 2, in: *Arx*, Milano, De Agostini Periodici Ottobre1998, p. 41 sgg.

¹²⁷ Maria Damigella, La Vienna di Klimt / 1, in: *Arx*, Milano: De Agostini Periodici Settembre1998, p. 36 sgg.

¹²⁸ Hilde Spiel, *Glanz und Untergang*, op. cit. p. 64. Erano influenzati da James Whistler

la Fine Secolo furono sostituiti con disegni geometrici, tanto che anche nell'architettura il motivo del quadrato e del cubo fu introdotto nelle piccole e grosse costruzioni. A seguito di una gita a Capri Josef Hoffmann introdusse nei suoi schizzi le ammirate case italiane tinteggiate di bianco, dalla forma cubica, dai tetti piatti e dalle logge adornate con statue. Improvvisamente il quadrato dominava l'arte della secessione, soprattutto quella grafica, della stampa, del tessile, dei tappeti e degli abiti femminili. Per questo i prodotti, a motivo geometrico, spesso in bianco-nero su modello di una scacchiera oppure di romboidi colorati o di linee parallele ondulatorie sono associati ai più tradizionali motivi floreali dello "Jugendstil" ossia a piante contorte, a gigli a stelo lungo, intrecciati tra loro, e a serpenti, come quelli proposti da Klimt nel dipinto famosissimo *Medizin*¹²⁹.

Il percorso illustrato in questo capitolo, attraverso i cambiamenti politici, sociali, economici e culturali che l'Austria, ma soprattutto Vienna visse, ha voluto mostrare lo scenario su cui si è sviluppata la questione femminile, studiata nella prospettiva biologica-sessuale e sociale. La descrizione ha evidenziato il fatto che le innovazioni raggiunte dalle donne in ambito sociale e storico non trovarono riscontro alcuno nella "Hochliteratur", dove la frattura fra femminilità immaginaria e femminilità reale, propria della normalità giornaliera, non era ancora stata colmata. Alla donna emancipata, attiva e determinata del quotidiano si contrapponeva una donna debole e sottomessa, tipica della "Hochliteratur" come Virginia Woolf nel suo saggio *A Room of one's own* (1928) qui di seguito descrive:

[...] in short she was so constituted that she never had a mind or wish of her own, but preferred to sympathize always with the minds and wishes of the others.¹³⁰

Questa tipica natura passiva dei personaggi letterari femminili, la loro riduzione ad oggetto di scambio commerciale, di merce, e per contrasto l'anelito ad una opposizione forte e determinata al maschile saranno i temi centrali del prossimo capitolo, che presenterà un'analisi testuale del racconto *Fräulein Else* di Schnitzler alla luce di motivi sociali ed economici di rilievo.

e dagli impressionisti francesi, furono i rappresentanti di una tendenza pittorica moderna, spontanea e semplice. Nel corso degli anni Novanta del XIX sec. ottanta dei loro lavori furono esposti prima a Monaco e poi a Vienna.

¹²⁹ Ibid, p. 65.

¹³⁰ Virginia Woolf, *A room of one's own*, op. cit. p. 41.

II. *La Fräulein Else di Arthur Schnitzler* *donna dalla molteplice fisionomia*

Es fließen ineinander Traum und Wachen,
Wahrheit und Lüge. Sicherheit ist nirgends.
Wir wissen nichts von anderen, nicht von uns.
Wir spielen immer; wer weiß, ist klug.¹

Arthur Schnitzler, liberale borghese, ebreo, medico e scrittore, «urbaner und enger gebunden an die Lebensweise und das soziale Spektrum der Donaumetropole»², figlio di un professore di medicina, nacque a Vienna nel 1862. Dopo aver studiato medicina lavorò nel Policlinico della sua città natale come praticante; diventò assistente medico fino a quando non si dedicò completamente alla sua grande passione: l'attività letteraria. Morì a Vienna il 21 ottobre 1931³.

La breve biografia di Schnitzler, qui proposta, lascia intravedere un vivere borghese, che oscilla fra ambienti familiari, scuola, servizio militare, attività medica e più tardi letteraria. Cresciuto in un'epoca in cui la tradizione incominciava a infiacchirsi per lasciare il passo a mentalità e comportamenti sociali strettamente dipendenti da un sistema economico sempre più pressante, Schnitzler rimane ancora comunque legato alla città danubiana, fortemente ancorata alla vita borghese dell'ormai superato XIX sec. e del nascente XX sec.

Deborah Knob, nella sua ben documentata descrizione della struttura sociale dell'epoca di Schnitzler, sottolinea la coesistenza di due differenti

¹ Arthur Schnitzler, *Paracelsus*, tratto da Friedrich Torberg, prefazione a Arthur Schnitzler, *Jugend in Wien. Eine Autobiographie*, Frankfurt a/Main: Fischer Verlag 1999, p. 325.

² Ulrich Keller, *Böser Dinge hübsche Formel. Das Wien Arthur Schnitzlers*. Frankfurt am Main: Fischer Verlag 2000, p. 53.

³ Per altre informazioni inerenti la vita di Schnitzler si faccia riferimento alla sua autobiografia *Jugend – in Wien*, Frankfurt a/Main, Fischer Verlag 1998.

tipologie borghesi⁴: il «Bildungsbürgertum, zu dem die Mehrzahl der schnitzlerischen Figuren zählen und dem auch die Familie des Fräulein Else angehört»⁵ e il «Großbürgertum». Se al primo gruppo appartiene il ceto medio impiegatizio con un titolo di studio accademico, il secondo è costituito da coloro la cui determinazione e ragionevolezza è trasmessa da «Kleidung, Habitus, Körpersprache und gute Manieren»⁶.

La notorietà di Schnitzler, costruita in prevalenza sulla sua grande capacità di ritrarre la sua epoca e la sua società ancorata alle regole patriarcali, è contestuale ad un ambiente in cui prevalgono il motivo della crisi individuale agli inizi del XX sec.⁷ e la problematica etica inerente al matrimonio ed al divorzio. Ne consegue, che l'uomo con «Ehrgeiz und Leistungsanspruch» conserva e arricchisce il suo patrimonio, portando a termine i suoi affari e apprezzando la donna borghese, capace di confrontarsi con il compito di prendersi cura della «Familiensphäre im Gleichgewicht [...] die sich täglich wiederholende Hausarbeit zu verrichten und wie ein regelmäßig tickendes Uhrwerk zu funktionieren»⁸.

Una delle premesse, più difficile da valutare, di quella società borghese è l'idea e la convinzione «von der Unvereinbarkeit der Ehe mit leidenschaftlicher Liebe»⁹; questo perché l'amore passionale destabilizzava l'ordine familiare della coppia legittimandone la separazione. Matrimonio e separazione erano le uniche due possibilità, nella società dell'epoca di Schnitzler, consentite ad una relazione di coppia. Su questa problematica è utile fare alcune puntualizzazioni, riferite al diverso ruolo dei sessi proprio nel contesto matrimoniale in cui la coppia era determinata dalla morale rigida e tradizionale della società patriarcale, tanto che il matrimonio assunse la natura di un contratto.

Die Ehe als Institution war eine gänzlich unromantische Angelegenheit [...] die zu Lebzeiten Schnitzlers, in seinen Gesellschaftsschichten, noch immer ein Bund war, den man meistens nicht aus Liebe, sondern aus anderen Interessen einging. Die Brautwerbung erfolgte

⁴ Deborah Knob, *Arthur Schnitzlers "Fräulein Else" – Zur wissenschaftlichen Rezeption*, Wien, Diplomarbeit 2001, pp. 56-59.

⁵ Ibid, p. 57.

⁶ Ibid, p. 58.

⁷ Wendelin Schmidt-Dengler, *Abschied von Habsburg*, in: Bernhard Weyergraf, *Literatur der Weimarer Republik 1918-1933*, München, dtv 1995, p. 488 sgg.

⁸ Ute Frevert, *Frauen-Geschichte. Zwischen Bürgerlicher Verbesserung und Neuer Weiblichkeit*, Frankfurt a/Main, Suhrkamp Verlag 1986, p. 65.

⁹ Larissa Dimovic, *Das Motiv des Ehebruchs im Werk von Arthur Schnitzler*. Wien, op. cit. p. 4.

auf Grund gründlicher geschäftlicher und gesellschaftlicher Überlegungen, das Wesen und die Neigungen der Umworbenen hingegen waren vollkommen unerheblich.¹⁰

Tra la donna, considerata solo come moglie e madre, e l'uomo ritenuto il capofamiglia, non c'era amore passionale, ma solo un amore funzionale, che doveva assicurare la procreazione. All'uomo era concesso soddisfare le proprie esigenze sessuali con avventure occasionali senza essere per questo colpevolizzato dalla società in quanto gli era riconosciuto come un diritto maschile, mentre alla donna, tradita, era permesso solo tollerare in silenzio la situazione. Un amore extraconiugale la esponeva inevitabilmente a subire l'onta di essere declassata a prostituta. Il tradimento della donna, infatti, era vissuto dall'uomo come un atto di cui vergognarsi ed indignarsi e prevedeva, come soluzione finale per il recupero della dignità offesa, la sfida a duello con il rivale. Sia nel caso del matrimonio che in quello della separazione, il potere e la superiorità dell'uomo erano confermati; il che stava a significare che il vecchio ordine patriarcale era salvaguardato tramite una relazione di coppia, in cui si evidenziavano due distinte direzioni:

Wenn eine Frau verheiratet ist, wird sie als Instrument der Reproduktion verwendet, und wenn sie ihre Sexualität frei leben will, ist sie als Dirne dargestellt. [...] In der damaligen Zeit galt das promiskuitive Verhalten des Mannes deswegen als tolerierbar, weil es biologisch als seiner Natur entsprechend erklärt wurde, eine solche Lebensweise der Frau hingegen galt als widernatürlich und deswegen als zu verurteilen.¹¹

Tutti questi temi sono linguisticamente trasmessi da Schnitzler mediante costruzioni ipotattiche, simboli e sostantivi astratti che mettono in luce l'inclinazione dell'autore per una lingua indiretta, con tonalità e sfumature intermedie e suggestive, in particolare nei dialoghi relativi al rapporto sessuale di coppia.

Die Sprache selbst wird bei ihm zum Maßstab des Denkens. [...] Das ausschlaggebende Kriterium ist nicht die Formulierung, sondern das praktische Ergebnis; nicht die Ausdrucksweise, sondern die Handlungsweise.¹²

¹⁰ Ibid, p. 177.

¹¹ Ibid, pp. 8-178.

¹² W. Edgar Yeats, Schnitzler und die Sprachkrise: Wort, wahrheit und "Libelei", in *Arthur Schnitzler im zwanzigsten Jahrhundert* a cura di Konstanze Fliedl, Wien, Picus 2003 p. 215.

Anche nell'individuazione dei personaggi il legame semantico rimane spesso aperto e indefinito riflettendo sintatticamente la forma descrittiva schnitzleriana della realtà sociale.

Die Spannung zwischen der (historischen) Zeit der Handlung und der Vermittlung der jüngsten Erfahrungen ist für Schnitzlers Spätwerk, in dem die längere Erzählprosa dominiert, grundlegend [...] ¹³

Al contrario nella descrizione dei luoghi e nel processo *événementielle* le migliori opere dell'autore sono condotte con un linguaggio pungente ed immediato, che comunica i singoli passaggi della vita partendo da considerazioni generali verso la prospettiva particolare del protagonista. Immediatezza significa per Schnitzler anche brevità e sintesi ed è per questo motivo che i suoi capolavori sono soprattutto novelle, racconti o testi teatrali in un unico atto, in cui «das geschlossene Kunstwerk den Standpunkt der Identität von Subjekt und Objekt einnimmt» ¹⁴. Il senso della vita degli uomini nella vecchia Cacia, l'indifferenza, l'amore per se stessi e l'egoismo sono i segni distintivi della società schnitzleriana e sono anche il centro del racconto *Fräulein Else*, filo conduttore e punto di riferimento per confronti con altri personaggi schnitzleriani e non, non solo in questo capitolo, ma in tutto questo mio studio.

Else, giovane donna, mercificata dal padre con l'amico d'affari Dorsday per avere in cambio la somma di denaro necessaria a ripagare i suoi debiti, non riesce inizialmente ad accettare la condizione impostale da Dorsday – «eine Viertelstunde dastehen dürfen vor Ihrer Schönheit» ¹⁵ (ossia la sua nuda bellezza), senza sentirsi moralmente in colpa. Solo per amore verso il padre, Else si dichiarerà alla fine pronta ad assecondare la proposta di Dorsday, mostrandosi nuda non solo a lui, ma anche ad alcune altre persone nell'ingresso dell'albergo, dove trascorre le vacanze estive, dopo aver, però, preparato una dose di Veronal, studiatamente non letale. La reazione di Else, di denudarsi metterà in ridicolo le mire sinistre di Dorsday a tal punto da proibirgli di assaporare il suo piacere, in privato.

Per il racconto *Fräulein Else* le critiche sono alquanto positive e non controverse come testimoniano anche i commenti degli scrittori Jakob Wassermann (26 ottobre 1924) e Stefan Zweig (4 novembre 1924) che riflettono l'entusiasmo degli autori per il successo della pubblicazione di questo racconto schnitzleriano.

¹³ Harmut Scheible, *Schnitzler*, Hamburg, Rororo 2000, p. 119.

¹⁴ Ibid, p. 98.

¹⁵ Arthur Schnitzler, *Fräulein Else*, op. cit. p. 89.

Fräulein Else ist mir unmittelbar nah gegangen.¹⁶

Lieber verehrter Herr Doktor, ich bin schwer in Arbeit – aber ich muß mich für eine Minute unterbrechen, um Ihnen zu sagen, wie außerordentlich ich Ihre Novelle in der “Neuen Rundschau” finde»¹⁷

Dalla gravidanza e dalla ricchezza artistica di una figura nevrotica e narcisistica come quella di Else, emerge però un quadro obbiettivo della società borghese e del suo potere reattivo allorché sente la presenza di una pressione, di una minaccia di impoverimento¹⁸. Schnitzler descrive tutto ciò mediante la tecnica del monologo interiore che mostra la frattura fra mondo soggettivo e oggettivo del personaggio:

La tecnica del monologo interiore si arricchisce nella *Fräulein Else* di nuove sfumature; l'autore rende evidente la separazione della protagonista dal mondo circostante anche a livello grafico, affidando al carattere corsivo i dialoghi di tutti gli altri personaggi che ruotano intorno ad Else. Perfino la musica del *Carneval* di Schumann, che risuona nel momento in cui Else mostra il suo splendido e giovane corpo agli attoniti astanti nella hall dell'albergo, viene evocata mediante la riproduzione delle note musicali.¹⁹

Questa tecnica rivela la contraddittorietà della società viennese di Fine Secolo, emblemata in Else tanto che le parole di Jakob Wassermann, scritte all'amico Schnitzler il 26. 10. 1924, acquistano valore proprio in relazione a ciò.

Fräulein Else ist mir unmittelbar nah gegangen; abgesehen davon, daß da eine ganze Welt (eine abgeschlossene, abgetane, zum Tod verurteilte) eine ihrer dämonischen Niedrigkeit und sittlichen Verzweiflung in einer Figur, in einer Brennlinsen in Erscheinung tritt, wodurch ihr Zusammenbruch begreiflich und zum Bilde wird [...].²⁰

L'affermazione di Wassermann, sulla decadente atmosfera del mondo di Else e sul percepibile crollo di un'epoca passata, gloriosa, viene confermata anche dalla dichiarazione di Wendelin Schmidt-Dengler secondo cui:

Else fühlt selbst, daß eine Epoche für sie zu Ende geht. Sie kann das

¹⁶ Ibid, p. 254.

¹⁷ Ibid, p. 256.

¹⁸ Wendelin Schmidt-Dengler, *Abschied von Habsburg*, in: Bernhard Weyergraf, *Literatur der Weimarer Republik 1918-1933*, op. cit. p. 500.

¹⁹ Giuseppe Farese, *Arthur Schnitzler. Una vita a Vienna 1862-1931*, op. cit. p. 251.

²⁰ Ibid, p. 254.

sorglose Leben nicht führen, das ihr vorgezeichnet schien [...] Ein Adieu dem Hedonismus einer untergegangenen Zeit, welche jene Konflikte erfolgreich verdrängte, nur um sie den Erben zu überlassen.²¹

Schnitzler mostra al lettore, anche da un punto di vista linguistico, già fin dall'inizio del racconto, quale ruolo Else debba giocare nell'economia del testo. Si veda soprattutto a tale riguardo la richiesta del cugino di Else:

Du *willst* wirklich nicht mehr *weeterspielen*, Else?²²

In questa domanda esiste un collegamento fra il verbo modale «wollen» e il verbo negato «weeterspielen», che identifica Else come soggetto debole, indotto a recitare un ruolo, nonostante sia desiderosa di autoidentificarsi, scoprendo una propria autonomia. Else è pertanto scissa: da un lato è incarnazione di un modello ideale femminile dell'immaginario maschile e dall'altro è donna nuova. Il suo desiderio, di emanciparsi, di scappare dal ruolo vincolante attribuitole dalla società, coincide con quello di non volerlo recitare più, espresso alla presenza del cugino, e di diventare individuo autonomo. Ma l'emancipazione di Else ha luogo solo quando ella raggiunge la sua identità di donna degradandosi, ossia mettendo in vendita il suo corpo che se ammirato dall'uomo come oggetto di sessualità e di piacere è, però, dal punto di vista femminile, strumento di salvezza per il padre.

[...] ihr Körper, das ist die Ware, mit der sie den Wertverfall von dem ihre Familie bedroht ist, aufhalten kann.²³

Lasciarsi ammirare dagli sguardi indiscreti di Dorsday significa per Else «weeterspielen». Questo verbo, appartenente al codice linguistico maschile, rimanda sia all'idea di una donna priva di personalità, che recita una parte attribuitale dal modello ideale dell'immaginario dell'autore sia a quella di una donna oggetto nonostante il verbo «wollen», relativo al codice linguistico maschile, esprima di contro l'aspirazione tutta femminile ad una propria identità.

²¹ Wendelin Schmidt-Dengler, *Inflation der Werte und Gefühle*. Zu Arthur Schnitzlers "Fräulein", in: Wendelin Schmidt-Dengler, *Ohne Nostalgie. Zur österreichischen Literatur der Zwischenkriegszeit*, op. cit. p. 59.

²² Arthur Schnitzler, *Fräulein Else*, op. cit. p. 1.

²³ Wendelin Schmidt-Dengler, *Inflation der Werte und Gefühle*. Zu Arthur Schnitzlers "Fräulein Else", in: Wendelin Schmidt-Dengler, *Ohne Nostalgie. Zur österreichischen Literatur der Zwischenkriegszeit*, op. cit. p. 59.

Die edle Tochter verkauft sich für den geliebten Vater, und hat am Ende noch ein Vergnügen davon.²⁴

Ich bin heute wirklich schön [...] für wen bin ich schön?²⁵

Queste due citazioni mostrano chiaramente che Else stessa si qualifica come oggetto e, allo stesso tempo, come strumento per uno scopo. Come oggetto di bellezza, il personaggio di Else coincide con un ideale astratto; come strumento di salvezza per il padre è riconducibile ad un elemento materiale concreto, il denaro. Else, così reificata, impersona tutto quello che per l'immaginario maschile è la donna, ossia la femmina (W), il sesso e la pura bellezza²⁶.

Se il personaggio di Else incarna l'immaginario maschile di una femminilità come la intendevano Otto Weininger e Sigmund Freud (cfr. l'interpretazione freudiana simbolica dei sogni di Else nell'introduzione a questo libro p. 53-54), Dorsday è l'incarnazione del prototipo maschile, padrone di sé, intelligente, che sa usare la parola come mezzo di persuasione. Un esempio della capacità dialettica di Dorsday si trova nella scena in cui la protagonista, da sola, lo incontra per chiedergli il prestito di denaro.

Natürlich nicht, Fräulein Else, das müßten wir wohl auf telegraphischem Wege [...]

Wie viel sagten Sie, Else? Aber er hat es ja gehört, warum quält er mich denn? Dreißigtausend, Herr von Dorsday [...].²⁷

Dorsday costringe qui Else, complice un perfetto gioco retorico, a ripetergli l'ammontare della somma di 30.000 fiorini, con la conseguenza di umiliarla ancora più profondamente.

Else è, al contrario di Dorsday, la personificazione dell'impulsività e della chiarezza linguistica, dato che il suo parlare è privo di doppi sensi.

Es handelt sich natürlich nicht um eine Million, es handelt sich im ganzen um dreißigtausend Gulden, Herr von Dorsday, die bis über-

²⁴ Ibid, p. 61.

²⁵ Ibid, p. 65.

²⁶ Cfr. Otto Weininger, *Geschlecht und Charakter*, in cui Weininger identifica la donna con la femmina nel capitolo «Männliche und Weibliche Sexualität». Per Weininger la donna non è «nichts als Sexualität, weil sie die Sexualität selbst ist», poiché «beim Weib ist die Sexualität diffus ausgebreitet über den ganzen Körper» (p. 115). L'uomo, al contrario, agli occhi di Weininger è intelligente, razionale e geniale: «Genialität [ist] eine Art höherer Männlichkeit; und darum kann W (das Weib) nicht genial sein» (p. 141).

²⁷ Arthur Schnitzler, *Fräulein Else*, op. cit. p. 81.

morgen mittag um zwölf Uhr in den Händen des Herrn Doktor Fiala sein müssen.²⁸

Se l'uomo ascolta in silenzio, la donna parla con se stessa – «Warum schweigt er? Warum bewegt er keine Miene? Warum sagt er nicht ja? [...] Gott sei Dank, er spricht!»²⁹ – mostrando le oscillazioni interiori del suo animo femminile che rispecchiano non a caso la forza della natura, sempre in movimento, e se l'uomo si trincerava dietro un'attività di ascolto passivo, la donna diventa dialetticamente attiva nel monologo interiore che consente a Schnitzler di introdurre un motivo nuovo: la contrapposizione dei sessi³⁰.

Nie hat mich ein Mensch so angeschaut. Ich ahne, wo er hinaus will. Ich sitze da wie eine arme Sünderin. Wie er mich ansieht! Da, wir stehen uns gegenüber.³¹

Da queste citazioni si evince che Else sa leggere attentamente la mimica gestuale di Dorsday tanto da saperla anche interpretare, mentre Dorsday, laconico parlatore che si avvale, di contro, sia del linguaggio sia della gestualità fisica con parsimonia, utilizza il guardare come mezzo di comunicazione. Il suo dialogo con Else, infatti, si basa, con successo, sullo scambio di sguardi. A questo si contrappone un continuo monologo interiore della protagonista femminile, accompagnato da una sua immobilità fisica.

Warum schlage ich ihm nicht ins Gesicht, dem Schuften!³²

In quanto uomo e donna, uno di fronte all'altro, Else e Dorsday si atteggiavano come fossero nemici mortali. Agli occhi di Dorsday Else appare come la personificazione del piacere³³, ridotta ad oggetto di scambio e destituita di dignità al pari di una prostituta³⁴. Per cercare di superare questo disprezzo maschile Else dice al padre:

²⁸ Ibid, p. 80.

²⁹ Ibid., p. 80-81.

³⁰ Anche Weininger descrive l'atteggiamento della donna come impulsivo e stravagante scrivendo: «Die Frauen haben in Wahrheit gar keinen Sinn für das Genie (die Vernunft), ihnen gilt jede Extravaganz der Natur» (p. 132).

³¹ Arthur Schnitzler, *Fräulein Else*, op. cit. p. 82-84-87.

³² Ibid, p. 88.

³³ Weininger identifica la donna sia come madre sia come puttana (cfr. Weininger, *Geschlecht und Charakter*, op. cit. p. 288 sgg).

³⁴ A p. 94 di *Fräulein Else* si legge: «Nein, nein. Zu jedem anderen – aber nicht zu ihm [...] Da wäre ich ja wie ein Frauenzimmer von der Kärntnerstraße».

Du hast *zu sicher* auf meine kindliche Zärtlichkeit *spekuliert*, Papa, *zu sicher* darauf gerechnet [...].³⁵

La ripetizione della particella «zu», in collegamento con l'avverbio «sicher», dimostra che secondo Else, il padre è andato troppo oltre: l'ha trattata come uno strumento, una bambola senza intelletto, senza volontà e personalità, superando ogni limite, mettendo in moto una ribellione che sfocerà poi nell'atto finale del simulato suicidio. Da questo momento la narrazione procede con rapidità: il tempo narrativo, accelerato, sembra permettere ad Else di riconoscere la sua nuova identità connotata al maschile (cfr. i termini «vernünftig» e «sehen»)³⁶:

Zum ersten Mal in meinem Leben bin ich wirklich vernünftig. Alle, alle sollen sie mich sehen!³⁷

La femmina (W) limitata, la vittima, l'oggetto del piacere si trasforma in una donna, descritta anche dall'autore come una commediante capace di mettere in scena un'altra se stessa. Else vive la sua metamorfosi teatrale – «Die frühere Else ist schon gestorben. Ja, ganz bestimmt bin ich tot. Mein Herz ist tot. Ich glaube, es schlägt gar nicht mehr»³⁸ – con la consapevolezza di essere solo apparentemente forte e coraggiosa nonostante abbia trovato la forza di mostrare il suo corpo alla gente, perché potesse essere valutato.

Nur mit dem Mantel bekleidet sind Sie ins Musikzimmer getreten, sind plötzlich nackt dagestanden vor allen Leuten und dann sind Sie ohnmächtig hingefallen.³⁹

Il fatto, che Else, solo in quest'istante, ritrovi e riscopra la sua identità di donna, è sottolineato qui anche da Schnitzler, che usa il pronome della terza persona singolare nella forma di cortesia «Sie» per rivelare il suo rispetto per una donna che ha saputo mostrare coraggio.

Sie ist sich bewußt, daß sie mit ihrer Entblößung die Entblößung des Vaters verhindern soll; die Defensive schlägt um in Aggression. Aggression: das ist der erste Schritt zu einer Emanzipation.⁴⁰

³⁵ Arthur Schnitzler, *Fräulein Else*, op. cit. p. 95.

³⁶ Weininger scrive poi: «Alles was ein Mensch tut, ist physiognomisch für ihn». Usa qui la parola «Mensch» per descrivere entrambe i sessi.

³⁷ Ibid, p. 125.

³⁸ Arthur Schnitzler, *Fräulein Else*, op. cit. pp. 126-136.

³⁹ Ibid, p. 153.

Nella scena conclusiva del racconto Else decide di mantenere fede alla promessa fatta al padre e così facendo lascia intravedere anche la sua debolezza, sempre latente. Ella, che aveva creduto di essere riuscita a svincolarsi dal ruolo richiestole dalla famiglia creandosi un nuovo inizio, si trova ad essere doppiamente vittima del padre e di Dorsday, della società e della cultura di cui essi sono un prodotto⁴¹. Else, sebbene si atteggi a donna emancipata, determinata e adulta, che trova la forza di accusare la società maschilista, indifferente e troppo proiettata sul denaro – «[...] Ihr wart es, könnt ich sagen, Ihr habt mich dazu gemacht, Ihr alle seid schuld, daß ich so geworden bin, nicht nur Papa und Mama. Auch der Rudi ist schuld und der Fred und alle, alle, weil sich ja niemand um einen kümmert. Ein bißchen Zärtlichkeit, wenn man hübsch aussieht, und ein bißl Besorgtheit, wenn man Fieber hat. [...] Aber was in mir vorgeht und was in mir wühlt und Angst hat, habt ihr euch je darum gekümmert?»⁴² –, rimane, dall'inizio alla fine del racconto, un «kindliches Weib», come anche le parole del padre confermano.

[...] Alle singen mit. Die Wälder auch und die Berge und die Sterne. Nie habe ich etwas so Schönes gehört. Noch nie habe ich eine so helle Nacht gesehen. Gib mir die Hand, Papa. Wir fliegen zusammen. So schön ist die Welt, wenn man fliegen kann. Küß' mir doch nicht die Hand. Ich bin ja dein Kind, Papa.⁴³

Qui domina il lato infantile e sognatore del personaggio Else, che, anche se umiliata e ridotta ad oggetto, trova la dolcezza e la delicatezza per difendere e perdonare il padre⁴⁴.

⁴⁰ Wendelin Schmidt-Dengler, *Inflation der Werte und Gefühle. Zu Arthur Schnitzlers "Fräulein Else"*, in: Wendelin Schmidt-Dengler, *Ohne Nostalgie. Zur österreichischen Literatur der Zwischenkriegszeit*, op. cit. p. 62.

⁴¹ Qui voglio chiarire l'uso dell'avverbio "indirettamente" da me scelto. Else è prima di tutto vittima di suo padre, allorché la madre le comunica che il padre ha contratto debiti. Ciò significa che Else è mandata da Dorsday e quindi sfruttata non direttamente dal padre, ma dalla madre. Else è però anche vittima della società che è simboleggiata dalla figura di Dorsday. La decisione narrativa di Schnitzler di descrivere Else come vittima "indiretta" sia del padre che della società sottolinea la passività del personaggio nelle sue decisioni e la umilia come individuo.

⁴² Arthur Schnitzler, *Fräulein Else*, op. cit. p. 107.

⁴³ *Ibid.*, p. 160.

⁴⁴ Marianne Knoblen-Wauben, *Ambivalente Konstruktionen der Weiblichkeit. Das Bild der Frau aus der Sicht des Wissenschaftlers Sigmund Freud und des Dichters Arthur Schnitzlers*, in: Ester Hans und Guillaume von Gemert (a cura di), *Grenzgänge – Literatur und Kultur im Kontext*, op. cit. p. 288.

L'interpretazione di *Fräulein Else* fin qui condotta ha evidenziato che l'intera narrazione è articolata intorno all'idea di *gioco*, inteso a più livelli semantici. *Gioco* come infantile interpretazione di un ruolo; *gioco* come dialogo silenzioso di sguardi nella coppia; *gioco* come ricatto psicologico a fini di speculazione economica; *gioco* che è anche segno distintivo dell'epoca schnitzleriana propensa a non volere vedere il processo, già a lungo in atto, di fine di un passato glorioso.

* * *

III. *Else a confronto con altri personaggi schnitzleriani non solo femminili*

Nel racconto *Spiel im Morgengrauen* (1926) la figura dell'ufficiale Willi Kasda, protagonista del racconto con Leopoldine Lebus, richiama alcuni aspetti di quella di Else¹. Anche le trame sono molto simili in quanto entrambe i personaggi, di Else e Willi, vivono un cambiamento interiore. L'ufficiale Willi Kasda si propone di aiutare un compagno, l'ex sottoufficiale Otto Bogner, che, congedato dall'esercito, per non aver saldato i suoi debiti di gioco e per aver trasgredito il codice d'onore militare, ha preferito vivere nella vergogna e intraprende la carriera civile. Kasda, che è convinto, di poter vincere al gioco gli 11.000 fiorini necessari per sanare il debito di Bogner, si indebita lui stesso di altri 11.000 fiorini². Non essendo, però, in possesso della somma necessaria, cerca l'aiuto dello zio Robert Wilram, che non dispone di mezzi finanziari propri essendo questi gestiti dalla moglie Leopoldine. A lei Willi rivolge la richiesta di aiuto e trascorre una notte in sua compagnia ricevendo una ricompensa di 1000 fiorini per le prestazioni amorose – l'esatto corrispettivo elevato a potenza dei 10 fiorini, che ella aveva ricevuto dallo stesso Willi in passato per una notte tra-

¹ Degno di nota è anche il fatto che tutte e due i racconti sono stati pubblicati alla sola distanza di due anni l'uno dall'altro (1924 *Fräulein Else*, 1926 *Spiel im Morgengrauen*). Anche nella loro ricezione non si trovano tracce di giudizi controversi. La missiva del 8. 4. 1931, spedita ad Arthur Schnitzler dallo storico letterario Joseph Körner – «*Spiel im Morgengrauen* wurde [...] als ein rundes Meisterwerk bezeichnet und die wundervolle Kunst und zarte Kraft des Erzählens betont» – e la risposta per lettera di Schnitzler all'agente di brevetti Karl Michaelis (7. 1. 1931) – «So bekam ich [Schnitzler] vor wenigen Wochen von der M. G. einen Antrag, die Dramatisierungsrechte für "Spiel im Morgengrauen" gegen ein Perzent der Theatertantiemen abzutreten, was ich selbstverständlich abschlug.» – confermano la popolarità di *Spiel im Morgengrauen*.

² Cfr. La figura del nonno materno di Schnitzler, che viene descritta in *Jugend in Wien* (p. 15) come giocatore e debitore.

scorsa insieme. Inaspettatamente lo zio porta poi, però, la somma di 11.000 fiorini in caserma; troppo tardi, perché l'ufficiale Willi Kasda è già morto suicida.

La parola «Spiel», già presente nel titolo del racconto, fa riferimento non solo al gioco d'azzardo per cui i protagonisti perdono i loro averi, ma anche al gioco del destino che fa muovere i personaggi di Schnitzler, nel turbine degli eventi, come marionette legate ad un filo. Il motivo del tavolo verde concentra in sé fattori sociali normati da precise regole e strutture, analoghe a quelle del gioco che devono essere rispettate dai giocatori. Ognuno, cercando di giocare le proprie carte con intelligenza nel quadro di tali regole, mira a raggiungere la vittoria e intascare una vincita, anche se i giocatori sono a conoscenza del fattore rischio durante le fasi del gioco – pensiero, che ciascuno comunque allontana da sé, nella speranza della vittoria. La conseguenza di questo tipo di struttura del racconto è che «jede Figur Spieler und Karte zugleich ist»³. La riduzione dell'individuo ad oggetto è implicitamente presente nell'ordine del gioco, nel quale il livello sociale e il nome del giocatore connotano il valore e la portata della giocata. Le relazioni fra i protagonisti si mostrano come incontri rituali da cui deriva il sapere puntare quel tanto che corrisponde alla propria posizione. Conoscenza del proprio valore di giocatore e attenzione a quello del rivale, definito dalla sua posizione sociale, sono le condizioni base per una partecipazione di successo al gioco.

Er, der ein Emporkömmling ist, haßt die Offiziere, denn sie gehören einer privilegierten Schicht an. Sein Haß ist daraus zu erklären, daß er ohne sein Geld von den Offizieren überhaupt nicht geachtet werden würde. Jedoch auf Grund seines Vermögens hat er es erreicht, in ihre Kreise aufgenommen zu werden. Nun setzt er alles daran, ihnen seine Macht zu zeigen.⁴

Non solo per il console Schnabel, ma anche per Leopoldine, donna emancipata, affarista senza scrupoli, che esercita il suo influsso sul gioco di Willi, il potere del denaro gioca un ruolo centrale nel suo essere. Soldi, potere, odio e sfruttamento sono i costitutivi del gioco di Leopoldine e del suo corrispettivo maschile diabolico: il conte Schnabel.

³ Maria Regina Kecht: Analyse der sozialen Realität in Schnitzlers Spiel im Morgenrauen, in: *Modern Austrian Literature*. Vol. 25 Nr. 3/4 University of California 1992, p. 185.

⁴ Susanne Gebel, *Die Gesellschaftskritik in Arthur Schnitzlers Novellen "Leutnant Gustl", "Fräulein Else" und "Spiel im Morgenrauen"*, op. cit. p. 48.

L'assunzione del gioco a metafora della vita è evidente sia in questo racconto che in *Fräulein Else*: la sfida a carte per l'ufficiale Willi Kasda o per Else, la sfida della nudità per vincere il denaro e saldare i debiti del padre, non significano solo un azzardo, il rischio cioè di vincere o di perdere⁵, ma veicolano anche l'incertezza, la precarietà, l'impossibilità di un'esistenza sicura ed ordinata⁶, ossia l'atmosfera decadente della Fine Secolo e la precarietà del mondo del Primo Dopoguerra. In questi testi la modernità è posta di fronte al passato, ma solo allusivamente mediante il gioco, nella cui metafora si nasconde la complessità dei problemi politico-sociali ed economici, che ha caratterizzato gli Anni Venti come Hugo Bettauer, nel romanzo *Das entfesselte Wien*⁷, bene illustra:

In Wien begann sich die Wirkung der Börsenkrise, das Zerfließen großer Vermögen, der Geldknappheit und der Zusammenbrüche von Bankhäusern in katastrophaler Weise auszuwirken.⁸

Molte persone avevano compiuto speculazioni finanziarie rischiose e per questo avevano contratto sempre di più debiti, come nel caso del protagonista del romanzo, Paul Mautner, «depraviert, verdorben bis in die Knochen, angefault durch die Erlebnisse des Krieges, durch die Umwertung aller ererbten Begriffe»⁹. I debiti di gioco rimandano necessariamente al problema dell'onore, che, nel caso specifico, del tenente Willi Kasda coincide con l'onore militare. La convinzione di Kasda – «Ein Offizier mußte doch am Ende wissen, bis wohin er gehen durfte»¹⁰ – trova un corrispettivo nella vicenda narrata allorché decide di continuare a giocare. Le sue illusioni di poter guadagnare il denaro necessario al tavolo da gioco sono spente dalle lapidarie parole del console Schnabel.

⁵ Arthur Schnitzler, *Spiel im Morgengrauen*, op. cit. p. 36. «Er gewann wieder, verlor, gewann, rückte seinen Sessel nahe an den Tisch zwischen die andern, die ihm bereitwilligst Platz machten; und gewann-verlor-gewann-verlor, als könnte sich das Schicksal nicht recht entscheiden».

⁶ Maria Regina Kecht, *Analyse der sozialen Realität in Schnitzlers Spiel im Morgengrauen*, in: *Modern Austrian Literature*, op. cit. p. 189.

⁷ Come Murray G. Hall nel suo libro *Der Fall Hugo Bettauer. Ein literatursoziologisches – Kapitel der Zwischenkriegszeit*, Wien, Löcker Verlag 1978, scrive, il romanzo *Das entfesselte Wien* può essere inteso solo «wenn man den zeitgeschichtlichen Horizont von damals zurückgewinnt». E continua: «Der Roman ist eine Art Chronik der laufenden Ereignisse, eine Mischung aus Fiktion und Feuilleton und schöpft seinen Personenvorrat fast zur Gänze aus dem öffentlichen Leben» (p. 9).

⁸ Hugo Bettauer, *Das entfesselte Wien*, Salzburg, Hannibal Verlag 1980, p. 121.

⁹ *Ibid.*, p. 160.

¹⁰ Arthur Schnitzler, *Spiel im Morgengrauen*, op. cit. p. 25.

Ehrensschulden sind bekanntlich innerhalb vierundzwanzig Stunden zu bezahlen.

[...] So setzen wir denn die Stunde [...] auf Dienstag mittag zwölf Uhr fest, wenn es Ihnen recht ist.¹¹

Il fattore temporale gioca qui, su due livelli, un ruolo molto importante: da un lato si ricollega a quello del racconto *Fräulein Else* – «Und wenn das Geld am fünften um zwölf Uhr mittags nicht in Fialas Händen ist [...]»¹² – e dall'altro evidenzia un'accelerazione dell'azione narrativa, perché tutto viene, da questo momento, descritto in tempi contratti. È poi interessante sottolineare come l'indicazione temporale di «zwölf Uhr», scelta da Schnitzler sia per Kasda che per Else, in qualità di termine per la risoluzione della loro difficoltà non è di certo casuale, perché porta con sé una forte componente simbolica¹³: il mezzogiorno è il tempo in cui il sole raggiunge la sua massima intensità luminosa, ma è anche il tempo in cui i personaggi di Schnitzler e il *climax* della narrazione raggiungono il loro apice. Infatti, è proprio con il riferimento a «zwölf Uhr» che la struttura linguistica e contenutistica di entrambi i racconti subisce una svolta. La paura, il dubbio e l'incertezza per la proposta di Dorsday trovano un corrispettivo rovesciato nell'atteggiamento di Kasda, che, al contrario di Else, si sente doppiamente sicuro sia quando è seduto al tavolo da gioco sia quando chiede il denaro a Leopoldine.

[...] die Hundertzwanzig, die ich heute noch hab', verdank' ich übrigens auch nur meiner Ausdauer, sonst wäre ich ganz blank. [...] Ich weiß, die Chance ist nicht überwältigend, aber der Tugut hat sich neulich gar nur mit fünfzig hingesezt, und mit dreitausend ist er aufgestanden. Und dann kommt noch etwas hinzu: daß ich seit ein paar Monaten nicht das geringste Glück in der Liebe habe. Also vielleicht ist auf ein Sprichwort mehr Verlaß als auf die Menschen.¹⁴

Und etwas unvermittelt erklärte er, daß er nach den Aufschlüssen, die ihm der Onkel gegeben, natürlich nicht weiter in ihn dringen dürfe, und er ließ sogar gelten, daß ein Versuch beim Konsul Schnabel

¹¹ Ibid, p. 70.

¹² Arthur Schnitzler, *Fräulein Else*, op. cit. p. 55.

¹³ Nel *Grande Dizionario della lingua italiana* di Salvatore Battaglia Vol X. Torino, Editrice Torinese 1978, p. 334 si legge relativamente al mezzogiorno: «Istante in cui il sole raggiunge il suo culmine; periodo di intenso fulgore, di vigoroso sviluppo, culmine o acme».

¹⁴ Arthur Schnitzler, *Spiel im Morgengrauen*, op. cit. p. 22.

immerhin noch eher Aussicht auf Erfolg haben könnte als bei dem
gewesenen Fräulein Leopoldine Lebus [...]»¹⁵

La fiducia di Kasda negli eventi positivi e fortunati del gioco d'azzardo corrisponde alle sue sicurezze nei confronti delle donne e soprattutto di Leopoldine, che vuole *vincere* con il suo fascino e il suo carisma.

[...] daß endlich in ihrem Herzen noch etwas für ihn sprach, dieses Gefühl wirkte so stark in Willi nach, daß er sich, im Geist eine lange Frist überspringend, plötzlich als Gatten der verwitweten Frau Leopoldine Wilram, nunmehriger Frau Majorin Kasda, zu erblicken glaubte.¹⁶

Ma questa sicurezza del tenente è incrinata dall'imprevedibilità della sorte e del destino. Kasda sperimenta che la fortuna non è dalla sua parte – «Vor einer Viertelstunde war man ein wohlhabender junger Mann; und jetzt ist man ein Habenichts, und das nennen sie auf gleich»¹⁷ – non solo al tavolo da gioco, ma anche quando incontra Leopoldine dopo molti anni. Il nuovo incontro con la ragazza di periferia, dai capelli crespi, destabilizza le strategie comportamentali pianificate del tenente, in quanto Leopoldine si mostra una donna d'affari fredda e distaccata.

Sie sah dem Geschöpf nicht im geringsten ähnlich, das er in der Erinnerung bewahrt hatte, war stattlich und voll, ja anscheinend größer geworden.¹⁸

La decostruzione delle convinzioni di Kasda sul gioco d'azzardo e sulle donne è raccontata nel *climax* di un susseguirsi di sfortunate e difficili circostanze finanziarie, che lo rendono vittima di ulteriori debiti.

Ihre Schuld, Herr Leutnant, – fügte der Konsul freundlich hinzu – beläuft sich auf elftausend Gulden netto.¹⁹

Il riferimento al contesto storico della speculazione e dell'inflazione è evidente sia nei racconti *Fräulein Else* che *Spiel im Morgengrauen*, anche se non esplicito. L'aumento spropositato della somma, che Willi Kasda deve al console – da 1000 a 11.000 fiorini – così come le parole della madre di Else nel suo secondo telegramma – «Wiederhole flehentliche Bitte, mit Dorsday reden. Summe nicht dreißig, sondern fünfzig. Sonst alles vergeb-

¹⁵ Ibid, p. 117.

¹⁶ Ibid, p. 129.

¹⁷ Ibid, p. 61.

¹⁸ Ibid, p. 121.

¹⁹ Ibid, p. 66.

lich. Adresse bleibt Fiala»²⁰ – riconducono all'inflazione e alla perdita di valori. La tecnica narrativa di Schnitzler ritrae le condizioni storiche e socio-economiche della sua epoca, non sempre descritte direttamente, ma alluse e lasciate sullo sfondo, per delineare le diverse esperienze di vita dei personaggi. Così si esprime in proposito il critico inglese Martin Swales nel suo saggio del 1971.

Schnitzler's work is remarkably lacking over social comment. It has little or nothing to say about the broader political issues of his time. It is not concerned with mass movement or ideologies. When Schnitzler does attempt to give more general picture of society [...] he tends to be concerned above all with specific individuals rather than with social processes as such.²¹

In una tale contingenza inflazionistica il corpo, maschile o femminile, di personaggi come Willi ed Else, è l'unico valore stabile che ancora può risanare la situazione economica dei protagonisti. Else e Willi si vendono per la salvezza di qualcun altro che si trova in condizioni economiche di necessità²².

Nel racconto *Spiel im Morgengrauen* si ha poi, rispetto a *Else*, un'inversione dei ruoli sessuali: Willi, ufficiale della k.u.k monarchia si comporta non diversamente da Else, figura femminile alla ricerca di denaro, debole e sempre dipendente da altri. Come Willi ha bisogno di Leopoldine²³, Else ne ha di Dorsday e così come Else si vende, così si vende anche Willi²⁴, che necessita dei soldi per l'amico.

Er fühlte sich bereit, ihr über die Treppe nachzulaufen, im Hemd – geradeso – er sah das Bild vor sich – wie er in einem Provinzbordell vor vielen Jahren einmal eine Dirne einem Herrn hatte nachlaufen sehen, der ihr den Liebeslohn schuldig gebliebenwar. [...] Sie [Leopoldine] ließ eine Banknote auf den Tisch gleiten [...] Die tausend

²⁰ Arthur Schnitzler, *Fräulein Else*, op. cit. p. 119.

²¹ Martin Swales, *Arthur Schnitzler. A critical Study*, Oxford, University Press 1971, p. 28.

²² Cfr. *Fräulein Else*, p. 89 e *Spiel im Morgengrauen*, p. 78. In entrambi i casi si tratta di un rapporto commerciale fra corpo e denaro, ma la forma di pagamento è differente. Nel caso di Else, Dorsday pretende di osservare la bellezza fisica di lei, nel caso di Willi invece il console Schnabel chiede delazioni sul passato di Greising, un vecchio commilitone di Willi.

²³ Questa dipendenza maschile da una donna si trova anche nel personaggio dello zio di Willi che afferma di Leopoldine: «Ich brauch' sie nämlich, Willi, ich kann ohne sie nicht existieren», p. 112.

²⁴ *Ibid*, p. 151. «Denn plötzlich wußte er, – und hatte er es nicht früher schon geahnt? – daß er auch bereit gewesen war, sich zu verkaufen».

Gulden, die sind nicht geliehen, die gehören dir – für die vergangene Nacht.²⁵

Willi, rappresentante della potenza militare monarchico-absburgica, che vedeva nella figura dell'ufficiale l'elemento fondante la sua struttura di potere, viene presentato nel racconto di Schnitzler composto al tempo della «Wiener Moderne», in cui gli ideali ed i valori della passata monarchia sono oramai tramontati, come degradato fino a vendersi.

«Und welche Sicherheit würden Sie mir bieten, Herr Leutnant?» chiede Leopoldine all'ufficiale e questi risponde «Ich bin Offizier, gnädige Frau», ma le parole di Leopoldine sono lapidarie: «Verzeihen Sie, Herr Leutnant, aber das bedeutet nach geschäftlichen Usancen noch keine Sicherheit. Wer würde für Sie bürgen?»²⁶.

Se la connotazione femminile è predominante nella descrizione di Willi, così da fargli recitare la parte della meretrice, questa è però bene bilanciata da quella di Leopoldine, il cui nome rimanda a quello maschile di Leopoldo. Leopoldine è ideata sul modello androgino della donna degli Anni Venti, che ha solo represso la sua nascosta e affascinante femminilità. Il bel fascino del suo aspetto di una volta, che è ancora vivo nel ricordo di Kasda – «Er sah den blonden Wuschelkopf auf dem grobleinen-weißen, rotdurchschimmerten Bettpolster, das blasse, rührend-kindliche Gesicht [...] den schmalen Goldreif mit dem Halbedelstein auf dem Ringfinger ihrer Rechten [...] das schmale silberne Armband um das Gelenk ihrer linken [...]»²⁷ – sembra essere sparito. Si consideri la descrizione che Schnitzler, ne fa nel nono capitolo: indifferente e cinica nascosta sotto il suo *camouflage* maschile.

Sie sah dem Geschöpf nicht im geringsten ähnlich, das er in der Erinnerung bewahrt hatte, war stattlich und voll, ja anscheinend größer geworden, trug eine einfache, glatte, beinahe strenge Frisur, und, was das merkwürdigste war, auf der Nase saß ihr ein Zwicker, dessen Schnur sie um das Ohr geschlungen hatte.²⁸

Questa donna, secondo il costume degli anni Venti e Trenta, agli occhi del marito appare una moglie «sehr sparsam [...] und auch sehr geschäftstüchtig», che «das Geld vernünftiger angelegt, als ich das je getroffen hät-

²⁵ Ibid, pp. 146-148.

²⁶ Ibid, pp. 124-125.

²⁷ Ibid, p. 118.

²⁸ Ibid, p. 121.

te»²⁹. Leopoldine riflette la propria mascolinità anche negli spazi vitali che le appartengono, come il suo studio, «ein helle[s] und geräumige[s] Zimmer, in dessen Mitte ein langer Tisch stand, mit Tintenzeug, Lineal, Bleistiften und Geschäftsbüchern; an den Wänden rechts und links ragten zwei hohe Aktenschränke, auf der Rückwand über einem Tischchen mit Zeitungen und Prospekten war eine große Landkarte von Europa ausgespannt [...]»³⁰.

Leopoldine, incarnazione di un'impugnata e emancipata *self-made woman*³¹, che come lei stessa afferma è «ein freier Mensch, [...] von niemandem abhängig, wie ein Mann»³², corrisponde nella nascente società industriale del Primo Dopoguerra al nuovo modello della donna la quale, sappiamo, ha ottenuto questa nuova dignità sociale, la sua indipendenza personale ed economica, attraverso battaglie e rivendicazioni politiche. Comunque, Schnitzler connota questo nuovo modello della femminilità con tratti ancora tradizionali. La bellezza sensuale e ammaliatrice della donna classica, proiezione del pensiero maschile nella società di Schnitzler, è sparita e lascia anche Willi in uno stato di profondo disorientamento, come si evince dalle sue considerazioni monologiche nel tredicesimo capitolo.

Wie lang mag sie schon dastehen, dachte Willi, und was ist denn das für eine Stimme? Und wie sieht sie aus? Das ist doch eine ganze andere als die vom Vormittag.³³

Le sensazioni di Willi vengono subito confermate dall'apparizione di Leopoldine, che nonostante si riveli essere un'altra persona, trasformata in una donna maschile, serba ancora vivo il suo potere sessuale, che aspetta solo di essere risvegliato.

In der Hand hielt sie einen weiß-blau gestreiften Schirm, der ihrem blauen, weiß getupften Foulardkleid vortrefflich angepaßt war. Sie trug einen Strohhut von nicht ganz moderner Fassung, breitrandig, nach Florentiner Art, mit herabhängenden, künstlichen Kirschen.³⁴

Leopoldine ha deposto le sue armi maschili e ha sfoderato solo quelle

²⁹ Ibid, p. 111.

³⁰ Ibid, p. 121.

³¹ Ibid, p. 123. «Sie wies auf die offene Schachtel, er bediente sich, sie gab ihm Feuer und zündete sich selbst gleichfalls eine Zigarette an».

³² Ibid, p. 142.

³³ Ibid, p. 133.

³⁴ Ibid, p. 134.

femminili, della bellezza e della seduzione³⁵ anche quando rinuncia ad una sigaretta offertale da Willi.

[...] und plötzlich bot er Leopoldine aus der im Hotel gekauften Schachtel eine Zigarette an. Sie lehnte ab [...]³⁶

Culturalmente, comunque, il rovesciamento della relazione fra i sessi, tipico degli Anni Venti, che abbiamo constatato in Else e Willi da un lato e in Leopoldine e Dorsday dall'altro, è costruito sulla necessità per ciascuno di possedere denaro, motore dell'esistenza umana in qualsiasi società industrializzata, nonché strumento di salvezza dell'onore sia del padre di Else che di Willi.

Nella scena conclusiva del racconto, quando Willi è già morto e lo zio Robert accorre alla caserma con gli 11.000 fiorini, la seguente affermazione è centrale e riassuntiva:

Und als glaubte er [der Onkel] wirklich, daß er ihn damit zum Leben erwecken könnte [...] als müßten sie nun, da das Geld herbeigeschafft war, doch wenigstens einen Versuch machen, den Toten wieder zum Leben zu erwecken.³⁷

Il potere dei soldi, che domina il vivere moderno, meccanicizzato e inflazionato della società del Primo Dopoguerra, non può nulla, perché il denaro non è strumento di resurrezione, ma cagione di morte.

In *Spiel im Morgengrauen*, oltre allo slittamento delle caratteristiche di genere, già descritto in *Else*, si osserva che Leopoldine, in confronto ad Else, è dominata dall'impegno a insistere e a non demordere. Non fugge, infatti, davanti alla legge del mercato della società borghese, anzi la fa propria, perché la sua esperienza le ha insegnato ad essere dura. Sia lei che il suo omologo maschile, il console Schnabel, sono caratterizzati da una freddezza d'animo e da una cinica distanza da ogni sorta di valore, tranne però che da quello del denaro. Con l'aiuto dei soldi è, infatti, loro possibile attirare a sé, in totale dipendenza, altre persone e provare su di loro il loro gioco.

Il personaggio di Leopoldine, moderna ed emancipata ed insieme tradizionalmente sensuale ed ammalatrice, è espressione di una polarità sessuale che le conferisce una duplice identità di genere, maschile e femminile, in correlazione con le circostanze. Tuttavia le convinzioni di Schnitzler per

³⁵ Ibid, p. 136. Leopoldine è personificazione della femme fatale. «Teilnahmsvoll, die Lippenhalb geöffnet, sah sie zu ihm auf».

³⁶ Ibid, p. 134.

³⁷ Ibid, p. 162.

quanto contestualizzate nella realtà socioculturale del suo tempo, si rivelano qui ancora provvisorie.

L'avvicinamento di Schnitzler ad un'idea più moderna di donna trova un'effettiva e concreta realizzazione nel romanzo del 1928 *Therese. Chronik eines Frauenlebens*. La protagonista, Therese Fabiani, è descritta non solo in quanto "femmina" (W) e madre, ma anche in quanto donna indipendente, il cui processo di emancipazione si esprime mediante la sua decisione di abbandonare la famiglia e di iniziare un'attività lavorativa³⁸ come governante e istituttrice. In questa scelta, Therese è mossa³⁹ non solo dal desiderio d'indipendenza e di libertà, rispetto alla famiglia di origine, che non riesce più a sopportare⁴⁰, ma anche dalla necessità contingente di dovere contribuire al sostentamento della famiglia.

Sie ergreift ihren Beruf nicht, um sich bewußt zu emanzipieren, sondern sie wird von den äußeren Umständen dazu gezwungen.⁴¹

A Vienna Therese si imbatte in diverse relazioni sentimentali come quella con il truffatore Kasimir Tobisch, che la irretisce con la sua galanteria e giocosità chiamandola «Prinzessin oder Erzherzogin» (p. 70) ed ironizzando sulla nobile discendenza della madre. Da lui Therese ha un figlio, che vorrebbe uccidere già nella notte del parto, senza però riuscirvi. Franz, così si chiama il bambino di Therese, portato dalla protagonista in campagna e affidato ad una famiglia, cresce discolo rivelandosi un ladro, che at-

³⁸ Arthur Schnitzler, *Therese. Chronik eines Frauenlebens*. Frankfurt am Main: Fischer Verlag 1995, p. 14. «Eines nur war gewiß, daß sie hier in diesen Räumen, in dieser Stadt keineswegs mehr lange wohnen würde; sobald als möglich wollte, vielmehr mußte sie einen Beruf ergreifen; lieber anderswo als hier».

³⁹ Il ruolo di Therese come governante in varie famiglie, i suoi rapporti con padroni e padrone, le sue decisioni di licenziarsi dopo breve tempo, perché le sue idee sull'educazione dei bambini non sono in sintonia con quelle della padrona (p. 49) oppure perché «die Frau (Hausherrin), deren Gatte indes Beziehungen zu einem anderen weiblichen Wesen angeknüpft hatte, Theresen vorwarf, diese suche ihr die Liebe ihres Kindes zu entziehen» (p. 118); perché c'era «ein[en] ganz[en] brutal[en] Annäherungsversuch vom Hausherrn, während Frau und Kinder im Nebenzimmer weilten» (p. 128), riflettono le difficoltà della protagonista di relazionarsi con il maschile così pure la sua incostanza e instabilità nel vivere.

⁴⁰ Il rapporto di Therese con sua madre e suo fratello Karl è molto conflittuale mentre quello con il padre, ex-ufficiale in pensione internato in manicomio, non sembra essere problematico. (pp. 12-14).

⁴¹ Maya Kündig, *Arthur Schnitzlers "Therese"*, Bern, Peter Lang 1991, p. 148.

tenta anche alla vita della madre in un momento d'ira. Therese, incapace, di costruire un buon rapporto con lui, si sente responsabile del comportamento di Franz. Conflittuale è anche, fin dall'inizio del romanzo, il rapporto fra Therese e sua madre, che discende da nobile casato e che ha vissuto come declassamento il suo matrimonio con un ufficiale – «Ja, ihre Mutter war eben doch eine Baronin, war auf einem Schlosse aufgewachsen, hatte ein wildes Pony geritten»⁴² – rimanendo «daheim, mehr noch als früher ins Lesen von Romanen verloren, um das Hauswesen wenig bekümmert [...]» e avendo «[...] zur Kaffeestunde zwei- oder dreimal die Woche einen Kreis von schwatzenden Weibern um sich versammelt, Frauen oder Witwen von Offizieren und Beamten, die ihr den Klatsch der kleinen Stadt über die Schwelle brachten»⁴³. Il suo rapporto con Therese, è permeato da un sentimento contraddittorio. Da un lato la signora Fabiani si interessa della futura posizione sociale della figlia preoccupandosi che sposi un ricco e agiato uomo come il conte Benkheim, che le garantirebbe un'elevata condizione sociale, dall'altro, però, sotto questo sentimento protettivo di facciata, nasconde un profondo interesse economico ed egoistico.

Eines Abends [...] erschien der Graf Benkheim. [...] rückte näher an sie heran und sprach zu ihr in einer Weise, die ihr völlig ungewohnt war. [...] Er nahm ihre beiden Hände und nannte einen Ort an einem italienischen See [...] in einer reizenden kleinen Villa mit einem herrlichen Park. Marmorstufen führten geradewegs in den See.⁴⁴

Denkst du, es geht so fort? Wir hungern, Therese. [...] Und der Graf würde für dich sorgen – für uns alle, für den Vater auch.⁴⁵

L'insistenza della signora Fabiani per maritare la figlia Therese con il conte, si rivela un modo banale e brutale per vendere la ragazza al fine di risanare la difficile situazione finanziaria della famiglia. Come in *Fräulein Else* la madre svolge anche qui una funzione di sfruttamento della figlia per il bene della famiglia o di un membro di questa con un comportamento che da un lato la umilia fino ad indurla a vendersi e dall'altro la esalta come un angelo di salvezza. Therese, però, contrariamente ad Else,

⁴² Arthur Schnitzler, *Therese. Chronik eines Frauenlebens*, op. cit. p. 30.

⁴³ Ibid, p. 7.

⁴⁴ Ibid, p. 37. La descrizione della piccola villa al mare con le statue di marmo e la seguente scena delle tre giovani donne (le tre Grazie), che «ganz nackt in den See hinaus schwammen» (p. 33), rimanda al sogno di Else di vivere in riviera e di giacere «nackt auf dem Marmor» (*Fräulein Else*, p. 42).

⁴⁵ Ibid, p. 25.

che rimane vittima del piano architettato dalla madre, si ribella e sceglie di condurre un'esistenza indipendente. Sebbene abbia, all'inizio, la forza ed il coraggio di non venderci al conte, si *regala* però poi facilmente agli uomini – come al tenente Max o a Kasimir Tobisch – verso i quali non nutre sentimento o trasporto. Questa reazione incoerente e, a volte, anche impulsiva e irrazionale di Therese verso la vita, si manifesta nel lavoro e nell'amore (si vedano i diversi episodi, in cui Therese si licenzia o in cui interrompe le sue relazioni amorose), ma anche nel suo rapporto con il figlio Franz. Therese si comporta verso di lui in maniera contraddittoria, già fin dal primo momento della sua nascita, quando sente l'impulso di ucciderlo, ma ne è impedita dal sentimento materno.

Und da war das Kind. [...] Es war wohl tot. Gewiß war es tot. Und wenn es nicht tot war – in der nächsten Sekunde würde es sterben. Und das war gut. [...] Ich will's ja nicht zum Fenster hinauswerfen oder ins Wasser oder in den Kanal [...] Sie zog den Knaben nah an sich heran, nahm ihn in die Arme, preßte ihn an ihre Brust.⁴⁶

Contraddittoria è anche la sua decisione di portare il bambino in campagna e di affidarlo alle cure di una famiglia affidataria, che nutre nei suoi confronti un profondo senso di gelosia, mentre lei regala i suoi slanci affettuosi ad altri bambini che non sono il suo.

Andere Male wieder gab es Eifersüchteleien nicht nur zwischen Therese und der Bäuerin, sondern auch zwischen Therese und Agnes; und dann beklagte sich Therese geradezu, daß Frau Leutner und ihre Tochter das Kind so verzärtelten, als wenn sie es ihr abspenstig machen wollten.⁴⁷

Und bald erkannte sie, daß sie dieses Kind gradeso sehr, ja, noch mehr liebte als ihr eigenes.⁴⁸

Questa altalena di sentimenti della protagonista ha termine quando Therese morente, nell'ultima scena del romanzo, supplica Alfred, di andare dal giudice e di testimoniare l'innocenza di Franz.

Er ist unschuldig. Er hat mir nur vergolten, was ich ihm getan habe. Man darf ihn nicht zu hart bestrafen.⁴⁹

⁴⁶ Ibid, p. 110.

⁴⁷ Ibid, p. 120.

⁴⁸ Ibid., p. 138.

⁴⁹ Ibid, p. 302.

Therese, al termine della sua vita, recupera il ruolo di madre affettuosa, che «durch ihre Mordgedanken in der Geburtsnacht nun tatsächlich für die Verdorbenheit ihres Sohnes und somit in letzter Konsequenz für ihren eigenen Tod verantwortlich zu machen ist»⁵⁰.

L'attenzione all'interiorità del personaggio è già presente nel titolo dell'opera, *Therese. Chronik eines Frauenlebens* che col termine *Chronik* allude ad una forma narrativa diversa da quella del romanzo tradizionale e più vicina alla forma diaristica.

Es sind die inneren Vorgänge, die bis in die feinsten Regungen wiedergegeben werden. Nicht äußere Handlung und Vorfälle sind wichtig, sondern die Reaktionen, die diese im Empfinden und Denken der Hauptfigur auslösen.⁵¹

Per il contenuto il romanzo si può interpretare come una rielaborazione del precedente racconto schnitzleriano del 1892 *Der Sohn. Aus den Papieren eines Arztes*, come anche lo stesso Schnitzler in una lettera a Hugo von Hofmannsthal del 1898 scrive:

Die alte Skizze vom "Sohn" (Muttermörder) gestaltet sich in mir zu irgendwas aus, was beinah ein Roman sein könnte.⁵²

Probabilmente da questa complessa genesi della *Therese* è motivata l'affermazione critica secondo cui questo personaggio è la somma di precedenti personaggi femminili schnitzleriani e per questo intesa come sola imitazione o come epigone piuttosto che come nuova creazione di Schnitzler. A giustificazione di ciò, l'amico di Schnitzler, Hugo von Hofmannsthal, attribuisce la funzione della ripetitività della vicenda di *Therese* al particolare metodo narrativo di Schnitzler, che conferisce al romanzo una circolarità linguistica e contenutistica, ed una cadenza ritmica musical-impressionistica.

Eben was dem stumpfen Leser monoton scheinen könnte, daß sich sozusagen die Figur des Erlebnisses bis zur beabsichtigten Unzählbarkeit wiederholt, das hat Ihnen ermöglicht, Ihre rhythmische Kraft bis zum Zauberhaften zu entfalten.⁵³

Cogliere i punti di contatto e le divergenze fra queste due narrazioni può fornire un valido contributo all'interpretazione del romanzo. In parti-

⁵⁰ Maya Kündig, *Arthur Schnitzlers "Therese"*, op. cit. p. 195.

⁵¹ Ibid, p. 119.

⁵² Ibid, p. 131.

⁵³ Giuseppe Farese, *Arthur Schnitzler. Ein Leben in Wien 1862-1931*, op. cit. p. 300.

colare i due personaggi, il medico, il figlio e il loro rapporto con il personaggio femminile di Frau Martha Eberlein, in *Der Sohn*, potranno utilmente essere rapportati alla situazione analoga di Therese.

Nel precedente racconto pubblicato nel 1892 la figura del medico è insieme personaggio e Io narrante, la cui funzione è fondamentale anche a livello verbale del testo. Siamo di fronte ad una figura senza nome, determinata solo sulla base della sua professione e del ruolo narrativo di salvatore nella storia, come anche la Kündig puntualizza.

Die Hauptfiguren sind im Roman und in der Erzählung die gleichen: Mutter, Sohn und Arzt; sie haben jedoch nicht in beiden Texten dieselben Funktionen. Dies ist besonders bei der Figur des Arztes auffällig. In der Kurzgeschichte fungiert Er als Ich-Erzähler, der die Ereignisse berichtet.⁵⁴

Salvare la madre e scagionare il figlio assassino di fronte al giudice attendendosi alle parole della donna – «Und darum, Herr Doktor, gehen Sie vors Gericht, und erzählen Sie, was Sie hier von mir gehört; man wird ihn freilassen, man muß es tun»⁵⁵ – sono le due funzioni cardini di questo personaggio, la cui decisione di presentarsi davanti al giudice, è formulata nei due testi in maniera differente: il medico del racconto non rivela al lettore alcuna informazione sulla decisione ultima del tribunale lasciando aperta la conclusione, mentre nel romanzo riferisce l'insuccesso della sua testimonianza davanti al giudice allorché il figlio di Therese viene condannato a dodici anni di «schwerer Kerker» con l'aggravante della «Dunkelhaft und Fasten an jedem Jahrestage der Tat»⁵⁶.

L'assoluzione della donna riabilita nell'immaginario maschile il ruolo femminile di madre, costruito mediante la definizione delle sue qualità femminili ad opera del medico del romanzo, buon amico e confidente della protagonista da anni.

Betrachtet man diese Beziehung zwischen Therese und Alfred als Ganzes, so ist es eigentlich die einzige Verbindung von einer gewissen Konstanz im Leben der Protagonistin, die auch Tiefpunkte zu überstehen vermochte. Immerhin ist Alfred als Berater und Freund für Therese da, und auch wenn er seinen gesellschaftlichen Vorteil

⁵⁴ Ibid, p. 125.

⁵⁵ Arthur Schnitzler, *Der Sohn*. Aus den Papieren eines Arztes, in: *Das erzählerische Werk*. Band I. Frankfurt am Main: Fischer Verlag 1977, p. 85.

⁵⁶ Ibid, p. 303.

ihretwegen nicht aufgeben will, so beweist er an ihrem Sterbebett doch Freundschaft, Treue und ein gewisses Einfühlungsvermögen.⁵⁷

Un evidente parallelismo fra racconto e romanzo riguarda il rapporto fra madre e figlio anche se questo in *Therese* è compromesso dall'allontanamento del bimbo a motivo dell'ostilità materna, a differenza di quanto, invece, avviene nel racconto *Der Sohn*. In generale i rapporti fra madre e figlio sono simili dal momento che la vicinanza del figlio alla madre è solo motivata dalla necessità di questi di avere denaro. Il figlio, sia nell'uno caso che nell'altro, sfrutta la pazienza e l'amore della donna e chiede senza scrupoli denaro che ella guadagna con fatica.

I due testi, però, divergono nella costruzione del femminile. Solo Therese, nella sua maturità, raggiunge una completa emancipazione attraverso un lavoro fuori casa, mentre la casalinga Martha guadagna il suo denaro cucendo e ricamando nell'ambiente domestico⁵⁸. Il denaro rimane comunque, in entrambe le opere, motivo centrale nell'incomprensione fra madre e figlio, vissuta dalle due madri con stati emotivi diversi: mentre i sentimenti della madre del racconto andranno sempre in direzione dell'amore, della comprensione e della pazienza per il figlio, quelli di Therese saranno oscillanti fra odio⁵⁹ e pietà.

Costante e sempre evidente, anche se diversamente vissuto, è, invece, l'odio di entrambi i figli. Se quello senza nome del racconto non trova il coraggio di manifestare apertamente alla propria madre, né con le parole né con i tentativi di violenza omicida, il suo sentimento di vendetta verso di lei – «Ja, [...] es will dich kratzen, es will sich rächen, denn es erinnert sich an jene erste Nacht seines Lebens, wo du es unter Decken vergrubst! [...] Aber das kam so allmählich – so allmählich»⁶⁰ – quello del romanzo riversa tutto il suo odio aggredendo la madre sia verbalmente che fisicamente.

⁵⁷ Maya Kündig, *Arthur Schnitzlers "Therese"*, op. cit. p. 176.

⁵⁸ Arthur Schnitzler, *Der Sohn. Aus den Papieren eines Arztes*, in op. cit. p. 80.

⁵⁹ Arthur Schnitzler, *Therese. Chronik eines Frauenleben*, op. cit. p. 83-110. «Ich bin eine schlechte, eine elende Mutter gewesen [...] ich hab' ihn umbringen wollen in der ersten Nacht [...] Ich nahm Decken und Linnenzeug und legte es über ihn und dachte, er werde ersticken [...]»; «Ich bin nicht die rechte Mutter für dich. Ich verdien' dich ja gar nicht. Du darfst nicht leben [...] Es ist gut, daß du gleich sterben wirst».

⁶⁰ Arthur Schnitzler, *Der Sohn. Aus den Papieren eines Arztes*, in op. cit. pp. 83-84. L'incapacità del figlio di esprimere alla madre i suoi sentimenti di odio e rabbia è invece sostituito dal linguaggio "attivo" dell'agire. La sua decisione di non frequentare più la scuola e non lavorare, lascia facilmente intravedere come l'agire valga molto di più del parlare.

Da ganz plötzlich, schrie er ihr ein Wort ins Gesicht, das sie zuerst nur falsch verstanden zu haben glaubte. Mit großen, fast irren Augen sah sie ihn an, er aber wiederholte den Schimpf, sprach weiter [...] Seine Zunge war entfesselt. Weiter sprach er, schimpfte, höhnte, drohte, und sie hörte zu wie erstaunt. Es war das erste Mal, daß er ihr den Makel seiner Geburt ins Gesicht schrie. Aber er sprach nicht zu ihr wie etwa zu einer Unglücklichen, die von einem Liebhaber im Stich gelassen worden war, sondern wie zu einem Frauenzimmer [...] es waren bübische, gemeine Schimpfworte wie Gassenjungen sie Dirnen auf der Straße nachrufen.⁶¹

Queste parole di Franz evidenziano non solo il suo odio, ma anche il suo giudizio maschile sulla donna, che è sua madre, ma che considera solo femmina e prostituta. La colpa della donna, di aver cercato di ucciderlo al momento del parto, la degrada totalmente ai suoi occhi. La madre, invece, presa da sensi di colpa, si sente in dovere di scusarsi con lui per il solo fatto di aver pensato – «[...] sprach sie in der Tiefe ihres Herzens»⁶² – di ucciderlo. Ma c'è ancora qualcosa di molto interessante in questo contesto: le parole del figlio Franz sono il riflesso perfetto del pensiero comunemente diffuso, che condanna moralmente una giovane donna e la criminalizza in quanto ragazza madre. Diverso è evidentemente il giudizio implicito sulla protagonista del racconto, donna impegnata come madre e casalinga, senza desideri reconditi di emanciparsi. Schnitzler non sembra mosso da una valutazione morale di condanna della nascita illegittima o delle continue relazioni amorose di Therese, quanto piuttosto da un criterio socio-culturale contrario all'emancipazione della donna che trascura i doveri familiari.

Da sottolineare, infine, è lo stile di cronaca del romanzo che rimanda a quello della scrittura diaristica in cui le vicende del personaggio, sebbene narrate da un punto di vista della «Hochliteratur» maschile, risultano, però, paradigmatiche per donne reali che hanno sviluppato la propria coscienza di sé sulla base del vissuto di delusioni e di dolori.

Yet for all her complexity Therese is not as interesting a character as Else or Leopoldine, most likely because [...] she goes through no development but is instead always the same woman, only seen in different episodes. Her fatalistic passivity sets the tone of the entire work, causing it to become very soon all too predictable.⁶³

⁶¹ Arthur Schnitzler, *Therese. Chronik eines Frauenlebens*, op. cit. p. 216.

⁶² Ibid, p. 110.

⁶³ Willa Elisabeth Schmidt, *The Changing Role of Women in the Works of Arthur Schnitzler*, Wisconsin, Dissertation 1994, pp. 303-304.

Interpretazione, a mio avviso, unidirezionale e frettolosa, perché non tiene conto della stesura del racconto rispetto alla quale il personaggio del romanzo mette in atto un chiaro sviluppo progressivo sia dal punto di vista dei sentimenti che della condizione sociale e del suo relazionarsi sessualmente con il maschile.

Sie [Therese] entwickelt sich tatsächlich. Von einer zwischen ihrer Vernunft und ihrer Sinnlichkeit hin- und hergerissenen Frau wird sie zu einer Mutter, die für ihr Kind die letzte Verantwortung übernehmen will.⁶⁴

Konstanze Fliedl, invece, in *Arthur Schnitzler-Poetik der Erinnerung*, propone un'interpretazione in un certo modo originale dei testi dell'autore viennese sostenendo che Therese ed Else sono «Kontrafakturen des trivialen Aschenputtel-Schemas»⁶⁵. D'interesse si rivelano qui le due accezioni «trivial» e «Aschenputtel-Schema», dove *trivial* è riferito alla banalità del destino di Therese, e lo «Aschenputtel-Modell» è motivato, da un lato, dal tentativo della protagonista di migliorare la sua posizione sociale e, dall'altro, dall'attività letteraria della madre, modesta scrittrice di romanzetti d'intrattenimento⁶⁶. La studiosa collega poi i termini triviale e modello-cenerentola con il motivo della femminilità, intendendo con ciò che per Schnitzler la femminilità è banale o, per meglio dire, che esiste una banalità della femminilità⁶⁷. La cronaca della vita di Therese Fabiani, che si snoda dalla fine del XIX sec. alla Prima Guerra Mondiale, si sviluppa, infatti, su tre temi, fra loro collegati, di rilevanza banale, ossia scontata come l'abbandono da parte della protagonista della casa dei genitori a Salisburgo, il cercare lavoro a Vienna come governante e istituttrice; il vivere relazioni sentimentali altalenanti alla luce del rapporto conflittuale con il figlio Franz, che è assillato dalla domanda «ob prä- und postnatale Erlebnisse als determinierende psychische Faktoren aufzufassen sind»⁶⁸.

⁶⁴ Maya Kündig, *Arthur Schnitzlers "Therese"*, op. cit. p. 198.

⁶⁵ Konstanze Fliedl, *Arthur Schnitzler – Poetik der Erinnerung*, Wien: Böhlau Verlag 1997, p. 175.

⁶⁶ Arthur Schnitzler, *Therese. Chronik eines Frauenlebens*, op. cit. p. 142 «Da fiel ihr einmal ein Buch ihrer Mutter in die Hände. Sie griff kaum mit größerem Interesse danach als nach irgendeinem der andern, da ihr, was sie bisher von den Leistungen der Schriftstellerin Fabiani kennengelernt, nicht nur langweilig, sondern überdies lächerlich erschienen war».

⁶⁷ Konstanze Fliedl, *Arthur Schnitzler – Poetik der Erinnerung*, op. cit., p. 175.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 183.

Il personaggio di Therese, che cerca con affanno e sofferenza di adattarsi alle varie situazioni e ad ambienti ostili, è guardato dal narratore con l'occhio distaccato dell'uomo superiore. Ciò spinge il lettore ad una progressiva partecipazione emotiva al dramma della protagonista così da intensificare la latente prospettiva narrativa di uno «Identifikationsangebot des Buchs»⁶⁹. Anche la complessa relazione di Therese con la madre rende ancora più chiara la presa di coscienza della protagonista, che si riconosce come non appartenente alla famiglia:

Therese fühlte sich in dem Hause der Mutter wohler und doch zugleich fremder als früher – etwa so, als wenn sie nicht bei ihrer Mutter, sondern bei einer älteren Dame zu Besuch wäre, mit der sie auf Reisen vertrautere Bekanntschaft geschlossen.⁷⁰

Ella considera apertamente la madre come un'estranea, totalmente incapace di comprenderla⁷¹. Si sente sfruttata da lei, perché la madre usa le sue esperienze sentimentali per farne romanzi di intrattenimento⁷². È facile notare la corrispondenza con la figura della madre di Else, che pure sfrutta la figlia chiedendole aiuto per sanare la condizione finanziaria disastrosa del padre. In tutte e due i casi la figlia, non considerata in quanto individuo, ma in quanto strumento per ottenere vantaggi, è ritratta come vittima della madre. Diverso è di certo, molto più disteso e intimo, il rapporto con il padre sia nel primo che nel secondo caso⁷³. Else ha tanto a cuore la situazione del padre che è pronta ad immolarsi per la salvezza della sua reputazione e Therese non associa le frequentazioni dei bordelli del padre a

⁶⁹ Heidi Magrit Müller, *Divergenz: Therese. Chronik eines Frauenlebens*, in: *Töchter und Mütter in deutschsprachiger Erzählprosa von 1885 bis 1935*, München: Iudicium Verlag 1991, p. 189.

⁷⁰ Arthur Schnitzler, *Therese. Chronik eines Frauenlebens*, op. cit. p. 145.

⁷¹ *Ibid.*, pp. 30-34-142. Questo sentimento della non appartenenza di Therese al nucleo familiare viene in seguito, quando la protagonista lavorerà in varie famiglie come governante, nuovamente enfatizzato. «Sie war es endlich müde, in der Welt herumgestoßen zu werden; sie sehnte sich nach Ruhe, nach Heimat, nach einer eigenen Häuslichkeit» (p. 157).

⁷² *Ibid.*, p. 142. «[...] und nun erkannte Therese, daß die Briefe, die sie hier gedruckt las, keine anderen waren, als die Alfred ihr vor vielen Jahren geschrieben und die die Mutter ihr damals aus der Lade gestohlen hatte».

⁷³ Nel caso di Else il rapporto con il padre è solo indirettamente citato nel testo, da alcune frasi della figlia. Il fatto che Else metta in scena il suo "gioco" con Dorsday, ci spinge a pensare che tuttosommato Else nutre ancora amore per il padre anche se questi ha osato "speculare" sulla sua giovinezza.

pensieri di ordine morale, mentre registra, invece, le dubbiose serate mondane della madre con sempre più crescente sdegno e determinazione⁷⁴.

In questo contesto, la ragazza è marchiata dalla duplice morale della famiglia, che considera le scappatelle dell'uomo come momenti collaterali della vita coniugale, mentre le stravaganze erotiche della madre sono oggetto di giudizio negativo, conforme al pensiero della società del tempo. Grande intolleranza nutre Therese anche per le altre attività della signora Fabiani che divergono dalle tradizionali occupazioni di una brava donna di casa e i cui risultati – i romanzi di intrattenimento che la madre scrive – le si rivelano noiosi, ridicoli, prevedibili anche nel processo narrativo.

Die Geschichte fängt an wie hundert andere, und jeder Satz erschien Therese, als hätte sie ihn schon hundertmal gelesen.⁷⁵

Negativamente connotate sono anche le chiacchierate mondane, a cui la madre si dedica «zwei oder dreimal die Woche einem Kreis von schwatzenden Weibern»⁷⁶. Tutte le critiche di Therese verso il comportamento della madre lasciano intravedere che questa, ai suoi occhi, dovrebbe adempiere con accuratezza al suo ruolo di madre, di moglie e di donna di casa, intelligente e previdente anche quando i figli sono adulti⁷⁷. Non si tratta solo dell'adesione ad un ideale del femminile diffuso nella società, oltre che proprio dell'autore. Per Therese la realtà è altro. Vede la signora Fabiani come una nemica sia quando briga perché ella sposi un vecchio conte, non certo per cercarle l'uomo a lei adatto e di buon livello sociale, quanto piuttosto per godere dei vantaggi materiali di tale unione sia quando, analogamente, si introduce furtivamente nella sua stanza per leggere le lettere d'amore di Alfred, con lo scopo di farne materiale per i suoi romanzi. Vere e proprie intromissioni nella vita privata della figlia, che non solo ne violano la libertà, ma che tendono a strumentalizzarla per ottenere vantaggi personali e finanziari.

Zuerst fühlte sie nur die leise Wehmut, die sie immer überkam, wenn sie auf irgendeine Weise an Alfred erinnert wurde. Dann aber erfaßte sie eine heftige Erbitterung gegen ihre Mutter [...].⁷⁸

⁷⁴ Ibid, p. 14.

⁷⁵ Ibid, p. 26.

⁷⁶ Ibid, p. 15.

⁷⁷ Heidi Magrit Müller, *Divergenz: Therese. Chronik eines Frauenlebens*, in: *Töchter und Mütter in deutschsprachiger Erzählprosa von 1885 bis 1935*, op. cit. p. 190 sgg.

⁷⁸ Arthur Schnitzler, *Therese. Chronik eines Frauenlebens*, op. cit. p. 142.

La sempre più complessa e insostenibile relazione fra la protagonista e sua madre apre alla fine gli occhi di Therese («War sie nicht verrückt, daß sie wie eine Sklavin – wie eine Nonne lebte?»)⁷⁹ che trova in tal modo forza e coraggio per abbandonare la casa materna. Il viaggio verso Vienna le dà l'opportunità di iniziare una nuova vita, ma nonostante le varie esperienze sentimentali, Therese continua ad avere grosse difficoltà a relazionarsi agli altri e sembra, per questo, impersonare la «Blicktheorie» di Jean Paul Sartre. Il suo pretendere lo sguardo dell'altro e la sua delusione quando si accorge di non essere più al centro dell'attenzione richiama la teoria di Sartre relativamente al rapporto fra innamorati, «deren Wunschvorstellung von der Liebe zwangsläufig zum Scheitern verurteilt ist, da auch Liebende einander durch ihren Blick objektivieren, während beide gerade nicht objektivierendes Subjekt, sondern Objekt des Partners sein möchten»⁸⁰. L'incapacità della protagonista di guardare in faccia il suo partner, Kasimir, è motivata dalla sguardo insistente dell'uomo e dal tentativo fallimentare della donna di sostenerlo. Kasimir, padre del bambino di Therese, viene descritto qui, dalla protagonista, come un bugiardo.

Aber auch seine Lügen gehörten zu ihm, ja gerade die waren es, die ihn so liebenswert und verführerisch machten.⁸¹

Le varie esperienze negative di Therese con gli uomini, che l'hanno portata a considerarli nel suo immaginario tipicamente femminile inaffidabili, a non avere di conseguenza più alcuna fiducia in loro, la fanno sentire sola e disperata fino a quando non si rivolge a Dio per cercare aiuto.

Heute zum erstenmal beugte sie aus einem inneren Drang das Haupt, faltete die Hände in wortlosem Gebet und verließ die Kirche mit dem Vorsatz, bald und oft wiederzukehren.⁸²

La nascita del bambino potrebbe essere l'occasione per Therese di dimenticare tutte le sue difficoltà, mentre viene a coincidere con la fine della sua giovinezza, libera da legami, e con l'inizio di una vita adulta che fa sorgere in lei molti dubbi.

Was soll ich mit einem Kind anfangen? Was würde mein Bruder dazu sagen?⁸³

⁷⁹ Ibid, p. 72.

⁸⁰ Cfr. Heidi Magrit Müller, *Divergenz: Therese. Chronik eines Frauenlebens*, in: *Töchter und Mütter in deutschsprachiger Erzählprosa von 1885 bis 1935*, op. cit. p. 196.

⁸¹ Arthur Schnitzler, *Therese. Chronik eines Frauenlebens*, op. cit. p. 95.

⁸² Ibid, p. 99.

Queste due domande, a cui la protagonista non sa dare risposta, attestano l'ingenuità di questo personaggio, troppo giovane e impreparato, per prendersi cura di un bambino. Allo stesso tempo, evidenziano anche il pregiudizio maschilista limitato ed egoistico del fratello ed insieme ci fanno percepire, sia pure indirettamente, l'opinione della società della Fine Secolo nei confronti di una donna non sposata. Il fratello, infatti, non vuole o meglio si vergogna per la condizione di ragazza-madre della sorella ed ha paura che la vita immorale della ragazza possa compromettere la propria carriera politica⁸⁴. Il rapporto fra i due si incrina progressivamente, sia perché Therese non accoglie le sollecitazioni a frequentare «irgendeinem älteren, reichen Juden» (p. 249), sia perché il fratello è convinto che la sorella abbia sempre condotto una vita eccentrica.

Meinst du vielleicht, ich hab' nicht immer gewußt, was du für eine Existenz führst, unter dem Deckmantel deines sogenannten Berufes? [...] Du wirst auf dem Mist krepieren, genau so wie dein Herr Sohn. [...] Und mit den Mädeln da, was machst du denn mit denen? Lektionen? Haha! Werden wahrscheinlich herangebildet zum Gebrauch für semitische Wüstlinge?⁸⁵

Si può facilmente comprendere come queste parole di Karl rispecchino l'opinione di Franz su Therese e attestino che l'uomo, con difficoltà e sospetto, accetti nel suo intimo⁸⁶ sia la gravidanza di una donna non sposata sia la sua attività lavorativa, mentre queste sono entrambe pubblicamente condannate.

Gli interrogativi di Therese, riassunti nella domanda finale del romanzo «Was sollst du ohne Vater und Mutter auf der Welt, und was soll ich mit dir?»⁸⁷, sottolineano la duplice causa della mancanza di un padre per suo figlio. Il diniego di Kasimir nel riconoscere il bambino e quello della società a non potere moralmente accettare il figlio di una donna non sposata sono rafforzate ulteriormente, in modo decisamente drammatico, dall'asserzione di Therese secondo cui il bambino non ha madre. Con questa

⁸³ Ibid, p. 109.

⁸⁴ Karl non può gioire della condizione della sorella, perché non vuole scontrarsi con le regole della società. Karl non è altro se non il prototipo di una società vecchia, mummificata, che segue ancora il vecchio ordine di valori del periodo regio, mentre Therese è simbolo della modernità e della frattura con tradizioni passate false e ormai vetuste.

⁸⁵ Arthur Schnitzler, *Therese. Chronik eines Frauenlebens*, op. cit. p. 263.

⁸⁶ Si veda la descrizione della vita negli Anni Venti e Trenta a Vienna fornitaci dalla autobiografia di Gina Kaus *Was für ein Leben* (pp. 49-165-168 sgg).

⁸⁷ Arthur Schnitzler, *Therese. Chronik eines Frauenlebens*, op. cit. p. 110.

scioccante considerazione, Therese, razionalmente convinta della propria incapacità ad essere una buona mamma, esprime il suo costante senso di colpa, nonostante nel suo intimo senta, per istinto, di essere la madre adatta per il bambino, che tutto sommato pensa di non meritare neppure⁸⁸.

Es ist gut, daß du gleich sterben wirst.⁸⁹

Nel suo conflitto interiore, fra istinto di uccidere il bambino e la ragione che le impone di sbarazzarsi dell'idea, Therese decide di seguire la strada della razionalità e di adeguarsi alle regole della società maschile mandando il figlio in campagna. A tale proposito non convince l'interpretazione in chiave simbolica proposta da Hedwig Appelt nel libro *Die leibhaftige Literatur – das Phantasma und die Präsenz der Frau in der Schrift* che considera la reazione femminile verso il maschile come reazione della natura verso la città. Therese, infatti, non resta in campagna e, dopo la sua gravidanza, ha un lavoro in città, proprio al pari di un uomo, e si affanna per migliorare la sua posizione economica. Therese che prima contava solo sulla sua bellezza fisica, adeguandosi all'immaginario maschile, si sente ora solo un essere senza speranza, perché «sie sah aus mit ihren vierunddreißig Jahren verblüht, ältlich, fahl, wie eine Frau von über vierzig»⁹⁰. Il suo corpo che prima era espressione di bellezza, di fresca sensualità e passionalità è ora il ritratto della debolezza, della stanchezza e del passare del tempo.

Sie war einfach nicht mehr schön genug, um einen Mann zu reizen. Wenn auch ihr Körper seine jugendlichen Formen bewahrt hatte, ihre Züge waren ältlich und vergrämt.⁹¹

Gli aggettivi «ältlich» e «vergrämt» pongono qui l'accento sul cambiamento fisico e psichico vissuto da Therese dopo la maternità.

Wie konnte es anders sein. Sie hatte zu viel erlebt, zu viel erlitten, sie war Mutter, die ledige Mutter eines fast erwachsenen Sohnes, und lange schon hatte kein Mann sie begehrt.⁹²

⁸⁸ Ibid, p. 111. «Ich bin nicht die richtige Mutter für dich. Ich verdiene dich ja gar nicht». Il verbo guadagnare lascia intravedere un secondo livello di significato: da un lato sottolinea che Therese non è effettivamente in grado di prendersi cura del bambino e dall'altro lato è rivelatore di come la società la giudica. Le due considerazioni comunque mostrano il concetto della capacità percettiva di cui parla M. Müller, che sembra attribuire a Therese il fatto di sapere già che non avrà mai rispetto da suo figlio.

⁸⁹ Ibid, p. 111.

⁹⁰ Arthur Schnitzler, *Therese. Chronik eines Frauenlebens*, op. cit. p. 217.

⁹¹ Ibid, p. 248.

Nel pensiero del primo Schnitzler e in quello di Weininger la gravidanza era oggetto di considerazioni negative per la donna, ossia di sacrificio del suo istinto sessuale e della sua bellezza. A differenza della donna libera, che svolgeva un ruolo attivo nell'immaginario dell'uomo, la madre non era più considerata attrattiva per il desiderio maschile, che la vedeva come un'insignificante donna di casa noiosa e passiva. A nulla servono i sacrifici di Therese che si affanna alla ricerca di possibili occupazioni per sostenere il figlio ed ottenere rispetto dalla società, in quanto rimane comunque oggetto della disistima del fratello e del figlio. Franz non la considera madre per essere stato abbandonato; ne biasima l'attività lavorativa, nonostante trovi comodo sfruttarla per denaro e il fratello Karl non la stima come donna, perché lavora «unter dem Deckmantel eines sogenannten Berufes [...] – Lektionen! Haha!»⁹³. È chiaro che Franz e Karl hanno assorbito l'immagine dominante del giusto ruolo di una donna, che non è di certo quello per cui Therese lotta: diventare un individuo. La vita scellerata di Franz ed il suo odio per la madre accentuano, in Therese, il sentimento di colpa e di disperazione per la vita disgraziata del figlio. Questa auto-accusa della protagonista segna la differenza tra Therese e sua madre, che egoista e dal cuore di pietra non ha mai mostrato interesse per la vita della figlia, se non per motivi di sfruttamento economico. Therese, invece, si preoccupa del figlio violento e scapestrato; cerca di riportarlo entro i canoni della norma sociale, anche se è certa di non aver fatto ancora tutto il possibile per lui:

Wenn ich mich um ihn mehr hätte kümmern können, dann sähe er wohl anders aus. Wenn ich eine andere Mutter gewesen wäre, wäre mein Sohn ein anderer Mensch geworden.⁹⁴

Therese, infatti, in età matura, assunta come istitutrice dal signor Wohlschein, vedovo con una figlia, Thilda, vede in lui non solo una persona di cui potersi fidare, ma anche un possibile futuro consorte e padre per suo figlio. Nasce anche un'amichevole rapporto madre-figlia fra Therese e Thilda; rapporto che Therese non ha mai avuto occasione di vivere con sua madre, ma che ha sempre sognato. Attraverso queste due nuove conoscenze, a cui si aggiunge la convinzione di Therese che «Frauendasein noch lange nicht zu Ende [ist]»⁹⁵, la protagonista scopre la propria femmi-

⁹² Ibid, p. 249.

⁹³ Ibid, p. 263.

⁹⁴ Ibid, p. 229.

⁹⁵ Ibid, p. 265.

nilità, ma l'improvvisa morte di Wohlschein frantuma il suo sogno e la fa ripiombare nella solitudine come «eine Witwe, ohne verheiratet gewesen zu sein»⁹⁶. Dopo la morte di Wohlschein, Schnitzler presenta Therese nuovamente come una donna priva di femminilità, la cui esistenza è solo identificabile con il suo lavoro. La gente la chiama «Fräulein Fabiani» o «die Lehrerin» e Kasimir dichiara «Als Weib kommst du doch nicht mehr in Betracht für mich»⁹⁷. La perdita di femminilità, la scoperta che Kasimir è da tempo sposato, così come le continue pressioni di Franz per estorcerle denaro fanno piombare Therese nell'angoscia di avere vissuto una vita da sfruttata e priva di senso. La sorregge fino sul letto di morte e costituisce elemento unitario del racconto il suo amore materno per Franz. Nelle sue ultime parole – «Er hat mir nur vergolten [...] man darf ihn nicht zu hart bestrafen»⁹⁸ – ritrova il valore della sua esistenza: l'amore di una madre perdura pur sempre anche se il figlio è un assassino.

In questo romanzo Schnitzler approfondisce il precedente racconto *Fräulein Else* sviluppando il ritratto di Therese da una prospettiva femminile e sulla base di alcune caratteristiche già viste in Else: la bellezza, l'ingenuità e la strenua lotta contro il destino avverso, qui rivisitate. Therese, infatti, è sì una femmina (W), ma anche una donna (Frau) che si è costruita un'esistenza con il suo lavoro.

Außerdem hat Schnitzler in diesem seinem letzten vollendeten Roman alle Themen aufgegriffen, die ihm in seinem Gesamtwerk wichtig gewesen sind – allerdings, und das ist neu, sind diese nun nicht mehr aus der zu erwartenden Sicht des Mannes, sondern aus jener einer Frau dargestellt.⁹⁹

Concludendo si può affermare che il romanzo *Therese* ritraendo una donna, «Wunsch und Ideologieproduktion, die eine tägliche reale weibliche Lebensdarstellung verkörpert»¹⁰⁰, affronta la problematica di ragazze madri, di aborti, di isolamento, ancora oggi di grande attualità. Ma la vera modernità del testo resta di fatto comunque associata alla capacità di Schnitzler di aver saputo descrivere anche dal punto di vista di Therese la sua idea del femminile, come se avesse voluto fare un *mea culpa* per il suo pensiero maschile patriarcale.

⁹⁶ Ibid, p. 268.

⁹⁷ Ibid., p. 269.

⁹⁸ Ibid, p. 302.

⁹⁹ Maya Kündig, *Arthur Schnitzlers "Therese"*, op. cit. p. 196.

¹⁰⁰ Inge Stephan, *Bilder und immer wieder Bilder*, in: *Die verborgene Frau*, Berlin, Argument Verlag 1985, p. 26.

IV. *Fräulein Else* alla luce di nuovi parallelismi

Per un'analisi comparativa fra la *costruzione* dell'immaginario schnitzleriano e musiliano del femminile e del suo rapporto con il maschile, i testi di Robert Musil: *Die Versuchung der stillen Veronika*, tratta dalla raccolta *Vereinigungen* (1911), e le *Drei Frauen* (1924) risultano particolarmente interessanti.

Si tratta di testi ancora scarsamente studiati dalla critica musiliana, soprattutto per la loro particolarità di stile e di contenuto, che getta una nuova prospettiva di indagine sulla tematica centrale di questo mio studio.

Essi riguardano, infatti, come rivelano anche le dichiarazioni di Musil, non tanto la narrazione di un processo *événementielle*, cioè di una trama narrativa, più o meno complessa, quanto piuttosto la descrizione minuziosa delle esperienze interiori dei personaggi femminili alla luce di una rivisitazione del genere letterario del racconto breve. A tal riguardo, Musil, nel recensire novelle a lui contemporanee ed avvalendosi del sottotitolo *Die Novelle als Problem* (1914), espone, in una breve descrizione, il significato del termine novella evidenziando il suo particolare apprezzamento per la produzione di Paul Ernst, propositiva di un rinnovamento di quel genere letterario attraverso una rielaborazione dello stile novellistico del Boccaccio. Essenziali sono per Musil la coerenza dello stile e la «Erfüllung dieser Form mit höchstem individuellem Wesen und Wirken», così come anche «die Bedeutung der konzentrierten Handlung, die künstlerische Geschlossenheit»¹ che riconducono la specificità della novella ad una particolare attenzione all'interiorità dei personaggi.

Ein Erlebnis kann einen Menschen zum Mord treiben, ein anderes zu einem Leben fünf Jahre in der Einsamkeit; welches ist stärker? So,

¹ Bernhard Großmann, *Robert Musil. Drei Frauen. Interpretation*, München, Oldenbourg 1993, p. 117.

ungefähr, unterscheiden sich Novelle und Roman. Eine plötzliche und umgrenzt bleibende geistige Erregung ergibt die Novelle; eine langhin alles an sich saugende den Roman.²

Per Musil centrale e fondamentale nella novella è il criterio del significato globale della trama, mentre il dettaglio dei fatti narrati rimane in sottordine. Il *climax* narrativo corrisponde, infatti, alla volontà di delineare il destino, lo sconvolgimento degli eventi ed il significato del vissuto. Ne deriva la tendenza musiliana ad attuare il principio artistico della brevità attraverso immagini simboliche – come nel caso della novella *Die Portugiesin* – attraverso segni, che enfatizzano il significato della narrazione, compatandola. In *Veronika, Grigia e Tonka* il *climax* e il momento di svolta della narrazione evidenziano nei protagonisti l'aspetto di vittime, preda di un sentimento di estraneità all'ambiente di vita. Di qui la svolta narrativa: Veronika si allontana da Johannes a causa del suo incontro con Demeter; Homo segue il suo amore passionale per Grigia lasciandosi alle spalle la famiglia; Tonka vive la sua gravidanza illegittima da estranea in una sconosciuta grande città. Solo nel caso della Portoghese l'individuazione, della svolta narrativa, dopo il *climax*, rimane problematica. Si tratta della puntura della mosca, dell'apparizione del gattino o forse dello scavalcamento del muro?

Non così problematica è, invece, la decodificazione del motivo centrale dei testi. In alcuni coincide con la difficoltà soggettiva dei personaggi di autoidentificarsi, accettando il proprio vissuto ovvero relazionandosi con un compagno; in altri consiste nel tentativo, apparentemente possibile, di riunire la coppia. In entrambi i casi, comunque, il ruolo e la figura della donna, come cardine della narrazione, rimangono centrali anche se il personaggio femminile musiliano incarna varie tipologie di donna – «Es erscheint zwitterhaft, gaukelnd, zaubervogelähnlich wie Clarisse»³ –, tutte riconducibili a quel preciso momento storico, quasi fossero caricature del femminile moderno, asessuato. Per Musil, l'essere donna porta con sé la sensualità, la materialità e l'affettuosa passionalità materna di Grigia, a cui si contrappongono la forza, l'indipendenza dominatrice della personalità sessuata e asessuata, erotica e non erotica, sorella e moglie, delle figlie di Wotan, di Era, di Atena e della Portoghese, la cui figura gemella, Agathe, nel romanzo *Der Mann ohne Eigenschaften*, è presenza autonoma, ma anche

² Ibid, p. 117.

³ Marie-Louise Roth, *Robert Musil. Ethik und Ästhetik. Zum theoretischen Werk des Dichters*, München, Paul List Verlag 1972, p. 29.

complementare al maschile⁴. Non per nulla questo tipo di donna si mostra non solo sotto l'impulso dell'emancipazione, ma anche dell'affermazione di una ricchezza interiore, di una disponibilità di sentimento, di dinamismo e di flessibilità senza pari.

Dieser Typ Frau [...] ist nicht dem Manne unterwürfig, diese Frau ist nicht ein zur Disposition stehendes Objekt, sondern dank ihrer eigenen Persönlichkeit und durch das vollendet Weibliche, durch das Erotische selbst, durch ihr Selbstbewusstsein und ihre Nüchternheit spricht sie die Neugierde an, sie offenbart dem Mann eine andere Welt, befreit ihn von dem Gefühl herkömmlicher Seelenarten; sie wird Antrieb zur Verwandlung und zu seelischem Gewinn und geistiger Erweiterung.⁵

In questi termini Marie-Louise Roth evidenzia la differenza radicale del femminile secondo Musil e Schnitzler. Mentre la donna per Schnitzler recita un ruolo attribuitole dal maschile, rimanendo vittima di un processo di sfruttamento sessuale, in totale passività, sottomissione e umiliazione, come si è già avuto modo di osservare per Else, la donna in Musil viene a coincidere con l'angelo protettore dell'uomo, con il completamento interiore del maschile. La donna funzionale di Schnitzler, strumento di risanamento economico-finanziario per situazioni familiari disastrose, che sono sempre state causate dal maschile, è sostituita da Musil con una donna dalla funzione alta, a cui l'autore regala nuovamente dignità e valore conferendole un ruolo importante nella riappacificazione sessuale. L'interiorità femminile, che dà all'uomo la possibilità di recuperare la sua identità e la sua dimensione più intima, configura un «Du», che si definisce senza parole e senza attività dialogica. Si veda il fatto, che i personaggi femminili dei testi di Musil parlano spesso un linguaggio distante dalla mentalità maschile, mentre i personaggi di Schnitzler sono proprio costituiti dalla parola stessa. È interessante evidenziare che Musil in *Drei Frauen*, soprattutto in *Grigia* e in *Die Portugiesin*, associa la donna ad una dimensione ancestrale, naturale e quasi mitica, come se volesse ritornare al tempo primordiale della storia del mondo, per riscoprire il vero valore della donna. A proposito di questo tema dell'emancipazione e della femminilità risultano significativi tre saggi musiliani: *Erinnerung an eine Mode* e *Penthesileiade* (1912), precedenti la Prima Guerra Mondiale, e *Die Frau gestern und morgen* (1929), posteriore all'evento bellico. Tutti e tre questi testi confermano che la po-

⁴ Ibid, pp. 29-30.

⁵ Ibid, p. 30.

sizione di Musil in merito alla questione del femminile muove da un'osservazione attenta dei fenomeni sociali e storici come la moda e il movimento femminista. Musil, in una prima fase, descrivendo la nascita di una moda femminile sempre più moderna e fortemente connotata al maschile, la cui peculiarità era l'essere androgino, evidenzia con forza che non solo le tradizionali regole del buon gusto erano andate scomparendo, ma anche che la somiglianza dell'abbigliamento femminile con quello maschile aveva generato una perdita di identità tanto da non comunicare più alcuna corrispondenza fra abbigliamento e caratteristiche sessuali.

Die Stärke der Wirkung hängt natürlich gerade mit dem heute sonst noch bestehenden Trachtunterschied zusammen, mit der Fremdheit dessen, Frauen wie Männer anzusehen. [...] Nicht mehr der unpersonliche Geschlechtsunterschied hätte sich in der Kleidung auszudrücken, sondern der das Geschlecht vertausendfachende Unterschied der Persönlichkeiten.⁶

Questa constatazione è sottolineata anche nel saggio *Penthesileide* quando Musil ripropone il mito delle Amazzoni.

Es waren Frauen einer herrischen, stärkeren Gattung, dennoch Frauen. Heute muß dieses dem Gefühl eines Mannes nur auf Umwegen, schattenhaft, in zoologischen Gärten erreichbar sein oder wenn er vor einer Doggenhündin erschrickt und nicht vergißt, daß es ein Weibchen ist.⁷

Musil fa qui presente l'importanza dell'associazione di un carattere forte e determinato della donna con quello della conservazione del femminile, che secondo Veronica Fanelli è possibile alla luce del fatto che «die weiblichen Gestalten [...] bleiben im mythischen Raum verhaftet, in einer Zeit- und Bewußtseinsdimension also, die sie aus der geschichtlichen Entwicklung ausschließt»⁸.

Si ribadisce, pertanto, la convinzione di Musil che il femminile sia da connotare in una sfera mitica, ancestrale e quasi primitiva dopo che la modernità, con i suoi sviluppi tecnologici rapidissimi, ha denaturalizzato e impoverito le sue radici. Questa tendenza ad affermare la natura mitica,

⁶ Robert Musil, Erinnerung an eine Mode, in: *Robert Musil, Essays Reden Kritiken*, (a cura di) Anne Gabrisch, Berlin, Verlag Volk und Welt 1984, p. 24.

⁷ Robert Musil, *Penthesileide*, in op. cit. p. 27.

⁸ Veronica Fanelli, Die Frau gestern und morgen. Anamnese und Diagnose eines aktuellen Phänomens, in: *Neue Ansätze zur Robert-Musil-Forschung*, (a cura di) Marie-Louise Roth, Berlin, Peter Lang Verlag 1999, p. 169.

terrena e patriarcale del femminile potrebbe apparire omologa all'immaginario tradizionale maschile, vivo nell'opera di Schnitzler. In Musil sussiste, però, una radicale differenza: l'assenza di erotismo, per la quale l'attribuzione di una bellezza armonica ad un corpo femminile non è motivo per suscitare immagini di tipo sessuale, quanto piuttosto di chiaro stampo naturale, in linea con l'ideale della Natura- Madre.

La donna rimane, per Musil, nella sua armonia fisica, solo specchio della bellezza del mondo, senza alcuna traccia di erotismo o di sessualità. Questa concezione del femminile, però, subisce a partire dal 1929, anno di pubblicazione del saggio musiliano *Die Frau gestern und morgen*, un cambiamento e viene chiaramente attualizzata alla luce di eventi sociali e politici come la Prima Guerra Mondiale, la nascita della Repubblica di Weimar e della Prima Repubblica austriaca e di mutamenti sociali quali l'ingresso delle donne nel mondo del lavoro. Ne consegue una rivalutazione negativa della modernità e dei vari progressi delle donne nel loro cammino di emancipazione.

Die Frau ist es müde geworden, das Ideal des Mannes zu sein [...] und hat es übernommen, sich als ihr eigenes Wunschbild auszudenken.⁹

È evidente il cambiamento di prospettiva musiliano e il suo spostamento dal punto di vista maschile a quello femminile e femminista nel tentativo di «imaginierte Weiblichkeiten als krankhafte Männerphantasien zu demaskieren, sie aus der versteinerten Hülle der männlichen Ordnung zu befreien und weiblichen Subjekten faktischen Entfaltungsraum zu öffnen»¹⁰.

Se in *Grigia* e in *Die Portugiesin* si ha la raffigurazione di una donna secondo il modello del femminile mitico, in *Tonka* Musil descrive la donna in una grande città, alle prese con la quotidianità, con le sue difficoltà esistenziali e con problemi concreti come una gravidanza illegittima e misteriosa.

Il motivo della gravidanza, che anche Schnitzler affronta, ha in Musil una particolare risonanza per i riscontri personali con l'esperienza dell'autore stesso. Dalle numerose lettere, ritrovate nel 1980, in una cantina di Bolzano, indirizzate a Musil, da parte della moglie Martha e di altri cono-

⁹ Robert Musil, *Die Frau gestern und morgen*, in: *Robert Musil, Essays Reden Kritiken*, op. cit. p. 483.

¹⁰ Veronica Fanelli, *Die Frau gestern und morgen. Anamnese und Diagnose eines aktuellen Phänomens*, in: *Neue Ansätze zur Robert-Musil-Forschung*, op. cit. p. 191.

scenti ed amici, emersero, infatti, informazioni interessanti circa il tema della maternità all'interno dell'unione coniugale fra Musil e Martha.

Bei Martha hat sich zunächst eine Wandlung vollzogen [...] während Robert schon auf Grund seiner syphilitischen Erkrankung, die er sich in seiner Brünner Jugend zugezogen hatte, große Bedenken gegenüber leiblichen Kindern hatte. [...] Außerdem fiel ihm der Kontakt mit Kleinkindern schwer, sie waren ihm, wie er nach einer Weihnachtsfeier in der Ponponniere zu Genf schreibt, so sympathisch wie Schnecken.¹¹

Nel lascito di Bolzano, Martha Musil scrive a suo marito il 27. 10. 1914:

Die Neuigkeit, von der ich schrieb, ist immer noch anhaltend; wenn es wahr bleibt, laß es Dich nicht anfechten.¹²

In risposta l'autore, in una lettera del 5. 11. 1914, esprime il suo diniego a diventare padre adducendo motivazioni di natura medica, economica e socio-culturale con l'allusione ai tempi dell'irrazionalità, come quelli in corso. In qualche modo connessa a questa esperienza è probabilmente la connotazione negativa che Musil e Schnitzler attribuiscono alla maternità nel contesto del loro pensiero di *costruzione* del femminile. Si veda in *Tonka* la gravidanza della protagonista, preludio della sua morte per malattia ed in *Therese. Chronik eines Frauenlebens* la morte della protagonista per mano di suo figlio. Tema, quello della gravidanza e della maternità, certo di rilievo, se considerato nel quadro della nuova visione del femminile, come superamento del modello tradizionale dell'essere madre.

Sie [die Frau] will überhaupt kein Ideal mehr sein, sondern Ideale machen, zu ihrer Bildung beitragen, wie die Männer es tun.¹³

La nuova concezione del femminile nel pensiero musiliano, volta a considerare la donna nella sua autonomia, indipendenza e libertà, trova espressione nella piccola raccolta di novelle *Vereinigungen*, pubblicata nel 1911, che contiene i due testi *Die Vollendung der Liebe*¹⁴ e *Die Versuchung der*

¹¹ Karl Corino, "Der Zaubervogel küsst die Füße". Zu Robert Musils Leben und Werk in den Jahren 1914-16, in: *Musil-Studien. Robert Musil-Literatur, Philosophie, Psychologie*. (a cura di) Joseph Strutz und Johann Strutz, Band 12. München, Wilhelm Fink Verlag 1984, p. 156.

¹² Ibid, p. 156.

¹³ Robert Musil, Die Frau gestern und morgen, in: *Robert Musil, Essays Reden Kritiken*, op. cit. p. 477.

¹⁴ Tema della novella è il rapporto d'amore fra la protagonista Claudine e suo marito, messo in discussione a causa dell'arrivo di uno sconosciuto. L'infedeltà di Claudine non

stillen Veronika. L'opera può essere considerata d'interesse anche per l'affinità con i testi schnitzleriani. Motivi come l'ambivalente, qualche volta contraddittoria, posizione dell'autore circa la relazione non verbale dell'uomo e della donna e l'estraneità fra i componenti della coppia, occupano anche nell'opera di Schnitzler un posto di rilievo.

Karl Corino considera i sopra citati motivi inseriti nei racconti musiliani che sono da ritenersi «die schwierigsten und seltsamsten, vielleicht auch zum bedeutendsten in der literarischen Produktion Musils gehörenden Texte»¹⁵ e lo stesso Musil dichiara che *Die Versuchung der stillen Veronika* è «ein kleines weibliches Tagebuchfragment»¹⁶. Lo stile elaborato viene considerato metaforicamente dai critici «Kristall und Metall» come afferma Béla Baláz, amico di Musil.

Musils Sätze haben eine dreidimensionale Plastizität. Sie befühlen sich wie kühles, hartes Edelmetall.¹⁷

Altri autori parlano poi di «ungemein fein ziselierten Novellen», di «selbsterwählte kristallische Sprachform», di «Knappheit, Körperlichkeit, Gegenständlichkeit»¹⁸.

Le *Vereinigungen* pongono il quesito dell'essenza, della natura, dell'Io in due personaggi femminili, recuperando il motivo musiliano della crisi dell'individuo. Le novelle offrono, infatti, una descrizione della moderna esperienza dissolutiva dell'Io maschile, dal punto di vista dei personaggi femminili, che forniscono al contempo una possibilità di superarla¹⁹ nel

viene paradossalmente interpretata come cagione della fine del rapporto della coppia, ma come massima forma di riunificazione. Si veda anche l'analisi critica di Marja Rauch, *Vereinigungen. Frauenfiguren und Identität in Robert Musils Prosawerk*, Würzburg, Königshausen & Neumann 2000.

¹⁵ Karl Corino, *Robert Musils Vereinigungen*, München, Fink Verlag Band 5 1994, p. 1.

¹⁶ Robert Musil, Brief an Franz Blei vom 21. 2. 1911, in: Robert Musil, *Briefe 1901-1942*, Hamburg, Rowohlt Band 1 – Cit. da Bernhard Großmann, *Robert Musil. Drei Frauen*, op. cit. p. 13.

¹⁷ Ibid, p. 13.

¹⁸ Ibid, p. 13.

¹⁹ La critica della moderna soggettività si riallaccia, mediante la decostruzione, a tendenze che si delineano già durante la Fine Secolo. Ernst Mach per es. formula nel 1885 l'ipotesi che l'Io non sia più recuperabile tanto che nella sua analisi *Analyse der Empfindungen und des Verhältnisses des Physischen zum Psychischen* ne postula la costituzione sulla base di elementi come i sentimenti e i ricordi, mentre Sigmund Freud, poi, – diversamente da Mach – non propone la dipendenza dell'Io dalle sensazioni sensoriali, ma dall'Es. In entrambi i casi l'Io rimane scisso, dipendente e anela ad una riunificazione interiore del suo Io.

raggiungimento di un'unità della coppia²⁰. Così anche nell'opera del 1908 *Das verzauberte Haus*, uscita poi con il titolo *Die Versuchung der stillen Veronika*²¹, il motivo dell'asse relazionale fra uomo e donna, visto secondo la prospettiva del femminile, è di centrale rilevanza essendo la novella costruita sul rapporto d'amore fra i due protagonisti, Veronika e Johannes. Tale rapporto viene completato dalla presenza di Demeter, che al contempo costituisce una minaccia per la stabilità della relazione fra i due. La novella, pur rivelandosi poco originale nella trama è invece pregevole per la ricchezza stilistica e lessicale con cui Musil racconta, ponendo l'accento non su avvenimenti esterni alla coppia, ma sul mondo interiore di Veronika e Johannes e sul loro vissuto personale. Alle tre parti, in cui è divisa la struttura narrativa della novella, è anteposto un prologo, che condensa *in nuce* la problematica del testo. Motivo centrale della novella è il desiderio di Veronika di ricongiungersi a Johannes; desiderio, che oscilla fra momenti mitico-spiritualistici e sessuali-istintivi. La fine della prima parte del racconto, segnata dalla separazione dei protagonisti e dalla partenza di Johannes (al contrario in *Die Vollendung der Liebe* Claudine, con il pretesto di fare visita alla figlia Li in collegio, lascia il marito), evidenzia la loro contrapposizione, caratterizzata da Musil mediante la descrizione delle loro voci.

Irgendwo muß man zwei Stimmen hören. Vielleicht liegen sie bloß wie stumm auf den Blättern eines Tagebuchs nebeneinander und ineinander, die dunkle, tiefe [...] Stimme der Frau und die weiche, weite [...] Stimme des Mannes.²²

²⁰ Marja Rauch, *Vereinigungen. Frauenfiguren und Identität in Robert Musils Prosawerk*, op. cit. p. 107. «Jeder von uns ist also ein Stück von einem Menschen, da wir ja zerschnitten, wie die Schollen, aus einem zwei geworden sind. Also sucht nun immer jedes sein anderes Stück». Queste parole tratte dal *Simposio* di Platone confermano l'antica natura di questo tema, che era già stato oggetto di studio nell'antica letteratura e filosofia greca.

²¹ Questa novella, sulla base della data della sua pubblicazione, risulta essere la più vecchia della raccolta. Musil l'aveva infatti più volte modificata tanto che alla fine l'aveva inserita nella raccolta *Vollendung der Liebe*, il che è testimoniato anche da alcuni appunti del diario di Musil, in cui, alla data del 18. 11. 1910, si legge: «Claudine beendet» e ancora il 19. 11. 1911: «1 h morgens Veronika beendet». Dato che *Die Versuchung der stillen Veronika* è apparsa in differenti versioni, faccio presente che in questo mio studio verrà utilizzata solo la stesura finale della novella, anche se per un confronto più approfondito consiglio la lettura del testo di Won Koh, *Robert Musils "Die Versuchung der stillen Veronika". Entwicklung der fünf Fassungen*, St. Ingbert, Werner Röhrig Verlag 1992, p. 168 sgg.

²² Robert Musil, *Die Versuchung der stillen Veronika*, in *Robert Musil, Frühe Prosa und aus dem Nachlaß zu Lebzeiten*, Hamburg, Rowohlt 1988, p. 183.

Johannes e Veronika, nomi biblici, veicolano due fisionomie umane alquanto diverse. Johannes è alla ricerca di un linguaggio e di Dio come parola e, non diversamente dall'apostolo che nel suo Vangelo scrive «Im Anfang war das Wort, und das Wort war bei Gott, und Gott war das Wort», egli associa l'incomunicabilità del mondo (l'assenza della parola) all'assenza di Dio, tanto da assumere su di sé, nella novella, tratti della figura del Cristo, del Salvatore paziente – reagisce all'aggressione di Demeter con un sorriso fino ad arrivare alla decisione di diventare sacerdote.

[...] Damals sagtest du nachher zu mir, daß du Priester werden wolltest.²³

Veronika, una delle pie donne del Vangelo di Luca (XXIII,27), che la Chiesa considera una delle donne perdonate dal Cristo (Matteo XI,20), associa, al contrario, la mancanza di comunicazione all'assenza di amore. Non amando più Johannes, Veronika è incapace di esprimersi e supererà questa sua deficienza linguistica solo nel momento in cui conoscerà Demeter²⁴, l'anti Johannes, presumibilmente fratello o cugino di lui²⁵, incarnazione della forza sessuale e della dea greca della fertilità. Il rapporto fra Demeter e Veronika si connota subito come diverso da quello fra lei e Johannes, il che è dovuto al capovolgimento dei ruoli sessuali tradizionali fra uomo e donna. Mentre il parlare di Johannes sull'amore, che tende all'amore matrimoniale, si rivela subito di chiara matrice spirituale – «Und er sprach von Gott, da dachte sie: mit Gott meint er jenes andere Gefühl, vielleicht von einem Raum, in dem er leben möchte»²⁶ –, quello di Demeter, invece, lontano dalla tradizione cristiana, mira solo a sedurre Veronika.

Demeter sagte ganz unvermittelt zu mir: Der dort wird dich nicht heiraten und der dort nicht; du wirst hier bleiben und alt werden wie die Tante [...].²⁷

L'atteggiamento seduttore di Demeter, che vuole esercitare una forte pressione sulla potenza sessuale della femminilità di Veronika, è peccami-

²³ Ibid, p. 187.

²⁴ Si noti come Demeter tradizionalmente nella mitologia greca, sia un nome femminile; mentre Musil si rifaccia alla lingua ungherese, che gli attribuisce valenza maschile.

²⁵ Che Demeter e Johannes siano fratelli o forse cugini è ricostruibile da questa citazione: «Wir haben wenig Geld, aber wir sind die älteste Familie in der Provinz» (*Die Versuchung der stillen Veronika*, p. 189).

²⁶ Robert Musil, *Die Versuchung der stillen Veronika*, in: *Robert Musil, Frühe Prosa und aus dem Nachlaß zu Lebzeiten*, op. cit. p. 205.

²⁷ Ibid, p. 188.

noso perché metaforicamente associato, nella fantasia di Veronika, al gallo, simbolo, nel Vangelo, dell'infedeltà e del tradimento.

Demeters Nähe half ihr dabei und beengte sie zugleich. Und nach einer Weile wußte sie, daß es der Hahn gewesen war, woran sie gedacht hatte.²⁸

Tale fantasia animale trova un'interessante corrispondenza anche per Johannes, a cui Veronika attribuisce l'epiteto generalizzato di bestia.

Da begriff ich plötzlich: nicht Demeter, sondern du bist das Tier [...] Ein Priester hat etwas von einem Tier!²⁹

Nel caso di Johannes la decisione del sacerdozio non è casuale, anzi rafforza la dimensione religiosa della sua personalità nel momento in cui Veronica lo rende consapevole del fatto che il sacerdote è privo di autonomia identitaria in quanto rappresentante di Cristo, dell'agnello di Dio. Se Johannes è la sacralità e la religiosità, Demeter è la seduzione, il tradimento e, paradossalmente, veicolo di riconciliazione fra Johannes e Veronica, la cui vita acquista un senso.

Dann kam Demeter [...] und sie begann zu merken, daß sie doch die ganze Zeit an etwas gedacht hatte, bloß im Dunkel, und jetzt fing sie an es zu erkennen [...] Demeters Nähe half ihr dabei und je länger er neben ihr stand, desto deutlicher.³⁰

L'idealizzazione e la asexualità del desiderio non espresso di Johannes vengono sostituite dalla sessualità e dalla realizzazione del desiderio di Veronika, che genera quindi la contrapposizione fra la ragione del maschile e l'istinto del femminile. Si ricorderà che l'identificazione del maschile con la ragione e del femminile con la natura o corporeità costituivano, anche nella scena fra Else e Dorsday, motivo di scontro fra i due poli contrapposti della sessualità. La controllata, razionale e distaccata arte del parlare di

²⁸ Ibid, p. 186.

²⁹ Ibid, p. 187.

³⁰ Ibid, p. 185 sgg. Demeter, incarnazione della fertilità della natura – «[...] böse dicke Frau, die den Menschen ihre Brüste zu küssen zwingt» – è indispensabile per la ricerca della femminilità di Veronika. Ciò rivela, a mio avviso, come la religiosità cristiana della figura di Veronika ne venga completata. Mediante il recupero della mitologia classica greca Musil mostra che il Dio cristiano si è indebolito e che non è più in grado di dare al mondo un significato. Ciò trova anche nelle parole di Johannes una conferma: «Es ist Gott [...] es sagte nichts von dem, was er meinte. Was er meinte, aber war damals vielleicht nur etwas wie jene Zeichnungen, [...] niemand weiß, wo das lebt, worauf sie deuten, und wie es in seiner vollen Wirklichkeit sein mag». (p. 184).

Dorsday non trovava alcun tipo d'affinità con il linguaggio impulsivo, totalmente aperto e senza doppi sensi di Else, che lo inondava come un fiume in piena. Anche un altro personaggio schnitzleriano: Leopoldine, protagonista di *Spiel im Morgengrauen*, che si rivolse al tenente Willi Kasda con le parole: «Und welche Sicherheit würden Sie mir bieten, Herr Leutnant?»³¹ fronteggiava le difficoltà di personaggio maschile con l'indifferenza di un uomo d'affari, professionale e senza scrupoli.

Il tema della diversità di comunicazione dei due sessi è radicalizzato, in modo particolare, nei due racconti *Die Portugiesin* e *Tonka*, mediante il ricorso al tema del «Glauben» musiliano. La visione religiosa della creazione del mondo, ossia della natura, elaborata da Musil in una dimensione panteistica «weil er [Gott] in allem ist»³² coincide con il credere in qualcosa di «Furchtsames und Frommes»³³. L'associazione dei due estremi, tramite l'afflato religioso, di una visione cosmica metafisica, che Musil identifica con una «Stimme des Ganzen» (cfr. *Tonka*, p. 257), coincide con la fusione dell'individuo con la natura. Il risultato di quest'unione è paradossalmente la metamorfosi del maschile (nel senso weiningeriano) in un essere bestiale³⁴, che vive la sua relazione con il femminile solo come fonte di piacere sessuale, estraneo e estraniante.

Die Körper standen steif und starr und ließen bloß mit geschlossenen Augen geschehen, was da heimlich vor sich ging [...].³⁵

Johannes appare a Veronika come «ein großer mit Zähnen bewehrter Mund, der mich verschlingen konnte»³⁶. Il motivo della metamorfosi del maschile in un essere violento è presente anche nella descrizione schnitz-

³¹ Arthur Schnitzler, *Spiel im Morgengrauen*, op. cit. p. 124.

³² Robert Musil, *Die Versuchung der stillen Veronika*, in: *Robert Musil, Frühe Prosa und aus dem Nachlaß zu Lebzeiten*, op. cit. p. 190.

³³ Ibid, p. 184.

³⁴ Otto Weininger, *Geschlecht und Charakter*, München, Matthes & Seitz 1997, p. 111. Weininger afferma che «M. in sexueller Beziehung das Bedürfnis anzugreifen hat, W. das Bedürfnis angegriffen zu werden [...]».

³⁵ Robert Musil, *Die Versuchung der stillen Veronika*, in: *Frühe Prosa und aus dem Nachlaß zu Lebzeiten*, op. cit. p. 201.

³⁶ Ibid, p. 190. Per meglio comprendere queste citazioni bisogna fare riferimento alle considerazioni di Weininger sulla dicotomia insita nel femminile fra madre-meretrice. Nel capitolo di *Geschlecht und Charakter* «Männliche und Weibliche Sexualität» Weininger descrive la donna come un essere che è «sexuell viel erregbarer als der Mann» sostenendo pertanto il ruolo della donna come meretrice piuttosto che come madre. La donna, infatti, ha la capacità di destabilizzare con la sua arte del sedurre anche la razionalità dell'uomo fino a trasformare il maschile in una bestia assetata di piacere.

leriana di Dorsday – «Seine gepflegten Finger sehen aus wie Krallen»³⁷ –, la cui natura animalesca e selvaggia è ulteriormente enfatizzata dal suo sorriso cinico.

Aber er lächelt. Dummes Mädchen, denkt er. Er lächelt ganz liebenswürdig.³⁸

Schnitzler evidenzia in questa descrizione sia un aspetto di inferiorità, di debolezza di Dorsday verso Else, sia di totale sottomissione al maschile del femminile, ammalato dall'uomo a tal punto da soccombergli. Ci si ritrova, ancora una volta, a fare i conti con la duplice natura del soggetto umano schnitzleriano, in quanto le apparentemente inoffensive «gepflegten Finger» di Dorsday nascondono pericolosi artigli, pronti ad afferrare la preda. Così come Else è vittima di Dorsday, anche Veronika lo è della sua riunificazione con Johannes. Sia il sentimento di appartenenza e sottomissione della donna al maschile, percepito dai personaggi di Schnitzler e da quelli di Musil, mossi da un'illusione di libertà, sia l'anelito di Else, Therese, Claudine e Veronika alla realizzazione del loro desiderio di emancipazione sono possibili solo in una condizione di lontananza. La scena della preparazione di Else davanti allo specchio prima dell'incontro con Dorsday oppure l'episodio dell'abbandono da parte di Therese della casa materna, con la conseguente decisione di condurre un'esistenza autonoma in una grande città, sono momenti che segnano la necessità per il personaggio femminile di trovare in solitudine un'autonomia interiore. Lo dimostrano anche le decisioni di Claudine di lasciare il marito o la ricerca individuale di Veronika dopo la partenza di Johannes. Non la costante presenza del maschile, ma la sua assenza evoca nel femminile sentimenti di felicità. Nonostante tale sentimento non duri a lungo, consente, però, alla donna una situazione transitoria di «geistigen Vereinigung» con l'altro sesso.

Sie empfand eine wollüstige Weichheit und ein ungeheueres Nahe-sein. Mehr noch als des Körpers eines der Seele; es war wie wenn sie aus seinen Augen heraus auf sich selbst schaute und bei jeder Berührung nicht nur ihn empfände, sondern auf eine unbeschreibliche Weise auch sein Gefühl von ihr, es erschien ihr wie eine geheimnisvolle geistige Vereinigung.³⁹

³⁷ Arthur Schnitzler, *Fräulein Else*, op. cit. p. 90.

³⁸ Ibid, p. 81.

³⁹ Robert Musil, Die Versuchung der stillen Veronika, in, *Robert Musil, Frühe Prosa und aus dem Nachlaß zu Lebzeiten*, op. cit. p. 209.

Ma, la mattina seguente, l'arrivo della lettera di Johannes mette di nuovo in discussione questa rinascita, positiva e felice di Veronika. Johannes, con cui Veronika credeva possibile vivere una riappacificazione, le appare, invece, di nuovo in tutta la sua minacciosa natura.

Und sie ängstigte sich bereits wieder in diesem fremden, sie umschließenden Dasein.⁴⁰

La concreta presenza del maschile è causa di una reazione ostile del femminile, che si sente preda e vittima di un costume sociale patriarcale. Da questo punto di vista si potrebbe leggere il racconto anche come introduzione alla storia della Portoghese in cui la metamorfosi interiore di Johannes potrebbe corrispondere a quella vissuta dal Signore delle Catene, identificato dalla Portoghese in un piccolo gatto⁴¹. La descrizione del femminile nell'immaginario maschile viene proposta da Musil mediante la tecnica narrativa del monologo interiore, già usata anche da Schnitzler. Johannes e Veronika così rimuginano nel loro intimo con un linguaggio, che sottolinea la loro diversità sessuale.

Wie sie in Wahrheit sein mußte [...] Er sagte: Veronika und fühlte an ihrem Namen den Schweiß [...], das demütige, rettungslose Hintergehen und das feuchtkalte [...] Begnügen [...]⁴²

Wenn er sie nicht sah, sah er alles mit übermäßiger Deutlichkeit vor sich, ihre breite, ein wenig flache Brust, ihre niedrige, wölbungslose Stirn [...].⁴³

Nelle parole di Johannes, riferite a Veronika, Musil rilancia il motivo del femminile, come incarnazione non solo della spiritualità religiosa, ma anche della pura corporeità, che risveglia il piacere sessuale maschile. La Veronika biblica della vita di Gesù, ha un ruolo evidente solo nel momento della morte del Cristo allorché ne raccoglie il sudario – «Er fühlte an ihrem Namen den Schweiß»⁴⁴ – e lo conserva con rispetto (tanto che

⁴⁰ Ibid, p. 207.

⁴¹ Robert Musil, *Drei Frauen*, in: *Robert Musil, Frühe Prosa und aus dem Nachlaß zu Lebzeiten*, op. cit. p. 238. In questo racconto la Portoghese è sposata con un cavaliere - il Signore delle Catene. Quando il marito era ancora impegnato in battaglia, la donna trova un gattino alle porte del castello, e decide di portarlo con sé. Al suo ritorno il signore delle Catene si ammala gravemente, così come il gatto che muorendo ridona la saluta al cavaliere.

⁴² Robert Musil, *Die Versuchung der stillen Veronika*, in: *Robert Musil, Frühe Prosa und aus dem Nachlaß zu Lebzeiten*, op. cit. p. 192.

⁴³ Ibid, p. 192.

⁴⁴ Ibid., p. 192.

ancora oggi il prezioso lino si chiama la veronica). Questa figura femminile viene da Musil recuperata e secolarizzata nonostante sia una donna, che operi in una dimensione religiosa, mentre la signorina Else, dell'omonimo racconto di Schnitzler, rimane solo la donna, la cui unica forza risiede nel suo corpo e nella sua bellezza. In questa diversità di caratterizzazione fisica delle donne si intravedono le differenti fantasie maschili: da un lato la bellezza fresca, giovane, ingenua, infantile e innocente di un «süßes Mädel» della Fine Secolo come Else e dall'altro la bellezza matura e sfiorita di una donna della Cacania come Veronika. Il suo seno grosso e un po' cadente, la sua fronte bassa e rigonfia ricordano la triplice suddivisione platonica del corpo umano, dove «die Brust den sterblichen Teil der Seele fesselt»⁴⁵ mentre la fronte rimane sede della razionalità. Già nel manuale del fisiologo rinascimentale Fernet si leggeva:

Es gibt drei Bereiche für die inneren Teile des Körpers: der oberste ist der Sitz der Sinneswahrnehmung und des Verstandes; der mittlere, die Brust, beherbergt Leben; der untere ist Werkstatt der Natur.⁴⁶

Secondo questa suddivisione la Veronika di Musil è raffigurata come una donna piena di vita, ma priva di razionalità, perché il suo seno, simbolo della maternità per l'età avanzata è «breit» e «ein wenig flach», mentre la sua fronte è «niedrig und wölbungslos». IL suo corpo ha oramai perso lo splendore di un tempo e testimonia il passare degli anni. La sua debolezza e stanchezza fisica rimandano alla decadenza dell'epoca di Musil.

Ihre Brüste waren längst nicht mehr so spitz und neugierig, rotgeschnäbelt wie damals, sie hatten sich ein ganz klein wenig gesenkt und waren ein bißchen so traurig wie zwei liegengelassene Papiermützchen auf einer weiten Fläche [...].⁴⁷

Nonostante la decadenza fisica, la capacità recettiva di Veronika rimane integra tanto da ottenere, con l'allontanamento di Johannes, una propria provvisoria liberazione. Ancora una volta si è di fronte ad un ritratto di

⁴⁵ Platon, *Timeois*. Cap. 31 pp. 69-70, in: *Sämtliche Werke von F. Schlegel*, (a cura di) W. F. Otto. Hamburg 1959, p. 191 sgg. Platone cita oltre al seno, la nuca e il diaframma come sedi del coraggio e del maschile; l'ombelico, invece, come sede del basso istinto del nostro corpo. La tripartizione mostra quindi il confine tra anima e corpo.

⁴⁶ J. Fernel, *De naturali parte medicinae*, (a cura di) K. E. Rothschild, Freiburg 1968, pp. 43-48 sgg.

⁴⁷ Robert Musil, Die Versuchung der stillen Veronika, in: *Robert Musil, Frühe Prosa un aus dem Nachlaß zu Lebzeiten*, op. cit. p. 195.

donna, in certo senso prototipo di una qualsiasi femminilità dell'epoca musiliana, descritta come femmina (W), come madre-natura, il cui compito primario è la procreazione, secondo il modello weiningeriano. Musil ci mostra una Veronika soprattutto preda della sua fisicità più che della sua razionalità: non respinge il pensiero che Johannes possa morire e aspetta la sua lettera nella speranza che questi le preannunci la sua fine. Ma le parole della lettera – «Ich habe mich nicht getötet? [...] Wir werden darüber sprechen»⁴⁸ –, mettono fine alla possibilità per Veronika di portare a compimento il suo processo di emancipazione, iniziato con l'allontanamento di Johannes. La pericolosità e l'aggressività del femminile, di cui riferisce anche la teoria di Weininger, non trovano riscontro in questa descrizione musiliana, perché il riferimento alla Veronika biblica, implicito nel suo nome, attua nel personaggio una sorta di dimensione religiosa, che copre ed elimina la violenza. Pertanto il personaggio di Johannes la idealizza e le attribuisce una parvenza di bellezza che, anziché ridurla a vittima nelle mani dell'uomo, le riconosce anche un'anima.

Tredici anni dopo la pubblicazione della raccolta di novelle *Vereinigungen* Musil pubblica nel 1924 il suo successivo volume di novelle dal titolo *Drei Frauen* che condivide con la *Else* di Schnitzler la data di composizione, il 1924, epoca di forti cambiamenti politici e sociali, così come di modificazioni economiche e culturali. Tutte e due le opere sono espressione letteraria della crisi politica e sociale del Primo Dopoguerra e sottolineano l'esperienza di crisi del soggetto, propria della cultura del tempo. Come già per le *Vereinigungen* così anche per le *Drei Frauen* si pone il problema della loro collocazione all'interno della più vasta produzione letteraria musiliana, tanto che l'opinione della critica a tal proposito è alquanto dibattuta. Bernhard Großmann mostra il suo stupore per il fatto che le *Drei Frauen* abbiano trovato «relativ geringe Aufmerksamkeit [...] in Forschung und Kritik»⁴⁹ e fa riferimento alla tesi di Rosemarie Zeller, secondo cui le novelle furono sottovalutate rispetto al resto della produzione dell'autore.

Die Novellen *Drei Frauen* nehmen in der Musilforschung eine Stelle ein, die ihrer künstlerischen Bedeutung nicht gerecht wird.⁵⁰

⁴⁸ Ibid, p. 210.

⁴⁹ Bernhard Großmann, *Robert Musil. Drei Frauen*, op. cit. p. 12.

⁵⁰ Ibid, p. 25.

La Zeller constata che Musil segue, anche per questa raccolta di novelle, la stessa linea d'avanguardia già propria delle *Vereinigungen* – «Die Novellen *Drei Frauen* liegen durchaus in der Fortsetzung der *Vereinigungen*, wenn auch manche Verfahren dort noch extremer angewendet werden»⁵¹ –, attua cioè un confronto della forma narrativa dei testi e conclude che «wohl hier – weniger deutlicher als in den *Vereinigungen* – der Modus der Psycho-Narratives vorliegt»⁵².

Mentre le protagoniste femminili delle *Vereinigungen* sono il centro della narrazione e i personaggi maschili sono figure di secondo piano, in subordine, rispetto alla donna nella realizzazione del processo di riunificazione della coppia, quelle delle *Drei Frauen*, che parrebbero già dal titolo ricoprire un ruolo narrativo dominante, risultano invece identificate e determinate, dalla loro relazione con il compagno. I partner invece sono, solo formalmente, relegati in una posizione di dipendenza dal femminile, nonostante continuino a rivelare la loro propensione all'uso di un linguaggio tradizionalmente maschile. In questo contesto anche la dimensione narrativa cambia: il racconto è condotto prevalentemente privilegiando il punto di vista dei personaggi femminili di Claudine e Veronika che lasciano i personaggi maschili in secondo piano. Nelle *Drei Frauen* prevale, invece, una dimensione narrativa di tipo autoriale, a focalizzazione zero. Ciò segnala una netta frattura fra la *Else* di Schnitzler e la produzione musiliana, in quanto Else, come personaggio, non viene solo *raccontato*, ma si racconta tramite il monologo interiore, che mostra le sue azioni e mette in evidenza i moti del suo animo. Il cambiamento della prospettiva narrativa fra le due raccolte determina un diverso modo di descrivere i rapporti di coppia, oscillante fra analisi al femminile o al maschile.

Comune, a livello tematico, è la crisi esistenziale dell'Io, che tende a raggiungere una propria interiore unità. Differenti sono le soluzioni di temi analoghi nelle novelle: le *Vereinigungen* tematizzano la questione dell'identità delle figure femminili, come Claudine e Veronica; le *Drei Frauen* ruotano attorno al tema di una possibile costruzione dell'identità delle figure maschili nel loro rapporto con il femminile.

Jede der drei Frauen in Musils Novellenzyklus verkörpert für den Mann eine bestimmte Möglichkeit, aus dem Bruchstückhaften seines Daseins zum vollendeten Ganzen zu gelangen.⁵³

⁵¹ Ibid., p. 25.

⁵² Ibid., p. 27.

⁵³ Marja Rauch, *Vereinigungen. Frauenfiguren und Identität in Robert Musils Prosawerk*, op. cit. p. 81.

Großmann sostiene addirittura che le novelle *Drei Frauen* tendono al conseguimento dell'identità maschile assegnando alle donne solo una funzione strumentale.

Im Zentrum der Novellen steht die Lebens- und Identitätskrise eines Mannes, jeweils ausgelöst durch die Begegnung mit einer Frau, in der sich das "Anderer" der Bereich des Seelenhaften, des Nicht-Ratio-iden, wie der Begriff Musils lautet, verkörpert.⁵⁴

Nonostante questo approccio differente al problema, le componenti dell'eros e della mistica sono in entrambe le raccolte via al superamento della crisi esistenziale. Come nelle *Vereinigungen* anche nelle *Drei Frauen* non si puntualizza solo il rapporto erotico fra uomo e donna, ma anche l'esperienza mistica, in cui la donna è figura attiva.

Musil, che in tutte le sue opere ha fatto tesoro di materiale autobiografico, annota nel suo primo diario le sue esperienze di guerra tra il 1915-1920, i suoi progetti letterari, i sentimenti di angoscia, di morte e i pensieri sull'infedeltà e sulla separazione da sua moglie Martha, che evidenziano al contempo elementi comuni alla descrizione del femminile in Schnitzler⁵⁵. Nei racconti, *Grigia* e *Die Portugiesin*, le esperienze di Musil, durante la Prima Guerra Mondiale come ufficiale nelle vicinanze di Trento, forniscono l'ambientazione paesaggistica e sociale dell'azione narrativa. La figura di Grigia si ispira ad una persona reale della vita di Musil, che Karl Corino identifica nel 1969 con una certa Magdalena Maria Lenzi (1880-1954).

Die Lenzi wohnte gegenüber dem Schulhaus, in dem Musil einquartiert war, die Soldaten holten bei ihr die Milch der Grigia; die Frau war, wie viele andere des Tals, Lastträgerin beim österreichischen Heer.⁵⁶

Musil, infatti, aveva sostato a Palai dal 22 maggio alla fine di agosto del 1915, periodo nel quale è ambientata la prima novella *Grigia*.

In den Straßen war eine Luft, aus Schnee und Süden gemischt. Es war Mitte Mai.⁵⁷

⁵⁴ Bernhard Großmann, *Robert Musil. Drei Frauen*, op. cit. p. 8.

⁵⁵ Robert Musil, *Tagebuch I*, (a cura di) Adolf Frisé, Hamburg, Rowohlt 1976, pp. 345-349.

⁵⁶ Cit. da Kurt Krottendorfer, *Bürgerliche Kriesenerfahrungen. Das reale Geschehen in Robert Musils "Drei Frauen"*, Wien, Dissertation 1991, p. 140.

⁵⁷ Robert Musil, *Grigia*, in: *Robert Musil, Frühe Prosa und aus dem Nachlaß zu Lebzeiten*, op. cit. p. 216.

Anche la *Else* di Schnitzler è stata probabilmente creata sulla base di un personaggio realmente esistito nella vita dell'autore. Per la bellezza ingenua e fresca – «Ich habe eine edle Stirn und eine schöne Figur. [...] Wie schön meine blondroten Haare sind, und meine Schultern; meine Augen sind auch nicht übel»⁵⁸ – ricorda infatti una certa Anni, immagine della “dolce fanciulla”.

Eine schmiegsame, weiche, schlanke Gestalt, ein charmantes Köpfchen mit reichlichem blonden Haar [...] dunkle Augenbrauen über blaugrauen Augen [...] Und Geist? Natürlich keinen, aber ich küsse ja nicht ihren Verstand.⁵⁹

Per la sua sete di emancipazione, Else è poi riconducibile ad Adele Sandrock, attrice di teatro e intima dell'autore, che cercò, con la sua attività drammatica, di trovare una compensazione al proprio assoggettamento al patriarcato di Schnitzler.

Dann gibt es kein Zurück, kein nach Hause zu Papa und Mama, zu den Onkeln und Tanten. Dann bin ich nicht mehr Fräulein Else, das man an irgendeinen Direktor Wilomitzer verkuppeln möchte.⁶⁰

Le tre storie della raccolta di novelle di Musil non hanno alcun rapporto tra loro, anche se rimangono evidenti similarità e differenze. Se *Tonka* rivela una certa affinità con l'espressionismo, *Die Portugiesin*, evidenzia motivi simbolici, che sembrano usciti dalla penna di un Flaubert. Mentre la Portoghese è una donna del medioevo, sposata ad un cavaliere (il Signore delle Catene), che risiede in un castello, in una misteriosa simbiosi con il mondo simbolico, Grigia è donna contadina, semplice, che vive in una totale fusione con la natura. Le tre storie hanno fra loro anche affinità: le tre protagoniste non rivestono il ruolo principale della narrazione, perché ogni storia viene presentata come parte del vissuto maschile, dove l'incontro con il femminile segna una condizione di prova. Tutte e tre le donne, incarnazione dell'animalesco o del primordiale, sono protagoniste non di storie d'amore, ma di storie di gelosia, a cui si aggiunge la solitudine. Già nel 1907 Musil scriveva:

Lieben, weil einen der andere betrügt; die besten, die verliebtesten Leute selbst, wünschen den Anderen tot. Er liebt eine Frau und kann

⁵⁸ Arthur Schnitzler, *Fräulein Else*, op. cit. pp. 66-121.

⁵⁹ Harmut Scheible, *Schnitzler*, Hamburg, Rowohlt 2000, p. 25.

⁶⁰ Arthur Schnitzler, *Fräulein Else*, op. cit. p. 125-126.

nicht widerstehn, eine andere zu probieren. Die Forderung der Treue ist, die erste hors de concours zu rücken.⁶¹

Sia nella *Else* di Schnitzler che nelle *Drei Frauen* di Musil il sentimento di coppia o la sua impossibilità non sono tematizzati, mentre lo sono l'estraneità dell'amore all'Io e lo stato di isolamento all'interno della coppia.

L'atmosfera fiabesca, in cui si dipana l'intreccio narrativo, caratterizza sia la storia di Grigia che della Portoghese. Il paesaggio paradisiaco di *Grigia*, dove c'è un «Märchenwald von alten Lärchenstämmen»⁶², corrisponde alla dimensione da fiaba del paesaggio nel secondo racconto, *Die Portugiesin*, in cui non si avverte nessuna minaccia – «kein Schall der Welt von außen»⁶³ – e nei cui boschi non vivono solo bestie selvagge, ma anche unicorni. Con una meravigliosa, bucolica e quasi magica dimensione paesaggistica inizia anche il racconto *Tonka*,

Ein Vogel sang. Die Sonne war dann schon irgendwo hinter den Büschen. Der Vogel schwieg. Es war Abend. Die Bauernmädchen kamen singend über die Felder. Welche Einzelheiten! [...] Aber war es so gewesen? Nein, das hatte er [Tonkas Freund] sich erst später zu rechtgelegt. Das war schon das Märchen; er konnte es nicht mehr unterscheiden.⁶⁴

Queste descrizioni naturalistiche hanno anche un forte valore simbolico, che si evidenzia soprattutto nella metaforicità assegnata alla presenza di animali: cavalli, mucche, maiali, mosche, orsi, lupi e gatti diventano rappresentativi per alcuni aspetti dell'animo umano. Ne sono un esempio il gattino della novella *Die Portugiesin*, «die etwas von einem kleinen Kind hat und [die] die Gesellschaft der Menschen sucht und es versteht, sich ihnen anzupassen und ihren Erwartungen zu entsprechen»⁶⁵, oppure il legame di Grigia con la sua mucca, che rappresenta la natura pura, primordiale e genuina della protagonista. Grigia, che porta lo stesso nome della sua mucca, il Signore delle Catene, che guarisce dalla sua malattia dopo la morte del gatto e Tonka, che è «ähnlich wie ein Hund»⁶⁶ mostrano che Musil, non

⁶¹ Robert Musil, *Tagebuch I*, op. cit. p. 307.

⁶² Robert Musil, *Grigia*, in: Robert Musil, *Frühe Prosa und aus dem Nachlaß zu Lebzeiten*, op. cit. p. 221.

⁶³ Robert Musil, *Die Portugiesin*, in: Robert Musil, *Frühe Prosa und aus dem Nachlaß zu Lebzeiten*, op. cit. p. 234.

⁶⁴ Robert Musil, *Tonka*, in: Robert Musil, *Frühe Prosa und aus dem Nachlaß zu Lebzeiten*, op. cit. p. 251.

⁶⁵ Bernhard Großmann, *Robert Musil. Drei Frauen*, op. cit. p. 68.

⁶⁶ *Ibid.* p. 68.

meno che Schnitzler⁶⁷, vede la componente animalesca della natura umana riconducendo il soggetto alle sue radici originarie. La convinzione di Musil, che la vita umana possa essere assimilata a quella animale, si rifà ad una parziale citazione di Novalis⁶⁸ – «Wenn Gott Mensch werden konnte, kann er auch Katze werden»⁶⁹ –, espressione del desiderio irraggiungibile dell'uomo di recuperare la sua dimensione naturale. Poiché la riconciliazione con la natura è impossibile, la morte o la proclamazione dell'assenza di Dio rimangono l'unica via per l'uomo per conseguire la determinazione del proprio Io. Homo, infatti, sprofondata nel ventre della Terra-Madre, entità ingannevole, riscoprirà la semplicità, la bellezza e il senso del creato tramite la sua relazione con Grigia.

La prima novella delle *Drei Frauen*, *Grigia*, può essere così in breve riassunta: l'incertezza di Homo, geologo, rappresentante della borghesia cittadina, ad accompagnare il figlio malato in una clinica per le cure, è causa dell'incrinatura del suo rapporto con la moglie. Pertanto, Homo, ricevuto un invito a prendere parte ad una spedizione in montagna, alla ricerca d'oro, accetta senza esitazioni di aderire all'iniziativa. La realtà dell'alta valle, che ospita la spedizione, viene da lui recepita come una «Zauberwelt» dai tratti mitico-fiabeschi. Sebbene ami ancora la moglie ed il figlio, Homo non vuole più tornare da loro e scopre nel paesaggio e negli uomini della valle, soprattutto nella contadina Grigia, a cui si lega sentimentalmente, l'incontro con una natura primordiale. Durante l'estate, Homo esperisce una condizione di mistica estasi che Musil definisce un «anderer Zustand», capace di promettergli il ricongiungimento con la moglie nella trascendenza. Homo e Grigia scalano montagne e si amano per l'ultima volta in una vecchia cava, chiusa poi con un enorme masso dal marito di lei, improvvisamente apparso. Mentre Grigia riuscirà a ritornare all'aperto attraverso una fessura, Homo si lascerà morire nella cava.

⁶⁷ Cfr. la descrizione di Dorsday in «Wie tief er sich verbeugt und was für Augen er macht. Kalbsaugen» (p. 46), oppure ancora «Ich irre in der Halle umher wie eine Fledermaus» (p. 135).

⁶⁸ Ronald Paulson, A Re-examination and Re-interpretation of some of the symbols in Robert Musil's "Die Portugiesin", in: *Modern Austrian Literature*, Volume 13, Nr. 2 1980, p. 111. Paulson cita Novalis: «Wenn Gott Mensch werden konnte, kann er auch Stein, Pflanze, Tier und Element werden, und vielleicht gibt es eine fortwährende Erlösung in der Natur».

⁶⁹ Robert Musil, Tonka, in: *Robert Musil, Frühe Prosa und aus dem Nachlaß zu Lebzeiten*, op. cit. p. 277.

Nelle musiliane *Drei Frauen*, come del resto nella *Else* di Schnitzler, i titoli assumono una rilevanza testuale, perché consentono alla narrazione, dall'inizio alla fine, di rimanere ancorata al nome del personaggio. Grigia è una figura dall'aspetto terreno-vegetativo, che è «so natürlich lieblich wie ein schlankes giftiges Pilzchen» tanto che «sie polterte wie ein Steinchen [...] die Wiese hinab», e da essere cresciuta «wie aus wilden Wurzeln». La sua mano, «so samten rauh wie feinstes Sandpapier oder rieselnde Garten-erde»⁷⁰ e il suo viso, descritto con un misto di finezza, umorismo e rozzezza, dalla bocca «geschwungen wie Kupidos Bogen»⁷¹, rimandano all'elemento primitivo-diabolico del «Grauen vor der Natur», che «nichts weniger als natürlich ist; sie ist erdig, kantig, giftig und unmenschlich in allem, wo ihr der Mensch nicht seinen Zwang auferlegt»⁷².

Il deuteragonista della vicenda è un uomo, che condivide con il Dorsday di Schnitzler la razionalità, l'intelligenza, la formazione culturale; in breve, è civilizzato e per questo non a caso è chiamato Homo, prototipo, per così dire, del genere umano. Homo, fra incertezze e contraddittorietà, vive una situazione esistenziale di crisi che vuole superare tramite il contatto primitivo con il mondo, dai toni d'espressivo sfondo mitico-fiabesco. Le strade della cittadina diventano «Schluchten von dunklem Blau» e i lampioni «weiß zischende Sonnen, [...] oben im Weltraum [...] drehen»⁷³. Ciò enfatizza la considerazione che «sich unter dem Aussehen dieser Gegend, das so fremd vertraut flackerte wie die Sterne in mancher Nacht, etwas sehnsüchtig Erwartetes verberge»⁷⁴.

Anche Jennings, in un suo studio, puntualizza che «his entry into the valley is indeed an entry into a "Märchenwelt", but the magical attributes do not exist independently in the world of the valley: they emanate from Homo's new interpretation. Only in this sense can we understand Homo's remark that the valley is something "sehnsüchtig Erwartetes" which was at the same time "fremd vertraut"»⁷⁵. Homo, per suo comportamento, non solo allude all'umanità in generale, ma soprattutto all'individuo moderno,

⁷⁰ Robert Musil, Grigia, in: *Robert Musil, Frühe Prosa und aus dem Nachlaß zu Lebzeiten*, op. cit. pp. 226-227.

⁷¹ Ibid., p. 227.

⁷² Ibid., p. 226.

⁷³ Ibid., p. 216.

⁷⁴ Ibid., p. 216.

⁷⁵ Michael Jennings, *Mystical Selfhood, Self-Delusion, Self-Dissolution: Ethical and Narrative Experimentation in Robert Musil's Grigia*, in: *Modern Austrian Literature*, Vol.17, Nr. 1, 1984, p. 68.

che si trova di fronte all'universo, ossia a Grigia. Non è difficile scorgere qui un tema autobiografico relativo ai rapporti di Musil con la moglie correlati al disagio ed alla mancanza di senso che spingono Homo ad allontanarsi dalla famiglia.

Er hatte sie sehr geliebt und liebte sie noch sehr, aber diese Liebe war durch das Kind trennbar geworden, wie ein Stein, in den Wasser gesickert ist, das ihn immer weiter auseinander treibt.⁷⁶

Krottendorfer, prendendo in considerazione, la biografia di Musil scrive:

Ganz offenbar hatte Robert Musil auch seiner Frau gegenüber Flucht-tendenzen oder vielmehr: er empfand die ersten Monate im Feld als Ende einer Beengung, als Befreiung aus dem bürgerlichen Leben und seinen intimen Zwängen.⁷⁷

Anche Schnitzler aveva percepito la monotonia di una vita familiare fredda, distaccata e solitaria tanto da farla oggetto delle sue opere.

[...] war mein Vater nach Anlage, Beruf und Streben doch so sehr von sich selbst erfüllt, ja auf sich angewiesen, und die Mutter in all ihrer hausfraulichen Tüchtigkeit und Übergeschäftigkeit hatte sich seiner Art und seinen Interessen so völlig und bis zur Selbstentäußerung angepaßt, daß sie beide an der inneren Entwicklung ihrer Kinder viel weniger Anteil zu nehmen vermochten.⁷⁸

Questa situazione familiare del giovane Schnitzler, ci illumina su quella di Homo e sulla società borghese in generale, che, all'inizio del XX sec., a seguito della guerra, vive, nella solitudine e nell'apatia, il crollo della famiglia come istituzione e la crisi dei rapporti di coppia.

Dieser Mensch von 1914 langweilte sich buchstäblich zum Sterben!⁷⁹

La spedizione in montagna di Homo è un'avventura e allo stesso tempo la soluzione di tutte le difficoltà; l'inizio di una nuova esistenza – «So kann es nicht verwundern, daß die veränderte Lebenssituation auch eine Veränderung des Bewußtseins und des Wahrnehmungsvermögens be-

⁷⁶ Robert Musil, Grigia, in: *Robert Musil, Frühe Prosa und aus dem Nachlaß zu Lebzeiten*, op. cit. p. 215.

⁷⁷ Cit. da Kurt Krottendorfer, *Bürgerliche Krisenerfahrungen. Das reale Geschehen in – Robert Musils "Drei Frauen"*, op. cit. p. 141.

⁷⁸ Arthur Schnitzler, *Jugend in Wien. Eine Autobiographie*, op. cit. p. 44.

⁷⁹ Robert Musil, *Das Ende des Krieges*. 1918, in: *Ges. Werke*, (a cura di) Adolf Frisé, Bd. 8, op. cit. p. 1343.

wirkt»⁸⁰ –, perché «he is now “Sultan seiner Existenz” (p. 222), free to continue a life based upon solipsism»⁸¹.

Analogo sentimento suscitò nella popolazione austriaca la Prima Guerra Mondiale, della quale lo stesso Musil nel 1922, nel suo saggio *Das hilflose Europa*, parlò come di una «Flucht vor dem Frieden»⁸².

Von diesem Tag an war er von einer Bindung befreit, wie von einem steifen Knie oder einem schweren Rucksack.⁸³

Ad Homo la spedizione in montagna permette di attuare la sua intima aspirazione, molto simile a quella di un giovane richiamato alle armi, che si sente liberato dalla quotidianità. Homo fugge dalla famiglia, dalla minaccia della morte e desidera vivere come «Sultan seiner Existenz»⁸⁴. Per questo il personaggio rappresenta il potere maschile, dispotico, occidentale ed è il portavoce della società borghese della Fine Secolo. Il suo agire rispecchia la mancanza di obiettivi, il bisogno di identificazione del Sé, il disagio che, nel sociale, fu uno dei fattori scatenanti lo scoppio della Guerra. Homo e gli altri partecipanti alla spedizione raffigurano una società in miniatura; in particolare nella scena del casino di caccia la Babele dei linguaggi evidenzia che la crisi del personaggio non è solo individuale, ma anche sociale.

Sie sprachen nichts mehr miteinander, sondern sie sprachen [...] sie sprachen in Zeichen [...] eine Tiersprache.⁸⁵

Anche qui, come già nel dialogo fra Else e Dorsday, è sottolineata l'incapacità dell'uomo moderno di trovare un livello di comunicazione con il Sé e con l'Altro. Solo grazie al sentire passionale-naturale di Grigia, Homo potrà trovare la propria dimensione maschile tanto che gli sembrerà di essere rinato con tutti i suoi istinti e i suoi sensi.

Er sank zwischen den Bäumen mit den giftgrünen Bärten aufs Knie, breitete die Arme aus, was er so noch nie in seinem Leben getan hatte, und ihm war zu Mut, als hätte man ihm in diesem Augenblick sich selbst aus den Armen genommen. Er fühlte die Arme seiner

⁸⁰ Bernhard Großmann, *Robert Musil. Drei Frauen*, op. cit. p. 22.

⁸¹ Michael Jennings, *Mystical Selfhood, Self-Delusion, Self-Dissolution: Ethical and Narrative Experimentation in Robert Musil's Grigia*, in: *Modern Austrian Literature*, Band 17, Nr. 1, 1984, p. 72.

⁸² *Ibid.*, p. 144.

⁸³ Robert Musil, Grigia, in: Robert Musil, *Frühe Prosa und aus dem Nachlaß zu Lebzeiten*, op. cit. p. 222.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 222.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 224.

Geliebten in seiner, ihre Stimme im Ohr, alle Stellen seines Körpers waren wie eben erst berührt, er empfand sich selbst wie eine von einem anderem Körper gebildete Form. [...] Sein Herz war demütig vor der Geliebten und arm wie ein Bettler geworden, beinahe strömten ihm Gelübde und Tränen aus der Seele.⁸⁶

Ma questa nuova condizione di Homo significa anche un impoverimento dell'animo e una condizione di adesione all'altro da sé, che lo condurrà alla morte.

Nel contesto della novella la fatale fine di Homo è preannunciata dalla scena in cui i partecipanti alla spedizione si trovano su un ponticello nella valle e odono il canto di «zwei Dutzend Nachtigallen». L'usignolo, che nella tradizione letteraria lascia udire il suo canto solo una volta e poi muore, funge da simbolo della morte⁸⁷. Un altro episodio simbolico coincide con la scena della morte della mosca a causa di un foglio di carta avvelenata su cui si posa.

Von einem der vielen langen Fliegenpapiere, die von der Decke herabhängen, war vor ihm eine Fliege heruntergefallen und lag vergiftet am Rücken. [...] Die Fliege machte ein paar immer schwächer werdende Anstrengungen, um sich aufzurichten, und eine zweite Fliege, die am Tischtuchhäste, lief von Zeit zu Zeit hin, um sich zu überzeugen, wie es stünde.⁸⁸

La fuga di Homo è anche la sua rinascita in quanto liberazione sessuale e svincolo dalle convenzioni della civilizzazione, anche se in realtà è solo un passo verso l'alienazione e la morte, proprio causata da Grigia, il «giftiges Pilzchen», sede di una doppia natura, primitiva e infantile (si veda il

⁸⁶ Ibid, p. 221.

⁸⁷ Nel dizionario dei simboli - *Wörterbuch der Symbolik*, (a cura di) Manfred Lurker, Stuttgart, Alfred Kröner Verlag 1991, p. 513) - si legge che "usignolo" significa «Nachsängerin». Questo uccello in Persia era simbolo dell'amore ed inoltre portatore di una morte dolce e senza dolore. Anche Udo Becker in *Lexikon der Symbole* afferma che l'usignolo, grazie al suo dolce e armonioso canto, è simbolo dell'amore, della malinconia e del dolore. Il credo popolare ha poi evidenziato come in questo uccello si nascondesse sia un'anima dannata sia la rappresentazione di una dolce morte (Becker, Udo, *Lexikon der Symbole*, Wien, Herder 1992, p. 202).

⁸⁸ Robert Musil, Grigia. in: *Robert Musil, Frühe Prosa und aus dem Nachlaß zu Lebzeiten*, op. cit. p. 225. Interessante si rivela anche il confronto con il testo posteriore di Musil *Das Fliegenpapier* (1936), in cui l'autore, più che in *Grigia*, affronta lo stesso motivo puntando la sua attenzione sulla dinamica della morte della mosca.

diminutivo della parola «Pilzchen»), ma anche pericolosa⁸⁹. Questa immagine di Grigia come funghetto velenoso trova una corrispondenza perfetta anche nella *Else* di Schnitzler, quando Dorsday descrive la sua natura femminile con le parole «Du bist geheimnisvoll, dämonisch, verführerisch»⁹⁰. Nella doppia natura di Grigia si riflette la doppia femminilità di Else, giovane donna, che si vede improvvisamente costretta ad abbandonare il mondo della spensieratezza e dei sogni infantili per mettere in scena una sorta di spedizione che la liberi dagli obblighi imposti dai familiari.

Also ich werde mich in die Halle setzen, schau mir die Illustrated News an und die Vie parisienne, schlage die Beine übereinander. [...] Keine Zeit mehr verlieren, nicht wieder feig werden. Herunter das Kleid [...] fort mit den Strümpfen [...] Ich bin ja bereit. Die Vorstellung kann beginnen.⁹¹

Se la spedizione di Homo significa recuperare il contatto con la natura e liberarsi interiormente delle convenzioni e dell'assillante civilizzazione, quella di Else, invece, ha come obiettivo finale qualcosa di più materiale, di più consumistico, ossia il denaro. Else ed Homo con le loro scelte sanno ridurre la distanza dal loro complementare maschile/femminile, mediante un'intesa dialogica di compensazione. La spedizione di Else, infatti, nell'immaginario collettivo dell'epoca, appartiene alla sfera maschile, poiché ha come obiettivo finale la conquista del denaro; la spedizione di Homo, di contro, assume connotazioni femminili avendo posto la sua meta nella ricerca della natura, tradizionalmente designata come tipico retaggio del femminile. Else condivide con Grigia la passionalità, l'essere forza della natura, dell'istinto e l'essere, agli occhi dell'uomo, oggetto di piacere. Se *Grigia* «deals with the reconciliation of the tension between the two areas, the reconciliation of the interiority and identity of the individual with reality which seems to dictate universal and immutable ethical laws: love your wife, nurture your child»⁹², *Else* propone un'unione con il maschile mediante una prospettiva di stampo materialistico e consumistico, che non ha nulla a che vedere con la dimensione interiore dell'Io. In entrambi i casi il ruolo della donna resta centrale, poiché completamento dell'uomo, a cui regala un'identità con una ritrovata armonia interiore.

⁸⁹ Questa pericolosità simbolica di Grigia può essere associata alla pericolosità concreta di malattie come la tubercolosi o la sifilide, che minacciavano l'esistenza di quegli anni.

⁹⁰ Arthur Schnitzler, *Fräulein Else*, op. cit., p. 72.

⁹¹ Ibid, p. 126.

⁹² Michael Jennings, *Mystical Selfhood, Self-Delusion, Self-Dissolution: Ethical and Narrative Experimentation in Robert Musil's Grigia*, in op. cit. p. 62.

Während die Liebe in seinem früheren Leben, das der Routine einer normierten Alltagswelt unterworfen war, ihre Ursprünglichkeit eingeübt hatte, hat die Beziehung zu Grigia ihn die irdische Liebe in neuer Intensität erleben lassen.⁹³

La scoperta dell'esistenza di una dimensione terrena dell'amore da parte di Homo crea la giusta condizione per rendere possibile la sua riunificazione con la moglie – «Grigia ist nicht nur die Verkörperung eines fremden Liebescodes, sondern sie ist auch die Dritte, durch die eine gesteigerte Liebe zwischen zwei anderen bewerkstelligt werden soll»⁹⁴ – e, non a caso, Musil annota nel suo diario:

Eine Untreue kann in einer tieferen Innenzone eine Vereinigung sein.⁹⁵

Sebbene *Die Portugiesin* sembri rappresentare un corpo estraneo nella produzione di Musil, anche questa seconda novella delle *Drei Frauen* propone l'immagine della donna come espressione primigenia del naturale. Kaiser e Wilkins a tal riguardo affermano che «diese Novelle auf eine Weise ein Eigendasein [führt], wie wir ihm sonst in Musils Werk nirgends begegnen. Doch steht gerade die geschlossenste, poetologisch sicherlich am meisten befriedigende Erzählung, nämlich "Die Portugiesin", einigermaßen fremd im Werk Musils»⁹⁶.

La novella inizia con il ritorno del Signore delle Catene nella sua terra, accompagnato da una portoghese, durante una lunga guerra contro il vescovo di Trento. I due coniugi, nonostante la presenza di figli, rimangono costantemente estranei l'uno all'altro, anche se fra i due esiste pur sempre latente una mutevole capacità di reciproca comprensione. La puntura di una mosca mortifera, che porta il Signore delle Catene ad ammalarsi gravemente fino a condurlo alla soglia della morte, costituirà il presupposto per il cambiamento interiore del personaggio maschile, anche se poi, in seguito, l'arrivo di un giovane amico della Portoghese risveglierà in lui antichi sentimenti di gelosia nei confronti della moglie. A tutto ciò si aggiunge la decisione della Portoghese di accogliere nel castello un gatto randagio

⁹³ Bernhard Großmann, *Robert Musil. Drei Frauen*, op. cit. p. 37.

⁹⁴ Ibid, p. 37.

⁹⁵ Robert Musil, *Tagebuch I*, (a cura di) Adolf Frisé, op. cit. p. 232.

⁹⁶ Cit. da Kurt Krottendorfer, *Bürgerliche Krisenerfahrungen. Das reale Geschehen in Robert Musils "Drei Frauen"*, op. cit. p. 205.

trovato sul portone della fortezza, che si ammalerà di rogna contemporaneamente all'ammalarsi del Signore delle Catene e che simbolicamente morirà al posto di questi. Da tale situazione la vita della coppia trarrà nuova linfa: la Portoghese supererà la sua apatia occupandosi di magia e il Signore delle Catene troverà forza interiore e salute dopo aver scavalcato l'insormontabile muro di cinta del castello per verificare, senza alcun successo, un presunto tradimento della moglie.

Questa novella è l'unica delle *Drei Frauen*, la cui trama non è ambientata nella contemporaneità o nel recente passato musiliano.

Bei dieser Novelle handelt es sich um den einzigen dichterischen Text Musils, der stofflich in geschichtlich zurückliegender Zeit – Spätmittelalter oder Frührenaissance – angesiedelt ist; [...] sie weist überdies chronikhafte und legendennahe Züge auf, die an mittelalterliche Wundererzählungen denken lassen.⁹⁷

Musil, infatti, ambienta il racconto in tempi lontani, forse perché congrui al motivo di un femminile fortemente dominato dal maschile. La data di ambientazione della novella *Die Portugiesin* non viene mai menzionata neppure nel diario di Musil; ma lo è, invece, nella bozza del titolo di un programmato libro di animali (*Tagebuch I*, p. 340), in cui compare il racconto *Die kleine Geisterkatze in Bozen*, nato forse da un'esperienza personale di Musil durante il suo soggiorno a Bolzano nel 1916. Nel racconto si fa riferimento ad uno stato di malattia, caratterizzato da febbre alta, da un sentimento di alienazione autodistruttiva, di ricerca religiosa, ma si riferisce anche al riavvicinamento di Musil alla moglie dopo il suo ritorno da Bolzano – la coppia, infatti, si era separata l'anno precedente. (*Tagebuch II*, pp. 1055-1057). In questo lasso di tempo è probabile che Musil abbia incontrato il gattino, che successivamente si ammalò di rogna e morì. La bozza del racconto *Die kleine Geisterkatze in Bozen* è ancora però ambientata nella contemporaneità. Musil, invece, scrivendo *Die Portugiesin*, trasporta gli eventi nel medioevo.

Anche nella novella della Portoghese, così come in *Grigia*, il confine geografico italo-tedesco dell'Alto Adige segna la coesistenza di due lingue e culture, di due paesaggi fatti di monti e di mare, di nord e di sud. Già questa contrapposizione di spazio e di cultura comporta un'antinomia fra l'origine, l'essere e l'agire dei due protagonisti, che rimanda alla dicotomia fra maschile e femminile, fra sessi e identità di genere. Il Signore delle Catene e la sua stirpe discendono dal Nord, mentre la Portoghese è originaria

⁹⁷ Bernhard Großmann, *Robert Musil. Drei Frauen*, op. cit. p. 52.

del Sud, tanto che abborrisce la bruttezza del paesaggio, le sue mura di pietra, le strade a selciato fatte di sassi «so groß wie ein Haus»⁹⁸. Per lei tutto questo è «eine Welt, die eigentlich keine Welt war»⁹⁹, perché in quel mondo l'armonia era totalmente assente.

Sulla base di questa antinomia di natura paesaggistica, che è anche ulteriormente evidenziata dall'uso di due colori – il verde come simbolo del Signore delle Catene e dei suoi boschi attorno alla fortezza e il blu che ricorda il «pfaublau Meer»¹⁰⁰ della terra della Portoghese – è possibile costruire la contrapposizione profonda fra la donna e il suo cavaliere. L'istintività dell'uomo, supportata dall'abitudine e dall'utilità del pensare concreto, caratterizza non solo l'attività militare del Signore delle Catene, ma anche il suo agire nella vita privata secondo la tradizione dei suoi avi, soliti a prelevare le loro donne, ricche e belle, da paesi lontani, e a rivelarsi nobili cavalieri solo nel periodo del corteggiamento.

Als scharf und aufmerksam galten alle Herren von Ketten, und kein Vorteil entging ihnen in weitem Umkreis. Und böse wie Messer waren sie, die gleich tief schneiden. [...] Sie nahmen, was sie an sich bringen konnten, und gingen dabei redlich oder gewaltsam oder listig zu Werk, je wie es kam, aber stets ruhig und unabwendbar. [...] Es war Sitte im Geschlecht der Ketten, daß sie sich mit dem in ihrer Nähe ansässigen Adel nicht versippten; sie holten ihre Frauen von weit her und holten reiche Frauen, um durch nichts in der Wahl ihrer Bündnisse und Feindschaften beschränkt zu sein.¹⁰¹

Alla guerra contro il suo acerrimo nemico, il vescovo di Trento, iniziata più di undici anni prima, il Signore delle Catene dedica, come rappresentante della nobiltà, tutte le sue energie fisiche ed emotive, rivelandosi un condottiero fiero ed astuto.

[...] seit des Urgroßvaters Zeit lagen die Ketten mit ihnen [den Bischöfen von Trient] in Streit wegen Stücken Lands, und bald war es ein Rechtsstreit gewesen, bald waren aus Forderung und Widerstand blutige Schlägereien erwachsen, aber jedes Mal waren es die Herren von Ketten gewesen, die der Überlegenheit des Gegners nachgeben mußten.¹⁰²

⁹⁸ Robert Musil, Die Portugiesin, in: *Robert Musil, Frühe Prosa und aus dem Nachlaß zu Lebzeiten*, op. cit. p. 236.

⁹⁹ Ibid, p. 236.

¹⁰⁰ Ibid, p. 236.

¹⁰¹ Ibid, p. 234.

¹⁰² Ibid, p. 235.

Le importanti decisioni militari contro il suo avversario lo fanno apparire «wie ein Wolf»¹⁰³. Più volte nel testo il Signore delle Catene viene paragonato ad un animale: in guerra, ad un lupo – «Einmal brachte man ihr einen jungen Wolf aus dem Wald. [...] Sie liebte diesen Wolf, weil seine Sehnen, sein braunes Haar, die schweigende Wildheit und die Kraft der Augen sie an den Herrn von Ketten erinnerten»¹⁰⁴ – mentre fra le mura e nella quiete del palazzo viene messo in correlazione con un gattino, che muore a seguito della rogna, misteriosamente correlata con la malattia del Signore delle Catene.

Bei fallendem Fieber versinkt er [von Ketten] in schwebende Halbbewußtheit. Er durchläuft eine Phase eng miteinander verbundener Wahrnehmungen, die jenseits der Ebene des Rationalen liegen und den Prozeß andeuten, der sich in ihm vollzieht.¹⁰⁵

Sentimenti di alienazione soggettiva, di conclusione di esperienze precedentemente vissute e di presa di coscienza dell'umana fragilità, si aggiungono all'incertezza dello stato di salute del cavaliere e veicolano un'atmosfera di *Entfremdung* che suggerisce al personaggio l'idea della morte.

Er hatte nie gewußt, daß Sterben so friedlich sei; er war mit einem Teil seines Wesens vorangestorben und hatte sich aufgelöst wie ein Zug Wanderer.¹⁰⁶

Condizione questa a fatica superata fin tanto che i due coniugi sono tenuti lontani dall'urgenza della guerra restando imprigionati nei loro contesti di vita tanto che i tentativi di interagire e di reciproco avvicinamento si rivelano fallimentari. Anzi, la forzata solitudine della Portoghese risulta funzionale alla *differenziazione* di genere del coniuge.

Auch jetzt sprach er noch zuweilen unüberlegte Worte, aber nur so lang, als die Pferde im Stall ruhten; er kam nachts und ritt am Morgen fort oder blieb vom Morgenläuten bis zum Ave. Er war vertraut wie ein Ding, das man schon lange an sich trägt. [...] Wäre er einmal länger geblieben, hätte er in Wahrheit sein müssen wie er war. [...] Er kannte seine zwei Kinder kaum, die sie ihm geboren hatte.¹⁰⁷

¹⁰³ Ibid, p. 239.

¹⁰⁴ Ibid, p. 241.

¹⁰⁵ Bernhard Großmann, *Robert Musil. Drei Frauen*, op. cit. p. 64.

¹⁰⁶ Robert Musil, Die Portugiesin, in: *Robert Musil, Frühe Prosa und aus dem Nachlaß zu Lebzeiten*, op. cit. p. 243.

¹⁰⁷ Robert Musil, Die Portugiesin, in: *Robert Musil, Frühe Prosa und aus dem Nachlaß zu Lebzeiten*, op. cit. p. 239.

Großmann, nel suo studio sulle tre novelle musiliane, suggerisce che la scena del gatto può essere letta alla pari di «eine allegorische Nachbildung, eine Kontrafaktur des christlichen Erlösungsvorgangs»¹⁰⁸, nel senso che le immagini e i significati di stampo cristiano connessi alla simultaneità di morte e guarigione (la sofferenza e la morte del gatto) potrebbero persino alludere alla passione di Cristo, cui dipende la salvezza dell'uomo. Sempre secondo questi studi il significato di tale parallelismo con l'animale, amorosamente accolto dalla donna, lascerebbe intravedere alcuni segnali circa il rapporto di coppia fra il Signore delle Catene e la Portoghese, entrambi cristianamente alla ricerca del superamento della loro incomunicabilità esistenziale tramite una compensazione di genere. La morte del gatto spinge il Signore delle Catene ad un superamento della debolezza e della passività e conforta al contempo la consorte che lo vede battersi per una nuova forma di esistenza.

Il personaggio della Portoghese riconduce alla delicatezza, all'armonia e alla bellezza incantata. Queste caratteristiche della protagonista sono descritte da Musil non tanto da un punto di vista fisico, quanto piuttosto in relazione al suo agire. Fa eccezione solo la scena, in cui il Signore delle Catene, «an den Abend, dem der zweite [Sohn] sein Leben dankte»¹⁰⁹ ricorda:

[...] ein weiches hellgraues Kleid mit dunkelgrauen Blumen, der schwarze Kopf war zur Nacht geflochten, und die schöne Nase sprang scharf in das glatte Gelb eines beleuchteten Buchs mit geheimnisvollen Zeichnungen. Es war wie Zauberei. Ruhig saß, in ihrem reichen Gewand, mit dem Rock, der in unzähligen Faltenbächen herabfloß, die Gestalt, nur aus sich heraussteigend und in sich fallend; wie ein Brunnenstrahl [...].¹¹⁰

Ne emerge un altro aspetto intimo della Portoghese: la pazienza con cui aspetta per undici lunghi anni il ritorno dalla guerra del Signore delle Catene, considerato «der Geliebte des Ruhms und der Phantasie»¹¹¹, mentre il cavaliere la ritiene solo «mondnächtige Zauberin»¹¹². Interessante è qui segnalare la presenza di una nuova antinomia nella caratterizzazione dei due protagonisti. La Portoghese è descritta come la luna mentre il Si-

¹⁰⁸ Bernhard Großmann, *Robert Musil. Drei Frauen*, op. cit. p. 69.

¹⁰⁹ Robert Musil, Die Portugiesin, in: *Robert Musil, Frühe Prosa und aus dem Nachlaß zu Lebzeiten*, op. cit. p. 240.

¹¹⁰ Ibid, p. 240.

¹¹¹ Ibid, p. 246.

¹¹² Ibid, p. 243.

gnore delle Catene come il sole. Oltre al significato immediato di tale simbologia, cioè della superiorità maschile, la luce e la solarità della ricchezza e delle imprese militari del Signore delle Catene vengono bilanciate in un possibile equilibrio della coppia dall'oscurità e dalla magica atmosfera della sua consorte¹¹³. gravidanza simbolica ha anche la fortezza in cui il Signore delle Catene vive. Il castello, infatti, si trova proprio in una posizione topografica di confine – «[...] am Kreuzungspunkt zwischen Norden und Süden, [...] von der Häßlichkeit einer unwirtlichen Wald- und Felswüste und der leichten, eintönigen Schönheit des "pfaublauen Meers" [...]»¹¹⁴ – che segnala simbolicamente anche la compresenza conflittuale nell'animo del protagonista dei doveri di uomo con lo slancio del condottiero¹¹⁵.

[...] aber seine Heimat lag damals fern, sein wahres Wesen war etwas, auf das man wochenlang zureiten konnte, ohne es zu erreichen.¹¹⁶

Nel testo è possibile rilevare anche una incongruenza fra le caratteristiche ideali del condottiero, tipiche dell'alto medioevo, e la presenza al castello dell'irriverente umanista, dissoluto ospite del Signore delle Catene, che rinvia ad un basso medioevo¹¹⁷.

Sebbene la vicenda della novella *Die Portugiesin*, così come anche quella degli altri due testi della raccolta *Drei Frauen*, venga narrata quasi totalmente da un punto di vista maschile, la protagonista femminile, a differenza di Grigia e di Tonka, non solo è «Gegenstand des männlichen Interesses, Inhalt seiner Perspektive, Ziel seines Suchens, Geheimnis seines Lebens [...]»¹¹⁸ – ma anche capace di adattamento incondizionato alle esigenze del suo compagno.

Sie sah ihn an, ohne zu fragen, prüfend, wie man dem Flug eines Pfeils folgt, ob er treffen wird [...] Sie blieben beieinander stehn,

¹¹³ Si veda anche lo studio di Ronald Paulson relativamente al forte influsso della mitologia egizia e dei tarocchi. Nello studio di Paulson viene sottolineata la natura misteriosa della portoghese, che ricorda il concetto inglese del sublime. Bellezza, mistero e solitudine sono i segni distintivi di questo personaggio femminile.

¹¹⁴ Robert Musil, *Die Portugiesin*, in: *Robert Musil, Frühe Prosa und aus dem Nachlaß zu Lebzeiten*, op. cit. p. 236.

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 236.

¹¹⁶ Robert Musil, *Die Portugiesin*, in: *Robert Musil, Frühe Prosa und aus dem Nachlaß zu Lebzeiten*, op. cit. p. 239.

¹¹⁷ Cfr. Kurt Krottendorfer, *Bürgerliche Krisenerfahrungen. Das reale Geschehen in Robert Musils "Drei Frauen"*, op. cit. p. 209.

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 211.

[...] und fanden kein Wort [...] Eine Kuppel von Stille war um beide.¹¹⁹

È qui interessante rilevare che la Portoghese, alla pari del maschile, è dotata, all'interno del suo rapporto di coppia con il Signore delle Catene, di adeguata capacità di osservazione dell'altro.

Sie sah ihn an, der leise eingetreten war, wie man einen Mantel wiedererkennt, den man lang an sich getragen und lang nicht mehr gesehen hat.¹²⁰

Non così, invece, nella *Else* di Schnitzler, in cui gli sguardi di Dorsday non sono finalizzati all'osservazione e alla conoscenza, ma vogliono essere soltanto seduttori.

Wie er mich ansieht! [...] Er soll mich nicht so ansehen, es ist unanständig.¹²¹

La paura, l'incertezza e la passività dello sguardo di Else si contrappongono a quello attivo, sicuro e coraggioso della Portoghese, possibile solo grazie alla capacità di adattamento relazionale del femminile verso il maschile.

Aber da sie nun hier war, gehört sie her, vielleicht war das, was sie sah, gar nicht häßlich, sondern eine Schönheit wie die Sitten von Männern, an die man sich erst gewöhnen mußte.¹²²

Else invece allo sguardo di Dorsday non vuole di certo neppure abituarsi.

Ich lasse mich nicht so behandeln. Ich werde mich auch umbringen.¹²³

La Portoghese è anche l'incarnazione di una natura ordinata, armonica, solitaria ed irraggiungibile.

She is described throughout the story as beautiful, but to claim as some critics have said that her isolation is part of her nature as "das

¹¹⁹ Robert Musil, Die Portugiesin, in: *Robert Musil, Frühe Prosa und aus dem Nachlaß zu Lebzeiten*. op. cit. p. 240.

¹²⁰ Ibid, p. 240.

¹²¹ Arthur Schnitzler, *Fräulein Else*, op. cit. p. 78.

¹²² Robert Musil, Die Portugiesin, in: *Robert Musil, Frühe Prosa und aus dem Nachlaß zu Lebzeiten*. op. cit., p. 236.

¹²³ Arthur Schnitzler, *Fräulein Else*, op. cit. p. 84.

Schöne". The Portugiesin is the symbol of the world of magic and mythos, the rationally inexplicable». ¹²⁴

A differenza di *Else* che ha bisogno di Dorsday solo per risanare la situazione economica del padre, la dipendenza simbiotica della Portughese dal marito, sottolineata anche dal fatto che non ha nome, è totale. Può apparire, però, anche alquanto incongrua rispetto all'ambientazione della narrazione nel medioevo, epoca in cui la signora di un castello godeva, esclusivamente entro le mura domestiche, di tanto prestigio quanto potere un cavaliere in battaglia. Ma la mancanza di un nome del personaggio della Portughese trova riscontro anche nella vita privata di Schnitzler, in cui si fa più volte riferimento all'anonimia della madre dell'autore come Hartmut Scheible segnala:

Die Ausfallserscheinung der Mutter in Schnitzlers Autobiographie und ihr Ersatz durch andere Frauengestalten wie z. B. das Kindermädchen Bertha Lehmann markieren exakt den Verlust der Identität der Frau in der patriarchalischen Welt Schnitzlers. Sie ist umso bestürzender, als Schnitzlers Verhältnis zu seiner Mutter, dem Tagebuch nach zu urteilen, im wesentlichen ungetrübt war. ¹²⁵

Come in *Grigia* anche nella novella *Die Portugiesin* non mancano riferimenti, per quanto impliciti, alle esperienze di vita di Musil e persino al grande evento storico della Prima Guerra Mondiale. Infatti, più che in *Grigia*, Musil fa qui riferimento alla guerra, collegandola a quella che vede il Signore delle Catene protagonista di scontri contro il vescovo di Trento. L'improvviso scoppio del conflitto, la tattica dell'attacco a sorpresa da parte del cavaliere contro un degno e superiore avversario (il vescovo di Trento), a cui non sempre, in anni di dura lotta, era riuscito di essere vittorioso, corrisponde molto certamente all'inizio della Prima Guerra Mondiale, dove solo alcuni tentativi intelligenti delle potenze centrali, sul finire dell'estate del 1914, portarono a battaglie vittoriose in breve tempo ¹²⁶.

Der Handstreich gegen Trient, leichtfertig vorbereitet, war mißlungen, hatte der Rittermacht gleich am Anfang über ein Drittel ihres

¹²⁴ Ronald Paulson, A re-examination and re-interpretation of some of the symbols in Robert Musils "Die Portugiesin", in: *Modern Austrian Literature*, op. cit. p. 112.

¹²⁵ Hartmut Scheible, *Arthur Schnitzler in Selbstzeugnissen und Bildokumenten*, Hamburg, Rowohlt 1976, p. 13.

¹²⁶ Kurt Krottendorfer, *Bürgerliche Krisenerfahrungen. Das reale Geschehen in Robert Musils "Drei Frauen"*, op. cit. p. 226.

Gefolges gekostet und mehr als die Hälfte ihres Wagemuts.¹²⁷

L'analisi fin qui condotta ha evidenziato che i personaggi maschili, quali il Signore delle Catene, Homo e il Dorsday di Schnitzler, corrispondono all'immaginario collettivo dell'uomo razionale moderno, il cui senso di conflittualità interiore con il mondo esterno e di alienazione è espressione di una più generale crisi di identità dell'uomo occidentale, che anche Schnitzler ebbe a descrivere con queste parole:

Die Katastrophe, die unter dem Namen "Der Große Krach" berüchtigt geblieben ist.¹²⁸

La congiuntura finanziaria e la crisi del soggetto umano sono i due punti centrali sia della produzione di Schnitzler che di Musil. A queste tematiche si deve poi aggiungere il motivo presente in *Die Versuchung der stillen Veronika*, di una possibile realizzazione dell'unità di coppia fra uomo e donna mediante la presenza di una terza persona.

Ein junger Mann aus bürgerlicher Familie hat nach seiner Militärzeit ein Liebesverhältnis mit einem jungen Mädchen aus der Unterschicht begonnen, das in seiner naturhaften Einfachheit für ihn, den Verstandesmenschen, fremd und schwierig bleibt. Seine Mutter mißbilligt diese Beziehung. Der junge Mann ist bereit, für Tonka zu sorgen und übersiedelt mit ihr in eine Großstadt, um dort weiter an naturwissenschaftlichen Erfindungen zu arbeiten. Nachdem sie dort schon einige Jahre gemeinsam gelebt haben, fühlt Tonka sich eines Tages schwanger und stellt kurz darauf auch eine schleichende Krankheit bei sich fest. Für beides können keine Ursachen ermittelt werden; der junge Mann konnte weder der Vater des Kindes noch der Urheber der Krankheit sein. Obwohl alles dagegen spricht, besteht ein Verdacht auf Tonkas Untreue. So drängt der Freund auf ein Geständnis, doch Tonka leugnet und erklärt, daß sie nicht wisse, wie es gekommen sei, und daß sie nicht lüge. Er leidet unter den Zweifeln und kann nicht auf Aufklärung verzichten; er ist aber auch nicht in der Lage, Tonka zu glauben und sie vorbehaltlos zu lieben. Sie arbeitet, um den Lebensunterhalt zu verdienen, wird nach Entdeckung der Schwangerschaft entlassen und welkt dahin. Er lehnt die erbetene Hilfe seiner

¹²⁷ Robert Musil, *Die Portugiesin*, in: *Robert Musil, Frühe Prosa und aus dem Nachlaß zu Lebzeiten*, op. cit. p. 237.

¹²⁸ Arthur Schnitzler, *Jugend in Wien. Eine Autobiographie*, op. cit. p. 48.

Mutter schließlich ab. [...] Die Verschlimmerung des Zustandes von Tonka bringt sie ins Krankenhaus, wo sie bald stirbt.¹²⁹

Riproponedo il breve, ma ben strutturato riassunto della novella *Tonka*, fornitoci da Großmann, si intendono presentare, già in nuce, alcuni motivi, come la relazione di coppia, la situazione problematica nel sociale di una donna incinta con le sue conseguenti difficoltà a vivere e lavorare in una grande città, che evidenziano, forse ancora più che negli altri testi già presentati, il complesso motivo del femminile e della sua difficile correlazione con il maschile.

Tonka si differenzia dagli altri testi delle *Drei Frauen* non solo per la sua struttura, ma anche per la dimensione narrativa – è una novella lunga tanto quanto le altre messe insieme – e per la suddivisione in capitoli. È più datata delle tre e Musil già accenna alle sue bozze nelle citazioni diaristiche a partire dal 1903 (*Tagebuch I* p. 80)¹³⁰. Negli anni 1903-1907 il progetto, infatti, si allarga ad un possibile romanzo autobiografico in cui la storia del futuro personaggio di Tonka è già abbozzata in maniera evidente. Mentre nelle altre novelle, scarsi sono i riferimenti ad episodi narrati nei diari musiliani, la figura femminile di Tonka si ispira all'incontro di Musil con Herma Dietz il cui nome è citato nei diari per la prima volta il 13.11.1902.

Heute mit Herma voraussichtlich das letztmal in unserem alten Zimmer gewesen, in dessen Verschwiegenheit ihre "Unschuld" verloren ging. Herma war sehr hübsch.¹³¹

Adolf Frisé suppone che l'inizio della relazione sia da riferirsi all'anno 1901 (*Tagebuch II*, p. 11), come testimoniato dalla frase «Es war in seinem Militärjahr» (*Tonka*, p. 276), che si riferisce all'epoca in cui Musil prestava il suo servizio militare annuale come volontario a Brünn (1901-1902). Sebbene Musil ambienta il primo incontro con la Dietz in un'atmosfera ro-

¹²⁹ Bernhard Großmann, *Robert Musil. Drei Frauen*, op. cit. pp. 81-82.

¹³⁰ Großmann scrive che la novella è suddivisa «in 15 kleinere, durch römische Ziffern bezeichnete Kapitel», i quali veicolano una situazione narrativa alquanto complessa. Secondo Großmann lo svolgersi della vicenda abbraccia diverse fasi: i capitoli 1-4 coinciderebbero con l'incontro, l'inizio della relazione fra Tonka e il suo compagno e l'abbandono da parte di Tonka della casa materna; il capitolo 5 sarebbe dedicato alla vita della coppia nella grande città; i capitoli 6-7 riguarderebbero la gravidanza e la malattia di Tonka; i capitoli 8-12 descriverebbero l'estraneamento ed il conseguente riavvicinamento della coppia ed i capitoli finali 13-15 focalizzerebbero la nuova malattia e la conseguente morte di Tonka.

¹³¹ Robert Musil, *Tagebuch I*, (a cura di) Adolf Frisé, op. cit. p. 11.

mantica, non si esime di certo, proprio nel diario, dal rivelare i suoi dubbi sul comportamento poco innocente di Herma.

Es ist mir, als ob ich mit einem Schlage so gräßlich krank geworden wäre.¹³²

La relazione durò, nonostante la resistenza della madre di Musil, per cause di ordine sociale, fino al 1907, anno in cui viene citata nel diario per la prima volta Martha Marcovaldi.

In questa terza novella Tonka, alla descrizione di una donna senza personalità e senza identità addirittura senza nome (la Portoghese) oppure selvaggia (Grigia), è fatta coincidere con la figura di una donna che, come già la *Else* di Schnitzler, non avendo confidenza con il linguaggio maschile, preferisce parlare una sua lingua.

[...] Sie spricht die gewöhnliche Sprache nicht, sondern irgendeine Sprache des Ganzen.¹³³

In questo contesto Großmann afferma:

Ihre Stummheit bedeutet nicht bloß Schweigen, sondern auch Zuhören können, zwar ohne Verstehen der Denkabläufe und abstrakten Begriffe, jedoch mit einem intuitiven Erfassen des Menschen als Ganzheit.¹³⁴

Il mezzo di comunicazione di Tonka è costituito da poche parole, per lo più sostituite da gesti, canti e slanci affettuosi. Che Tonka sia la personificazione di un essere ambiguo, incomprensibile e imprevedibile, è sottolineato non solo dal linguaggio non convenzionale, ma anche dal suo aspetto fisico, paragonato ad «einem Pfeil mit einem Widerhaken»¹³⁵.

Schon in der Frühzeit ihrer Bekanntschaft empfindet der Erzähler ihr rätselhaftes Anderssein, er erkennt ihre Einsamkeit und Wehrlosigkeit.¹³⁶

Mentre il narratore, che nel racconto coincide con il compagno di Tonka, appare come un uomo dal pensiero analitico, quasi un futuro scienziato, che si interroga sui fenomeni del cosmo, Tonka è «eingebettet

¹³² Ibid, p. 16.

¹³³ Robert Musil, Tonka, in: *Robert Musil, Frühe Prosa und aus dem Nachlaß zu Lebzeiten*, op. cit. p. 257.

¹³⁴ Bernhard Großmann, *Robert Musil. Drei Frauen*, op. cit. p. 84.

¹³⁵ Robert Musil, Tonka, in: *Robert Musil, Frühe Prosa und aus dem Nachlaß zu Lebzeiten*, op. cit. p. 254.

¹³⁶ Bernhard Großmann, *Robert Musil. Drei Frauen*, op. cit. p. 84.

in ein naturhaftes Seinsgefühl»¹³⁷ e non si dimostra capace di comprendere ragionamenti complessi, di articolare normali processi psichici e comunicativi senza peraltro sentirsi discriminata. Per questa incapacità di comunicare, Musil la descrive attraverso il punto di vista del suo compagno¹³⁸, rappresentante di una nuova generazione che rifiuta il pensiero dei suoi predecessori, che si ribella al credo liberale della borghesia e alle sue tradizionali strutture di un tardo feudalismo aristocratico altoborghese, che mira alla dissoluzione dell'autorità¹³⁹. Alquanto particolare è anche il suo animo scisso fra «seiner Erfindung im Kopf und der Überzeugung von Tonkas Untreue»¹⁴⁰ in cui il dilemma del giovane scienziato fra sapere e credere, fra capacità di adeguarsi alle leggi della natura e dell'esperienza empirica e credere all'innocenza e alla veridicità di Tonka, invalida l'accettazione del punto di vista di Tonka perché ciò significherebbe la rinuncia ad una razionale spiegazione dei processi naturali, alla perdita della sicurezza intellettuale, al mettere in discussione l'uomo di scienza.

Er kam sich wohl manchmal wie geprüft vor, aber wenn er erwachte und zu sich wieder wie zu einem Manne sprach, mußte er sich sagen, daß solche Prüfung doch nur in der Frage bestand, ob er gegen die neunundneunzig Prozent Wahrscheinlichkeit, daß er betrogen worden und ein Dummkopf sei, gewaltsam an Tonka glauben wolle.¹⁴¹

A differenza di Dorsday, il compagno di Tonka non ha nome e viene definito tramite la sua posizione sociale di giovane scienziato, che vede in lei, così come Dorsday vedeva in Else, uno strumento di piacere sessuale e insieme di autoidentificazione.

Schenkte sich Tonka? Er hatte ihr keine Liebe versprochen [...] schweigend handelte sie, als würde sie von der Macht des "Herrn" unterjocht; vielleicht würde sie einem anderen auch so folgen, der fest will?¹⁴²

¹³⁷ Ibid, p. 87.

¹³⁸ Non ci si deve dimenticare che il compagno di Tonka è anche il narratore degli eventi, memore di quegli episodi che hanno caratterizzato il periodo dopo il suo servizio militare.

¹³⁹ Kurt Krottendorfer, *Bürgerliche Krisenerfahrungen. Das reale Geschehen in Robert Musils "Drei Frauen"*, op. cit. p. 186.

¹⁴⁰ Robert Musil, Tonka, in: *Robert Musil, Frühe Prosa und aus dem Nachlaß zu Lebzeiten*, op. cit. p. 278.

¹⁴¹ Ibid, p. 279.

¹⁴² Ibid, p. 268.

Interessante e decisamente altro che in *Else* è il motivo del «sich Schenkens», del donarsi della donna, piuttosto che quello del «sich Verkaufens», del venderci. Musil sceglie il primo che in certo modo annulla nella sottomissione, seppur volontaria e libera, e nell'indipendenza della protagonista, proponendo così un modello stilistico e tematico, in cui il femminile non è più ritratto come vittima del maschile, nonostante ancora fortemente sottomesso e dipendente. Ma sia come vittima volontaria che costretta, la donna rimane, sia nel testo di Schnitzler che di Musil, monopolio sessuale dell'uomo. Accanto al dominio maschile c'è la passività di Tonka, risultante da un sentimento di apatia, che la spinge ad accettare la decisione del compagno di trasferirsi in una grande città, sebbene preferisca la campagna, di sottomettersi al potere maschile, sopprimendo ogni segnale di rifiuto o di malcontento in una sorta di dedizione.

Tonka schnürte ihre Sachen und verließ die Heimat so herzlos, so selbstverständlich, wie der Wind mit der Sonne wegzieht oder der Regen mit dem Wind.¹⁴³

In questo senso Tonka è paragonabile ad una «Wunscherfüllungsmaschine», mentre il maschile è «ein fanatischer Jünger des kühlen, trocken phantastischen, Bogen spannenden neuen Ingenieurgeistes. Er war für die Zerstörung der Gefühle, war gegen Gedichte, Güte und Tugend [...]»¹⁴⁴.

Tonka e il suo compagno, membri della nuova generazione, ribellandosi alla famiglia tradizionale, la mettono in discussione, riflettendo una profonda crisi sociale.

Auch das Haus darf man nicht vergessen. Fünf Fenster hatte es auf die Straße hin [...] und ein Hintergebäude, darin Tonka mit ihrer Tante wohnte, die eigentlich ihre viel ältere Base war, [...] und einer Großmutter, die nicht wirklich die Großmutter, sondern deren Schwester war.¹⁴⁵

Con «Das war Tonka»¹⁴⁶ aveva avuto strumentalmente inizio il racconto, la cui fine viene a coincidere ora con la laconica descrizione di una figura di donna dal nome Tonka, simile ad un piccolo cavolo appassito.

Tonka war bei diesem Leben ohne Licht und voll Sorgen hingewelkt

¹⁴³ Ibid, p. 265.

¹⁴⁴ Robert Musil, Tonka, in: *Robert Musil, Frühe Prosa und aus dem Nachlaß zu Lebzeiten*, op. cit. p. 264.

¹⁴⁵ Ibid, p. 252.

¹⁴⁶ Ibid, p. 271.

und sie verblühte natürlich nicht schön wie manche Frauen, die Berausches ausströmen, wenn sie verfallen [...].¹⁴⁷

Qui, a mio parere, svolge un ruolo innegabile il genere maschile dell'autore, uomo borghese e colto, per il quale il dono disinteressato di Tonka non qualifica il femminile, neppure come atto di coraggio. Infatti, egli *costruisce* il personaggio femminile in conformità alle teorie di Otto Weininger in *Geschlecht und Charakter*; non come donna, ma come femmina (W), soggiogata dal potere dell'uomo¹⁴⁸.

Sie war Natur, die sich zum Geist ordnet; nicht Geist werden will, aber ihn liebt und unergründlich sich ihm anschloß [...].¹⁴⁹

Es ist also richtig, daß das Weib keine Logik besitzt. [...] Eine Frau nun sieht nie ein, daß man alles auch begründen müsse; da sie keine Kontinuität hat, empfindet sie auch kein Bedürfnis nach der logischen Stützung alles Gedachten: daher die Leichtgläubigkeit aller Weiber. [...] Ihr mangelt das intellektuelle Gewissen. Man konnte bei ihr von "logical insanity" sprechen.¹⁵⁰

A differenza di Else, Tonka si dona volontariamente al suo compagno, non strumentalmente in vista di altro scopo¹⁵¹. Ella, proprietaria del suo amante, «dag im Bett mit geschlossenen Augen [...] in fürchterlich einsamer Angst [...] waren ihre Augen warm von Tränen»¹⁵². Questa scena sottolinea la distanza della coppia; una distanza, già prefigurata fin dall'inizio della loro relazione e definita nella scena della scoperta, da parte di Tonka, di essere incinta e malata. Tonka, a questo punto, viene abbandonata dal suo compagno a causa della sua gravidanza che la imbruttisce e per di più è di origine incerta.

Sie welkte unscheinbar wie ein kleines Küchenkraut, das gilbt und häßlich wird, sobald die Frische seines Grüns verloren ist.¹⁵³

Alla luce dei Gender-Studies non si può pertanto negare il processo di *differenziazione* compiuto da Tonka col suo donarsi nella ricerca di una complementarietà di coppia che invece il suo partner maschile le nega. Ne consegue che la descrizione musiliana tendente a sminuire, a ridurre al nul-

¹⁴⁷ Ibid, p. 271.

¹⁴⁸ Ibid, p. 280.

¹⁴⁹ Ibid, p. 266.

¹⁵⁰ Otto Weininger, *Geschlecht und Charakter*, op. cit. pp. 191-192.

¹⁵¹ Ibid, p. 268.

¹⁵² Ibid, p. 268.

¹⁵³ Ibid, p. 271.

la la fisionomia della donna in letteratura, se aggiornata con le teorie degli studi di genere, trova una smentita: Tonka nel suo avvicinarsi al maschile acquista una dignità che l'autore nella sua ottica maschile non vede, ma che la differenzia da altri personaggi musiliani. Musil, infatti, insiste su più aspetti negativi del personaggio: la paragona ad un prodotto della natura, ad un cane¹⁵⁴, che segue qualsiasi padrone, ad un cavolo appassito. Tonka è femmina (W); è colei che nell'immaginario del suo amante viene descritta con

[...] Beine, [die] vom Boden bis zu den Knien so lang [sind] wie von den Knien nach oben, und überhaupt sind sie lang und können gehen wie Zwillinge, ohne zu ermüden. Ihre Haut ist fein, aber sie ist weiß und ohne Makel. Ihre Brüste sind fast ein wenig zu schwer [...].¹⁵⁵

e che il personaggio maschile concepisce confondendo realtà ed immaginazione.

Er sagte sich: entweder muß ich Tonka zur Frau nehmen oder sie verlassen [...] aber wenn er erwachte und zu sich wieder wie zu einem Mann sprach, mußte er sich sagen, daß solche Prüfung doch nur in der Frage bestand [...].¹⁵⁶

Questa citazione riassume il personaggio di Tonka a due livelli: da un lato la caratterizza come femmina facendola coincidere con il prodotto dell'immaginario maschile¹⁵⁷ e dall'altro la associa alla realtà contingente concreta in nome della quale la donna rimane comunque «[...] ein pflichtvergessenes Mädchen [...] ein fremdes Geschöpf»¹⁵⁸, defraudata della sua identità.

La storia di Tonka è alquanto differente da quella di Grigia, tanto che è stata definita una storia anti-Grigia – si vedano qui le divergenze dei due racconti. Sia il compagno di Tonka che Homo, vivendo entrambi una crisi esistenziale, scelgono la fuga ed il rifugio. Il primo nella vita borghese ed il secondo nel mito della natura. Se Grigia vive nella natura, Tonka sceglie l'opposto proprio a seguito del fatto che il suo compagno, non trovandosi a proprio agio nella natura, affitta una camera nella grande città «weil es dazugehört und auch weil man im Winter nicht stundenlang in den Stra-

¹⁵⁴ Ibid, p. 277.

¹⁵⁵ Ibid, p. 277.

¹⁵⁶ Ibid, p. 279.

¹⁵⁷ Ibid, p. 277.

¹⁵⁸ Ibid, pp. 272-274.

Ben sein kann»¹⁵⁹. Infine se in *Grigia* il tema dominante è quello di una regressione alla natura; al contrario in *Tonka* prevale il bisogno da parte del maschile di ritornare nella città.

I protagonisti, appartenenti al mondo borghese moderno e progredito, si ribellano ad una esistenza di cui non capiscono il senso e vengono a scontrarsi con l'ambiente familiare. La fuga, l'avventura (spedizione, guerra, grande città o tentativo di suicidio come nel caso di Else) sembrano essere l'unica possibilità per superare la crisi, mentre la malattia si rivela metafora del disorientamento e del "disagio della civiltà".

In *Grigia* infatti prima la malattia del figlio di Homo porta alla rottura della coppia, e poi la malattia stessa di Homo e degli altri partecipanti alla spedizione; in *Tonka* proprio la malattia e la morte della nonna sono pretesto per lasciare la famiglia e svincolarsi dalla temuta e rigida società borghese, annullando nella protagonista ogni possibile parvenza di idillio antiborghese. In *Die Portugiesin* viene poi evidenziato che, dopo la morte del vescovo, suo avversario, la vita del Signore delle Catene e con essa anche la sua identità diventa insicura. La malattia se è responsabile della perdita dell'identità di genere del protagonista (innata e rafforzata sull'esperienza della guerra) consente, però, nuove possibilità di vita e di ricostituzione della coppia.

Mit der Kraft war die Wildheit wiedergekehrt. Er atmete sich aus.
Seinen Dolch an der Seite hatte er nicht verloren.¹⁶⁰

Sia Musil che Schnitzler propongono spesso trame narrative a finale "aperto", prive cioè di una chiusa reale risolutiva della crisi interiore dei personaggi. Le novelle *Grigia* e *Tonka* si chiudono con uno scacco del tentativo di integrazione del diverso nella realtà, mentre *Die Portugiesin* è l'unica novella che rivela alla fine una soluzione definitiva¹⁶¹.

Le *Drei Frauen* si possono leggere pertanto come proposte di reazione alla crisi esistenziale della società borghese, ma se la via dell'evasione dalla civiltà moderna, del regredire nella natura, nel passato, nella fusione mitica con il rurale conducono ad un'esistenza solipsistica è gioco forza concludere che per Musil solo un'adeguato rapporto etico con la società di massa moderna poteva condurre l'individuo fuori dalla torre di Babele del Dopoguerra. Tuttavia il fatto che Musil prenda distanza dalla società del XX

¹⁵⁹ Ibid, p. 286.

¹⁶⁰ Robert Musil, *Die Portugiesin*, in: *Robert Musil, Frühe Prosa und aus dem Nachlaß zu Lebzeiten*, op. cit. p. 250.

¹⁶¹ Kurt Krottendorfer, *Bürgerliche Krisenerfahrungen. Das reale Geschehen in Robert Musils "Drei Frauen"*, op. cit. p. 245.

sec. nella novella della Portoghese, che risulta l'unico testo della raccolta capace di suggerire una soluzione e un superamento della crisi, è da leggersi come probabile segnale di uno scetticismo musiliano verso il cambiamento¹⁶².

«Eine blaßblaue Frauenschrift» di Franz Werfel (1941)

La ricerca intima del Sé propria dei personaggi musiliani diventa, in Werfel, ricerca di una posizione di prestigio sociale individuale, per la quale la donna assolve una funzione cardine di artefice e insieme di strumento della realizzazione identitaria del maschile.

Se si analizza, infatti, la descrizione della moglie di Leonidas, Amelie, ci si trova di fronte ad una *Frau* piuttosto che ad un *Weib*; il che sta a significare come Werfel, al contrario di Schnitzler e Musil, *costruisca* il personaggio femminile evidenziando più una maggiore attenzione alla mutata realtà sociale che un'adesione al tradizionale immaginario maschile. Mentre per Schnitzler l'emancipazione di Leopoldine in *Spiel im Morgengrauen* aveva precisi limiti personali e sociali (è solo l'amministratrice del denaro altrui), per Werfel Amelie, pur nel capovolgimento dei ruoli, non è del tutto sottratta alla classica funzione strumentale del maschile. L'idea della donna fonte di salvezza e di fortuna dell'uomo è forse riconducibile per Werfel ad un dato della sua biografia e, in modo particolare, al suo rapporto di coppia con Alma Mahler¹⁶³.

Wenn ich Alma nicht begegnet wäre, hätte ich noch ein paar Gedichte geschrieben und wäre selig verkommen.¹⁶⁴

¹⁶² Ibid, p. 247.

¹⁶³ Alma Mahler, conosciuta al Café Central in compagnia di Franz Blei, descrive Werfel come «einen kleinen, untersetzten Mann mit sinnlichen Lippen und wunderschönen großen Augen unter einer Goetheschen Stirn», come «eine Kombination von Esprit und Manneskraft», che «eine wunderschöne Sprechstimme und eine faszinierende Rednergabe besaß und ein blendender Unterhalter [war]», necessita della costante presenza e del suo continuo sostegno, oramai diventata fonte di ispirazione e angelo custode. «Alma war seine Muse, seine matronenhafte "Mutterfrau". Er benötigte eine starke Persönlichkeit, die ihm Halt gab, die sein schriftstellerisches Talent und seine Kreativität in produktive Bahnen lenkte». – Anche la figlia di Alma conferma che il ruolo di sua madre era diventato indispensabile per la formazione letteraria di Werfel. «Sie hat ihn zweifellos zum Romancier gemacht. Er wäre ohne sie ziemlich sicher ein Lyriker und Bohemien geblieben, sein Leben lang».

¹⁶⁴ Ibid, p. 199.

Da un punto di vista letterario Alma supporta Werfel nella sua produzione artistica consentendogli di essere riconosciuto e stimato nella società; proprio come avviene anche nel racconto *Eine blaßblaue Frauenschrift*, in cui la moglie di Leonidas è sostegno del consorte nella carriera ministeriale. La centralità esistenziale del femminile, rispetto ad un maschile smiunito, dà luogo ad una profonda inversione dei ruoli fra i sessi, già presente nelle opere di Schnitzler, sia pure in forma più limitata e meno esplicita.

L'apparente emancipazione di Amelie era già stata anticipata nel testo schnitzleriano *Fräulein Else*, che, tramite la sua bellezza e le sue arti seduttive, riesce ad ottenere dalle mani dell'uomo il denaro, che costituisce però per lei motivo di sfruttamento. Anche Leopoldine in *Spiel im Morgengrauen*, appare donna emancipata e sembra tenere in pugno economicamente il suo uomo grazie al suo carattere autoritario ed androgino. La Amelie di Werfel sintetizza in sé sia il processo emancipativo di Else che quello di Leopoldine senza però assumere caratteri androgini. Infatti, ha conservato il suo aspetto fisico in tutto il suo splendore.

Come già per Schnitzler e Musil, la donna attiva il processo di *differenziazione* dell'uomo verso un'identità di genere, anche se diverso è il suo ruolo strumentale. Per Schnitzler esso si basa su motivi di ordine economico, per Musil è di chiaro stampo esistenziale e identitario e per Werfel è di matrice sociale. Vero è, comunque, che in Werfel si assiste ad una rivalutazione del femminile, proprio in quanto strumento di salvezza del maschile. Tuttavia la donna è ancora in posizione di servizio, secondo il ruolo riservatole dall'immaginario maschile tradizionale, anche se Werfel le attribuisce autonomia e posizione sociale più elevata. Si tratta di un'autonomia puramente economica, non di certo soggettiva e individuale, controbilanciata da un impoverimento del maschile. Diversa è, invece, la caratterizzazione dei personaggi maschili in Werfel.

Daß dem Manne das Geheimnis des Empfangens, des Tragens, das hohe Schmerz-Glück des Gebärens versagt bleibt, daß er nur die Blamage des Verlustes erfährt, dass er innerhalb der kosmischen Unsterblichkeit nur eine Clown-Rolle spielt, das halte ich für die Ursache jenes großen Unruhezustandes, aus dem sowohl unendlich der Wahn als auch unendlich das Werk steigen muß.¹⁶⁵

Braselmann evidenzia nelle opere di Werfel il ritratto di un uomo, il cui ruolo è quello di un subalterno, costantemente scisso ed insicuro: Leonidas,

¹⁶⁵ Werner Braselmann, Exkursus: Die Frau-Magd und Heilige, in: Franz Werfel, *Dichtung und Deutung*, Wuppertal, Emil Müller Verlag 1960, p. 97.

protagonista del racconto *Eine blaßblaue Frauenschrift*, è vittima di una crisi di identità, espressione di un «Unruhezustand», già tipico dei personaggi musiliani. Sia per Musil che per Werfel risulta evidente la difficoltà, per il soggetto maschile, di trovare un equilibrato senso dell'esistenza, che, in Musil, nasce dall'incapacità esistenziale del singolo di raggiungere un'unitarietà fra Io e Mondo, mentre in Werfel, dall'incapacità sociale dell'individuo di imporsi professionalmente. L'esercizio del potere economico e razionale, che era sempre stato appannaggio maschile, viene ora meno, segnalando la presenza della crisi del soggetto, la cui diminuzione di ruolo (*Clown-Rolle*) rispetto al femminile non raggiunge comunque la connotazione di schiavitù, propria dei romanzi di Gina Kaus. L'uomo non può più essere definito signore di se stesso, avendo perso la sua sicurezza ed autostima, qualità che egli si attende di riottenere grazie alla presenza del femminile.

Da Schnitzler a Werfel, attraverso Musil, la donna ha acquisito lungo gli anni spessore e valore nell'immaginario degli autori di sesso maschile; il processo troverà poi il suo compimento nella produzione di Gina Kaus dando così modo di descrivere il personaggio femminile come *Frau* più che come *Weib*.

Il testo *Eine blaßblaue Frauenschrift*, pubblicato nel 1941, anno, in cui Werfel e sua moglie Alma sono diretti in Francia, in esilio, narra la vicenda dell'impiegato ministeriale Leonidas e della sua precedente storia d'amore con Vera Wormser, figlia di una famiglia ebrea viennese. Alla mattina del suo cinquantesimo compleanno Leonidas riceve, con la consueta posta giornaliera, una lettera di Vera Wormser. Riconosciuta la calligrafia della donna, Leonidas, dopo aver più volte rigrato la missiva tra le dita, in un misto di curiosità e di angoscia, decide di nasconderla. Non vuole che la bella e facoltosa moglie Amelie, fautrice della sua fortuna di intraprendente uomo d'affari, possa scoprire qualcosa di spiacevole sul suo passato, che per più di venti anni le ha tenuto gelosamente nascosto. Leonidas, però, pensa alla possibilità di raccontare tutta la verità ad Amelie, ma poi si rende conto di non volere e non poterlo fare, se non a prezzo della fine del suo matrimonio e della sua carriera. Con questa convinzione, Leonidas legge la lettera e nota che le parole di Vera sono indifferenti, formali e distaccate nei suoi confronti, e che non rivelano più alcuna traccia del legame passato. Vera scrive a Leonidas per chiedergli di aiutare uno studente ebreo a proseguire a Vienna i suoi studi ginnasiali, che non può portare a termine nella Germania ormai nazista, a seguito della proclamazione delle leggi razziali. Leonidas, leggendo la lettera, fantastica che lo studente in questione possa essere figlio suo e di Vera, che aveva abbandonato ad Amburgo. Leonidas è dubbioso: non sa se aiutare Vera o raccontare tutto

ad Amelie. Una cosa è però certa: vuole conoscere la verità su quel giovane. Infine, su richiesta di Amelie, si convince a consegnarle la lettera con la speranza che ella non vi trovi traccia del suo passato sentimentale. Sicuro della ritrovata fiducia della moglie nei suoi riguardi, Leonidas decide di incontrarsi personalmente con Vera, che gli spiega che Emmanuel, lo studente, è il figlio di un'amica defunta, mentre il loro figlio è morto due anni dopo il parto a seguito di una grave malattia. Il racconto si chiude con la separazione dei due. Leonidas promette di aiutare lo studente sebbene sia rattristato al pensiero di non poter più rivedere Vera e comunque è convinto che la sua vita e la sua carriera devono proseguire al fianco di Amelie.

Hans Wagener, ricollegandosi ai controversi lavori critici di Weber e di Paulsen¹⁶⁶, ipotizza che quest'opera di Werfel sia stata scritta tra il febbraio e l'aprile 1940 anche se alcuni manoscritti ritrovati alla University of Philadelphia catalogano il testo ancora con il titolo di «Wirrnisse eines Oktobertages»¹⁶⁷. Wagener fa poi riferimento anche ad un dattiloscritto dell'archivio Ben-Huebsch presso la Library of Congress di Washington dal titolo «Ein kleiner Roman (Blaßblaue Frauenschrift)»¹⁶⁸.

La questione del genere letterario di questo racconto, se sia cioè un romanzo breve, come propende a considerarlo lo stesso Wagener¹⁶⁹ o novella come asserisce Foltin¹⁷⁰, mi sembra questione marginale al mio assunto. Né convince parlare di svolta nella narrazione come sarebbe proprio della novella, se questa è presente solo parzialmente.

Trotz der Gliederung in Kapitel erzählt Werfel hier mit großer Ökonomie und Stringenz. Aus dem Leben des Helden Leonidas wird uns nur mitgeteilt, was zum Verständnis seines in der Gegenwart handelnden Konfliktes notwendig ist. Auch erzählt der Autor hier nicht in chronologischer Folge, sondern fügt die Ereignisse der Ver-

¹⁶⁶ Mi riferisco al testo di Alfons Weber, *Problemkonstanz und Identität: Sozialpsychologische Studien zu Franz Werfels Biographie und Werk - unter besonderer Berücksichtigung der Exilerzählungen*, Frankfurt am Main, Lang 1990 e a quello di Wolfgang Paulsen, *Franz Werfel: Sein Weg in den Roman*, Tübingen, Francke 1995, pp. 223-233.

¹⁶⁷ Hans Wagener, Gericht über eine Lebenslüge. Zu Franz Werfels *Eine blaßblaue Frauenschrift*, in: Brücken. (a cura di) M. Berger, K. Krolop und M. Paponová, *Germanistisches Jahrbuch*, Neue Folge 3, 1995, p. 192.

¹⁶⁸ Ibid, p. 192.

¹⁶⁹ Hans Wagener, Gericht über eine Lebenslüge. Zu Franz Werfels *Eine blaßblaue Frauenschrift*, in: op. cit. p. 191 «Im selben Jahr (1940) entstand noch die Novelle "Eine blaßblaue Frauenschrift", die 1941 erschien. Sie behandelt das für Werfel so wichtige Thema eines jüngsten Gerichts. Rein vordergründig gesehen, gehört die Novelle zum Kreis der sich mit Antisemitismus und Exil befassenden Werke».

¹⁷⁰ Foltin, Lore, *Franz Werfel*, Stuttgart, Metzler 1972, Bd. 115, p. 96.

gangenheit in Form von Erinnerungsrückblicken ein. [...] Der Brief Vera Wormers bricht wie das Schicksal in seine geordnete Welt ein und stellt sie in Frage. Er ist der “Falke” der Novelle, [...] das Ding-symbol, in dem in verhaltener Form das Leben des Sektionschefs und seine Lebensschuld zusammengeballt sind. Die Ankunft des Briefes [...] bezeichnet zugleich den Tieckschen Wendepunkt, von dem an das Leben des Sektionschefs eine völlig neue Richtung zu nehmen scheint, bis dieser Anruf des Schicksals im Nichts verhallt.¹⁷¹

Manca, infatti, a mio parere, quel radicale cambiamento della situazione iniziale della storia, che caratterizza il genere narrativo della novella. Pertanto reputo più corretto considerarlo un racconto, come anche lo stesso Werfel già aveva indicato nel sottotitolo dell'opera. Questo racconto contiene motivi come l'antisemitismo e la difficile situazione dell'Austria durante gli anni del nazionalsocialismo, che per essere estranei alla nostra indagine, non saranno oggetto di analisi particolareggiata, in questa sede¹⁷². Si privilegeranno invece tematiche quali la funzione dell'uomo e della donna nella loro relazione di coppia e le affinità e differenze con i testi schnitzleriani particolarmente intorno al processo di *differenziazione* dei sessi (pigmalionismo femminile e vittimismo maschile) e al loro apparente avvicinamento nel matrimonio, inteso come contratto; successivamente l'attenzione sarà posta sulla tipologia femminile di Amelie e di Vera.

Con evidenza il racconto *Eine blaßblaue Frauenschrift* propone un radicale capovolgimento dei ruoli del maschile e del femminile nel rapporto di coppia. Leonidas, nome, che rimanda alla storia greca¹⁷³, si caratterizza sia per la sua convenzionalità e mediocrità che per la sua intelligenza e furbi-

¹⁷¹ Ibid, p. 192.

¹⁷² Per la biografia di Werfel si veda. Peter Stephan Jungk, *Franz Werfel – Eine Lebensgeschichte*, Frankfurt am Main, Fischer Verlag 1987, oppure Donna Heizer, *Jewish-German identity in the orientalist literature of Else Lasker-Schüler*, Friederich Wolf and Franz Werfel, Columbia SC, Camden House 1996, pp. 68-90.

¹⁷³ Eric Moormann, *Lexikon der antiken Gestalten*, Stuttgart, Alfred Kröner Verlag 1995, p. 416. Nel periodo dal 488 al 480 a.C. Leonidas era re di Sparta e nel 480 a.C. era a capo di una armata durante la seconda guerra contro i persiani. Quando i persiani guidati da Serse si avvicinarono alle Termopili dove si trovavano più di 4000 greci fra cui anche un corpo eletto di 300 uomini spartani, Leonidas diede l'ordine di indietreggiare e di ritirarsi nel Peloponneso. Gli riuscì così di tenere a bada i persiani proprio nel passaggio fra i monti e il mare fino a farli ritirare. Per la sua strategia militare Leonidas fu lodato e apprezzato dalle autorità greche e assurse a modello di grande capacità militare. Nel testo di Werfel invece l'atteggiamento di forte ambiguità di Leonidas è di netta evidenza. Non è un eroe coraggioso e viene presentato come caricatura del forte ed energico condottiero spartano.

zia. Essendo «einfach der typische Opportunist seiner Zeit»¹⁷⁴ deve la sua carriera alla circostanza fortunata e fortuita di avere ereditato il frack di uno studente, suo compagno di stanza, che si è tolto la vita. *Mors tua vita mea* è il motto di Leonidas, che grazie alla complicità di quel frack, alla sua abilità nel ballare il valzer e al suo aspetto fisico affascinante, riesce a sedurre e sposare la bella e facoltosa ereditiera Amelie Paradini. Di mentalità conservatrice, Leonidas sposa Amelie contro il volere della famiglia di lei per assicurarsi una rapida ascesa nella burocrazia austriaca. Amelie, sua moglie è, invece, «eine verwöhnte, reiche Frau, Erbin eines großen Vermögens. [...] Sie ist hauptsächlich darauf bedacht, sich durch Hungerkuren die Schlankheit ihres Körpers zu erhalten und im übrigen ihre physische Attraktivität durch Kosmetika und häufige Besuche beim Friseur. Gesellschaftlich anerkannt zu werden, eine Rolle zu spielen ist für sie wichtig»¹⁷⁵. Il matrimonio con questa donna, eternamente giovane, permette a Leonidas di entrare nelle sale della società bene, che, unitamente alle conoscenze personali di Amelie, gli consente l'accesso al ministero. Un matrimonio ben consolidato con una donna socialmente influente costituisce sempre la giusta occasione per fare carriera. Ne consegue che il buon partito non è più il maschile, bensì il femminile – Leonidas, infatti, senza l'aiuto di Amelie, sarebbe rimasto solo «der Sohn des hungerleidenden Lateinlehrers, ein Jüngling mit dem geschwollenen Namen Leonidas, der nichts besaß als einen gutsitzenden, aber makabren Frack»¹⁷⁶. Dopo il matrimonio con Amelie, Leonidas «fühlt sich als der Umworbene, als der Gewährende, als der Gebende»¹⁷⁷, tanto che Werfel scrive:

Er betrachtet sich in dieser reizenden, für zwei Menschen leider viel zu geräumigen Villa gleichsam nur als Mieter, als Pensionär, als zahlenden Nutznießer [...].¹⁷⁸

Insomma, per la sua dipendenza economica e sociale dalla famiglia di Amelie, conta solo come marito di, come funzione di Amelie.

Sie war kraft ihres Reichtums die Herrin über mich.¹⁷⁹

¹⁷⁴ Hans Wagener, Gericht über eine Lebenslüge. Zu Franz Werfels *Eine blaßblaue Frauenschrift*, in: op. cit. p. 197.

¹⁷⁵ Ibid, p. 198.

¹⁷⁶ Franz Werfel, *Eine blaßblaue Frauenschrift*, Frankfurt am Main, Fischer Verlag 1998, p. 15.

¹⁷⁷ Ibid, p. 16.

¹⁷⁸ Ibid, p. 16.

¹⁷⁹ Ibid, p. 40.

Analoga condizione esistenziale abbiamo rilevato già anche in *Spiel im Morgenrauen* dove il personaggio di Willi Kasda, debole e dipendente, può differenziarsi, raggiungere cioè un'identità di genere e realizzare capacità grazie ad una donna maschile. Nel racconto di Werfel il femminile assume su di sé il tradizionale ruolo tutto maschile del pigmalione, capace di trasformare e rendere socialmente pregevole il partner, debole e sprovvisto¹⁸⁰. Le posizioni nel rapporto di coppia si invertono e il *gender* dei protagonisti subisce uno slittamento verso il suo opposto. Di conseguenza è enfatizzata la nuova configurazione moderna della relazione fra uomo e donna come avviene anche nel romanzo *Teufel nebenan* di Gina Kaus, attraverso le figure di Albert e Melanie.

La coppia Leonidas/Amelie è costruita sulla strumentalizzazione, sulla mercificazione e, in modo molto più concreto, sul denaro, tanto che la loro relazione – sia in privato che in società – è determinata proprio dal patrimonio. La funzione della ricchezza, come motore dell'azione narrativa e della vita dei personaggi, è stata già oggetto d'indagine anche nei testi di Schnitzler. I soldi rappresentavano, infatti, la possibilità di raggiungere una buona posizione sociale e allo stesso tempo regalavano l'opportunità di mietere fama. In *Else* il padre della protagonista avrebbe perso la sua reputazione professionale di buon avvocato se la figlia non fosse riuscita a racimolare la somma necessaria per pagare i numerosi debiti di gioco da lui contratti. Inoltre nella struttura narrativa, sia del testo di Werfel che di quello di Schnitzler, la lettera costituiva uno snodo centrale della narrazione. Nella *Else* di Schnitzler il suo arrivo era causa nella giovane protagonista di un capovolgimento dell'iniziale tranquilla atmosfera vacanziera e provocava in lei un veloce processo di maturazione. Da fanciulla sognatrice Else diventava una donna responsabile, sulle cui spalle gravava l'arduo dovere di salvare il buon nome non solo del padre, ma dell'intera famiglia. Nel racconto di Werfel lo sviluppo testuale è pressoché simile, ma la lettera di Vera turba solo temporaneamente l'ordine familiare e il corso dell'esistenza dei personaggi nonostante Leonidas, quasi in segno di sconfitta, «senkte unwillkürlich den Kopf, denn er spürte, daß er aschfahl geworden war»¹⁸¹.

¹⁸⁰ L'associazione della figura di Amelie con quella del Pigmalione dell'opera teatrale di G. B. Shaw sottolinea ancora maggiormente lo slittamento di genere (*gender*) dei personaggi se si tiene in considerazione che il Professor Higgins di Shaw, figura tutta maschile, diventa in Werfel tutta al femminile nel personaggio di Amelie.

¹⁸¹ Ibid, p. 18.

Es waren elf Briefe, zehn davon in Maschinenschrift. Um so mahrender leuchtete die blaßblaue Handschrift des elften [...] Eine großzügige Frauenschrift, ein wenig streng und steil.¹⁸²

Nach einer Ewigkeit von achtzehn Jahren hatte den allseits Gesicherten die Wahrheit doch eingeholt. Es gab keinen Ausweg mehr für ihn und keinen Rückzug. [...] Nun war die Welt für ihn von Grund auf verwandelt, und er für die Welt.¹⁸³

Certo è che la lettera acutizza il senso di debolezza, di inferiorità del protagonista maschile e la sua incapacità di reagire al rischio di perdere il sostegno della moglie¹⁸⁴. Due volte, infatti, Leonidas rimane ammutolito ed inerme nei confronti del femminile: prima di fronte ad Amelie e poi allorché apre e legge la lettera di Vera. Anche la reazione di Else, tra l'incredulo e lo scioccato, è simile. Entrambi i personaggi sono però in grado di reagire al loro stato di silenzio riconoscendosi improvvisamente determinati all'azione: Leonidas mostra la lettera alla moglie – «Plötzlich zum kühlen Beobachter geworden, reichte er Amelie mit ausgestreckter Hand das schmale Blatt hinüber»¹⁸⁵ –, ed Else prende la non facile decisione di incontrarsi con Dorsday. Ma, se nel racconto di Schnitzler *Fräulein Else* la lettera provoca una svolta radicale, in quello di Werfel è funzionale alla *differenziazione* identitaria del carattere del personaggio maschile che, superando la sua crisi esistenziale, consente il ritorno all'ordine iniziale. Centrali in tutte e due le opere sono il ruolo del maschile e del femminile così come il loro rapporto. Leonidas, personaggio maschile, incontra due figure femminili: Amelie e Vera. Il personaggio di Vera è quello di una donna estremamente intelligente e moderna, animo nobile, che solo dopo molti anni si rivolge all'uomo che l'ha abbandonata per chiedere un favore. Gli scrive solo per tenere fede alla promessa fatta all'amica morente mantenendo un tono distaccato senza neppure alludere al passato rapporto d'a-

¹⁸² Franz Werfel, *Eine blaßblaue Frauenschrift*, op. cit. p. 18.

¹⁸³ Ibid, p. 34.

¹⁸⁴ Decisiva è la riflessione che Leonidas fa quando si trova a camminare nel parco del castello. Un barbone che dorme, «der eigentlich kein alter Herr, sondern nur ein alter Mann war» (p. 62), il cui «rüdige Melone [...] und knotigen Hände schwer wie Vorwürfe auf den eingeschrumpften Schenkeln lagen» (p. 62), lo fa pensare a quale sarebbe stato il suo futuro se non avesse incontrato Amelie. «Soeben war er seinem Doppelgänger begegnet, seinem Zwillingbruder, der anderen Möglichkeit seines Lebens, der er nur um Haaresbreite entgangen war. [...] Er [Leonidas] schlief keinen flüchtigen agonischen Schlaf auf der Parkbank, sondern den gesunden, runden, regelmäßigen Schlaf der Geborgenheit in seinem großen französischen Bett». (p. 63).

¹⁸⁵ Franz Werfel, *Eine blaßblaue Frauenschrift*, op. cit. p. 102.

more. Al contrario Leonidas si lascia andare ad una languida confessione dei suoi ancora vivi sentimenti, mentre Vera usa tatto e delicatezza. Il comportamento di Vera non è altro che l'opposto di quello della capricciosa Amelie, legata alle convenzioni borghesi, che l'impiegatuccio di un tempo, per la «Extravanzanz einer Sehrverwöhnten»¹⁸⁶ aveva sposato contro il volere della famiglia di lei. Vera – come già nella costellazione di figure delle musiliane *Vereinigungen* –, è il terzo incomodo che diventa contemporaneamente minaccia e fattore di riunificazione della coppia Leonidas/Amelie. Nel destino di Leonidas, sempre una figura femminile, Amelie prima e Vera poi, svolge una funzione centrale nel processo di realizzazione della *differenziazione* di genere del personaggio maschile. Così nella *Else* di Schnitzler la protagonista, “dolce fanciulla” per antonomasia, caratterizzata prima dalla bellezza (come Amelie)¹⁸⁷ poi dalla determinazione (come Vera), attua in sé una *Verschiebung* del femminile verso connotazioni più maschili. Sintesi di Vera e di Amelie, Else vive un simile processo di cambiamento del suo Io verificabile fin dall'inizio del racconto di Schnitzler tanto da poter essere fisicamente molto simile alla figura di Amelie. Alla fine del racconto, però, Else è riprodotta in Vera, donna dolce, delicata e determinata, che raggiunge il suo scopo mettendo la propria bellezza e arte del sedurre al servizio della sua causa.

¹⁸⁶ Ibid, p. 48.

¹⁸⁷ Ibid, pp. 43-44 «Amelie ist sehr groß und schlank. Sie muß aber um diese Schlankheit unaufhörlich kämpfen [...] Ohne daß je eine Bemerkung darüber gefallen wäre, hat es der Instinkt Amelies genau erfaßt, daß mich alles Pompös-Weibliche kalt läßt und daß ich eine unüberwindliche Zuneigung für kindhafte, ätherische, durchsichtige, rührendzarte, gebrechliche Frauenbilder empfinde [...] Amelie ist dunkelblond [...]». L'aspetto fisico etereo, bello e quasi da favola di Amelie corrisponde alla dettagliata descrizione del suo boudoir: «Im Zimmer herrschte noch die leichte Unordnung, die Amelie zurückgelassen hatte. Mehrere Paare kleiner Schuhe standen betrübt durcheinander. Der Toilettisch mit seinen vielen Fläschchen, Kristall-Flakons, Schälchen, Schächtelchen, Döschen, Scherchen, Feilchen, Pinselchen war nicht zusammengeräumt». (p. 92). Questa descrizione rimanda alla bellezza raffinata della protagonista. I vari oggetti che sono descritti con diminutivi, evidenziano la presenza di una donna minuta, che vive in un mondo incantato. Gli oggetti sul tavolino della toilette sono strumenti per la cura della bellezza di Amelie e l'atmosfera in cui questo rituale giornaliero ha luogo è leggermente disordinato e comunica al lettore che anche il disordine della stanza è abbellito dalla raffinata delicatezza del personaggio. Il mondo di Amelie è quello dei cosmetici, dei profumi e dei pennelli per il trucco, quindi è tutto connotato al femminile e può essere visto come l'opposto della stanza da lavoro di Leopoldine. In Werfel, ma non certo in Schnitzler, si assapora già l'influsso della moda come processo di costruzione di un modello di femminilità. La bellezza di Amelie è infatti costruita con artificio, non è naturale come quella di Else: «Wie schön meine blondroten Haare sind, und meine Schultern [...]» (*Else*, p. 121).

Sia Else che Vera, consapevoli della propria bellezza, giocano sul lato più debole dell'uomo: sulla sua influenzabilità e fragilità di fronte al bello. Per entrambe, lo scopo è unico: la salvezza di un uomo. Si tratta per Else del padre e per Vera del figlio dell'amica scomparsa. Vera, «zierliche Gestalt in einem grauen Reisekostüm, von dem sich eine lila Seidenbluse und eine Halskette aus goldbraunen Ambrakugeln ungenau abhob»¹⁸⁸, sembra non avere nulla a che spartire esteticamente con la figura di Else, se non «nur mit dem Mantel bekleidet ins Musikzimmer getreten»¹⁸⁹. La bellezza di Else è celata, in quanto più adolescente che donna, mentre quella di Vera è sulla via del declino. Else e Vera mostrano due aspetti complementari della vita di una donna, la giovinezza e la maturità e la costante ricerca della bellezza in tutte e due le stagioni della vita: Else si lascia affascinare dall'anelito verso la maturità femminile mentre Amelie, con i suoi belletti, desidera conservare intatta la bellezza della sua trascorsa giovinezza. In questo percorso i personaggi femminili sono in un continuo processo di *differenziazione* verso una più completa identità di genere, mentre i personaggi maschili sono pressoché statici, assolutamente passivi di fronte all'evoluzione del femminile.

¹⁸⁸ Ibid, p. 124.

¹⁸⁹ Arthur Schnitzler, *Fräulein Else*, op. cit. p. 153.

* * *

V. Personaggi femminili della “Trivialliteratur” nel Primo Dopoguerra

Es ist kurze Zeit her, dass die Frauen zu den Problemen der Realität zugelassen sind. Bis dahin waren sie einerseits selbst Teil der Realität, andererseits Fiktion des Mannes. Wie Kinder, die gar zu viel auf einmal nachzulernen haben, wagen sie sich nicht ans Spiel. In 20 Jahren mag das alles anders sein.¹

Si vuole ora analizzare non solo la nuova *costruzione* del femminile nelle opere della letteratura d'intrattenimento del Primo Dopoguerra, ma anche l'esistenza di una netta linea di demarcazione fra il punto di vista delle scrittrici, in quanto donne, e degli scrittori di sesso maschile nella rappresentazione della femminilità. La scrittrice e critico letterario Ruth Klüger, analizzando quei fattori di ordine sociale, storico, e di *gender* dell'autore, nel suo saggio *Frauen lesen anders*, sottolinea che esiste sia nella fase della scrittura che della lettura di un testo, l'interferenza della componente del *gender* che non deve essere omessa dall'indagine testuale e di contesto. In riferimento alla propria autobiografia la Klüger, scrivendo «Frauen mehr über Gut und Böse wissen als Männer, die das Gute oft trivialisieren und das Böse dämonisieren»², è convinta che:

Der Großteil meines Publikums ist weiblich [...] Das Buch hat einen feministischen Grundzug, und man findet darin die schwersten Vorwürfe gegen das Patriarchat.³

Doch fast jeder Mann, der das Buch gelesen hat, trägt sich mir als

¹ Andrea Capovilla, Die Kunst, brauchbar zu schreiben. Gina Kaus-Romanautorin, Emigrantin, Drehbuchschreiberin, in: *Wiener Zeitung*, März 2000, p. 10.

² *Ibid*, p. 91.

³ Ruth Klüger, *Frauen lesen anders*, München, dtv 1996, p. 91.

Widerlegung meiner hingeworfenen und relativ harmlosen Bemerkung über mein vermutliches Lesepublikum an.⁴

Ruth Klüger lascia qui intendere che, se le donne leggono in modo diverso dagli uomini, e scrivono in modo differente⁵, in quanto percepiscono gli eventi esterni da un punto di vista diverso, la sensibilità, la capacità di percezione e l'abilità nello scrivere di un'autrice si *differenziano* da quelle di uno scrittore, il che è soprattutto evidente nella letteratura d'intrattenimento in cui uomini e donne ottennero all'epoca un successo di pubblico alquanto diverso. Non così nella «Hochliteratur», per la quale la produzione dei testi, ispirati alla tradizione letteraria alta, per tutto il periodo in questione, è stata di dominio maschile. Proprio nel Primo Dopoguerra, si assiste, invece, alla produzione di testi d'intrattenimento popolare, dove si dà vita ad una nuova concezione del femminile, sulla base non solo di coordinate di genere letterario, ma anche più propriamente di *gender* dell'autore. Tuttavia alcuni scrittori di letteratura d'intrattenimento come Hugo Bettauer o Felix Dörmann continuarono a presentare il femminile secondo l'immaginario tradizionale. Persiste, infatti, nelle loro opere una visione della donna ancora stereotipata sul modello schnitzleriano, che, nonostante i progressi emancipativi dell'epoca, percepisce il femminile come strumento del maschile, da lui ancora economicamente dipendente. Completamente differente, invece, è il tipo di donna raffigurato da autrici come Gina Kaus oppure Vicki Baum, che, muovendo da alcune conquiste concretamente realizzate dalla donna negli Anni Venti, propongono la figura di una donna emancipata, padrona della sua esistenza, che non ha più nessun bisogno dell'uomo. L'immaginario convenzionale del femminile risulta per lo più in queste scrittrici superato ed obsoleto.

Se comunemente la *Trivilliteratur* è considerata "klischeehaft" oppure "kitschig", questo non può dirsi dei romanzi di Gina Kaus, che in quanto romanzi d'intrattenimento non sono triviali nell'accezione banale e riduttiva del termine. Lo confermano gli studi recenti, di grande interesse di Patrizia Guida-Laforgia, la quale sostiene che i romanzi delle autrici del Primo Dopoguerra sono stati ingiustamente etichettati con l'appellativo di triviali. Etichettatura ingiustificata, anche alla luce del fatto che sono privi degli elementi caratterizzanti quel tipo di genere letterario.

The women of her [Gina Kaus'] novels are never naive little virgins.
On the contrary they are enterprising and bright charmers. [...] Even

⁴ Ibid, p. 91.

⁵ Cfr. Virginia Woolf, *A room of one's own*, op. cit. p. 27 sgg.

the male characters escape the traditions of the popular novels in which they are usually portrayed as virile and powerful people. The men in Kaus's novels have weak personalities. [...] A surprising aspect of the general structure of Gina Kaus's novels is that they rarely have a happy ending which is the usual case in traditional love stories. On the contrary, her stories leave one with a bitter taste.⁶

La piena convinzione di molti germanisti⁷, che ci siano «zwei Literaturen, die ziemlich fremd nebeneinander hergehen: eine wirkliche und eine bloss scheinbare»⁸, viene condivisa anche da Hermann Broch che, con la sua spiegazione della funzione del «Kitsch» nella cultura del Primo Dopoguerra, identifica la letteratura d'intrattenimento come espressione del brutto artificiale. La buona arte, scrive Broch in *Dichten und Erkennen*, «ist die ästhetische Konkretisierung des Ethischen»⁹. Solo a partire dagli anni Sessanta, questa letteratura, prima considerata qualitativamente inferiore, viene apprezzata, soprattutto dalle nuove generazioni di lettori, grazie al contributo di eventi storico-sociali quali il processo di produzione capitalistico-industriale, la tendenza a considerare gli individui come prodotto di un fenomeno di massa. Fattori, questi, che non furono solo segnale di un nuovo quotidiano, ma anche di una cultura diversa come quella della Prima Repubblica.

Es ist die Masse, die eingesetzt wird. Als Massenglieder allein, nicht als Individuen, die von innen her geformt zu sein glauben, sind die Menschen Bruchteile einer Figur.¹⁰

La produzione, la ricezione e la distribuzione delle opere letterarie subì un cambiamento in quell'epoca: la figura dello scrittore solitario, unico, geniale, che scriveva le sue opere a mano, scomparve per lasciare il posto a quella di uno scrittore collettivo che scriveva a macchina. La produzione

⁶ Patrizia Guida-Laforgia, *Invisible Women Writers in Exile in the U.S.A*, Wien, Peter Lang 1995, p. 34.

⁷ Peter Domagalski, *Trivialliteratur*, Freiburg, Herder 1981, p. 9 sgg. Già nell'epoca di Goethe la teoria letteraria era solita suddividere i testi lirici e in prosa in due classi distinte: quelli artistici e quelli non artistici. La motivazione per una tale separazione era in relazione alle qualità del testo, del lettore e dell'autore.

⁸ Lennart Falck, Sprachliche "Klischees" und Rezeption. Empirische Untersuchungen zum Trivialitätsbegriff, in: *Zürcher Germanistische Studien*, Bern, Peter Lang Verlag 1992, p. 1.

⁹ Hermann Broch, Das Böse in dem Wertsystem der Kunst, in: Hermann Broch, *Dichten und Erkennen*, Band I. Zürich, Rhein Verlag 1955, pp. 311-350.

¹⁰ Sigfried Kracauer, *Das Ornament der Masse*, Frankfurt am Main, Suhrkamp 1977, p. 51.

libreria diventò più veloce, più ampia e più economica, così che i testi poterono essere letti da un pubblico di lettori più vasto con la logica conseguenza che il nuovo pubblico non fu più costituito da una élite, bensì dalla massa popolare, che leggeva giornali e riviste femminili (cfr. l'attività giornalistica di questi anni a pg. 37 sgg.) e che trovava i best-sellers ad ogni angolo della strada. Questa nuova produzione letteraria di massa fu caratterizzata dalla semplicità, dalla chiarezza formale e linguistica e dal ricorso a situazioni stereotipate. Lennart Falck afferma a tal riguardo, nel suo studio *Sprachliche "Klischees" und Rezeption*, che la forma linguistica della letteratura d'intrattenimento è connotata «durch den Gebrauch ausschließlich wohlvertrauter, semantisch eindeutig bezeichneter, einfacher Lexeme, durch leicht aufzeßbare Bildlichkeit, durch regelrechte Hauptsätze [...]»¹¹. A sua volta, poi, la presenza di stereotipi e del carattere immaginoso delle scene narrate si esprime con un uso ridondante dell'aggettivazione, che riflette un linguaggio dialettal-popolare. È il caso del romanzo di Hugo Bettauer *Die freudlose Gasse*, dove gli aspetti stilistici e di contenuto, qui sopra menzionati, sono notevolmente evidenti.

Sie wickelte den dichten Schleier von dem Goldhütchen, ließ den Pelz von den Schultern auf den Teppich gleiten und stand nun in ihrer ganzen jugendlichen Schönheit vor dem Mann [...] Das goldgestickte schwarze Seidenkleid floßweich von den schneeweißen Schultern zu den schwarzen Seidensandalen. Die fleisch-farbenen Seidenstrümpfe umschlossen die schlanken feinen Beine, die wie nackt aussahen.¹²

Semplicità linguistica e linearità del contenuto e dello sviluppo narrativo caratterizzano questo genere letterario. Il lettore non deve né possedere una cultura di alto livello né tanto meno avere competenze specifiche per comprendere il testo, in quanto gli aggettivi, la frequente paratassi e la situazione stereotipa, a volte anche banale, della vicenda narrata, lo aiutano a comprendere la trama, risvegliando in lui contemporaneamente con la curiosità un facile processo di identificazione.

Non a caso i romanzi d'intrattenimento sono stati sempre ritenuti un valido mezzo, di rapida divulgazione di temi propri della questione del femminile, che si manifesta anche tramite una nuova immagine della maternità.

¹¹ Lennart Falck, *Sprachliche "Klischees" und Rezeption*. Empirische Untersuchungen zum Trivialitätsbegriff, in, op. cit. p. 11.

¹² Bettauer, Hugo, *Die freudlose Gasse*, Salzburg, Hannibal Verlag 1980 p. 5.

Se, in Schnitzler o Musil questa era ancora considerata un elemento negativo, causa della morte della protagonista, il divenire madre viene, invece, nei romanzi di Gina Kaus, inteso come fattore di riunificazione della coppia. In *Die Schwestern Kleb*, una delle due protagoniste, Irene, cerca, per non far naufragare il suo matrimonio con Alexander, di diventare madre, ma senza successo. Solo la gravidanza della sorella emancipata, Lotte, salva momentaneamente la situazione, poiché Irene lascia credere che il bambino, in realtà di Lotte, sia suo. Sorprendentemente l'autrice opta per una gravidanza del personaggio più maschile del romanzo piuttosto che per quello più tradizionalmente femminile; il che può essere inteso proprio come il segnale evidente che il processo emancipativo non rinnega la maternità, anzi la considera uno degli attributi più importanti di tale sviluppo.

Fra gli autori di sesso maschile, nei quali persiste un'idea del femminile immaginario e tradizionale, quasi fosse una forma di autodifesa di fronte alla donna reale, Hugo Bettauer – sopra citato fra gli autori di romanzi di intrattenimento – gioca nel panorama del Primo Dopoguerra un ruolo significativo. Romanzi come *Die Stadt ohne Juden* (1922), *Das entfesselte Wien* (1923) oppure *Die freudlose Gasse* (1924) colpirono l'interesse del pubblico tanto che furono tutti, dopo la guerra, trascritti anche in versione cinematografica. La sua notorietà, tuttavia, fu anche legata al così detto caso Bettauer, che lo vide assassinato nel 1925 da Otto Rothstock, un dentista psicologicamente instabile con idee nazionalsocialiste. La particolarità del caso Bettauer consistette nel fatto che Rothstock fu dichiarato incapace di intendere e di volere e, rinchiuso in una clinica psichiatrica. Fu, però, riconsegnato dai medici alla famiglia; cosa che, simile ad una dichiarazione di innocenza, fece scandalo nell'opinione pubblica.

Bettauer divenne, con la sua tragica ingiusta morte, non punita dalla legge, simbolo del perverso sistema burocratico della giustizia, descritto nei suoi romanzi come risultato dell'ipocrisia, della povertà morale e della mummificazione della società viennese, che solo apparentemente e dall'esterno poteva definirsi moderna.

Bettauer nacque nel 1872 a Baden. Compagno di ginnasio di Karl Kraus, lavorò come giornalista a Zurigo prima di sperperare tutta l'eredità paterna in America e di separarsi dalla moglie. Ritornato in Europa trovò lavoro presso una testata giornalistica di Berlino, ma a causa delle sue idee di dissidente, fu costretto ad abbandonare il posto di lavoro e a vivere una vita da bohemien. Con la sua seconda moglie lasciò la capitale tedesca per trasferirsi a New York dove iniziò la sua attività di scrittore producendo ben cinque romanzi di successo. Con lo scoppio della Prima Guerra Mondiale fu inviato come corrispondente di guerra per un giornale americano

e dopo il conflitto mondiale fu attivo a Vienna come «Sozialjournalist». Tracce della sua attività giornalistica permangono anche nei suoi romanzi tanto che poterono essere definiti romanzi-cronaca. L'interesse di Bettauer per gli eventi politici della Vienna della Prima Repubblica lo portarono a scegliere la storia di quell'epoca come sfondo narrativo per molti dei suoi romanzi, che si rivelano quadri concreti di storia viennese del Primo Dopoguerra. Nella produzione letteraria di Bettauer, Vienna è il palcoscenico dell'azione narrativa; una Vienna che appare «in den zwanziger Jahren Österreich so gut wie identisch mit der Hauptstadt»¹³ e che «alle Fesseln der Tradition zerbrochen hat, [...] wird von der großen Vergangenheit nicht mehr getragen, sondern belastet, ist zügellos geworden, ohne frei zu sein, weiß nicht, nach welcher Richtung es sich bekennen soll»¹⁴.

Bettauer ambienta anche il romanzo criminale *Die freudlose Gasse* sullo sfondo di una Vienna Anni Venti, ritratto del Primo Dopoguerra, diventato «Symbol für eine ganze Stadt, die ganze Welt und das ganze Leben»¹⁵, in cui gli abitanti della Melchiorgasse, la così detta «freudlose Gasse», sono protagonisti di una storia criminale, vittima una giovane, bella ricca ed elegante signora, sposata con un famoso avvocato, Lia. La sera in cui incontra, in un alloggio preso in affitto, Egon Stirner, suo amante, speculatore senza scrupoli, Lia, circuita da lui gli cede un prezioso gioiello. La donna viene poi trovata morta nell'appartamento il giorno seguente dalla polizia. L'omicida è Marie Leicher, una vecchia amica di Lia, sempre stata invidiosa della posizione sociale della donna. La storia principale si intreccia con quella secondaria di una giovane ragazza, Grete, e di un giornalista, amico del marito di Lia, Otto Demel. Grete, che si deve prendere cura della situazione economica familiare, chiede denaro a Frau Greifer, una sarta, anche proprietaria di un bordello, senza però avere la possibilità di poterglielo poi restituire. Per pagare i debiti a Frau Greifer, Grete accetta l'offerta della donna e incomincia a lavorare nel bordello della Greifer senza che Otto Demel, intanto innamoratosi di lei, ne abbia il minimo sospetto. Nonostante diversi episodi rocamboleschi il romanzo termina con un happy end.

¹³ Wendelin Schmidt-Dengler, *Abschied von Habsburg*, in: *Literatur der Weimarer Republik 1918-1933*, (a cura di) Bernhard Weyergraf, München, dtv 1995, p. 502 sgg. Interessante appare in questo contesto l'allegoria del carinziano Friederich Anton Perkonig, che definisce Vienna una madre, che si è dimenticata dei suoi figli, allegoricamente paragonati ai vari stati federali.

¹⁴ Hugo Bettauer, *Das entfesselte Wien*, Salzburg, Hannibal Verlag 1980, p. 99.

¹⁵ *Ibid.*, p. 291.

Sulla scena del Primo Dopoguerra si muovono personaggi, implicati in questioni di denaro: sono speculatori come Egon Stirner, il nuovo ricco, che sfrutta l'ingenua elegante signora per arricchirsi alle sue spalle, oppure sono delle Frau Greifer¹⁶, sarte all'apparenza, ma in realtà padrone di esclusivi bordelli. Ma i personaggi più tipici di Bettauer sono vittime, come Grete, costrette, sia per motivi di necessità effettiva, che per sete di successo, a vendersi a qualsiasi prezzo agli speculatori¹⁷. Già da questa breve descrizione si può evincere che Bettauer propone tematiche molto simili a quelle di Schnitzler in *Fräulein Else*. Else e Grete potrebbero essere sorelle in quanto tutte e due, deboli e sfruttate, sono vittime del processo inflazionistico del Primo Dopoguerra. I 30.000 fiorini che Else chiede a Dorsday, diventati per Grete dieci milioni, sono il prezzo necessario da pagare per possedere una donna anche se le condizioni di pagamento sono rimaste le stesse di un tempo: Grete si vende agli sguardi avidi di piacere degli uomini come testimoniano le parole della signora Graefe – «Sei'n Sie g'scheit, dann ist Ihr Glück besiegelt. Sie schwimmen im Geld und können mir auch das meinige zurückgeben»¹⁸ – avvalorando sia l'impossibilità per la donna di diventare indipendente che mantenendo ancora in vita la sua condizione strumentale.

Die nackten Weiber, die auf einen nackten Mann mit Peitschen los-schlugen¹⁹

[...] zwei junge, bildhübsche Geschöpfe auf dem Podium, nur in seidene Tücher gehüllt, die sie langsam gleiten ließen²⁰

Significativo ed interessante è anche il confronto con il testo teatrale di Ödön von Horváth *Geschichten aus dem Wiener Wald*. Qui, però, come in Bettauer, il tema della ragazza vittima dei soprusi maschili è presentato con una nuova variante. Mentre il personaggio del romanzo di Bettauer,

¹⁶ Evidenti sono le affinità con la signora Rattazzi, insegnante di ballo nel romanzo *Jazz* (1925) di Felix Dörmann. Entrambe, infatti, sono donne senza scrupoli, che godono di una posizione non convenzionale. Le parole della signora Rattazzi «Wir Frauen machen unsere Karriere immer durch die Betten der Männer» (p. 102), mostrano il ruolo della donna e con esso il prezzo che ella deve versare per raggiungere la sua posizione in modo più o meno lecito.

¹⁷ Questi temi sono anche materiale narrativo del romanzo di Felix Dörmann *Jazz*, in cui i personaggi principali sono Egon Kalmar, speculatore di borsa e Marianne, baronessa con nome d'arte Natascha che interpreta il ruolo di una ragazza sfruttata.

¹⁸ Hugo Bettauer, *Das entfesselte Wien*, op. cit. p. 126.

¹⁹ *Ibid*, p. 129.

²⁰ *Ibid*, p. 209.

Grete, è costretta a vendersi e ad usare il suo corpo per guadagnare denaro e mantenere la famiglia, Marianne, personaggio centrale dell'opera di Horváth, si vende²¹, per raggiungere una posizione sociale autonoma e per ribellarsi alle severe regole paterne tradizionaliste.

Ich verdiene hier zwei Schilling pro Tag. [...] Du [der Vater] hast mich ja nichts lernen lassen, nicht einmal meine rhythmische Gymnastik, du hast mich ja nur für die Ehe erzogen.²²

Ma il confronto mostra anche un'affinità: entrambe le ragazze *costruzione* di un immaginario ancora tradizionale²³, sono sessualmente desiderate dall'uomo in quanto bambole senza personalità, giocattoli nelle mani del loro artefice, che gode nell'usarle²⁴.

Sie wollte keine Spielpuppe der Männer, kein Schauobjekt der Menge werden, das man für Geld beklatscht oder auszischt.

Ich komme mir wie eine Gliederpuppe vor, die mechanisch bewegt wird: Wenn der Spieler die Fäden aus der Hand gleiten läßt, dann klappt die Puppe zusammen – ich – bin so weit.²⁵

Non solo Hugo Bettauer o Ödön von Horváth, ma anche Felix Dörmann²⁶ può essere preso a modello per la descrizione di un femminile ancora fortemente convenzionale e tradizionale. Dörmann, nelle sue due raccolte di poesie *Neurotica* e *Sensationen*, nei suoi drammi come *Die ledigen*

²¹ Si potrebbe anche sottolineare una forte similarità con il personaggio del romanzo *Jaazek* non solo per il fatto che entrambe le protagoniste si chiamano Marianne, ma anche per il fatto che svolgono entrambe l'attività di ballerine in un locale.

²² Ödön von Horváth, *Geschichten aus dem Wiener Wald*, Frankfurt am Main, Suhrkamp 1994, p. 74.

²³ Parlare di costruzione del femminile rimanda a quanto Silvia Bovenschen in *Die imaginierte Weiblichkeit* riferisce citando la lettera di Flaubert a Louise Colet, in cui si legge: «Die Frau ist ein Erzeugnis des Mannes. Gott hat das Weibchen geschaff en und der Mann die Frau; sie ist das Resultat der Zivilisation, ein künstliches Werk» (p. 43). La donna come costruzione del maschile trova anche una corrispondenza nella letteratura inglese del XX sec. e più precisamente nell'opera teatrale *Pygmalion* di G. B. Shaw.

²⁴ Il tema della donna come attrazione sessuale da circo è già presente nell'opera teatrale di Franz Wedekind *Lulu*. Il domatore afferma nel prologo: «Hereinspaziert in die Menagerie, / Ihr stolzen Herrn, ihr lebenslust'gen Frauen, / Mit heißer Wollust und mit kaltem Grauen / Die unbeseelte Kreatur zu schauen, / Gebändigt durch das menschliche Genie. / Hereinspaziert, die Vorstellung beginnt!».

²⁵ Entrambe le citazioni sono tratte dal romanzo di Felix Dörmann *Jaazek*, Warnsdorf, Strache, pp. 132-320.

²⁶ Alcuni cenni biografici relativi a Felix Dörmann si trovano nella storia della letteratura austriaca a cura di Eduard Castle.

Leute oppure *Die Frau Baronin* e nei suoi romanzi come il bestseller *Jazzy*, ripropone il ben noto motivo schnitzleriano del «süßes Mädel» come punto cardine della sua produzione narrativa.

Nelle opere di Dörmann la protagonista è quasi sempre una giovane donna, disposta a vendersi oppure cosciente di doverlo fare al maggior offerente come contro partita per ottenere condizioni di vita migliori²⁷. Il motivo della compra-vendita femminile trova nel romanzo *Jazzy* il suo esempio migliore. La storia è quella di Marianne von Hartenthurn, figlia di un ufficiale, che dopo la morte del padre, trovatasi sola nella vecchia casa di famiglia con la governante, a seguito della mancanza di denaro, pensa di affittare un'ala della vecchia casa a Egon Kalmar, arricchitosi tramite loschi affari. Dopo qualche tempo, questi nella notte di Natale propone cinicamente a Marianne un mezzo per migliorare la sua vita di stenti. Le racconta della signora Rattazzi, ballerina e direttrice di una scuola di ballo, che potrebbe avere interesse ad ingaggiarla nel suo locale come attrazione. La giovane accetta, perdendo da quel momento la sua vera identità ed assumendo quella di Natascha. Conosce nel frattempo Leo, figlio della proprietaria del palazzo Wallstein, che Egon compra e ristruttura. Leo e Marianne iniziano una storia d'amore, disturbata da un intrigo architettato da Egon, che induce Leo al suicidio. Marianne, che non sospetta di Egon, come responsabile dell'inganno ai danni di Leo, lo sposa, ma durante una lite Egon le rivela la verità sulla morte di Leo. Sola, tradita e dubbiosa, Marianne pensa di vendicarsi e decide di rovinare economicamente Egon. Grazie all'aiuto di un ricco uomo d'affari, da tempo affascinato dalla sua bellezza, Marianne porta alla rovina Egon, ma diviene oggetto degli istinti passionali del complice. Senza avere il coraggio di vendersi, Marianne causa un incidente d'auto, in cui sia lei che il ricco uomo d'affari perdono la vita.

Il drammatico suicidio programmato da Marianne, che non vuole vendere il suo corpo, perché non vuole diventare una «Spielpuppe der Männer, Schauobjekt der Menge, das man für Geld beklatscht oder auszisch»²⁸, ricorda il tentativo suicida di Else, in quanto tutte e due le donne sono vittime di un processo di sfruttamento e di mercificazione. Ma la figura della donna nell'opera di Dörmann non viene descritta solo come vittima, bensì come speculatrice. (Si veda la signora Rattazzi oppure il personaggio androgino della dottoressa Heffter). Mentre il personaggio femminile è costretto dal contesto sociale a continui cambiamenti, Egon ri-

²⁷ Helmut Schneider, *Felix Dörmann. Eine Monographie*, Wien, VWGOE 1991, p. 5.

²⁸ Felix Dörmann, *Jazzy*, op. cit. p. 132.

mane il prototipo inalterato dello speculatore e del nuovo ricco ed è riconducibile alla figura di Dorsday nella *Else* di Schnitzler, il cui passato e le cui origini rimangono oscure. Nell'ombra rimane anche la figura di Kalmar, arricchitosi illegalmente, e di Egon Stirn nel romanzo *Die freudlose Gasse* di Bettauer.

Affari illegali, truffe, arricchimenti ai danni di altri sono i metodi di una società, che è arrivata al potere tramite l'inflazione e che si è costruita posizioni sociali privilegiate solo sull'inganno.

Am liebsten lieb er eigentlich Damen, denn die hatten meistens etwas, was sie verpfänden konnten, einen Ring oder eine Kette, oder kamen auf eine andere Art wieder zu größeren Summen.²⁹

La necessità di procurarsi denaro in qualsiasi modo, legale o illegale, è oramai nella «Trivialliteratur» riflesso di una condizione esistenziale, che vede la possibilità di sopravvivere per l'uomo vincolata al possesso di beni materiali.

Irgendwas mußte geschehen. Von irgendeiner Seite mußte Geld kommen.³⁰

La ricchezza acquista una doppia valenza, correlata con il *gender* costruito sul punto di vista dell'uomo o della donna. Per l'uomo significa ancora il privilegio tradizionale di comprare e possedere una donna; per la donna significa ottenere agi, libertà e autonomia. Ma, mentre l'uomo può accumulare denaro senza nessuna condizione o vincolo, la donna deve pagare, come si evince dall'immaginario tradizionale sul femminile già proprio di Schnitzler. Ragazze, vittime e marionette nelle mani del sistema, speculative o figure androgine, come la dottoressa Heffter in *Jazz* – «als Faun sah [sie] mit den zierlichen Hörnchen und in ihrer knabenhaften Schönheit fast so bezaubernd aus; eine Frau, die nur von Frauen geliebt und bewundert und von Männern als Greuel und defektöse Unweiblichkeit empfunden wird – keine Frau mehr – und noch immer kein Mann»³¹ –, sono la conseguenza dei progressi dell'emancipazione femminile. I romanzi di Hugo Bettauer e di Dörmann confermano la nuova condizione di vita della società viennese degli Anni Venti, fortemente condizionata dall'inflazione³², dall'illegalità e dalla prostituzione.

²⁹ Ibid, p. 65.

³⁰ Ibid, p. 13.

³¹ Ibid, p. 261.

³² Ibid, p. 126. Dörmann scrive: «Die Inflation steigt wie das Manometer eines überheizten Kessels, der vor der Explosion steht. Niemand will noch Kronen besitzen, son-

Vivere all'ombra di un mecenate speculatore arrivista non è solo un tema narrativo stereotipo della letteratura d'intrattenimento degli anni del Primo Dopoguerra, bensì anche una realtà per molte donne dell'epoca. A ciò si aggiunge anche l'affacciarsi sulla scena una nuova tipologia del femminile, non più prodotto dell'immaginario maschile, ma attenta alle aspettative e ai fermenti sociali. Personalità come Gina Kaus oppure Vicki Baum si fanno portavoce di temi suggeriti dall'osservazione della nuova realtà. I personaggi femminili dei romanzi di Gina Kaus sono donne che hanno superato l'ingenuità e l'innocenza delle figure schnitzleriane; donne emancipate, cresciute alla luce di una decisa lotta contro l'invadenza del potere maschile; donne che hanno il coraggio e la determinazione per ricoprire un ruolo ben definito e attivo nella società, anche in quella letteraria.

Nelle opere della Kaus tutte le figure femminili nascono dall'immaginazione dell'autrice sull'analisi dello studio della sua personalità che si ritrova in ciascuna di queste figure concrete e realistiche. Non sono più oggetto di passione o d'istinto sessuale, bambole o vittime del sistema patriarcale, ma il risultato di una lotta di emancipazione storica e sociale che mira a ridare dignità al femminile. Una di queste donne è proprio la stessa Gina Kaus, che solo verso gli anni Sessanta fu rivalutata nel panorama letterario austriaco. Georg Froeschel la definì «eine der geistreichsten Frauen in Wien, die in ihrem Denken der eigenen Zeit weit voraus war»³³ e Patrizia Guida-Laforgia descrisse le sue qualità letterarie con queste parole:

Her talent as a writer, her passion for intrigue, her capacity to investigate the psychology of her characters, and her ability to analyze feelings were intimately connected to her own existence.³⁴

L'abilità di questa scrittrice nel delineare la psicologia dei personaggi dei suoi romanzi derivava dalla sua personale conoscenza degli studi di Alfred

dern nur mehr Realwerte». Il problema della prostituzione è oggetto di descrizione in Bettauer, soprattutto nelle descrizioni relative al bordello della signora Greifer: «Rauch, Lärm, grelles Lachen, Klavierspielen umgab sie. Herren im Sakkoanzug, Smoking, Frack. An die zehn oder zwölf Mädchen, in tief ausgeschnittenen Abendkleidern, saßen neben den Herren, auf ihren Knien, tanzten, tranken Champagner, lachten und sangen» (p. 208). Sul tema dell'illegalità Dörmann fa riferimento alla metamorfosi subita dall'appartamento di Lise Varnay e di Anka von Bergen, trasformato in un bordello: «Auch sonst war die Wohnung mit Vorsichtsmaßregeln aller Arten ausgezeichnet versehen. [...] Gefahr war die Polizei, die darauf aus war, Spielgesellschaften auszuheben, die Anwesenden zu perlustrieren und nach Möglichkeit abzuschieben» (p. 62).

³³ Dagmar Malone, Gina Kaus, in: *Deutsche Exilliteratur seit 1933*, Bd. 1. München, Winkler 1976, p. 752.

³⁴ Patrizia Guida-Laforgia, *Invisible Women in Exile in the U.S.A.*, op. cit. p. 28.

Adler sul soggetto. La Kaus, infatti, era stata assidua frequentatrice delle lezioni universitarie di Adler, i cui testi l'avevano influenzata notevolmente.

Gemeinsam mit ihm [Otto Kaus] hörte sie bei Alfred Adler Vorlesungen, die sie beeindruckten und die auch ihre literarische Arbeit beeinflußten.³⁵

La psicologia individuale di Adler, che si fondava sulla «Seelenbewegung» e sulla considerazione dell'uomo come entità unica alla ricerca della sua realizzazione attraverso l'amore, il lavoro e la società, sottolineava il ruolo della quotidianità come fattore centrale della formazione umana, anche da un punto di vista sessuale. Nella sua opera *Menschenkenntnis* Adler descrisse la contrapposizione dei sessi per la conquista del mondo del lavoro e chiarificò come «die Frau, zufolge ihrer Körperbeschaffenheit von bestimmten Leistungen ausgeschlossen wird, während es andererseits gewisse Arbeiten gibt, die man Männern nicht zuweist, weil sie ihnen ihrer besseren Verwendbarkeit wegen nicht eigentlich gelegen sind»³⁶.

La convinzione di Adler dell'esistenza di una sessualità intermedia, in cui fosse presente una «privilegierte Gruppe, die Männer»³⁷ gli consentì di dare inizio allo studio della categoria delle «unprivilegierten», ossia delle donne. Il punto di vista intellettuale di Adler può anche essere inteso come femminile così come anche la sua tipicizzazione della donna:

Der eine Typus wurde bereits gestreift. Es sind jene Mädchen, die sich nach einer aktiven, "männlichen" Richtung hin entwickeln. [...] Sie versuchen ihre Brüder und männlichen Kameraden zu übertreffen, wenden sich mit Vorliebe Beschäftigungen zu, die dem männlichen Geschlecht vorbehalten sind, betreiben allerhand Sport. Oft wehren sie sich auch gegen die Beziehungen der Liebe und Ehe. Gegen alle Angelegenheiten der Haushaltung bekunden sie eine ungeheure Abneigung, entweder direkt, indem sie dieselbe ganz offen aussprechen, oder indirekt, indem sie sich jedes Talent dazu absprechen und zuweilen auch den Beweis zu erbringen suchen, daß sie zu Arbeiten des Haushaltes nicht die Fähigkeiten hätten.³⁸

Il primo tipo di donna alla Adler cerca di rendere positivo, con un atto di mascolinità, la parte negativa della sua femminilità assumendo un atteggiamento

³⁵ Christa Gürtler/Sigrid Schmid-Bortenschlager, *Erfolg und Verfolgung. Österreichische Schriftstellerinnen 1918-1945*, Wien, Residenz Verlag 2002, p. 210.

³⁶ Alfred Adler, *Menschenkenntnis*, Frankfurt am Main, Fischer Bücherei 1966, p. 115.

³⁷ Ibid, p. 115.

³⁸ Ibid, p. 126.

giamento contrario al prevalere della componente femminile della sua psiche. Contemporaneamente nella polarità del *Mannweib*, cioè del maschile/femminile, il concetto tradizionale e moderno della donna viene riproposto anche in alcuni personaggi femminili dei romanzi di Gina Kaus.

Zum andern Typus von Frauen gehören jene, die mit einer Art Resignation durchs Leben gehen und einen unglaublichen Grad von Anpassung, Gehorsam und Demut an den Tag legen.³⁹

Nel romanzo *Die Schwestern Kleb*, Irene e Lotte sono la personificazione di modi differenti di vivere la femminilità. Irene ripropone il modello della donna classica, ossia il secondo tipo alla Adler; mentre Lotte è una donna emancipata, che corrisponde al primo tipo della catalogazione. Nel complesso della produzione letteraria della Kaus il dualismo femminile non solo è rappresentato dall'esistenza di una dicotomia sociale e storica di determinate realtà, ma anche dalla coesistenza, all'interno del femminile stesso, di una doppia sessualità come luogo della riunificazione di maschile e femminile.

Ich glaube nicht an die Existenz des "Typisch-Weiblichen". Ich glaube nicht, daß der Körperbau zu einem bestimmten Geschlechtscharakter verpflichtet.⁴⁰

Le donne dei romanzi della Kaus sono personaggi maschili e femminili allo stesso tempo, mentre l'uomo risponde solo alla tipologia unicamente maschile. È, infatti, circoscritto entro la sua debolezza, incertezza, paura e depressione, entro cioè la crisi del soggetto diffusa nella cultura dell'epoca. I personaggi femminili della Kaus hanno una bellezza fisica alla Else di Schnitzler, ma hanno la determinazione propria della donna emancipata degli Anni Venti. La vecchia convinzione maschile che un individuo «Mannweib» debba rinnegare la sua femminilità (vedansi Leopoldine in *Spiel im Morgengrauen* e Therese in *Therese. Chronik eines Frauenlebens*) ossia la sua bellezza o la sua maternità per essere emancipato è del tutto superata. La donna moderna per la Kaus conserva la sua classica femminilità e la sa armonizzare con le caratteristiche più tradizionali del maschile. Le esperienze della Kaus, la sua sottile conoscenza psicoanalitica dell'individuo sono presenti nelle sue storie, che «zügig aus der Avantgarde-Literatur weg-

³⁹ Ibid., p. 127.

⁴⁰ Andrea Capovilla, Die Kunst, brauchbar zu schreiben. Gina Kaus-Romanautorin, Emigrantin, Drehbuchschreiberin, in: *Wiener Zeitung*, März 2000, p. 10.

führen»⁴¹ e che lei «schrieb so gut wie, wenn nicht besser als ihre Freundin Vicki Baum»⁴².

I suoi romanzi costituiscono un importante contributo alla comprensione del vivere, del sentire e dello stile di vita sociale dell'epoca tra il 1918 e il 1938.

Damals, in den zwanziger Jahren, [...] war nicht nur alles erlaubt, sondern auch selbstverständlich. Den Begriff Treue gab es nicht, jeder schief mit jedem, wann es ihm beliebte, oft nur ein einziges Mal; es gab zwar Liebesverhältnisse, aber auch Liebende trieben es gelegentlich mit anderen, ohne Vorwürfe, ohne Szenen, ohne lange Diskussionen, ohne Witze. Es war selbstverständlich.⁴³

Essi tratteggiano il permissivismo dominante nel periodo della caduta della monarchia asburgica che ella stessa ebbe a vivere da giovane ragazza. Fu vittima, però, in seguito della brusca svolta moralizzatrice e totalitaria del nazionalsocialismo, che conobbe nella sua più cruda brutalità come ebraica e come scrittrice.

The following day two phone calls marked a new course in her existence: Eduard telephoned their house in Vienna only to find out that the Gestapo were there and the second phone call was to her agent Marton in Paris, who has found her a job.⁴⁴

Già all'inizio della sua attività letteraria, Gina Kaus fu protagonista attiva della vita intellettuale e culturale viennese. La «Salonlöwin» Gina Kaus, come Hilde Spiel la definì, conobbe nei suoi anni viennesi, letterati

⁴¹ Sybille Mulot-Derì, *Nachwort zum Roman Von Wien nach Hollywood von G. Kaus*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag 1979, p. 245.

⁴² Ibid, p. 248.

⁴³ Gina Kaus, *Und was für ein Leben ... mit Liebe und Literatur, Theater und Film*. Hamburg, – Albrecht Knaus Verlag 1979, p. 165. Questa libertà sessuale della coppia trova una corrispondenza anche nella relazione fra la scrittrice e Otto Kaus: «[...] aber davon abgesehen schien es uns selbstverständlich frei zu bleiben. Wir hatten uns oft über sexuelle Dinge unterhalten und waren beide davon überzeugt, daß weder Mann noch Frau monogam veranlagt seien und es deshalb richtig sei, jedem seine Freiheit zu lassen». (p. 83).

⁴⁴ Gina Kaus è una degli autori i cui libri furono bruciati nel 1938 dai nazisti in quanto considerati pericolosi per il regime. Inoltre Gina Kaus era di religione ebraica e quindi fu costretta a lasciare la sua patria e a scappare attraverso la Svizzera in America. Nel libro *Invisible Women Writers in Exile in the U.S.A.* – Guida-Laforgia (p. 38), descrive come l'occupazione nazista a Vienna abbia cambiato la vita di Gina Kaus. – Tutti i dettagli sulla sua vita si trovano nelle sue memorie intitolate *Und was für ein Leben ... mit Liebe und Literatur, Theater und Film*.

famosi come Franz Blei, Franz Werfel, Hermann Broch⁴⁵, Ernst Pollack e Milena Jesenská con cui intrattenne un'amicizia intensa, a volte anche conflittuale⁴⁶. Le esperienze maturate nell'ambiente bohemien dei *café* viennesi⁴⁷, frequentando quegli intellettuali ed altre personalità dell'epoca, così come le conoscenze e amicizie private, le fornirono materiale per i suoi romanzi e racconti. Sibylle Mulot-Deri, infatti la apostrofò non a caso con un «Zeitgeschöpf», sostenendo che i suoi romanzi erano «technisch so perfekt, psychologisch so überraschend, daß es schwer fällt, sie auf der Unterhaltungsebene festzumachen, obwohl es zweifellos auch Unterhaltungsromane sind»⁴⁸. Gina Kaus fu quindi lo specchio della sua epoca e veicolò con la sua arte una visione realistica, concreta ed oggettiva della scena viennese del Primo Dopoguerra. La sua stessa biografia, spaccato dell'ambiente umano del tempo, di cui la stessa Kaus affermò che «in den 20er Jahren nicht nur alles erlaubt war, sondern auch selbstverständlich»⁴⁹, fornisce, infatti, una testimonianza ed è un valido documento per comprendere le condizioni di vita della società del tempo. Libertà sessuale, relazioni lesbiche, promiscuità, provocazioni della moda caratterizzavano il vissuto della società del Primo Dopoguerra e della generazione a cui anche Gina Kaus apparteneva. Donna spiritualmente e fisicamente emancipata⁵⁰, innovativa, eccentrica, «eine wohlhabende Dame, deren Geist und Witz als Magnet»⁵¹, Gina Kaus si lascia alle spalle il vecchio ordine ipocrita del passato per vivere i nuovi valori, quali l'indipendenza, la professionalità e l'amore libero.

⁴⁵ Ibid, p. 50 sgg.

⁴⁶ Eva Bakos, *Wilde Wienerinnen. Leben zwischen Tabu und Freiheit*, Wien, Ueberreuter 1999, p. 122.

⁴⁷ Anton Kuh, Central und Herrenhof, in: *Das Wiener Kaffeehaus*, Frankfurt am Main, Insel Verlag 1993, p. 157. Il *café* a Vienna gode di una lunga tradizione come punto di incontro di intellettuali. Tra i più famosi locali si annoverano il "Café Central" e il "Café Herrenhof". Il primo era frequentato da gente, che desiderava conversare su tutto ciò che era di argomento politicamente ed sessualmente rivoluzionario; il secondo era per coloro che «Mumien bleiben wollten» come affermava Kuh.

⁴⁸ Christa Gürtler/Sigrid Schmid-Bortenschlager, *Erfolg und Verfolgung. Österreichische Schriftstellerinnen 1918-1945*, Wien, Residenz Verlag 2002, p. 214.

⁴⁹ Ibid, p. 165.

⁵⁰ Ibid, pp. 149-70. «Ich trug einen fast durchsichtigen Shawl und sonst nichts [...]», proprio come la moda del tempo richiedeva. Poi la Kaus scrive ancora: «[...] in einer kleinen Wohnung in Mariahilf, schnupfte ununterbrochen Kokain. Der kleine Kreis teilte das wenige, was er besaß, mit jedem Mitglied, und alle schiefen mit allen, und alle nahmen Kokain».

⁵¹ Verena Heyde-Rynsch, *Europäische Salons*, München, Winkler Verlag 1992, p. 11.

Nata a Vienna da una famiglia di ebrei assimilati, di umili origini, in condizioni di povertà, con cui dovrà convivere per tutta la sua esistenza – «Mein Vater war arm. Nicht bloß arm - sehr arm. Ich hatte immer nur ein einziges Kleid. Das hat mich sehr gestört, denn ich war immer sehr eitel»⁵² –, la scrittrice percepisce il suo essere nata femmina come una sfortuna.

Bei der Geburt eines jüngeren Geschwisters oder eines Kindes im weiteren Bekanntenkreis erfährt das Mädchen, daß man die Ankunft eines Sohnes mit größerer Freude, mit größerem Stolz begrüßt, als die einer Tochter.⁵³

A ciò si aggiunga il fatto che il riconoscimento dei diritti della donna in politica non incideva particolarmente sulla situazione femminile, poiché l'educazione della donna era solo concepita in funzione del suo ruolo di madre e di casalinga essendole ancora precluso l'accesso alle università. La Kaus frequentò, dopo la scuola primaria, un liceo femminile molto conosciuto a Vienna, per le figlie degli impiegati statali.

Das konservative Mädchenlyzeum des Schulvereins für Beamten-töchter [...], das als strenge Schule mit ausgezeichneten Lehrern galt.⁵⁴

Gina Kaus scrive nelle sue memorie di essere stata una delle peggiori scolare e di aver conseguito, al termine degli studi liceali, l'esame di stato in lingua inglese per poterla insegnare, anche se le fu difficile trovare occupazione⁵⁵.

I due incontri, prima col maestro di cappella Josef Zirner e poi con Joseph Kranz, finanziere e consigliere di vari governi durante la monarchia, presidente della «Depositbank», mecenate di molti artisti dell'epoca⁵⁶ e collezionista d'opere d'arte⁵⁷, furono per l'impegno letterario della scrit-

⁵² Gina Kaus ha scritto queste parole a Victor Suchy nella lettera del 8. 4. 1977, lettera che ad oggi è conservata a Vienna Literaturhaus.

⁵³ Cit. da Christina Huber, *Gina Kaus. Eine Monographie*, Wien: Dissertation 1994, p. 10.

⁵⁴ Ibid, p. 13.

⁵⁵ Decide così di rispondere all'annuncio di un giornale che richiedeva un'infermiera in un laboratorio. «Wir waren das einzige Laboratorium, das Wassermannstests machte – das heißt, ich machte mit achtzehn und neunzehn Jahren alle Syphilistests für das ganze Land».

⁵⁶ Karl Kraus, *Die Fackel*, (a cura di) Hink Wolfgang, München, Saur 1994, Nr. 857, p. 104. Kraus scrive su di lui: «Ein besonders geistreicher Mann».

⁵⁷ Gina Kaus, *Und was für ein Leben ... mit Liebe und Literatur, Theater und Film*, op. cit. p. 38. Gina Kaus scrive: «Er hatte eine wahre Leidenschaft für Antiquitäten jeder Art, und seine Wohnung war ein richtiges Museum». Si veda anche Arthur Schnitzler, *Jugend in*

trice di importanza decisiva anche all'interno del movimento emancipazionista.

Ich habe mich in dich verliebt [...]. Ich bin dreißig Jahre älter als du. Ich habe nicht gerade eine Glatze, aber schütteres graues Haar und ein wenig Bauch. Ich erwarte nicht, daß du dich ohne weiteres in mich verliebst. Aber wenn du mir Zeit gibst, dir zu zeigen, wer ich bin [...]. Ich habe vielleicht noch zwanzig Jahre zu leben, dann bist du vierzig und gewiß immer noch eine schöne Frau, und mit dem Vermögen, das ich dir hinterlassen werde [...].⁵⁸

Dopo questa dichiarazione d'amore di Joseph Kranz, Gina Kaus decide di accettare di convivere con il finanziere nonostante questi fosse molto più vecchio di lei e lei non lo amasse.

Er hätte nicht zu warten brauchen. Ich war entschlossen ihn zu nehmen, ihn und seinen Reichtum [...] In all den Monaten der schwarzen Trauer hatte ich niemals an Selbstmord gedacht; ich hatte ein Leben vor mir, ein Leben ohne Liebe, und ich wollte reich sein. Ich schäme mich nicht das zu sagen.⁵⁹

Così Gina Kaus, vedova di Pepi Zirner, caduto in battaglia, motiva implicitamente la sua decisione di diventare scrittrice. Kranz a questo punto le sembra la persona adatta per introdurla nella cerchia che conta, ma il prezzo da pagare è alto: deve darsi al mecenate. Interessante è notare che il motivo del vendersi non rimane più circoscritto alla finzione letteraria, come nel caso della *Else* di Schnitzler, ma trova la sua attuazione in una donna reale come la Kaus sia pure in un contesto assai diverso, attraverso una scelta libera, non condizionata da ricatti di sorta.

Zum ersten Mal wohnte ich in einem Luxushotel, jeden Tag fand Kranz etwas Neues, das er mir kaufte, jeden Tag lernte ich einflußreiche und interessante Leute durch ihn kennen.⁶⁰

Nel complesso, nonostante i progressi raggiunti, l'effettiva realizzazione del Sé femminile necessita ancora dell'aiuto di un compagno, che con la sua fama e la sua popolarità la introduca laddove si conta, in società. Per la Kaus, però, questa rimane celata: ella fra i conoscenti è consi-

Wien, p. 65: «Joseph Kranz, der spätere Advokat und Finanzier, brachte Fännchen seine Huldigungen in Gedichten dar, die mir viel besser erscheinen als die meinen».

⁵⁸ Gina Kaus, *Und was für ein Leben ... mit Liebe und Literatur, Theater und Film*, op. cit. p. 31.

⁵⁹ Ibid, p. 29.

⁶⁰ Ibid, p. 35.

derata figlia adottiva del mecenate, che non vuole scioccare l'opinione pubblica compromettendosi e presentandola come sua amante⁶¹.

Er wollte keine gelegentliche Geliebte, sondern eine Frau, die auch nach außen hin zu ihm gehörte. [...] Er stellte mich als seine Nichte vor, und niemand schien sich zu wundern.⁶²

Negli anni della vita con Kranz Gina trascorre gran parte delle sue giornate frequentando vari circoli letterari dove ha la possibilità di far conoscere il suo talento, tanto che Franz Werfel la sceglie come eroina del suo romanzo *Barbara oder die Frömmigkeit* (1929).

Hedda [Gina] führte demnach zwischen Café und Palais ein verzwicktes Doppelleben, denn sie wollte auf keines von beiden verzichten ihre durchaus nicht un hübschen Züge zeigten manche Schärfe und Verschwommenheiten, wie sie durch den ewigen Umgang mit intellektuellen Fragen, durch den Genuß von dreißig Zigaretten täglich und anderen Freiheiten [...].⁶³

Nel gruppo di Franz Blei, che Gina regolarmente frequenta, incontra l'uomo che diventerà il suo secondo marito: lo scrittore comunista Otto Kaus⁶⁴.

Er hatte mir – oberflächlich – immer ganz gut gefallen: Er war eher schwächling, hatte ein dreieckiges Gesicht mit dunklem Teint, großen dunklen Augen, gerader Nase und sinnlichen vollen Lippen. Er hatte sieben Semester Medizin studiert, kam aber aus dem Feld mit der Absicht zurück, das Studium aufzugeben und sich ganz dem Schreiben zu widmen. Er war ein sehr einsamer Mensch.⁶⁵

Gina è così affascinata da Kaus che finanzia anche il giornale *Der Sowjet* da lui fondato, ma, dopo la proclamazione della Repubblica, la Kaus abbandona l'ideologia comunista e si dedica fra l'altro alla psicologia indivi-

⁶¹ Nella finzione letteraria Gina Kaus ha formulato questo motivo in modo differente. Non la donna, bensì l'uomo ha bisogno del partner per raggiungere la posizione desiderata.

⁶² Ibid, p. 35.

⁶³ Sybille Mulot-Derì, Nachwort zum Roman *Von Wien nach Hollywood* von G. Kaus, op. cit. p. 241.

⁶⁴ Così Gina Kaus, nelle sue memorie descrive Otto Kaus: «Er war als Kommunist, ja als Bolschewik aus dem Krieg zurückgekommen. Er war fanatisch, aggressiv und hatte überzeugende Argumente» (p. 70).

⁶⁵ Gina Kaus, *Und was für ein Leben ... mit Liebe und Literatur, Theater und Film*, op. cit. p. 80.

duale di Alfred Adler. Il rapporto di coppia però si incrina in breve tempo e si conclude con una separazione⁶⁶. Ma sarà ancora un uomo ad avere una funzione importante nella vita dell'autrice: Eduard Frischauer, personalità antitetica a quella dei precedenti, in quanto non è né un capitalista ebreo come Joseph Kranz né tanto meno un fanatico comunista come Otto Kaus, ma è un avvocato, il cui unico vizio è la passione per il gioco del bridge.

Eduard spielte den ganzen Nachmittag und jeden Abend bis tief in die Nacht hinein Bridge, wie gewöhnlich mit wechselndem Erfolg.⁶⁷

Con lui Gina si sente felice e protetta; ha una famiglia tradizionale, formata da Frischauer e due figli avuti dal legame con Otto Kaus e riesce ad affermarsi come scrittrice e sceneggiatrice anche durante l'esilio negli Stati Uniti⁶⁸ tanto che i suoi due romanzi *Die Schwestern Kleh* e *Der Teufel nebenan* (1946/1956–57) furono trascritti a Hollywood in versione cinematografica. Purtroppo, però, i debiti contratti da Frischauer al tavolo da gioco e la sua più totale inattività gravano costantemente sulla situazione economica della coppia, tanto che sono motivo per la Kaus di chiedere il divorzio.

In diesem halben Jahr [1945] trennte ich mich von Eduard. Es gab da keine andere Frau, keinen anderen Mann. Ich konnte nur Eduards völlige Untätigkeit nicht länger ertragen. Mein Angebot einer Ausbildung als amerikanischer Anwalt hatte er abgelehnt. Auch als Häusermakler, wie mein Bruder, wollte er sich nicht betätigen. [...] Manchmal kam ich in der Mittagspause heim, um mit meiner Familie zu essen. Dann lag er meist noch im Bett. Eines Abends kam ich ziemlich müde nach Hause, ich setzte mich neben Eduard aufs Sofa und zün-

⁶⁶ Ibid, p. 83 «Nachts kam er zu mir. Ich hatte einen schüchternen, eher kühlen Mann erwartet. Es wurde die leidenschaftlichste [...] Liebesnacht meines Lebens. Eingedenk meines Wunsches, ein Kind zu haben, verzichtete ich auf Vorsichtsmaßnahmen. Wir sprachen darüber, und er war begeistert. "Wenn du schwanger bist, können wir in sechs Monaten heiraten", sagte er». Sicuramente anche la gravidanza inaspettata della Kaus può aver avuto un ruolo significativo nel processo di allontanamento della coppia.

⁶⁷ Ibid, p. 219.

⁶⁸ Patrizia Guida-Laforgia, *Invisible Women Writers in Exile in the U.S.A.*, op. cit. p. 41 «The figure of the screenplay writer was not, however, that of the artist. He was an employee just like all the others who from 9 to 5, with or without ideas, had – to write. Furthermore, the intellectual property of what he wrote belonged to the studios who therefore had the right to make changes to the script without even having to consult the writer. Even given all the artistic disadvantages [...] the average weekly wage for such a writer was 100-120 dollars».

dete mir eine Zigarette an. Wir plauderten. Nach einer Weile sagte ich: [...] Ich lasse mich scheiden.⁶⁹

Questo è l'ultimo atto della vita affettiva di una donna, conosciuta sulla scena letteraria viennese del Primo Dopoguerra come *femme fatale* ed auto-definitasi «indolent, aber mit einer unglaublichen Energie»⁷⁰. L'esistenza di questa donna emancipata si gioca su due livelli: sul piano della scrittrice, che comunica le sue idee e il suo mondo interiore per mezzo dei suoi romanzi, e sul piano del personaggio celebre del mondo letterario, che si interessa personalmente dell'ancora troppo limitata condizione femminile. Le sue frequentazioni favorirono la maturazione del suo pensiero politico: si pensi al significato che ebbe per Gina la sua amicizia con il produttore del così detto «rotes Heft» (*Die Fackel*), Karl Kraus⁷¹, oppure con il redattore della *Arbeiter-Zeitung*, Friedrich Austerlitz⁷².

Er bat mich, am späten Nachmittag in seine Wohnung zu kommen, und ich tat es. [...] Er wollte mir sein Leben zeigen. Seine Wohnung war klein, sie bestand aus zwei Zimmern, dem Schlafzimmer, das ich gar nicht zu sehen bekam, und dem Arbeitszimmer. Es war ein asketisches Zimmer: Bücher an allen Wänden, Zeitungsstöße überall, und vor allem der Schreibtisch. Er hatte keine Maschine und keine Sekretärin. Er schrieb alles mit der Hand.⁷³

⁶⁹ Gina Kaus, *Und was für ein Leben ... mit Liebe und Literatur, Theater und Film*, op. cit. p. 260.

⁷⁰ Ibid, p. 12.

⁷¹ Ricordando, nelle sue memorie, il suo primo incontro con Karl Kraus, Gina evidenzia come la sua grande amicizia con Kraus abbia caratterizzato tutta la sua vita con note anche non sempre piacevoli – «Es war nicht immer wolkenlos, und manchmal stritten wir am Telefon, aber jeder meiner Tage begann mit seinem Anruf, und als er eines Tages im Jahre 1936 ausblieb, war ich mit Recht sehr besorgt. Drei Tage später war Kraus tot»⁷¹ – ma di certo rivelatrici pur sempre di un profondo rispetto reciproco. «Ich hatte Angst vor Kraus als dem schärfsten Kritiker seiner Zeit. Er hätte mich als Schriftstellerin mit einer Zeile, mein Selbstgefühl mit einem Wort vernichten können» o ancora «Sie haben mich nicht enttäuscht – sagte er [Kraus]. Ich habe nicht einen einzigen Fehler gefunden. Ihre Novelle ist wirklich gut». Gina era solita discutere con Kraus gli avvenimenti viennesi, che venivano poi riproposti nelle trame dei suoi romanzi, scritti negli intervalli fra le frequentazioni dei *café* e le pause nel suo appartamento. «Mein Lebensinhalt war zu dieser Zeit der Kreis, der sich um Blei gebildet hatte. Ich ging, wann ich konnte, zu ihnen ins "Café Herrenhof", meist nach dem Mittagessen». E ancora: «Ich fand eine Ateliervohnung in der Nähe des Palais Kranz, in der Strudlhofgasse, drei hübsche Zimmer mit einer Küche und einem wunderschönen Ausblick in den Garten des Piarenklosters».

⁷² Christina Hubner, *Gina Kaus. Eine Monographie*, op. cit. p. 39 sgg.

⁷³ Gina Kaus, *Und was für ein Leben ... mit Liebe und Literatur, Theater und Film*, op. cit. p. 125.

Negli anni della rivoluzione russa, si diffuse anche in Austria la convinzione che il comunismo potesse essere la soluzione a tutti i problemi del Dopoguerra ed anche Gina Kaus, che prima del suo incontro con Otto Kaus, non si era mai occupata di politica, andò progressivamente accogliendo la speranza che il comunismo potesse effettivamente migliorare la difficile situazione economica del proletariato. Comunista convinta, lottò contro il capitalismo e la grande borghesia, ed elaborò le sue convinzioni politiche sotto forma di articoli pubblicati sul giornale *Sonjet*⁷⁴. Dopo la proclamazione della Repubblica, aderì al partito socialdemocratico volendo sostenere la lotta per i diritti sociali e fondò, negli anni 1924/25, il quindicinale *Mutter*, che si occupava dei problemi sulla maternità⁷⁵. Il giornale affondava le sue radici nella psicologia individuale di Adler, ma lo sforzo iniziale della fondazione della rivista non durò a lungo e Gina Kaus fu costretta a vendere il giornale.

Die "Mutter" langweilte mich. Die Themen waren beschränkt, wir hatten alles erörtert, über alle wichtigen Dinge hatten Ärzte Artikel geschrieben, alle psychologischen Probleme waren erschöpfend von meinen Freunden, den Adler-Schülern, und mir behandelt worden; es fiel mir schwerer und schwerer, eine Nummer zusammenzustellen, die nicht bereits Gesagtes wiederholte. [...] Ich mußte einsehen, daß die "Mutter", obwohl es anfangs so geschienen hatte, kein wirklicher Erfolg war. Die Leserschaft war begrenzt.⁷⁶

Nonostante la ricca produzione letteraria ed il notevole successo conseguito in vita, i suoi romanzi, i suoi testi teatrali e le relative recensioni sono oggi introvabili, oramai non più editi – solo il romanzo *Katharina die Große* (1935) è ancora reperibile nelle librerie. Le sue prime opere letterarie, scritte con lo pseudonimo Andreas Eckbrecht (singolare ma per nulla atipico il fatto di scegliere uno pseudonimo maschile), sono *Diebe im Haus* (1919)⁷⁷, *Toni. Eine Schulmädchenkomödie in 10 Bildern* (1927), *Die Front des Lebens* (1928), *Die Verliebten* (1929), *Die Überfahrt* (1932) e *Morgen um neun Uhr* (1932). Questi testi, ascrivibili alla «Trivalliteratur», consentirono alla

⁷⁴ Tema centrale del giornale socialista *Der Sonjet* è l'incapacità della borghesia di apprezzare il valore dell'arte, in quanto preoccupata esclusivamente del fattore economico.

⁷⁵ Gina Kaus, *Und was für ein Leben ... mit Liebe und Literatur, Theater und Film*, op. cit. p. 143 sgg.

⁷⁶ *Ibid.*, pp. 146-147.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 43. La fonte ispiratrice di questa commedia è un'esperienza personale della scrittrice, che aveva scoperto la sua cameriera Luise mentre si accingeva a rubarle una preziosa spilla. «Das ganze machte einen solchen Eindruck auf mich, dass ich in wenigen Tagen den ersten Akt meiner Komödie *Dieb im Haus* schrieb».

scrittrice di farsi conoscere per il suo talento e di essere nominata socia del PEN-Club nel 1928 entrando a far parte della Author's League of America, che incrementò ulteriormente la sua popolarità. Quando Hitler nel 1933 fu eletto cancelliere del Reich tedesco⁷⁸ gli scritti della Kaus furono, a causa delle leggi razziali naziste, inseriti nella «Liste des schädlichen und unerwünschten Schrifttums»⁷⁹, a cui fece seguito la messa al rogo il 10 maggio del 1933 sull'Opernplatz di Berlino⁸⁰. Trovare una casa editrice che pubblicasse i romanzi di una scrittrice non gradita al regime diventò sempre più difficile. Solo l'editore olandese Allert de Lange acconsentì di pubblicare i testi di autori di lingua tedesca censurati dal regime e nel 1933 infatti stampò anche il romanzo della Kaus *Die Schwestern Kleb*; due anni dopo uscirà anche *Katharina die Große*. Entrambi i romanzi riscosero successo tanto che rimasero in vetta alle classifiche dei best-sellers per settimane. La prospettiva dell'esilio imminente e i debiti rendevano a Gina difficile concentrarsi sulla scrittura; l'ispirazione venne meno e le mancò anche la materia da narrare come racconta nelle sue memorie *Und was für ein Leben ... mit Liebe und Literatur, Theater und Film*.

Jetzt sind es mehr als drei Jahre her, seit ich etwas veröffentlicht habe, und ich bin finanziell und psychisch am Ende.⁸¹

Esule a Parigi (1938), ritrovata la creatività e la forza fisica, Gina scrisse il suo ultimo lavoro *Teufel nebenan* (1939), che inizialmente fu stroncato dalla critica negli Stati Uniti dove ella si era trasferita, perché «den amerikanischen Verlegern gefällt sie nicht. Sie behaupten, die Personen sind unsympathisch, der Held ist ein Waschlappen»⁸². Ma in seguito, dopo la seconda Guerra Mondiale, fu sceneggiato a Hollywood con il titolo *Teufel in Seide* e con Lilli Palmer come protagonista (nel 1955 Lilli Palmer ottenne come migliore attrice protagonista il premio cinematografico della critica tedesca). Nonostante questo riconoscimento Gina Kaus non scriverà più romanzi; le mancavano sia l'ambiente viennese che la sua terra.

From 1941 to her death in Los Angeles 1985, she wrote only her memories: the already mentioned *Von Wien nach Hollywood* which

⁷⁸ Ibid, pp. 186 sgg.

⁷⁹ Alfred Pfoser, *Die verbrannten Bücher*, Wien, Institut für Wissenschaft und Kunst 1983, – pp. 38-42.

⁸⁰ Gina Kaus, *Und was für ein Leben ... mit Liebe und Literatur, Theater und Film*, op. cit. p. 183. «Am 10. Mai dieses Jahr 1933 wurden meine Bücher in Berlin öffentlich verbrannt [...]».

⁸¹ Gina Kaus, *Und was für ein Leben ... mit Liebe und Literatur, Theater und Film*, op. cit. p. 64.

⁸² Ibid, p. 64.

came out in 1970 in Hamburg under the title *Und was für ein Leben ... mit Liebe und Literatur, Theater und Film*.⁸³

I suoi romanzi più celebri come *Die Schwestern Kleb* (1933)⁸⁴ e *Teufel nebenan* (1939), sono stati scritti nel periodo di maggior interessamento dell'autrice per la psicologia individuale di Adler. Sibylle Mulot-Derì, nell'introduzione alla biografia della Kaus, in riferimento al romanzo *Die Schwestern Kleb*, evidenzia il realismo psicologico con cui l'autrice delinea i personaggi.

Der psychologische Realismus all ihrer Meisterromane, ihre wunderbare schlackenlose Form stehen noch über der Kunst einer Vicki Baum. Die beiden Schriftstellerinnen waren befreundet. Ihre Romane waren leicht zu verfilmen, ihre Themen waren modern, aktuell und realistisch angepackt.⁸⁵

Le protagoniste femminili del romanzo, Irene e Lotte, due sorelle di buona famiglia viennese della Fine Secolo, pronte a soffrire e sacrificarsi l'una per il bene dell'altra, sono l'incarnazione di due idee del femminile totalmente opposte. Lotte, più giovane, ambiziosa e creativa di Irene, prototipo della nuova generazione, è la donna emancipata del Primo Dopoguerra, che vuole, con tutte le sue forze, raggiungere il suo obiettivo: diventare un'attrice famosa⁸⁶. Per questo si sottrae con determinazione alle

⁸³ Patrizia Guida-Laforgia, *Invisible Women Writers in Exile in the U.S.A.*, op. cit. p. 43.

⁸⁴ La vicenda del romanzo si svolge negli Anni Venti, a Vienna, dove due sorelle, Lotte e Irene, vivono con la governante Eula. Le due sorelle conducono vite diverse: Lotte, la più giovane, brillante, dinamica, moderna, mondana, mira a diventare attrice; Irene, invece, è tranquilla ed ha come obiettivo una casa e dei figli. Irene sposa Alexander, un architetto di Monaco di Baviera, che però ha sempre amato Lotte, ma non può avere figli da lui. Lotte, che nel frattempo, è diventata un'attrice di fama, scopre di aspettare un figlio da Alexander e decide di trascorrere gli ultimi mesi della gravidanza dalla sorella Irene. Dopo il parto, Lotte prosegue la carriera di attrice, senza mai rivelare alla sorella la verità sulla paternità del suo bambino. Il bambino di Lotte intanto è affidato alle cure di Irene, che lo accudisce come fosse suo figlio. Ma con il passare del tempo Lotte, in giro per il mondo, incomincia a sentire la mancanza del figlio e di Alexander e matura la decisione di rivelarne la paternità. Alexander, venuto a sapere di essere il padre del bambino di Lotte, lascia la moglie Irene, che tenta più volte il suicidio. Il romanzo termina con la morte di Lotte a causa di un incidente d'auto, mentre Irene rimane sola con il "suo" bambino, in una scialba quotidianità fatto di sola routine.

⁸⁵ Sibylle Mulot-Derì, Sibylle, *Nachwort zum Roman Die Schwestern Kleb*, Berlin, Ullstein Verlag 1989, p. 295.

⁸⁶ Gina Kaus, *Die Schwestern Kleb*, Berlin, Ullstein Verlag 1989, p. 47. «Natürlich möchte ich am liebsten Schauspielerin werden», e ancora l'autrice scrive: «Auch in Lotte war, auf rätselhafte Weise, der Geist der neuen Zeit gefahren und machte sie älteren Ge-

regole della vecchia tradizione patriarcale, personificata dal padre, il signor Kleh e dalla governante, la signorina Eula⁸⁷. Irene, invece, ritratta secondo un'immagine tradizionale, è donna passiva che rimane ancorata alle convenzioni del periodo antecedente il Dopoguerra.

Mentre, sia la Else di Schnitzler che la Portoghese di Musil, donne passive, arrendevoli, a qualsiasi desiderio dell'uomo, erano create dal punto di vista della sessualità maschile, le protagoniste Lotte ed Irene, pur nella diversa tipologia femminile, sono la proiezione del punto di vista sessuale dell'autrice donna:

Eine Frau soll imstande sein, ihr Brot zu verdienen – für den Fall, daß sie niemanden hat, der für sie sorgt.⁸⁸

In particolare «Die kleine Lotte, die damals ein braver tapferer Mensch» è forse il personaggio più rispondente alla psicologia della stessa Gina Kaus perché non rimane chiusa entro le pareti domestiche come la sorella, ma incomincia a lavorare prima nella gioielleria di famiglia e poi a frequentare gruppi di produttori teatrali e cinematografici⁸⁹ che la introducono in un ambiente eccentrico, a volte non convenzionale. Così Gina Kaus descrive gli incontri serali di Lotte in un piccolo appartamento.

Alle Möbel waren von ihren Plätzen gerückt und in eine Ecke geschoben. In einer anderen Ecke war mit Teppichen und vielen Kissen eine Art Lager errichtet. Auf dem Klavier stand ein Grammophon und krächzte etwas Synkopiertes. Bloß zwei Wandlampen waren beleuchtet, und die waren mit seidnen Tüchern abgeblendet.⁹⁰

Il pianoforte ed il grammofono, simboli di due epoche rimandano qui il primo al passato, ed il secondo all'epoca moderna, la cui contrapposizione non è circoscritta solo all'immagine visiva, ma anche a quella acustica in quanto il suono sincopato del grammofono crea un'atmosfera stanca,

nerationen unverständlich». Al contrario della *Else* di Schnitzler l'attività dell'essere attrice è qui una concreta ed effettiva professione e non solo uno stile e un atteggiamento di vita.

⁸⁷ Una descrizione dettagliata del ruolo della governante nella letteratura di intrattenimento con un particolare accento sul personaggio di Eula si ritrova nella tesi di laurea di Birgit Lumerding *Das Bild der Gouvernante in den Werken "Die Gouvernante" von Stefan Zweig, "Therese. Chronik eines Frauenlebens" von Arthur Schnitzler und "Die Schwestern Kleh" von Gina Kaus*, Wien, Diplomarbeit 1999, pp. 44 sgg.

⁸⁸ Gina Kaus, *Die Schwestern Kleh*, op. cit. p. 46.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 67.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 183.

propria del permissivismo caratterizzante certe sfere sociali, così definite dalla governante Eula.

Es war für mich ein Blick in eine neuartige Welt. Es gefiel mir gar nicht, wie Lotte mit ihren Partnern tanzte, es gefiel mir nicht, wie die anderen tanzten [...].⁹¹

La nuova generazione, a cui anche Lotte appartiene, vive apertamente la sua libertà sessuale e di pensiero.

Wenn zwei sich müde getanzt hatten, warfen sie sich auf die Teppiche, der Champagnerkübel stand daneben, sie tranken hastig [...] dann sprangen sie wieder auf.⁹²

L'atmosfera che Gina Kaus stessa aveva personalmente conosciuto e che faceva rivivere nei suoi romanzi poteva riflettere quella di tutta Europa nel periodo del Primo Dopoguerra⁹³ in cui si celebrava oramai come un rituale il superamento del falso pudore dell'epoca asburgica. Per questo l'immagine che affiora alla mente di un personaggio – «ein Fiaker mit livriertem Kutscher [...] und ein Hausball»⁹⁴ – rimane un ricordo bello, di un'epoca totalmente tramontata, come quella di Schnitzler. Lotte è figura decisa anche, se dovesse essere necessario, a sacrificare la sua maternità pur di raggiungere la sua indipendenza⁹⁵. Decisione che ricorda quella di Therese, quando consegna il figlio nelle mani di una famiglia di contadini per non dovere interrompere il suo lavoro di governante.

La figura di Lotte non solo conferma, come è evidente, la sua appartenenza alla nuova generazione delle donne emancipate, ma contribuisce, per contrasto, al disegno della femminilità tradizionale di Irene alla quale poi regala il ruolo, sia pure illusorio, di madre⁹⁶. Accanto a questa doppia tipologia femminile alcuni personaggi, invece, sono delineati da una specola maschile che ricorda quella di Schnitzler. Mi riferisco alle figure di Alexander, marito di Irene, e del Signor Kleh arroccato sulla convinzione

⁹¹ Ibid, p. 183.

⁹² Ibid, pp. 183 sgg.

⁹³ Ibid, p. 187. «Das ist eine ganz normale Gesellschaft. Die sieht eben heute so aus, in – Berlin genauso wie bei uns, und in Paris genauso wie in Berlin».

⁹⁴ Ibid, p. 187.

⁹⁵ Lotte affida il suo bambino alla sorella Irene per non dovere rinunciare al suo lavoro in teatro salvando, allo stesso tempo, la sorella che non può avere figli.

⁹⁶ Ibid, p. 283. «Sie züchtete Rosen und Dahlien und Georginen, die blühen und [...] sie liest fast an jedem Tag ein Buch aus der Leihbibliothek und hat am nächsten Tag Autor, Name und Inhalt vergessen».

che una donna debba restare in casa per prendersi cura della famiglia, perché «das Theaterleben zu gefährlich ist»⁹⁷.

Sia Alexander che il signor Kleh appartengono al consolidato mondo patriarcale della monarchia come le parole di Alexander sottolineano:

Ich wollte gern eine hübsche gute Frau haben, wenn ich heil aus dem Krieg kommen sollte.⁹⁸

Ambedue gli uomini sono convinti, secondo una tradizione ipocritamente opportunistica, che una donna debba sposare un uomo più anziano di lei, ricco e ben posizionato in società:

Wenn der junge Otto aus dem Feld käme oder der junge Roeder [...] einen von diesen beiden sollte Lotte zum Mann nehmen [...] das wäre ein großes Glück.⁹⁹

La vita delle sorelle Kleh, così come quella della scrittrice, presenta il femminile a cavallo fra due epoche: il passato e la modernità.

Dieser Roman ist Ginas persönlichstes Buch. Es muss sie gereizt haben, sich selbst zu zeichnen und ihre Lebensdramatik aufzuarbeiten.¹⁰⁰

Non solo Lotte può essere identificata con l'autrice, ma anche altre figure del romanzo trovano corrispondenza nella sua biografia. È il caso di Alexander, marito di Irene, padre amorevole, ispirato probabilmente al terzo marito di Gina Kaus, Eduard Frischauer; così come il pretendente di Lotte, il musicista Martin, che muore in battaglia, rimanda al primo marito di Gina, Pepi Zirner; Lisbeth, poi, la piccola, grassoccia e insensibile sorella di Alexander ben ripropone la figura della suocera di Gina. Non da sottovalutare è anche il quadro storico, in particolare la guerra, causa di distruzione e di rovina per la vita di intere generazioni, in cui sono collocate le vicende, guardate con occhio di severa critica da parte della Kaus. La scrittrice non risparmiò accuse anche contro gli industriali, che a detta sua speculavano, sfruttavano i loro operai e sovvenzionavano i conflitti bellici con il loro denaro.

Wenn man die Krüppel in den Straßen sieht und die vielen schwarz gekleideten Frauen, und wenn man von Tausenden Gefallenen liest [...] nie stellt man sich vor, dass es da eine Fabrik gibt, wo das alles

⁹⁷ Ibid, p. 47.

⁹⁸ Ibid, p. 41.

⁹⁹ Ibid, p. 103.

¹⁰⁰ Sybille Mulot-Derì, *Nachwort zum Roman Die Schwestern Kleh*, op. cit. p. 296.

gemacht wird. Saubere Maschinen und sogar wirkliche Menschen, die darin arbeiten [...] man stellt sich das nie richtig vor, so eine Mordindustrie.¹⁰¹

Se il clima "dell'industria della morte" creatosi attorno agli Anni Venti e Trenta fa soffrire di stenti la popolazione e la priva della certezza del futuro, non ha però impedito, come è già stato sottolineato, il diffondersi di una creatività artistica.

Sei anni dopo la pubblicazione del romanzo *Die Schwestern Kleh*, Gina Kaus scrive un altro capolavoro della letteratura d'intrattenimento, *Teufel nebenan*¹⁰². Proprio nella sua autobiografia *Von Wien nach Hollywood*, Gina Kaus, descrive come sia scaturita in lei l'ispirazione per la stesura di questo romanzo psicologico emozionante, il cui personaggio femminile, Melanie, è «die eifersüchtigste Frau der Welt».

Um die Weihnachtszeit [...] setzte ich mich an die Maschine und begann "Teufel nebenan". Der erste Satz war gut, gebar den nächsten. Es war eine Wohltat wieder zu schreiben, ich war fleißig, arbeitete täglich [...] und vollendete den Roman in etwa vier Monaten.¹⁰³

Tra l'autrice e Melanie non c'è nessun tipo di affinità, perché Melanie è una donna individualista ed eccentrica, la cui morte viene benedetta come una liberazione da tutti coloro che la avvicinano. Melanie, «Ein Konglomerat von verschiedenen Personen, vereinigt in der Gestalt einer persönlichen Feindin»¹⁰⁴, con il marito Albert, è protagonista di una vicenda, che non ha indicazione di data né precisazione di luoghi. I personaggi del ro-

¹⁰¹ Ibid, p. 135.

¹⁰² Albert, giovane studente di filosofia, lascia la sua terra alla morte del padre e si trasferisce in città, dove conosce Stephan, studente di medicina che lo introduce nella vita mondana della città. Albert, perciò, frequenta gente aristocratica e incontra anche la ricca vedova Melanie che si avvale delle sue doti di grande seduttrice per irretire il giovane e costringerlo a sposarla. Negli anni della sua vita matrimoniale con Melanina, Albert si rende conto di aver perso completamente la sua libertà anche se al contempo capisce che ha raggiunto una buona posizione sociale ed ha ottenuto un lavoro di prestigio, grazie alle conoscenze influenti della moglie. Diventa infatti azionista di una industria, dove conosce la segretaria Anna di cui si innamora. Albert così conduce una doppia vita: da un lato è il marito della gelosissima Melanie e dall'altro è l'amante di Anna. Stanco dei continui tentativi di suicidio di Melanie, Albert è deciso a chiedere alla moglie la separazione, ma non avendone il coraggio, pensa di risolvere la questione avvelenandola con una forte dose di Veronal. Dopo la morte della moglie, Albert, nonostante il rimorso per l'azione compiuta, ricco dell'eredità di Melanie, parte con Anna alla volta della Grecia e dell'Italia.

¹⁰³ Sybille Mulot-Derì, *Nachwort zum Roman Teufel in Seide von Gina Kaus*, op. cit. p. 284.

¹⁰⁴ Ibid, p. 287.

manzo, dettagliatamente presentati e caratterizzati, nei loro rapporti familiari e professionali, comunicano fra loro con realistica immediatezza. In questo romanzo Gina Kaus propone un femminile scisso, mefistofelico, luciferino, violento e vendicativo (incarnazione estrema del così detto maschile della «Hochliteratur»), che è sia elegante e affascinante¹⁰⁵. Di rilievo è il quarto capitolo del romanzo, in cui l'autrice presenta Melanie come *femme fatale*. All'inizio del capitolo Albert prende conoscenza del personaggio di Melanie, che è al pianoforte, mediante il suono della sua voce.

Das Kleid, das sie trug, war von rosenfarbener Seide, es war lang und bildete zu beiden Seiten ihrer Füße sanfte Wellen auf dem Teppich. [...] Er konnte nur ihren Rücken sehen, der auffallend gerade war, den langen Hals und das tiefschwarze Haar.¹⁰⁶

In questa scena Melanie viene paragonata ad un essere soprannaturale, ad una sirena, che, come nella mitologia classica, ammalia l'uomo con la sua avvenenza e il suo canto. Già anticipato nel titolo dell'opera dalle parole diavolo e seta, il carattere di Melanie è duplice: diabolico e dolce¹⁰⁷. In questo caso l'immaginazione del femminile nella Kaus ricorda quella di Musil, in *Grigia*¹⁰⁸.

Sie denkt nicht vernünftig [...] aber sie handelt hundertmal zielsicherer [...] sie denkt überhaupt nicht, sie stellt sich vor [...] mit ungeheurer Lebendigkeit [...].¹⁰⁹

La contrapposizione linguistica di «denken» e di «handeln» sottolinea l'incapacità della protagonista di pensare in maniera razionale, mancanza questa che sapientemente colma con l'agire pratico. Il temperamento irruente di Melanie rimanda al comportamento irrazionale di Else, alla sua aggressività verbale. La natura incontrollata ed impetuosa di Melanie è descritta tramite un'iperattività nei confronti del marito debole, per il quale si prodiga al fine di consentirgli una carriera prestigiosa.

¹⁰⁵ Gina Kaus, *Teufel in Seide*, Berlin, Ullstein Verlag 1992, p. 195. «Ich kann mir vorstellen, wie ihr beide über mich gelacht habt, du und diese Kanaille! Aber jetzt bin ich es, die lacht! [...] und sie lachte, ein häßliches, höhnisches Lachen».

¹⁰⁶ Ibid, pp. 22 sgg.

¹⁰⁷ Cfr. Le figure femminili nella *Lulu* di Franz Wedekind e nella *Venus im Pelz* di Leopold Sacher-Masoch.

¹⁰⁸ Cfr. Robert Musil, *Grigia*, in: *Robert Musil: Frühe Prosa und aus dem Nachlaß zu Lebzeiten*, op. cit. pp. 226-227 sgg. «[...] sie ist erdig, kantig, giftig und unmenschlich in allem [...] Und das Gesicht, das zu ihr gehörte, war ein ein wenig spöttelndes Gesicht, mit einer feinen, graziösen Gratlinie [...]».

¹⁰⁹ Gina Kaus, *Teufel in Seide*, op. cit. p. 173.

Ich habe dir eine Stellung verschafft. Ich habe dich in die Lage versetzt, deine Familie unterstützen zu können. Ich habe dich aus den letztklassigen Kaffeehäusern herausgeholt.¹¹⁰

La Kaus anticipando qui, da un punto di vista sessuale femminile, il pigmalionismo, attività per tradizione maschile, ripropone un tema, già presente nel racconto werfeliano *Eine blaßblaue Frauenschrift* di appartenenza alla più dichiarata «Hochliteratur» nel personaggio di Amelie. Già la tragedia di Karl Kraus *Die letzten Tage der Menschheit* (1919) aveva presentato una situazione analoga.

Daß du weißt, mir hast du zu verdanken deine ganze Karrier, mir, mir, mir – Liharzik ist tot – heut könntest du dort stehn, wo er war, überall könntest du sein – ein Potsch bist du! [...] wenn ich nicht heut da war und morgen dort.¹¹¹

Queste parole della moglie del consigliere Schwarz-Gelber, rivolte al marito, attestano l'intraprendenza della donna che sa perfettamente come si coltivano le relazioni pubbliche in ordine alla carriera. Risulta evidente nella protagonista uno slittamento di *gender* verso la sua mascolinizzazione, come nel pigmalionismo di Werfel era implicita l'inferiorità e la dipendenza dell'Altro.

Alles das ging ihn nichts an, es war wie das Leben eines anderen, das er lebte.¹¹²

Nella reciprocità del rapporto l'uomo avverte la propria inadeguatezza e aspira ad un'identità di genere che solo la costante presenza della donna può dargli. Il caso di Albert è simile a quello di Willi Kasta in *Spiel im Morgenrauen*. La debolezza del maschile, accentuata dal dubbio e dalla tendenza di Albert alla riflessione filosofica, viene ulteriormente sottolineata da un senso di colpa che lo costringe a sottomettersi alle persone che lo amano, ma che egli non ama. Anche la sua relazione con la moglie Melanie è caratterizzata da questo complesso di colpa: Albert, dopo l'avvelenamento della moglie, è preda di un sentimento distruttivo, che esterna al suo neuropsichiatra, il Dr. Heinsheimer, ispirato alla figura di Alfred Adler. La Kaus tematizza questo sentimento di Albert, sottolineando la necessità del protagonista maschile di liberarsi da una colpa assillante, che però non lo alleggerisce dalla responsabilità di avere commesso un omicidio.

¹¹⁰ Ibid, p. 101.

¹¹¹ Karl Kraus, *Die letzten Tage der Menschheit*, München, Kösen Verlag 1957.

¹¹² Gina Kaus, *Teufel in Seide*, op. cit. p. 107.

Diese Schuld aber fällt weder in die Kompetenz des gerichtlichen Psychiaters noch in die der Geschworenen, über diese Schuld können wir nur von Mann zu Mann sprechen. [...] Sie haben Melanie aus Schwäche so böse werden lassen, daß Ihnen zum Schluß nichts anderes übrigblieb, als sie zu vertilgen. Sie haben gesehen, wie neben Ihnen die Kraft der Zerstörung sich entfaltetete, und Sie haben ihr aus Bequemlichkeit alles zu fressen gegeben [...] ¹¹³

La morte di Melanie, per mano di Albert, è l'ultimo atto drammatico di una lunga serie di tentativi di suicidio architettati da se stessa, che rimandano chiaramente alla messa in scena del suicidio di Else. Esse sono entrambe simulatrici e attrici intelligenti, sia nel loro rapporto con la famiglia che con la società.

Sie ist ein dramatischer Charakter, und was sie braucht, ist nicht Glück, sondern Aufregung. [...] Melanie braucht keine Substanz für ihre Dramen, sie schafft sie aus dem Nichts. ¹¹⁴

Melanie ed Else incarnano l'intelligente, ma perversa e diabolica logica del femminile, che vede la donna calcolare con accuratezza e precisione ogni passo della sua tragedia esibita – «[...] aber gleichzeitig achtet sie sehr vorsichtig darauf, nicht mehr Veronal aufzulösen, als sie vertragen kann», perché «wer wirklich den Tod sucht, der findet ihn» ¹¹⁵. Queste parole di Melanie suonano come quelle di Else – «Ich will sie nur ansehen, die lieben Pulver. Es verpflichtet ja zu nichts. Auch daß ich sie ins Glas schützte, verpflichtet ja zu nichts. Eins, zwei ... aber ich bringe mich ja sicher nicht um. Fällt mir gar nicht ein» ¹¹⁶ –, quando prepara, con precisione, attenzione e intelligente scaltrezza, la scena drammatica del suo presumibile suicidio.

Gleich hülle ich mich wieder ein, laufe die Treppe hinauf in mein Zimmer, sperre mich ein und, wenn es mir beliebt, trinke ich das ganze Glas auf einen Zug. ¹¹⁷

Gina Kaus descrive il femminile dalla sua prospettiva di donna e come tale, ai suoi occhi, Melanie è una donna non solo altamente razionale e scaltra, ma anche sognatrice e ammaliatrice che impiega non solo il corpo, ma anche la testa per ottenere i suoi scopi. Da questo punto di vista l'autrice capovolge la teoria di Weininger proponendo al lettore una donna

¹¹³ Ibid, p. 281.

¹¹⁴ Ibid, p. 98.

¹¹⁵ Ibid, p. 144.

¹¹⁶ Arthur Schnitzler, *Fräulein Else*, op. cit. p. 126.

¹¹⁷ Ibid., p. 130.

non più femmina, tutta natura e sessualità, ma una donna-uomo che sa esattamente cosa vuole e come ottenerlo. Per Gina Kaus la forza della nuova donna emancipata è la capacità di dominare tutte le sue azioni ed emozioni, suicidio compreso. L'idea tradizionale a cui si ispiravano i personaggi femminili di Schnitzler che consentiva solo parzialmente il ritratto di simulatrici intelligenti di alcuni comportamenti, perché venivano inghiottite dal ruolo che si proponevano di ostentare, è oramai superata. Quelle della Kaus sono donne troppo intelligenti e sorprendentemente scaltre per uccidersi, la cui forza persiste nel tempo.

Sie steht zwischen mir und meinem Leben. Sie steht zwischen mir und allem.¹¹⁸

Es war eine unheimliche Kraft in Melanie; und sie wirkt noch aus dem Grab heraus.¹¹⁹

In Melanie nel processo di *differenziazione* verso un'identità di genere le caratteristiche biologiche, psicologiche, istintuali del sesso (*sex*) hanno, per una scrittrice donna come la Kaus, travalicato assumendo le peggiori caratteristiche maschili del potere e della sopraffazione.

¹¹⁸ Ibid, p. 271.

¹¹⁹ Ibid, p. 271.

* * *

Bibliografia

- Adler, Alfred: Menschenkenntnis. Frankfurt am Main: Fischer Bücherei 1966.
- Andreas-Salomé, Lou: Fenitschka. Eine Ausschweifung. In: Die Frau in der Literatur. Frankfurt am Main: Ullstein Verlag 1993 [1898].
- Andreas-Salomé, Lou: Der Mensch als Weib. In: Die Erotik, a cura di Ernst Pfeiffer. Wien: Ullstein 1985 [1889], S. 7-45.
- Andreas-Salomé, Lou: Lebensrückblick. Frankfurt am Main: Insel Taschenbuch 1974 [1931-32].
- Appelt, Hedwig: Die leibhaftige Literatur: das Phantasma und die Präsenz der Frau in der Schrift. Weinheim: Quadriga Verlag 1989.
- Bachofen, Johann Jakob: Das Mutterrecht. Eine Untersuchung über die Gynai-kokratie der alten Welt nach ihrer religiösen und rechtlichen Natur, a cura di Hansjürgen Heinrichs. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1993.
- Bakos, Eva: Wilde Wienerinnen. Leben zwischen Tabu und Freiheit. Wien: Ueberreuter 1999.
- Battaglia, Salvatore: Grande Dizionario della lingua italiana. Torino: Editrice To-rinese 1978.
- Baum, Vicki: Die Karriere der Doris Hart. Stuttgarter Hausbücherei 1936.
- Beauvoir, Simone de: Das andere Geschlecht. Hamburg: Rowohlt 2000 [1949].
- Becker-Schmidt, Regina: Zum feministischen Umgang mit Dichotomien. In: Kurs-korrekturen. Feminismus zwischen kritischer Theorie und Postmoderne, a cura di Gudrun Knapp. Frankfurt a. Main: Campus Verlag 1998, pp. 84-126.
- Berger, Barbara: Feminismus-Antifeminismus im Wien der Jahrhundertwende am Beispiel Mayreder-Weininger. Wien: Hausarbeit für das Lehramt an Höheren Schulen Philosophische Fakultät 1989.
- Bettauer, Hugo: Das entfesselte Wien. Salzburg: Hannibal Verlag 1980 [1924].
- Bettauer, Hugo: Die freudlose Gasse. Salzburg: Hannibal Verlag 1980 [1924].
- Boa, Elisabeth: Austrian ironies in Musil's Drei Frauen. In: The Modern Austrian Language vol. LXIII 1968, pp. 119-131.
- Bonnerot, Luce: The sayings of Virginia Woolf. Eastbourne: Duckworth 2002.
- Braselmann, Werner: Exkursus: Die Frau-Magd und Heilige. In: Franz Werfel. Dichtung und Deutung. Wuppertal: Emil Müller Verlag 1960, pp. 95-100.

- Braun, Christina / Stephan, Inge: Gender Studies. Eine Einführung. Stuttgart: Metzler Verlag 2001.
- Braun, Felix: Agnes Altkirchner. Wien: Paul Zsolnay Verlag 1965 [1927].
- Broch, Hermann: Das Teesdorfer Tagebuch für Ea von Allesch, a cura di Paul Michael Lützeler, Frankfurt a/Main, Suhrkamp 1998.
- Broch, Hermann: Das Böse in dem Wertsystem der Kunst. In: Dichten und Erkennen. Bd. 1. Zürich: Rhein Verlag 1955, pp. 311-350.
- Broch, Hermann: Das Teesdorfer Tagebuch für Ea von Allesch. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1991.
- Brokoph Mauch, Gudrun: Salome und Ophelia: Die Frau in der österreichischen Literatur der Jahrhundertwende. In: Modern Austrian Literature. Bd. 3/4 Nr. 22, 1989, pp. 241-255.
- Butler, Judith: Das Unbehagen der Geschlechter. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1991.
- Bühler, Arnim Thomas: Arthur Schnitzlers Fräulein Else. Ansätze zu einer psychoanalytischen Interpretation. Wetzlar: Kletsmeier Verlag 1995.
- Canetti, Elias: Die Fackel im Ohr. Wien: Carl Hanser Verlag 1980 [1920-21].
- Capovilla, Andrea: Die Kunst, brauchbar zu schreiben. Gina Kaus – Romanautorin, Emigrantin, Drehbuchschreiberin. In: *Wiener Zeitung*. März 2000, p. 10.
- Corino, Karl: «Der Zaubervogel küßt die Füße». Zu Robert Musils Leben und Werk in den Jahren 1914–16. In: Musil-Studien. Robert Musil – Literatur, Philosophie, a cura di Joseph Strutz und Johann Strutz. Bd. 12 München: Wilhelm Fink Verlag 1984, pp. 143-172.
- Corino, Karl: Robert Musils Vereinigungen. In: Musil-Studien. Robert Musil-Literatur, Philosophie. Hrsg. von Joseph Strutz und Johann Strutz. Bd. 5. München: Wilhelm Fink Verlag 1994.
- Dagmar, Malone: Gina Kaus. In: Deutsche Exilliteratur seit 1933. Bd. 1. München: Winkler 1976, pp. 751-761.
- Damigella, Maria: La Vienna di Klimt/1. In: Ars. Milano: De Agostini Periodici Settembre 1998.
- Damigella, Maria: La Vienna di Klimt/2. In: Ars. Milano: De Agostini Periodici Ottobre 1998.
- Della Pietra, Roberto: La concezione dell'eros in Otto Weininger. In: La Nuova Austria 1979, pp. 279-288.
- Derrida, Jacques: Geschlecht (Heidegger). Wien: Editon Passagen 1988.
- Dimovic, Larissa: Das Motiv des Ehebruchs im Werk von Arthur Schnitzler. Wien: Diplomarbeit 2001.
- Domagalski, Peter: Trivilliteratur. Freiburg: Herder 1981.
- Doppler, Alfred: Mann und Frau im Wien der Jahrhundertwende. Die Darstellungsperspektive in den Dramen und Erzählungen A. Schnitzlers. In: Geschichte im Spiegel der Literatur: Aufsätze zur österreichischen Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts, Institut für Germanistik Innsbruck 1990.
- Dörmann, Felix: Jazz. Warnsdorf: Strache 1925 [1921-31].

- Dusek, Peter: *Zeitgeschichte im Aufriß – Österreich seit 1918*. Wien: Dachs Verlag 1995.
- Ehalt, Hubert (Hrsg.): *Glücklich ist, wer vergißt [...]?* Das andere Wien um 1900. Wien: Hermann Böhlau Nachf. 1986, pp. 91-112.
- Essl, Günter: *Das Männer- und Frauenbild in Texten einiger österreichischer Sozialistinnen zwischen 1896 und 1922*. Wien: Diplomarbeit 1986.
- Falck, Lennart: *Sprachliche «Klischees» und Rezeption. Empirische Untersuchungen zum Trivialitätsbegriff*. Zürcher Germanistische Studien. Band. 33. Bern: Peter Lang Verlag 1992.
- Fanelli, Veronica: *Die Frau gestern und morgen. Anamnese und Diagnose eines aktuellen Phänomens*. In: *Neue Ansätze zur Robert-Musil-Forschung*, a cura di Marie-Louise Roth. Berlin: Peter Lang Verlag 1999, pp. 137-194.
- Farese, Giuseppe: *Arthur Schnitzler. Ein Leben in Wien 1862–1931*. München: C. H. Beck 1999.
- Fejtò, Franco: *Requiem per un impero defunto – la dissoluzione del mondo austro-ungarico*. Milano: Saggi Oscar Mondadori 1990.
- Fernel, J.: *De naturali parti medicinae*. Hrsg. von K. E. Rothschuh. Freiburg 1968.
- Fetzer, Günther: *Wertungsprobleme in der Trivialliteraturforschung*. München: Wilhelm Fink Verlag 1980.
- Fischer, Lisa: *Die Frauen der Wiener Moderne*. Wien: Verlag für Geschichte und Politik 1997.
- Fischer, Lisa: *Lina Loos oder Wenn die Muse sich selbst küßt*. Wien: Böhlau Verlag 1994.
- Fliedl, Konstanze: *Arthur Schnitzler. Poetik der Erinnerung*. Wien: Böhlau Verlag 1997.
- Fliedl, Konstanze (a cura di): *Arthur Schnitzler im zwanzigsten Jahrhundert*. Wien: Picus 2003.
- Foltin, Lore: *Franz Werfel*. Stuttgart: Metzler. Bd. 115, 1972.
- Frevert, Ute: *Frauen-Geschichte. Zwischen bürgerlicher Verbesserung und Neuer Weiblichkeit*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1993.
- Frevert, Ute: *Ehrenmänner: das Duell in der bürgerlichen Gesellschaft*. München: Beck 1991.
- Führich, Angelika: *Aufbrüche des Weiblichen im Drama der Weimarer Republik*. Heidelberg: Winter Verlag 1992.
- Gay, Peter: *Das Zeitalter des Doktor Arthur Schnitzler. Innenansichten des 19. Jahrhunderts*. Frankfurt am Main: Fischer Verlag 2002.
- Gebel, Susanne: *Die Gesellschaftskritik in Arthur Schnitzlers Novellen «Leutnant Gustl», «Fräulein Else» und «Spiel im Morgengrauen»*. Wien: Hausarbeit aus Deutsch 1979.
- Großmann, Bernhard: *Robert Musil. Drei Frauen. Interpretation*. München: Oldenbourg 1993.
- Gombrich, Ernst: *Die Geschichte der Kunst*. Frankfurt am Main: Fischer Verlag 1997.

- Grieser, Dietmar: *Liebe in Wien*. München: dtv 1989.
- Guida-Laforgia, Patrizia: *Invisible Women Writers in Exile in the U.S. A.* Wien: Peter Lang Verlag 1995.
- Gürtler, Christa / Schmid-Bortenschlager, Sigrid: *Erfolg und Verfolgung. Österreichische Schriftstellerinnen 1918-1945*. Wien: Residenz Verlag 2002.
- Hackert, Fritz: *Kaffeehaus, Feuilleton und Kabarett in Wien um 1900*. In: *Studia Austriaca*. Juni 1996, p. 91-121.
- Heintel, Erich: *Glaube in Zweideutigkeit. R. Musils «Tonka»*. In: *Deutsche Prosadichtungen unseres Jahrhunderts 1966*, pp. 47-88.
- Heizer, Donna: *Jewish-German identity in the orientalist literature of Else Lasker-Schüler, Friederich Wolf and Franz Werfel*. Columbia SC: Camden House 1996, pp. 68-90.
- Heyde-Rynsch, Verena: *Europäische Salons*. München: Winkler Verlag 1992.
- Herrberg, Heike / Wagner, Heidi: *Wiener Melange. Frauen zwischen Salon und Kaffeehaus*. Berlin: Edition ebersbach 2002.
- Hofmannsthal, Hugo von: *Der Turm*. In: Hugo von Hofmannsthal, *Gesammelte Werke*. Hrsg. von Herbert Steiner. *Dramen IV*. Frankfurt am Main: Fischer 1958, pp. 7-209.
- Hofmannsthal, Hugo von: *Der Unbestechliche*. In: Hugo von Hofmannsthal, *Gesammelte Werke*. Hrsg. von Herbert Steiner. *Lustspiele IV*. Frankfurt am Main: Fischer 1956, pp. 287-405.
- Hofmannsthal, Hugo von: *Eleonora Duse. Die Legende einer Wiener Woche*. In: Gotthart, Wunberg, *Die Wiener Moderne*. Stuttgart: Reclam Verlag 1981, pp. 622-626.
- Horváth, Ödön von: *Geschichten aus dem Wiener Wald*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch 1994 [1931].
- Huber, Christina: *Gina Kaus. Eine Monographie*. Wien: Diplomarbeit 1994.
- Huber, Elisabeth: *Das Bild der Frau in der Trivalliteratur der Jahrhundertwende*. Wien: Diplomarbeit 1991.
- Hubner, Ursula: *Frau und doch kein Weib*. Wien: Dissertation 1990.
- Janik, Allan: *Wittgensteins Wien*. Wien: Döcker 1998.
- Jennings, Michael: *Mystical Selfhood, Self-Delusion, Self-Dissolution: Ethical and Narrative Experimentation in Robert Musil's Grigia*. In: *Modern Austrian Literature*. Bd. 17 Nr. 1, 1984, pp. 59-77.
- Jungk, Peter Stephan: *Franz Werfel. Eine Lebensgeschichte*. Frankfurt am Main: Fischer Verlag 1987.
- Kadrnoska, Franz (Hrsg.): *Aufbruch und Untergang*. Wien: Europa Verlag 1981.
- Kaus, Gina: *Die Schwestern Kleh*. Wien: Albrecht Knaus Verlag 1933.
- Kaus, Gina: *Teufel in Seide*. Wien: Albrecht Knaus Verlag 1927.
- Kaus, Gina: *Was für ein Leben [...] mit Liebe und Literatur, Theater und Film*. Wien: Albrecht Knaus Verlag 1979.
- Kecht, Maria Regina: *Analyse der sozialen Realität in Schnitzlers Spiel im Mor-*

- gengrauen. In: *Modern Austrian Literature*. Vol. 25, Nr. 3/4, University of California 1992, pp. 181-197.
- Keller, Ulrich: *Böser Dinge hübsche Formel. Das Wien Arthur Schnitzlers*. Frankfurt am Main: Fischer Verlag 2000.
- Kinigadner, Agnes: *Tiroler Anzeiger-Volkszeitung und die Situation der Frau im Tirol der Zwischenkriegszeit*. Innsbruck: Diplomarbeit 1988.
- Klüger, Ruth: *Frauen lesen anders*. München: dtv 1996.
- Knapp, Gudrun (Hrsg.): *Kurskorrekturen. Feminismus zwischen Kritischer Theorie und Postmoderne*. Frankfurt am Main: Campus Verlag 1998.
- Knob, Debora: *Arthur Schnitzlers «Fräulein Else»*. Zur wissenschaftlichen Rezeption Wien: Diplomarbeit 2001.
- Knoben-Wauben, Marianne: *Ambivalente Konstruktionen der Weiblichkeit. Das Bild der Frau aus der Sicht des Wissenschaftlers Sigmund Freud und des Dichters Arthur*.
- Schnitzler. In: Ester Hans und Guillame von Gemert (a cura di): *Grenzgänge – Literatur und Kultur im Kontext*. Amsterdam: Rodopi Verlag 1990, pp. 279-295.
- Kohn, Hans: *Karl Kraus, Arthur Schnitzler, Otto Weininger. Aus dem jüdischen Wien der Jahrhundertwende*. Tübingen: J. C. B. Mohr 1962.
- Kracauer, Sigfried: *Das Ornament der Masse*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch 1977 [1963].
- Kraus, Karl: *Briefe an Sidonie Nádherny von Borutin*. München: Kösel Verlag 1974.
- Kraus, Karl: *Die demolierte Literatur*. Hrsg. von Karl Riha. Steinbach: anabas Verlag 1972 [1897].
- Kraus, Karl: *Die Fackel*. Hrsg. von Hink Wolfgang. München: Saur 1994 [1899].
- Kraus, Karl: *Die letzten Tage der Menschheit*. München: Kösel Verlag 1957 [1919].
- Kraus, Karl: *Sittlichkeit und Kriminalität*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch 1987 [1903].
- Krottendorfer, Kurt: *Bürgerliche Krisenerfahrungen. Das reale Geschehen in Robert Musils «Drei Frauen»*. Wien: Dissertation 1991.
- Kuh, Anton: *Central und Herrenhof*. In: *Das Wiener Kaffeehaus. Mit zahlreichen Abbildungen und Hinweisen auf Wiener Kaffeehäuser*. Hrsg. von Kurt-Jürgen Heering. Frankfurt am Main: Insel Verlag 1993, pp. 157-167.
- Kündig, Maya: *Arthur Schnitzlers «Therese»*. Bern: Peter Lang Verlag 1991.
- Lehrnet, G: *Inszenierungen von Weiblichkeit: weibliche Kindheit und Adoleszenz in der Literatur des 20. Jahrhunderts*. Opladen: Westdt. Verlag 1996.
- Lumerding, Birgit: *Das Bild der Gouvernante in den Werken «Die Gouvernante» von Stefan Zweig, «Therese. Chronik eines Frauenlebens» von Arthur Schnitzler und «Die Schwestern Kleh» von Gina Kaus*. Wien: Diplomarbeit 1999.
- Lützel, Paul Michael: *Ea von Allesch. Von der Femme fatale zur Femme*

- emancipée. In: Hermann Broch: Nachwort zu Das Teesdorfer Tagebuch für Ea von Allesch. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1991, pp. 190-200.
- Lützel, Paul Michael: Die Modeschriftstellerin in den zwanziger Jahren. In: Hermann Broch: Nachwort an Das Teesdorfer Tagebuch für Ea von Allesch. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1991, pp. 200-224.
- Liotard, Jean François: Das Postmoderne Wissen. Wien: Edition Passagen 1999.
- Magris, Claudio: Der Habsburgische Mythos in der österreichischen Literatur. Salzburg: Otto Müller Verlag 1998.
- Mayreder, Rosa: Geschlecht und Kultur. Wien: Mandelbaum 1998 [1923].
- Mayreder, Rosa: Zur Kritik der Weiblichkeit. Wien: Mandelbaum 1998 [1905].
- Moormann, Eric: Lexikon der antiken Gestalten. Stuttgart: Alfred Kröner Verlag 1995.
- Möbius, Paul Julius: Über den physiologischen Schwachsinn des Weibes. Hamburg: Matthes & Seitz 1990.
- Möhrmann, Renate: Schnitzlers Frauen und Mädchen. Zwischen Sachlichkeit und Sentiment. In: Giuseppe Farese (a cura di): Akten des internationalen Symposiums «Arthur Schnitzler und seine Zeit». Bern: Lang Verlag 1985, pp. 93-108.
- Murray, G. Hall: Der Fall Bettauer. Ein literatursoziologisches Kapitel der Zwischenkriegszeit. Wien: Löcker Verlag 1978.
- Musil, Robert: Brief an Franz Blei vom 21. 2. 1911, a cura di Adolf Frisè In: Briefe 1901-1942. Hamburg: Rowohlt 1981, p. 72.
- Musil, Robert: Das Ende des Krieges. In: Gesammelte Werke, a cura di Adolf Frisè. Bd. 8. Hamburg: Reinbek 1978, p. 1340-1345.
- Musil, Robert: Das Fliegenpapier. In: Frühe Prosa und aus dem Nachlaß zu Lebzeiten. Hamburg: Rowohlt 1992, p. 294-295.
- Musil, Robert: Der Mann ohne Eigenschaften, a cura di Adolf Frisè. Hamburg: Reinbek 1995 [1930].
- Musil, Robert: Die Frau gestern und morgen. In: Robert Musil. Essays Reden Kritiken. Hrsg. von Anne Gabrisch. Berlin: Verlag Volk und Welt. 1984, pp. 477-484.
- Musil, Robert: Die Versuchung der stillen Veronika. In: Frühe Prosa und aus dem Nachlaß zu Lebzeiten. Hamburg: Rowohlt 1992, p. 183-213.
- Musil, Robert: Drei Frauen. In: Frühe Prosa und aus dem Nachlaß zu Lebzeiten. Hamburg: Rowohlt 1992 pp. 213-289.
- Musil, Robert: Erinnerung an eine Mode. In: Robert Musil. Essays Reden Kritiken, a cura di Anne Gabrisch. Berlin: Verlag Volk und Welt 1984, pp. 23-24.
- Musil, Robert: Penthesileiade. In: Robert Musil. Essays Reden Kritiken, a cura di Anne Gabrisch. Berlin: Verlag Volk und Welt 1984, pp. 26-28.
- Musil, Robert: Vinzenz und die Freundin bedeutender Männer. In: Robert Musil, Gesammelte Werke. Band 6. Hrsg. von Adolf Frisè. Hamburg 1957, pp. 409-453.

- Müller, Heidi Magrit: *Divergenz: Therese. Chronik eines Frauenlebens*. In: *Töchter und Mütter in deutschsprachiger Erzählprosa von 1885 bis 1935*. München: Iudicium Verlag 1991.
- Neumann-Holzschuh, Ingrid: *Gender, Genre, Geschlecht*. Tübingen: Steffenburg Verlag 2001.
- Nusser, Peter: *Trivalliteratur*. Stuttgart: Metzler Verlag 1991.
- Oosterhoff, Jenneke A.: *Die Männer sind infam, solange sie Männer sind. Konstruktionen der Männlichkeit in den Werken Arthur Schnitzlers*. Tübingen: Stauffenburg 2000.
- Orvieto, Paolo: *Misogenie. L'inferiorità della donna nel pensiero moderno*. Roma: Salerno editrice 2002.
- Paulson, Ronald: *A re-examination and re-interpretation of some of the symbols in Robert Musils «Die Portugiesin»*. In: *Modern Austrian Literature*. Bd. 13, Nr. 2, 1980, pp. 111-119.
- Pfoser, Alfred: *Verstörte Männer und emanzipierte Frauen*. In: *Franz Kadrnoska: Aufbruch und Untergang*. Wien: Europa Verlag 1981, pp. 205-225.
- Pfoser, Alfred: *Die verbrannten Bücher*. Wien: Institut für Wissenschaft und Kunst 1983.
- Platon: *Timeois*. In: *Sämtliche Werke von F. Schlegel, a cura di W. F. Otto*. Hamburg: 1959.
- Popp, Adelheid: *Jugend einer Arbeiterin*. Bonn: J. H. W. Dietz Verlag 1991 [1909].
- Rauch, Marja: *Vereinigungen. Frauenfiguren und Identität in Robert Musils Prosa*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2000.
- Requadt von, P: *Zu Musils Portugiesin*. In: *Wirkendes Wort*. Heft 3, 1954/55.
- Rigler, Edith: *Frauenleitbild und Frauenarbeit in Österreich vom ausgehenden 19. Jahrhundert bis zum Zweiten Weltkrieg*, a cura di A. Hoffmann Bd. 8. Wien: Verlag für Geschichte und Politik 1976.
- Roth, Fedor: *Adolf Loos und die Idee des Ökonomischen*. Wien: Deuticke Verlag 1995.
- Roth, Joseph: *Die Flucht ohne Ende*. Köln: Kiwi Verlag 1994 [1927].
- Roth, Joseph: *Die Geschichte von der 1002. Nacht*. Köln: Kiwi Verlag 1987 [1939].
- Roth, Joseph: *Die Kapuzinergruft*. Köln: Kiwi Verlag 1972 [1938].
- Roth, Joseph: *Rechts und Links*. Köln: Kiwi Verlag 1995 [1929].
- Roth, Joseph: *Triumph der Schönheit; Die Büste des Kaisers; Beichte eines Mörders aus der Sammlung Meistererzählungen*. Zürich: Diogenes Verlag 1995.
- Roth, Marie-Louise: *Robert Musil. Ethik und Ästhetik. Zum theoretischen Werk des Dichters*. München: Paul List Verlag 1979.
- Sacher-Masoch, Leopold: *Venus im Pelz*. Frankfurt am Main: Insel Taschenbuch 1997 [1869].
- Scheible, Harmut: *Schnitzler*. Hamburg: Rowohlt 2000.

- Schick, Paul: Karl Kraus. Hamburg: Rowohlt Verlag 1999.
- Schmid, Sigrid (Hrsg.): Die bessere Hälfte: Österreichische Literatur von Frauen seit 1848. Salzburg: Müller Verlag 1995.
- Schmidt, Willa Elisabeth: The changing Role of Women in the works of Arthur Schnitzler. Wisconsin: Dissertation 1994.
- Schmidt-Dengler, Wendelin: Inflation der Werte und Gefühle. Zu Arthur Schnitzlers Fräulein Else. In: Wendelin Schmidt-Dengler: Ohne Nostalgie. Zur österreichischen Literatur der Zwischenkriegszeit. Wien: Böhlau 2002, pp. 53-65.
- Schmidt-Dengler, Wendelin: Wien 1918: Glanzloses Finale. In: Wendelin Schmidt-Dengler: Ohne Nostalgie. Zur österreichischen Literatur der Zwischenkriegszeit. Wien: Böhlau. 2002, pp. 24-53.
- Schmidt-Dengler, Wendelin: Literatur in Österreich nach 1990. Scriptum der Vorlesungen. 1999/2000.
- Schmidt-Dengler, Wendelin: Abschied von Habsburg. In: Literatur der Weimarer Republik 1918-1933. Hrsg. von Bernhard Weyergraf. München: dtv 1995, pp. 483-549.
- Schneider, Helmut: Felix Dörmann. Eine Monographie. Wien: VWGOE 1991.
- Schnitzler, Arthur: Fräulein Else. Frankfurt am Main: Fischer Verlag 1998.
- Schnitzler, Arthur: Anatol. Stuttgart: Reclam Verlag 1999 [1889].
- Schnitzler, Arthur: Briefe 1913-1931. Hrsg. von P. M. Braunwarth, R. Miklin, S. Pertlik und H. Schnitzler. Frankfurt am Main: Fischer Verlag 1984.
- Schnitzler, Arthur: Das Bacchusfest. In: Arthur Schnitzler: Die dramatischen Werke. Bd. 2. Frankfurt am Main: Fischer Verlag 1981 [1914], pp. 529-555.
- Schnitzler, Arthur: Der Sohn. Aus den Papieren eines Arztes. In: Das erzählerische Werk. Bd. 1. Frankfurt am Main: Fischer Verlag 1977, pp. 79-86.
- Schnitzler, Arthur: Doktor Gräsler, Badearzt. Frankfurt am Main: Fischer Verlag 2001 [1914].
- Schnitzler, Arthur: Jugend in Wien. Eine Autobiographie. Frankfurt am Main: Fischer Verlag 1999.
- Schnitzler, Arthur: Spiel im Morgengrauen. Frankfurt am Main: Fischer Verlag 1998.
- Schnitzler, Arthur: Tagebücher. Bde. I-IX, a cura di Werner Welzig. Wien: Verlag der österreichischen Akademie der Wissenschaften.
- Schnitzler, Arthur: Therese. Chronik eines Frauenlebens. Frankfurt am Main: Fischer Verlag 1995.
- Schorske, Carl: Vienna fi n de Sieclè. Milano: Bompiani Editore 1995.
- Schwarzer, Alice: Simone de Beauvoir. Köln: Kiwi Verlag 1999.
- Severit, Frauke: Wien um 1900: eine Stadt im Widerstreit von Tradition und Moderne. In: Das alles war ich. Wien: Böhlau Verlag 1998, pp. 9-27.
- Severit, Frauke: Ea von Allesch: ein Spiegelbild der Welt kannst Du nicht sein. In: Das alles war ich. Wien: Böhlau Verlag 1998, pp. 249-286.

- Severit, Frauke: *Ea von Allesch: Wenn aus Frauen Menschen werden. Eine Biographie.* Wiesbaden: DUV 1999.
- Shaw, Bernard: *The Pygmalion.* London: Longman 1983 [1913].
- Simmel, Georg: *Die Mode.* In: *Philosophische Kultur* Berlin 1983, pp. 26-52.
- Sokolosky, Jane Elisabeth: *Rosa Mayreder: The Theory in her fiction.* Washington: Dissertation 1997.
- Spiel, Hilde: *Die grande Dame, a cura di Ingo Hermann.* Göttingen: Lamuv 1992.
- Spiel, Hilde: *Glanz und Untergang.* München: List Verlag 1997.
- Steininger, Robert: *12. November bis 13. März 1938: Stationen auf dem Weg zum Anschluß.* In: *Steininger Rolf, Österreich im 20. Jahrhundert – von der Monarchie bis zur Gegenwart.* Wien: Böhlau Verlag 1997, pp. 99-120.
- Stephan, Inge: *Bilder und immer wieder Bilder ... Überlegungen zur Untersuchung von Frauenbildern in männlicher Literatur.* In: *Sigrid Weigel: Die verborgene Frau. Sechs Beiträge zu einer feministischen Literaturwissenschaft.* Berlin: Argument Verlag 1996, pp. 15-35.
- Swales, Martin: *Arthur Schnitzler. A critical Study.* Oxford 1971.
- Theweleit, Klaus: *Buch der Könige.* Frankfurt am Main: Stroemfeld, Roter Stern 1988.
- Theweleit, Klaus: *Männerphantasien.* Frankfurt am Main: Piper 2000.
- Timms, Edward: *Vienna 1900: from Altenberg to Wittgenstein.* Edinburgh: Edinburgh Univ. Press 1990.
- Torberg, Friedrich: *Traktat über das Wiener Kaffeehaus.* In: *Friedrich Torberg, Die Tante. Jolesch oder Der Untergang des Abendlandes in Anekdoten.* München: Langer Müller. Verlag 1975, pp. 318-331.
- Urbach, Reinhard: *Was war, ist. Das Problem des Historismus im Werk Arthur Schnitzlers.* In: *Studia Austriaca, a cura di Fausto Cercignani.* Milano: Edizioni dell'Orso 1991, pp. 97-106.
- Wagener, Hans: *Gericht über eine Lebenslüge. Zu Franz Werfels «Eine blaßblaue Frauenschrift».* In: *Brücken, a cura di M. Berger, K. Krolop und M. Paponovà. Germanistisches Jahrbuch Neue Folge 3 1995,* pp. 191-208.
- Wagner, Nike: *Geist und Geschlecht. Karl Kraus und die Erotik der Wiener Moderne.* Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1982.
- Wagnerová, Alena: *Milena Jesenskà. Eine Biographie.* Mannheim: Bollmann 1995.
- Weigel, Sigrid: *Die Stimme der Medusa.* Hamburg: Rowohlt 1987.
- Weigel, Sigrid: *Topographien der Geschlechter.* Hamburg: Rowohlt 1990.
- Weininger, Otto: *Geschlecht und Charakter.* München: Matthes & Seitz 1997.
- Weinzierl, Ulrich: *Alfred Polgar. Eine Biographie.* Wien: Löcker Verlag 1985.
- Weissensteiner, Friedrich: *Sklavin, Muse und Matrone: Alma Mahler-Werfel.* In: *Die Frauen der Genies.* Frankfurt am Main: Deuticke Verlag 2001, pp. 169-211.
- Wengraf, Edmund: *Kaffeehaus und Literatur.* In: *Gotthart Wunberg: Die Wiener Moderne.* Stuttgart: Reclam Verlag 1981, pp. 638-643.

Werfel, Franz: Eine blaßblaue Frauenschrift. Frankfurt am Main: Fischer Verlag 1990.

Woolf, Virginia: A Room of one's own. London: Penguin 2002 [1928].

Wunberg, Gotthard: Die Wiener Moderne. Stuttgart: Reclam Verlag 1981.

Zöllner, Erich: Geschichte Österreichs. Wien: Verlag für Geschichte und Politik 1974.

Zuckerkindl, Berta: Österreich intim. Erinnerungen 1892-1942, a cura di Reinhard Federmann. Frankfurt am Main: Fischer Verlag 1970.

Zweig, Stephan: Die Welt von gestern. Erinnerungen eines Europäers. Frankfurt am Main: Fischer Verlag 1952 [1942].

Indice dei nomi

- Adler, Alfred 178, 179, 180, 186,
188, 190, 197, 204
Allesch, Ea von 6, 12, 33, 34, 49,
67, 200
Altenberg, Peter 34, 66
Appelt, Hedwig 56, 106
Austerlitz, Friedrich 187
Bachofen, Johann Jakob 59
Bakos, Eva 181
Bauer, Otto 37
Baum Vicki 7, 14, 50, 168, 177,
180, 190
Braselmann, Werner 158
Beauvoir, Simone de 16
Becker, Udo 135
Berger, Barbara 61
Bettauer, Hugo 7, 13, 85, 168, 170,
171, 172, 173, 174, 175, 176,
177
Blei, Franz 156, 181, 185
Bodenwieser, Gertrud 54
Bonnerot, Luce 56
Bovenschen, Silvia 174
Broch, Hermann 33, 34, 67, 169,
172, 181
Brokoph Mauch, Gudrun 30
Braun, Christina von 16
Bruce, Bessi 67
Butler, Judith 17
Bühler, Arnim Thomas 25
Capovilla, Andrea 167, 180
Castle, Eduard 175
Cercignani, Fausto 13
Corino, Karl 19, 115, 116, 127
Croner, Fritz 43
Damigella, Maria 68
Dimovic, Larissa 19, 45, 71
Domagalski, Peter 169
Dörmann, Felix 7, 13, 168, 173,
175, 176, 177
Duse, Eleonora 55
Dusek, Peter 31
Ernst, Paul 110
Essl, Günther 41
Falck, Lennart 169, 170
Fanelli, Veronica 113, 114
Farese, Giuseppe 11, 21, 22, 74, 97
Fejtò, Franco 40
Fernel, J. 124
Fetzer, Gunther 19
Fliedl, Konstanze 72, 101
Foltin, Lore 160
Freud, Sigmund 18, 21, 22, 23, 25,
26, 53, 58, 61, 76, 117

- Frevert, Ute 71
 Friedell, Egon 35
 Frischauer, Eduard 186, 194
 Frisé, Adolf 147
 Gebel, Susanne 82, 84
 Gessner, H. 68
 Gombrich, Ernst 52
 Großmann, Bernhard 125, 127,
 141, 146, 148
 Guida-La Forgia, Patrizia 168, 178
 Haase, Hugo 37
 Hirschfeld, Magnus 61
 Hofmannsthal, Hugo von 30, 55,
 96, 97
 Hoffmann, Joseph 68
 Huber, Elisabeth 19
 Jennings, Michael 132
 Jeritza, Maria 49, 54
 Kaus, Gina 7, 13, 14, 158, 162,
 168, 169, 171, 177, 178, 179,
 180, 181, 182, 183, 184, 186,
 188, 189, 190, 191, 194, 195,
 196, 197, 199
 Kaus, Otto 178, 185, 188,
 Kinigadner, Agnes 47
 Klimt, Gustav 6, 34, 69
 Klüger, Ruth 167, 168
 Knapp, Gudrun 15
 Knob, Deborah 6, 65, 66
 Koh, Wo 117
 Kokoschka, Oskar 67
 Körner, Joseph 83
 Krafft-Ebing, Richard 5, 59
 Kranz, Joseph 183, 184, 185, 186,
 187
 Kraus, Karl 31, 41, 48, 61, 64, 65,
 66, 172, 187, 197
 Krottendorfer, Kurt 132
 Kuh, Anton 181
 Kündig, Maya 97
 Lacan, Jacques 17
 Lehmann, Lotte 54, 145
 Lombroso, Cesare 18, 59
 Loos, Adolf 6, 51, 52, 53, 57, 68
 Loos, Lina 6, 12, 34, 35
 Löhner, Fritz 28
 Lueger, Karl 9, 38
 Mahler, Alma 6, 12, 156
 Mayreder, Rosa 18
 Michaelis, Karl 83
 Möbius, Paul Julius 18, 21, 52, 59,
 60
 Mulot-Derì, Sybille 182, 190
 Musil, Robert 7, 11, 13, 19, 51, 56,
 110, 111, 112, 113, 114, 115,
 116, 117, 118, 120, 121, 123,
 124, 125, 126, 127, 128, 129,
 130, 131, 132, 133, 137, 138,
 139, 141, 145, 146, 147, 148,
 149, 150, 152, 154, 156, 157,
 158, 171, 191, 196
 Neumann-Holzschuh, Ingrid 14, 15
 Novalis 130
 Oosterhoff, Jenneke 14
 Orvieto, Paolo 58
 Palmer, Lilli 189, 190
 Paumgarten, Karl 40
 Piscator, Erwin 30
 Piscator, Maria 30
 Polgar, Alfred 33
 Pollak, Ernst 181
 Popp, Adelheid 44
 Rauch, Marja 19
 Reinhard, Max 30
 Roland, Ida 54, 55
 Roth, Fedor 53

- Roth, Marie-Louise 112
Sacher-Masoch, Leopold 50
Schaff gotsch, Franz Xaver 35
Scheible, Hartmut 144
Schiele Egon 6, 67
Schmidt-Dengler, Wendelin 5, 7, 9,
10, 13, 75
Schnitzler, Arthur 7, 8, 9, 10,
11,13,14, 20,21, 22, 25, 26,
36,51, 55, 56, 66, 69, 70, 71,
72, 73, 74, 75, 77, 79, 81, 82,
83,84, 86, 88, 89, 90, 91, 93,
06, 97, 100, 101, 107, 108,
109, 112, 114, 115, 116, 121,
123, 125, 126, 127, 128, 130,
131, 133, 135, 143, 144, 145,
146, 148, 150, 154, 156, 157,
158, 163, 64, 65, 171, 173,
176, 180, 184, 190, 192, 193,
199
Schwarzwald, Eugenie 42, 46
Seipel, Ignaz 38
Severit, Frauke 33
Shaw, Bernard 55, 162
Spiel, Hilde 33, 181
Stephan, Inge 16, 25
Strauss, Richard 30
Swales, Martin 88
Wagener, Hans 159, 160
Wagner, Nike 58, 65
Wassermann, Jakob 73, 74, 75
Weigel, Sigrid 56
Weininger, Otto 18, 21, 52, 61, 62,
63, 64, 76, 107, 125, 187, 199
Werfel, Franz 7, 11, 13, 156, 157,
158, 159, 160, 161, 162, 163,
164, 181, 185, 197
Wiesenthal, Grete 54
Woolf, Virginia 55, 57, 59
Zirner, Joseph 183, 184, 194
Zuckerandl, Berta 31, 39
Zweig, Stefan 41, 61, 74

* * *

Volumi pubblicati dalla Sezione di Germanistica del D.I.L.I.E.F.I
(Istituto di Germanistica fino al 1999)
Università degli Studi di Milano

Per eventuali ordinazioni: Libreria CUEM – Milano (fax 02/76.01.58.40)

Per i volumi fuori stampa: larrybooks_it@yahoo.it
(Catalogo: <http://users.unimi.it/austheod/larrycat.htm>)

I – Volumi collettanei e monografie

Letteratura e filologia. Scritti in memoria di Giorgio Dolfini, a cura di F. Cercignani, Milano, 1987.

In Danimarca e oltre. Per il centenario di Jens Peter Jacobsen, a cura di F. Cercignani e M. Giordano Lokrantz, Milano, 1987.

Studia trakliana, a cura di F. Cercignani, Milano, 1989.

Sulla traduzione letteraria, a cura di Maria Grazia Saibene, Milano, 1989.

Studia büchneriana, a cura di F. Cercignani, Milano, 1990.

Studia schmitzleriana, a cura di F. Cercignani, Alessandria, 1991.

Vincenzo Errante. La traduzione di poesia ieri e oggi, a cura di F. Cercignani ed E. Mariano, Milano, 1993.

Elena Giobbio Crea, *La morale e la favola. «Mutter Marie» – «Die große Sache». Due parabole weimariane di Heinrich Mann*, Milano, 1995.

Adalbert Stifter. Tra filologia e studi culturali, a cura di M. L. Roli, Milano, 2001.

J. N. Nestroy – *Tradizione e trasgressione*, a cura di G. Rovagnati, Milano, 2002.

Marco Castellari, *F. Hölderlin – «Hyperion» nello specchio della critica*, Milano, 2002.

Rosalba Maletta, *«Der Sandmann» di E.T.A. Hoffmann. Per una lettura psicoanalitica*, Milano, 2003.

II – *Studia austriaca* (volumi bilingui aperti a studiosi italiani e stranieri)
dal 1995 in collaborazione con l'Istituto Austriaco di Cultura (ora: Forum Austriaco di Cultura) a Milano.

Per gli indici si veda <http://users.unimi.it/austheod/austheod.htm>

Voll. I-II (1992-1993), Voll. III-XV (1995-2007), a cura di F. Cercignani

Studia austriaca – Ilse Aichinger (F. Cercignani – E. Agazzi), Milano, 1996.

Studia austriaca – Claudia Razza, Musil fenomenologo, Milano, 1999.

Studia austriaca – Friederike Mayröcker (F. Cercignani – S. Barni), Milano, 2001.

Studia austriaca – Riccarda Novello, Das Leben in den Worten ~ die Worte im Leben, Eine symptomatische Lektüre zu E. Schlag, M. Fritz, M. Streeruwitz, Milano, 2003.

Studia austriaca – «Sprach-Wunder». Il contributo ebraico alla letteratura austriaca (F. Cercignani – M. Bürger-Koftis), Milano, 2003.

Studia austriaca – Miriam Bertocchi, La lingua salvata di Veza Canetti. Vita e opere di una scrittrice viennese, Milano, 2006.

Studia austriaca – Ester Saletta, Immaginare il femminile. «Fräulein Else» nella letteratura austriaca del Primo Dopoguerra, Milano, 2007.

III – *Studia theodisca* (volumi bilingui aperti a studiosi italiani e stranieri).

Per gli indici si veda <http://users.unimi.it/austheod/austheod.htm>

Voll. I-XIII (1994-2006), a cura di F. Cercignani



(SEGUE)

Volumi pubblicati dalla Sezione di Germanistica del D.L.L.L.E.FI
(Istituto di Germanistica fino al 1999)
Università degli Studi di Milano

Per eventuali ordinazioni: Libreria CUEM – Milano (fax 02/76.01.58.40)

Per i volumi fuori stampa: larrybooks_it@yahoo.it

(Catalogo: <http://users.unimi.it/austheod/larrycat.htm>)

Studia theodisca – Dal giornale al testo poetico. I «Berliner Abendblätter» di Heinrich von Kleist (F. Cercignani, E. Agazzi, R. Reuß, P. Staengle), Milano, 2001.

Studia theodisca – Novalis (F. Cercignani), Milano, 2002.

IV – *Studia theodisca - Philologica*

Vol. I, a cura di Marina Cometta, Milano, 2003.

V – *Studia scandinavica mediolanensia*

Vol. I – Erica Crespi, *La Jóns Saga Helga: versioni a confronto*, Milano, 2004.

Vol. II – *Una voce dal Nord. Scritti di Margherita Giordano Lokrantz*, a cura di Massimo Ciaravolo, Milano 2005.

VI – *Studia interliteraria*

Vol. I – Sara Anelli, *Fantasmî dell'Io. Il Doppio nella narrativa gotica di E. T. A. Hoffmann e di E. A. Poe*, Milano, 2006.

VII – *Filologia Germanica*

Marco Scovazzi, *Scritti di filologia germanica*, a cura di F. Cercignani, Alessandria, 1992.

Fausto Cercignani, *Saggi linguistici e filologici. Germanico, gotico, inglese e tedesco*, Alessandria, 1992.

Paola Spazzali, *Il «Merigarto». Edizione e commento*, Milano, 1995.

Elena Di Venosa, *Il Lapidario di Sankt Florian. Edizione sinottica*, Milano, 2001.

Finito di stampare
nel mese di giugno 2007
C.U.E.M. s.c.r.l. – Milano

ISBN 978-88-6001-128-2
ISSN 1593-2508

€21,00