

MARIA TERESA DAL MONTE

ALLE ORIGINI DI DAS JUNGE WIEN:
« MODERNE DICHTUNG—MODERNE RUNDSCHAU »

(parte II)

VII. *Psicologia dell'arte e psicologia della critica.* L'auspicio, formulato dall'avanguardia culturale intorno al 1890, a « tornare alla psicologia », trova un interprete in uno dei critici più fini di *Moderne Dichtung—Moderne Rundschau*, Leo Berg ¹⁾. Fortemente influenzato da Nietzsche, non ne condivide tuttavia certe idiosincrasie in campo letterario, in primo luogo l'avversione totale e indiscriminata per il naturalismo. Proprio di questa corrente letteraria egli ritiene si possa acquisire da una prospettiva psicologica una visione più obiettiva, facendo cadere in primo luogo il mito dell'oggettività naturalista. Se per rilevare la soggettività del naturalismo come di qualsiasi espressione artistica Ola Hansson si richiamerà di lì ad un anno sulla *Freie Bühne* al zoliano « coin de la création vu à travers un tempérament » ²⁾, Berg sottolinea un fatto, che allora non era una verità lapalissiana, e cioè che anche il più rigoroso realista conseguente opera di necessità una selezione nella folla degli *Erlebnisse* ³⁾. Egli dimostra inoltre di aver intuito, al di là delle dichiarazioni programmatiche, l'essenza più autentica del naturalismo, che raffigurando la decadenza fisica e morale del proletariato e della piccola borghesia altro non è che un aspetto del decadentismo. Ma insieme il naturalismo ha per Berg un significato che trascende la rappresentazione della decadenza di determinate classi sociali. Esso decreta la morte dell'eroe, con cui il ruolo di protagonista passerebbe non volutamente ma necessariamente all'« halber Held », un piccolo uomo che non regge più a recitare la parte di Dio, annientato dal peso della sua miseria e della sua paura ⁴⁾. E a ciò ascrive principalmente l'insuccesso di questa corrente presso il pubblico. Berg si interessa non solo alla creazione poetica ma in egual misura all'artista e al destinatario, al fruitore dell'opera. L'arte moderna deprimerebbe e respingerebbe il grosso pubblico, non perché tratti temi più crudi e terrificanti che in passato, come dimostra sulla base di celebri esempi dall'antichità classica al romanticismo, ma perché è la coscienza del tempo, e ritrae uomini in cui ripugna

ai contemporanei rispecchiarsi, ch  si vedono in essi come sono e come non vorrebbero essere. Per l'artista di ogni scuola e di ogni tempo l'arte   infine da Berg intesa nietzscheanamente come « Neurose der Gesundheit » ⁵⁾, sublimazione e spiraglio sociale della nevrosi, poich  ci  che in essa viene oggettivato   « das Zuviel von Liebe und Gl ck, aber vor allem die Gefahren und die Krankheiten » ⁶⁾.   questa un'ottica cui sottopone l'intera vita spirituale. Se l'opera d'arte   un problema vitale soggettivo, un pericolo scampato, ogni ideologia, il panteismo, il cosmopolitismo, l'umanesimo gli appaiono a loro volta mezzi di difesa dell'io nei confronti di se medesimo e della societ . Coerentemente egli include in questo processo se stesso, il critico, ed esige una critica della critica o pi  precisamente una psicologia della critica, poich  essa   altrettanto arma a servizio della volont  di potenza, scudo di debolezze e frustrazioni. Se ogni problema critico rimanda dunque ad un altro all'infinito, un prospettivismo che scalza inesorabilmente ogni ultima certezza gli si rivela come la conquista e insieme la condanna dell'uomo moderno ⁷⁾.

VIII. « *Il saggio come forma d'arte* » ⁸⁾ di *Hugo von Hofmannsthal*. Se per Leo Berg uno scritto critico ci parla del suo autore non meno che del poeta preso in esame, nessuno pu  dire secondo Hofmannsthal pi  di quanto una poesia stessa non dica ⁹⁾. All'impossibile esegesi egli oppone l'alternativa del silenzio o implicitamente di un'interpretazione che sia a sua volta poesia. Il 23 dicembre 1892 scrive a Schnitzler di essere riuscito a mettere insieme a fatica cinquanta righe intorno all'*Anatol*, ed attribuisce la pena che ci  gli   costato al fatto di conoscere tanto bene l'opera da misurare l'inadeguatezza di qualsiasi tentativo critico ¹⁰⁾. Queste cinquanta righe non sono mai state pubblicate. Ma gi  allora egli aveva composto il prologo in versi, squisita espressione della lettura tutta hofmannsthaliana dell'*Anatol*.   sulla base di questa posizione teorica, l'impossibilit  dell'esegesi critica, esposta in maniera paradigmatica nel 1896 in *Poesie und Leben*, articolo che Schnitzler legger  come si legge una bella poesia ¹¹⁾, che nasce gi  su *Moderne Rundschau* « il saggio come forma d'arte » di Hofmannsthal. All'esigenza di una critica della critica, espressa da Berg, sembrerebbe accompagnarsi il postulato della morte della critica. E se materia della poesia sono le parole, la forma « d.h. nichts  usserliches, sondern jenes tief Erregende in Mass und Klang wodurch zu allen Zeiten die Urspr nglichen, die Meister sich von den Nachfahren, den K nstlern zweiter Ordnung unterschieden haben » ¹²⁾, lo stile aforistico dei suoi primi articoli, fuoco d'artificio di brillanti metafore e di citazioni colte, concilia esigenze speculative ed estetiche evocando la *Stimmung* di un'opera, di un'epoca, sia essa il decadentismo francese o l'et  vittoriana, con la magia di una lingua ora preziosa ora spoglia ¹³⁾.

Nella recensione al proprio dramma *Die Mutter Bahr* ritiene di trovarsi di

fronte al primo esempio di critica tedesca che si adegui al livello di quella francese, o meglio di averne scoperto l'originale traduzione austriaca non per proposito ma per felice istinto. « ... endlich ein Psychologe und Psychagoge. Und das alles in der leichten, ungesuchten, gern ein wenig ironischen Anmut des Lemaître » è l'annuncio che dà nel gennaio 1892 sul primo numero della *Freie Bühne für den Entwicklungskampf der Zeit*, che segna la cessazione dell'esistenza autonoma dell'organo letterario austriaco, quasi esso avesse ormai esaurito il suo compito. Loris rappresenta per Bahr un punto fermo, la fine dello sperimentalismo della *Moderne*.

Il simbolismo decadentistico con cui Hofmannsthal « supera » il naturalismo è fin dall'inizio, come conferma la sua produzione saggistica, consapevole autocritica. Si tratta di un atteggiamento non dissimile da quello di Bourget e Nietzsche che partecipano della sensibilità decadente e insieme ne sono critici sottili e spietati. L'alternarsi in Hofmannsthal, con un ritmo quasi regolare di sistole e diastole, di condanna e ammirazione, distacco e partecipazione, è tentativo di obiettività critica e insieme gioco sottile che dissimula la posizione di fondo dell'autore. Quando sembra identificarsi con un personaggio, se ne discosta all'improvviso, ma, si può esserne certi, mai in maniera definitiva. Amiel ¹⁴⁾ è delineato sulla scia di Bourget come un rappresentante della generazione che già vive le lacerazioni dei contemporanei, un esempio di schopenhaueriana volontà debole e malata, di spirito che si condanna all'inazione e uccide la vita con un'autoanalisi corrosiva. L'autore degli *Essais de psychologie contemporaine*, cui Hofmannsthal guarda, non fa il processo al « vecchio psicologismo », né esige una psicologia della critica, ma mette sotto accusa la psicologia: se ogni equilibrio interiore, la vita stessa « riposa su una base di incoscienza » ¹⁵⁾, l'analisi dell'inconscio rischia di avere come conseguenza la morte dell'io. Alla sua dissoluzione contribuirebbe il gusto che Hofmannsthal giudica squisitamente francese dell'autoanalisi e della dissezione intima ¹⁶⁾, ed è dai « dissecteurs de conscience » e dagli « analystes du moi », in particolare da Bourget, che egli deriva la teoria dell'eccesso di autocoscienza come primo fattore del decadentismo dei moderni.

Se la volontà sembrava a Nietzsche più malata là dove la cultura aveva raggiunto il grado estremo di raffinatezza, vale a dire in Francia, meno in Germania, meno ancora in Inghilterra, ad Amiel Hofmannsthal contrappone su *Moderne Rundschau* la « eiserne Willenskraft » ¹⁷⁾ di un tipico rappresentante dell'età vittoriana, campione di una vita d'azione, guidata dalla sicurezza infallibile degli istinti. L'autore che come pochi rappresenta il passaggio, sancito da Bahr, dagli *états de chose* agli *états d'âme* esalta nel saggio, che ha per tema la biografia di Lord Oliphant, i *facts*. Un artista consumato, che odia le biografie, prende in considerazione un'opera men che mediocre perché in essa c'è « ... Englands Geist... mit seinem Reichtum und seiner Beschränktheit, entbehrend der höchsten Höhen und der tiefsten Tiefen » ¹⁸⁾, l'aurea mediocritas che è

misura e presupposto della vita stessa. Anche mediante i suoi scritti il lord inglese vuole agire e non esporre verità soggettive con splendide immagini¹⁹⁾, rifiuto analogo a quello del poeta auspicato da Brahm nell'introduzione programmatica alla *Freie Bühne*, che nulla vuole « occultare » o « abbellire ». È questo un altro aspetto dell'autocritica di Hofmannsthal, che affronta il problema del valore etico dell'attività letteraria. La sua posizione si paleserà a pieno in *Poesie und Leben* e più tardi nel *Gespräch über Gedichte*²⁰⁾, in cui metafore e simboli si definiscono cifre con cui egli circoscrive una realtà altrimenti ineflabile, ma una risposta è già rappresentata dai primi personalissimi « saggi artistici ».

Se il vitalissimo Lord Oliphant, l'opposto dell'esteta squisito del tipo di Swinburne e Pater, cui andrà in seguito l'attenzione di Hofmannsthal, anche dopo il rivolgimento spirituale che ne fa un mistico, resta un uomo d'azione a servizio della comunità, il cui scopo è « das Leben zu leben », il Barrès hofmannsthaliano di *Le Culte du Moi*, innegabile autorispecchiamento pur né compiaciuto né acritico, è il « filosofo » della tragedia dell'io moderno che perduta la fede manca di un centro, un mistico senza misticismo che non cerca Dio ma l'unità dell'io²¹⁾. La letteratura tedesca del tempo, un tardo naturalismo, fagocitato ben presto dagli « ismen » della *Neu-Romantik*, nel senso estensivo conferito alla parola da Lublinski²²⁾, è oggetto degli strali di Hofmannsthal nella recensione al dramma *Die Mutter*. Egli lo paragona infatti in maniera quanto mai pregnante ad un bambino che da « umile e pieno di speranze » è divenuto nel giro di poco tempo « malato, nervoso e febbricitante ». Nell'opera di Bahr, condotta a freddo come un gioco o un esperimento, condanna una poesia dilettantesca che vuole realizzare artificiosi chimismi quali l'unità di « Epik der Strasse » e « Lyrik des Traumes »²³⁾. Poiché la grande poesia non può nascere e a sua volta essere compresa col superficiale orecchiamento di modelli stranieri, sulla base di un'estetica ridotta a formule additive, egli giudica *Die Mutter* non vera, non viva. Il Bahr, che Hofmannsthal rivela su *Moderne Rundschau* di amare, è invece lo spirito inquieto che errava oltre i confini dell'Europa all'epoca della composizione dell'articolo *Die Moderne*, simbolo dell'incoerenza e della molteplicità della vita, di un'arte per eccellenza all'insegna di un'eternamente mutevole e per questo tanto più autentica verità soggettiva. La conoscenza dell'io che egli pone alla base della vera arte ha bisogno del mondo, ma nel senso di Philippe²⁴⁾, vale a dire non come l'altro da sé, bensì quale campo di proiezione. L'autocritica di Hofmannsthal, rispecchiata dai primi saggi, è dunque fundamentalmente una dialettica all'interno del proprio « estetismo »: le posizioni « altre » vengono considerate aggirandole.

IX. *Das Junge Skandinavien*. Bahr ha scritto di aver ricevuto *Das Junge Wien* dalle mani di Ibsen²⁵⁾. E se ogni corrente della *Moderne* ha una sua guida

ideale, si può pensare che il gruppo austriaco abbia eletto a tale ruolo il drammaturgo norvegese. Ciò è vero, a stare alle dichiarazioni di Hofmannsthal, se si precisa che egli è apparso loro per lo meno agli inizi soprattutto un maestro di vita e anche in campo poetico non più che uno stimolo all'autorealizzazione²⁶⁾. L'affermazione di Bahr sarebbe quindi da intendersi nel senso che la presenza nell'aprile 1891 alla prima dei *Kronpräsidenten* al Burgtheater degli *Jungwiener*, di cui egli stesso ha tenuto a rilevare l'indipendenza da qualsiasi modello, asurge a simbolo della ricerca e della conferma della loro stessa vocazione poetica. Illuminati dall'arte di Ibsen, secondo le parole di Dörmann e di Specht²⁷⁾, essi acquistano la fede nella propria missione e creatività, posseduta dallo scaldo *Jätli*. Nei versi celebrativi dei due *Jungwiener*, pubblicati su *Moderne Rundschau*, Ibsen è infatti una luce che prevale sulle tenebre della notte e squarcia le nubi nere del cielo tempestoso. Si tratta di una metafora, suggestiva quanto vaga, non infrequente in quegli anni nella caratterizzazione del novatore, riferita da altri a Nietzsche o con meno lirismo dai primi naturalisti a Zola. L'Ibsen di Dörmann²⁸⁾ sembra essere in verità quello inesorabile di *Brand*, riletto da un socialista che insieme conosce e ammira Zarathustra, mentre ci si sarebbe attesi che all'autore delle morbose liriche di *Neurotica* dovesse essere ben più affine *Hedda Gabler*, che sogna di morire in bellezza. La voce potente che annuncia agli uomini del suo tempo l'alba di una nuova umanità si confonde sulle pagine della rivista austriaca con il vuoto pathos di voci analoghe di autori minori. Innegabili affinità elettive verranno rilevate tuttavia di lì a pochi anni dallo stesso Hofmannsthal, che nel 1893 acquisisce il drammaturgo norvegese al simbolismo decadente quale creatore di figure umbratili che « denken übers Denken, fühlen sich fühlen und treiben Autopsychologie »²⁹⁾, riducibili fondamentalmente ad un solo personaggio, ad un solo io, quello del poeta.

Nella sua attualità più bruciante e angosciosa la *Moderne* scandinava compare piuttosto sulla rivista di E. M. Kafka con Ola Hansson e Strindberg, due rappresentanti di *Das Junge Skandinavien*, che si impone agli austriaci in quanto esempio di superamento del naturalismo, analogo a quello francese, ma condotto in maniera indipendente e originale³⁰⁾. Di Strindberg appaiono su *Moderne Rundschau* i due atti unici *Gläubiger* e *Samum*³¹⁾, il primo dei quali si ascrive generalmente alla produzione naturalista dello scrittore, anche se ben poco risponde ai canoni del naturalismo in questa commedia quasi totalmente priva di indicazioni ambientali ed essenziale fino allo schematismo. Con *Samum* e con *Am offenen Meer*, il più recente dei suoi romanzi, al quale soprattutto va l'interesse dei critici austriaci della rivista, si fa invece di solito iniziare il periodo romantico-simbolista di Strindberg. In realtà *Gläubiger* e *Samum* sono accomunati dal tema dell'omicidio per forza di suggestione, esempio significativo di arte degli *états d'âme* realizzata dal « nuovo psicologo »³²⁾ Strindberg. Qui l'assassinio non è infatti azione concreta e violenta, pur con le emozioni profonde cui si accompagna, come in *Thérèse Raquin* o nella *Bête humaine*,

ma omicidio psichico condotto con fredda predeterminazione, tanto più crudele in quanto la vittima è sottoposta ad una lunga, estenuante tortura psicologica. La psicofisica, assurda al rango di scienza, che Bahr e Ola Hansson pongono alla base della conoscenza ormai senza confini dell'uomo che informerebbe la poesia del loro tempo, diviene in maniera paradigmatica in *Samum* arma potente e sottile per l'annientamento dell'uomo stesso. Alla guarigione operata dallo spirito in cui credono gli *Jungwiener* amici di Freud, si contrappone il tragico risvolto negativo della distruzione della vita mediante lo spirito. L'interesse di Strindberg per la suggestione e l'ipnosi è sottolineato dai critici che recensiscono su *Moderne Rundschau*³³⁾ il suo ultimo romanzo *Am offenen Meer*. Passato secondo Erich Holm da una fase socialista ad una « psicologica », da socialdemocratico ad aristocratico dello spirito, egli è ascritto all'epoca di transizione all'insegna di un'evoluzione analoga a quella da Marx a Nietzsche, vissuta da più di un naturalista tedesco. È in particolare Marie Herzfeld, mediatrice degli autori dell'estremo nord nel mondo culturale tedesco che interpreta *Am offenen Meer* in chiave nietzscheana³⁴⁾ e insieme non manca di scorgere in Axel Borg, personaggio dai nervi delicati, che si pasce di impressioni ed ha un'esigenza vitale di vivere in ambienti raffinati, l'esteta di fine secolo. Né si può negare che il suo individualismo sfrenato, la sua concezione della vita intesa in ogni espressione quale volontà di potenza, siano privi di tratti nietzscheani. Ma la Herzfeld giunge a vedere nella fine di Borg, cui si addicerebbero le parole di Zarathustra: « O meine Brüder! Wer ein Erstling ist, wird immer geopfert », una sorta di ultima ora gloriosa, foriera del sorgere di uomini nuovi. Del superuomo di fine secolo, che il deserto degli affetti cui si relega porta ad una progressiva decadenza interiore ed esteriore e alle soglie della follia, è rappresentato in realtà nell'opera di Strindberg il totale fallimento, all'origine del quale è l'orgoglioso proposito di restare coerente ai dettami di una intelligenza superiore e della razionalità più rigorosa, l'aspirazione a vivere prescindendo dalle leggi della vita³⁵⁾.

Se nel piccolo universo di *Moderne Dichtung – Moderne Rundschau* Strindberg si erge come un gigante solitario, o per usare un'immagine tratta dal suo ultimo libro, come un'isola, perfettamente inserito nel clima della « neue Psychologie » è invece il connazionale Ola Hansson, un autore oggi quasi dimenticato che della *Moderne* ha rappresentato per i contemporanei la quintessenza. Perfino un critico sottile ed esigente come Hofmannsthal ricercava i suoi scritti sulla *Freie Bühne* « per versare lacrime di gioia »³⁶⁾. Poeta e critico egli stesso, Hansson ha teorizzato una nuova poesia « psicofisiologica », espressione dell'io potenziato, « Divination des Centralen in ihm selbst »³⁷⁾. Tale potenziamento dell'individualità non significa tuttavia accrescimento vitale, bensì conduce al solipsismo, all'autodistruzione. L'io diviene un universo a sé o, come scrive Przysbyszewski, « un mondo tutto chiuso al quale nessun ponte e nessun adito conduce, « non sente che i propri stati d'animo, non vede che le immagini cen-

trali di suoni e la sua causalità è solo il complesso delle sue condizioni psichiche e delle sue sensazioni »³⁸⁾. Il soggetto del rinnovato « criticismo idealistico » di Prszybyszewski si rivela una tragica monade, la quale privata di un interlocutore cerca salvezza nel sogno ad occhi aperti, evade nell'allucinazione. Il protagonista di *Die Pfauenschweife*³⁹⁾ chiede alleanza contro l'altro da sé, il « profanum vulgus », a mostruosi fantasmi della sua mente, alimentati dall'afa estiva che grava sulla pianura deserta. Matrice della poesia di Hansson è per Prszybyszewski, non a caso, il silenzioso e uniforme bassopiano di Schonen, in cui « non c'è nulla che possa comunque colpire il cervello e deviare l'attenzione tutta rivolta verso la vita interiore », un paese il cui abitante « vede senza vedere » e l'io si fa spettatore di se stesso⁴⁰⁾. Se Bahr ha presentato la « neue Psychologie » come estetica non ancora realizzata poeticamente, Prszybyszewski scrive uno dei due saggi contenuti in *La psicologia dell'individuo* a posteriori sulla base dell'opera di Hansson, il cui ricordo è affidato oggi in gran parte a questo breve, significativo scritto. Di un poeta caduto nell'oblio e che tanto interesse seppe destare presso i contemporanei si sarebbe tentati di pensare che manchi di quella dose di inattualità la quale permette ad un autore veramente grande di durare nel tempo. Espressionistica, « kafkiana » è invece la descrizione dell'annientamento dell'individuo nella società massificata che l'artista più « moderno », dotato come nessuno di nervi sensibili, secondo Bahr e Prszybyszewski, fa in *Spukbild*⁴¹⁾ sullo sfondo di una grande città, che una spessa coltre di neve ha immerso in un sinistro silenzio, tanto più sinistro in quanto i congegni della « macchina gigantesca della vita » continuano a muoversi senza posa. Rivisitata nei suoi rappresentanti non più celebri, la *Moderne* può rivelare una persistente, sorprendente attualità.

X. *Das Junge Wien*. Il superamento del naturalismo, passaggio « vom Bilde des rings um uns zur Beichte des tief in uns, von dem *rendu de choses visibles nach den intérieurs d'âme* », si realizza in maniera non meno emblematica in alcuni studi e schizzi di autori austriaci⁴²⁾ nei quali la problematica esistenziale del protagonista si accentra esclusivamente sul sentimento amoroso. In *Liebe?*⁴³⁾ dello *Jungwiener* Gustav Schwarzkopf, è in primo piano l'*intérieur d'âme*: la protagonista fa l'analisi della propria vita intima. La problematica di fondo, l'insoddisfazione di una giovane donna della buona borghesia che ha contratto un matrimonio di convenienza e non ha mai conosciuto l'amore, potrebbe essere quella delle isteriche freudiane della Vienna di fine secolo. Ma nulla di isterico è in questa formidabile razionalizzatrice dei propri turbamenti, la quale travolta da un'improvvisa passione che la porta sull'orlo del suicidio, non le permette di pensare ad altro né di esprimersi con coerenza intorno ad argomenti banali, tiene pur tuttavia un diario in cui annota con acuta introspezione le proprie sensazioni e insieme ne fa la diagnosi⁴⁴⁾. Si tratta di un dolo-

roso smascheramento intimo, operato a livello profondo da una lucida vivisezionatrice della propria anima, consapevole che l'amore ha bisogno prima di tutto per nascere dell'intima disponibilità ad amare⁴⁵⁾. Il prospettivismo e il relativismo coinvolgono il più intimo dei sentimenti e lo smitizzano in una sorta di rapporti funzionali di tipo machiano. Non ci troviamo tuttavia di fronte al personaggio estetizzante e passivo che si guarda vivere, analizza sterilmente le reazioni dei suoi nervi ipersensibili, ma non impedisce, ove essa incomba, la tragedia. L'autoanalisi si rivela per la protagonista liberatoria; lo psicologismo, cui è improntata la narrazione, è « Heilung durch den Geist »⁴⁶⁾ nel senso di Freud, fattore di salvezza e non corresponsabile della dissoluzione dell'io come per Bourget ed Hofmannsthal⁴⁷⁾.

È ancora l'amore che assorbe, paralizzando ogni sua altra facoltà, la figura maschile, forse un poeta, di cui Felix Salten registra con sottile minuzia la nuance del pensiero e del sentimento⁴⁸⁾. La gelosia che lo angoscia nasce dal tarlo della riflessione che gli impedisce di abbandonarsi all'amore e alla vita e dalla convinzione dell'impossibilità costituzionale della donna, macchiata da un peccato originale inestinguibile, come la definisce con biblica implacabilità il protagonista di Salten, di essere fedele. Il mondo circostante, escluso rigorosamente dalla narrazione, si impone quindi indirettamente con la forza della mentalità e dei pregiudizi diffusi nella Vienna di fine secolo.

Nei riguardi di un sentimento misterioso e incoercibile come l'amore Schnitzler sancisce l'impotenza della scienza o l'intercommutabilità di scienza e magia. Se in uno schizzo risalente agli anni '90 Anatol sperava di cancellare il ricordo delle passioni trascorse della sua donna mediante una sostanza chimica⁴⁹⁾, il suo *Lebemann* cerca, in alternativa ai miracoli della scienza moderna, l'elisir della fedeltà⁵⁰⁾, destinato a rivelarsi beffardamente una pozione mortale, in un oriente da fiaba. Ma proprio la veste fiabesca di *Die drei Elixire* non piaceva nel 1892 a Bölsche⁵¹⁾, allora direttore della *Freie Bühne*, che non trovava la novella « attuale » quanto *Der Sohn*. Se Schnitzler è indubbiamente l'autore che per determinanti matrici culturali e per molti aspetti della sua opera non solo si situa senza contrasti accanto ai naturalisti della *Menagerie* di E. M. Kafka, ma a volte a ben maggiore ragione può essere definito tale, il successo ottenuto negli ambienti naturalisti berlinesi da questo racconto a discapito dei *Drei Elixire* unisce e insieme significativamente divide *Jungwiener* e *Jüngstdeutsche*. Un capitolo a parte, ma non per questo meno significativo, è costituito dall'ammirazione reciproca e dalle affinità elettive che lo legavano ad Otto Brahm, di cui era insieme ad Hauptmann l'autore tedesco preferito. Altrimenti Schnitzler ha fundamentalmente per la grande maggioranza dei contemporanei due volti, che sono due scorci limitativi della sua vera personalità poetica. Lo Schnitzler « naturalista » e attuale suscitava i più fervidi consensi di autori del tipo di Bölsche, mentre sia Kraus che lo stesso Bahr nell'ultimo decennio del secolo vedevano nel poeta di Anatol il creatore di estenuate figure

decadenti. Ma anche a chi nei confronti della sua restante produzione sopravvalutava *Der Sohn*, il cui tema è solo le ultime tre righe, erano giudicate dallo stesso Hofmannsthal squisitamente 1892⁵²⁾, Schnitzler rimproverava di aver capito i particolari e non l'autentica atmosfera di fondo della sua opera⁵³⁾ e rimpiangeva con l'amico che essi non avessero una rivista propria. Nel 1892 aveva infatti cessato le pubblicazioni l'organo della *Moderne* austriaca in cui erano apparsi i due episodi di Anatol destinati ad aprire e a chiudere il ciclo⁵⁴⁾ e *Reichtum*⁵⁵⁾.

Della Vienna della fine degli anni '80, in cui nacque *Anatol*, l'autore ha evocato l'atmosfera « nicht sehr rein und erquicklich »⁵⁶⁾ quando Lueger arringava la folla e i facili amori con la ragazza di periferia rappresentavano per la classe borghese una piacevole evasione da brucianti questioni politiche. Sulla psiche decadente di un personaggio del cui mondo aveva vissuto i torbidi retroscena e gustato senza riserve le ambigue dolcezze, quella successione di brevi e squallidi amori che sembrano passare nell'opera, resi piccanti o ingentiliti dalla *pointe* brillante, Schnitzler esercita il suo bisturi. Se il *Lebemann* austriaco sembra essere l'edizione innocua e bonaria dei *Viveurs* di Lavedan, la cui maschera è « paura della morte »⁵⁷⁾, la gaia malinconia⁵⁸⁾ di Anatol nasconde una realtà più amara e complessa di quella di Lavedan e di Halévy, da cui Schnitzler ha ricavato non molto di più che la forma esteriore della « novella dialogata ». Gli effimeri amori di Anatol sono più che un'alternativa-evasione ad un confronto con la situazione storica del tempo. Sono infatti spia di un'auto-coscienza turbata, non rafforzano, ma costituiscono la sua identità⁵⁹⁾. La stessa incapacità di dimenticare che lo condanna inesorabilmente a trascinare con sé il fardello di tutti gli amori passati è caratteristica di un personaggio per cui il tempo è divenuto spazio. Bahr giudicava in quegli anni Schnitzler poeta dei mezzi toni, negato a rappresentare la forza delle passioni e la violenza delle emozioni, perché non capiva che Anatol, alla ricerca del proprio io, è per la sua stessa costituzione psichica incapace di grande amore.

Il dissezionatore dell'anima decadente demistifica il potere delle proprie armi, dotandone il suo personaggio. Che il *Lebemann* austriaco pratici l'ipnosi, sembra fare di lui un « moderno » aperto agli ultimi sviluppi della scienza, come postulavano i naturalisti. Ma se durante la composizione dell'opera Schnitzler aveva risolto brillantemente alcuni casi di afonia funzionale grazie alla terapia ipnotica, il protagonista vorrebbe applicarla a se stesso e nella misura in cui ciò non è possibile, non la ritiene ancora sfruttata appieno scientificamente. Conferendo ad Anatol doti ipnotiche, Schnitzler gli dà uno strumento con cui egli non rivela altro che la propria labilità psichica. Il procedimento dell'ipnosi non gli serve per conoscere la verità ma per rimuoverla e salvare le proprie illusioni. A chi condannava l'egotismo, Barrès replicava del resto che il primo imperativo è quello di esistere e che si possono prendere in considerazione gli altri solo una volta che si sia padroni di sé⁶⁰⁾.

Come gli innumerevoli amori di Anatol sono già segnati al loro nascere dai presagi della fine, alla scomparsa o alla perdita di mordente polemico della questione sociale si sostituisce nella produzione degli *Jungwiener* lo spettro ossessivo della morte, costante sinistro risvolto di un mondo apparentemente vacuo e ap problematico. Un tema cardine dell'ultimo « ismo » trova concreta rispondenza in una situazione storica. Il motivo squisitamente simbolista della morte trapassa nella loro opera, incentivato dal senso di disfaccimento che incombe sulla compagine asburgica. Nelle metafore della vita come sogno e della vita come teatro, nel binomio amore–morte, il barocco rivive arricchendosi di nuove valenze attraverso il medium della psicologia e della psicanalisi. La tradizione, attualizzata e reinterpretata dalla *Moderne* austriaca, offre senza forzature temi e moduli stilistici in naturale consonanza con la problematica *fin de siècle*.

Su *Moderne Rundschau* l'eredità barocca è tangibile nella poesia di Salten *Mephistophela* ⁶¹⁾, in cui l'amante vorrebbe dissepellire, quale memento mori, il teschio sinistramente ghignante di una *femme fatale*. Ma anche del rococò si coglie il fondo tragico. Prima ancora che Hofmannsthal trasponesse il mondo dell'*Anatol*, « böser Dinge hübsche Formel, Agonien, Episoden », nel settecento teresiano, in un proclama ai viennesi ⁶²⁾, di cui è probabilmente autore lo stesso Salten, originato da una polemica intorno all'artista che avrebbe dovuto erigere il monumento a Mozart, la scelta di Victor Tilgner, celebre per i suoi puttini e per i sensuali gruppi barocchi da giardino, suscita l'obiezione che il musicista non è solo l'autore della *Entführung aus dem Serail*, ma anche del *Requiem*. Salten o chi per lui ha in mente certo il Mozart turbato da presagi di morte, quale Mörike lo ha descritto mirabilmente in viaggio per Praga, poche settimane dopo la composizione della musica per le ultime scene del *Don Giovanni*. Nell'opera più mozartiana di Hofmannsthal, il *Rosenkavalier*, c'è del resto la trasposizione dello spirito delle *Terzinen. Über Vergänglichkeit*.

Ben più che in *Anatol* l'amore è funzionalizzato alla problematica dell'unità dell'io nella produzione hofmannsthaliana che appare a cominciare dal 1891 su *Moderne Rundschau* ⁶³⁾. In *Gestern*, che vede la luce sulla rivista austriaca, tale problematica trova ulteriore oggettivazione, come ha osservato Szondi ⁶⁴⁾, e da questo momento viene demandata al dramma, scomparendo dalla lirica, in cui il poeta non farà più sentire la sua voce in prima persona. Nel sonetto *Frage* il tu non è un partner amoroso, ma l'io si sdoppia per creare un interlocutore fittizio cui esprime in una serie di interrogativi, destinati a rimanere senza risposta, la sua angoscia esistenziale. Anche in *Gestern* il soggetto, considerato in relazione al tempo ⁶⁵⁾, ha come misura l'amore; è infatti il sentimento amoroso deluso a dar consistenza all'ieri dell'impressionista, il quale credeva di poter vivere solo nell'istante. Ad Arlette, che non sente più di essere la stessa che il giorno prima ha tradito, si attaglia per eccellenza un'affermazione delle *Aufzeichnungen* che a sua volta sembra di Mach: « Mein Ich von

gestern geht mich so wenig an, wie das Ich Napoleons oder Goethes »⁶⁶). Tutta hofmannsthaliana è invece in *Gestern* l'angoscia che sotto la maschera dell'edonismo accompagna il dissolversi impressionistico dell'io e lo spregio dell'attualità che gli fa dar vesti cinquecentesche ad un personaggio in cui i contemporanei, come testimonia la Herzfeld⁶⁷), non vedevano l'individuo rinascimentale ma l'egotista barresiano⁶⁸). Il relativismo gnoseologico di Hofmannsthal sembra toccare la sua punta estrema in *Sünde des Lebens*, dove alla condanna al silenzio dell'esegeta egli antepone quella del poeta stesso, poiché la poesia muore già nel suo spirito e ancor prima di prender forma gli è divenuta estranea. Metafora della mendacità del linguaggio, tema non meno di *Frage* e di *Gestern*, è qui il movimento circolare delle parole, che recepite in mille modi diversi descrivono cerchi senza fine. Ma ancora una volta il giovane Hofmannsthal oppone all'autocritica paralizzante e dissolutrice un'alternativa vitalistica rappresentata questa volta dall'accettazione della menzogna e del peccato come elemento imprescindibile della darwinistica lotta per l'esistenza, dall'aspirazione ad adeguarsi al dionisiaco « girotondo della vita », rigenerando il proprio spirito stanco come arbusto che per sopravvivere non tema di sottrarre ad altri preziose linfe. Se egli stesso ha definito *Sünde des Lebens*, non priva di echi nietzscheani, una poesia filosofica⁶⁹), al suo saggio « come forma d'arte » fa dunque da pendant su *Moderne Rundschau* una poesia intessuta di lirismo e di riflessione⁷⁰).

XI. *A proposito di un bilancio culturale di Bahr*⁷¹). Bahr fa di *Moderne Dichtung* una sorta di pietra miliare della letteratura, quando a fine secolo la prende come punto di partenza di un ampio consuntivo della vita culturale dell'impero asburgico. La verifica della realizzazione delle mete, che egli ed E. M. Kafka si sarebbero posti nel 1889 e che pur nell'alveo della tradizione avrebbero dovuto portare alla creazione di un'arte autenticamente austriaca, è incentivo ad un esame critico della cultura del paese, in particolare della figura del poeta e dei suoi rapporti col pubblico. In realtà Bahr proietta sulla poesia austriaca nel suo complesso caratteristiche precipue degli *Jungwiener*. Si tratta fondamentalmente quindi di autocritica, di un processo a se stessi e di un anelito all'autosuperamento di cui dall'epoca della fondazione di *Moderne Dichtung* si può solo constatare nel corso di un decennio il fallimento progressivo, con la sola eccezione costituita dal sorgere di una produzione poetica di alta qualità, non tanto di una letteratura austriaca o europea, quanto di una letteratura di livello europeo. A Bahr e a E. M. Kafka l'arte appariva in Austria appannaggio di individualità solitarie ed orgogliose⁷²), circondate al massimo da una ristretta cerchia di adepti, ma non inserite in un tessuto culturale che coinvolgesse l'intero paese. Per loro il grande poeta austriaco non aveva mai fatto scuola, non aveva creato mode, era stato sempre principio e fine ed aveva trovato forse a volte la comprensione di un solo lettore.

Bahr statuisce ancora una linea di continuità tra *Biedermeier* e fine secolo, all'insegna dell'incomunicabilità e della solitudine, recensendo nel 1896 *Wie ich es sehe*. I personaggi di Altenberg gli appaiono sempre gli estenuati rappresentanti degli « altösterreichische Menschen, die nichts erleben können, die kein Schicksal haben, weil sie es sich nicht nehmen »⁷³⁾. Ma il proposito più ambizioso, che egli aveva accarezzato insieme ad E. M. Kafka nel periodo di gestazione di *Moderne Dichtung*, era appunto quello di fare della letteratura austriaca, retaggio di geniali isolati, negati alla vita e all'azione, l'espressione di tutto un popolo come nei tempi antichi.

Per verificare in che misura ciò si sia realizzato è già significativo considerare le figure di poeti della *Moderne*, apparentemente opposte, che spiccano sulla rivista di E. M. Kafka: il poeta di Karl Henckell, il quale incita il lavoratore a scioperare e offre la propria arte a sostegno della sua lotta⁷⁴⁾ e quello delineato in *Tagebuchblatt*⁷⁵⁾, una pagina di diario in versi nella quale si ha la trasposizione, nelle dimensioni della Vienna fine secolo, dello spirito del *Vor dem Tor* di Goethe. Il protagonista schnitzleriano, solo e a differenza di Faust ignorato dalla folla, rappresenta in realtà la non lontana e necessaria evoluzione del poeta di *Glühende Gipfel* che ha constatato il fallimento della sua missione.

Nel *Märchen der 672. Nacht*, espressione limite della chiusura alla società e alla vita nella produzione del giovane Hofmannsthal, la condanna dell'esteta è sancita proprio da coloro che Bahr ed E. M. Kafka sognavano di rendere partecipi del canto di un nuovo rapsodo austriaco. Il tragico finale della via alla socialità che Hofmannsthal intraprende sarà siglato dalla disperata confessione di Sigismund, invocato dalla folla: « ich bin allein und sehne mich verbunden zu sein »⁷⁶⁾. Come i « vecchi austriaci » di Bahr anche Hofmannsthal è circondato da una ristretta cerchia di adepti. Lo stesso Kraus, che non peccava certo di tenerezza nei confronti del poeta, è scosso nel 1901 dall'incomprensione per *Der Tor und der Tod* e dal malcelato disprezzo dei rappresentanti della nuova borghesia ricca e volgare, allorché viene portata sulle scene « la vita non visuta » di Claudio⁷⁷⁾. Eppure nel gioco al massacro contro *Das Junge Wien* egli satireggia a sua volta lo sterile estetismo di coloro che si riunivano ogni notte al Caffè Griensteidl, « sich mit dem Leben auseinanderzusetzen oder, wenn es hoch ging, das Leben zu deuten »⁷⁸⁾.

Il più assiduo frequentatore di caffè letterari, Peter Altenberg, vive letteralmente in società. « Aber es war, als ob ihn unsichtbare Gräben voll Einsamkeit umgeben würden »⁷⁹⁾. Nessuno è come lui una monade pateticamente non integrata nel contesto sociale. Schnitzler ha delineato già nel 1886 il ritratto di un « genio del frammento »⁸⁰⁾, patologica natura di impressionista che di un caso Altenberg rappresenta appunto la facile degenerazione. Ma i sognati « nuovi Austriaci » di Altenberg avrebbero insieme dovuto essere campioni di una salute e di un vigore riconquistati. Gli eterni « vecchi Austriaci », da cui non riesce nella sua opera a congedarsi, gli sembrano infatti intravedere in lontananza

« eine helle Schar von harten und gewaltsamen Gestalten... die singend in den Kampf mit dem Leben gehen »⁸¹⁾. Prefigurazione ne è già la « figura deliziosamente crudele » di una dodicenne che affascina Bahr. L'ammirazione che egli condivide con Altenberg⁸²⁾ per lo spettacolo di una « rude forza che impera in lieta bellezza » è ancora una volta di origine nietzscheana e nasce dal desiderio di reagire alla decadenza fisica e spirituale proprio di un poeta, la cui arte resta fondamentalmente espressione solipsistica del machiano io che non si può salvare.

Nel già citato bilancio del 1899 Bahr scorge la maggiore realizzazione di *Das Junge Wien* in un *Wiener Stück*⁸³⁾ che non sarebbe prerogativa di un singolo autore, ma espressione di un'indole comune, di una città. Egli non menziona alcuna opera, ma si riferisce presumibilmente alla produzione teatrale di argomento viennese. La sua non è prima del '900 di particolare rilievo⁸⁴⁾. È sufficiente ricordare *Das Tschaperl*, che a metà tra il *Konversationsstück* e il *Volksstück*, fra Bauernfeld e Raimund, rappresenta il tentativo, giudicato da Kraus non a torto assai deludente, dopo le attese generate dalla predicazione di un nuovo psicologismo⁸⁵⁾, di rifarsi alla tradizione popolare ed insieme di privilegiare la teatralità dell'opera nei confronti del testo letterario. Difficilmente etichettabile quale *Wiener Stück*, inteso in tale senso, è quindi la produzione di livello superiore di questi anni, basti pensare a *Der Tor und der Tod* e allo stesso ciclo di *Anatol*. Prodotto squisito di *Das Junge Wien* è da considerarsi invece, per non parlare di *Anatol*, *Alkandi's Lied*⁸⁶⁾. Quest'atto unico, avente per tema le tensioni inconsce di una coppia di sposi, che trovano espressione e soluzione in sogno, un sogno che il lettore vive dalla prospettiva di Assad come una realtà, anticipa la *Traumnovelle* e ben si colloca nel segno di una « nuova psicologia ». Non meno significativo è nella letteratura *Jungwien l'Einakter* lirico, con cui si fa iniziare non solo la produzione teatrale di Hofmannsthal⁸⁷⁾, ma appunto con *Alkandi's Lied*, anche quella di Schnitzler. I tre *Einakter* in prosa, stazioni della vita amorosa di Anatol, che vengono pubblicati su *Moderne Dichtung*, portano nel teatro austriaco di fine secolo una interessante variante e anticipazione dell'avanguardistica struttura dello *Stationendrama*, mentre il presunto *Wiener Stück* non presenta alcuna innovazione degna di nota, se si eccettua *Liebelei* di Schnitzler.

« Opera non tedesca, bensì viennese »⁸⁸⁾ appariva ad Hofmannsthal *Wie ich es sehe*. Ai tragici viandanti goethiano e nietzscheano egli vede qui sostituirsi il *flâneur* della Vienna fine secolo, dalla raffinata semplicità, che passeggia per i parchi e guarda al mondo con gli occhi di un bambino precocemente maturo, cui le cose da nulla rivelano un volto affascinante e inconsueto, si disvelano gli abissi della vita quotidiana, si palesa l'essenza delle creature e delle cose. L'attenzione, rivolta al particolare in apparenza insignificante, non esclude bensì implica, secondo Hofmannsthal, la capacità di intuire la totalità dell'esistenza e di capire la morte. La civiltà del frammento tenta di riscattarsi, facendo del frammento stesso un microcosmo. L'opera dello *Jungwiener* impres-

sionista, il quale nella schnitzleriana esemplificazione fittizia della sua degenerazione patologica non riesce a fermare sulla carta la propria ispirazione, diviene per Hofmannsthal metastorica e il *Wienertum* perde ogni contingenza per rappresentare valori assoluti.

Il tentativo di autocritica e di autoaffermazione insieme della cultura austriaca, ad opera soprattutto di Bahr e di E. M. Kafka, è a sua volta un aspetto di un più vasto processo di ripensamento e di un anelito alla chiarificazione che coinvolge tutto il mondo culturale tedesco, non da ultimo sotto le sferzate di Nietzsche, il quale arrossiva alle domande: « Gibt es deutsche Philosophen? Gibt es deutsche Dichter, gibt es deutsche Bücher? ». Anche *Moderne Dichtung* cerca una risposta a questi quesiti. Realizzare la *Moderne* non è tanto il problema del naturalismo o del simbolismo bensì dell'arte *tout court*. Mentre situa in una dimensione storica più precisa la produzione iniziale di un gruppo di autori, che ama spesso evadere dalla storia, la rivista austriaca rivela la polivalenza ma anche l'unità di fondo della *Moderne*.

Nel 1890 Hauptmann non aveva ancora scritto *Die Weber* e il naturalismo tedesco, a dispetto dello sbandierato « superamento » non era morto. La scena di lutto di *Arbeiterbegräbnis*⁸⁹⁾ nell'andito angusto della vecchia casa, dove intorno alla bara del lavoratore si piange in silenzio, si stringono i pugni, si sognano palazzi che crollano, rimanda per opposizione alla morte della lussuosa *femme fatale*⁹⁰⁾ di F. Dörmann, il cui cadavere nudo giace tra la seta cangiante su cui il sangue cade in forma di perle nere. Ma l'*Arbeiterbegräbnis* ricorda a sua volta un racconto di Schnitzler del 1888, *Der Fürst ist im Hause*, in cui il decesso del flautista, che deve passare inosservato per non turbare l'atmosfera della serata di festa, non è meno polemico ma per la totale mancanza di pathos tanto più toccante. L'estetismo alla Swinburne di Dörmann, traduttore di Baudelaire sull'organo della *Moderne* austriaca, l'universo di profumi e di colori della sua lirica, descritto con le più audaci sinestesie, puro prodotto delle reazioni dei sensi e dei nervi, e il realismo schnitzleriano di *Der Fürst ist im Hause* sono due poli entro i quali *Das Junge Wien* si palesa nelle sue dimensioni più complesse e più vere.

Punto di volta ideale della rivista è l'estetica della « neue Psychologie », che in virtù della matrice naturalista e degli esiti antinaturalisti diviene *trait d'union* tra gli *ismi* di fine secolo. Meraviglia solo che Bahr non ne abbia scorto il compimento già nella produzione degli anni '90 del futuro autore del primo monologo interiore integrale in lingua tedesca. È infatti elettivamente col sosia di Freud⁹¹⁾ che si attua quel passaggio dagli *états de chose* agli *états d'âme*, memore della psicologia e nel contempo della sociologia, secondo gli auspici di Bahr e, al di fuori di qualsiasi intenzione programmatica, non meno di E. M. Kafka e Joachim nel numero d'apertura di *Moderne Rundschau*⁹²⁾.

- 1) L. Berg, *Das Erlebnis*, M.R., 15. April 1891, 3. Band, p. 68.
- 2) O. Hansson, *Freie Bühne für modernes Leben*, 3. Jahrgang, 1892, Berlin, 1, 2. Quartal, p. 59.
- 3) L. Berg, *Das Erlebnis*, cit., p. 67.
- 4) L. Berg, *Weshalb die moderne Kunst so deprimierend auf das Publicum wirkt?*, M.D., Juni 1890, 1. Band, pp. 274-377.
- 5) L'espressione usata da Nietzsche in *Die Geburt der Tragödie* 1, Schlechta, p. 13 è ripresa da Ludwigs, *Physiologische Lyrik*, cit., p. 348.
- 6) L. Berg, *Objektivität*, M.R., 15. November 1891, 4. Band, p. 128.
- 7) Non ne resta immune neppure chi si considera marxista come Paul Ernst. L'artista non gli appare sottrarsi al rigido determinismo che su di lui esercitano i fattori sociali; « Man sieht eben die Dinge stets nur so, wie man sie sehen will, oder vielmehr wie man sie sehen muss ». Ma nella stessa misura dalla medesima ipoteca non esenta il critico. Qualsiasi giudizio estetico perde dunque valore assoluto e innegabile risulta solo l'impre-scindibile rapporto di dipendenza tra individuo e società in continua trasformazione. « Es gibt nur ein Absolutes – egli conclude – und das ist die Erkenntnis, dass nichts absolut ist », P. Ernst, *Das Absolute in der Kritik*, M.D., Mai 1890, 1. Band, p. 313.
- 8) Cfr. E. O. Gerke, *Der Essay als Kunstform bei Hugo von Hofmannsthal*, Lübeck, Hamburg, 1970 (*Germanistische Studien* 236) a cui qui non si fa specifico riferimento.
- 9) Hofmannsthal, *Poesie und Leben, Die Zeit*, Mai 1896; J.W. 1, pp. 601-602.
- 10) H. Hofmannsthal-A. Schnitzler, *Briefwechsel*, 1964, Fischer, lettera del 23-12-1892, pp. 32-33.
- 11) Ivi, lettera del 23-5-1896, p. 66.
- 12) Hofmannsthal, *Poesie und Leben*, cit., p. 599.
- 13) Tale linguaggio appariva a Bahr la realizzazione dell'utopia nietzscheana dello stile, formulata nella prefazione alla *Fröhliche Wissenschaft*, senza rilevare che ad esso mancava la dimensione essenziale dell'ironia. « Sein Geist schwitzt nicht – egli scrive – Er hat das Fröhliche, das Tänzerische von dem die Sehnsucht Nietzsches träumte. Was er berührt wird Anmut, Lust und Schönheit », Loris, *Freie Bühne für den Entwicklungskampf der Zeit*, Januar 1892; J.W. 1, p. 297. Cfr. Hofmannsthal, *Die Mutter*, M.R., 15. April 1891. 3. Band; *Das Tagebuch eines Willenskranken*, 15. Juni 1891, 3. Band; *Maurice Barrès*, M.R., 1. Oktober 1891; *Englisches Leben*, M.R., Dezember 1891, 4. Band.
- 14) Hofmannsthal, *Das Tagebuch eines Willenskranken*, cit.; J.W. I, pp. 232-240.
- 15) P. Bourget, *Amiel* in *Nouveaux Essais de psychologie contemporaine*, Paris, Lemerre, 1866, p. 289.
- 16) Hofmannsthal, *Das Tagebuch eines Willenskranken*, cit., pp. 232-233.
- 17) Hofmannsthal, *Englisches Leben*, cit., *Prosa* 1, Fischer, p. 55.
- 18) Ivi, p. 65.
- 19) Ivi, p. 57.
- 20) Hofmannsthal, *Das Gespräch über Gedichte*, *Prosa* II, Fischer, 1951, pp. 94-112.
- 21) Nell'ultima parte della trilogia, *Le jardin de Bérénice*, dominata dal tema della comunione dell'uomo col cosmo, Hofmannsthal rileva l'ambiguo coesistere di un sì alla vita di stampo goethiano, nel senso di una partecipazione al ritmo della vita universale, e di un no alla vita, nel senso schopenhaueriano di rinuncia alla volontà individuale. A modello del superamento di tale dicotomia porta Nietzsche, nel quale scorge la tendenza a superare il dualismo tra istinti e morale e coglie la concezione di una vita non intesa più cosmicamente ma biologicamente e psicologicamente, come si palesa in particolare a cominciare da *Jenseits von Gut und Böse*. Le *Aufzeichnungen* del 1891 tradiscono in primo luogo la lettura di *Menschliches, Allzumenschliches*, come testimoniano le osservazioni intorno all'eterno divenire dell'io e del mondo, ma frequenti sono nei saggi e nella stessa produzione

lirica di questo periodo i riferimenti a *Jenseits von Gut und Böse* e non meno alle *Unzeitgemässe Betrachtungen*.

²²⁾ S. Lublinski, *Die Bilanz der Moderne*, 1904, hrsg. von G. Wunberg, Niemeyer, Tübingen, 1974.

²³⁾ Hofmannsthal, *Die Mutter*, cit., *J.W.* I, p. 196.

²⁴⁾ « Für Philippe ist die ganze Welt nur eine ideologische Karte, ein Schlüssel der Analogie, der ihm sein Inneres deuten hilft », Hofmannsthal, *Maurice Barrès*, cit., p. 274.

²⁵⁾ Bahr, *Selbstbildnis*, cit., p. 278.

²⁶⁾ Hofmannsthal ebbe un colloquio privato con Ibsen (18–4–1891), nel cui resoconto nega l'esistenza di un'associazione di giovani poeti austriaci, *Aufzeichnungen*, p. 91.

²⁷⁾ *Die Kronpräsidenten* di Richard Specht (*M.R.*, 3. Band, 15. April 1891, p. 72) e *Henrik Ibsen* di Felix Dörmann (ivi, p. 1).

²⁸⁾ « ... der Wüste mahrender Prophet /, Der tief im Herzen den Messiasglauben, / Das kommende, das dritte Reich uns kündet. / Der Hammer... der da niederschmettert / Auf alles, was vermorscht und todesreif, / Der alte Werte, alte Lügen mordet / Und Licht und Raum dem neuen Leben bricht », F. Dörmann, *H. Ibsen*, *M.R.*, 3. Band, 15. April 1891, p. 72.

²⁹⁾ Hofmannsthal, *Die Menschen in Ibsens Dramen*, *Wiener Literatur-Zeitung*, Januar, Februar, März 1893; *Prosa* I, p. 100.

³⁰⁾ Cfr. Bahr, *Die Krisis des Naturalismus*, cit., p. 145.

³¹⁾ Strindberg, *Samum*, *M.R.*, Juni 1891, 3. Band; *Gläubiger*, *M.R.*, Nov.–Dez. 1891, 4. Band.

³²⁾ Bahr, *Die neue Psychologie*, cit., p. 93.

³³⁾ E. Holm, *August Strindberg*, *M.R.*, 15. Juni 1891, 3. Band, pp. 211–216.

³⁴⁾ Marie Herzfeld, *Der Roman vom Übermenschen*, *M.R.*, 1. April 1891, 3. Band, pp. 23–26.

³⁵⁾ L'ultimo viaggio in mare, origine e nemico della vita stessa, grembo materno e bara, non riscatta la disperazione di Borg che, educato a pensare che la procreazione fosse cosa per spiriti inferiori, poiché quelli superiori avrebbero continuato a vivere grazie alle loro opere, è in realtà pervaso da uno struggente desiderio dei figli e come l'Ippolito euripideo maledice il destino dell'uomo di non poter aver figli senza donna. Cfr. M. Pensa, *August Strindberg, Scritti di Mario Pensa. Quaderni dell'Istituto di Filologia germanica*, VI, Tipografia compositori, Bologna, 1978, p. 154.

³⁶⁾ Si veda la lettera già citata di Hofmannsthal ad E. M. Kafka.

³⁷⁾ O. Hansson, *Kritik, Freie Bühne*, III. Jahrgang, 1892, Fischer, Berlin, pp. 57–62.

³⁸⁾ S. Przysbyzowski, *Ola Hansson*, in *La psicologia dell'individuo*, Carabba Editore, Lanciano, s.d., p. 96; *Zur Psychologie des Individuums*, Berlin, 1892.

³⁹⁾ O. Hansson, *Die Pfauenschweife*, *M.R.*, 15. Oktober 1891, 4. Band, p. 65.

⁴⁰⁾ Ivi, p. 123.

⁴¹⁾ Per le vie della metropoli si incrociano fiumane umane, innumeri marionette dai gesti convulsi, ai cui occhi i confini della realtà in movimento si confondono in un'unica figura spettrale che alla luce di un lampione svela la maschera dell'angoscia. È una sorta di danza frenetica, cui l'uomo è sottoposto dalle leggi della civiltà industriale e a cui Hansson trova un suggestivo equivalente mitico nella saga del maligno che trascina le sue vittime in un'altrettanto tragica danza « finché è loro caduta l'ultima ciocca di capelli », O. Hansson, *Stimmungsspiele* I, *Spukbild*, *M.D.*, Juni 1890, 3. Band, pp. 347–348.

⁴²⁾ H. Bahr, *Die Krisis des Naturalismus, Das Magazin für die Litteratur des In- und Auslandes*, 1890, *J.W.I.*, p. 145.

⁴³⁾ G. Schwarzkopf, *Liebe?*, *M.D.*, 1. Januar 1890, 1. Band, p. 34.

⁴⁴⁾ La narrazione non è condotta secondo i moduli della « neue Psychologie » di Bahr,

ma nulla ha a che vedere con la superficiale ricostruzione delle motivazioni dei propri sentimenti e del proprio agire che caratterizza, secondo lo stesso Bahr, il personaggio che si analizza in base agli schemi del « vecchio psicologismo ».

⁴⁵⁾ *Liebe?*, cit., p. 40.

⁴⁶⁾ S. Zweig, *Die Heilung durch den Geist*, Fischer, Frankfurt/Main, 1966.

⁴⁷⁾ Alla protagonista di *Liebe?* si contrappone idealmente la baronessa Eva, il personaggio femminile del breve racconto di Michael Georg Conrad, imperniato su una tematica politico-sociale, che compare nello stesso primo numero di *Moderne Dichtung*. Ella sposa infatti un servo socialdemocratico, scacciato dal padre, senza che venga fatta alcuna luce sulle motivazioni razionali ed irrazionali che la spingono ad un passo tanto fuori dal consueto e appare non più che lo strumento consenziente ma fondamentalmente passivo della nemesi storica.

⁴⁸⁾ F. Salten, *Nuance, M.R.*, 1. Juli 1891, 3. Band, pp. 282-284.

⁴⁹⁾ Schnitzler, *Gespräch in der Kaffeehausecke, Entworfenes und Verworfenes*, hrsg. von R. Urbach, Fischer, Frankfurt/Main, 1977, p. 34.

⁵⁰⁾ Schnitzler, *Die drei Elixire* (1890), *Das erzählerische Werk*, Band 1, Fischer, pp. 87-91.

⁵¹⁾ H. v. Hofmannsthal-A. Schnitzler, *Briefwechsel*, Fischer, 1964, lettera del 6-8-1892, p. 27.

⁵²⁾ H. v. Hofmannsthal-A. Schnitzler, *Briefwechsel*, cit., p. 14.

⁵³⁾ Ivi, p. 27.

⁵⁴⁾ Schnitzler, *Die Frage an das Schicksal, M.D.*, Mai 1890, 1. Band, p. 299; *Anatols Hochzeitsmorgen, M.D.*, Juli 1890, 2. Band, p. 431; *Denksteine, M.R.*, 15. Mai 1891, 3. Band, p. 151.

⁵⁵⁾ Questo racconto di cui Hofmannsthal, nonostante l'iniziale tono fiabesco non escludeva la possibile trasformazione in una narrazione a carattere sociale, non è in realtà né una novella fantastica né a sfondo sociale. L'incontro tra la miseria e i sogni infranti degli abitanti della periferia ed i rappresentanti di una società ricca e dissipata che gioca con la vita altrui con la stessa disinvoltura con cui gioca a carte avviene a quel confine estremamente sottile tra sogno e veglia, tra lucidità e follia nel quale si situa l'arte più raffinata di Schnitzler. *Reichtum, M.R.*, September-Oktober 1891, 3. Band.

⁵⁶⁾ Schnitzler, *Jugend in Wien, Eine Autobiographie*, hrsg. von Therese Nickl und Heinrich Schnitzler, dtv, 1968, Wien-München-Zürich, p. 5.

⁵⁷⁾ H. Lavedan, *Viveurs*. Pièce en quatre actes. Représentée pour la première à Paris sur la scène du Vaudeville le 20 novembre 1895. Modern-Théâtre, pp. 57-127. Arthème Fayard et C. Éditeurs, Paris, Lacroix, p. 80.

⁵⁸⁾ Bahr, *Das junge Österreich*, cit., p. 368.

⁵⁹⁾ Cfr. Rolf-Peter Janz/Klaus Laermann, *Zur Diagnose des Wiener Bürgertums im Fin de siècle*, J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1977, p. 9.

⁶⁰⁾ M. Barrès, *Examen des trois romans idéologiques*, in *Le Culte du Moi*, cit., p. 14.

⁶¹⁾ F. Salten, *Mephistophela, M.R.*, 15. April 1891, 3. Band, p. 74.

⁶²⁾ F. Salten, *Das Mozartdenkmal, M.R.*, 1. April 1891, 3. Band, pp. 35-36. La citazione « und Mozart hat ja nicht nur die *Entführung aus dem Serail*, sondern auch das *Requiem* geschrieben » è tratta dal proclama *Mitbürger, Kunstgenossen* che segue l'articolo di Salten a p. 36.

⁶³⁾ *Frage, M.R.*, 1. April 1891, 3. Band, p. 28; *Gedichte und lyrische Dramen*, Fischer, 1965, p. 468. *Sünde des Lebens, M.R.*, 1. Juli 1891, 4. Band, p. 275; *Gedichte und lyrische Dramen*, cit., p. 481. *Gestern, M.R.*, 15. Oktober, 1 November 1891, 4. Band.

⁶⁴⁾ P. Szondi, *Lyrik und lyrische Dramatik in Hofmannsthals Frühwerk*, in *Satz und Gegensatz*, Insel Verlag, Frankfurt/Main, 1964, pp. 67-68.

⁶⁵) Hofmannsthal, *Ad me ipsum, Aufzeichnungen*, p. 216.

⁶⁶) Hofmannsthal, *Aufzeichnungen*, 17-VI-1891, p. 93. Anche il pessimismo gnoseologico di Andrea, la validità da lui riconosciuta solo alla sensazione fuggevole, la sua convinzione che nulla esiste al di fuori della coscienza individuale riportano di continuo all'*Analyse der Empfindungen* non meno che a Nietzsche.

⁶⁷) M. Herzfeld, *Ein junger Dichter und sein Erstlingsstück, Allgemeine Theaterrevue für Bühne und Welt*, 15. Mai 1892; *J.W.* I, p. 324.

⁶⁸) Si offre qui il paragone con l'impressionista della *Moderne* tedesca, il cittadino della metropoli, che nella sua astrazione nulla ha ormai di naturalistico. Cifra senza volto di una vita alienante, con una presa di coscienza che non dura più che un attimo, egli si percepisce « Verbindung von Atomen, welche denkt und atmet und von sich weiss und von Anderen, Weniges », non conosce l'ieri, non ama il domani. M. Halbe, *Weltstadtstimmungen, Impressionistische Skizzen, M.R.*, 15. August 1891, 3. Band, pp. 375-377.

⁶⁹) Hofmannsthal, *Aufzeichnungen*, 10-1-1890, Fischer, p. 89.

⁷⁰) « Loris schreibt Prosa und Verse... An der Prosa merkt man den Lyriker gleich... Aber an den Versen wieder merkt man den kritischen Philosophen », scrive Bahr, cui non è sfuggita fin dall'inizio la componente speculativa ed etica dell'opera di Hofmannsthal. Bahr, *Das junge Österreich*, cit., p. 370.

⁷¹) Bahr, *Zehn Jahre*, cit.

⁷²) Grillparzer, nei cui drammi non c'è consonanza fra la problematica del protagonista e la vicenda storica, e a cui pur senza far nomi essi pensavano certo prima che ad ogni altro, può in effetti giungere a sottrarre al pubblico la sua produzione poetica, relegandosi in una posizione di sterile isolamento, negandosi alla vita e alla storia. A chi ama l'arte come il Freiherr von Risach nel *Nachsommer* di Stifter, per il quale la storia viene all'ultimo posto nell'ordine ideale degli studi dopo l'anatomia, la logica, la psicologia, l'etica e il diritto, sotto la spinta di un individualismo esasperato, per l'incapacità di dedicarsi agli interessi superiori della comunità, può capitare di ritirarsi dalla vita politica prima di avere raggiunto il vertice della carriera.

⁷³) Bahr, *Ein neuer Dichter, Die Zeit*, 2. Mai 1896; *J.W.* I, p. 589.

⁷⁴) K. Henckell, *Glühende Gipfel*, cit.

⁷⁵) *Tagebuchblatt, M.R.*, 15. April 1891, 3. Band, p. 58; Frühe Gedichte, Hrsg. von H. Leder, Propyläen Verlag, Berlin, pp. 63-64.

⁷⁶) Hofmannsthal, *Der Turm*, (Neue Fassung), 1927, *Dramen IV.*, Frankfurt/Main, 1958, p. 461.

⁷⁷) « ... Und wenn das erste Murmeln von einem entfernten Verständnis durch die Parquetreihen geht, so gilt es der Klage des lebensfremden Thoren: 'Wo andere nehmen, andere geben, blieb ich beiseit, im Innern stummgeboren!' ... So lebensfremd und solche Thoren sind die Premièrenbesucher des Deutschen Volkstheaters nicht! Und sie zischen ». Recensione di K. Kraus alla rappresentazione di *Der Tor und der Tod* di Hofmannsthal al Deutsches Volkstheater, *Die Fackel*, Nr. 64, Jänner 1901, Kösel Verlag, München, 1968, p. 10.

⁷⁸) Kraus, *Die demolierte Literatur, Wiener Rundschau*, Nov. 1896, Januar 1897; *J.W.* I., p. 647.

⁷⁹) S. Grossmann, *Wiener Köpfe. 2. Peter Altenberg, Die Zeit*, 12. Februar 1898, *J.W.* II., p. 823.

⁸⁰) Schnitzler, *Er wartet auf den vazierenden Gott*, 1866, *Das erzählerische Werk*, Band 1, cit., p. 11.

⁸¹) Bahr, *Ein neuer Dichter*, cit., p. 589.

⁸²) Ivi, p. 590.

⁸³) Bahr, *Zehn Jahre*, cit., p. 1007.

⁸⁴⁾ Bahr, *Das Tschaperl. Ein Wiener Stück*, Berlin, Fischer, 1898. Bahr, *Der Star. Ein Wiener Stück in vier Akten*, Berlin, Fischer, 1899.

⁸⁵⁾ K. Kraus, *Tschaperl*, *Wiener Rundschau*, 15. März 1897; *J.W.* II., p. 697.

⁸⁶⁾ Schnitzler, *Alkandi's Lied, An der schönen blauen Donau*, 1890; *Die Dramatischen Werke*, 1. Band, Fischer, 1962, Frankfurt/Main, pp. 7-25.

⁸⁷⁾ Dell'Einakter lirico Szondi ha dato un'interpretazione in *Das lyrische Drama des Fin de Siècle*, Suhrkamp, Frankfurt/Main, 1975.

⁸⁸⁾ Hofmannsthal, *Ein neues Wiener Buch, Die Zukunft*, Berlin, 5. September 1896, p. 626; *Prosa I*, pp. 269-285.

⁸⁹⁾ Victor Paul Huhl, *Arbeiterbegräbnis*, *M.R.*, 15. Juli 1891, Band, p. 297.

⁹⁰⁾ F. Dörmann, *Farbenträume*, *M.R.*, 1. Oktober 1891, 4. Band, p. 25.

⁹¹⁾ In Freud, che tanto vicino fu agli *Jungwiener*, la descrizione del mondo interiore, ai limiti della poesia, supera il scettico determinismo di Schnitzler, per divenire infine veicolo di una non più utopica *Erlösung*. Penetrare gli abissi dell'io per salvarne l'integrità mediante lo spirito, espressione di una rivoluzione copernicana che vuole essere « sovvertitrice e ricostruttrice insieme » (Zweig, *Die Heilung durch den Geist*, cit., p. 321) è una delle risposte più nobili che si offra in Austria all'imperativo di Bahr del « superamento » del naturalismo.

⁹²⁾ Cfr. nota 11, p. 8.