



Citation: E. Vinci (2020) Il Carnaval di Schumann in Fräulein Else di Schnitzler. *Lea* 9: pp. 331-342. doi: <https://doi.org/10.13128/LEA-1824-484x-12439>.

Copyright: © 2020 N. Cognome. This is an open access, peer-reviewed article published by Firenze University Press (<https://oajournals.fupress.net/index.php/bsfm-lea>) and distributed under the terms of the Creative Commons Attribution – Non Commercial – No derivatives 4.0 International License, which permits use, distribution and reproduction in any medium, provided the original work is properly cited as specified by the author or licensor, that is not used for commercial purposes and no modifications or adaptations are made.

Data Availability Statement: All relevant data are within the paper and its Supporting Information files.

Competing Interests: The Author(s) declare(s) no conflict of interest.

Il *Carnaval* di Schumann in *Fräulein Else* di Schnitzler: le maschere come specchio dei ruoli sociali

Elisabetta Vinci

Università degli Studi di Catania (<evinci@unict.it>)

Abstract

This contribution aims to investigate the meaning of Carnival in the work *Fräulein Else* by Arthur Schnitzler. Published in 1924, it was strongly influenced by the cultural context of the *fin de siècle* in which distrust of verbal language spread, thus causing an increasing interest in new forms of expression and in the creation of innovative models of *Gesamtkunstwerk*. One of the results of this crisis was the revival of the *Commedia dell'arte*, in which masks are the most important elements. In *Fräulein Else*, Schnitzler quotes two passages from Schumann's *Carnival*, in which masks play a relevant role and reveal the true nature of the relation between Else and Dorsday. In a paradoxical game, Carnival is not an overturn of social conventions but rather its mirror, in which masks, instrument of disguise, become a revealing one.

Keywords: Carnival, *Gesamtkunstwerk*, language crisis, mask, society

1. La maschera: dalla *Commedia dell'arte* all'opera di Schnitzler

Ciò che caratterizza il Carnevale, dalle sue antiche origini rintracciabili nelle festività dionisiache greche e nei Saturnali romani, è l'utilizzo delle maschere e dei travestimenti intesi come strumento non solo ludico, ma anche di svelamento dei ruoli assunti e messi in gioco nella quotidianità.

Alcune maschere, entrate nella tradizione carnevalesca non solo italiana, ma anche europea – tra le più note Arlecchino, Colombina, Pierrot, Pantalone, Pulcinella – risalgono alla *Commedia dell'arte*. Nota anche come “*Commedia italiana*”, per il paese in cui ha avuto origine, o come “*Commedia all'improvviso*” per la recitazione basata sull'improvvisazione, questa forma teatrale nacque in Italia nel Sedicesimo secolo e affonda le radici nella tradizione degli spettacoli di strada, di giullari e saltimbanchi. La locuzione “*Commedia dell'arte*” apparve soltanto nel 1750

nell'opera di Carlo Goldoni *Il teatro comico* (1969) e si riferisce al carattere di mestiere che il teatro assunse per gli attori, i quali consideravano la recitazione come professione (Molinari 1985, 9; Zorzi 1990). Basata sull'uso del canovaccio piuttosto che di un copione definito, la Commedia si recitava nelle corti e nelle piazze; gli attori si spostavano in giro per l'Europa in occasione di fiere e mercati, momenti in cui era concesso esibirsi. Peculiarità di questa forma teatrale era l'uso della maschera, che contribuì a determinare i caratteri fissi dei personaggi, con un repertorio ben preciso di comportamenti a favorire il riconoscimento immediato e l'immedesimazione da parte del pubblico (Miklasevskij 1981, 9; Fano 2001, 24). Il girovagare degli attori agevolò la diffusione dei personaggi in gran parte dei paesi del territorio europeo, in cui di volta in volta si cristallizzarono entrando a far parte della tradizione. Inoltre, il labile confine fra teatro di attori e teatro di figura – molti attori erano anche burattinai, come Angelo Beolco, Andrea Calmo e Francesco Cherea – fece sì che gli stessi caratteri si ritrovassero anche nei teatrini di burattini e marionette.

I personaggi più celebri già citati, Arlecchino, Pierrot, Colombina, sono rappresentativi di determinate dinamiche sociali. Come spiegò Theophile Gautier, che riteneva la pantomima la vera *comédie humaine*, tre sono i caratteri di base:

Colombina, l'ideale, la Beatrice, il sogno perseguito, il fiore della giovinezza e della beltà; Arlecchino, muso da scimmia e corpo da serpente [...], l'amore, lo spirito, la mobilità, l'audacia, tutte le qualità e i vizi brillanti; Pierrot, pallido, gracile, vestito d'abiti scialbi, sempre affamato e picchiato, schiavo antico, proletario moderno, il paria, l'essere passivo e diseredato che assiste, tetro e sornione, alle orge e alle follie dei suoi padroni.¹

Sebbene, in genere, la maschera abbia il compito di celare la verità, il travestimento, grazie all'impiego di caratteri noti, può essere rivelatore di dinamiche non sempre palesi, come accade nell'opera di Arthur Schnitzler, *Fräulein Else* (1924; *La Signorina Else*, 1988), in cui le maschere saranno chiamate in causa tramite un artificio letterario che l'autore mette in atto grazie alla mediazione della musica. Inserirle all'interno del tessuto narrativo, permettono al lettore di individuare i meccanismi che sottendono la relazione tra i protagonisti dell'opera letteraria. L'antica tradizione del Carnevale e quella della Commedia a esso collegata divengono dunque strumenti non di nascondimento, bensì di disvelamento ed esegesi della modernità.

Schnitzler non è l'unico ad adoperare simili materiali. Nella Vienna di fine Ottocento, capitale del "laboratorio della fine del mondo"², si verificò un *revival* della Commedia dell'arte e della maschera il cui culmine fu la rappresentazione de *Il servitore di due padroni*, messa in scena nel 1924 al *Theater in der Josefstadt*, per la regia di Max Reinhardt. Anche Hugo von Hofmannsthal utilizzò le maschere in *Ariadne auf Naxos* (1912-1916; Arianna a Nasso) sfruttando uno stratagemma metateatrale e inserendo all'interno dell'opera una commedia che vedeva protagonisti Arlecchino, Scaramuccia, Brighella, Truffaldino. Si assistette quindi a un rimaneggiamento di materiali e motivi cui vennero attribuiti nuovi significati in linea con le esigenze della modernità. Prosperarono le pantomime, genere in cui si cimentarono, tra gli altri, Hugo von Hofmannsthal, Hermann Bahr, Richard Beer-Hofmann, Felix Salten, Richard Dehmel e lo stesso Arthur Schnitzler e in cui protagoniste sono le stesse maschere della Commedia dell'arte:

¹ Se non diversamente indicato le traduzioni sono di chi scrive. Ed. orig. Gautier 1968 [1858], 24: "Colombine, l'idéal, la Beatrix, le reve poursuivi, la fleur de jeunesse et de beauté; Arlequin, museau de singe et corps de serpent [...], l'amour, l'esprit, la mobilité, l'audace, toutes les qualités et les vices brillants; Pierrot, pale, grêle, vetu d'habits blafard, toujours affamé et toujours battu, l'esclave antique, le prolétaire moderne, le paria, l'etre passif et déshérité qui assiste, morose et sornois, aux orgies et aux folies de ses maitres".

² Ed. orig. Kraus 1914, 2: "Versuchsstation des Weltuntergangs".

[...] figure artistiche tipizzate, che, soltanto rinunciando al linguaggio, con gesti e mimica potenti, con movimenti ricchi di significato simbolico, vanno oltre una realtà disegnata in modo naturalistico e danno vita a proiezioni mentali, costituite dalle possibilità visuali dell'extralinguistico e dell'immaginario.³

La forza di tali figure, tipi noti e ben caratterizzati, risiede nell'immediata capacità comunicativa, efficace pur senza l'impiego del linguaggio verbale, ritenuto dagli artisti moderni inseribile e inadatto a veicolare e manifestare il mondo disgregato della modernità (Hofmannstahl 2000 [1902]; Magris 1984). La sfiducia nei confronti della parola diede avvio alla ricerca di nuove forme espressive che mescolassero linguaggi differenti per colmare l'inadeguatezza del segno verbale. Gli artisti primonovecenteschi privilegiarono la visione, il colore, l'immagine quali strumenti comunicativi immediati, come teorizzato da Hofmannsthal nelle *Briefe des Zurückgekehrten* (1907; *Lettere del ritorno*, 2015), in cui il colore diviene potente mezzo evocativo e "l'atto della visione non è premessa di una raffigurazione, ma viene introiettato e inscenato nella scrittura come processo percettivo e poetico a un tempo" (Pulvirenti 2015, 15). Insieme all'impiego del colore, quello del *medium* corporeo diventa fondamentale per superare la crisi del segno, sintomo del collasso esistenziale ed epistemologico dell'epoca. Da qui la diffusione massiccia della pantomima, in cui la narrazione è totalmente affidata al corpo e alla maschera. Il *Körperbild* si sostituisce alla parola, "l'inesprimibile dell'animo viene veicolato mediante il ricorso alla corporeità che diviene scrittura simbolica dell'interiorità" (Pulvirenti 2007, 125), come accade nell'*Elektra* di Hofmannsthal (1904) che esprime l'interiorità dilaniata della protagonista tramite il ricorso alle *Pathosformeln*, in primo luogo quella della menade (Pulvirenti 2007). Sono dunque altri rispetto al linguaggio verbale gli strumenti scelti per esprimere ciò che si cela tra le pieghe dell'animo umano, oggetto di indagine privilegiato da artisti e pittori del primo Novecento. Della cospicua produzione artistica di Arthur Schnitzler fanno parte due pantomime, *Die Verwandlungen des Pierrot* (1908; *Le metamorfosi di Pierrot*, 2002) e, successivamente, *Der Schleier der Pierrette* (1910; *Il velo di Pierrette*, 2014), in cui protagonisti sono i caratteri più noti della Commedia precedentemente citati, Pierrot, Pierrette – Colombina – e Arlecchino. Già in queste opere l'autore viennese si serve della maschera come strumento rivelatore delle dinamiche sociali, l'utilizzo dei personaggi della Commedia, e più in generale della maschera, è funzionale a rendere l'uomo figura letteraria e a esprimere la condizione dell'individuo moderno, inetto e incapace di agire, per cui, in un gioco di paradossi e capovolgimenti, la maschera o il doppio sono più autentici del reale: "Nel suo artificio il mascheramento teatrale si sovrappone alla realtà di un mondo in declino che nell'illusione di sfuggire assurge esso stesso a emblema della sovranità dell'arte nella vita" (Bassi 2012, 101). I personaggi in scena rappresentano tre tipi della borghesia primonovecentesca che l'autore cela dietro le maschere; in particolare, Pierrette incarna la figura del *süßes Mädel*, giovane donna fragile, vulnerabile, vittima delle attenzioni di uomini approfittatori, ambigua nel suo essere al tempo stesso indifesa e disinibita, presente in numerose opere schnitzleriane. Arlecchino e Pierrot rappresentano caratteri maschili opposti: il primo, tradizionalmente secondo Zanni furbo, rozzo e imbroglione incarna, nel quadro della Vienna al passaggio tra Otto e Novecento, l'alto borghese sicuro di sé, che approfitta del suo fascino per sottomettere le giovani alla sua volontà; Pierrot è invece il carattere del malinconico, la figura dell'artista incline alla meditazione che verrà ingannato dalla stessa donna amata,

³ Ed. orig. Vollmer 2011, 53: "[...] typisierte Kunstfiguren, die allein durch den Verzicht auf Sprache mit bildkräftiger Gestik und Mimik, mit symbolreicher Gebärden über eine naturalistisch gezeichnet Realität hinausgehen und seelische Projektionen entwickeln, die konstituiert werden von den visuellen Möglichkeiten des Aussersprachlichen und Imaginären".

vittima dei rapporti sociali, e di sé stesso, inadeguato al mondo in cui vive (Levetzow 1905). La figura di Pierrette appare anche in un'opera più tarda di Schnitzler, *Traumnovelle (Doppio sogno, 1926)*, in cui la maschera riveste, ancora una volta, un ruolo centrale. Nella novella, la figlia del mascheraiò Gibiser è vestita proprio da Pierrette. Il protagonista maschile, Fridolin, la incontra mentre è alla ricerca di un costume per recarsi a una misteriosa festa. La giovane presenta tratti caratteristici simili a quelli della Pierrette della pantomima, apparentemente ingenua ma in fondo ambigua, infantile ma adescatrice di uomini, come traspare dalle parole di Schnitzler, “i suoi occhi sorridevano di furberia e di piacere”⁴. Tale descrizione è emblematica del carattere trasgressivo che la maschera assume nella novella, in cui diviene strumento di nascondimento e di assimilazione al gruppo durante le feste notturne. Indossare la maschera significa essere parte di un sistema, vedere senza essere visto, manifestare liberamente i propri desideri senza vergogna, come anche avere la possibilità di fingere una diversa identità. Per Fridolin però non è del tutto così: “Il suo desiderio di essere qualcun altro, di dimostrare a se stesso di poter essere ‘l'avventuriero’ e il ‘Casanova’, come lui vorrebbe vedersi e come vorrebbe essere visto da Albertine, non sembra essere soddisfatto dal mascheramento”⁵. Nel caso di Fridolin, sotto la maschera che sceglie di indossare, rimane il buon medico borghese, eppure anche quel ruolo, in cui il protagonista, come tutti gli individui parte di una società, si è cristallizzato, altro non è che un'ulteriore maschera, la quale impedisce anche alle persone più vicine di intravedere la sua vera natura: “La ‘maschera’ diviene ora immagine del nascondimento e del segreto e assume una qualità spaventosa e minacciosa”⁶. Schnitzler manipola il tema della maschera, rimaneggiandolo e attualizzandolo per il pubblico novecentesco. I ruoli della società viennese, basata sul primato dell'apparenza, vengono così messi alla berlina. Tutto è apparenza e menzogna. Il teatro e il sogno, luoghi della finzione per eccellenza, divengono più reali della realtà stessa, grazie al potere evocativo delle maschere che esprimono in maniera inequivocabile ciò che si cela tra le pieghe del non detto. Per tale ragione Schnitzler intreccia teatro, sogno e realtà in un gioco di rimandi che disvela la finzione in cui l'uomo agisce, facendo della maschera, e non dello smascheramento, il suo tema preferito.

2. Alla ricerca di nuove forme espressive: Fräulein Else e il Carnaval di Schumann

La ricerca di nuove forme espressive si concretizzò – oltre che nell'impiego della maschera, del linguaggio del corpo, del colore – nella tensione verso un'“opera d'arte totale” (*Gesamtkunstwerk*), in grado di superare l'accezione data e declinata dal compositore Richard Wagner: un'opera che facesse interagire linguaggi espressivi differenti, nella consapevolezza della frammentazione del mondo e dell'individuo moderni. Poiché la totalità era ormai naufragata (Magris 1984) in favore di un universo dilaniato e privo di punti di riferimento, l'opera d'arte totale novecentesca viveva della sua essenza di frammento, rispecchiando così la disgregazione, pur tuttavia inseguendo la dimensione evocativa della parola svuotata di senso e di efficacia. Si diffuse una predilezione per l'impiego contestuale di musica, colore, gesti, al fine di giungere a:

⁴ Trad. di Farese in Schnitzler 1977, 49. Ed. orig. Schnitzler 2000 [1926], 36: “aus ihren Augen lächelte Schelmerei und Lust”.

⁵ Ed. orig. Freytag 2007, 56-57: “Sein Wunsch, jemand anderes zu sein, sich zu beweisen, dass er jener ‚Abenteurer‘ und ‚Casanova‘ sein kann, als der er sich selbst gerne sehen und als der er auch von Albertine gesehen werden will, scheint sich durch die Maskierung nicht einzulösen”.

⁶ Ed. orig. ivi, 36: “Die ‚Maske‘ wird nun zu einem Bild für Verborgenes und für Geheimnisse und nimmt eine beängstigende und bedrohliche Qualität an”.

[...] nuove modalità di significazione a partire da diverse ipotesi di rapporto, rispecchiamento, sostituzione degli strumenti espressivi, fino a volte ad addivenire ad un potenziamento ed arricchimento di ciascun linguaggio e in particolare quello verbale, profondamente segnato dalla percezione del limite e dell'intima corrosione della sua essenza, sancita dalla lettera hofmannsthaliana. (Pulvirenti 2003, 40)

La forzatura del segno linguistico divenne peculiarità della sperimentazione artistica votata alla tensione verso un'utopia che, tramite la sinergia di linguaggi e di codici non-verbali, mirava all'espressione dell'indicibile. Si puntò al potenziamento della parola, dunque, tramite l'impiego di strumenti differenti. L'intento di travalicare i confini tra le arti e di privilegiare la sinestesia era già stato propugnato dai Romantici. Non è questa l'unica affinità tra Romanticismo e fine secolo: come notò Hermann Bahr nel 1891 nel suo saggio sulla decadenza, anche lo sguardo sull'interiorità, che raggiunse il culmine grazie alle scoperte mediche della Scuola di Medicina di Vienna e alle loro influenze sulla produzione artistica (Kandel 2012), proviene dall'epoca romantica. L'arte di fine secolo “guarda nuovamente all'interno dell'uomo, come già il romanticismo. Ma non è lo spirito, non è il sentimento, sono i nervi quelli che vuole esprimere”⁷. Simili punti di partenza conducono quindi a obiettivi diversi.

Esperimenti sinestetici, che mescolano musica e colore, sono il *Prometeo* di Aleksandr Skrjabin per coro, pianoforte, tastiera a colori e orchestra, *Der gelbe Klang* (Il suono giallo) di Wassily Kandinsky, *Die glückliche Hand* (La mano felice) di Arnold Schönberg. Skrjabin “traduceva in colori proiettati sullo schermo le sue esecuzioni musicali” (Verdone 2005, 95), utilizzando una singolare scala in cui ogni suono corrispondeva a un colore e ogni colore era associato a uno stato d'animo. Nel *Prometeo* il colore – o meglio la “luce” – è considerato alla stregua di uno strumento musicale, tant'è che viene inserito nella partitura al fine di creare una commistione tra i diversi linguaggi che intensifichi il potere evocativo ed estetico dell'opera d'arte. Al compositore russo si ispirò Richard Teschner, artista marionettista attivo a Vienna nella prima metà del Novecento, nella sua pantomima *Farbenklavier* (Pianoforte a colori) del 1932, in cui il protagonista suonava un pianoforte molto particolare con i tasti collegati a luci colorate: per ogni tasto premuto si accendeva una delle luci, tracciando una corrispondenza tra suono e colore.

L'accostamento di linguaggi eterogenei avviene dunque prevalentemente sul palcoscenico, che si configura per sua stessa natura come spazio della fusione di elementi differenti (Pulvirenti 2003, 41), ma, come anticipato, l'esigenza di dare vita a nuove forme espressive che superino il limite della parola è avvertita fortemente anche in letteratura e la novella *Fräulein Else* di Schnitzler, oggetto di questo studio, ne è una dimostrazione. Pubblicata nel 1924, l'opera risente fortemente delle tematiche e dei motivi tipici della *fin de siècle*, che si rintracciano nell'intera produzione schnitzleriana: la malinconia, la critica alla società del tempo, l'interesse per l'interiorità dei personaggi. L'idea di oltrepassare l'esteriorità dell'uomo per indagare al di là dell'apparenza si sviluppò in seno alla Scuola di Medicina di Vienna, in cui studiosi del calibro di Karl von Rokitansky, Emil Zuckerkandl, Josef Skoda, Theodor Meynert rivoluzionavano le pratiche mediche puntando a una analisi più approfondita del corpo umano, degli organi interni, del cervello, con l'intento di scoprire le cause autentiche all'origine delle patologie (Kandel 2012). Grazie all'incontro e allo scambio di saperi tra scienziati e artisti che avveniva anche nei salotti e nei caffè, le teorie e gli intenti entrarono in contatto e si condizionarono reciprocamente, facendo sì che anche in ambito artistico-letterario l'attenzione si spostasse

⁷ Ed. orig. Bahr 2000 [1891], 227: “sucht wieder den inneren Menschen, wie damals die Romantik. Aber es ist nicht der Geist, nicht das Gefühl, es sind die Nerven, welche sie ausdrücken will”.

sull'interiorità dell'essere umano, tanto in senso letterale quanto in senso figurato: se Gustav Klimt inserì nei suoi dipinti forme che richiamavano le cellule, Arthur Schnitzler si interessò allo studio della psiche. In tutti i campi si addivenne a una tensione verso forme espressive innovative in grado di esternare la "sensibilità nervosa" del tempo. Come precisò Hermann Bahr: "[...] I nervi manifestati dai giovani sono completamente diversi da quelli posseduti dagli anziani. I nuovi nervi sono sensibili, altamente ricettivi e variegati [...]"⁸.

Una diversa sensibilità si diffuse e si rifletté nelle nuove tecniche narrative, per esempio quella del monologo interiore, impiegato da Schnitzler per la prima volta nel panorama europeo con la novella *Leutnant Gustl* (*Il sottotenente Gustl*) del 1901, e riproposto in *Fräulein Else*, in cui il monologo esplicita le contraddizioni e le pulsioni più recondite della protagonista. La diciannovenne Else, proveniente da una famiglia piccolo-borghese, si trova in vacanza con la zia in un albergo di montagna. La sua apparente quiete viene disturbata dal telegramma della madre che la supplica di chiedere in prestito al mercante d'arte von Dorsday, ospite dello stesso albergo, una somma in denaro necessaria per salvare il padre dalla bancarotta e dalla prigionia. Else acconsente contro voglia ma si trova spiazzata dinanzi alla richiesta di Dorsday che, in cambio, vuol vedere il suo corpo nudo. La fanciulla è costretta a scegliere tra la dignità personale, che verrebbe meno qualora decidesse di spogliarsi, e la dignità della famiglia, la cui disgrazia economica sarebbe un enorme danno sociale e di immagine. Famiglia e società si configurano dunque come trappole letali per la giovane che, per sfuggire a entrambe, sceglierà il suicidio dopo essersi spogliata di fronte a tutti gli ospiti dell'albergo in un gesto di apparente resa ma, per il carattere pubblico che gli fa assumere Else, di profonda ribellione e denuncia. L'intera novella è composta dal flusso narrativo – interrotto soltanto da qualche sporadico dialogo – che permette di avere uno sguardo privilegiato sull'interiorità della protagonista e di venire a contatto con le contraddizioni, le preoccupazioni e i dubbi di una diciannovenne della piccola borghesia viennese stretta nella morsa delle convenzioni sociali e dell'apparenza, valore fondante della società del tempo. Tale strategia annulla la distanza tra lettore e personaggio e, pur servendosi della parola scritta, in qualche maniera travalica i limiti del linguaggio verbale per sfociare nel flusso di coscienza alogico, disordinato e slegato dall'ordine diacronico. Anche in quest'opera, seppur non pensata per il palcoscenico, Arthur Schnitzler decide di sfruttare la maschera per supplire alla manchevolezza della parola. In questo caso, però, le maschere non sono esplicitamente menzionate, bensì inserite in un palinsesto musicale creato grazie alla citazione di estratti dalla partitura del *Carnaval* op. 9 di Robert Schumann, una raccolta di ventuno brani per pianoforte composta tra il 1834 e il 1835, in cui i titoli di alcuni movimenti corrispondono ai nomi delle maschere della Commedia dell'arte: Pierrot, Arlecchino, Pantalone e Colombina.

All'opera musicale è affidato non solo il compito di veicolare le dinamiche delle relazioni sociali innescaresi tra Else e il signor von Dorsday, ma anche e soprattutto la manifestazione dell'interiorità della protagonista. Stralci dello spartito sono riportati sulla pagina, catturando visivamente l'attenzione del lettore e fungendo da dispositivi necessari per attivare un processo di riflessione. Il brano musicale può essere ritenuto infatti un elemento di *foregrounding*, ovvero un segnale che, recepito dal fruitore, rivela qualcosa cui prestare attenzione. Il termine *foregrounding*, coniato da Paul Garvin nel 1964 come traduzione del polacco "aktualisace" utilizzato da Mukarovsky, si riferisce a espressioni linguistiche che spiccano rispetto al contesto, quali metafore e artifici stilistici; in generale è un elemento che, distinguendosi dal *background*, provoca una sosta nel processo di lettura e una riflessione approfondita da parte di chi legge.

⁸ Ed. orig. Bahr 2000 [1891], 226: "[...] die Nerven, welche die Jungen ausdrücken, ganz andere sind, als die Nerven, welche die Alten besitzen. Das neue Nerven sind feinfühlig, weithörig und vielfältig [...]"

Come spiegano chiaramente Renata Gambino e Grazia Pulvirenti, rifacendosi alle teorie di Miall e Kuiken, “il *foregrounding* si riferisce a un ampio spettro di effetti stilistici, in grado di determinare ambiguità riscontrabili a diversi livelli: quello fonemico (allitterazioni, assonanze, etc.), quello sintattico (parallelismi, inversioni, ellissi, etc.), quello retorico (metafore, personificazioni, etc.)” (2018, 91). Nel caso specifico, lo spartito, corpo estraneo rispetto al testo, può essere considerato elemento che spinge alla sospensione della lettura, a una analisi e a un coinvolgimento attivo da parte del lettore, chiamato a impegnarsi per dare una propria interpretazione di tale tratto extradiegetico dell’opera. La partitura, defamiliarizzante rispetto alla tessitura del verbale, costringe infatti a soffermarsi sulla sua presenza per integrare la comprensione linguistica alla luce di questo palinsesto musicale. Le recenti teorie neuroermeneutiche applicate alla letteratura avvalorano e sostengono la tesi secondo cui l’inserimento, da parte di Schnitzler, dello spartito è funzionale a dare ai lettori uno strumento interpretativo in più – oltre alla parola – per decodificare l’opera.

Occorre precisare che Schnitzler ebbe, sin dall’infanzia, uno stretto rapporto con la musica: la madre era una pianista, il padre – famoso medico laringoiatra – contava tra i suoi pazienti diversi cantanti lirici che frequentavano la casa degli Schnitzler (Farese 1997, 12-14). Il giovane Schnitzler frequentava abitualmente il teatro e l’opera, e iniziò anche a suonare il pianoforte, attività che porterà avanti, seppur in maniera amatoriale, per tutta la vita. Insieme alla medicina – l’autore seguì le orme del padre studiando e abilitandosi alla professione medica – la musica permea l’intera opera schnitzleriana; l’autore è stato infatti definito “uno dei poeti classici del Modernismo più strettamente legati alla musica”⁹. Diversi personaggi delle sue opere hanno a che fare con la musica: per fare qualche esempio, Therese, protagonista del romanzo omonimo, suona il pianoforte; Oskar, figlio del Professor Berhardi, compone valzer; Nachtigall, della già citata *Traumnovelle*, lavora come pianista in un caffè. In altri casi, brani musicali appaiono sullo sfondo o in primo piano aggiungendo dettagli alla narrazione, come in *Reigen* (*Girotondo*, 1903): nella seconda scena, una polka accompagna il dialogo tra il soldato e la cameriera contrastando, in un primo momento, la situazione di intimità tra i due, per poi diventare mezzo celebrativo dell’unione fisica che avviene alla fine di ognuno dei dieci quadri di cui è composto il girotondo; nella settima scena, in cui protagonisti sono il poeta e il *süße Mädels*, il pianino dà avvio al dipanarsi dell’azione poiché il poeta vuol comporre una canzone per la giovane. O ancora, in *Spiel im Morgengrauen* (*Gioco all’alba*, 1927), la musica – l’*ouverture* di un’opera richiama alla mente del sottotenente Kasda la madre morta anni prima, divenendo veicolo di sentimenti nostalgici e trascinando Kasda in una dimensione malinconica che fa presagire la triste fine cui sarà condotto.

In *Fräulein Else*, Schnitzler scelse dal *Carnaval* di Schumann, di cui era un ammiratore, alcuni significativi brani e li inserì *ad hoc* all’interno della sua novella per supplire all’impotenza della parola ed evocare ciò che altrimenti sarebbe rimasto celato tra le pieghe del non detto. Come ha precisato Schneider, la musica è funzionale a “descrivere gli estremamente sottili processi dell’anima in modo più persuasivo e delicato di quanto avrebbero potuto fare le parole”¹⁰. Non è un caso che Roland Barthes abbia scritto che la musica di Schumann va oltre l’udito e abbia coniato il concetto di “somatema”, proprio in relazione alle opere del musicista tedesco. Il termine si riferisce a una figura del corpo che dà forma al contenuto musicale (Barthes

⁹ Ed. orig. Aurnhammer, Dieter, Schnitzler 2014, 9: “einer der am stärksten mit der Musik verbundenen Dichter der Klassischen Moderne”.

¹⁰ Ed. orig. Schneider 1969, 17: “die äußerst subtilen seelischen Vorgänge eindringlicher und zarter [zu] beschreiben, als eine Schilderung durch Worte es vermocht hätte”.

2001, 294): il corpo, tanto dell'interprete quanto dell'ascoltatore, assume diverse movenze a seconda di ciò che la musica comunica. La presenza di una musica tanto evocativa all'interno della novella di Schnitzler aiuta a travalicare il limite del linguaggio verbale, fornendo elementi aggiuntivi all'interpretazione del testo e delle relazioni tra i personaggi. I brani del *Carnaval* scelti da Schnitzler sono tratti dai movimenti 6, *Florestan*, e 14, *Reconnaissance*. La coppia Pantalone-Colombina, che dà il titolo al movimento 15, rispecchia la dinamica di ruoli che si innesca tra Else e Dorsday, giovane graziosa l'una, anziano mercante attratto dalle fanciulle l'altro. Il personaggio di Else può essere accostato a Colombina, apparentemente civettuola, ingenua e indifesa, ma con una sensibilità profonda e una complessità interiore celate. In *Fräulein Else*, il contrasto tra apparenza e realtà emerge grazie al monologo della giovane, che costituisce l'intero tessuto dell'opera e rivela il punto di vista di Else e la sua cocente delusione per la sua condizione di vittima tanto della famiglia quanto della società ipocrita, per cui è costretta a scegliere tra libertà individuale e dignità sociale. Else e Colombina condividono alcune caratteristiche con il personaggio del *süßes Mädel* più volte utilizzato da Schnitzler e precedentemente descritto. La sua innocenza cattura e affascina ma è soltanto una facciata che cela la sua disinibizione. Il ritratto del signor von Dorsday, invece, corrisponde a quello di Pantalone: avanti con gli anni, laido e smanioso di sedurre e importunare giovani donne.

Torniamo adesso ai brani inseriti nel testo da Schnitzler, estratti da *Florestan* e *Reconnaissance*. Essi sono significativi in quanto, meglio della parola, esprimono le circostanze e le azioni dei personaggi, che per i lettori conoscitori del *Carnaval* di Schumann potranno risultare più chiare. Florestano ed Eusebio, che danno il titolo rispettivamente alle sezioni 5 e 6 del *Carnaval*, sono gli alter ego di Schumann che li descrive come “Florestan den Wilden” e “Eusebius den Mildem” (Schumann 1984, 312) e, secondo i suoi biografi, sarebbero sintomo della sua doppia personalità (Chernaik 2011, 44-45). La scelta di tale brano da parte di Schnitzler può essere interpretata come un richiamo al conflitto interiore vissuto dalla protagonista durante tutta la narrazione e, in particolare, nel momento in cui si reca nella hall dell'albergo e inizia a percepire proprio la musica di Schumann: Else è costretta a scegliere se mostrarsi nuda perdendo la propria dignità oppure non spogliarsi causando il tracollo finanziario e la vergogna della famiglia. La personalità di Else vive costantemente l'oscillazione tra le due possibilità e il rimando – tramite la partitura – ai due caratteri opposti lo ricorda senza fare ricorso alla parola proprio nell'attimo in cui il divario raggiunge il culmine: “Il signor von Dorsday non c'è. Vittoria. Son salva! No, devo seguitare a cercarlo. Sono condannata a cercare il signor von Dorsday sino alla fine dei miei giorni”¹¹. È importante precisare che il primo stralcio inserito da Schnitzler consiste in sei battute tratte da *Florestan*, brano in cui il compositore tedesco cita se stesso, ovvero il pezzo pianistico *Papillons* op. 2, il cui finale è ispirato a un testo letterario, *Flegeljahre* di Jean Paul composto tra il 1804 e il 1805, come lo stesso Schumann scrisse (“è scaturito da Jean Paul”¹²). In particolare, il rimando è all'ultimo capitolo dell'opera, intitolato *Larventanz*, che mette in scena un ballo mascherato. Ancora una volta ritorna la maschera e con essa il tema del doppio, presente nel testo di Jean Paul non soltanto come rapporto tra essere e apparire rovesciato dal ballo in maschera, bensì come dialettica tra i due personaggi Walt e Vult, gemelli di aspetto e carattere opposto in cui Schumann vede riflessi i due aspetti della propria personalità, proprio come in Eusebio e Florestano. C'è quindi una sorta di stratificazione di palinsesti da Jean Paul a

¹¹ Trad. di Colorni in Schnitzler 1988, 106. Ed. orig. Schnitzler 2007 [1924], 72: “Herr von Dorsday ist nicht da. Viktoria. Gerettet! Wieso denn? Ich muss weitersuchen. Ich bin verdammt, Herrn von Dorsday zu suchen bis an mein Lebensende”.

¹² Ed. orig. Jansen 1886, 35: “wurde durch Jean Paul erweckt”.

Papillons e da questo a *Carnaval*, come dimostrano le affinità di temi, di personaggi e di rimandi musicali. L'inserimento in *Fräulein Else* delle battute connesse a *Papillons* rafforza l'idea che i brani scelti siano specchio del dissidio interiore della giovane protagonista, della discrepanza tra ciò che è e ciò che vorrebbe essere, tra quello che vorrebbe fare e quello che è costretta a fare. Il pezzo, quindi, fa implicitamente riferimento alla "doppia natura" (*Doppelnatur*) di Else, giovane ingenua ma con una sensualità che può essere scambiata per civetteria. Tramite il monologo interiore, il lettore viene a conoscenza dei tormenti che animano e consumano la psiche di Else, mentre il brano musicale assurge a elemento evocativo di uno degli aspetti della personalità della protagonista, la sua fragilità: "Sono una ragazzina io. Una brava ragazzina di buona famiglia. Non sono mica una puttana... Me ne voglio andare. Voglio prendere il veronal e dormire. Si è sbagliato signor von Dorsday. Non sono una puttana, io. Addio, addio!"¹³. Per tutto il testo si può notare come la tecnica scelta da Schnitzler evidenzia le contraddizioni di Else, le sue insicurezze, e faccia emergere il contrasto tra la *Bildung* che la società impone alle donne e la volontà discordante della giovane. Secondo le regole della doppia morale, "le donne non potevano scegliere, non potevano studiare ma potevano al massimo ottenere un'educazione"; nella vita non avevano alcun ruolo"¹⁴; "la donna viene collocata prevalentemente nella sfera privata, come moglie e casalinga"¹⁵. Else non rientra in questa categoria, non è né moglie né casalinga. Cerca l'uomo ideale per coronare il sogno borghese del matrimonio e si ritiene un buon partito per via delle sue capacità – suonare il pianoforte, dipingere – considerate qualità necessarie per una buona sposa. Il monologo, con la sovrapposizione di passato, presente e proiezioni mentali nel futuro, tipica del flusso ininterrotto di pensieri, mette in evidenza i desideri reconditi di Else, che in verità sono contrastanti alla luce del dissidio che la giovane vive tra ciò che sente come imposizione da parte delle convenzioni sociali e ciò che vorrebbe nel massimo della propria libertà, libertà che conquisterà alla fine con il suo gesto estremo.

Il secondo brano, tratto questa volta dal movimento *Reconnaissance*, viene inserito nel momento in cui Else si mostra nuda a Dorsday lasciando cadere il mantello che la copre, mentre l'uomo ottiene ciò che aveva chiesto. Il pezzo evoca l'incontro tra un uomo e una donna mascherati che infine si riconoscono, così come Dorsday "riconosce" di averla avuta vinta nel momento in cui nota tra la folla la nudità di Else, la quale rimane immobile: "Io sono pronta. Eccomi qua. Sono calmissima. Sorrido. L'ha capito il mio sguardo signor von Dorsday? I suoi occhi mi parlano [...]"¹⁶. Dorsday invece "spalanca gli occhi. Finalmente ci crede. Il filibustiere si alza in piedi. I suoi occhi sfavillano"¹⁷. In questa scena non avvengono dialoghi: tutto è trasmesso esclusivamente tramite lo sguardo e i piccoli gesti come il sorriso di Else e l'alzarsi in piedi di Dorsday. Il linguaggio del corpo rivela una sorta di agnizione da parte del mercante d'arte che si rende conto della nudità della giovane e reagisce a tale scoperta, provando imbarazzo per l'accaduto. L'aggiunta del brano musicale a intermezzo accompagna le azioni dei due personaggi e – se analizzato a fondo

¹³ Trad. di Colorni in Schnitzler 1988, 104. Ed. orig. Schnitzler 2007 [1924], 74: "Ich bin ja ein junges Mädchen. Bin ein anständiges junges Mädchen aus guter Familie. Bin ja keine Dirne... Ich will fort. Ich will Veronal nehmen und schlafen. Sie haben sich geirrt, Herr von Dorsday, ich bin keine Dirne. Adieu, adieu!"

¹⁴ Ed. orig. Urbach 1991, 102: "Die Frauen durften nicht wählen, nicht studieren, konnten allenfalls 'Bildung' erwerben; sie spielten im Leben keine Rolle [...]"

¹⁵ Ed. orig. Kronberger 2002, 102: "die Frau [wird] primär in die private Sphäre eingeordnet und zwar als Haus- und Ehefrau".

¹⁶ Trad. di Colorni in Schnitzler 1998, 106. Ed. orig. Schnitzler 2007 [1924], 74: "Ich bin bereit. Da bin ich. Ich bin ganz ruhig. Ich lächle. Verstehen Sie meinen Blick? Sein Auge spricht zu mir [...]"

¹⁷ Trad. ivi, 107. Ed. orig. ivi, 74-75: "Reißt die Augen auf. Jetzt endlich glaubt er es. der Filou steht auf. Seine Augen leuchten".

e contestualizzato – si configura come elemento rivelatore e portatore di significato. Inoltre, se messo in relazione alle figure di Pantalone e Colombina, come anticipato presenti nell'opera di Schumann, assume maggiore rilevanza poiché rende palese il rapporto tra Else e Dorsday. A tal proposito, nell'op. 9 di Schumann è presente il riferimento a un'altra coppia, sebbene estranea alla Commedia dell'arte: quella formata da Estrella – pseudonimo di Ernestine von Flicken, fidanzata di Schumann all'epoca della composizione dell'opera – e dallo stesso Schumann, celato sotto le spoglie di Florestan/Eusebius. Anche in questo caso la citazione musicale costituisce un palinsesto di immediata qualità emozionale all'interno della struttura narrativa, facendo emergere – con un linguaggio diverso – la dimensione emotiva celata dalle dinamiche interpersonali sancite dal gioco di ruoli e di potere maschile sulla donna.

Il *Carnaval* di Schumann diviene quindi veicolo di messaggi incomunicabili tramite il linguaggio verbale, verso il quale si avverte profonda sfiducia. I personaggi scelti da Schumann, e ripresi da Schnitzler, consentono di comprendere più a fondo i rapporti tra i protagonisti della novella, Else e Dorsday che, a loro volta, esemplificano le relazioni in atto nella società viennese primonovecentesca, creando anche una sorta di cassa di risonanza emotiva altrimenti inesprimibile. Il Carnevale non è in questo caso capovolgimento delle convenzioni sociali, bensì suo specchio e sua ulteriore esplicazione, funzionale a squarciare il velo dell'ipocrisia che domina i rapporti interpersonali. Grazie all'inserimento del palinsesto musicale fornito dall'opera di Schumann, Schnitzler si serve dell'eredità carnevalesca e delle sue maschere, che – nella novella *Fräulein Else* – assurgono a mezzi espressivi privilegiati, atti a supplire le insufficienze della parola. In un gioco di paradossi, la finzione letteraria consegna alla maschera, strumento del travestimento *par excellence*, il compito di disvelare la verità sulle dinamiche di una società, quella della Vienna primonovecentesca, ipocrita e fondata sul valore dell'apparenza e dello pseudo-perbenismo borghese, che immola la vita della “mascherina” più fragile e vulnerabile di tutte: la giovane Colombina sacrificata dagli stessi genitori al vecchio e lubrico Pantalone.

Riferimenti bibliografici

- Aurnhammer Achim, Dieter Martin, Schnitzler Günter, Hrsgg. (2014), *Arthur Schnitzler und die Musik*, Bd. III, Würzburg, Ergon.
- Bahr Hermann (2000 [1891]), “Die Décadence”, in Gotthart Wunberg, J.J. Braakenburg (Hrsgg.), *Die Wiener Moderne. Literatur, Kunst und Musik zwischen 1890 und 1910*, Stuttgart, Reclam, 225-232.
- Barthes Roland (2011), *L'ovvio e l'ottuso*, trad. di Carmine Benincasa, Giovanni Bottiroli, G.P. Paolo Caprettini *et al.*, Torino, Einaudi. Ed. orig. (1982), *L'obvie et l'obtus*, Paris, Seuil.
- Bassi Monica (2012), “Poetica del silenzio e anime letterarie nel teatro per marionette di Richard Teschner”, *Comunicare Letteratura*, vol. 5, 85-102, <<http://www.germanistica.net/wp-content/uploads/2013/06/Bassi-su-Teschner.pdf>> (11/2020).
- Chernaik Judith (2011), “Schumann's Doppelgängers: Florestan and Eusebius revisited”, *The Musical Times*, vol. 152, n. 1917, 45-55.
- Fano Nicola (2001), *Le maschere italiane*, Bologna, Il Mulino.
- Farese Giuseppe (1983), *Arthur Schnitzler e il suo tempo*, Roma, Shakespeare & Company.
- a cura di (1988), *Arthur Schnitzler. Opere*, Milano, Mondadori.
- (1997), *Arthur Schnitzler. Una vita a Vienna. 1862-1931*, Milano, Mondadori.
- Foregrounding*, <<https://www.oxfordreference.com/view/10.1093/oi/authority.20110803095828296>> (11/2020).
- Freytag Julia (2007), *Verhüllte Schaulust. Die Maske in Schnitzlers Traumnovelle und in Kubricks Eyes Wide Shut*, Bielefeld, Transcript Verlag.
- Gambino Renata, Pulvirenti Grazia (2018), *Storie menti mondi. Approccio neuroermeneutico alla letteratura*, Milano, Mimesis.

- Gautier Théophile (1968 [1858]), *Histoire de l'art dramatique en France depuis vingt-cinq ans*, Genève, Slatkine Reprints.
- Goldoni Carlo (1969 [1750]), *Il teatro comico*, in Id., *Opere*, a cura di Gianfranco Folena, Milano, Mursia, 1-72.
- Hofmannsthal Hugo von (2000 [1902]), "Ein Brief", in Gotthart Wunberg, J.J. Braakenburg (Hrsgg.), *Die Wiener Moderne. Literatur, Kunst und Musik zwischen 1890 und 1910*, Stuttgart, Reclam, 431-444.
- Jansen F.G. (1886), *Robert Schumann's Briefe. Neue Folge*, Leipzig, Breitkopf und Härtel.
- Kandel E.R. (2012), *L'età dell'inconscio. Arte, mente e cervello dalla grande Vienna ai giorni nostri*, trad. di Gianbruno Guerriero, Milano, Raffaello Cortina. Ed. orig. (2012), *The Age of Insight: The Quest to Understand the Unconscious in Art, Mind and Brain, from Vienna 1900 to the Present*, New York, Random House Inc.
- Kraus Karl, Hrsg. (1914), "Die Einleitung zu den Lichtbildern", *Die Fackel*, vol. 16, 41-60.
- Kronberger Silvia (2002), *Die unerhörten Töchter- Fräulein Else und Elektra und die gesellschaftliche Funktion der Hysterie*, Innsbruck, Studien Verlag.
- Lehmann Hans-Thies (2002), "Das Welttheater der Scham. Dreißig Annäherungen an den Entzug der Darstellung", *Das politische Schreiben. Essays zu Theatertexten*, Berlin, Theater der Zeit, 39-58.
- Levezow Karl von (1905), "Zur Renaissance der Pantomime", *Die Schaubühne*, 129-130.
- Magris Claudio (1984), *L'anello di Clarisse. Grande stile e nichilismo nella letteratura moderna*, Torino, Einaudi.
- McCormick John, Pratasik Bennie (1998), *Popular Puppet Theatre in Europe, 1800-1914*, Cambridge, Cambridge UP.
- Miklasevskij Konstantin (1981), *La Commedia dell'Arte o il teatro dei commedianti italiani nei secoli XVI, XVII e XVIII*, trad. e con un saggio di Carla Solivetti, Venezia, Marsilio. Ed. orig. (1917), *La commedia dell'arte ili Teatr' Ital'janskich komediantov XVI, XVII i XVIII stoletij*, Peterburg, Buktrovskoj.
- Molinari Cesare (1985), *La Commedia dell'Arte*, Milano, Mondadori.
- Pulvirenti Grazia (2002), *Oltre la scrittura. Frammento e totalità nella letteratura austriaca moderna*, Pasion di Prato, Campanotto.
- (2003), *Altre scritture. Il Gesamtkunstwerk nel primo Novecento*, in Grazia Pulvirenti, Renata Gambino, Vincenza Scuderi (a cura di), *Le muse inquiete. Sinergie artistiche del Novecento tedesco*, Atti del Convegno internazionale (Catania, 4-6 dicembre 2001, Facoltà di Lingue e letterature straniere, Dipartimento interdisciplinare di studi europei), Firenze, Olschki, 39-58.
- (2007), *I linguaggi dell'invisibile. Sulla poetica di Hugo von Hofmannsthal*, Acireale-Roma, Bonanno.
- (2015), "Introduzione" a Hugo von Hofmannsthal, *Le lettere del ritorno*, a cura di Grazia Pulvirenti, trad. di Vincenza Scuderi, Catania, Villaggio Maori, 5-26.
- Scheffel Michael (2019), "Schnitzler in Historical Context: The Case of Fräulein Else", *Austrian Studies*, vol. 27, 224-236.
- Scheible Hartmut (1976), *Arthur Schnitzler mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten dargest*, hrsg. von Kurt Kusenberg, Reinbeck bei Hamburg, Rohwolt.
- Schneider G.K. (1969), "Ton- und Schriftsprache in Schnitzlers 'Fräulein Else' und Schumanns 'Carnaval'", *Modern Austrian Literature. Journal of the International Arthur Schnitzler Research Association*, vol. 2, n. 3, 17-20.
- Schnitzler Arthur (1977), *Doppio sogno: novella*, trad. di Giuseppe Farese, Milano, Adelphi. Ed. orig. (2000 [1926]), *Traumnovelle*, Frankfurt am Main, Fischer.
- (1988), "La Signorina Else", in Id., *Opere*, con introduzione, traduzioni e note di Giuseppe Frese, Milano, Adelphi. Ed. orig. (2007 [1924]), *Fräulein Else*, Köln, Anaconda.
- (2014), *Il velo di Pierrette, Pantomima in tre quarti*, testo originale a fronte e introduzione di Sandro Naglia, trad. di Giancarlo Giuliani, Roma, Ikona Liber. Ed. orig. (1910), *Der Schleier der Pierrette, Pantomime in drei Bildern*, Wein-Leipzig-Paris, Doblinger.
- Schumann Clara, Schumann Robert (1984), *Briefwechsel. Kritische Gesamtausgabe: 1832-1838*, hrsg. von Eva Weissweiler, Basel-Frankfurt am Main, Stroemfeld Verlag.
- Ulrich Silvia (2010), "De muta eloquentia. La Signorina Else di Arthur Schnitzler tra monologo interiore, pantomima e film muto", in Valeria Gianolio (a cura di), *Il Silenzio. Pause eloquenti della parola*, Torino, Tirrenia Stampatori, 121-133.

- Urbach Reinhard (1991), “‘Was war, ist’. Das Problem des Historismus im Werk Arthur Schnitzlers”, in Fausto Cercignani (a cura di), *Studia Schnitzleriana*, Alessandria, Edizioni dell’Orso, 97-106.
- Verdone Mario (2005), *Drammaturgia e arte totale. L’avanguardia internazionale: autori, teorie, opere*, a cura di Rocco Mario Morano, Soveria Mannelli, Rubbettino.
- Vollmer Hartmut (2011), *Die literarische Pantomime. Studien zu einer Literaturgattung der Moderne*, Bielefeld, Aisthesis Verlag.
- Wolgast Karin (1990), *Die Commedia dell’Arte im Werke Hugo von Hofmannsthal*, Aalborg, Inst. for Sprog og Internat. Kulturstudie.
- Zorzi Ludovico (1990), *L’attore, la commedia, il drammaturgo*, Torino, Einaudi.