

Casanova e Lestofanti:
la figura dell'avventuriero nella letteratura austriaca del primo Novecento

Gabriella Rovagnati

Che la figura dell'avventuriero sia dominante nella letteratura di lingua tedesca dal tardo Ottocento alla seconda guerra mondiale non sorprende affatto, se si tiene conto che le memorie di Casanova, scritte da un italiano in francese, uscirono per la prima volta a Lipsia presso l'editore Brockhaus fra il 1822 e il 1828. A quella prima edizione in tedesco ne seguirono moltissime altre in tutta Europa – quasi quattrocento fino al 1950 – tutte incomplete, aggiustate ed adeguate alla morale dominante nei passi più scabrosi, elogiate o vituperate, ma tutte capaci di suscitare un interesse incoercibile per la figura del libertino veneziano, che finì quasi automaticamente per ispirare opere letterarie dei generi più svariati.

Non meraviglia neppure che questo personaggio abbia trovato un'accoglienza particolarmente generosa presso gli esponenti della cosiddetta *Wiener Moderne*, ossia di quella classe intellettuale che fu testimone, più o meno connivente, del crollo dell'Impero asburgico. Casanova, infatti, veniva da Venezia, la città (austriaca fino al 1866) in cui convivevano bellezza e fatiscenza e che, per gli scrittori di quella che Hermann Broch avrebbe definito "l'allegria apocalisse" danubiana, era specchio di una cultura in sfacelo come quella di cui essi stessi si sentivano protagonisti. A costoro era chiaro che i ricordi di Casanova non erano un semplice elenco, a tratti cialtronesco, di avventure galanti e di divertite furfanterie, ma riflettevano, in un ampio spaccato, l'atmosfera di un'epoca dove rococò e tardo illuminismo ancora coesistevano, e dove allo spettro dell'imminente rivoluzione che avrebbe messo fine all'assolutismo, si reagiva esaltando l'eccesso e la licenziosità, nel vano tentativo di esorcizzare nel vortice di una sensualità sfrenata il diffuso senso di precarietà.

Quell'antica ricetta – il ricorso alla filosofia del *carpe diem* come antidoto allo *horror vacui* – continuava ad apparire efficace anche a molti viennesi dell'aristocrazia e della buona borghesia agli albori del ventesimo secolo, i quali, sentendosi minacciati dall'incertezza, avevano fatto dell'effimero e del fugace la sostanza della loro esistenza. Il frammento, insomma, stigma della cultura austriaca dello scorso turno di secolo, trovava in Casanova la sua personificazione più molle e raffinata. Sfuggente e poliedrico come la musiliana "Cacania", egli era tutto e il contrario di tutto: sincero amante e ipocrita incurabile, generoso nel dare e di un egoismo smodato nel chiedere, inaffidabile e superficiale, ma a tratti anche amico leale, acuto e intelligente, e insieme millantatore privo di scrupoli.

Nella personalità di Casanova si concentrava perciò una serie incredibile di tipi: il maestro dell'arte amatoria, il giocatore capace di *corriger la fortune*, lo squattrinato sempre in grado di abbagliare il pubblico con i suoi travestimenti, il furbo calcolatore che grazie alle sue menzogne riusciva comunque a cavarsela. Casanova rappresentava l'irriverenza alle norme, ossia l'ideale opposto a quello, più predicato che praticato, di una Vienna cattolica e codina, che giustificava l'amore di coppia solo nel matrimonio e solo finalizzato alla procreazione. Il libertino veneziano era invece costituzionalmente infedele, costretto dalla sua indole a recitare la parte del farfallone amoroso, destinato a rimanere celibe e sterile, anche là dove, come nel dramma di Hugo von Hofmannsthal *L'avventuriero e la cantante* (1899) era, a sua insaputa, diventato padre. In questo testo, il bellimbusto del titolo è ormai anziano e fuori combattimento: la sua ex amante Vittoria, infatti, reincontrandolo dopo tanto tempo, non torna a gettarglisi fra le braccia, preferendo ormai al turbine dei sensi la stabilità emotiva e sociale che ha trovato nel matrimonio. Hofmannsthal propose più tardi una versione giovanile dello stesso personaggio in Florindo, l'amabile seduttore della commedia *Il ritorno di Cristina* (1910), che dopo aver adescato la fanciulla del titolo, l'abbandona affidandola a un amico capace di offrirle, nel ruolo di marito, serenità e stabilità. Il tipo dell'avventuriero ritorna spesso e in molte varianti nella produzione teatrale di Hofmannsthal: nel galante Ganem che

induce al suicidio la protagonista di *Le nozze di Sobeide* (1899), nell'aristocratico Ochs von Lerchenau, il cacciatore di gonnelle deciso a prender moglie de *Il cavaliere della rosa* (1912), e ancora nel volubile gentiluomo Jaromir, la cui disinvoltura morale è tuttavia riportata nei ranghi della convenzione dal rigoroso Theodor, *L'Incorruttibile* (1923) della commedia omonima. Il tipo Casanova, per uno strenuo difensore delle istituzioni e della tradizione come Hofmannsthal, non era certo personaggio da proporre come esempio, anche se il poeta lo considerò sempre un genio del *savoir vivre*.

Diverso fu l'approccio al personaggio di Casanova di Arthur Schnitzler, che pure gli dedicò due opere assai diverse e complementari, la commedia *Le sorelle ovvero Casanova a Spa*, e la novella *Il ritorno di Casanova*. Nel testo teatrale, il libertino è all'apice della sua fortuna di seduttore, nel racconto, invece, già ultracinquantenne, è costretto a verificare che il suo tempo è irrimediabilmente finito; Amelia, una sua ex amante ormai più che matura lo trova ancora attraente, la di lei figlia tredicenne gli si concede come in un gioco, ma a possedere la bella, orgogliosa ed emancipata Marcolina egli riesce solo con il raggirio e il travestimento, salvo poi suscitare in lei autentico ribrezzo fisico. Tratti casanoviani hanno tuttavia anche molte altre figure maschili di Schnitzler. Solo in ambito teatrale si va da *Anatol*, prototipo del dandy fatuo ed annoiato, fino al vanesio sottufficiale Max della *Commedia della seduzione* (1924), che non trova né donna né luogo in grado di legarlo a sé in maniera stabile e duratura.

Anche molti altri autori d'area asburgica, noti e meno noti, si occuparono di Casanova. Nel primo ventennio del Novecento Franz Blei gli dedicò un copione; lo stesso fecero Rudolf Lothar, che nel suo dramma al donnaiolo incallito attribuisce un figlio fedele e monogamo, e Raoul Auernheimer che invece, nella sua commedia, al funambolesco Giacomo contrappone il fratello Francesco, quintessenza della rettitudine. Nel 1925, coi festeggiamenti per il bicentenario dalla nascita di Casanova, Vienna conobbe una nuova ondata d'interesse per il libertino veneziano. Di lui scrissero allora l'influente giornalista Felix Salten, mentre Stefan Zweig dedicò un saggio di successo alla sua autobiografia, vista come l'ultimo tiro birbone di un simpatico farabutto, che, scrivendo le proprie memorie per vincere la noia nel suo *buen retiro* di Dux in Boemia, aveva regalato a se stesso l'immortalità.

Benché non alludesse sempre in maniera esplicita al modello del libertino veneziano, il tipo dell'avventuriero continuò ad aggirarsi cioè come una sorta di fantasma imprescindibile anche nelle pagine della letteratura fra le due guerre, età caratterizzata da inflazione, disoccupazione, precarietà, angoscia per un futuro politico che vedeva affermarsi sempre più in Europa posizioni di un preoccupante estremismo. Così, mentre fino al primissimo dopoguerra dell'avventuriero si era accentuato soprattutto l'aspetto erotico e ludico, a partire dalla metà degli anni venti egli diventò soprattutto una canaglia senza scrupoli sul piano economico. Certo, Anselm, il donnaiolo del dramma *I sognatori* (1921), consentì al cerebrale Musil di proporre allo spettatore una riflessione sul labile confine che separa verità e menzogna, realtà e sogno; ma già con il protagonista della farsa *Vinzenz e l'amica degli uomini importanti* (1924) Musil cercò di stemperare nella satira l'indecenza di una società di *parvenues*, dove ad aver fortuna erano solo gli impostori. Il lestofante del titolo, un fantastico bugiardo, con la sua "Società per evitare giochi d'azzardo immorali" tenta, grazie un sistema matematico perfetto, di far saltare tutti i casinò del mondo per arricchirsi in maniera stratosferica in un tempo brevissimo, dimostrando quanto nelle dinamiche del potere diventi impalpabile la differenza fra onestà e scorrettezza.

Negli anni fra le due guerre si assistette cioè pian piano a una metamorfosi del tipo dell'avventuriero: l'essere in balia dei capricci di Eros continuò a essere un suo tratto peculiare, ma il campo dei suoi imbrogli si dilatò, si spostò dai tavoli da gioco al mondo dell'alta finanza e al complotto internazionale. Non mancarono neppure versioni proletarie dell'avventuriero: si pensi per esempio, sempre per restare in area asburgica, ad Alfred, il

bellimbusto che nelle *Storie del bosco viennese* (1931) di Ödön von Horváth riesce a destabilizzare per un momento l'apparente quieto vivere di un gruppo di bottegai.

Ma è sul filone più chiaramente borghese e più marcatamente critico-filosofico che si innesta l'attività teatrale di Hermann Broch, narratore e saggista la cui attività di drammaturgo resta comunque episodica. Broch, infatti, voleva distanziarsi da una concezione di teatro basata sul crudo realismo e sulla fotografia impietosa di una società popolata di folli e di nevrotici, per mettere in scena quello che Musil definiva il tratto "consapevolmente ideografico" del teatro, che pretendeva il travalicamento della concretezza per accedere a una dimensione visionaria, non più afferrabile con le rigide leggi della logica, dove le contraddizioni convivevano o si risolvevano nel fantasmagorico.

Questo aspetto trascendente – quantunque non certo in senso teologico – era quello che Broch aveva avuto modo di apprezzare anche nel dramma *Le nozze* (1932) di Elias Canetti. Quest'ultimo descrive con dovizia di dettagli, nel secondo volume della sua autobiografia, *Il gioco degli occhi*, il suo primo incontro con Broch nell'estate del 1932; l'occasione era stata appunto una lettura pubblica del dramma *Le nozze*, caleidoscopio delle perversioni di una società in apparenza corretta e in verità irrimediabilmente corrotta, di fronte al quale Broch – ammirato dal talento teatrale di quel giovane allievo di Karl Kraus e futuro Premio Nobel che allora ancora nessuno conosceva – si rammaricò di non saper scrivere per il teatro.

Paradossalmente, però, proprio in quegli anni si concentrarono tutti gli sforzi di Broch drammaturgo. Solo tre sono i testi per il palcoscenico che questo prolifico scrittore ci ha lasciato: una tragedia, una commedia e una farsa (che pure recupera la tradizione tutta asburgica di Nestroy e di Raimund), nate tutte nel biennio 1932-1934 e tutte ambientate nel mondo dei magnati dell'industria e della finanza. In verità anche la tragedia, tre atti e un epilogo dal titolo *Espiazione*, era stata inizialmente pensata come romanzo, e la fatica per arrivare a trarre dagli appunti iniziali un testo rappresentabile, trapela con chiarezza dalle varie stesure del testo.

Al centro dell'azione ci sono un padre e un figlio, proprietari di un complesso industriale, alle prese con la crisi economica, la necessità di ricorrere ai licenziamenti e quindi di scatenare la protesta operaia, il rischio della bancarotta. Il giovane "cavaliere d'industria", erede della ditta paterna, intuisce che i metodi di gestione tradizionali di suo padre non funzionano più, ma non sa neppure affidarsi a uno spregiudicato faccendiere che gli promette la salvezza mediante la fusione della sua ditta in un cartello. Travolto dalla crisi, trova l'unica via di scampo nel suicidio, scelta che lo accomuna all'amante di sua moglie, un estremista radicale che vede svanire il suo sogno politico.

Evidenti sono i tratti autobiografici di questo copione, visto che Broch, figlio di un industriale tessile, dopo aver guidato l'azienda di famiglia fino a quarant'anni, era arrivato già maturo ad affermarsi come scrittore. E proprio da narratore aveva già affrontato da diverse angolature la figura dell'avventuriero: nei tre romanzi di quel grande affresco storico che è la trilogia *I sonnambuli* (1931-31) al rigoroso militare prussiano Pasenow fa da controaltare il camaleontico Eduard von Bertrand, disinibito uomo d'affari indotto al suicidio dall'anarchico idealista Esch, vittima a sua volta, alla fine, del pragmatico e machiavellico faccendiere Huguenau. Nessuno di loro, per quanto diverse siano le loro aspirazioni, arriva a correggere "l'errore di bilancio del mondo", mentre tutti, a vario titolo, contribuiscono a illustrare quel generale "crollo dei valori" che tuttavia, per Broch, non sarebbe dovuto sfociare nel nichilismo, perché premessa essenziale di una possibile rinascita.

Alla concatenazione di catastrofi che segna, oltre che la trilogia, anche la tragedia *Espiazione*, Broch contrappose, nel 1934, la commedia *Inventato di sana pianta ovvero gli affari del barone Laborde*, che ne rivisita le tematiche in versione giocosa. Ai suicidi veri che concludono la tragedia, si contrappone qui, in apertura, una serie di personaggi che si dichiarano pronti a togliersi la vita, ma le loro intenzioni non si trasformano in azione. La commedia, tipico *Konversationsstück*, è ambientata negli interni di un hotel, spazio classico

della “vacanza” nel senso etimologico del termine, che diventa il luogo dove l’impossibile si coniuga con il quotidiano nelle chiacchiere ottundenti di un elegante mascalzone disposto a tutto, ad amori d’ogni segno come a operazioni economiche stravaganti e megalomani, appunto “inventate di sana pianta”.