

**INEDITI** Una sceneggiatura dello scrittore e drammaturgo viennese per un film poliziesco. Fu tra i primi a capire l'importanza del cinema ed è uno degli autori più «filmati»: da Ophuls a Kubrick

■ di Luigi Reitani

**Q**

Quando, nell'ottobre del 1931, Arthur Schnitzler muore a Vienna all'età di sessantanove anni, ha sul suo tavolo il progetto di una sceneggiatura originale per un «film poliziesco» di cui ha già abbozzato le prime scene: una donna è stata assassinata in un albergo, una coppia di amanti che occupa la stanza accanto viene interrogata dagli investigatori, le ragioni dell'omicidio sembrano inspiegabili. Un ottimo inizio per un noir d'autore. Non si trattava di un interesse tardivo

# «Kriminalfilm», il noir di Arthur Schnitzler

## Gli appuntamenti

### Un viaggio tra foto parole e film

Arthur Schnitzler e il suo doppio. Cinema e letteratura è il titolo del convegno internazionale che si terrà da

oggi a sabato all'Università di Udine e al quale parteciperanno numerosi studiosi italiani ed esteri dello scrittore, tra i quali Luigi Reitani che ha anche curato la mostra documentaria Arthur Schnitzler: da Vienna

all'Europa, aperta fino al 25 novembre a Udine. Tra le altre iniziative anche una preziosa rassegna cinematografica organizzata dalla Cineteca del Friuli, CEC, Cinemazero e Alpe-Adria-Cinema.



Arthur Schnitzler nel suo studio

verso un genere alla moda, da parte di uno scrittore ormai giunto al termine della carriera. Schnitzler aveva scoperto le potenzialità espressive del nuovo mezzo estetico già molti anni prima, quando la nascente industria cinematografica, che allora aveva il suo centro in Danimarca, aveva a sua volta intuito che le opere dello scrittore si prestavano molto bene a essere trasportate sul grande schermo, sia per i loro contenuti che per il loro stesso statuto formale. Uomo di lettere e di teatro, Schnitzler non opporrà resistenze estetiche alla nuova arte, ma cercherà di indirizzare al meglio la versione filmica delle proprie opere, collaborando quando possibile alle sceneggiature e intervenendo con suggerimenti e consigli. Così invano l'autore si opporrà all'inserimento delle didascalie, allora d'obbligo, nel primo film muto tratto dal suo dramma *Amoreto*, giudicandole superflue per una storia che si sarebbe dovuta reggere sulla forza delle immagini, quasi che il film fosse la traduzione visiva del linguaggio verbale. E tra i primi capirà l'importanza della musica d'accompagnamento, che allora variava a seconda delle città e delle sale, e

che egli voleva almeno uniformata ovunque. Non stupisce così vedere Schnitzler impegnato negli anni Venti come consulente di una casa di produzione cinematografica viennese. E non stupisce che tra i suoi abbozzi inediti vi siano progetti per film. Su sollecitazione del regista Georg Wilhelm Pabst, interessato a una sua possibile realizzazione, poi naufragata, Schnitzler trae una prima sceneggiatura per lo schermo anche di *Doppio sogno* - la novella che ispirerà l'ultimo film di Kubrick *Eyes Wide Shut* - abbozzando 54 quadri e arrendendosi prima della festa mascherata e del parallelo sogno di Albertine. E mentre l'autore registra puntualmente nel *Diario* (monumentale cronaca dell'intera vita) i film che ha visto, i diritti delle sue opere sono contesi dalle maggiori case di produzione. Sono così in tutto sette i film ispirati ai libri dello scrittore quando egli è ancora in vita. Ma la vera fortuna cinematografica di Schnitzler si sviluppa solo nel secondo dopoguerra. Dall'indimenticabile *La Ronde* (1950) di Max Ophuls agli esperimenti del cinema di avanguardia, dalle produzioni televisive austriache e tede-

sche alle interpretazioni italiane di Pasquale Festa Campanile o Roberto Faenza, da scadenti produzioni commerciali alla potenza visionaria di Kubrick non c'è genere e paese che non abbia contribuito a questa «seconda vita» dell'autore, che conta oltre settanta pellicole.

A questo avvincente rapporto è dedicato un convegno internazionale di studi che si apre oggi all'Università di Udine (fino a sabato, programma dettagliato in [www.abaudine.org](http://www.abaudine.org)), accompagnato da una mostra documentaria e da una ricca rassegna cinematografica che sarà poi variata e iterata a Pordenone e a Trieste, in cui si potranno vedere alcuni tra i film più rari ispirati all'opera dello scrittore, come *Der junge Medardus* di Michael Kertész (il regista di *Casablanca*).

In questa pagina proponiamo, per la prima volta in Italia, gli ultimi quadri della sceneggiatura per un «film poliziesco» (*Kriminalfilm*) a cui Schnitzler stava lavorando prima della morte. Le prime 25 scene sono state tradotte e pubblicate da Leonardo Quaresima in *Sogno Viennese* (La casa Usher, 1984). Il manoscritto si interrompe dopo le ultime battute.

**26** Nella stanza accanto Hilde e Franz. Si accingono ad andarsene.

Bussano alla porta. Hilde spaventata a morte. Il commissario entra, saluta in tono molto cortese, nota il turbamento di Hilde.

Il commissario Devo solo farvi qualche domanda. Non c'è ragione di agitarsi. Non vuole accomodarsi, signora?

Hilde si siede. Franz resta in piedi.

Commissario Si tratta di questo: nella stanza accanto c'è stato un incidente.

Hilde Per l'amor del cielo, che cosa è successo?

Commissario Nulla che la possa riguardare direttamente. Volevo solo chiedervi se avete notato qualcosa, se per caso avete sentito parlare ad alta voce o se avete percepito dei rumori.

Hilde Niente, niente, assolutamente niente, signor commissario.

27. Stazione. Atrio degli arrivi. Normale trambusto. Passeggeri in arrivo, tra loro anche Weber, un uomo giovane con una valigetta. Dall'atrio si reca al buffet, ordina una colazione.

28. Il commissario, Hilde e Franz nella stanza dell'hotel. Commissario Non avrete alcuna noia. È una pura formalità. Probabilmente il giudice istruttore non vorrà neppure ascoltarvi.

Hilde Ma io non ho sentito nulla, non ho visto nulla.

Commissario Si calmi, signora. Franz (guardando l'orologio) Possiamo andare, adesso?

Commissario Senz'altro. Hilde e Franz vanno via.

## La vicenda parte dall'assassinio di una donna e coinvolge una coppia di amanti

29. Il commissario di nuovo nella stanza numero 7.

Commissario (rivolto al proprietario dell'hotel) E l'altra stanza non era -

Proprietario dell'hotel No - nessuno.

30. Hilde e Franz scendono le scale.

Franz Perché hai detto il tuo nome?

Hilde Non potevo fare diversamente. Anche tu, del resto.

Quando stanno per varcare la porta dell'albergo arriva una autotambulanza.

Hilde Per l'amor del cielo - ma questa -

Franz Vieni, vieni!

Attraversano rapidamente la strada; si fermano a un angolo.

Hilde Telefonami a mezzogiorno. Si allontanano rapidamente. Franz in direzione opposta.

31. La signora Dolein aspetta ancora la figlia a colazione.

32. Weber in stazione paga il conto, esce per strada.

■ di Arthur Schnitzler

Sigaretta. Prende un taxi, si allontanano.

33. Nella casa dei Weber, pianerottolo. Hilde arriva, suona il campanello. La cameriera apre.

Hilde Il signore è già a casa? Cameriera Non ancora, signora.

Non sono ancora le dodici. Il treno non è ancora arrivato.

34. Aula dell'università. Studenti. Entra Franz, saluta i colleghi.

35. Abitazione della signora Dolein. La figlia non è ancora tornata. Visita di un'amica a cui comunica la propria inquietudine.

Non riesco proprio a capacitarmi. Non è mai accaduto. Tutta la notte fuori di casa. È quasi mezzogiorno.

36. Redazione di un giornale. Consuetudine attività. Un giovane intento a correggere. L'impiantatore porta le bozze fresche di stampa. Titolo leggibile, a gran-

di caratteri. «Omicidio o suicidio?». La sconosciuta. - Poi si vedono altri titoli: «Incidente automobilistico» - «Inondazione» ecc.

37. Casa di Weber. Weber con la valigetta, sale le scale.

Davanti alla porta, suona. Targhetta sulla porta: Anton Weber (artista umoristico di varietà, correttore di bozze, agente)

Mentre il campanello suona, rapida inquadratura: Hilde in sala da pranzo, ha appena apparecchiato la tavola, ha un sobbalzo improvviso.

La cameriera apre la porta. Weber, molto allegro, entra nella stanza dov'è Hilde, scambio un po' esagerato di effusioni e saluti da entrambe le parti. Viene servito il pranzo.

Hilde Com'è andato il viaggio? Weber Sono contento di essere a casa. La prossima volta devi venire con me.

38. Di nuovo la redazione del giornale. Prosecuzione della notizia. La sconosciuta aveva un abito rosso a maglia, calze di seta marroni, scarpe basse marroni.

39. Dalla signora Dolein. L'amica. L'amica Devi sporgere denuncia. Il giornale. Lo ha mandato a prendere la signora o lo porta la cameriera.

La signora Dolein legge la notizia: «Omicidio o suicidio di una sconosciuta... con un abito rosso a maglia, calze di seta marrone, scarpe basse, collana d'ambra». - Mortalmente spaventata. Va via precipitosamente.

L'amica legge il giornale: collana d'ambra - Obitorio...

40. Abitazione di Weber. Viene portato il caffè. Lui fuma un sigaro, lei si accende una sigaretta. Lui si siede al pianoforte e suona (eventualmente).

Questo pezzo ha avuto ieri l'applauso più lungo. La prossima

volta devi venire con me. Senza di te non mi metto più in viaggio. La cameriera porta il giornale.

Mentre Weber suona il pianoforte, Hilde scorre il giornale. «Omicidio o suicidio». In un hotel che non gode della miglior fama... Le indaghi sono in corso.

Weber smette di suonare, si siede accanto a Hilde. Ora leggono entrambi la notizia. Poi Weber guarda l'orologio, ha da fare, la saluta, va via.

41. La signora Dolein diretta al riconoscimento della salma. Per le strade. In commissariato. In ospedale, ecc.

La signora Dolein e il commissario, nel corridoio davanti all'obitorio oppure in un ufficio.

La signora Dolein È lei. È mia figlia. Chi l'ha uccisa?

42. Un professore detta il referto o meglio la denuncia di morte. Una dose in grado di procurare la morte nel giro di qualche minuto. Nessun segno di violenza subi-

ta, nessuna ferita, nessuna traccia, neppure la più piccola, che il veleno sia stato somministrato perfidamente. Con ogni probabilità è da ipotizzare un suicidio.

43. Commissario dalla signora Dolein.

La signora Dolein perché avrebbe dovuto uccidersi? In un simile hotel? La ragazza più a modo sulla faccia della terra!

44. Hilde nella sua stanza. Suona il telefono. Si affretta a rispondere.

Hilde Sia ringraziato il cielo che sei tu. È già andato via. Hai letto? Nella stanza accanto alla nostra. Ma conoscono i nostri nomi. Speriamo. Domani. Mi vuoi ancora bene?

45. Dalla signora Dolein. Il commissario e la signora Dolein.

Commissario Ha lasciato qualcosa di scritto? Dobbiamo cercare. Lettere? Diari?

La signora Dolein apre la scrivania e l'armadio della figlia.

Il commissario fruga.

È insieme a un funzionario della polizia criminale.

Commissario Con chi aveva contatti negli ultimi tempi?

Frau Dolein Era fidanzata.

Commissario Questo naturalmente è interessante.

Frau Dolein Non vive a Vienna. In primavera si sarebbero dovuti sposare.

Commissario È del suo fidanzato questa lettera? (fa un nome) - La signora Dolein No.

Commissario Neppure questa? - e quest'altra? Una corrispondenza vivace.

Nessuna firma. - Karl

.... Traduzione di Luigi Reitani

## IL LIBRO Ne «L'accademia Pessoa» di Errico Buonanno un gioco raffinato e comico che riflette su vizi e virtù della scrittura, sulle sue ambizioni e sui suoi limiti

# Scrittori falliti alla ricerca del romanzo, ma la letteratura non si fa prendere

■ di Andrea Di Consoli

Quando lessi per la prima volta *Le città invisibili* di Italo Calvino, pensai che ci voleva una grande bravura - una grande capacità di dissimulare il dolore - a esprimere i sentimenti senza nominarli mai. La nostra tradizione, invece - spesso sentimentale e melodrammatica, e sia detto senza sprezzo - tende a esprimere i sentimenti in presa diretta, con visceralità estrema. Il dualismo Pasolini-Calvino, in questo senso, rappresenta bene due opposti modi della nostra letteratura di porsi innanzi ai sentimenti. Lo stesso Antonio Scurati

ha inscenato - con *Una storia romantica* - un romanzo melodrammatico mascherandolo di postmoderno, o, se si preferisce, di metaletteratura. Scurati, cioè, ha tentato inutilmente di raffreddare, con una teoria ex-post, un poderoso materiale narrativamente incandescente (ma se uno scrittore è melodrammatico, che melodrammatico sia). Sembrerà strano, ma a togliere il primato all'operazione «scuratiana», in questi giorni, è il «piccolo» e appartato Errico Buonanno (classe 1979, editor della Marsilio e collaboratore de *Il Riformista*), che proprio sullo stesso terreno di Scurati si cimenta senza grancas-

se e senza il rumore sordo della battaglia letteraria. Prima citavo Calvino non a sproposito, perché Buonanno, nel suo gusto e ingarbugliato (e oltranzistico) romanzo di formazione, *L'accademia Pessoa* (pp. 185, euro 10, Einaudi), tiene ben nascosti i suoi dolorosi sentimenti, i suoi crucci, le sue perplessità sullo statuto ultimo della letteratura. Come tutti gli scrittori più consapevoli, Buonanno nomina, e poi molto suggerisce; e si riesce compiutamente nell'operazione metaletteraria, o postmoderna, quanto più si riesce a tenere a bada il vortice sentimentale e l'incandescenza stilistica. Purtroppo l'emotività estrema

inceppa il complesso meccanismo delle opere che giocano con i suffissi iper-meta-post-ultra. Nei metaromanzi si entra a piedi nudi, non con gli scarponi, che il metaromanzo è un complesso meccanismo di porcellana, o di fragile cristallo. Errico Buonanno rinnova il mito della «morte dell'arte», gioca apertamente con gli apocrifi, riflette sulla condanna di scrivere, sul vizio del romanzo, sul fallimento dello scrittore, sul rapporto complicato tra arte e vita, sul rifacimento, sull'antiromanzo, sull'antiscrittura, sull'incompiutezza, sull'insoddisfazione (letteraria e morale), sul romanzo inteso co-

me perenne romanzo di formazione, sulla tradizione letteraria come miscuglio senza limiti di trame e suggestioni. Buonanno usa un linguaggio alto (mai altisonante) e cristallino (Calvino), finanche comico (Cervantes); pure, gioca con le trame, i riferimenti colti e gli specchi (Borges). Insomma, mette in scena una brigata di scrittori più o meno falliti ed esaltati (un po' alla maniera del «primo» Giuseppe Montesano, quello di *Nel corpo di Napoli*, ma senza «corparità») ed esprime, senza mai «sentimentalizzarlo», il sentimento dell'inafferrabilità della letteratura, cioè della vita; il sentimento della noia, della confusione, del-

l'inetitudine dello scrittore. La stessa trama del libro, che si moltiplica e si disperde in mille rivoli, ci porta, senza mai dirlo, nella grande nebulosa delle tradizioni letterarie. Il romanzo di Buonanno è una dolorosa e salvifica forma di autocannibalismo letterario; e ciclicamente è necessario rimarcare che la letteratura ha i suoi confini interni (ché lo sconfinamento perpetuo, cioè l'idea che tutto sia letteratura, mette in serio pericolo la letteratura). *L'accademia Pessoa* è un gioco, certamente, ma è un gioco molto serio. Anche il gioco di Scurati è serio, ma altra delicatezza ci vuole, altra umiltà occorre quando si af-

fronta di petto il tema della confusione o, se si preferisce, il tema dell'«empasse». È anche da sottolineare, infine, il fatto che alcuni scrittori nati nella metà degli anni '70 (da Bajani a Buonanno) stanno dimostrando una maggiore sobrietà rispetto agli scrittori del decennio precedente - finanche una sobrietà «mediatica». Sono scrittori, cioè, che non credono ai proclami rivoluzionari, o all'idea che si possa partire da zero. La letteratura, finalmente, torna nella letteratura. L'agonia (nella sua accezione più profonda) trionfa sull'agone. Tutto questo è una boccata d'ossigeno, non un «ritorno all'ordine».