

RICCARDO CONCETTI

**«Ungeheures, sonderbar zugerichtetes geistiges Erbe».
Modernità e storicismo nel film sull'esempio di Der junge Medardus**

I.

Il 27 marzo 1896 l'invenzione dei Lumière, vecchia di neanche tre mesi, giunse a Vienna, presentata prima all'Ambasciata di Francia e poi al mezzanino del civico 45 della Kärntnerstraße¹: un giorno memorabile, o tale almeno lo dovette ritenere Hugo von Hofmannsthal che, per il 27 marzo 1921, giorno di Pasqua e ricorrenza del venticinquesimo anniversario dell'arrivo del cinematografo nella capitale austriaca, inviò alla redazione della «Neue Freie Presse» un contributo per celebrare l'occasione². Certo, *Drei kleine Betrachtungen* era un lavoro di *corvée*, ma il suo significato per gli odierni lettori supera di molto la contingenza della genesi. Veri e propri abbozzi di poetica, rivolti a contemporanei ancora storditi dalla guerra, i tre brani che compongono il testo intendono recuperare alla precarietà dell'esistenza moderna il senso autenticamente liberatorio del *Geist*. È significativo che, proprio in questo contesto, si collochino le riflessioni dell'autore sul film, contenute in *Der Ersatz für die Träume*, il testo che costituisce la seconda parte dell'articolo summenzionato. Il messaggio principale, a ben vedere, sta tutto in questa collocazione: accanto alla commedia, di cui parla la prima *Betrachtung*, e alla prosa, di cui parla la seconda, il film è, per Hofmannsthal, una forma d'arte all'altezza dei generi letterari della tradizione; e ciò è affermato con convinzione nonostante l'intento innegabile di mantenere una certa distanza fra sé e un tema, il cinema, ancora alieno dalla sensibilità delle élite colte: intento che si palesa nello snobismo di certe scelte lessicali o nel fatto che le osservazioni proposte siano riferite non come proprie ma come ascoltate da un non meglio precisato «mein Freund»³. L'idea cardine è infatti che il film sia portatore del «geistiges Erbe», ossia del deposito culturale della tradizione, non importa quanto «sonderbar zugerichtet»⁴: ché per Hofmannsthal la letteratura di tutti i tempi, metamorfizzata, vive nel film come una seconda gioventù: «auf dem Film aber fliegt [...] in zerrissenen Fetzen eine ganze Literatur vorbei, nein, ein ganzes Wirrsal von Literaturen, der Gestaltenrest von Tausenden von Dramen, Romanen, Kriminalgeschichten»⁵.

A pochi anni di distanza da questo articolo esce nelle sale cinematografiche austriache la pellicola *Der junge Medardus* dell'ungherese Mihály Kertész (Michael Curtiz), una produzione

¹ NEPF (1999, 11s.).

² HIEBLER (2003, 457-66 e 669). Ringrazio Heinz Hiebler per il suggerimento.

³ HOFMANNSTHAL (1979, 141 e *passim*).

⁴ *Ibid.* 145.

⁵ *Ibid.* 144.

viennese della Sascha-Film, uscita nell'ottobre del 1923⁶ e basata sull'omonimo dramma di Arthur Schnitzler, la cui prima ebbe luogo al Burgtheater di Vienna il 24 novembre 1910. Per la sua tematica storico-patriottica, patrocinato da uno degli autori più rappresentativi della cultura austriaca, il film sembra corrispondere pienamente all'intuizione hofmannsthaliana del «geistiges Erbe». Seguendo tale traccia, in questa lettura si intende verificare se e in che senso si possa affermare che il genere del film storico, esemplificato dall'opera di Kertézs, sia un «virtueller Ort kollektiver Erinnerungen» o un «umfassendes visuelles Gedächtnis»⁷; ponendo al centro il problema dello storicismo⁸ nel (o del) film, si tenterà cioè di capire se e con quali modalità il nuovo *medium* cinematografico sia in grado di dischiudere una comprensione delle epoche passate. Si tratta a ben vedere di un quesito di natura ermeneutica che può essere posto in riferimento a qualsiasi forma di comunicazione (e rappresentazione artistica) e che ha dunque una sua implicita natura intermediale. Pertanto, se il linguaggio cinematografico è sostanziato, come vuole Hofmannsthal, da un «Wirrsal» o «Gestaltenrest» di letterature, la risposta va cercata in un approccio teorico e interpretativo che dia conto della particolare intersezione fra letteratura e cinema. È difatti nel suo rapporto con la letteratura – prima *ars memoriae* della nostra cultura – che al film si dischiude la possibilità di dire la storia⁹.

II.

Si può impostare il problema del rapporto tra cinema e storia in diverse maniere. Alcuni studi prodotti in Italia si sono concentrati sul valore documentario del film, intendendolo come testimonianza, utile, particolarmente dal punto di vista didattico, a capire e a far capire il passato; su questa linea si colloca una definizione degna di nota: «che cos'è un film storico? Una formidabile 'macchina del tempo' che ci accompagna in un duplice viaggio nel passato: nell'epoca di riferimento e nell'epoca in cui il film fu realizzato»¹⁰. Diametralmente opposto e di una irrevocabile severità è invece il giudizio di Siegfried Kracauer, paladino del realismo filmico. Emigrato negli Stati Uniti nel 1941, vi redige una storia del cinema tedesco, *Von Caligari zu Hitler* (1947), in cui leggiamo, a proposito degli «Historienfilme» dei primissimi anni Venti:

⁶ La prima del film, una proiezione riservata alla stampa, ebbe luogo il 5 ottobre 1923 nella sala cinematografica viennese Eos Lichtspielen, cf. BACHMANN (2003, 171). Ringrazio il personale del Filmarchiv Austria e in particolare Thomas Ballhausen per la cortesia dimostratami durante il mio soggiorno di studi a Vienna e per il materiale filmico messo a mia disposizione.

⁷ STERN (2007, 13).

⁸ Per un *excursus* sulla valenza concettuale e filosofica del termine si rimanda a TESSITORE (1991).

⁹ Sulla stessa tematica si veda anche CONCETTI (2009).

¹⁰ GORI (1993, 13). La citazione del film storico come «macchina del tempo» è tratta da ORTOLEVA (1991, 191). cf. anche FERRO (1977) e IACCIO (2000).

Historienfilme [...] sabotieren instinktiv jegliches Verständnis historischer Prozesse, jeglichen Versuch, Verhaltensmuster der Vergangenheit aufzudecken. [...] Diese Filme stempelten die Geschichte als sinnlos ab. Geschichte, so schienen sie zu behaupten, ist der Tummelplatz blinder und wilder Triebe, das Werk teuflischer Machenschaften, die unsere Hoffnungen auf Freiheit und Glück immer wieder vereiteln¹¹.

In particolare, ai lavori di Ernst Lubitsch – alfiere del genere del film storico con pellicole come *Madame Dubarry* (Germania 1919), *Anna Boleyn* (G. 1920), *Sumurun* (G. 1920) – Kracauer attesta una tendenza al nichilismo che risulterebbe nella propensione a ridurre la storia a psicologia e a rimarcare, di contro, dettagli decorativi utili solo a suscitare, negli spettatori, picchi di coinvolgimento emotivo¹²; inoltre, cosa ben più grave, il film monumentale sarebbe implicitamente fascista, mostrando quel «Symptom stark antirevolutionärer, ja antidemokratischer Tendenzen»¹³ che il critico rintraccia in tutta la storia del cinema tedesco al tempo della Repubblica di Weimar.

Nei termini della questione del rapporto fra storia e film si rende dunque palese il problema estetico-politico del nesso fra realtà e rappresentazione, il quale, prima ancora di essere applicato al film, è stato centrale nella discussione dei sottogeneri letterari del romanzo e del dramma storici. Ricorrendo al famoso studio di Lukács *Der historische Roman*¹⁴ (scritto in URSS negli anni 1936-1937¹⁵) – un'opera che ricostruisce un dibattito che risale sì all'Ottocento nella sua impostazione generale ma che è stato vitale per la letteratura antifascista – è possibile isolare due posizioni liminari, quella del «vero» e del «falso» storicismo, che certo non possono essere prese come criteri di giudizio assoluti e da applicare implacabilmente, ma che sono assai utili a fare chiarezza concettuale. Anche per Lukács la prima distinzione da fare è sostanzialmente di natura politica: all'antistoricismo implicito in ogni movimento reazionario, a partire dal Romanticismo, si oppone il vero storicismo che è figlio della Rivoluzione francese e degli stravolgimenti epocali che hanno dato corpo, tra Sette e Ottocento, all'«Erwecken des nationalen Empfindens und damit des Gefühls und des Verständnisses für nationale Geschichte»¹⁶. La diretta conseguenza sul piano letterario è l'esistenza, da una parte, del romanzo storico «autentico», sulla scia di Scott (o di Shakespeare per quanto riguarda il dramma), dall'altra, di quello «fasullo», o di «modernizzazione», il cui massimo esempio è riconosciuto in *Salammbô* di Flaubert del 1862¹⁷. Il principio del vero storicismo – del vero realismo storico – risiede, infatti, «in dem Lebendigmachen der Vergangenheit als Vorgeschichte der Gegenwart, in der dichterischen Verlebendigung jener geschichtlichen, sozialen und menschlichen Kräfte, die im Laufe einer langen Entwicklung unser heutiges Leben zu dem

¹¹ KRACAUER (1984, 58s.).

¹² *Ibid.* 60.

¹³ *Ibid.* 59.

¹⁴ LUKÁCS (1957).

¹⁵ *Ibid.* 5.

¹⁶ *Ibid.* 18.

¹⁷ *Ibid.* 194-212.

geformt haben, was es ist»¹⁸. Esso non ha nulla a che fare con la minuziosità dell'affresco storico, né con l'esattezza del costume o del *décor* architettonico, tanto che Lukács si sofferma a lungo sul principio hegeliano del «notwendiger Anachronismus»¹⁹. Al contrario, l'atteggiamento del «falscher Historismus» sta nella «unkünstlerische Modernisierung der Vergangenheit», nella pura insistenza sul «malerischer Reiz» dei tempi andati²⁰. Inoltre, dal punto di vista della filosofia della storia, lo storicismo è vero se inquadrato in una grande idea di storia, intesa come «ein sich widerspruchsvoll durchsetzender Fortschrittsprozeß»²¹; di contro, è falso se caratterizzato dall'abbandono della meta-narrazione della dialettica hegeliana in favore di una visione nichilistica della storia, per la quale vale il principio che: «Die Geschichte als Gesamtprozeß ist verschwunden, an ihrer Stelle bleibt nur ein beliebig zu ordnendes Chaos bestehen»²².

Ricapitolando quanto sinora formulato, si può proporre uno schema che veda, dal lato del vero storicismo, la storia come il dispiegarsi – nel tempo, nelle (o contro le) condizioni vigenti – di una volontà individuale o collettiva; dal lato del falso storicismo, la storia come semplice apparato scenografico, utile solo a imbellettare vicende modellate sul sentire moderno. Kracauer – si è detto – sostiene che il film monumentale utilizza il materiale storico esclusivamente secondo quest'ultima modalità. Ma questo giudizio vale anche nel caso di un film che tratta di un episodio altamente simbolico per la vita nazionale come la resistenza all'occupazione straniera? Davvero il senso storico, nella letteratura e nel film, si riduce all'alternativa tra una visione dialettico-progressista e una nichilistico-modernizzatrice? L'esempio di *Der junge Medardus* di Schnitzler, poi *verfilmt* da Kertész, servirà a individuare una terza possibilità.

III.

Nella *pièce*, e fedelmente nel film, l'azione dei personaggi si svolge su uno sfondo storico accuratamente evocato: l'assedio e l'occupazione napoleonica di Vienna in un periodo di tempo che va dalla vigilia della battaglia di Aspern del 21-22 maggio 1809 fino all'umiliante pace di Schönbrunn del 14 ottobre 1809: eventi che costituiscono un frangente di crisi ma anche di (futura) rinascita per la storia dell'Austria, segnando il crollo definitivo del vecchio Impero e l'inizio del moderno stato ottocentesco degli Asburgo. Questi avvenimenti sono memorabili in un duplice senso: in primo luogo perché sono vissuti così dai personaggi («Ja, das war ein Tag!» dice il mastro tornitore Berger a proposito della battaglia di Aspern, «da werden noch die Kinder und

¹⁸ *Ibid.* 49.

¹⁹ *Ibid.* 59 e *passim*.

²⁰ *Ibid.* 57.

²¹ *Ibid.* 186.

²² *Ibid.* 191.

Kindeskinder dran denken!»²³), i quali agiscono spinti dalla vanità di ritenere le loro gesta destinate a divenire una «Erinnerung an eine große Zeit»²⁴; secondariamente, perché un tale impulso a (farsi) ricordare si ripercuote sulle circostanze della genesi del testo e della sua prima *performance*. Il dramma infatti, benché i primi nuclei tematici («Doppelselbstmord» e «Alt Wien Skizze»²⁵) siano stati concepiti dall'autore già dal 1901-1903, è stato composto tra la fine del 1908 e l'agosto del 1909²⁶; e in questo stesso anno, al Burgtheater erano previste rappresentazioni commemorative del centenario della vittoria di Aspern e dell'insurrezione tirolese, tanto che il testo sembra pensato per essere inquadrato in una tale cornice solenne e ufficiale. È stato d'altronde osservato che con un dramma storico come il *Medardus*, l'autore ha tentato di riallacciarsi certo ai classici (Goethe del *Götz von Berlichingen*²⁷ e Schiller di *Wallesteins Lager*), ma soprattutto alla tradizione del dramma storico del Burgtheater²⁸: un'ambizione che – ambigualmente minata dall'atteggiamento critico che si evince dal dramma nei confronti delle vicende della resistenza antinapoleonica – riuscì solo in parte, poiché il direttore Paul Schlenther, dubbioso dello scetticismo schnitzleriano, fece saltare il giubileo e, ritardando la messinscena di un anno, la lasciò in eredità al nuovo direttore, Alfred von Berger²⁹.

Ricorrenze e celebrazioni a parte, le convulse vicende storiche delle guerre napoleoniche hanno un loro peso specifico anche e soprattutto a livello dell'argomento del dramma – e poi del film –, ed è necessario interrogare la storicità del lavoro di Kertézs attraverso il suo substrato drammatico. In prima istanza bisogna rivolgere l'attenzione al rapporto fra il protagonista Medardus e la natura del conflitto su cui si basa la sua vicenda, visto che lì dobbiamo cercare, sempre secondo Lukács, il punto sul quale il dramma sta in equilibrio³⁰. La figura di Medardus è ispirata a una vicenda documentata, quella dello studente di Erfurt Friedrich Staps che, l'11 ottobre 1809, a pochi giorni dalla stipula della pace di Schönbrunn, attentò alla vita di Napoleone e morì rifiutando la grazia che l'imperatore intendeva concedergli³¹. Su questo scheletro di azione drammatica Schnitzler costruisce l'antieroe Medardus Klähr. Giovane, borghese – è figlio di un libraio – e studente, di fronte alla minaccia napoleonica Medardus ha deciso, insieme con i suoi colleghi di studi, di unirsi all'esercito dell'arciduca Carlo per vendicare la morte del padre, deceduto durante il primo assedio del Còrso a Vienna nel 1805. Ma la morte della sorella, suicidatasi insieme con

²³ SCHNITZLER (1962, 158).

²⁴ SCHNITZLER (1962, 106).

²⁵ Cf. LINDGREN (2002, 340-4).

²⁶ *Ibid.*

²⁷ Già Schlenther paragona il *Medardus* al *Götz*, cf. *ibid.* 344.

²⁸ FLIEDL (1997, 86).

²⁹ *Ibid.* 108.

³⁰ «[...] die höchste überzeugende Wucht des Dramas hängt eben von dem [...] inneren Zusammenstimmen zwischen dem Charakter (mit seiner herrschenden [...] Leidenschaft) und dem gesellschaftlich-geschichtlichen Wesen der Kollision ab». LUKÁCS (1957, 123).

³¹ FLIEDL (2005, 144).

l'amato, un giovane nobile, a causa dell'ostilità della famiglia di lui (francese, in esilio a Vienna e legittima erede del trono di Francia), guasta i suoi piani; Medardus rivolge infatti le sue trame di vendetta su Helene, la sorella del suicida, intenzionato a farla innamorare di sé per poi additarla al pubblico biasimo. L'ironia della sorte vuole però che sia lui a innamorarsi di lei e, abbandonando le arti belliche per quelle amatorie, a dimenticare se stesso e ogni afflato patriottico. Nell'epilogo di questa «dramatische Historie»³² – così la definì l'autore: non certo tragedia quindi! – Medardus, in bilico tra pazzia e sogno («ich rase durch einen Traum»³³) e acceso dalla gelosia, uccide l'amata per un malinteso; in carcere, rifiuta la grazia imperiale e, quasi per convincersi, *in extremis*, del suo coraggio nazionalistico, millanta un mai esistito fermo proposito di uccidere Napoleone, così da essere fucilato come «dieses Krieges letzter und seltsamster Held»³⁴.

Come si vede, l'avviluppato intreccio della *pièce* contribuisce a caratterizzare Medardus come una figura nettamente paradossale, come «ein ausnehmend inkonsequentes Subject»³⁵, nelle parole dello stesso autore. La sceneggiatura filmica – elaborata dapprima da Schnitzler tra il febbraio e il marzo 1920 e poi trasformata nel 1922 in uno *shooting script* da Ladislaus Vajda, con la supervisione dell'autore³⁶ – si mantiene fedele a questa impostazione. Qui, il protagonista viene introdotto da una didascalia che, senza possibilità di dubbio, lo bolla come «Student und Phantast». D'altronde, anche nel dramma, Medardus, superficiale e avventato, è spesso apostrofato come «Kindskopf»³⁷ o «Wirrkopf»³⁸, essendo le contraddizioni del suo carattere quelle di chi non sa ancora tener testa all'impeto di passioni³⁹, prima politiche e poi sessuali, vissute con il radicalismo dell'incoscienza e nell'obnubilamento della ragione.

Ma come si lega, occorre chiedersi con Lukács, questa psicologia con il nucleo storico del conflitto drammatico? Il fatto è che il legame non c'è, o meglio c'è *in absentia*. Infatti, là dove le confuse vicende personali di Medardus si intrecciano a quelle dei potenti, come nell'intrigo dell'attentato a Napoleone, lo spettatore è portato a percepire l'abissale frattura fra la grande storia e quella privata, fra la necessità della prima e l'arbitrarietà della seconda, piuttosto che ad avvertire un intimo accordo, attraverso il personaggio, dei due piani. Non a caso le scelte schizofreniche di Medardus sfociano in un finale privo di una vera necessità tragica e che invece, per nulla catartico, porta lo stigma dell'insensatezza. Per quanto detto sinora, è difficile sostenere che la psicologia di Medardus sia tale perché storicamente definita. Inoltre, il protagonista impersona un conflitto che

³² SCHNITZLER (1962, 27).

³³ *Ibid.* 111.

³⁴ *Ibid.* 215.

³⁵ Lettera di Schnitzler a Hermann Bahr del 17 novembre 1910, cit. da LINDGREN (2002, 350).

³⁶ Cf. BACHMANN (2003, 97 e 60).

³⁷ SCHNITZLER (1962, 91).

³⁸ *Ibid.* 107.

³⁹ Medardus è una «Marionette seiner Wünsche», in LE RIDER (2007, 151).

ha un valore paradigmatico soprattutto per il tempo dell'autore. Non è un caso che Le Rider avvicini il patriottismo, o il proto-nazionalismo, di Medardus e dei suoi colleghi di studi a quello delle associazioni studentesche di fine Ottocento⁴⁰, agli isterismi nazionalistici e antisemiti delle *Burschenschaften* (nate in Germania proprio al tempo delle lotte antinapoleoniche), di cui Schnitzler non aveva certo un'alta considerazione⁴¹. Questa somiglianza del personaggio principale con un tipo sociale moderno è riscontrabile anche per un'altra via. In opposizione a Medardus, il sellaio Eschenbacher, lo zio del protagonista, incarna le genuine virtù civiche del coraggio e del patriottismo, sentimenti che in lui sono onesti perché non proclamati solo a parole, ma messi in pratica nel momento del pericolo. Così, l'animo soldatesco⁴² di Eschenbacher – che aborre la violenza gratuita ma si unisce prontamente⁴³ alla milizia cittadina per difendere la patria anche con le armi e che, per aver tentato di boicottare il nemico, paga con la vita – fa da contraltare all'incoscienza militarismo del protagonista. Va inoltre osservato che la dicotomia fra una generazione, quella dei padri, pervasa dal senso del dovere e fedele all'imperativo categorico della morale, e quella dei figli, incapaci di agire oppure votati a illusori e pericolosi entusiasmi politici, è un modello di analisi sociale caro all'autore. Specificamente, esso ha un'importanza strutturale in *Der Weg ins Freie* (1908), romanzo che si svolge nella contemporaneità e dove è forte il contrasto generazionale fra la solidità dei valori liberali dei padri e il disorientamento – con la conseguente tendenza all'estremismo – dei figli. Come si vede, rispetto al problema dello storicismo, sembra possibile affermare che a Schnitzler stesse a cuore mostrare non tanto le contraddizioni della Vienna dell'epoca napoleonica, quanto quelle del suo proprio tempo, sconvolto da profondi contrasti sociali ed etnici, massimamente dall'antisemitismo. Jacques Le Rider puntualizza, riferendosi a *Der grüne Kakadu* e *Der junge Medardus*: «daß Schnitzler nicht versucht hat, historische Dramen zu verfassen [...] oder eine Deutung der Geschichte vorzunehmen. Er spricht vielmehr als Moralist von der Geschichte und den Reaktionen des Individuums auf Krisensituationen, die die Gesellschaft durchziehen»⁴⁴.

Sappiamo invece che il modello lukácsiano prevedeva il contrario: «Es kommt darauf an», sostiene il critico, «nacherlebbar zu machen, aus welchen gesellschaftlichen und menschlichen Beweggründen die Menschen gerade so gedacht, gefühlt und gehandelt haben, wie dies in der

⁴⁰ *Ibid.* 152.

⁴¹ Cf. SCHNITZLER (1968, 151-55).

⁴² Dice Medardus: «Du solltest dich nicht lustig machen, Oheim. Ich kenne jemanden, der Riemen schneidet und Sattelzeug verfertigt und dabei Kriegsmärsche spielt auf dem Spinett». SCHNITZLER (1962, 40).

⁴³ A lui si oppongono il tornitore Berger, che non è presentato alla chiamata della milizia cittadina, sostenendo di non aver intenzione di lasciare il suo lavoro poiché «zum Umeinandstehn und zur Soldatenspielerei bin ich nicht zu haben», D II, p. 43.

⁴⁴ LE RIDER (2007, 153).

historischen Wirklichkeit der Fall war»⁴⁵. E dunque, se la psicologia di Medardus e degli altri personaggi è mal legata alle urgenze storiche del loro tempo ne consegue necessariamente che il dramma e il film siano da derubricare nella categoria del falso storicismo? Una tale sentenza implicherebbe tacciare Schnitzler di nichilismo o di qualunquismo storico: accuse che in nessun modo si possono rivolgere all'artista che, tra i colleghi della *Wiener Moderne*, ha dimostrato maggiore lucidità nel rilevare le contraddizioni storico-sociali e politiche del suo tempo. Nella ricerca di una soluzione, è opportuno tornare sul personaggio di Eschenbacher: il quale per rettitudine e lucidità di giudizio non si contrappone solo a Medardus, ma, uno contro tutti, fa anche da contraltare agli altri personaggi, divisi tra «Fürstenscenen» e «Bürgerscenen»⁴⁶. Per un verso, infatti, l'aderenza alla realtà che caratterizza il mastro sellaio, virtù tutta borghese, contrasta in maniera stridente con la fumosa congiura napoleonica messa in piedi dai Valois; ben più nettamente, però, il sacrificio di sé di Eschenbacher sta in opposizione con l'opportunismo della borghesia cittadina, raffigurata non solo dal profittatore di guerra e collaborazionista Wachshuber, ma anche dallo sventato e subdolamente dissimulatore Berger. Proprio la psicologia di quest'ultimo personaggio ci offre la chiave di lettura della costruzione della storia nel testo schnitzleriano: sempre pronto ad adeguarsi al governante di turno, Berger riserva gli empiti patriottici al teatro, dove va per spellarsi le mani ad applaudire un attore che declama: «Noch ist nicht alles verloren [...], jeder gute Bürger gibt den letzten Blutstropfen her für seinen Fürsten»⁴⁷. Per di più, nella notte passata a contrastare l'assedio napoleonico alla città, invece di combattere, si dedica a diffondere le ultime indiscrezioni di una prossima capitolazione, per poi esclamare: «Aber schön hat's ausgeschaut, von der Bastei aus! Unvergeßlich wird's jedem bleiben, dem's vergönnt war, da oben zu stehen...»⁴⁸. Questo e simili passaggi sono cruciali, in quanto rivelano che non sono tanto le scelte drammaturgico-poetiche dell'autore a ridurre l'evento storico a un semplice sfondo decorativo, facendolo scadere nel lukácsiano falso storicismo; sono invece i personaggi – Berger e, in qualche modo, con la sua morte eroico-melodrammatica, anche Medardus – a partecipare agli eventi collocandosi al di fuori di essi, vivendo il loro tempo non come contingenza e necessità ma come immagine da ammirare, da serbare per futuro ricordo. A ben vedere, anche in *Der junge Medardus*, Schnitzler applica il comprovato espediente del teatro nel teatro; solo che mentre, per esempio, in *Der grüne Kakadu* (1898) era la finzione scenica ad anticipare la realtà e poi diventare – piuttosto sinistramente – lei stessa reale, qui sono i fatti storici ad essere vissuti in funzione della

⁴⁵ LUKÁCS (1957, 37).

⁴⁶ LINDGREN (2002, 342). *Der junge Medardus* viene anche descritto come «one of the most comprehensive tableaux of Viennese society in Schnitzler's work». TWERASER (1998, 30).

⁴⁷ SCHNITZLER (1962, 198). Schnitzler fa esplicito riferimento alla *pièce* di Heinrich Zschokke *Der Unbegreifliche*, rappresentata al Theater an der Wien il 13 settembre 1809, cf. FLIEDL (1997, 110). Sulle fonti storiche utilizzate da Schnitzler, cf. URBACH (1974, 182s.)

⁴⁸ SCHNITZLER (1962, 147).

loro riduzione teatrale (e filmica): «Weltgeschichte», decreta Konstanze Fliedl, «verkommt zur Schaustellung»⁴⁹.

Per riassumere: rapporto caotico e irrazionale fra il protagonista e le vicende pubbliche; applicazione all'epoca passata di un paradigma sociologico moderno, quello dell'opposizione fra la generazione dei padri e quella dei figli; critica al voyeurismo, implicita nel motivo del teatro nel teatro: questi tre elementi configurano una visione della storia che, se non può certo essere hegeliana come la vorrebbe Lukács, non è però orientata all'indifferentismo. Nella storia, come la legge Schnitzler, si rivela infatti sì l'eterna debolezza degli uomini, la loro «Beeinflußbarkeit»⁵⁰; essa è sì il teatro di impostori e mistificatori, il più importante dei quali è forse colui che resta sempre, nel dramma, dietro la scena, Napoleone⁵¹; ma la storia è anche l'ambito in cui, per esempio nel personaggio di Eschenbacher⁵², si concreta un *ethos* se non dell'eroismo (sarebbe contro Schnitzler fare di Eschenbacher un martire), sicuramente dello smascheramento e della responsabilità. Il senso della storia non è dato dunque dalla consapevolezza o dalla progettualità politica dei suoi protagonisti, non sta più nei fatidici impulsi delle masse, ma si dà a teatro – metafora barocca ma, per Schnitzler, profondamente etica –, nel quale si rivela come gioco di illusione e svelamento.

IV.

Voler trasporre al film di Kertész le osservazioni si qui fatte non è un'impresa ardua: basterebbe argomentare che il film intensifica le caratteristiche già presenti nell'opera letteraria⁵³; o meglio che l'opera letteraria è già di per sé filmica. Questa ultima affermazione, in particolare, può essere proposta senza esitazione, dacché lo stesso autore, in un'intervista rilasciata in occasione dell'uscita della pellicola, dichiarò: «Schon damals [ossia al tempo della prima teatrale, *n.d.a.*] wurde von einigen Kritikern der 'Medardus' (nicht immer in durchaus wohlwollender Absicht) als Kinostück

⁴⁹ FLIEDL (1997, 110).

⁵⁰ Chiedendosi se le guerre dureranno sempre, in un'annotazione del 1916 Schnitzler scrive: «Aber nicht daß sie brutal, grausam, neidisch, rachsüchtig sind ist das Wesentliche. Das Wesentliche ist, daß sie schwach sind – im Sinne von Beeinflußbarkeit». SCHNITZLER (1967, 214).

⁵¹ «Caesar hatte es leichter auf der Welt als Napoleon. Denn Caesar war Caesar und Napoleon spielte den Napoleon – freilich hätte ihn niemand spielen können als gerade er». Schnitzler, *Buch der Sprüche und Bedenken* (1927), in SCHNITZLER (1967, 36). Ovviamente le esigenze filmiche hanno portato Schnitzler ad aggiungere il personaggio di Napoleone al copione, cf. KLINENBERGER (1923, 15).

⁵² Il ridimensionamento, nel film, del *subplot* di Eschenbacher – dovuto chiaramente a necessità di scrittura cinematografica – sortisce l'effetto di aumentare, nel film, il peso dell'esplicito (e implicito) voyeurismo.

⁵³ Per questo motivo non concordo con quanto scrive Holger Bachmann: «Auf der Bühne bezieht das Drama einen Großteil seiner Wirkung aus der genauen psychologischen Betrachtung der Bevölkerung und der distanziert-satirischen Bloßstellung frivol-sensationalistischer Schaulust. Der Historienfilm [...] schuf ein geradezu diametral entgegengesetztes Paradigma, das die Schaulust des Publikums offen bediente». BACHMANN (2003, 117).

bezeichnet»⁵⁴. E davvero, già la descrizione che Berger dà della battaglia di Aspern – a cui ovviamente non ha partecipato ma di cui è stato spettatore salendo sul tetto della Mülkerbastei – è implicitamente filmica e fa pensare alla grandiosa ricostruzione operata, nel film, da Kertész; basta sostituire il cannocchiale con la cinepresa:

ich war bei einem guten Bekannten auf der Mülkerbastei, der hat mich aufs Dach genommen, hat mir auch sein Fernrohr geliehn. Es gehört freilich eine gewisse Übung dazu, durch so ein Instrument was zu sehen. Aber einmal hab' ich ganz deutlich eine Kavallerieattacke beobachtet, da hat man's blitzen g'sehn und wirbeln – und alles war Rauch und Staub... und plötzlich war wieder gar nichts da – wie wegg'wischt die ganze Abteilung. Ich weiß nicht [...] aber wie großartig das ausg'schaut hat...⁵⁵.

Ma se già Schnitzler richiama, nel suo testo, l'esperienza del cinematografo, è soprattutto la monumentalità della scrittura drammatica e della messinscena a predisporre *Medardus* all'adattamento filmico: cinque ore di rappresentazione dai costi elevatissimi, «settantanove attori e decine di comparse, effetti sonori e luminosi estremamente raffinati»⁵⁶. Del resto, non è un caso che l'autore, nel 1909, abbia discusso approfonditamente con Max Reinhardt l'eventualità di un allestimento a Berlino: il marchio di fabbrica della regia reinhardtiana era, si sa, proprio la scenografia di massa e lo spettacolo d'effetto⁵⁷. Riprendendo il problema dello storicismo, possiamo dire che, se nella versione teatrale, la storia si rivelava nel dispositivo del teatro nel teatro, nel film essa si concentra tutta nella monumentalità, nell'icasticità delle immagini. Per ricorrere di nuovo al pensiero di Lukács, adattandolo al nostro contesto, si può dire che per il film l'*Erlebnis* della storia si esprime attraverso la hegeliana «Totalität der Objekte»⁵⁸, intesa come «ein totales Bild der objektiven Wirklichkeit»⁵⁹, «bis in die kleinen Details des Alltagslebens, in die konkrete Zeit der Handlung»⁶⁰.

Per spiegare meglio, propongo di considerare alcune circostanze della genesi del film – anzi della sua preistoria – che, finora, sono rimaste in ombra. Holger Bachmann riporta che la prima proposta di riduzione cinematografica del dramma fu sottoposta a Schnitzler – ancora durante la guerra, nel 1916 – dalla Sascha-Film⁶¹, la quale attraverso il *Kriegspressequartier* deteneva il monopolio della propaganda filmica dell'Impero; in considerazione dell'inconciliabilità del pacifismo di Schnitzler con gli entusiasmi bellici della Sascha, suggerisce lo studioso, di questo progetto non si fece nulla. Ma anche successivamente il *Medardus* continuò a interessare le autorità

⁵⁴ KLINENBERGER (1923, 15).

⁵⁵ SCHNITZLER (1962, 159).

⁵⁶ ASCARELLI (1995, 164).

⁵⁷ Cf. BACHMANN (2003, 39).

⁵⁸ LUKÁCS (1957, 92 e *passim*). Qui il concetto è applicato al romanzo storico.

⁵⁹ *Ibid.* 90.

⁶⁰ *Ibid.* 158.

⁶¹ Cf. SCHNITZLER (1981, 273), citato da BACHMANN (2003, 88).

absburgiche. In particolare, un nuovo documento ha fatto emergere una successiva proposta che giunse a Schnitzler nel 1918 dalla direzione del *k.k. Hofburgtheater*, nella persona dello scrittore Robert Michel, che, insieme a Hermann Bahr e all'attore Max Devrient, era stato designato dal *Generalintendant* Leopold von Andrian a capo, appunto, del Burgtheater. Michel, preoccupato di migliorare la situazione finanziaria dell'istituzione, si proponeva di produrre alcuni film con l'appoggio del proprio *ensemble*, cioè degli attori del Burgtheater, e scriveva a Schnitzler, in una lettera del 2 ottobre 1918:

Natürlich wäre der beste Erfolg mit solchen Stücken zu erzielen, in der sich alle Möglichkeiten, die speziell uns zur Verfügung stehen, entfalten lassen. Ich denke da an unseren großen Fundus von Kostümen, an das Pferde- und Wagenmaterial der Hofstallungen, an die kaiserlichen Gärten und Schlösser, etc. etc. Als erstes Stück würde ich am allerliebsten Ihren "Jungen Medardus" machen. Würden Sie dazu eine Einwilligung geben? Die Bearbeitung für den Film müsste natürlich ein guter Filmdramaturg unter Ihrer Überwachung durchführen. Ich selbst habe ja in diesen Sachen auch schon einige Fertigkeit und würde mich Ihnen zu allem gerne zur Verfügung stellen⁶².

L'importanza di questo documento sta, si è detto, nel fatto che è una delle prime testimonianze di concreto interessamento a una *Verfilmung* del dramma schnitzleriano; va ricordato inoltre che Michel – che nel giugno 1918 aveva diretto una spedizione filmica in Bosnia per la realizzazione di film di finzione tratti da suoi soggetti⁶³ – ha svolto, negli anni 1919-1921 e in concomitanza con il primo progetto di realizzazione del film portato avanti dall'azienda Projectograph, un certo ruolo di consulenza, come dimostrano anche le tante menzioni nei diari di Schnitzler. Ma, di là da ciò, la lettera di Michel dice soprattutto qualcosa di rilevante alla nostra investigazione sullo storicismo nel film. Infatti, sebbene la proposta avanzata a Schnitzler sembri mossa da un puro calcolo economico, non è difficile leggerci che l'interesse per *Der junge Medardus* (in questo caso addirittura delle autorità militari e civili visto che Michel era, oltre che scrittore, maggiore dell'esercito) era dovuto principalmente all'impatto visivo che ci si aspettava dal film. Si badi infatti a come Michel si concentri proprio sugli attributi di scena: di che cosa si tratta se non di un'insistenza sulla lukácsiana «totalità degli oggetti»? A essi – costumi, carrozze e palazzi – è implicitamente riconosciuta una carica simbolica, una pienezza icastica che, viste anche le condizioni storiche, è chiamata a svolgere il ruolo di richiamo identitario, di rimando alla storia nazionale⁶⁴. Il film, di cui qui leggiamo un primo abbozzo di concezione, è destinato a essere «un

⁶² Originale inedito, custodito dal Deutsches Literaturarchiv, Marbach a. N; collocazione: A: Schnitzler.

⁶³ Sull'attività filmica di Robert Michel, cf. CONCETTI (2008).

⁶⁴ È ormai un luogo comune della storia del cinema che la forma del lungometraggio e la stessa struttura diegetica del film si siano sviluppati, tra Italia e Stati Uniti, grazie ai film storici e rispondendo a logiche di consolidamento dell'identità nazionale, cf. MONTESANTI (1963, 34). In Austria e in Germania la moda del film storico arriva con un certo ritardo: a guerra persa, – paradossalmente. D'altronde, fu solo negli anni postbellici che si crearono le condizioni materiali per la realizzazione di un genere di film che richiedeva ingenti investimenti. In particolare, ad Armin Loacker dobbiamo una ricostruzione minuziosa di come, nel contesto di un'economia gravemente inflazionistica, dal 1919 fino

film viennese»⁶⁵, non però per via del soggetto, ma – come dirà poi Béla Balázs nella sua recensione – per lo stile, per la qualità delle immagini. È come dire che, a guerra ormai persa, l’Austria cerca se stessa nella ricchezza della sua tradizione visiva, nella propria monumentalità, così che *Der junge Medardus*, come avvertirono i primi recensori, diventa soprattutto l’occasione di evocare un passato perso: «Diese seltsame vergangene Zeit von Sturm und Drang, die in unserer traurigen Gegenwart so viel Resonanz erweckt, sie ersteht stark und packend in den prachtvollen Bildern, die vorüberziehen»⁶⁶.

Alt-Wien, la Vienna non ancora toccata dalla rivoluzione urbanistica della seconda metà del XIX secolo, è dunque il cuore del film, così come era stato il primo nucleo concettuale del dramma. Il fotogramma in cui Agathe e François si guardano negli occhi prima del doppio suicidio d’amore, alle loro spalle la ricostruzione in miniatura del Danubio e della Vienna di inizio Ottocento, è l’icona di *Der junge Medardus*⁶⁷. Davanti alle scenografie delle strade della vecchia Vienna, magnificamente ricostruite sul Laaerberg⁶⁸ dalla équipe della Sascha, sfilano i mutevoli eventi storici: la parata dell’esercito dell’Arciduca che esce dalla città per affrontare il nemico francese in campo aperto, così come, con movimento contrario, la presa della città da parte delle truppe napoleoniche e la loro irruzione per le vie della città. Cambia la direzione in cui si muove la storia, per così dire, ma la quinta scenografica di Alt-Wien resta come unica sicurezza: solo nel film, ovviamente, che diventa così specchio di un passato irrecuperabile. Nella pellicola di Kertész l’ambiguo gioco del teatro nel teatro – che, nel dramma schnitzleriano, racchiudeva in sé il senso di una storia tesa fra dissimulazione e responsabilità etica – lascia dunque definitivamente il passo alla bellezza delle immagini, al richiamo di oggetti della memoria che, proprio perché ormai definitivamente persi, danno sollievo. Ma l’aspetto decorativo, assolutamente centrale per il film e curato fino nei minimi dettagli (di nuovo la «Totalität der Objekte»), non può essere liquidato come nichilistico o, addirittura, con Kracauer, proto-fascista. *Der junge Medardus*, come già il dramma, non è un film indifferente alla storia: tutt’altro, gli eventi narrati dovevano avere, per ovvi motivi, una maggiore presa sul pubblico nel 1923 che non al tempo della prima teatrale, nel 1910. Allo stesso modo, non è un film apolitico, avendo invece come tema un frangente storico decisivo per la nazione. È un film che però, a differenza del modello griffithiano, non celebra la nascita della nazione – dell’Austria imperiale –, bensì ne prefigura la morte, anticipando la venuta di un’epoca di instabilità, contraddizioni e violenze, ma ricca di dinamismo come quella della Prima Repubblica.

al 1923, si verificò, in Austria, il boom dell’industria del cinema, cf. LOACKER (2002, 21-62).

⁶⁵ «Der Tag» 9 ottobre 1923, citato da QUARESIMA (1984, 105).

⁶⁶ ANONIMO (1923, 14). Corsivo mio.

⁶⁷ Si guardino, p. es., le foto riprodotte sulle copertine dei seguenti libri: QUARESIMA (1984); BALLHAUSEN – EICHINGER et al. (2006).

⁶⁸ Cf. ANONIMO (1923). I responsabili della scenografia furono Julius von Borsody e Artur Berger, cf. BÜTTNER – DEWALD (1999, 124).

Forse sarebbe *Death of a Nation* il degno sottotitolo per un film da cui, in sostanza, emerge un'immagine di quella identità austriaca per difetto cui Musil ha dato la veste definitiva in *Der Mann ohne Eigenschaften*. Così, paradossalmente, lo stesso discutibile personaggio di Medardus, decisamente inadatto al ruolo di eroe nazionale, può diventare, una volta definitivamente crollato il «mondo di ieri» e, ora, con le fattezze di Mihály Várkonyi, figura di identificazione.

Il particolare storicismo del film di Kertézs sta dunque tutto qui: attraverso una cinepresa che diventa «macchina del tempo»⁶⁹, traspare un racconto del passato nazionale tutto concentrato nel *décor*. Ma tale *décor* non ha nulla di esclusivamente rinunciatario: non rappresenta la «Verleugnung hinter 'Dekoration'», non ha nulla della «fröhliche Apokalypse» denunciate da Hermann Broch⁷⁰. Si tratta, al contrario, di una visione della storia per la quale – tramite la memoria delle immagini, vero «geistiges Erbe» – il passato imperiale risuscita solo in quanto ormai definitivamente perso, non dunque per anestetizzare il pubblico nei confronti delle aporie del presente, bensì, similmente a quanto accade nei romanzi di Joseph Roth, per tenere desto il desiderio di un futuro, per manifestare la *volontà storica* di un riscatto, di un utopico nuovo, e diverso, inizio.

V.

La riflessione condotta sin qui, usando come coordinate di riferimento gli assi del vero e del falso storicismo tracciati da Lukács e impliciti anche nelle valutazioni di Kracauer, ha messo in luce come il teatro e il film, in palese contrasto con la rigidità dello schema, sviluppino le loro potenzialità di significazione storica spaziando liberamente, per così dire, sull'ampio piano dell'intersezione delle due modalità lukácsiane. Prendendo le mosse da questo sistema di riferimento teorico, la lettura di *Der junge Medardus* (del dramma e del film) ha evidenziato che, contrariamente all'impostazione dell'ungherese, il valore conoscitivo dei quadri storici contenuti nella letteratura e nel film non dipende soltanto dall'accuratezza con cui vengono riprodotte le cause materiali e ideologiche degli eventi con i quali interagiscono i protagonisti, ma da come, in tale ricostruzione, si rendono riconoscibili le urgenze del presente. Partendo da Lukács, si è arrivati in sostanza al modello di storicismo di Walter Benjamin, che in *Über den Begriff der Geschichte* (1942) scrive: «Vergangenes historisch artikulieren heißt nicht, es erkennen 'wie es denn eigentlich gewesen ist'. Es heißt, sich einer *Erinnerung* bemächtigen, wie es im Augenblick einer Gefahr aufblitzt»⁷¹.

Parlare di *Erinnerung* ci riporta al quesito da cui abbiamo preso avvio, quello sollevato da

⁶⁹ Cf. n. 9.

⁷⁰ BROCH (1964, 6, 75 e *passim*).

⁷¹ BENJAMIN (1980, 695). Corsivo mio. Con «wie es denn eigentlich gewesen ist», Benjamin fa riferimento al famoso principio di Ranke, cf. TESSITORE (1991, 73).

Hofmannsthal in *Der Ersatz für die Träume*, in cui il film è trattato come uno strumento capace di tramandare e riattivare per le masse contemporanee il patrimonio dello spirito, ossia, in termini moderni, la memoria culturale⁷². In conclusione del saggio è opportuno definire meglio questo aspetto, visto che, alla luce di quanto è stato detto sin qui, si è capito che la specificità della memoria filmica non coincide con il fatto di ricostituire *sic et simpliciter* una continuità visiva con il passato; un breve confronto con *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (1936) di Benjamin mette inoltre in evidenza che il film – anche quando è storico, anche quando si basa sulla letteratura – segna sempre una discontinuità temporale che richiama lo spettatore a riappropriarsi del *suo* tempo. È risaputo infatti che, secondo il berlinese, la riproducibilità tecnica propria dei nuovi mezzi di comunicazione, *in primis* la fotografia e il film, porterebbe a una «Liquidierung des Traditionswertes am Kulturerbe»⁷³: il film, deposte le ultime tracce di sacralità ancora presenti nelle opere d'arte tradizionali, orientando l'attenzione del suo pubblico alla complessità tecnica della «Apparatur»⁷⁴ da cui scaturiscono le immagini cinematografiche, si fa tramite di contenuti culturali «liquidati», perché liberati dall'incantesimo dell'aura, di un'arte ancora legata al rituale, e resi pertanto funzionali a una pratica politica rivoluzionaria. Anche per Hofmannsthal la semiosi filmica causa un radicale distacco dalle forme di espressione artistica tradizionale, identificata con la lingua: «diese Sprache der Gebildeten und Halbgebildeten, ob gesprochen oder geschrieben»⁷⁵. Ciò che maggiormente caratterizza il film, rispetto ai *media* narrativi della tradizione (teatro e romanzo), sarebbe infatti la mancanza della parola: «Daß diese Bilder stumm sind, ist ein Reiz mehr; sie sind stumm wie Träume»⁷⁶. Ricorrendo a una lettura sociologica che è un po' un *unicum* nella sua produzione, l'autore interpreta il film come un atto di resistenza a uno stato-lingua, alla tradizione borghese della *Bildung* che riduce le masse proletarie a «ohnmächtige Teile einer Maschine», condannandole «zu neuer Verkettung, noch tieferer Knechtschaft»⁷⁷. Pur senza arrivare all'estremo di voler riconoscere nel film un mezzo di per sé di rivolta anticapitalistica (come ha fatto Benjamin, che in questo punto ha reso la sua teoria suscettibile di molte giustificate critiche⁷⁸), concepisce lo spazio filmico come luogo in cui vengono riprodotte artificialmente quelle esperienze di totalità che la vita delle fabbriche e delle metropoli nega alle masse proletarie:

Mir aber scheint die Atmosphäre des Kinos die einzige Atmosphäre, in welcher die Menschen unserer Zeit – diejenigen welche die Masse bilden – zu einem ungeheuren, wenn auch sonderbar

⁷² L'ovvio riferimento è a ASSMANN (1992).

⁷³ Cf. *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Zweite Fassung* in BENJAMIN (1980, 478).

⁷⁴ *Ibid.* 487 e *passim*.

⁷⁵ HOFMANNSTHAL (1979, 143).

⁷⁶ *Ibid.* 142.

⁷⁷ *Ibid.* 143.

⁷⁸ Cf. SCHIAVONI (2001, 277-80).

zugerichteten geistigen Erbe in ein ganz unmittelbares, ganz hemmungsloses Verhältnis treten, Leben zu Leben, und der vollgepfropfte halbdunkle Raum mit den vorbeiflirrenden Bildern ist mir, ich kann es nicht anders sagen, beinahe ehrwürdig, als die Stätte, wo die Seelen in einem dunklen Selbsterhaltungsdrange hinflüchten, von der Ziffer zur Vision⁷⁹.

Dietro il problema dello storicismo o di un «gestiges Erbe» che si rende presente secondo modalità oblique rispetto alla tradizione, si manifesta, in conclusione, l'utopia di un *medium* della modernità, il film, che, disponendo in maniera nuova dei dati della cultura, si propone allo stesso tempo come fuga dalla alienazione moderna e come forma di resistenza a essa.

Riccardo Concetti

via degli Olmi, 15

I – 06083 Bastia Umbra (PG)

riccardoconcetti@yahoo.it

⁷⁹ HOFMANNSTHAL (1979, 145).

Riferimenti bibliografici

Anonimo (1923) Der junge Medardus. Der neue Sascha-Film. In *Der Filmbote*. 41 (ottobre). 14.

Ascarelli, R. (1995) *Arthur Schnitzler*. Pordenone. Studio Tesi.

Assmann, J. (1992) *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift. Erinnerung und politische Identität in früheren Hochkulturen*. Beck. München.

Bachmann, H. (2003) *Arthur Schnitzler und Michael Curtiz. Der Junge Medardus auf der Bühne und im Kino*. Essen. Die blaue Eule.

Ballhausen, Th., Eichinger, B. et al. (Hrsg.) (2006) *Die Tatsachen der Seele. Arthur Schnitzler und der Film*. Wien. Filmarchiv Austria.

Benjamin, W. (1980) *Gesammelte Schriften. Werkausgabe*. Vol. 2. A cura di R. Tiedemann e H. Schweppenhäuser. Frankfurt a. M. Suhrkamp.

Broch, H. (1964) *Hofmannsthal und seine Zeit. Eine Studie*. München. Piper.

Büttner, E., Dewald, Ch. (1999) Michael Kertésy. Filmarbeit in Österreich bzw. bei der Sascha-Filmindustrie A.-G., Wien. 1919-1926. In Bono, F., Caneppele, P., Krenn, G. (Hrsg.) *Elektrische Schatten. Beiträge zur österreichischen Stummfilmgeschichte*. Wien. Filmarchiv Austria. 101-37.

Concetti, R. (2008) Von Feen und Schatzgräbern: Über die Filmversuche Robert Michels. In *Stifter-Jahrbuch*. 22. 153-72.

Concetti, R. (2009) Storicismo e visione della storia fra film muto e letteratura. In Augieri, C.A., Scaffai, N. (a cura di) *Memoria e oblio: le scritture del tempo*. Atti del convegno annuale dell'Associazione per gli Studi di Teoria e Storia Comparata della Letteratura (Lecce, 24 - 26 ottobre 2007). Bern, et al. P. Lang. 255-61. (Anche: *Compara(i)on* (2006). 1 e 2).

Ferro, M. (1977) *Cinéma et Histoire. Le cinéma. agent et source de l'histoire*. Paris. Editions Denoël/Gonthier.

Fliedl, K. (1997) *Arthur Schnitzler. Poetik der Erinnerung*. Wien et al. Böhlau.

Fliedl, K. (2005) *Arthur Schnitzler*. Stuttgart. Reclam.

Gori, G.M. (1993) *Insegna col cinema. Guida al film storico*. Roma. Edizioni Studium.

Hiebler, H. (2003) *Hugo von Hofmannsthal und die Medienkultur der Moderne*. Würzburg. Königshausen & Neumann.

Hofmannsthal, H. v. (1979) *Gesammelte Werke. Reden und Aufsätze II 1914-1924*. A cura di B. Schoeller e R. Hirsch. Frankfurt a. M. Fischer.

Iaccio, P. (2000) *Cinema e storia. Percorsi immagini testimonianze*. Napoli. Liguori.

Klinenberger, L. (1923) Zur Erstaufführung des «Medardus»-Films. Aus einem Gespräch mit Arthur Schnitzler. In *Neue Freie Presse*. 5 ottobre. 15.

Kracauer, S. (1984) *Von Caligari zu Hitler. Eine psychologische Geschichte des deutschen Films*. Trad. di R. Baumgarten e K. Witte. Frankfurt a. M. Suhrkamp.

Le Rider, J. (2007) *Arthur Schnitzler oder die Wiener Belle Époque*. Wien. Passagen.

Lindgren, I. (2002) «*Seh'n Sie. das Berühmtwerden ist doch nicht so leicht*». *Arthur Schnitzler über sein literarisches Schaffen*. Frankfurt a.M. et al. Lang.

Loacker, A. (2002) *Werkstätten der Seh(n)sucht. Produktionsgeschichte und Produktionsstrukturen des monumentalen Antikfilms in Österreich*. In Id., Steiner, I. (Hrsg.) *Imaginierte Antike. Österreichische Monumental-Stummfilme. Historienbilder und Geschichtskonstruktionen in Sodom und Gomorrha. Samson und Delila. Die Sklavenkönigin und Salambô*. Wien. Filmarchiv Austria. 21-62.

Lukács, G. (1957) *Der historische Roman*. Berlino. Aufbau.

Montesanti, F. (1963) Originalità dell'ispirazione e autonomia di linguaggio nel film storico italiano. In Lupo, L. (ed.) *Il film storico italiano e la sua influenza sugli altri paesi*. S.I. Edizioni di Bianco e Nero. 31-7.

Nepf, M. (1999) Die ersten Filmpioniere in Österreich. Die Aufbauarbeit von Anton Kolm. Louise Veltée/Kolm/Fleck und Jakob Fleck bis zu Beginn des Ersten Weltkriegs. In Bono, F., Caneppele,

P., Krenn, G. (Hrsg.) *Elektrische Schatten. Beiträge zur österreichischen Stummfilmgeschichte*. Wien. Filmarchiv Austria. 11-36.

Ortoleva, P. (1991) *Cinema e storia. Scene dal passato*. Torino. Loescher.

Quaresima, L. (ed) (1984) *Sogno viennese. Il cinema secondo Hofmannsthal. Kraus. Musil. Roth. Schnitzler*. Firenze. La casa Usher.

Schiavoni, G. (2001) *Walter Benjamin. Il figlio della felicità. Un percorso biografico e concettuale*. Torino. Einaudi.

Schnitzler, A. (1962) *Gesammelte Werke. Die dramatischen Werke*. Vol. II. Frankfurt a. M. Fischer.

Schnitzler, A. (1967) *Aphorismen und Betrachtungen*. A cura di R.O. Weiss. Frankfurt a.M. Fischer.

Schnitzler, A. (1968) *Jugend in Wien. Eine Autobiographie*. A cura di Th. Nickl e H. Schnitzler. Wien. Molden.

Schnitzler, A. (1981) *Tagebuch 1879-1931*. Vol. V. A cura di P.M. Braunwarth. Wien. Österreichische Akademie der Wissenschaften.

Stern, F. (2007) Die siebente Kunst als Kulturgeschichte. Film als Zeitbewusstsein und visuelles Archiv. Eine Einführung. In Id., Köhne, J.B. et al. (Hrsg.) *Filmische Gedächtnisse. Geschichte – Archiv – Riss*. Wien. Mandelbaum. 10-36.

Tessitore F. (1991) *Introduzione allo storicismo*. Roma-Bari. Laterza.

Tweraser, F.W. (1998) *Political Dimensions of Arthur Schnitzler's Late Fiction*. Columbia SC. Camden House.

Urbach, R. (1974) *Schnitzler-Kommentar: zu den erzählenden Schriften und dramatischen Werken*. München. Winkler.