Università Ca' Foscari Venezia
Dipartimento di Studi Europei e Postcoloniali
Le Bricole

Cristina Fossaluzza

Poesia e nuovo ordine

Romanticismo politico nel tardo Hofmannsthal

CAFOSCARINA

LE BRICOLE

Università Ca' Foscari Venezia
Dipartimento di Studi Europei e Postcoloniali

Cristina Fossaluzza

Poesia e nuovo ordine

Romanticismo politico nel tardo Hofmannsthal

CAFO
SCAR
INA_

Cristina Fossaluzza, *Poesia e nuovo ordine. Romanticismo politico nel tardo Hofmannsthal*

Le Bricole

Collana del Dipartimento di Studi Europei e Postcoloniali
Università Ca' Foscari Venezia

Comitato scientifico ed editoriale
Anna Maria Carpi (direttore)
Shaul Bassi
Rino Cortiana
Flavio Gregori

© 2010 Università Ca' Foscari Venezia
ISBN 978-88-7543-265-2

In copertina: Hugo von Hofmannsthal a Rodaun
© Frankfurter Goethe-Haus - Freies Deutches Hochstift

Libreria Editrice Cafoscarina srl
Dorsoduro 3259, 30123 Venezia
www.cafoscarina.it

Prima edizione maggio 2010

Ciò che chiamate giustizia è il vostro privilegio, è che ci siano i lupi al posto dei cani. Non potete liberarvi di questa avidità? Non sapete fare nient'altro che restar seduti nel possesso e ambire alla preminenza? – A me è affidata la missione del fondatore e non quella del possessore, e l'ordine che io intendo si erige sulla dedizione e sulla rinuncia. Giacché io non voglio cambiare questo o quest'altro, ma cambiare tutto in una sola volta. Dopodiché saremo tutti insieme i cittadini del nuovo.

Hugo von Hofmannsthal, *La torre*

Questo volume presenta i risultati di una ricerca post-doc cominciata come assegnista del Dipartimento di Studi Europei e Postcoloniali dell'Università Ca' Foscari di Venezia e approfondita grazie a un soggiorno di studio presso la Freie Universität di Berlino come borsista del DAAD.
Desidero ringraziare in modo particolare la prof. Andreina Lavagetto, che ha ispirato il mio lavoro con preziosi suggerimenti e fondamentali spunti di riflessione sul rapporto fra estetica e politica nella modernità.
Ringrazio poi il prof. Wolfgang Braungart per l'interesse dedicato al mio progetto e per la gentile ospitalità all'Università di Bielefeld, dove ho avuto l'opportunità di presentare e discutere i risultati delle mie ricerche, e Olivia Varwig del *Freies Deutsches Hochstift* di Francoforte per avermi messo a disposizione degli importanti materiali sulla biblioteca e sulle letture di Hofmannsthal.
Un ringraziamento va al Dipartimento di Studi Europei e Postcoloniali dell'Università Ca' Foscari di Venezia per aver accolto il lavoro nella collana *Le Bricole*.
Un grazie, infine, a Friederike e Timo Günther e a Paolo Panizzo per le lunghe e intense discussioni sulle tematiche trattate e per la loro partecipazione e vicinanza in questi anni.

Indice

Introduzione 9

1. L'estetica politica di Friedrich Schlegel: filosofia della vita e pensiero conservatore

La costruzione dell'Austria: filosofia della storia e teoria dell'Europa nelle lezioni viennesi *Sulla storia moderna* (1810-1811) 23

L'uscita dal Paradiso e la sindrome della modernità: critica e utopia culturale nei saggi *Sull'anima* e *Il carattere della nostra epoca* (1820-1823) 40

Schlegel teorico ante litteram della "rivoluzione conservatrice": le lezioni sulla *Filosofia della vita* (1827) 56

2. L'estetica politica di Hugo von Hofmannsthal: genesi di una filosofia della cultura moderna

Nazione e cultura: teoria della "rivoluzione conservatrice" nella lezione del 1927 77

La Guerra Mondiale e l'europea fenice: estetica e politica nei saggi del periodo 1914-1917 97

Poesia pura ed etica antiborghese: l'uscita dalla preesistenza e l'utopia estetico-sociale del decennio 1917-1927

1. Hofmannsthal e Pannwitz: la svolta del 1917

Il fratello gemello: crisi e rinascita della cultura europea 118

Il poeta e l'interprete: un'affinità elettiva nel segno della filosofia della vita 128

2. Per un connubio di natura e cultura: le commedie
L'elemento "sociale": Il ritorno a casa di Cristina 135
L'elemento "austriaco": L'uomo difficile 153
3. L'invenzione di una 'modernità senza utilità': le allegorie
Un terribile capitolo di vita intessuto in un tappeto colorato: la fiaba La donna senz'ombra 178
Un dramma barocco moderno: La torre 202

Bibliografia 241

Indice dei nomi 265

Introduzione

[...] *si dimentica troppo spesso che politica e spirito sono identici.*[1]
Hugo von Hofmannsthal, *L'affermazione dell'Austria*

L'estetismo che si politicizza sarà sempre radicale, e lo sarà per bellezza.[2]
Thomas Mann, *Considerazioni di un impolitico*

Il Romanticismo è il movimento letterario che per primo ha posto l'assunto teorico secondo il quale l'arte (e più in generale la cultura) rappresenta lo spazio privilegiato della critica alla società di massa, stabilendo un principio che nella cultura tedesca degli ultimi due secoli ha goduto di una risonanza senza uguali nel panorama europeo. Sin dalle sue origini negli anni a cavallo fra Sette- e Ottocento il Romanticismo tedesco si delinea come un movimento fortemente critico nei confronti dei fondamenti su cui si regge la società borghese e in particolare nei confronti della nuova, 'disumanizzante' ragione comune del profitto. È sulla base di questa critica che il movimento romantico riserva alla poesia il compito di conservare e garantire tutti i valori non contaminati dalla logica economica, elevando la sfera estetica a unica dimensione *etica* dell'esi-

---

1 "[...] man vergißt allzu oft, daß Politik und Geist identisch sind" [RA II, 356]. Le citazioni dai testi originali si riportano in traduzione italiana per consentire una maggiore leggibilità. Nel caso in cui si tratti di citazioni lunghe il testo originale è indicato in nota. Le citazioni brevi si riportano anche in originale solo qualora risultino particolarmente significative, in caso contrario si rimanda il lettore al riferimento bibliografico del testo originale riportato dopo la citazione. Le traduzioni delle opere citate sono state tratte (con lievi modifiche) da edizioni italiane recenti, se disponibili. Tali edizioni sono indicate in bibliografia al punto "V. Traduzioni italiane". Negli altri casi le traduzioni sono a cura dell'autrice.

2 "Ästhetizismus, der sich politisiert, wird immer radikalistisch sein, und zwar aus bellezza" [GW XII, 545].

stenza e dichiarandone il primato assoluto su tutte le altre dimensioni del reale. Riconoscendo nell'arte il luogo esclusivo dell'espressione di un linguaggio autenticamente 'umano' il Romanticismo non si limita tuttavia a dichiarare l'integrità etica dell'arte nel mondo moderno, ma giunge a rivestire la sfera estetica dell'aura sacra che in altre epoche era appannaggio della religione. In tal modo il movimento romantico stabilisce un legame diretto fra 'estetica' e 'religione' che lo induce a individuare nell'arte anche l'unico vero spazio della spiritualità nella società moderna e a gettare le basi di quella visione tutta tedesca dell'arte come esperienza spirituale che porta il nome di '*Kunstreligion*'.[3] È così che il Romanticismo scrive la prima pagina della filosofia di un'arte interiorizzata e antiborghese, geniale e intimamente 'umana', diventando il vero e proprio movimento fondatore dell'estetica moderna.[4]

Nel suo rapporto con la modernità la concezione romantica dell'arte presenta tuttavia anche alcuni aspetti estremamente critici. Tale problematicità va ricondotta innanzitutto all'antitesi strutturale fra 'poesia' ed 'economia' su cui si fonda l'estetica del Romanticismo. Muovendo dalla critica a una nascente società di massa sentita come annichilente e repressiva e statuendo così una netta contrapposizione fra 'arte' e 'società economica', 'cultura' e 'politica', il Romanticismo giunge infatti poco a poco, e non potrebbe essere altrimenti, a recidere il legame fra la sfera *privata* dell'arte e della cultura e la sfera *pubblica* della politica e dell'economia. D'altro canto, proprio stabilendo tale frattura il Romanticismo è anche il primo movimento intellettuale moderno a misurarsi con la costante necessità di ridefinire su quale base si possa eventual-

---

3 Sul fenomeno della 'Kunstreligion' cfr. Braungart, Wolfgang/Fuchs, Gotthard/Koch, Manfred (a cura di): *Ästhetische und religiöse Erfahrungen der Jahrhundertwenden*, Schöningh, Paderborn 1997-2000, 3 vol. e Auerochs, Bernd: *Die Entstehung der Kunstreligion*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 2006.

4 Così facendo, il Romanticismo non inventa nulla, ma radicalizza e porta alle estreme conseguenze alcune tendenze culturali già manifestatesi con lo *Sturm und Drang* intorno al 1770, ossia nel momento storico della nascita dell'intellettuale borghese. Si pensi solo all'opera di Johann Gottfried Herder e del giovane Goethe. Per un approfondimento cfr. Baioni, Giuliano: *Goethe. Classicismo e rivoluzione*, Einaudi, Torino 1998.

mente ricostruire il rapporto fra 'arte' e 'società', 'cultura' e 'politica'. Il movimento romantico rappresenta perciò il vero e proprio inauguratore di un'epoca, quella moderna, in cui essere intellettuali significa anche dover continuamente ripensare le stesse categorie di 'cultura' e di 'politica' nelle loro specificità e differenze, nell'intento di ridefinire il loro fragile e precario legame o anche solo di constatarne ancora una volta la reciproca estraneità.[5]

Uno dei pensatori moderni che più si sono confrontati con il rapporto conflittuale fra 'cultura' e 'politica' nel Romanticismo è senza dubbio il filosofo politico Carl Schmitt (1888-1985) e ricapitolare brevemente le sue riflessioni in proposito può aiutare a delineare gli aspetti principali di tale problematica e le sue implicazioni per la società moderna. In un famoso studio del 1919 paradossalmente intitolato *Politische Romantik*,[6] Schmitt nega al pensiero di teorici del cosiddetto 'romanticismo politico' come Friedrich Schlegel e Adam Müller una vera e propria dimensione politica. Per Schmitt anche i pensatori romantici che nell'Ottocento si sono avvicinati a posizioni politiche, Schlegel e Müller, in realtà sarebbero sempre rimasti fedeli alle premesse teoriche a-politiche dell'estetica romantica. In generale, l'autore attribuisce al Romanticismo una disposizione "occasionalista", passiva ed empatica nei confronti del mondo che si riflette in un atteggiamento estetico capace, a seconda del momento, di identificarsi con correnti politiche differenti ma incapace di essere realmente e attivamente 'politico'.[7] Sulla base

---

5 Sull'attualità del dibattito sul difficile rapporto fra 'cultura' e 'politica' nella società moderna, probabilmente in nessun'altra cultura europea così travagliato come in quella tedesca, cfr. Lepenies, Wolf: *Kultur und Politik. Deutsche Geschichten*, Carl Hanser Verlag, München/Wien 2006 (disponibile anche in lingua inglese: *The seduction of culture in German history*, Princeton Univ. Press, Princeton, New York *et al*. 2006).

6 Schmitt, Carl: *Politische Romantik,* Duncker & Humblot, München *et al.* 1919. Trad. it. *Romanticismo politico*, a cura di Carlo Galli, Giuffré, Milano 1981.

7 L'autore separa il pensiero romantico di filosofi come Schlegel e Müller da quello più propriamente politico di altri teorici loro contemporanei come Joseph de Maistre (1753-1821), Louis de Bonald (1754-1840) e Juan Donoso Cortés (1809-1853).

di tale considerazione Schmitt confuta teorie differenti a favore della politicità del Romanticismo, negando che tale movimento possa essere definito 'conservatore', come si crede in Germania, ma anche che vi si possa riconoscere un intento 'anarchico-rivoluzionario', come si pensa invece in altri paesi europei.[8] Il filosofo sostiene che il Romanticismo vada invece considerato un pensiero genuinamente 'estetico', una tendenza filosofica che si sottrae per definizione ai ragionamenti politici e che trova la sua collocazione ideale in una sfera intima e privata. Per Schmitt il Romanticismo può conoscere perciò unicamente la dimensione dell'"occasionalismo soggettivizzato",[9] nella quale un soggetto geniale che è causa di tutte le cose osserva il mondo solo per trovarvi un'ispirazione per la sua produttività artistica:

> Il nucleo di tutto il Romanticismo politico è dunque che lo Stato è un'opera d'arte, che lo Stato della realtà storico-politica è un'*occasio* per l'attività creatrice del soggetto romantico che produce l'opera d'arte, per dar adito alla poesia e al romanzo o anche solo per evocare uno stato d'animo romantico.[10]

Come emerge con particolare evidenza dal passo citato, Schmitt attribuisce dunque al Romanticismo una visione squisitamente 'estetica'

---

[8] Sulle diverse interpretazioni del romanticismo nei vari paesi europei cfr. l'articolo di Ernst Müller: "Romantisch/Romantik", in: *Ästhetische Grundbegriffe (ÄGB). Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, a cura di Karlheinz Barck *et al*., Metzler 2003, vol. 5, pp. 315-344, in particolare il paragrafo 3.IV: "Europäischer Begriffstransfer", pp. 332 segg.

[9] Nell'originale "subjektivierter Occasionalismus", cfr. Schmitt, Carl: *Politische Romantik* cit., p. 23. L'occasionalismo è una dottrina di origine araba e ripresa nell'età cartesiana che pone in Dio la causa di tutte le cose e che considera le 'cause' solo delle 'occasioni' di cui Dio si serve. Cfr. il relativo lemma in: Abbagnano, Nicola: *Dizionario di filosofia*, terza ed. ampliata e aggiornata da Giovanni Fornero, Utet, Torino 2002, p. 772.

[10] "Das ist also der Kern aller politischen Romantik: der Staat ist ein Kunstwerk, der Staat der historisch-politischen Wirklichkeit ist occasio zu der das Kunstwerk produzierenden schöpferischen Leistung des romantischen Subjekts, Anlaß zur Poesie und zum Roman, oder auch zu einer bloßen romantischen Stimmung", in: Schmitt, Carl: *Politische Romantik* cit., pp. 172-173.

della realtà storica che mal si concilia con l'impegno politico. Di conseguenza per l'autore l'atteggiamento che meglio si adatta alla concezione poeticizzata del mondo del Romanticismo non è quello della 'politica' ma semmai quello della 'critica'.[11] La 'critica' sarebbe infatti una dimensione romantica per eccellenza perché capace di evocare, confrontare e tematizzare i molteplici aspetti del vivere politico (rivoluzione e restaurazione, guerra e pace, nazionalismo e internazionalismo ecc.) senza avere la necessità, contrariamente alla politica, di assumere una netta posizione ideologica in proposito. È partendo da tali premesse concettuali che Schmitt conclude la sua trattazione ribaltando la formula che dà il titolo al suo studio e negando che possa esistere un vero e proprio "romanticismo politico". Un atteggiamento estetico puramente 'critico' e 'occasionalista', questa la conclusione dell'autore, non è conciliabile con l'attività volta a porre i fondamenti o a modificare in una direzione o nell'altra i principi su cui si regge la vita pubblica perché, come si legge nel *Romanticismo politico*, "un'emozione che non va al di là della sfera soggettiva non è in grado di fondare una comunità".[12]

Dal punto di vista odierno è necessario prendere atto che le argomentazioni di Schmitt, pur ponendo un problema assolutamente centrale rispetto al ruolo dell'arte nella modernità, rimangono all'interno della contrapposizione fra 'poesia' ed 'economia', 'sfera privata' e 'sfera pubblica', con cui già il Romanticismo aveva interpretato se stesso e il mondo, negando per primo i suoi legami con la politica e rivendicando il proprio status squisitamente estetico.[13] Prendendo spunto dalle tesi

---

[11] Per un approfondimento generale sul concetto filosofico di "critica" da Kant in avanti cfr. il relativo lemma in: Abbagnano, Nicola: *Dizionario di filosofia* cit., p. 247. Sulla "critica" nel pensiero romantico cfr. inoltre Benjamin, Walter: *Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik*. Trad. it.: *Il concetto di critica nel Romanticismo tedesco: Scritti 1919-1922*, a cura di Giorgio Agamben, Einaudi, Torino 1982.

[12] "Ein Affekt, der nicht über den Rahmen des Subjektiven hinausgeht, vermag keine Gemeinschaft zu begründen [...]", in: Schmitt, Carl: *Politische Romantik* cit., p. 226.

[13] Si pensi ad es. alla critica del primo Romanticismo al *Wilhelm Meister* di Goethe. Cfr. i *Frammenti e studi 1799-1800* di Novalis (in: HKA 3, 527-694) e la lettera dello stesso Novalis a Ludwig Tieck del 23 febbraio 1800 (in: HKA 4, 321 segg.).

sostenute da Schmitt, ma tenendo presente che anche la sua interpretazione si basa fondamentalmente su categorie romantiche, il nostro studio intende porre ancora una volta, all'alba del ventunesimo secolo, la domanda a cui l'autore del *Romanticismo politico* risponde negativamente. L'intento della ricerca è quello di attualizzare le implicazioni culturali del problema posto da Schmitt, riflettendo su un interrogativo cruciale per il mondo intellettuale moderno: in che termini l'arte e la cultura, che oggi più che mai vorrebbero essere il luogo della critica alla società di massa e rappresentare una zona franca in un mondo dominato principalmente dalla logica dell'economia, possono dirsi 'autonome' e non 'politiche' in un'epoca che ha visto la politica diventare a sua volta un fenomeno estetico?[14]

Ripensare la categoria del "romanticismo politico" oggi significa infatti anche interrogarsi sul ruolo dell'arte in una società in cui già solo esistere significa essere dei soggetti 'estetici' e in cui la sfera dell'estetica ha allargato a tal punto i suoi confini da mescolarsi a tutti gli ambiti dell'esistenza. Il cosiddetto *aesthetic turn*,[15] che avviene con la filosofia della vita romantica prima ancora che con il vitalismo nietzschiano, ha trasformato la politica da luogo normativo dell'organizzazione del vivere civile in uno degli spazi di un'esistenza che, sul piano individuale come su quello sociale, si esprime e opera di preferenza secondo dei codici estetici.[16] In un mondo in cui viene meno la differenza fra 'poli-

---

[14] Sulla dimensione estetica della politica moderna cfr. ad esempio Laura Bazzicalupo: *Mimesis e Aisthesis. Ripensando la dimensione estetica della politica*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 2000.

[15] Cfr. Hammermeister, Kai: *The German Aesthetic Tradition*, Cambridge University Press, Cambridge 2002.

[16] Va specificato che nella cultura tedesca la mescolanza fra estetica e politica che caratterizza la modernità ha una tradizione particolarmente consolidata. È molto significativo ad es. che nei paesi di lingua tedesca, a differenza che in altri paesi europei, le teorie nazionali siano provenute spesso dal mondo della filosofia, della letteratura e delle scienze umanistiche *tout court* e si siano servite di categorie eminentemente estetico-culturali. Si ricordi ad esempio che solo in Germania esiste il concetto di *Kulturnation*. Per un approfondimento critico cfr. lo studio di Daniela Gretz: *Die deutsche Bewegung: der Mythos von der ästhetischen Erfindung der Nation,* Fink, München *et al.* 2007.

tica' e 'vita'[17] e fra 'vita' ed 'estetica', non può che diventare irriconoscibile anche la linea di demarcazione fra 'politica' ed 'estetica'. Ciò fa sì che l'atto politico si trasformi inevitabilmente in un segno estetico e il segno estetico, che nella logica della filosofia della vita corrisponde a una vera e propria esperienza vitale, diventi viceversa un atto politico *tout court*.

Riflettendo su tali problematiche, il nostro studio cercherà d'interrogarsi sulle possibili forme assunte dal "romanticismo politico" in una modernità novecentesca in cui 'vita', 'politica' ed 'estetica' sono diventate sfere vicinissime e spesso indistinguibili. In particolare, la ricerca intende concentrare la sua attenzione su una categoria culturale molto controversa teorizzata negli anni venti del secolo scorso dallo scrittore austriaco Hugo von Hofmannsthal e nota con il nome di "rivoluzione conservatrice". Considerando che alcuni studi recenti hanno cercato di catturare la dimensione 'politica' di tale concetto giungendo ad affermare l'inadeguatezza e la nebulosità della stessa formula "rivoluzione conservatrice",[18] in questa sede si cercherà di interpretare la categoria usata da Hofmannsthal ipotizzandone la natura fondamentalmente

---

[17] Sul concetto moderno e vitale di 'politico' (contrapposto a quello normativo di 'politica'), sviluppatosi con il Romanticismo dopo la Rivoluzione Francese si veda Hebekus, Uwe/Matala de Mazza, Ethel (a cura di): *Das Politische: Figurenlehren des sozialen Körpers nach der Romantik*, Fink, München 2003. Va ricordato che tale concetto viene teorizzato proprio da Carl Schmitt negli anni venti del Novecento nel suo scritto *Der Begriff des Politischen* (1928). Trad. it. di Pierangelo Schiera nella raccolta di saggi *Le categorie del "Politico"*, Il Mulino, Bologna 1998. Per un approfondimento sul concetto di "biopolitica" e sui legami fra 'politica' e 'vita' nella modernità cfr. i due studi di Giorgio Agamben: *Homo sacer. Il potere sovrano e la nuda vita*, Einaudi, Torino 1995 e *Stato di eccezione*, Bollati Boringhieri, Torino 2003.

[18] Un noto studio di Stefan Breuer mette ad es. in evidenza la difficoltà di ricondurre la definizione di "rivoluzione conservatrice" a un'ideologia politica univoca e sottolinea che essa, nonostante il suo successo, abbia prodotto più confusione che chiarezza. Cfr. *Anatomie der konservativen Revolution*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1993, in particolare pp. 4 e 9 (trad. it. di Camilla Miglio: *La rivoluzione conservatrice: Il pensiero di destra nella Germania di Weimar*, Donzelli, Roma 1995).

estetico-filosofica. "Rivoluzione conservatrice" è una definizione che nasce infatti dalla penna di un letterato e non da quella di un politico[19] e che inizialmente non ha molto a che fare con l'ambito dell'ideologia politica in senso stretto quanto piuttosto con quello della filosofia della storia e della cultura. Il nostro volume ne ricostruisce l'origine teorica a partire dalla filosofia romantica, e in particolare dagli scritti ottocenteschi di Friedrich Schlegel, per poi indagarne gli sviluppi novecenteschi nell'opera tarda di Hofmannsthal.[20]

Cos'hanno in comune due autori apparentemente così lontani e differenti come Schlegel e Hofmannsthal? In che termini il romantico Schlegel e il moderno Hofmannsthal si possono definire dei pensatori politici? Il parallelo fra gli scritti maturi di Schlegel e quelli dell'ultimo Hofmannsthal, entrambi ancora poco studiati, non è motivato da una ricezione diretta e puntuale dell'opera schlegeliana da parte dello scrittore austriaco, ma da una continuità culturale nel segno di una filosofia romantica che, per la prima volta nel suo complesso, viene espressa

---

[19] L'ossimoro "rivoluzione conservatrice" viene coniato da Thomas Mann in riferimento alla filosofia di Nietzsche nel saggio *Russische Anthologie* del 1921 (cfr. *Essays II 1914-1926*, in: GKFA 15.1., pp. 333-347, in particolare p. 341), anche se poi viene divulgato da Hofmannsthal che lo utilizza nella sua lezione universitaria del 1927 *Das Schrifttum als geistiger Raum der Nation (La cultura scritta come spazio dello spirito della nazione*). Cfr. Osterkamp, Ernst: "Konservative Avantgarde?", in: *Zeitschrift für Germanistik* VIII – 1/1998, Lang, Bern 1998, pp. 7 seg., in particolare p. 7. Per un'analisi della lezione di Hofmannsthal cfr. più avanti, soprattutto il capitolo *Nazione e cultura: teoria della "rivoluzione conservatrice" nella lezione del 1927*.

[20] Il nostro studio sceglie di concentrarsi sugli scritti di Friedrich Schlegel tralasciando quelli di un altro autore altrettanto rappresentativo del "romanticismo politico" viennese e molto vicino a Schlegel, ossia Adam Müller. Il pensiero di Schlegel ci appare infatti più significativo per la nostra problematica perché lo scrittore romantico, come Hofmannsthal, arriva alla politica passando per l'estetica, a differenza di Müller che sviluppa la sua teoria estetica della politica provenendo dall'ambito giuridico e politico-economico. Sui legami biografici e le affinità ideologiche fra Schlegel e Müller cfr. lo studio di Hans-Jochen Marquardt: *"Vermittelnde Geschichte": zum Verhältnis von ästhetischer Theorie und historischem Denken bei Adam Heinrich Müller*, Heinz, Stuttgart 1993, in particolare pp. 157-189 e le testimonianze raccolte in: *Adam Müllers Lebenszeugnisse*, a cura di Jakob Baxa, Schöningh, München *et al.* 1966, 2 vol.

concettualmente da Schlegel nei primi decenni dell'Ottocento e che si fonda su due precisi pilastri teorici: il concetto di "vita", che giungerà fino al vitalismo moderno, e la cifra simbolica dell'Austria, che per entrambi gli autori protagonisti del nostro studio, seppure in momenti storici diversi, diventa il vero e proprio perno intorno al quale ruota un ambizioso disegno storico-culturale e filosofico-culturale.

Costretti entrambi a confrontarsi con un periodo storico estremamente instabile, quello successivo alla Rivoluzione Francese e quello successivo alla Prima Guerra Mondiale, sia Schlegel che Hofmannsthal si fanno interpreti dei rivolgimenti epocali del proprio tempo utilizzando le stesse categorie critiche. A distanza di circa cento anni i due scrittori propongono infatti una lettura del tutto affine della storia incentrata sull'Austria come nucleo vitale dell'Europa moderna. Nel primo Ottocento Schlegel non riconosce nell'Austria tanto uno Stato nazionale *ante litteram*, quanto un'utopia culturale situata al centro di una visione filosofica della storia orientata all'esperienza del Sacro Romano Impero. Allo stesso modo anche Hofmannsthal, pur avendo alle spalle l'esperienza storica estremamente significativa dell'affermazione degli Stati nazionali, non esalta l'Austria del primo Novecento vedendovi uno Stato nazionale ma trasferendovi un'utopia culturale legata alla realtà storica dell'Impero.[21] Considerando l'Austria del proprio tempo come l'erede del passato imperiale e come punto di partenza ideale per costruire una nuova realtà sociale basata sulla cultura tedesca, i due scrittori interpretano la propria epoca come una tappa di un lungo percorso storico che inizia con la fondazione del Sacro Romano Impero di nazione germanica. È evidente che sia Schlegel che Hofmannsthal leggono e 'affrontano' perciò la loro contemporaneità storico-politica con strumenti filosofici, riconoscendo negli eventi del proprio tempo dei frammenti di un preciso tracciato storico-culturale. I due scrittori si fanno così rappresentanti di una medesima tendenza 'estetica' del

[21] Ciò è dovuto probabilmente anche al fatto che Hofmannsthal vive nell'Austria-Ungheria e, pur scrivendo dopo l'epoca della costituzione degli Stati nazionali, nel periodo della prima Guerra Mondiale conosce direttamente solo la realtà dell'Impero.

pensiero 'politico' che, capovolgendo la tesi di Carl Schmitt, oggi si può descrivere ancora pregnantemente come un vero e proprio "romanticismo politico" e nella quale si può riconoscere il fondamento teorico del concetto che Hofmannsthal nel 1927 definirà "rivoluzione conservatrice".

Nell'intento di indagare l'origine di tale tendenza estetico-politica, la prima parte del volume (pensata come introduzione teorica all'analisi degli scritti di Hofmannsthal svolta nella parte successiva), si concentrerà sui saggi e sulle lezioni del periodo viennese di Schlegel, dal 1808 al 1827,[22] e offrirà una lettura di queste significative opere del tardo Romanticismo viennese, oggi pressoché dimenticate,[23] nel contesto storico e culturale dell'epoca delle guerre napoleoniche e della Restaurazione, proponendo un'interpretazione che, più che vedervi un manifesto del cattolicesimo o l'espressione della linea politica reazionaria ufficiale del Congresso di Vienna, vi individua dei veri e propri documenti fondanti della filosofia della cultura moderna.

La parte centrale del nostro studio, spostando l'attenzione sugli sviluppi novecenteschi del pensiero romantico viennese, si soffermerà invece sull'opera tarda di Hofmannsthal, quella più 'politica' e meno considerata dalla critica, che si estende dagli anni della Prima Guerra Mondiale fino alla morte dello scrittore nel 1929. La lettura che qui si propone ripercorrerà la genesi della lezione di Monaco del 1927, in cui Hofmannsthal nomina il concetto di "rivoluzione conservatrice" e, scegliendo un percorso esemplare nell'opera matura dello scrittore austriaco, ne ricostruirà l'origine partendo dagli anni della Prima Guerra Mondiale. Le teorie filosofico-culturali e filosofico-politiche che Hof-

---

22 A differenza dell'opera giovanile di Schlegel, questi testi sono ancora poco considerati dalla critica. In ambito italiano esistono solo rare traduzioni datate (che verranno comunque indicate nel corso della trattazione).

23 Persino uno degli studi più recenti sul romanticismo politico come il libro di di Ethel Matala de Mazza: *Der verfaßte Körper: zum Projekt einer organischen Gemeinschaft in der politischen Romantik*, Rombach, Freiburg im Breisgau 1999, si limita a trattare le opere del giovane Friedrich Schlegel senza occuparsi del periodo viennese dello scrittore.

mannsthal sviluppa durante la guerra in saggi, commedie e racconti – questa l'ipotesi della nostra analisi – verranno coltivate dallo scrittore nel corso degli anni venti per poi trovare la più complessa espressione saggistica e la massima realizzazione estetica in quei manifesti della filosofia della storia e della cultura moderna che sono la lezione di Monaco *Das Schrifttum als geistiger Raum der Nation*[24] e il dramma barocco moderno *Der Turm*.[25]

[24] *La cultura scritta come spazio dello spirito della nazione*.
[25] *La torre*.

1.

L’estetica politica di Friedrich Schlegel: filosofia della vita e pensiero conservatore

La costruzione dell'Austria: filosofia della storia e teoria dell'Europa nelle lezioni viennesi Sulla storia moderna *(1810–1811)*

È alla storia che dovete guardare: cercate nel suo tessuto istruttivo le epoche che si assomigliano e imparate a usare la bacchetta magica dell'analogia.[1]

Novalis, *La Cristianità ovvero l'Europa*

La cultura tedesca moderna è percorsa da una particolare corrente del pensiero politico conservatore che paradossalmente possiede anche un'anima 'rivoluzionaria' e perciò si distacca dalla tradizionale linea reazionaria dell'ideologia conservatrice occidentale, delineandosi come una tendenza del tutto originale nel panorama della filosofia politica europea. Uno dei teorici più significativi di tale corrente politico-filosofica, che prende forma poco a poco negli anni travagliati successivi alla Rivoluzione Francese e alle guerre napoleoniche,[2] è senza dubbio lo scrittore romantico Friedrich Schlegel. In particolare, Schlegel pone i principi concettuali di questa tendenza della filosofia politica nei suoi ultimi tre cicli di lezioni, svolte negli atenei di Vienna e di Dresda tra il 1827 e il 1829 e incentrate sulla tematica della "filosofia della vita".

---

1 "An die Geschichte verweise ich euch, forscht in ihrem belehrenden Zusammenhang, nach ähnlichen Zeitpunkten, und lernt den Zauberstab der Analogie gebrauchen" [HKA 3, 518].

2 Gli studi che hanno accennato a tale linea del pensiero conservatore, non ancora analizzata come meriterebbe, risalgono agli anni sessanta e settanta. Si ricordano in particolare le ottime introduzioni di Jean-Jacques Anstett e Ernst Behler all'edizione storico critica dell'opera di Friedrich Schlegel (cfr. KSFA VII, IX e X) e il libro di Martin Greiffenhagen: *Das Dilemma des Konservatismus in Deutschland*, Piper, München 1971. Sui legami fra Romanticismo e pensiero conservatore si rimanda inoltre alla monografia di Hermann Kurzke sull'opera 'politica' di Novalis: *Romantik und Konservatismus: das "politische" Werk Friedrich von Hardenbergs (Novalis) im Horizont seiner Wirkungsgeschichte*, Fink, München 1983.

Non è esagerato riconoscere in questi scritti un vero e proprio testamento spirituale dell'autore, che vi raccoglie le riflessioni storico-filosofiche concepite soprattutto a partire dal suo viaggio a Parigi del 1802 e dalla fondazione della rivista *Europa* e maturate nel corso dei suoi ultimi vent'anni di vita alla corte di Klemens von Metternich. Ben lungi dal rappresentare dei documenti superati del pensiero cattolico e reazionario suggellato dal Congresso di Vienna, queste opere pressoché dimenticate del tardo Romanticismo viennese devono essere considerate a tutti gli effetti come degli scritti fondamentali della filosofia romantica e neoromantica. Partendo dalle categorie estetiche del Romanticismo, Schlegel vi concepisce infatti una teoria 'politica' tutta romantica che godrà di grande fortuna nel primo Novecento e che costituirà anche la base di un pensiero che lo scrittore austriaco Hugo von Hofmannsthal nel 1927 definirà pregnantemente "rivoluzione conservatrice".[3]

Approfondire i legami del concetto di "rivoluzione conservatrice" con la tradizione del Romanticismo viennese aiuta a comprendere meglio tale concetto, evidenziandone la matrice filosofica, ma anche a chiarire le origini teoriche dei non sempre facili sviluppi 'politici' del 'neoromanticismo' primonovecentesco e del pensiero estetico tutto incentrato sulla "filosofia della vita" che a Vienna trova uno dei suoi maggiori rappresentanti proprio in Hofmannsthal.[4]

---

[3] Come si è accennato, Hofmannsthal utilizza tale formula nella lezione universitaria *Das Schrifttum als geistiger Raum der Nation* (*La cultura scritta come spazio dello spirito della nazione*), che si tiene a Monaco di Baviera il 10 gennaio 1927. Il legame di continuità fra Schlegel e Hofmannsthal nel segno della "rivoluzione conservatrice" è sottolineato anche da Ernst Behler nei suoi saggi introduttivi all'edizione storico-critica delle lezioni del filosofo romantico, cfr. KFSA VII, XVII seg. e KFSA X, LXX.

[4] La "filosofia della vita", non priva di una componente "spirituale" e mistica, non coincide pienamente con il "vitalismo" propugnato in particolare da Friedrich Nietzsche. Per un approfondimento sulle differenze fra i due concetti cfr. KFSA X, XXXI. Cfr. a tale proposito anche i relativi lemmi in: Abbagnano, Nicola: *Dizionario di filosofia* cit., pp. 1163 segg. e i lemmi "Lebensphilosophie" e "Vitalismus" in: Ritter, Joachim/Gründer, Karlfried (a cura di): *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft Darmstadt, Schwabe & Co, Basel 1971 segg., vol. 5, pp. 135-140 e vol. 11, pp. 1076 segg.

Il concetto di "rivoluzione conservatrice", così come lo scrittore austriaco lo intese nella sua lezione del 1927, costituisce infatti una costruzione genuinamente estetico-filosofica prima ancora che una definizione strettamente politica, una concezione di pensiero prima ancora che uno slogan programmatico e militante.[5] Riconoscere l'anima squisitamente estetica del concetto di "rivoluzione conservatrice", riconducendolo al pensiero romantico, non significa dunque volerne escludere le implicazioni politiche, ma fissare un punto di partenza per coglierne la dimensione politica *sui generis*, provando, su un piano più generale, a riflettere su due grandi interrogativi che si pongono pressantemente al mondo intellettuale da almeno duecento anni: qual è il legame e dov'è il confine fra sfera 'politica' e sfera 'estetica'? Cosa vuol dire pensare e agire 'politicamente' nella cultura moderna?

La dimensione politica mediata e sfuggente che caratterizza l'idea di "rivoluzione conservatrice" è determinata proprio da una visione estetico-filosofica degli eventi storici. Tale visione della storia non va confusa con un atteggiamento astrattamente idealista o completamente distaccato dal reale, ma si esprime al contrario, sin dalle sue origini nelle lezioni di Schlegel, in un'interpretazione degli eventi che trae ispirazione dalla realtà storico-culturale per poi trasformarla in un tessuto simbolico. Non è un caso se nel momento storico del tramonto del Sacro Romano Impero e della nascita dell'Impero Austriaco le riflessioni di Schlegel ruotano intorno al *simbolo* storico-politico dell''Austria'. Se il pensatore romantico attribuisce alla sua patria di adozione il compito di risollevare la cultura europea dallo sfacelo postrivoluzionario, è perché vi riconosce un'energia salvifica capace di superare la decadenza del suo tempo e di far rifiorire la cultura della modernità. In tal modo Schlegel investe l'Austria di una vera e propria carica messianica, in tutto e per tutto simile a quella che anche Hofmannsthal le riconoscerà circa cento anni dopo, nell'epoca della Prima Guerra Mondiale e del crollo dell'Impero Austroungarico.

---

[5] Sulle difficoltà di definizione legate al concetto di "rivoluzione conservatrice" inteso in un'accezione programmatica e militante cfr. Breuer, Stefan: *Anatomie der konservativen Revolution* cit., *passim.*

Il concetto di "rivoluzione conservatrice" costituisce dunque un pensiero estetico-filosofico concepito dal Romanticismo viennese negli anni della Restaurazione e tutto incentrato sull'Austria come cifra culturale. Per comprenderne gli intricati sviluppi nella cultura tedesca primonovecentesca è utile ricostruirne le premesse teoriche e approfondire il contesto storico-culturale in cui esso prende forma, concentrandosi innanzitutto sulle riflessioni che nei primi anni dell'Ottocento portano Friedrich Schlegel a dedicare un ciclo di lezioni universitarie a un argomento apparentemente così poco 'romantico' come la "storia moderna".[6]

Nel 1808, appena due anni dopo il crollo del Sacro Romano Impero, Schlegel (prussiano e protestante) decide di trasferirsi in Austria e di convertirsi al cattolicesimo. Considerando la crucialità del momento storico in cui il filosofo romantico prende tale decisione, è facile immaginare che essa non sia motivata unicamente da ragioni personali. Quella a favore dell'Austria è infatti una scelta derivata da una consapevole riflessione culturale di Schlegel e maturata dopo un intenso e approfondito studio della storia dell'Occidente (e in particolare della figura dell'imperatore Carlo V),[7] che porta il filosofo a compiere una

---

[6] Tralasciando singoli scritti isolati, come il frammento di Novalis *Die Christenheit oder Europa* (*La Cristianità ovvero l'Europa*, 1799), le lezioni di Schlegel rappresentano il primo documento in cui un pensatore romantico tratta approfonditamente un argomento storico, cfr. KSFA VII, XC seg. Oltre a Schlegel, l'unico filosofo romantico che si occupa intensamente di storia è Adam Müller. Su Müller cfr. Marquardt, Hans-Jochen: *"Vermittelnde Geschichte": zum Verhältnis von ästhetischer Theorie und historischem Denken bei Adam Heinrich Müller* cit. Sulla nascita della storiografia tedesca moderna fra Sette- e Ottocento e sui suoi legami con il mondo della letteratura cfr. anche lo studio di Daniel Fulda: *Wissenschaft aus Kunst. Die Entstehung der modernen deutschen Geschichtsschreibung 1760-1860*, de Gruyter, Berlin / New York 1996, *passim*.

[7] Schlegel avrebbe voluto dedicare un dramma alla figura di Carlo V ma in realtà il suo progetto non vide mai la luce. Il materiale sull'imperatore del Sacro Romano Impero verrà inglobato nelle lezioni *Über die neuere Geschichte* (*Sulla storia moderna*) del 1810–1811.

svolta ideologica in senso conservatore in realtà molto meno radicale di quanto potrebbe sembrare a prima vista.[8]

Ci si chiederà allora perché Schlegel nel 1808 scelga proprio l'Austria e quali aspettative possa coltivare il filosofo romantico, un tempo rivoluzionario e 'repubblicano', nei confronti del paese del conte Klemens von Metternich. In una lettera del 29 marzo 1808 al fratello August Wilhelm lo scrittore definisce l'Austria, molto esplicitamente, "l'unico Stato al mondo di cui io poss[a] entrare a far parte con la massima simpatia",[9] individuandovi l'unico angolo d'Europa che nell'epoca successiva alla Rivoluzione Francese possa lasciare spazio all'affermazione di una nuova forma politica e faccia intravedere la possibilità concreta di realizzare l'ideale politico del "vero Impero"[10]. Per comprendere cosa intenda Schlegel con il concetto di "vero Impero" è utile ricordare un appunto del 1807, in cui il filosofo distingue tale forma di governo, che ritiene squisitamente germanica, dal recente esempio storico dell'Impero napoleonico. Proprio sulla base di tale separazione fra impero 'germanico' e impero 'napoleonico', nello stesso aforisma Schlegel giunge a illustrare i motivi che lo spingono a individuare nell'Austria del primo Ottocento il paese più indicato per realizzare qui e ora la realtà politica e giuridica del "vero Impero":

> La costituzione austriaca è l'unica ancora libera nel senso dei Germani. Una nobile coalizione di popoli, nella quale ognuno di essi rimane quello che è ed è destinato a essere. Questa costituzione viene fraintesa a tal

---

8 Come ha illustrato Ernst Behler, il passaggio dal giovane Friedrich Schlegel moderno, rivoluzionario e repubblicano al tardo Friedrich Schlegel conservatore, cattolico e filomonarchico non è poi così brusco e inaspettato e rappresenta l'ultimo e coerente atto di una lunga evoluzione intellettuale. Cfr. *Friedrich Schlegel in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, Rowohlt, Reinbek bei Hamburg 1983, p. 98 e *passim*. Sulle strumentalizzazioni della critica, che su un fronte si è occupata solo del giovane e più moderno Schlegel e su quello opposto ha voluto utilizzare lo scrittore maturo solo per motivi di militanza religiosa, cfr. *ibid*., pp. 150-160.

9 Cfr. *ibid.*, p. 107.

10 Schlegel comincia a utilizzare la definizione di "wahres Kaisertum" ("vero Impero") nei suoi appunti del 1807, cfr. *ibid.,* p. 107.

> punto proprio perché è fondata sul concetto germanico di libertà. Come idea l'Impero non rappresenta infatti che una monarchia universale cristiana, germanicamente libera e organizzata in ceti.[11]

Risulta chiaro che l'autore intende tracciare un parallelo diretto tra la costituzione dell'Austria del primo Ottocento e la struttura giuridica della società degli antichi Germani, fondata su un concetto di 'libertà' che non esclude, anzi implica, un'organizzazione sociale in gruppi familiari e in corporazioni. Nel diritto germanico il concetto di 'libertà' non è infatti necessariamente un sinonimo di "autonomia individuale" e non coincide con un allentamento dei vincoli sociali che possa favorire la realizzazione personale, ma sta ad indicare l'appartenenza del singolo al clan e la sua protezione da parte di quest'ultimo.[12] Va tenuto presente dunque che l'accezione di 'libertà' degli antichi Germani, su cui Schlegel incentra la sua visione del "vero Impero", non corrisponde per nulla a quella moderna, ma esprime lo specifico stato di appartenenza dell'individuo ad una società strutturata in clan. Nella pratica il concetto germanico di 'libertà' si traduce allora in una società organizzata in corporazioni e strutturata 'federalmente', grazie alla quale ogni individuo, popolo o gruppo sociale paradossalmente è 'libero' proprio in funzione dei vincoli di parentela e dei legami giuridici e religiosi con gli altri membri della comunità. Il principio germanico della "libertà" implica perciò che il collante sociale del "vero Impero" voluto da Schlegel non sia tanto la figura accentratrice di un sovrano assoluto o di un capo autoritario, quanto un'identità comune fondata da un lato sul

---

[11] "Die österreichische Verfassung ist eben noch die einzige germanisch freie – ein edles Bündnis der Völker, wo jedes das bleibt, was es ist und sein soll. Darum wird diese Verfassung auch so sehr mißkannt, weil sie auf eine solche germanische Idee gegründet ist. – Eine solche germanisch freie und ständisch gesetzliche christliche Universalmonarchie ist ja eben die Idee des Kaisertums". Cfr. *ibid.* p. 107.

[12] Per un inquadramento generale sullo sviluppo storico del concetto di "libertà" e sulle sue origini nel diritto germanico cfr. l'articolo di Werner Konze: "Freiheit", in: *Geschichtliche Grundbegriffe: historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland*, a cura di Otto Brunner, Werner Konze e Reinhart Koselleck, Klett-Cotta, Stuttgart 1972 segg., vol. 2 (1975), pp. 425-542, in particolare pp. 425 seg.

vincolo giuridico della costituzione corporativa germanica e dall'altro sul vincolo religioso del Cristianesimo, che ne costituisce un fondamento sociale altrettanto necessario di quello giuridico.[13]

È evidente che nei primi anni dell'Ottocento, nel momento in cui Schlegel teorizza il concetto di "vero Impero" ispirandosi all'epoca degli antichi Germani e al Medioevo cristiano, l'esempio storico più significativo, anche perché temporalmente più vicino, di un Impero in cui convivano organizzazione corporativa e religione cristiana è il Sacro Romano Impero di nazione germanica. Se si considera poi che negli ultimi quattro secoli della sua esistenza (a partire dal 1438) il Sacro Romano Impero viene retto quasi esclusivamente da imperatori appartenenti alla casa d'Asburgo, si chiarisce anche il legame di continuità fra il Sacro Romano Impero e l'Austria del primo Ottocento e si spiega perché Schlegel in questi anni coltivi la speranza di veder rinascere un "vero Impero" germanico e cristiano proprio nella Vienna di Metternich.

Tenendo presente il significato del Sacro Romano Impero per l'ideale schlegeliano del "vero Impero", non stupirà perciò che il filosofo romantico, due anni dopo il suo trasferimento in Austria, decida di cimentarsi in una teorizzazione sistematica della storia dell'Impero e dei suoi legami culturali con l'Austria del primo Ottocento. Nelle sue lezioni universitarie *Über die neuere Geschichte*,[14] tenute a Vienna dal 19 febbraio al 9 maggio 1810, Schlegel affronta per la prima volta la tematica dell'Impero con l'obiettivo di porre il fondamento teorico di una "filosofia della storia" tutta incentrata sull'Austria.[15] Al di là del ti-

---

13 Non a caso Schlegel nei suoi appunti, oltre alla società degli antichi Germani, fa riferimento anche a un secondo modello storico di società corporativa, ossia il Medioevo cristiano, in cui vede un'analogia ideale con la società degli antichi Germani.

14 *Sulla storia moderna*, in: KFSA VII, 125-407.

15 Come ha rilevato Ernst Behler, la "filosofia della storia" austriaca di Friedrich Schlegel, imperniata sul concetto di 'vita' (*Leben*) fa da *pendant* alla "filosofia della storia" prussiana di Hegel, che si fonda sul principio filosofico dello 'spirito' (*Geist*). Sul concetto di 'vita' che informa la "filosofia della storia" di Schlegel cfr. più avanti. Per un approfondimento su divergenze e convergenze nella filosofia di Schlegel e Hegel cfr. il saggio di Behler: "Friedrich Schlegel und Hegel", in:

tolo piuttosto generico, l'argomento principale delle lezioni di Schlegel infatti è proprio la storia dell'Austria, che il filosofo riconduce a quella del Sacro Romano Impero di nazione germanica e che ricostruisce via via, partendo dagli antichi Germani, dalle invasioni barbariche e dal crollo dell'Impero Romano d'Occidente, passando per le crociate e il Medioevo, per poi concentrarsi sull'epoca asburgica dell'Impero, da Massimiliano I e Carlo V fino a Maria Teresa e Giuseppe II. Come si legge nel prospetto di presentazione delle lezioni scritto dall'autore, lo scopo del corso è sostanzialmente quello di illustrare il legame culturale fra la storia dei popoli germanici e l'Europa ottocentesca, concentrandosi "[sul]l'origine e il carattere della *nazione germanica*, quella [nazione] che dopo il crollo dell'Impero Romano fondò l'Europa moderna, guidandola quasi da sola per un millennio" (KFSA VII, LXXXII).

Risulta chiaro perciò che le lezioni *Sulla storia moderna* sono pensate come uno studio su un'Europa moderna che per Schlegel sostanzialmente coincide con il Sacro Romano Impero di nazione germanica, ossia con il "nuovo mondo" germanico sorto sulle ceneri del "vecchio mondo" romano d'Occidente. Partendo dall'identificazione storica dell'Europa con il mondo germanico, l'autore, come si legge già all'inizio della prima lezione, non concepisce le sue esposizioni come parti di un trattato storico che si limiti a elencare "nomi, date e fatti relativi all'esteriorità" della storia europea, ma come frammenti di una "vera filosofia" in grado di "cogliere e rappresentare lo spirito di grandi epoche, di grandi uomini ed eventi" (KFSA VII, 127). Affermando di voler fornire uno scritto essenzialmente filosofico-culturale, prima ancora che un'indagine storica, già nella prima lezione della *Storia moderna* il pensatore romantico dimostra perciò di considerare in tutto e per tutto le lezioni del 1810 come un primo documento di quella "filosofia della storia" che egli stesso giungerà a teorizzare sistematicamente solo al termine della sua vita nelle lezioni del 1827–1829.[16]

Hegel-Studien, a cura di Friedhelm Nicolin e Otto Pöggeler, Bouvier, Bonn 1963, vol. 2, pp. 203-250; sulle differenze fra il modello prussiano e quello austriaco della "filosofia della storia" cfr. in particolare pp. 231-234.

[16] *Sulla storia moderna* è infatti un'opera che anticipa per molti aspetti i tre cicli di

Non è un caso che la prima lezione *Sulla storia moderna* sia costituita da un capitolo introduttivo dedicato a delle precisazioni metodologiche "sul valore della storia" e a una panoramica storica sulle origini della Germania e dell'Europa.[17] A tale proposito non va sottovalutato che già nelle prime pagine l'autore tiene a sottolineare il valore 'a-borghese' della materia dei suoi studi, mettendo in risalto che la filosofia della storia ai suoi occhi rappresenta espressamente una disciplina a cui va riservato il tempo libero dalle "attività borghesi" e dalle "relazioni sociali" (KFSA VII, 127). Argomentando con la dicotomia tipicamente romantica di 'poesia' ed 'economia', il filosofo si premura di sottrarre la sua indagine alle regole economiche che determinano la vita borghese, con l'obiettivo di dichiarare la valenza prettamente *estetica* della sua trattazione.[18] Rilevando esplicitamente lo spirito antieconomico e 'impolitico',[19] e dunque squisitamente estetico, delle sue lezioni *Sulla storia moderna*, Schlegel puntualizza molto significativamente anche l''impoliticità' del vero e proprio progetto culturale che le anima. Potrà apparire paradossale che il filosofo voglia situare la *Storia moderna* nell'ambito tutto interiore della poesia e dello spirito, ma è necessario ricordare che qui l'autore non si riferisce solo alla sfera psicologica

lezioni sulla filosofia della vita, della storia e della lingua. Attribuendo ad esempio il merito di elevare e arricchire l'animo umano a tre specifici ambiti quali: "la filosofia della vita, il godimento delle belle arti e lo studio della storia" (KFSA VII, 127), le lezioni del 1810 annunciano puntualmente l'argomento dei tre cicli di lezioni della fine degli anni venti.

17 Per gli argomenti delle singole lezioni cfr. l'indice (KFSA VII, X seg.).

18 In contrasto con quanto è stato sostenuto per molto tempo dalla critica, Schlegel in queste righe fa trasparire chiaramente la continuità fra il programma *estetico* 'progressista' del primo Romanticismo e il progetto *politico* conservatore del tardo Romanticismo. Solo recentemente la critica ha cominciato a interrogarsi su possibili linee di continuità all'interno del Romanticismo. Cfr. il volume curato da Bernd Auerochs e Dirk von Petersdorff: *Einheit der Romantik? Zur Transformation frühromantischer Konzepte im 19. Jahrhundert*, Schoningh, Paderborn *et al*. 2009.

19 Nella cultura tedesca l'impoliticità, converrà ribadirlo a scanso di equivoci, non è mai sinonimo di apoliticità, ma coincide con una visione della realtà filtrata dall'estetica e implica dunque anche una politicità mediata e indiretta, ma non per questo meno presente.

individuale, ma, nell'accezione del tardo Romanticismo, a quella collettiva dello 'spirito popolare', che viene evocata puntualmente nella seconda lezione dedicata agli antichi Germani: "Lo spirito è l'alfa e l'omega e la poesia di un popolo lo raffigura in modo impareggiabile" (KFSA VII, 146).

Ciò premesso, è utile fare molta attenzione al seguito dell'argomentazione di Schlegel perché è a questo punto che il filosofo, pur riferendosi alle categorie interpretative di 'poesia' ed 'economia' diffuse dal primo Romanticismo, amplia notevolmente la prospettiva tematica delle sue considerazioni rispetto a queste ultime.[20] Pur contrapponendo l'ambito dello spirito e della poesia a quello borghese ed economico per delimitare la sfera 'impolitica' delle sue lezioni, Schlegel, infatti, non riconosce il fondamento spirituale di un "vero Impero" moderno nella poesia (o nella mitologia) dei popoli germanici, ma nella struttura giuridico-sociale prevista dalla loro costituzione. In questa ottica l'autore riprende le tesi degli appunti del 1807 e giunge addirittura al punto da definire la costituzione germanica "la base di tutta la storia moderna e di tutta la cultura europea" (KFSA VII, 153).[21] Pur affermando

[20] Sulla discussione dei giovani poeti romantici intorno a 'poesia' ed 'economia' quali categorie interpretative della cultura del loro tempo cfr. in particolare la lettura di Novalis del *Wilhelm Meister* di Goethe. Vedi soprattutto i *Frammenti e studi 1799-1800* di Novalis (in: HKA 3, 527-694) e la lettera dello stesso Novalis a Ludwig Tieck del 23 febbraio 1800 (in: HKA 4, 321 segg.). Per un approfondimento critico cfr. anche Baioni, Giuliano: *Goethe. Classicismo e rivoluzione* cit., Janz, Rolf-Peter: *Autonomie und soziale Funktion der Kunst. Studien zur Ästhetik von Schiller und Novalis*, Metzler, Stuttgart 1973 e Beck, Hans-Joachim: *Friedrich von Hardenberg "Oeconomie des Styls". Die "Wilhelm-Meister"-Rezeption im "Heinrich von Ofterdingen"*, Bouvier, Bonn 1976.

[21] A tale proposito è interessante ricordare che Schlegel non si occupa della costituzione germanica solo nelle aule dell'università di Vienna, ma anche in un contesto politico ufficiale. Nel 1813, ossia nel periodo immediatamente precedente al Congresso di Vienna, il principe Klemens von Metternich affiderà infatti proprio al filosofo romantico il compito di occuparsi della stesura una futura costituzione germanica. I tentativi di Schlegel di teorizzare una costituzione federale, perfettamente in linea con le sue lezioni *Sulla storia moderna,* sono documentati da due bozze ritrovate nelle carte del barone von Stein e dello stesso principe Metternich.

l'impoliticità della *Storia moderna*, Schlegel si concentra perciò su una tematica relativa all'organizzazione del vivere sociale, rivelando così l'intento espressamente 'politico' delle sue lezioni. A questo proposito è significativo che nelle lezioni *Sulla storia moderna* Schlegel ribadisca la convinzione, già manifestata qualche anno prima negli aforismi e nella lettera al fratello August Wilhelm, che nella Carta Fondamentale dei Germani siano stati statuiti dei principi ancora validi per l'Austria e l'Europa del primo Ottocento. Per sostenere la sua tesi a favore del legame ideale fra mondo germanico ed Europa moderna nelle lezioni del 1810, oltre a riferirsi nuovamente al principio della 'libertà' vigente nella società corporativa degli antichi Germani, l'autore nomina un secondo cardine portante dell'antica costituzione germanica che ritiene altrettanto attuale del primo, ovvero l''aristocrazia'. Ci si chiederà come il filosofo pensi di poter combinare due idee apparentemente contraddittorie come 'libertà' e 'aristocrazia' e come immagini di poter applicare concretamente i criteri che avevano animato la costituzione germanica nella modernità ottocentesca. Per rispondere a tale quesito va ricordato innanzitutto che per quanto riguarda la 'libertà', l'autore, come si è detto, si richiama a un concetto strettamente legato al contesto culturale germanico che non implica affatto l'autonomia assoluta del singolo ma una sorta di 'libertà nell'appartenenza' e che quindi presuppone un rapporto organico fra individuo e società in virtù del quale ogni membro del gruppo sociale, agendo 'liberamente', contribuisce automaticamente anche all'armonia della collettività. È fondamentale perciò sottolineare che, ispirandosi alla concezione germanica di 'libertà', nelle sue lezioni Schlegel equipara la società a un organismo vivente, in cui ogni singolo elemento si muove secondo una propria logica ma partecipa al medesimo tempo al funzionamento armonico dell'organismo nel suo complesso.[22] La visione di una società *organi-*

Cfr. Behler, Ernst: *Friedrich Schlegel in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten* cit., pp. 121 segg.

[22] Non a caso nell'inverno del 1808, quasi contemporaneamente a Schlegel, il pensatore romantico Adam Müller esprime un'idea analoga di società nelle sue lezioni tenute all'università di Dresda. Cfr. *Die Elemente der Staatskunst*, Fischer, Jena

ca federale e corporativa incentrata sul concetto di 'libertà' costituisce dunque uno dei nuclei concettuali principali di una costituzione germanica che per l'autore rappresenta la vera e propria base teorica di una società moderna ideale. Nella terza lezione *Sulla storia moderna* l'autore riassume e ribadisce il suo pensiero, descrivendo la costituzione dei Germani come un documento straordinario, in grado di garantire la sfera individuale dei singoli rinvigorendo il sentire comune: "La natura di tale costituzione si palesava nella massima libertà degli individui e, al contempo, nella saldissima unione d'insieme. Ogni uomo libero era assolutamente libero e autonomo, in un certo senso era padrone di se stesso, [ma] contribuiva attivamente alla forza della comunità, al potere della federazione".[23] Non c'è dubbio che per l'autore delle lezioni *Sulla storia moderna* il concetto di 'libertà nell'appartenenza' previsto dalla costituzione germanica, un principio che in termini di politica pratica si traduce in una struttura organica e corporativa dello Stato, costituisca il primo pilastro concettuale di un'Europa moderna da realizzare all'alba dell'Ottocento.[24] Come si è accennato, il secondo cardine teorico por-

1922, 2 vol. (trad. it. *Gli elementi dell'arte politica*, a cura di Massimo Mori, trad. di Gabriella Silvestrini, Guerini e associati, Milano 1989). Va ricordato fra l'altro che Schlegel valuta molto positivamente le lezioni di Müller, cfr. la lettera del 5 marzo 1811 al fratello August Wilhelm, in: *Adam Müllers Lebenszeugnisse* cit., vol. 1, p. 632. Per un approfondimento critico cfr. in particolare il quinto capitolo del citato studio di Hans-Jochen Marquardt: *"Vermittelnde Geschichte": zum Verhältnis von ästhetischer Theorie und historischem Denken bei Adam Heinrich Müller* cit., pp. 157-189, che approfondisce i rapporti fra Müller e Schlegel. Sull'estetica di Müller si veda inoltre Benedikt Koehler: *Ästhetik der Politik*: *Adam Müller und die politische Romantik,* Klett-Cotta, Stuttgart 1980, in particolare il capitolo IV, pp. 81-113.

[23] "Das Wesen dieser Verfassung bestand in der höchsten Freiheit der Einzelnen, bei der festesten Vereinigung Aller. Jeder freie Mann war ganz frei und selbständig, in gewissem Sinne sein eigener Herr; hatte tätigen Anteil an der Kraft des Ganzen, an der Gewalt des Bundes" [KFSA VII, 153].

[24] Come vedremo meglio nel capitolo *L'uscita dal Paradiso e la sindrome della modernità: critica e utopia culturale nei saggi* Sull'anima *e* Il carattere della nostra epoca, tale idea dello Stato verrà poi illustrata approfonditamente da Schlegel nel 1823 nel saggio *Die Signatur des Zeitalters* (*Il carattere della nostra epoca*), cfr. KSFA VII, 483-596. La *Signatur* è un saggio che Schlegel pubblica nella sua rivista *Concordia* (1820-1823), uno dei periodici più significativi del tardo Romanticismo viennese.

tante di tale antica costituzione è per Schlegel il ruolo sociale attribuito dai Germani al ceto aristocratico, che agli occhi dell'autore può e deve diventare un valore altrettanto centrale nella costituzione della nuova Europa postrivoluzionaria:

> L'aristocrazia e la libertà erano dunque i pilastri fondanti dell'antichissima costituzione germanica: un ceto nobiliare e un ceto degli uomini liberi al servizio di duchi eletti o di principi ereditari [...]. L'aristocrazia (il primo di tutti i ceti, il fondamento di ogni costituzione corporativa, l'elemento naturale primario e più essenziale del vero Stato) non si trova profilata con tratti così eccelsi e marcati e in un contesto così limpido presso nessun altro popolo come presso i Germani.[25]

Come emerge dal passo citato, l'aristocrazia rappresenta il fondamento sociale dell'organismo statale corporativo teorizzato da Schlegel sull'esempio della società degli antichi Germani ma, tra le righe, anche sull'esempio del suo erede storico, ossia il Sacro Romano Impero di nazione germanica. Rimane da chiedersi quale specifico ruolo dovrà spettare al ceto nobiliare nell'ambito della società ottocentesca genuinamente 'germanica' voluta da Schlegel. Come il filosofo illustra nelle sue lezioni, nell'Europa del suo tempo l'aristocrazia dovrà avere un forte peso sociale e un ampio campo d'azione ma, al contempo, dovrà essere regolamentata da leggi estremamente severe. Solo una disciplina molto rigida permetterà infatti al ceto aristocratico di godere della necessaria influenza e di rappresentare un valido anello di congiunzione fra regnante e popolo, senza essere tuttavia così forte da indebolire il potere assoluto del primo o così dispotico da reprimere la 'libertà' del secondo.[26] Nella visione della società di Schlegel l'aristocrazia viene infatti a giocare un

---

[25] "Adel also und Freiheit waren die Grundfesten der ältesten deutschen Verfassung; ein Adelstand und ein Stand der Freien unter gewählten Herzogen oder erblichen Fürsten, diese enthalten den ganzen Umfang des deutschen Staats [...]. Bei keinem andern Volk findet man den Adel, diesen ersten aller Stände, diese Grundlage jeder ständischen Verfassung, dieses erste und wesentlichste Naturelement des wahren Staats, mit so großen und starken Zügen gezeichnet, und in so reinen Verhältnissen, wie bei den Germanen" [KFSA VII, 155].

[26] Cfr. KFSA VII, 248.

fondamentale ruolo di intermediazione fra sovrano e popolo che le consente di tenere in equilibrio questi due poli dell'organismo statale corporativo e si traduce poi nel compito di garantire e stabilizzare la struttura monarchica e conservatrice della società impedendo tuttavia che essa giunga a cristallizzarsi in un assolutismo reazionario, rigido e repressivo tutto incentrato su un regnante. Nel corso delle sue lezioni l'autore ribadisce a più riprese il ruolo dell'aristocrazia per lo Stato, giungendo infine, nella ventunesima e ultima lezione (che affronta la tematica della recente storia settecentesca), a riassumere da tre punti di vista il suo pensiero, in primo luogo sottolineando ancora una volta la centralità di un ceto nobiliare forte per tenere in equilibrio uno Stato vitale concepito letteralmente come "corpo statale", in secondo luogo definendo significativamente l'aristocrazia la "forza elementare dello Stato" (KFSA VII, 406) e infine riconoscendole addirittura un potere 'primigenio' capace di fungere da elemento stabilizzante nella società e di ammortizzare i non sempre facili mutamenti a cui lo Stato nel corso dei tempi viene sottoposto dalla storia. Nella concezione organica del corpo statale illustrata da Schlegel l'aristocrazia va dunque ad assumere una doppia funzione: da un lato quella di difendere "il vecchio" (KFSA VII, 406), ovvero la struttura monarchica conservatrice dello Stato, dall'altro quella di rinnovarla costantemente dal suo interno nell'ambito di una dinamica vitale che, pur non mettendo affatto in crisi i fondamenti di un sistema sostanzialmente 'feudale', gli impedisce di irrigidirsi in una forma di assolutismo 'meccanico' e 'anorganico'. Rifiutando sia una posizione conservatrice reazionaria, che si proponga di difendere dall'alto un sistema monarchico statico e cristallizzato, sia (in diretta opposizione alle tendenze 'democratiche' del suo tempo e in particolare alla Rivoluzione Francese) una posizione progressista che, partendo dal 'basso', voglia distruggere il vecchio ordine nel nome di un nuovo ordine dettato dal popolo, l'autore giunge perciò ad annunciare nelle sue lezioni un inedito modello della filosofia politica. Tale modello si propone di fondere in un nuovo pensiero conservatore due tendenze politiche opposte come 'reazione' e 'rivoluzione', 'tradizionalismo' e 'progressismo', combinando, in termini filosofici, due concetti altrettanto contrari come 'spirito' e 'vita'.

Se nella logica delle teorizzazioni delle lezioni *Sulla storia moderna* l'aristocrazia diventa il cardine ideale del modello filosofico-politico 'conservatore' e 'progressista' presentato dall'autore non è tanto in virtù dei suoi privilegi o delle sue caratteristiche sociali, mutevoli nel tempo, ma grazie a una duratura "missione interiore" (KFSA VII, 407) del ceto nobiliare nel corso dei secoli. Per Schlegel la "missione interiore" dell'aristocrazia non è infatti quella di difendere a priori una tradizione e uno status quo, ma quella di contribuire a rendere l'ordine vigente una forza che va interiorizzata e vissuta dalla società, trasformandolo in un sistema di potere che, in quanto forza vitale, non giunge mai a cristallizzarsi in strutture obsolete, ma è in grado di rinnovare quelle stesse strutture dal loro interno senza mai scardinarle. È ovvio che in un corpo statale in cui anche il potere costituisce un elemento vitale l'aristocrazia non può che rappresentare a sua volta una "forza elementare" (KFSA VII, 406). È bene ricordare tuttavia che nella logica delle lezioni, l'aristocrazia, oltre a incarnare un'essenza vitale, rappresenta al medesimo tempo anche la "nobiltà dello spirito" (KFSA VII, 407), come sostiene il filosofo utilizzando una formula che diventerà celebre,[27] e assurge così a simbolo della fusione dei due principi filosofici di "vita" e "spirito" diventando il fondamento ideale del "vero Impero" germanico teorizzato dall'autore. Alla fine della *Storia moderna*, il filosofo sottolinea infatti come un'aristocrazia intesa come "forza elementare" e come "nobiltà dello spirito" rappresenti in tutto e per tutto un ideale squisitamente germanico, sorto con l'avvento del Sacro Romano Impero (che per Schlegel, lo sappiamo, coincide con l'Europa moderna *tout court*) e radicatosi, nel corso dei secoli, in particolar modo nella cultura austriaca. È evidente perciò che l'aristocrazia immaginata da Schlegel non è solo il ceto sociale ma anche il principio filosofico su cui si regge il "vero Impero", perché essa, in un dimensione interpretativa tutta ro-

[27] Nell'originale "Adel des Geistes". Una famosa raccolta di saggi di Thomas Mann del 1945, ad esempio, s'intitolerà proprio *Adel des Geistes. Sechszehn Versuche zum Problem der Humanität*. Per l'edizione italiana di questa raccolta cfr. il Meridiano a cura di Andrea Landolfi: *Nobiltà dello spirito e altri saggi*, Mondadori, Milano 1997.

mantica che non conosce più differenza fra 'storia' e 'filosofia', 'politica' ed 'estetica', rappresenta una vera e propria 'categoria dello spirito', un ideale storico-filosofico e politico-filosofico che incarna 'verità' e 'vita', 'trascendenza' e 'immanenza'.

L'aristocrazia delle lezioni di Schlegel personifica perciò il fondamento filosofico del "vero Impero", diventando una vera e propria cifra culturale che va a contrapporsi a due principi che alla fine delle lezioni si rivelano essere i veri e propri obiettivi polemici della *Storia moderna*, vale a dire lo "spirito della menzogna" e la "vana eresia della ragione" (KFSA VII, 407). Agli occhi di Schlegel, la cultura del primo Ottocento sarebbe infatti caratterizzata da un razionalismo mendace e fallace che rappresenta il tratto distintivo di un pensiero filosofico dominante definito dall'autore "falso illuminismo" (KFSA VII, 407). Alla luce di tale critica a un "falso illuminismo", l'ideale schlegeliano del "vero Impero" si configura perciò come un progetto squisitamente filosofico, ancor prima che storico, che si rivolge esplicitamente contro il pensiero razionale del Secolo dei Lumi. Per comprendere fino in fondo le riflessioni culturali di Schlegel è utile tenere presente che esse si originano proprio da un'intenzione filosofica fondamentalmente antiilluminista, che porta Schlegel a cercare nell'Austria, l'erede diretto del Sacro Romano Impero e dell'antica civiltà germanica, l'incarnazione ottocentesca di un principio 'spirituale' e 'vitale' che possa superare proprio l''estremismo' intellettuale culminato negli eventi della Rivoluzione Francese.[28] È questo il presupposto filosofico e culturale che induce l'autore a vedere nell'Austria di inizio Ottocento le condizioni storiche per poter realizzare la sua visione di uno Stato corporativo moderno che riassuma

[28] Opponendosi a quanto definisce "falso illuminismo", Schlegel in realtà intenderebbe distinguere a livello teorico fra un illuminismo positivo e uno negativo per fondare un "vero illuminismo" in nome di un ideale "spirito della vita". Tuttavia, considerando che nell'interpretazione schlegeliana il "falso illuminismo" viene fatto coincidere con buona parte delle forme culturali assunte dall'Illuminismo storico, il progetto dell'autore, al di là delle sue intenzioni ideali, di fatto rivela una chiara tendenza antiilluminista. Cfr. Baioni, Giuliano: *Goethe. Classicismo e rivoluzione* cit., pp. 268-279.

in sé l'idea di un Impero organico e cosmopolita[29] e quella di una nuova "repubblica cristiana"[30] (KFSA VII, 261). Nelle sue lezioni *Sulla storia moderna* Schlegel, nel momento storico delle guerre napoleoniche e della Restaurazione, individua dunque nell'Austria la base di partenza ideale per dar vita a un'Europa moderna alternativa all'ideale dell'universalismo illuminista, un'Europa al contempo germanica e cristiana, in cui i principi essenziali della costituzione degli antichi Germani ('libertà' e 'aristocrazia') possano fondersi con lo 'spirito vitale' della religione cattolica, nell'intento di superare le secche del razionalismo settecentesco e di far rinascere un "vero Impero" moderno capace di riproporre la grandezza di quello scioltosi nel 1806.

---

[29] Il concetto di "cosmopolitismo" nella cultura tedesca dal Settecento in avanti non è sinonimo di "internazionalità", come nella cultura di altri paesi europei ma corrisponde a un'idea organica di "sovranazionalità" che ha molto in comune con la concezione schlegeliana dell'Impero. Cfr. Steinberg, Michael P.: *The meaning of the Salzburg Festival*: *Austria as theater and ideology*, *1890 – 1938,* Cornell University Press, Ithaca and London 1990, pp. 84-115 e Albrecht, Andrea: *Kosmopolitismus. Weltbürgerdiskurse in Literatur, Philosophie und Publizistik um 1800,* Walter de Gruyter, Berlin/New York 2005.

[30] Ispirandosi all'ideale dell'Impero, inteso come monarchia corporativa, Schlegel non utilizza il termine "repubblica" nel senso moderno statuito dai teorici della Rivoluzione Francese, ossia come sinonimo di "democrazia", in contrapposizione alla "monarchia". Il filosofo si riferisce all'accezione più ampia che il concetto di "repubblica" aveva nel mondo romano, ossia all'idea originaria (non necessariamente opposta alla monarchia) di "res publica". Tale accezione di "repubblica" in Germania sopravvive più a lungo che in altri paesi europei, estendendosi fino al periodo della Rivoluzione del 1848. Nel Novecento il significato originario di repubblica come "bene comune", "cosa pubblica", verrà ripreso da Thomas Mann nel suo famoso saggio *Von deutscher Republik* (1922). Per un approfondimento sulla storia del termine cfr. il relativo lemma in: Ritter, Joachim/Gründer, Karlfried (a cura di): *Historisches Wörterbuch der Philosophie* cit., vol. 8, pp. 858-878.

L'uscita dal Paradiso e la sindrome della modernità: critica e utopia culturale nei saggi Sull'anima *e* Il carattere della nostra epoca *(1820–1823)*

Come si è illustrato, l'ideale schlegeliano di una nuova "repubblica cristiana" di stampo 'germanico' e di un "sodalizio libero e pacifico degli Stati e dei popoli europei" (KFSA VII, 261) teorizzato nelle lezioni *Sulla storia moderna* va letto in stretta relazione alle riflessioni dell'autore sul contesto storico successivo alla Rivoluzione Francese e al tramonto del Sacro Romano Impero di nazione germanica e in particolare alle visioni culturali che Schlegel sviluppa in un'epoca di grande instabilità come la svolta fra Sette- e Ottocento. Il progetto politico-filosofico che anima le lezioni dello scrittore romantico è infatti espressione di un'utopia di rinascita che deriva da una severa critica alla cultura di un'epoca in profonda decadenza. Più in generale si potrebbe dire che tutta la filosofia postrivoluzionaria di Schlegel si origini dal continuo tentativo di diagnosticare la dissociazione della cultura moderna, un tentativo che costituisce il presupposto interpretativo da cui prende le mosse e in virtù del quale si delinea *ex negativo* l'utopia di una nuova cultura vitale e armonica. Fra i documenti più rappresentativi della diagnosi di Schlegel e della sua critica alla cultura del primo Ottocento vanno annoverati senza dubbio il saggio *Von der Seele*[31] (1823) e il

[31] *Sull'anima*. Il saggio, il cui titolo completo recita *Entwicklung des innern Lebens. Von der Seele* (cfr. KFSA VIII, 597-616), esce nel quarto e nel quinto numero della rivista *Concordia*. Avrebbe dovuto essere il primo di una serie di articoli sullo "sviluppo della vita interiore", ma i saggi successivi in realtà non videro mai la luce. Per la trad. it. si veda: *L'anima*, premessa e traduzione di Claudio Ciancio, in: *Studi*

già citato scritto *Die Signatur des Zeitalters*[32] (1820–1823), entrambi pubblicati nella rivista *Concordia*, uno dei principali organi del tardo Romanticismo cattolico viennese edito sotto la direzione dello stesso Schlegel dal 1820 al 1823.[33]

Già il titolo della rivista di Schlegel, *Concordia*, fa trasparire l'obiettivo del suo direttore, ossia la ricostituzione dei presupposti culturali di un'Europa armonica, organica e cattolica, in grado di superare la decadenza dell'epoca primottocentesca ricomponendo le spaccature causate dai recenti sviluppi storici. È proprio partendo da una profonda critica alla cultura del suo tempo ma anche, come si legge nella premessa della rivista,[34] dall'intenzione di dare "un fondamento religioso alla vita e una fortificazione morale all'epoca" (KFSA III, 332), che lo Schlegel del saggio *Sull'anima* si propone di illustrare la tematica sostanzialmente psicologica annunciata nel titolo, ossia la lacerazione interiore del soggetto moderno, il dissidio incolmabile fra l''io che pensa' e l''io che vive', fra "intelletto" e "volontà",[35] "ragione" e "fantasia".[36] In particolare l'autore si sofferma su un quesito di natura psicologico-teologica, interrogandosi su come l'individuo del suo tempo possa superare i conflitti della modernità per ritrovare la sua "anima perduta" (KFSA VIII, 603) e ritornare a un'originaria "beatitudine" naturale[37] (KFSA VIII, 616). Postulando un'armonia primigenia dell'anima umana, Schlegel nel suo saggio individua uno degli equivoci principali della filosofia della sua epoca proprio nella convinzione che l'*attuale* struttura della coscienza sia quella "originariamente giusta e sana" (KFSA VIII, 604) e nel rifiuto dei contemporanei di percepire o di problematizzare la "pro-

---

e ricerche di storia della filosofia n. 113, Filosofia, Torino 1975, pp. 494-510.

32 *Il carattere della nostra epoca.*

33 Sulla genesi e la storia della rivista *Concordia* cfr. KFSA VII, CXLII-CXLIX. Nonostante il suo programma cattolico, *Concordia* non rappresenta fino in fondo la linea politica e filosofica dell'era Metternich. Su tali discrepanze cfr. KFSA VII, CXLVIII-CXLIX.

34 *Vorrede* [zur Concordia], in: KFSA III, 331 seg.

35 Nell'originale "Erkennen" e "Wollen". Cfr. KFSA VIII, 601.

36 Nell'originale "Vernunft" e "Einbildungskraft". Cfr. KFSA VIII, 602.

37 Nell'originale "Seligkeit".

fonda disgregazione" (KFSA VIII, 604) della modernità. Partendo dal presupposto della natura divina e della perfezione originaria dell'anima e ponendosi l'obiettivo della ricostituzione dell'armonia (ossia, in termini teologici, quello della redenzione dell'umanità), l'autore del saggio utilizza delle categorie interpretative fondamentalmente religiose che non applica solo all'analisi della coscienza del soggetto moderno ma, ampliando la prospettiva del suo scritto, estende anche alla storia dell'umanità. Istituendo un parallelo fra la dimensione della psicologia e quella della filosofia della storia, Schlegel riconosce infatti nelle contraddizioni storiche del presente il rispecchiamento dell'intima dissociazione di un'anima senza Dio e assimila così lo stato esteriore del mondo moderno alla precarietà di una coscienza priva di coesione e di punti di riferimento. Nell'ottica dell'autore la psicologia diventa così metafora della storia, la dimensione tutta interiore annunciata nel titolo si trasforma nella sfera esclusiva e assoluta di un mondo in cui non c'è più differenza fra le dinamiche dell'interiorità e quelle della realtà e nel quale le componenti dell'anima (intelletto, volontà, ragione e fantasia) possono rappresentare anche i "gradini della storia" (KFSA VIII, 605), ossia le tappe nel percorso dell'umanità verso la ricostituzione di un'armonia originaria che, nella visione cattolica della rivista *Concordia*, può essere ritrovata solo riconciliandosi con Dio.[38] Per lo Schlegel del saggio *Sull'anima* la dissociazione culturale della modernità postrivoluzionaria, ben lungi dall'essere l'unica, umana troppo umana, condizione possibile in un mondo sempre e necessariamente imperfetto, rappresenta dunque una profonda crisi che, in analogia alla simbologia della Genesi, è motivata dall'uscita dell'umanità dal Paradiso terrestre, da un errore e una colpa dell'uomo nella storia, da una rottura innaturale fra umanità e divinità:

> In seguito sarà forse possibile ristabilire l'armonia fra la sfera eterna e quella terrena. Se non sarà possibile raggiungere l'armonia in un'unica volta, essa si troverà passo passo grazie alla graduale sconfitta, reden-

[38] Nel testo Dio è definito emblematicamente l'"artefice primo della nostra vita e della nostra coscienza originariamente ancora intatta" (KFSA VIII, 606).

> zione e trasfigurazione della mondanità e della terrenità. Per ora, però, per l'umanità e per le sue energie mondanità e divinità appaiono ancora in contrasto tra loro, e fanno presagire ulteriori conflitti. *Come nella coscienza interiore, così nella vita esteriore*.[39]

Come abbiamo visto, la spaccatura fra divinità e mondanità descritta nel passo citato, che agli occhi di Schlegel rappresenta un tratto caratterizzante della storia e della cultura del primo Ottocento, sul piano psicologico si traduce nella frammentazione della coscienza moderna in quattro elementi (intelletto, volontà, ragione e fantasia), ovvero in una dissociazione psicologica che l'autore definisce "falsa soggettività" (KFSA VIII, 611). Secondo Schlegel, solo acquisendo la consapevolezza che la soggettività frammentata dell'individuo moderno non rispecchia affatto la verità, ma rappresenta una condizione storica, e dunque imperfetta e fallace, si potranno porre le premesse culturali per uscire dal conflitto moderno fra uomo e Dio. Solo riconoscendo la storicità e l'eccezionalità della "falsa soggettività" si potrà infatti sviluppare l'intenzione di ritornare a una "vera" soggettività, nella quale "spirito" e "anima" non siano più in contraddizione ma si uniscano, confluendo in Dio e ponendo il fondamento per il ritorno a una cultura armonica. Nella logica psicologico-teologica del saggio di Schlegel la triade organica di "spirito", "anima" e "Dio" dovrà perciò sostituire la coscienza moderna frammentata in "intelletto", "volontà", "ragione" e "fantasia", oltrepassando i limiti della "falsa soggettività" per recuperare un'originaria "beatitudine" interiore e facendo in modo che l'anima possa spogliarsi del proprio io soggettivo per accogliere in sé un principio divino immutabile e, per sua stessa definizione, duraturo.

Sul piano strettamente filosofico, invece, la ricostituzione di una

---

[39] "Der Einklang aber zwischen dem Ewigen und Zeitlichen kann vielleicht in der Folge wieder hergestellt und wo nicht mit einemmale vollendet, so doch durch Annäherung, d. h. eine stufenweise Besiegung, Erlösung und Verklärung des Zeitlichen und Irdischen gefunden werden; zunächst aber stehen beide, das Zeitliche und Ewige, für den Menschen und seine Kräfte noch in Widerstreit, und kündigen sich auch an als im Widerstreit stehend, wie im innern Bewußtsein, so auch im äußern Leben" [KFSA VIII, 606]. Il corsivo della traduzione è mio.

"vera soggettività", a un tempo 'vitale' ed eterna, organica e trascendente, rappresenta per Schlegel un presupposto necessario perché si possa superare l'aridità della filosofia speculativa (e in particolare dell'idealismo tedesco) nella vitalità di un pensiero nuovo che l'autore, anticipando le lezioni sulla filosofia della vita, definisce "pensiero vivente"[40] o "filosofia cristiana".[41] Tale sistema di pensiero, che Schlegel teorizzerà diffusamente nelle lezioni del 1827, costituisce la base dell'utopia culturale su cui s'incentra tutta l'opera matura del filosofo romantico, ossia la visione di una cultura armonica e vitale, 'germanica' e 'cristiana', austriaca ed europea, che possa erigersi sulle ceneri dell'epoca dissociata e malata annunciatasi nel "falso illuminismo" del Secolo dei Lumi e manifestatasi poi in tutta la sua esecrabilità in seguito alla Rivoluzione Francese e persino negli anni successivi al Congresso di Vienna.

Oltre al saggio *Sull'anima*, che presenta un taglio filosofico e psicologico-teologico, lo scritto in cui Schlegel negli stessi anni descrive più approfonditamente la crisi della cultura del primo Ottocento è il già citato *Il carattere della nostra epoca*, un saggio uscito in tre fascicoli nella rivista *Concordia* fra il 1820 e il 1823, che è caratterizzato invece da un'impostazione marcatamente storico-culturale. Nel primo fascicolo de *Il carattere della nostra epoca* Schlegel si cala nuovamente nei panni dell'analista, individuando il primo sintomo della patologia del suo tempo nell'"inquietudine *interiore* che emerge ovunque, nonostante il perdurare di una pace esteriore stabile e salda" (KFSA VII, 483). Agli

---

40 Nell'originale "lebendiges Denken". Cfr. KFSA VIII, 611.

41 Cfr. KFSA VIII, 611. Schlegel individua il principale obiettivo polemico della sua "filosofia della vita" in quelli che ritiene i quattro sistemi di pensiero dell'idealismo tedesco, ovvero nella filosofia di Immanuel Kant, Friedrich Heinrich Jacobi, Johann Gottlieb Fichte (e del suo allievo Georg Wilhelm Friedrich Hegel) e Friedrich Wilhelm Joseph Schelling. Nei primi due critica il predominio della pura "fede" (o "ragion pratica") e negli ultimi tre quello della pura "speculazione", che intende superare con un sistema di pensiero "vitale", nel quale fede (*Glauben*) e filosofia (*Wissen*) convivano armonicamente. Cfr. Behler, Ernst: *Friedrich Schlegel in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten* cit., pp. 143 segg. Per un approfondimento generale sull'idealismo tedesco cfr. anche lo studio di Hans Feger: *Poetische Vernunft: Moral und Ästhetik im deutschen Idealismus*, Metzler, Stuttgart *et al.* 2007.

occhi dell'autore la cultura del primo Ottocento è una cultura 'inquieta' e profondamente malata. Per lo scrittore tutti i mali del suo tempo si originano dalla Rivoluzione Francese, che rappresenta tuttavia soltanto un "sintomo isolato", uno "sfogo parziale", una "prima crisi" (KFSA VII, 489) di una patologia generalizzata che avrebbe colpito con virulenza la cultura europea contemporanea e in cui si sarebbe manifestato per la prima volta il germe di una tenace malattia sopravvissuta persino nei cinque anni, in apparenza pacifici, immediatamente successivi al Congresso di Vienna.

In cosa consiste tale patologia dilagante contro cui nulla ha potuto nemmeno la Restaurazione? Perché il filosofo che ha scelto l'Austria come patria adottiva pochi anni dopo il 1815 manifesta una così profonda insoddisfazione nei confronti del nuovo ordine politico deciso dal principe von Metternich e dalle potenze della Restaurazione?[42] Schlegel intravede l'origine del disagio e il principio della decadenza nell'atmosfera culturale nel suo tempo, dominata ai suoi occhi da una tendenza intellettuale funesta non riconducibile esclusivamente a "singoli fatti o persone" e nemmeno a "singoli partiti" o a "teorie sbagliate o corrotte", ma a un atteggiamento "polemico" diffuso, ossia a un "estremismo intellettuale",[43] un pensiero radicale, fazioso, "rivoluzionario" e "anorganico",[44] le cui origini risalirebbero al periodo del 'lassismo' morale immediatamente precedente alla Rivoluzione Francese

---

[42] Per un inquadramento generale sul Congresso di Vienna cfr. lo studio di Henry Kissinger: *Diplomazia della restaurazione*, trad. it. di Elena Brambilla, Garzanti, Milano 1973.

[43] Nell'originale "Ultrageist". Schegel riprende il termine "Ultrageist" dagli scritti del filosofo tardoromantico Adam Müller, cfr. KFSA VII, CL. Per un approfondimento sul pensiero politico di Müller cfr. gli studi di Benedikt Köhler: *Ästhetik der Politik*: *Adam Müller und die politische Romantik* cit. e Ethel Matala de Mazza: *Der verfaßte Körper: zum Projekt einer organischen Gemeinschaft in der politischen Romantik* cit., pp. 265-339. Sull'ideologia romantica della Restaurazione in contrapposizione all'ideale della restaurazione goethiana e al pensiero politico del classicismo di Weimar cfr. inoltre: Baioni, Giuliano: *Goethe. Classicismo e rivoluzione* cit., pp. 268-279.

[44] Cfr. KFSA VII, 492 seg.

(1763-1789)[45] e, ancor prima, addirittura allo spirito "rivoluzionario" della Riforma luterana.[46]

Nella prima parte del suo saggio l'autore riflette sulle possibili vie d'uscita dall'impasse del suo secolo e dal fanatismo del pensiero intellettuale coevo, giungendo a offrire una vera e propria interpretazione critica della cultura contemporanea. Agli occhi dell'analista Schlegel il rimedio per curare l'"estremismo intellettuale" che caratterizza la cultura ottocentesca non va per nulla ricercato nella disposizione mentale opposta, ossia nell'"indifferenza intellettuale".[47] Schlegel considera infatti quest'ultima tendenza un'ulteriore insidia culturale della sua epoca e descrive addirittura l''indifferenza' e l''estremismo' come due atteggiamenti intellettuali molto simili, perché entrambi accomunati da un 'ateismo'[48] religioso, morale e politico di fondo che rappresenterebbe – questo il nucleo dell'argomentazione dell'autore – la vera e propria radice di tutti i mali del secolo.[49] Se il 'male' sostanzialmente coincide allora con l''ateismo', l'autore non può che aspirare alla fede come unica forza in grado di estirparne il principio e, in generale, come esclusiva salvezza per la cultura ottocentesca. Nello spirito cattolico del saggio, la fede è infatti l'unico veicolo che permetta di stabilire una "pace interiore" duratura (KFSA VII, 510) che a sua volta costituisce il fondamento imprescindibile per sancire una pace storica valida ed eterna, a differenza di quella instabile e superficiale sancita dal Congresso di Vienna nel 1815.

Nel saggio *Il carattere della nostra epoca* Schlegel non riconosce dunque il suo principale obiettivo polemico esclusivamente nel pensiero razionale del Secolo dei Lumi, culminato nel radicalismo degli eventi della Rivoluzione Francese, ma, più in generale, in un "ateismo" della cultura europea contemporanea che definisce "genio della menzogna"[50]

---

45 Cfr. KFSA VII, 499.
46 Cfr. KFSA VII, 507.
47 Nell'originale "Indifferenz der Gesinnung". Cfr. KFSA VII, 492.
48 Nell'originale "Unglauben".
49 Cfr. KFSA VII, 493.
50 Nell'originale "Genie der Unwahrheit". Cfr. KFSA VII, 517.

e in cui vede il motivo scatenante della decadenza culturale dell'Europa del 1820. È fondamentale notare che l'autore, dopo aver delineato il "principio maligno" (KFSA VII, 522) che domina la cultura della sua epoca come un sentimento fondamentalmente irreligioso, descrive espressamente tale "principio del male" come la *patologia* del suo tempo, fondendo così nella sua analisi i due concetti di 'male' e 'malattia' e combinando delle categorie interpretative appartenenti al campo semantico della religione con termini del linguaggio medico-organico. Se sul piano religioso Schlegel riconosce infatti "il vero e proprio nemico dell'umanità" (KFSA VII, 519)[51] nell'ateismo, su quello organico lo identifica con una tendenza sociale 'anorganica' e disgregante che ai suoi occhi si traduce in una tensione patologica e autodistruttiva della società verso il caos e l'informe.

Accostando il piano religioso a quello organico, il 'male' alla 'malattia' del secolo, l'ateismo a una forza distruttiva, ne *Il carattere della nostra epoca* Schlegel prospetta una teoria della società i cui fondamenti filosofici anticipano per molti aspetti le lezioni sulla *Filosofia della vita*. Non è un caso, infatti, se nel saggio dei primi anni venti la pulsione distruttiva verso il caos e la cieca forza di natura costituiscono il *pendant* negativo di un "principio del bene" che l'autore, prefigurando le lezioni del 1827, definisce "positività vivente".[52] L'ideale di "positività vivente" descritto ne *Il carattere della nostra epoca* unisce in sé due principi apparentemente contraddittori come 'energia elementare' e 'stabilità formale', configurandosi come la base concettuale di una società vitale e armonica che si rigenera costantemente traendo nutrimento dalle fonti primarie dell'esistenza ma che, al contempo, è sempre regolata e tutelata dalle strutture stabilizzanti della morale e del sacro. Non stupisce perciò che la cellula minima della società organica illustrata dal cattolico Schlegel sia la famiglia fondata sul sacramento del matrimonio, la quale rappresenta l'unità elementare dell'ideale di Stato

[51] Cfr. KFSA VII, 519-522.

[52] Nell'originale "das lebendig Positive". Cfr. KFSA VII, 522.

corporativo che l'autore, come sappiamo, aveva già espresso circa dieci anni prima nelle lezioni viennesi *Sulla storia moderna*.

Nel secondo fascicolo del saggio *Il carattere della nostra epoca* l'autore descrive minuziosamente l'organizzazione dello Stato ideale organico e corporativo nel quale riconosce il modello politico più adeguato all'Europa del primo Ottocento. Per il filosofo lo Stato che meglio si adatta all'Europa del suo tempo è infatti un 'corpo' statale articolato in "organi naturali" (KFSA VII, 526)[53] i quali, come membra del corpo umano, devono agire autonomamente ma in perfetta armonia. Sulla base della sua visione organica della società Schlegel condanna anche in questa parte del saggio sia i rivoluzionari, ai quali attribuisce un intento politico distruttivo che ha portato all'atomizzazione e alla successiva massificazione degli elementi del corpo sociale, sia gli idealisti, ai quali imputa sterile razionalismo, estremismo intellettuale e mancanza di contatto con la vita. Al di là delle differenze, Schlegel riconosce sia nel pensiero dei rivoluzionari che in quello degli idealisti una comune concezione 'anorganica' dello Stato come macchina dispotica, legiferante e burocratica e come centro assoluto del potere sovrano, una concezione del tutto opposta alla sua teoria di una monarchia corporativa vitale, equilibrata in tutte le sue parti e animata da un principio cristiano:

> Un attributo essenziale e necessario dello Stato vero e ben organizzato è che al suo interno, oltre al grande centro principale, si ammettano e si tengano in vita anche altri centri subordinati della vita politica interna (come altrettante membra organiche dell'insieme); in altre parole una monarchia ben organizzata non è pensabile senza *ceti* e senza delle leggi che li differenzino, mettendoli in gerarchia. Questo è quanto definiamo corporazione. Se lo Stato nella sua totalità invece non offre nient'altro che un panorama completamente uniforme e livellato con un unico centro dal quale si dipartono, e al quale ritornano, tutti i raggi, la sua struttura anorganica (e la tensione assoluta verso il potere fine a

[53] Fra tali "organi naturali" l'autore annovera ad esempio la famiglia, la chiesa, la gilda e la scuola, cfr. KFSA VII, 538.

se stesso su cui essa si fonda) non corrisponde più all'idea vivente del vero Stato.[54]

Come emerge dal passo citato, Schlegel individua dunque la forma istituzionale che potrà risolvere i problemi del suo tempo in una monarchia corporativa cristiana e organica diametralmente opposta allo Stato dispotico e 'meccanico' che ai suoi occhi, al di là di tutte le differenze apparenti, accomuna la visione dell'anarchia rivoluzionaria e del razionalismo idealista. Come apparirà chiaro, il vero nucleo concettuale del saggio *Il carattere della nostra epoca*, oltre che essere storico e politico, è espressamente estetico e filosofico. Prima ancora che contro l'assolutismo, la rivoluzione, il protestantesimo e la borghesia economica, il saggio di Schlegel si rivolge infatti contro ogni tipo di pensiero filosofico 'anorganico' ed 'estremista', rivelandosi come una significativa anticipazione teorica di quella "filosofia della vita" che l'autore tratterà approfonditamente nel 1827, ma che già nei primi anni venti costituisce il fondamento concettuale della "vera idea dello Stato cristiano" (KFSA VII, 565) illustrata nel saggio della rivista *Concordia*.

Nella terza e ultima parte de *Il carattere della nostra epoca* Schlegel definisce ancora più precisamente le caratteristiche di quello che ritiene il "vero Stato cristiano", premurandosi di specificare che non si tratta tanto di uno Stato in cui viga prevalentemente o esclusivamente la religione cristiana, ma di un organismo sociale i cui principi fondamentali (a prescindere dalle confessioni in esso dominanti) si accordino

[54] "Dieses aber ist ein wesentliches und notwendiges Attribut des wahren und wohlgeordneten Staates, daß darin neben dem großen Hauptmittelpunkte auch noch andere untergeordnete Mittelpunkte des innern politischen Lebens als organische Glieder des Ganzen geduldet und aufrecht erhalten werden, d. h. mit anderen Worten, daß eine wohlgeordnete Monarchie nicht ohne *Stände*, und eine rechtliche Absonderung in Abstufung derselben zu denken ist; und das ist es eben, was wir Korporation nennen. Bietet hingegen der gesamte Staat nichts dar, als eine völlig gleich und flach gebahnte Ebene, mit einem einzigen Mittelpunkte, von dem alle Radien ausgehen und wieder dahin zurückkehren, so ist eine solche anorgische Beschaffenheit und das absolute Streben nach der reinen Macht, was dabei zum Grunde liegt, nicht mehr der lebendigen Idee des wahren Staates entsprechend" [KFSA VII, 553].

spiritualmente con il cristianesimo. Se dunque il criterio determinante è lo 'spirito' che anima il 'corpo' dello Stato e non il suo credo ufficiale, è ovvio che anche Stati nominalmente pagani possano corrispondere in tutto e per tutto all'ideale politico intimamente (e non solo formalmente) cristiano espresso ne *Il carattere della nostra epoca*, come l'autore sottolinea esplicitamente nel suo saggio ispirandosi a vari esempi tratti dalla storia dell'Occidente europeo.[55]

Il lettore che si chieda in che termini i principi fondamentali dello Stato teorizzato da Schlegel debbano accordarsi spiritualmente con il cristianesimo e come si caratterizzi esattamente l'ideale politico dell'autore troverà una risposta nella parte finale del saggio, in cui Schlegel conclude la sua trattazione stabilendo tre specifici principi fondamentali del suo concetto di "vero Stato cristiano". Agli occhi del filosofo lo Stato cristiano deve innanzitutto rifiutare la schiavitù e riconoscere la sacralità del matrimonio, in secondo luogo deve essere 'equo' e 'pacifico' in virtù della sua natura 'positiva' e deve poi riconoscere l'esistenza giuridica delle corporazioni e fondarsi sulla loro struttura organica. Sarà utile approfondire uno per uno questi tre aspetti apparentemente vaghi e generici, perché essi in realtà costituiscono dei nodi teorici del pensiero politico del tardo Schlegel. L'abolizione della schiavitù a cui l'autore si riferisce nel primo punto (un concetto, quello di schiavitù, che va inteso in senso stretto e non comprende forme di asservimento come la sudditanza al monarca o le regole di dipendenza vigenti fra gli antichi Germani)[56] è di facile comprensione e va ricondotto alla convinzione dell'autore, motivata da un pensiero più cristiano che illuminista, che la dignità sociale di tutti gli uomini si fondi sulla loro inviolabile origine divina. Non è difficile capire che anche l'aspetto della sacralità del

---

55 Cfr. KFSA VII, 565 seg.

56 Cfr. KFSA VII, 567. Va tra l'altro ricordato che la schiavitù rientra fra gli argomenti discussi dalle potenze che parteciparono al Congresso di Vienna. Su richiesta del Regno Unito, mosso certo anche da interessi economici legati alle colonie, venne infatti decisa l'abolizione della tratta degli schiavi, stabilita dall'articolo 118 dell'atto finale del Congresso. Cfr. Kissinger, Henry: *Diplomazia della restaurazione* cit.

matrimonio poggia esattamente sullo stesso criterio, ossia sulla dignità sociale e personale di ogni individuo creato a immagine e somiglianza di Dio, nel rispetto di entrambi i sessi e dell'equilibrio di tutti i membri della famiglia. Come si è già illustrato, l'organismo familiare fondato sul sacramento del matrimonio rappresenta infatti la vera e propria cellula primaria dello Stato intimamente cristiano su cui s'incentra la filosofia politica del tardo Schlegel.

Più complicato è invece il concetto della natura 'positiva' dello Stato che lo scrittore indica nel secondo punto, da cui deriverebbe una tendenza 'pacifica' e 'equa' del "vero Stato cristiano". La natura 'positiva' dello Stato si basa infatti su un pensiero politico-filosofico, ossia sul rifiuto del dispotismo ma anche dell'anarchia, dell'assolutismo ma anche della 'democrazia',[57] un pensiero che, come si è illustrato, costituisce l'essenza dell'idea schlegeliana di una monarchia corporativa pervasa dallo 'spirito' cristiano e al contempo legata alle fonti della 'vita'. Come sappiamo, Schlegel riconosce infatti nella monarchia corporativa la forma politica ideale assunta dalla sintesi filosofica di "spirito" e "vita" nella storia dell'Europa occidentale, una forma politica pacifica per sua stessa natura che ai suoi occhi ha trovato la più riuscita realizzazione pratica nell'epoca asburgica del Sacro Romano Impero di nazione germanica. Prendendo distanza per un attimo dalla logica dell'argomentazione dell'autore e pensando alle diverse guerre e battaglie che hanno solcato la storia del Sacro Romano Impero, o anche solo alla Guerra dei Trent'anni, la questione della tendenza pacifica dell'Impero suscita inevitabilmente alcune perplessità. Certo consapevole di tale contraddizione fra teoria filosofica e realtà storica, l'autore cerca di difendere da possibili obiezioni la sua tesi a favore della natura armonica dell'Impero utilizzando però degli argomenti che non sempre risultano convincenti. Le sanguinose campagne di Carlo Magno contro i Sassoni vengono infatti descritte da Schlegel come un'eccezione che conferma la regola,[58] la guerra dell'Occidente cristiano contro il mon-

[57] Per le differenze fra "repubblica" e "democrazia" cfr. la nota 30.
[58] Cfr. KFSA VII, 579.

do arabo (dal Medioevo alle battaglie contro i Turchi) viene presentata come "un'inevitabile guerra di difesa" contro il fanatismo di una "religione avida di potere" (KFSA VII, 580) e le guerre di religione dalla Riforma in avanti vengono delineate come un fenomeno completamente estraneo a una cristianità autentica, ossia come un sintomo della dissociazione e della profonda decadenza di una modernità allontanatasi dalla perfetta armonia delle origini.[59] Non c'è dubbio che sia proprio la priorità attribuita dall'autore al disegno filosofico che ispira *Il carattere della nostra epoca* rispetto alla sua volontà di descrivere la specificità degli eventi storici a portare un pensatore acuto come Schlegel a lasciare frettolosamente da parte gli argomenti che possono mettere in discussione l'assunto dell'armonia naturale e della tendenza pacifica del Sacro Romano Impero. Nel seguito del saggio Schlegel procede infatti nella descrizione della natura 'positiva' del "vero Stato cristiano", sottolineando quello che si rivela essere il vero e proprio nucleo teorico del suo ragionamento, ossia che tale Stato non è regolamentato da un 'diritto severo' (*ius strictum*)[60] ma da un 'diritto equo' (*ius aequum*).[61] Non è per nulla un caso che l'autore precisi la differenza fra le due visioni giuridiche del 'diritto severo' e del 'diritto equo' illustrandola con l'aiuto di due esempi storici. Paragonando ancora una volta le due principali realizzazioni storiche della forma politica dell'Impero nell'Europa occidentale, vale a dire l'Impero Romano e il Sacro Romano Impero di nazione germanica, Schlegel sostiene infatti che nell'Impero Romano vigeva un diritto 'severo': "un diritto astratto, derivato

---

59 Cfr. KFSA VII, 580. Sul rapporto fra cristianità e guerre di religione nella storia dell'Occidente cfr. la recente raccolta di saggi: *Krieg und Christentum: religiöse Gewalttheorien in der Kriegserfahrung des Westens*, Schöningh, Paderborn 2009, e in particolare il contributo di Anton Schindling: "Türkenkriege und 'konfessionelle Bürgerkriege': Erfahrungen mit 'Religionskriegen' in der Frühen Neuzeit", pp. 596-621.

60 Nell'originale "strenges Recht".

61 Nell'originale "Recht der Billigkeit". I concetti di "ius strictum" e "ius aequum" si ritrovano già negli scritti di Platone e Aristotele. Per un approfondimento cfr. lo studio di Emmanuel Michelakis: *Platons Lehre von der Anwendung des Gesetzes und der Begriff der Billigkeit bei Aristoteles*, Max Hueber, München 1953.

dal concetto secondo logica, senza considerare minimamente alcun tipo di circostanza esterna, [...] un diritto inesorabile e assoluto" (KFSA VII, 581). In contrapposizione a tale diritto fondato sulla ragione, Schlegel vede invece nel complesso di norme che hanno disciplinato il Sacro Romano Impero un diritto più umano ed 'equo', perché "storico, basato positivamente sui fatti, sui costumi particolari e sulle condizioni locali" (KFSA VII, 581). Non stupisce che anche in questo saggio dei primi anni venti, in perfetta linea con una visione della storia espressa nelle sue lezioni *Sulla storia moderna,* Schlegel individui nel Sacro Romano Impero il modello per eccellenza dell'Europa moderna, non da ultimo proprio perché esso presenta un diritto 'equo' fondato sulla tradizione che per l'autore si situa a metà fra due estremi storici egualmente negativi, ossia il dispotismo del diritto 'severo' vigente nell'Impero Romano e l'anarchia del sentire e del giudizio umano che avrebbe guidato gli eventi della Rivoluzione Francese.

Oltre a costituire uno dei principi del "vero Stato cristiano" il diritto storico, 'equo' e a misura d'uomo vigente nel Sacro Romano Impero per il filosofo rappresenta anche il vero e proprio fondamento naturale di una visione giuridica autenticamente cristiana. Per comprendere la continuità concettuale fra la teoria giuridica espressa da Schlegel nel suo saggio e le lezioni *Sulla storia moderna* del 1810 è bene sottolineare che Schlegel vede in tale concezione della legge anche il tratto comune fra mondo cristiano e mondo germanico delle origini, individuandovi uno dei motivi principali per cui la cristianità avrebbe trovato terreno fertile sul suolo germanico. Agli occhi del filosofo esiste infatti un'affinità di base fra il diritto germanico e lo Stato cristiano che risulta evidente se si osserva la struttura corporativa storicamente presente sia nella costituzione germanica che nel Medioevo cristiano. Non stupirà perciò che l'autore riconosca in tale struttura corporativa e organica il terzo e ultimo principio distintivo del "vero Stato cristiano".

Nella parte conclusiva del suo saggio Schlegel si addentra infatti con precisione nella struttura della monarchia corporativa, distinguendola innanzitutto dalla monarchia costituzionale inglese. Essendo caratte-

rizzata da un concetto "materiale" di Stato incentrato sulla proprietà[62] e dalla suddivisione di potere legislativo ed esecutivo in due camere, per l'autore la monarchia costituzionale mancherebbe infatti completamente di stabilità e coesione.[63] D'altro canto Schlegel traccia però una linea di demarcazione altrettanto netta fra la monarchia corporativa e il califfato islamico, nel quale critica l'accentramento del potere spirituale e di quello temporale in un unico capo dello Stato, individuandovi una tendenza dispotica, anorganica e "anticristiana", a suo avviso riconoscibile anche nella diffusa pratica della poligamia, contraria al principio cristiano della sacralità del matrimonio.[64]

È bene sottolineare che prendendo posizione sia contro l''assolutismo' islamico che contro il 'materialismo' inglese, che nella logica del saggio diventano delle vere e proprie cifre filosofico-culturali, Schlegel intende teorizzare un'ideale forma politica *europea.* Il modello squisitamente europeo delineato ne *Il carattere della nostra epoca* si propone cioè come valida alternativa all'atavica rigidità accentratrice dell'assolutismo orientale rappresentato dal califfato islamico ma anche alla moderna disgregazione individualistica del liberalismo occidentale simboleggiata dalla monarchia costituzionale inglese. È evidente che i criteri relativi alla teoria e all'organizzazione dello Stato utilizzati dall'autore non costituiscono che una formulazione *politica* (si potrebbe anche dire "geopolitica") delle categorie fondamentalmente *filosofiche* su cui s'incentra lo scritto dei primi anni venti. La monarchia corporativa cristiana e organica descritta ne *Il carattere della nostra epoca*, il modello politico-giuridico europeo delineato dall'autore, che si contrappone all'assolutismo e alla rivoluzione, si rivolge contro l'idealismo e il materialismo e si distacca sia dal 'dispotismo' orientale del califfato islamico che dal 'pragmatismo' occidentale della monarchia costituzionale inglese, rappresenta infatti la cifra politico-culturale di quello stesso sistema di

---

62 Cfr. KFSA VII, 585 seg.

63 Cfr. KFSA VII, 588.

64 Cfr. KFSA VII, 588. Sulla critica alla poligamia e sul valore del "matrimonio" religioso per il concetto organico di Stato cristiano teorizzato da Schlegel cfr. KFSA VII, 567-572.

pensiero organico e cristiano, sintetico di "vita" e "spirito", su cui s'impernia tutta l'opera ottocentesca di Schlegel. Da questo punto di vista anche *Il carattere della nostra epoca* si configura perciò come il manifesto di un pensiero filosofico squisitamente romantico, un pensiero nel segno della "vita" e sotto l'egida della cifra culturale dell'Austria come modello dell'Europa che Schlegel di lì a qualche anno illustrerà approfonditamente nelle sue ultime lezioni viennesi sulla *Filosofia della vita*.

Schlegel teorico ante litteram *della "rivoluzione conservatrice": le lezioni sulla* Filosofia della vita *(1827)*

Le quindici lezioni sulla *Filosofia della vita* che Friedrich Schlegel tenne all'università di Vienna dal 26 marzo al 31 maggio del 1827[65] costituiscono il nucleo di un ampio e ambizioso progetto filosofico, preparato da almeno vent'anni di studi e riflessioni e già annunciato, seppur frammentariamente, in tutta l'opera ottocentesca e post-rivoluzionaria di Schlegel, ma più volte accantonato a causa delle vicende personali e dei rivolgimenti storici attraversati dal filosofo nel primo Ottocento.[66] Non bisogna dimenticare che l'idea di scrivere un'opera sulla "filosofia della vita", che Schlegel giunge finalmente a realizzare al termine della sua vita, rappresenta solo una minima parte di un progetto molto più articolato, che avrebbe dovuto comprendere sette cicli di lezioni destinate al pubblico di diverse città di lingua tedesca (oltre a Vienna e Dresda, anche Monaco, Bonn e Berlino) e avrebbe dovuto trattare aspetti differenti di un'ideale 'sistema universale di tutta la filosofia cristiana', concentrandosi su argomenti teologici come la creazione e il giudizio universale ma anche su tematiche culturali di ampio respiro, come la 'temperie del secolo decimonono'. In realtà Schlegel, scomparso nel 1829, riuscirà a portare a termine solo tre dei sette cicli di lezioni che aveva in mente, ovvero quelli incentrati sul tema della "filosofia della

---

65 *Philosophie des Lebens. In fünfzehn Vorlesungen gehalten zu Wien im Jahre 1827*, in: KFSA X, 1-307.

66 Cfr. KFSA X, XXI seg.

vita", della 'filosofia della storia'[67] e della 'filosofia della lingua'.[68] Per capire la portata culturale di queste ultime lezioni del pensatore romantico, oggi pressoché dimenticate, è bene perciò tenere presente che esse dovevano essere solo il primo tassello di una teoria filosofica concepita dal suo autore come un vero e proprio spartiacque nella filosofia di inizio Ottocento. Lo specifico obiettivo di Schlegel, non bisogna dimenticarlo, è infatti quello di definire e fondare concettualmente una nuova linea di pensiero squisitamente romantica in grado di prendere distanza sia dalla 'banalità' del materialismo europeo (soprattutto francese e inglese), sia dalle 'aride' astrazioni dell'idealismo tedesco.

Le lezioni sulla *Filosofia della vita*, questo dunque il primo elemento da sottolineare, sanciscono la definitiva rottura di Schlegel con i propri inizi filosofici nel segno del panteismo e dell'idealismo e costituiscono un manifesto emblematico di una filosofia propriamente *romantica* che nessun altro pensatore aveva mai espresso prima in modo così consapevole e articolato. Alla luce delle idee teorizzate nelle lezioni del 1827 Schlegel va infatti visto senza dubbio come il padre fondatore di una filosofia romantica che, pur non rinunciando a una dimensione 'spirituale' e cristiana, costituisce il vero e proprio presupposto concettuale della filosofia vitalista tendenzialmente immanentistica di pensatori moderni come Wilhelm Dilthey, Friedrich Nietzsche e Henri Bergson.[69]

---

[67] *Philosophie der Geschichte. In achtzehn Vorlesungen gehalten zu Wien im Jahre 1828*, in: KFSA IX. Trad. it. *Filosofia dell'istoria dettata in diciotto pubbliche lezioni a Vienna da Federigo De Schlegel*; prima versione italiana per cura della società della Biblioteca Cattolica, Tip. di V. Manfredi, Napoli 1844, 2. vol.

[68] *Philosophische Vorlesungen insbesondere über Philosophie der Sprache und des Wortes. Geschrieben und vorgetragen zu Dresden im Dezember 1828 und in den ersten Tagen des Januars 1829*, in: KFSA, X, 309-534. In questa sede ci si occuperà esclusivamente delle lezioni sulla *Filosofia della vita* che costituiscono il nucleo principale del tardo pensiero schlegeliano e la base teorica sulla quale poggiano anche i due cicli di lezioni sulla *Filosofia della storia* e sulla *Filosofia della lingua*. Per un approfondimento su tali lezioni si vedano i relativi saggi introduttivi di Jean-Jacques Anstett in KFSA IX, XI-LIX e di Ernst Behler in: KFSA X, XIII-LXX, in particolare pp. XLIII-LIII.

[69] Sul pensiero vitalista moderno cfr. fra gli altri gli studi di Konstantinos P. Romanòs: Heimkehr. *Henri Bergsons lebensphilosophische Ansätze zur Heilung von bestarr-*

Se si esclude l'aspetto affermativamente 'dionisiaco' e volontaristico che differenzia il vitalismo moderno, soprattutto nietzschiano, dal pensiero romantico, il passo dallo "spiritualismo" (KFSA X, 56) schlegeliano alla "filosofia della vita" novecentesca non è infatti poi così lungo come potrebbe sembrare a prima vista. Per capire il legame fra la filosofia vitalistica romantica e la filosofia vitalistica moderna va ricordato innanzitutto che il cristianesimo tutto interiore professato da Schlegel nelle sue lezioni, che è certamente una componente fondamentale del pensiero espresso dall'autore, non coincide esattamente con la linea confessionale e dogmatica che la Chiesa cattolica istituzionalizzerà nel 1879 con l'enciclica *Aeterni Patris,* opponendosi alle tendenze "moderniste" del pensiero cattolico[70] e statuendo una 'vera filosofia' cristiana sulla base della tradizione medievale della Scolastica e del tomismo.[71] Il passaggio dalla dimensione cristiana intima e spirituale delle lezioni schlegeliane sulla *Filosofia della vita* a quella secolarizzata e immanentistica del vitalismo novecentesco è dunque meno brusco di quanto abbia voluto vedere parte della critica, occupata da un lato a tracciare una linea netta fra l'opera 'moderna' del giovane Schlegel e quella 'reazionaria' del filosofo maturo e dall'altro a enfatizzare il pensiero cattolico dell'ultimo Schlegel per motivi sostanzialmente propagandistici.[72]

---

tem Leben. Athenäum, Frankfurt a.M. 1988 e Karl Albert: *Lebensphilosophie. Von den Anfängen bei Nietzsche bis zu ihrer Kritik bei Lukács*, Alber, Freiburg (Breisgau) 1995. Per un'introduzione alla tematica della 'filosofia della vita' cfr. anche Schürmann, Volker: *Einführung in die Lebensphilosophie*, Fernuniversität in Hagen 2003 e Kozljanič, Robert Josef: *Lebensphilosophie. Eine Einführung*, Kohlhammer, Stuttgart 2004.

70 Il modernismo è un movimento che si colloca a cavallo fra Ottocento e Novecento e che cerca di conciliare filosofia e teologia. Da questo punto di vista lo Schlegel delle lezioni sulla *Filosofia della vita* può essere considerato un vero e proprio 'modernista' *ante litteram*. Per un approfondimento generale sul modernismo teologico cfr. lo studio di Claus Arnold: *Kleine Geschichte des Modernismus*, Herder, Freiburg 2007.

71 Cfr. KFSA X, XXXIX-XL.

72 Cfr. Behler, Ernst: *Friedrich Schlegel in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten* cit., pp. 150-160. Sulla continuità di fondo del pensiero di Schlegel cfr. anche la nona lezione sulla *Filosofia della vita* (KFSA X, 180), in cui lo stesso autore afferma di

Non va dimenticato infatti che lo "spiritualismo" che anima le lezioni sulla *Filosofia della vita* non è inteso dall'autore solo come una dottrina composta da dogmi e precetti ma come un credo 'pratico', ossia come una religione completamente interiorizzata che si trasforma in fondo in un vero e proprio *modus vivendi*.[73] La stessa "filosofia della vita" di Schlegel è perciò un credo 'empirico' e 'interiorizzato' che non vuole rappresentare un sistema di pensiero razionale e sistematico ma, questa la definizione dell'autore, un'"intima scienza pratica appartenente a un ordine superiore".[74] Compiendo il primo passo verso la secolarizzazione della "filosofia della vita", Schlegel descrive il pensiero cattolico che ispira le sue lezioni come una vera e propria "teologia applicata",[75] ossia come la manifestazione vivente della rivelazione divina in un mondo tutto simbolico, completamente spiritualizzato e completamente romantizzato, in cui non c'è più differenza fra psicologia e realtà, fra dimensione soggettiva e dimensione oggettiva.

Non è per nulla un caso se già nella prima lezione Schlegel annuncia l'idea fondante su cui s'incentra il suo corso universitario viennese, ossia quella di una filosofia che sia in grado di sintetizzare psicologia e realtà, soggettività e oggettività, riuscendo a superare[76] i due sistemi di pensiero del materialismo e dell'idealismo in una nuova dimensione filosofica definita "vita". Per esprimere tale concetto l'autore comincia le sue lezioni parafrasando una delle più famose battute che l'Am-

---

aver trovato nell'idea su cui s'incentrano tali lezioni il minimo comune denominatore di vari aspetti apparentemente frammentari dei suoi pensieri e dei suoi scritti filosofici giovanili. La "filosofia della vita", prodotto di uno Schlegel 'austriacante' e conservatore, va dunque vista come un'evoluzione che trasforma, arrotonda e completa, ma non certo ribalta e confuta radicalmente, le idee sostenute negli scritti del giovane filosofo romantico 'moderno' e rivoluzionario.

73 Cfr. in particolare la terza lezione sulla *Filosofia della vita* (KFSA X, pp. 41-61), in cui Schlegel definisce la religione una "scienza pratica" (*Erfahrungswissenchaft*) fondata sulla rivelazione. Cfr. ad esempio anche KFSA X, p. 55.

74 Nell'originale: "eine innere Erfahrungswissenschaft der höheren Ordnung", cfr. KFSA X, 56.

75 Nell'originale: "angewandte Theologie", cfr. KFSA X, 169.

76 Nell'accezione del termine hegeliano "aufheben", cfr. il lemma "superare" in: Abbagnano, Nicola: *Dizionario di filosofia* cit., p. 1064.

leto shakespeariano rivolge al suo fidato amico Orazio: "Ci sono più cose fra cielo e terra, Orazio, di quanto la tua filosofia possa anche solo immaginare".[77] Ispirandosi alle parole del personaggio di Shakespeare, Schlegel stabilisce infatti che il luogo deputato del suo pensiero è esattamente il confine fra 'cielo' e 'terra', il territorio filosofico che si colloca fra le astrazioni della teologia speculativa e il pragmatismo della teoria politica in senso stretto, ossia la "regione mediana dell'intima vita spirituale" (KFSA X, 6), una zona tutta simbolica nella quale psicologia e mistica, interiorità e spiritualismo, giungono a diventare un tutt'uno.

Non stupirà dunque che in tutte le prime cinque lezioni Schlegel si dedichi a illustrare punto per punto la dimensione specificamente psicologica della sua "filosofia della vita", sviluppando le teorie che aveva già espresso quattro anni prima nel saggio *Sull'anima* e concentrandosi sul rapporto dell'anima con la coscienza,[78] con l'etica, con la scienza, con la natura e con Dio.[79] Nella prima e nella quinta lezione della *Filosofia della vita* Schlegel approfondisce un argomento ben noto ai lettori dello scritto del 1823, ossia la dissociazione della coscienza moderna in diverse facoltà mentali: "intelletto", "volontà", "ragione" e "fantasia". Come si è già avuto modo di illustrare, per l'autore tale spaccatura psicologica non rappresenta lo stato naturale dell'uomo, ma un fenomeno tutto moderno, o ancor meglio il sintomo di una crisi le cui cause vanno ricondotte all'irreligiosità della sua epoca. Come si legge nelle lezioni del 1827, Schlegel è convinto che il ritorno all'armonia originaria dell'anima culturalmente non passi solo per il recupero della religiosità perduta, ma anche per una ridefinizione concettuale del pensiero filosofico nel segno della "vita", ossia per un superamento dell'aridità del sapere razionale e della "sofistica" (KFSA X, 60) del Secolo dei Lumi e dell'epoca idealista in una dimensione intima e vitale, personale e "infantile" (KFSA X, 101) che concepisce il rapporto fra soggetto co-

---

77 Cfr. KFSA X, 4.

78 Come nel saggio *Sull'anima* anche nelle lezioni sulla *Filosofia della vita* il termine 'coscienza' non viene inteso in senso morale, ma in senso strettamente filosofico-psicologico.

79 Cfr. la premessa dell'autore (*Vorrede*), in: KFSA X, 3.

noscente e oggetto della conoscenza solo nella forma 'materna' della reciproca metamorfosi e dell'empatia e non contempla mai brusche rotture e scontri diretti fra l'io e il mondo. Per comprendere la "filosofia della vita" di Schlegel, e cogliere così anche la sostanza della filosofia romantica *tout court*, è fondamentale perciò tenere bene a mente il presupposto teorico su cui essa poggia, ossia l'assunto secondo il quale soggetto e oggetto, psicologia e realtà, non costituiscono mai due sfere autonome e 'adulte', ma rappresentano un vero e proprio amalgama simbiotico.

Una volta stabilito tale assunto concettuale, Schlegel sviluppa le sue teorizzazioni assimilando la struttura della psiche a quella del corpo umano, ovvero tracciando un parallelo fra l'armonia dell'anima auspicata nella *Filosofia della vita* (un'armonia in cui l'autore vede un ritorno alla 'perfezione divina' di Adamo nel Paradiso terrestre) e una concezione organica della coscienza che dovrà articolarsi in veri e propri "organi vitali"[80] e dovrà giungere così a superare la moderna dissociazione fra diverse "facoltà mentali".[81] È fondamentale ricordare che l'idea schlegeliana di un'anima armonica che possa contrapporsi alla struttura dissociata della psiche del soggetto moderno si sviluppa dall'intento dell'autore di creare le premesse teoriche per la costituzione di un nuovo rapporto organico fra soggetto e oggetto, una relazione simbiotica fra 'io' e 'mondo'. La dimensione della sintesi, il territorio filosofico di confine tra cielo e terra in cui Schlegel colloca la sua "filosofia della vita" e nel quale riconosce una zona franca dall'alienazione della nascente epoca borghese e postrivoluzionaria, rappresenta a tutti gli effetti uno spazio psicologico totalizzante, che per l'autore è sia il regno di un'interiorità libera e assoluta, sia il luogo della rivelazione dello spirito divino.

Il pensiero psicologico-teologico teorizzato da Schlegel nelle sue lezioni prende dunque le mosse da una critica alla società borghese e da un'intenzione dichiaratamente avversa alla cultura contemporanea.

---

80 Nell'originale "leibliche Organe". Cfr. KFSA X, 93.

81 Nell'originale "Seelenkräfte". Cfr. KFSA X, 93.

Tale pensiero non si rinchiude tuttavia nella torre d'avorio dell'apoliticità, ma si estende in modo dirompente nella sfera 'politica' della realtà, interpretando e criticando gli eventi in chiave estetica. Pur non superando in fondo il narcisismo intellettuale nel quale il classicismo di Weimar sul finire del Settecento aveva riconosciuto una delle tendenze della nuova epoca romantico-borghese intravedendovi i prodromi di una società priva di un baricentro etico, l'atteggiamento conoscitivo vampirizzante e simbiotico alla base delle ultime lezioni di Schlegel inaugura infatti una dimensione filosofica completamente nuova in cui estetica e politica, soggettività e oggettività, non sono più in contraddizione. Paradossalmente, proprio includendo esplicitamente la realtà storica, sociale e politica del periodo postrivoluzionario e dell'epoca della Restaurazione nell'orizzonte della "filosofia della vita", il tardo Schlegel giunge a potenziare ancora di più la tendenza soggettiva totalizzante del primo Romanticismo, identificando a tal punto la storia con una dimensione psicologica 'intima' e 'spirituale' da interpretare anche la realtà storica come una vera e propria rete di segni estetici. Il fondamento squisitamente psicologico del pensiero schlegeliano non porta perciò il filosofo a osservare la società e gli eventi storico-politici nella loro specifica fenomenicità, ma lo spinge a intuire negli sviluppi storici le tracce di una logica superiore unificante che si palesa per mezzo di una rete di simboli estetici e a percepire così anche negli eventi più tragici l'annuncio di una futura redenzione culturale. Inglobando in tal modo il mondo fenomenico della storia e della politica nel tessuto della sua "filosofia della vita" Schlegel giunge a statuire che non esiste altra realtà se non quella estetica. Unendo realtà e psicologia nella dimensione dell'estetica, Schlegel nella *Filosofia della vita* propone perciò un'interpretazione simbolica del reale che si stacca dal mondo dei fenomeni, ossia una lettura filosofica della storia fondata sulla convinzione che solo l'estetica, attraverso il canale dei sensi,[82] sia in grado di restituire alla conoscenza la speranza di poter accedere, seppur frammenta-

[82] L'estetica viene qui intesa da Schlegel nel senso originario di "aisthesis", ossia di "percezione sensibile".

riamente, a quella 'verità ultima' che la svolta trascendentale kantiana aveva negato alla ragione.

Schlegel illustra la dimensione estetica totalizzante della "filosofia della vita" nelle prime cinque lezioni del suo corso universitario viennese, in una carrellata teorica che, come l'autore annuncia nella premessa, percorre passo passo le tappe fondamentali del suo 'vitalismo' da quattro diversi punti di vista, ossia quello psicologico, quello sociale, quello filosofico e quello teologico. Dal punto di vista psicologico, riprendendo l'idea principale su cui si fonda il saggio *Sull'anima*, Schlegel presenta l'anima come centro ideale di una nuova coscienza unitaria in grado di superare la dissociazione dell'uomo dell'Ottocento e di riportarlo all'armonia delle origini; sul piano sociale descrive invece il matrimonio religioso quale cellula minima della società organica, "equa" e "pacifica" che aveva già teorizzato qualche anno prima ne *Il carattere della nostra epoca*; dal punto di vista strettamente concettuale celebra la "filosofia della vita" come forma di una conoscenza a metà fra sapere dogmatico e pragmatismo sperimentale; infine, dal punto di vista teologico, nega che la religione sia solo una dottrina composta da rigidi principi da rispettare e la descrive come un vero e proprio *modus vivendi*.

Dopo aver descritto i fondamenti teorici della sua "filosofia della vita" nelle prime cinque lezioni, nelle tre lezioni successive Schlegel passa dalla trattazione del legame fra la struttura organica dell'anima e l'atteggiamento conoscitivo simbiotico dell'io nei confronti del mondo all'illustrazione di un ordine divino presente nella natura e nella storia dell'umanità, definito "teodicea per i sensi"[83] (KFSA X, 109). È importante tenere presente che se la teodicea descritta da Schlegel in queste lezioni si differenzia sostanzialmente dalla teodicea dei pensatori illuministi è soprattutto perché essa non crede in una logica e in una giustizia divina intellegibile che regola la storia dell'umanità, ma in un senso profondo insito nel corso degli eventi che sfugge alla

[83] Nell'originale: "Theodizee für das Gefühl". Per un approfondimento sul termine "teodicea" nel dibattito filosofico e teologico da Gottfried Wilhelm Leibniz in avanti cfr. il relativo lemma in: Abbagnano, Nicola: *Dizionario di filosofia* cit., p. 1082.

comprensione razionale e che può essere percepito solo sensibilmente e simbolicamente, ossia passando per il canale dell'estetica. L'idea di una teodicea 'estetica', è fondamentale sottolinearlo, non prevede che la 'verità' divina in ultimo trionferà sconfiggendo il 'male', ma che essa si affermerà su quest'ultimo con un processo lento e graduale. Nella visione dell'autore la battaglia del principio del 'bene' per la vittoria della 'verità' passa cioè attraverso una vera e propria simbiosi fra 'bene' e 'male' che permette al primo principio di identificarsi a poco a poco con il secondo, giungendo a conoscerlo così bene da riuscire a scardinarne il potere dall'interno senza dover mai ricorrere a metodi direttamente conflittuali. Nella settima lezione della *Filosofia della vita* l'autore illustra dettagliatamente il processo simbiotico su cui si fonda la "teodicea per i sensi" adducendo un esempio tratto dalla Bibbia, ossia l'esperienza di Mosè in Egitto:

> Proprio laggiù Mosè imparò tutto ciò che poteva imparare. Così riuscì a scacciare ancor meglio le tenebre d'Egitto ed ebbe a temere ancor meno l'arte menzognera degli incantatori di serpenti egizi. Laggiù prese tutto ciò che poteva usare per i suoi fini, ma lo trasformò completamente e lo ribaltò proprio in virtù di tali fini [...].[84]

Se nell'esempio l'ebraismo di Mosè rappresenta il principio vincente del 'bene', mentre la religione politeista degli antichi Egizi incarna il principio perdente del 'male', è evidente che il dualismo a cui si riferisce Schlegel, fuor di metafora e in relazione al contesto culturale del primo Ottocento tedesco, è quello fra il cattolicesimo romantico e la religione naturale dell'Illuminismo, riassumibile anche nella più generica contrapposizione di 'spiritualismo' e 'razionalismo'. Ciò premesso,

[84] "Gelernt aber hat Moses dort alles, was da für ihn zu lernen war; um so mehr konnte er die ägyptische Finsternis zerstreuen, und um so weniger brauchte er die falsche Kunst der ägyptischen Schlangebeschwörer zu fürchten. Genommen hat er dort alles, was er für seinen Zweck brauchen konnte; aber ganz neu gemacht, und anders gewendet hat er es durch eben diesen Zweck, auf welchen er es richtete [...]" [KFSA X, 141].

non va dimenticato che nell'illustrare il processo simbiotico alla base della "teodicea per i sensi" (grazie al quale lo spiritualismo non potrà che prendere lentamente il sopravvento sul razionalismo), Schlegel, nella sua interpretazione manichea della storia dell'umanità, assimila concettualmente il piano spirituale a quello fisico, accostando l'idea di 'salvezza' a quella di 'guarigione'. La teodicea descritta da Schlegel ricorda infatti in tutto e per tutto un processo organico, nel quale il 'bene' si mescola al 'male' al fine di crearsi tutti gli anticorpi necessari per la vittoria definitiva su quest'ultimo.[85] Secondo una visione filosofica della storia dell'umanità che tornerà puntualmente circa un secolo dopo nel confronto di molti intellettuali con la Prima Guerra Mondiale, la lunga e faticosa lotta del 'bene' contro il 'male' descritta dal filosofo romantico, come il decorso di una terribile malattia, può e deve passare attraverso un lento processo immunitario, ma anche attraverso terribili parossismi rigeneranti. Solo grazie a catastrofi, guerre e cataclismi la "forza delle tenebre" (KFSA X, 143) potrà infatti sfogarsi fino in fondo, lasciando finalmente spazio a quella "pace divina" (KFSA X, 164) che per Schlegel, come per altri pensatori posteriori,[86] costituisce il fondamento di ogni vera "pace esteriore e civile" (KFSA X, 187).

---

[85] Il processo organico descritto da Schlegel funziona secondo una logica simile a quella delle cure omeopatiche. Fondata nella seconda metà del Settecento dal medico tedesco Samuel Hahnemann, l'omeopatia gode di una certa popolarità negli anni a cavallo fra Sette- e Ottocento. Si pensi ad esempio al famoso "medico filosofico" Marcus Herz, che utilizzò spesso delle cure omeopatiche per i suoi pazienti, fra i quali si annovera anche lo scrittore Karl Philipp Moritz. Lo stesso Moritz rende l'omeopatia un concetto chiave della sua psicologia empirica, delle sue teorie pedagogiche e, non da ultimo, dei sui scritti estetici, facendone un criterio interpretativo della società del suo tempo. Cfr. a tale proposito Fossaluzza, Cristina: *Subjektiver Antisubjektivsmus. Karl Philipp Moritz als Diagnostiker seiner Zeit*, Wehrhahn, Hannover-Laatzen 2006, *passim*. Per un approfondimento sul legame fra 'omeopatia' e 'filosofia della vita' negli scritti psicologici di Moritz vedi anche Fossaluzza, Cristina: "Homöopathie als Form einer skeptischen Aufklärung: Psychologie und Mystik in Karl Philipp Moritz" *Magazin zur Erfahrungsseelenkunde*", in: *Wezel-Jahrbuch. Studien zur europäischen Aufklärung* 10/11-2007/2008, a cura di Cornelia Ilbrig e Jutta Heinz, Wehrhahn, Hannover 2009, pp. 147-165.

[86] Sulle interpretazioni della storia come processo organico nell'epoca della Prima

Il processo per giungere alla "pace divina" auspicata da Schlegel poggia dunque sull'idea di una teodicea *in aestheticis* che non si esprime e non va letta secondo i criteri razionali dell'Illuminismo, ma funziona secondo una logica simbolica e 'vitale' che può essere percepita solo per mezzo dell'estetica. Come si è già osservato, tale concezione simbolica della teodicea si inserisce perfettamente in una visione epistemologica ed esistenziale, quella schlegeliana appunto, che non conosce altra dimensione se non quella di un'estetica 'vitale'. La lezione della *Filosofia della vita* che meglio illustra tale dimensione estetico-vitale dell'esistenza è la dodicesima, quella in cui Schlegel, come si legge nel titolo della lezione, intende descrivere "la natura e il carattere simbolico della vita" (KFSA X, 230). La dodicesima lezione costituisce infatti un fondamentale punto di passaggio fra l'argomento psicologico-teologico delle lezioni precedenti e la tematica storico-sociale delle ultime tre lezioni, nelle quali si prefigurano già le lezioni sulla *Filosofia della storia* che Schlegel terrà di lì a poco e in cui svilupperà le teorie 'austriache' delle lezioni *Sulla storia moderna* del 1810.[87]

Nella prima parte della dodicesima lezione Schlegel illustra la sua concezione simbolica dell'estetica, negando espressamente (in perfetta

Guerra Mondiale cfr. la raccolta di saggi curata da Uwe Schneider e Andreas Schumann: *Krieg der Geister. Erster Weltkrieg und literarische Moderne*, Königshausen & Neumann, Würzburg 2000. Per una panoramica più ampia su diverse visioni filosofiche fondate su categorie organiche cfr. anche il volume a cura di Hartmut Eggert, Erhard Schütz e Peter Sprengel: *Faszination des Organischen. Konjunkturen einer Kategorie der Moderne,* Iudicium Verlag, München 1995.

87 Schlegel terrà le lezioni sulla *Filosofia della storia* dal 31 marzo al 30 maggio 1828. Nella *Filosofia della storia*, che considera esplicitamente una continuazione della sua *Filosofia della vita*, il pensatore romantico traccia alcune tappe della storia dell'umanità dall'Impero cinese alla contemporaneità ottocentesca (la filosofia indiana, la scienza egizia, la missione del popolo ebraico, la cultura dei Persiani, dei Greci e dei Romani, la diffusione del Cristianesimo, le invasioni barbariche, la fondazione del Sacro Romano Impero, l'introduzione della Riforma luterana, lo scoppio della Guerra dei Trent'anni, l'avvento della Rivoluzione Francese,...), concentrandosi sul percorso dello 'Spirito della Verità' nella storia e sull'auspicata ricostituzione di un 'vero' Stato cristiano.

linea con le teorie estetiche concepite nel suo periodo giovanile)[88] che lo scopo dell'arte sia quello di imitare o riprodurre il reale e individuando il senso profondo della forma estetica nella sua capacità di esprimere un'idea interiore:

> La vera sostanza dell'opera d'arte e il fine ultimo dell'arte consistono sempre e ovunque in un'idea: l'idea dell'oggetto o della forma quale intimo senso e intimo significato dell'oggetto. In altre parole, l'arte è sempre simbolica.[89]

Serve appena sottolineare che tale concezione dell'arte come rappresentazione estetica di un'idea interiore e non come *mimesis*, come espressione simbolica della spiritualità dell'anima e non come riproduzione realistica di un oggetto, anticipa in tutto e per tutto il nucleo concettuale delle posizioni estetiche astrattiste e antinaturaliste, simboliste ed ermetiche delle avanguardie novecentesche e dell'arte moderna in generale.[90] Va specificato tuttavia che il vero obiettivo di Schlegel in questa lezione non è quello di scrivere una teoria dell'arte, ma quello più generale di prendere spunto dal simbolismo dell'arte per illustrare "il significato simbolico della vita intera" (KFSA X, 235). È fondamentale perciò tenere presente che nella dodicesima lezione sulla *Filosofia della vita* l'autore non si limita a sancire il carattere simbolico dell'arte poggiando la prima pietra dell'estetica moderna, ma amplia a tal pun-

---

88 Sulle teorie estetiche del giovane Schlegel cfr. il saggio di Ernst Behler: "Grundlagen der Ästhetik in Friedrich Schlegels frühen Schriften", in: *Der Streit um die Grundlagen der Ästhetik (1795–1805*), a cura di Walter Jaeschke, Meiner, Hamburg 1999, pp. 112-127. Sul primo Romanticismo vedi anche lo studio di Manfred Frank: *Einführung in die frühromantische Ästhetik*: *Vorlesungen,* Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1989.

89 "Immer aber und überall ist es ein Gedanke, die Idee des Gegenstandes oder der Gestalt, als der innere Sinn und die innere Bedeutung desselben, worin das Wesentliche des Kunstwerks besteht, und worauf die Kunst ausgeht; oder mit anderen Worten, alle Kunst ist symbolisch" [KFSA X, 232].

90 Per un'introduzione sui fondamenti filosofici dell'estetica moderna cfr. lo studio di Uta Kösser: *Ästhetik und Moderne. Konzepte und Kategorien im Wandel*, Filos-Verlag, Erlangen 2006.

to la dimensione estetica da farla coincidere con quella esistenziale, giungendo a statuire la simbolicità *tout court* della 'vita' che, al pari dell'estetica, diventa un vero e proprio tessuto semiotico. Come si è illustrato, nella visione estetica totalizzante di Schlegel (che, in generale, è anche quella della maggior parte dei pensatori romantici)[91] i segni di cui si compone tale tessuto estetico-esistenziale non rappresentano dei significanti che si completano e assumono un senso nella relazione (anche convenzionale, ma necessaria) con un significato, ma dei simboli 'vivi' che eludono il rapporto con la realtà fenomenica, sottraendosi a ogni comprensione razionale, per incarnare il logos divino[92] e manifestare una 'verità' percepibile esclusivamente attraverso i sensi.

Ispirandosi al principio che regola la scrittura al contempo fonetica e ideografica degli antichi Egizi decifrata cinque anni prima dall'archeologo francese Jean-François Champollion[93] (un argomento a cui Schlegel, appassionato studioso di culture orientali, dedica ben due pagine della dodicesima lezione sulla *Filosofia della vita*),[94] l'autore descrive l'arte e l'esistenza come delle vere e proprie reti di geroglifici che, in virtù della loro simbolicità, costituiscono la base della spiritualità dello Stato

---

91 Per un approfondimento generale sull'estetica romantica cfr. anche lo studio di Paolo D'Angelo: *L'estetica del Romanticismo*, Il Mulino, Bologna 1997.

92 Cfr. KFSA X, 241. Schlegel si dedicherà specificatamente all'argomento del logos divino e della lingua nella sua *Filosofia della lingua e della parola* del 1828-1829 che, come si diceva, costituisce il terzo ciclo di lezioni sulla *Filosofia della vita* e l'ultima opera di Schlegel, cfr. KFSA X, 309-534. Sulla filosofia della lingua nel Romanticismo cfr. Formigari, Lia: *La logica del pensiero vivente. Il linguaggio nella filosofia della Romantik,* Laterza, Bari 1977. Per un approfondimento sulle teorie di Schlegel nel contesto della linguistica dell'Ottocento cfr. anche Mopurgo Davies, Anna: *La linguistica dell'Ottocento*, Il Mulino, Bologna 1996, in particolare pp. 97-126.

93 Per un approfondimento sugli studi di Champollion cfr. Dewachter, Michel (a cura di): *L'égyptologie et les Champollion: recueil d'études publié par Michel Dewachter et Alain Fouchard à l'occasion du Colloque International Célébrant le Bicentenaire de la Naissance de Jean-François Champollion*, Presses Univ. de Grenoble, Grenoble 1994.

94 Nelle lezioni sulla *Filosofia della storia* Champollion verrà anche nominato esplicitamente, cfr. KFSA IX, 4.

e il fondamento culturale di una nuova fase della storia dell'umanità sotto l'egida dell'estetica. Sarà utile ribadire che nella visione schlegeliana il tessuto simbolico e vitale attraverso il quale il verbo divino si manifesta nel mondo non rappresenta un linguaggio in codice riservato meramente a singoli eletti, ma diventa l'anima di un organismo sociale coeso e intimamente cristiano. Come vuole la filosofia tardoromantica, anche per l'ultimo Schlegel arte e religione, infatti, non sono mai sfere esclusivamente soggettive, ma dimensioni 'comunitarie' di uno spazio pubblico *sui generis* in cui soggettività e oggettività, psicologia e realtà, estetica e politica non sono più ambiti separati ma diventano un tutt'uno indissolubile.[95]

Riprendendo delle idee già espresse in precedenza nelle lezioni *Sulla storia moderna* e nel saggio *Il carattere della nostra epoca*, Schlegel dedica le ultime tre lezioni della sua *Filosofia della vita* proprio a descrivere tale organismo sociale, addentrandosi nei dettagli della 'comunità' ideale nella quale l'apparato teorico della "filosofia della vita" potrà trovare la sua espressione pratica. Non stupirà che nella tredicesima lezione della *Filosofia della vita*, esattamente come nel saggio *Il carattere della nostra epoca* e ancor prima nelle lezioni sulla storia 1810, l'autore individui proprio nella monarchia corporativa la forma politica che meglio può realizzare la sua idea di comunità, riconoscendovi un modello politico che si distanzia da due estremi a suo avviso ugualmente negativi, ossia da un lato il dispotismo dell'assolutismo storico e dall'altro l''anarchia' della democrazia prefiguratasi negli eventi della Rivoluzione Francese.

Riferendosi al "carattere rappresentativo" (KFSA X, 252) del potere del sovrano nella monarchia corporativa, Schlegel non intende quindi affermare un principio democratico moderno e sostenere che la politica debba diventare la voce del popolo, ma intende piuttosto ribadire un'idea fondante dell'assolutismo, alludendo alla rappresentanza simbolica di Dio da parte del sovrano. È evidente perciò che le teorie politiche di Schlegel,

[95] Nella dodicesima lezione Schlegel scrive infatti che "non c'è, né ci può essere, vera religione senza comunità", cfr. KFSA X, 240.

pur criticando il dispotismo, in fondo non mettono in dubbio i pilastri del sistema assolutistico, ma si propongono semplicemente di correggerlo dall'interno senza mai avvicinarsi nemmeno lontanamente all'idea di una politica fondata sul principio della sovranità popolare. Pur costituendo per la prima volta una parte integrante e vitale del corpo statale, nella monarchia corporativa voluta da Schlegel il popolo rimane infatti del tutto privo di rappresentanza politica effettiva. È proprio questo il punto strutturale in cui s'incontrano i due aspetti apparentemente contraddittori della filosofia politica di Schlegel, ovvero la componente 'rivoluzionaria' e quella 'conservatrice' del suo pensiero. Nella teoria politica di Schlegel il popolo non corrisponde infatti a un soggetto politico in senso stretto ma diventa l''agente filosofico' a cui spetta sia il ruolo di rappresentare la forza vitale presente nelle dinamiche storico-politiche che di incarnare lo 'Spirito della Verità'.[96] Solo grazie a un'operazione di astrazione filosofica che rende il popolo una cifra della 'vita' l'autore può considerare tale gruppo sociale il fulcro di un sistema politico che si contrappone idealmente al dispotismo e alla rigidità dell'assolutismo reazionario senza rischiare di trasformarsi nella 'barbarie' e nell''anarchia' della rivoluzione storica e senza incrinare minimamente i fondamenti ideologici portanti di un pensiero politico in fondo estremamente conservatore.

Non stupirà che anche in queste lezioni l'autore riconosca nel Sacro Romano Impero di nazione germanica l'esempio storico *tout court* della monarchia corporativa, vedendovi la realizzazione ideale di un corpo statale regolato dai principi della spiritualità cristiana ma al contempo animato da idee politiche di antica matrice come la "libertà" degli antichi Germani e il concetto giuridico di "*ius aequum*".[97] Come si è illustrato, per Schlegel l'esempio del Sacro Romano Impero è il modello storico esclusivo a cui far riferimento nella definizione dei fondamenti religiosi, culturali e politici di un'Europa moderna che nelle lezioni sulla *Filosofia della vita* l'autore descrive programmaticamente come una

[96] Cfr. ad esempio KFSA X, 273.

[97] Cfr. KFSA X, 259 segg. Sui concetti di "libertà germanica" e di "ius aequum" si riveda il capitolo *L'uscita dal Paradiso e la sindrome della modernità* dedicato al saggio *Il carattere della nostra epoca*.

vera e propria "potenza vitale".[98] Nelle teorie di Schlegel anche l'idea di "potenza vitale", come quella di "popolo", non è tanto un concetto politico in senso stretto quanto piuttosto una categoria filosofica. L'Europa di Schlegel è pensata infatti *in primis* come una dimensione filosofica vitale in grado di superare la lacerante dissociazione che caratterizza la cultura moderna e che agli occhi dello scrittore romantico si manifesta nella polarità politica di 'assolutismo' e 'anarchia', in quella filosofica di 'razionalismo' e 'materialismo' e in quella economico-sociale di 'produzione' e 'consumo'.

Se osservata nell'ambito dello specifico contesto storico-filosofico in cui è stata concepita, la visione dell'Europa di Schlegel, ma più in generale anche la sua "filosofia della vita", assume perciò un contorno molto definito, delineandosi come una precisa risposta del filosofo romantico a due fondamentali questioni poste dal suo tempo, ossia come la cultura moderna possa far fronte alla situazione storico-politica estremamente instabile del periodo successivo alla Rivoluzione Francese e del crollo del Sacro Romano Impero di nazione germanica e come essa possa garantire un equilibrio alla nascente società borghese, nella quale Schlegel (ma anche il mondo intellettuale romantico *tout court*) individua una fatale dissociazione fra 'produzione' e 'consumo', che a livello psicologico si riflette nella spaccatura fra 'fanatismo della ragione' e 'anarchia dei sensi'. Non c'è dubbio che nella categoria filosofica della "vita" Schlegel abbia cercato una soluzione alla lacerazione psicologica dell'uomo del primo Ottocento e al divario fra individuo e società del periodo delle guerre napoleoniche e di quello immediatamente successivo al Congresso di Vienna. Come si è illustrato, tale soluzione consiste in un'originale teoria culturale, con cui Schlegel, pur eleggendo l'Austria a suo indiscusso ideale, prende distanza anche dall'ideologia della Restaurazione metternichiana per inventare una nuova dimensione filosofica, al contempo 'conservatrice' e 'rivoluzionaria', del pensiero politico europeo.

Le teorie culturali eminentemente estetiche presentate da Schlegel nelle aule dell'università di Vienna negli anni venti dell'Ottocento segna-

[98] Nell'originale "eine Macht im Leben geltend", cfr. KFSA X, 280.

no l'inizio di una corrente filosofica che godrà di grande fortuna nella cultura tedesca moderna e che percorrerà sotterraneamente l'Ottocento per riemergere alla fine del secolo, rifiorendo in forme diverse nel momento storico in cui il mondo intellettuale sentirà la necessità di ridefinire la propria identità culturale prendendo distanza dalla specializzazione delle "scienze naturali", in diretta polemica con lo 'scientismo' dell'era liberale.[99] Probabilmente è proprio grazie alla sua frequentazione del mondo intellettuale umanistico nel corso della carriera accademica che lo porterà ad abilitarsi all'inizio del Novecento come docente universitario di letteratura francese[100] che il *poeta doctus* Hugo von Hofmannsthal entra in contatto con le teorie filosofiche vitalistiche sviluppatesi fra Otto- e Novecento, e in particolare con gli scritti teorici di Wilhelm Dilthey[101]

---

99 Il termine tedesco per indicare le "scienze umane" ("Geisteswissenschaften"), letteralmente "scienze dello spirito", concettualmente si avvicina molto allo "spiritualismo" della "filosofia della vita" schlegeliana. Non a caso nelle lezioni sulla *Filosofia della lingua* è lo stesso Schlegel ad affermare che la sua "filosofia della vita" potrebbe essere definita anche una "scienza dello spirito" ("Geisteswissenschaft"). Sui legami fra "filosofia della vita" e "scienze umane" cfr. KFSA X, in particolare p. XXXI. Il teorico fondatore delle "scienze umane" è il filosofo Wilhelm Dilthey. Il legame delle teorie di Dilthey con la filosofia di Schlegel è un argomento che la critica non ha ancora considerato come meriterebbe; più trattato è invece il rapporto di Dilthey con l'ermeneutica del filosofo romantico Friedrich Schleiermacher, all'inizio dell'Ottocento molto vicino a Schlegel. Per un approfondimento cfr. Birus, Hendrik (a cura di): *Hermeneutische Positionen: Schleiermacher-Dilthey-Heidegger-Gadamer,* Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 1982 e Jung, Matthias: *Dilthey zur Einführung,* Junius, Hamburg 1996.

100 Hofmannsthal deciderà in seguito di rinunciare all'abilitazione all'insegnamento universitario e di dedicarsi esclusivamente all'attività di scrittore. Cfr. lo studio di Christoph König: *Hofmannsthal: Ein moderner Dichter unter den Philologen*, Wallstein, Göttingen 2001, che ha messo in luce il legame di Hofmannsthal con il mondo filologico-accademico, sostenendo la tesi che tutta la produzione letteraria e poetologica di Hofmannsthal dal 1901 in poi sia stata condizionata dalla sua formazione umanistica e dal suo contatto continuo, anche se da esterno, con il mondo della filologia universitaria.

101 L'interesse di Hofmannsthal nei confronti del pensiero di Dilthey si manifesta già nel 1894, quando il giovane poeta segna nella lista dei libri da leggere i *Philosophische Aufsätze* (1887). Dopo avergli dedicato i *Kleine Dramen* (1906), Hofmannsthal incontrerà il professore di persona a Berlino nel 1907 e in seguito riceverà da

e di Nietzsche.[102] Tuttavia sarà solo in un'epoca dall'instabilità storica, politica e culturale pari a quella vissuta da Schlegel a cavallo fra Sette- e Ottocento, ovvero negli anni della Prima Guerra Mondiale e del crollo dell'Impero Austroungarico, che Hofmannsthal esprimerà consapevolmente nella sua opera un progetto culturale tutto fondato sulle premesse filosofiche teorizzate da Schlegel quasi un secolo prima. Come la filosofia della cultura del pensatore romantico Schlegel, anche quella del moderno Hofmannsthal si fonda su un'idea squisitamente estetica ma dalle forti implicazioni politiche che, come vedremo nel prossimo capitolo, negli anni successivi alla guerra ispirerà con sempre maggiore evidenza l'opera letteraria e saggistica dello scrittore austriaco, giungendo negli anni venti a trovare la sua massima espressione artistica nel dramma allegorico *Der Turm* e la sua più elaborata espressione teorica nella lezione di Monaco *Das Schrifttum als geistiger Raum der Nation.*

---

lui sia il testo della relazione *Dichterische Einbildungkraft und Wahnsinn* (1886) che il saggio *Beiträge zum Studium der Individualität* (1895–1896). In occasione della morte di Dilthey nel 1911 Hofmannsthal gli dedicherà un breve, ma importante, saggio *in memoriam*. Tuttavia, l'interesse dello scrittore austriaco non si spegne con la scomparsa del filosofo. In una lista delle letture del 1917 Hofmannsthal annota infatti due titoli di Dilthey particolarmente significativi per la nostra problematica: *Leben Schleiermacher's* e *Einleitung in die Geisteswissenschaften*. Per un approfondimento su Hofmannsthal e Dilthey cfr. anche König, Christoph: "Zur modernen Komplizenschaft zwischen Poesie und Philologie", in: "*Leuchtendes Zauberschloß aus unvergänglichem Material*". *Hofmannsthal und Goethe*, a cura di Joachim Seng, Ed. Isele, Eggingen 2001, pp. 307-325, in particolare pp. 310 segg.

[102] Non a caso Hofmannsthal recepisce principalmente l'aspetto 'vitalista' della filosofia nietzschiana, conservando alcune riserve su quello più 'protestante' e 'moralista'. Per un'introduzione generale sul tema cfr. il saggio di Adrian Del Caro: "Hofmannsthal as a paradigm of Nietzschean influence on the Austrian 'fin de siècle'", in: *Modern Austrian Literature* (1989), pp. 81-95 e lo studio di Gregor Streim sul giovane Hofmannsthal: *Das "Leben" in der Kunst. Untersuchungen zur Ästhetik des frühen Hofmannsthal*, Königshausen & Neumann, Würzburg 1996.

2.

L’estetica politica di Hugo von Hofmannsthal: genesi di una filosofia della cultura moderna

Nazione e cultura: teoria della "rivoluzione conservatrice" nella lezione del 1927

La cultura scritta come spazio dello spirito della nazione[1] è il titolo di una famosa lezione che Hugo von Hofmannsthal tiene nell'*auditorium maximum* dell'università di Monaco il 10 gennaio 1927. Le idee che l'autore esprime in tale lezione, dedicata al romanista Karl Vossler, rettore dell'ateneo monacense, rivestono un ruolo assolutamente centrale nel suo pensiero e vanno considerate senza dubbio come il culmine di un'ampia riflessione teorica strettamente legata a un progetto di rinnovamento culturale e letterario sviluppato a partire dagli anni della Prima Guerra Mondiale e conclusosi con la morte dello scrittore nel 1929.

In questa seconda parte del volume si ripercorreranno le linee portanti del testo del 1927, ricostruendone la genesi negli anni della guerra e nel decennio che va dal 1918 al 1927. Si tratta di un periodo decisivo per Hofmannsthal, che coincide con la fase matura della sua attività letteraria e con il consolidamento programmatico del suo progetto di rinnovamento culturale, ma anche con un decennio denso di implica-

---

[1] *Das Schrifttum als geistiger Raum der Nation.* Si traduce "Schrifttum", ovvero "letteratura", con l'italiano "cultura scritta" per rendere l'ampia portata che tale termine assume nella lezione di Hofmannsthal, comprendendo molteplici *forme scritte* della tradizione e comunicazione culturale: note, lettere, memoriali, aneddoti, motti, confessioni politiche o intellettuali, articoli di giornale, ecc. Cfr. RA III, 24 seg. Per una traduzione italiana recente del testo di Hofmannsthal cfr.*: La rivoluzione conservatrice europea*, a cura di Renato Cristin e Jan Bednaric, Marsilio, Venezia 2003, pp. 55-72.

zioni per la storia tedesca ed europea del ventesimo secolo, ossia con gli anni di 'passaggio' fra le due guerre e dei primi tentativi di riforma dello stato in senso democratico. Come si vedrà, i pilastri fondanti della lezione di Monaco rispecchiano quella che si potrebbe definire la 'visione del mondo' dello scrittore Hofmannsthal, delineando la struttura teorica che fa programmaticamente da sfondo alle sue attività culturali e alle sue opere letterarie, soprattutto a partire dalla commedia *Cristinas Heimreise*[2] (1909) e dagli scritti del periodo della Prima Guerra Mondiale.

Il motivo principale per cui generalmente si ricorda la lezione del 1927 è la formula con cui il testo si conclude, vale a dire l'invocazione dell'autore a una "rivoluzione conservatrice" per la 'nazione' tedesca ed europea. Ora, "rivoluzione conservatrice" è una definizione che ha dato non pochi problemi di interpretazione alla critica[3] e in questa sede, per non incorrere in grossolani paralleli o facili semplificazioni, sarà utile cercare di capire cosa significhi tale controverso concetto nello specifico della terminologia della lezione di Hofmannsthal, seguendo passo passo l'argomentazione del testo.

Già nel titolo si incontrano i tre termini chiave su cui si impernia la lezione: 'cultura' (nel senso di tradizione culturale tramandatasi attraverso la scrittura) 'spirito' e 'nazione'. L'autore esordisce definendo il concetto di "nazione" e individuandovi un organismo *europeo* di lunga tradizione, nettamente contrapposto ai nuovi stati americani. Tuttavia Hofmannsthal non descrive l'idea di nazione europea, come forse ci si potrebbe aspettare, come un concetto politico in senso stretto ma come un'entità ideale e 'impolitica'. Per lo scrittore la nazione, più che essere caratterizzata da un'organizzazione politica unitaria o da confini geografici precisi, sarebbe cioè caratterizzata da un sentire comune fondato sull'appartenenza culturale, sulla storia, sulla tradizione e sulla lingua, su 'forze' che a detta dell'autore non si risolvono e non possono essere

---

2 *Il ritorno a casa di Cristina.*

3 Per un'analisi delle diverse sfaccettature del concetto di "rivoluzione conservatrice" nel primo Novecento cfr. Breuer, Stefan: *Anatomie der konservativen Revolution* cit.

ridotte all'ambito delle istituzioni politiche e del criterio razionale che le informa, perché per mezzo di esse viene a manifestarsi un principio superiore definito enfaticamente come "Spirito della nazione".[4] Se per lo Hofmannsthal del 1927 la nazione rappresenta perciò una questione fondamentalmente culturale, la cultura, a sua volta, non è solo un insieme di conoscenze e di nozioni, ma assume la valenza di un vero e proprio destino comune.

Una volta poste tali coordinate teoriche, l'argomentazione di Hofmannsthal non mira tuttavia, come si potrebbe credere, a esaltare la nazione tedesca sulla scia dell'entusiasmo dell'Ottocento, il secolo dell'ascesa degli stati nazionali, ma vuole esprimere invece proprio il contrario: la presa d'atto, e non da ultimo la denuncia, della crisi e della disgregazione della cultura tedesca della sua epoca. Lo scrittore sottolinea cioè che altre nazioni europee (prima fra tutte la Francia) sono riuscite a sviluppare un'unitarietà culturale nazionale che emerge in tutte le espressioni del loro popolo, per poi sottolineare, per contrasto, che i paesi di lingua tedesca presentano invece un complesso panorama culturale farraginoso e frammentario costituito da singole personalità geniali, dietro al quale si cela una divergenza profonda fra un'ideale 'Spirito della cultura nazionale' e le forme sociali reali.

Potrà sembrare strano che Hofmannsthal nel 1927, circa sessant'an-

---

[4] Tale concetto ripropone in fondo quanto l'idealismo tedesco (soprattutto Fichte e Hegel) aveva definito "Spirito della nazione" (*Volksgeist)*, sviluppando l'idea di "anima universale" teorizzata da Montesquieu, cfr. il lemma "Spirito nazionale", in: Abbagnano, Nicola: *Dizionario di filosofia* cit., p. 1040. Per un approfondimento su comunanze e differenze fra "Volk" (popolo) e "Nation" (nazione) e sugli sviluppi storici dei due termini cfr. l'articolo di Reinhart Koselleck: "Volk, Nation, Nationalismus, Masse", in: *Geschichtliche Grundbegriffe: historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland* cit., vol. 7 (1992), pp. 141-431.
Con queste argomentazioni Hofmannsthal si colloca evidentemente nella tradizione 'impolitica' dominante nella cultura tedesca dalla fine del Settecento almeno fino alla conclusione della Seconda Guerra Mondiale. La discussione sul pensiero 'impolitico' nella storia e tradizione culturale tedesca è ancora viva e attualissima, come dimostra il recente studio critico del sociologo Wolf Lepenies, vincitore del premio per la pace del mercato librario tedesco nel 2006: *Kultur und Politik. Deutsche Geschichten* cit.

ni dopo l'unificazione nazionale sotto l'egida bismarckiana, denunci l'assenza di una nazione di lingua e cultura tedesca coesa e unitaria. Tuttavia, per non lasciarsi sfuggire il peso storico-culturale di tale dichiarazione, è necessario sottolinearne la continuità con un'utopia che, a partire dalla Rivoluzione francese e dai primi anni dell'Ottocento, percorre carsicamente la cultura tedesca, spingendo diverse generazioni di intellettuali a credere di poter realizzare un'unità nazionale che non sia solo politica, ma corrisponda finalmente a un'identità culturale uniforme. Tale utopia, incentivata all'inizio dell'Ottocento da un nuovo spirito patriottico, si era fondata sulla convinzione che, una volta sconfitta la Francia di Napoleone, si sarebbe potuto finalmente dar vita a uno stato nazionale politicamente e culturalmente unitario. In realtà la speranza nutrita da parte del mondo intellettuale di veder nascere una nuova nazione tedesca fu profondamente delusa nel 1815, nel momento in cui si dovette confrontare con la Restaurazione decisa dal Congresso di Vienna, in cui venne riconfermato l'ordine assolutistico dell'*ancien régime* e in cui fu fondata la Confederazione Tedesca. Il sogno di realizzare un'unità nazionale 'germanica', nonostante tutto, continuò però a essere coltivato anche negli anni immediatamente successivi al 1815, manifestandosi in nuove espressioni culturali come il culto degli antichi Germani, la nascita della medievistica o il *revival* della *Germania* di Tacito e dello *Hildebrandlied*.[5] Siamo di fronte a un'utopia tenace che si radicò profondamente nella cultura tedesca dell'Ottocento, venendo delusa per altre due volte nel corso del diciannovesimo secolo, ossia nei due momenti storici in cui si essa si misurò direttamente con la realtà politica: prima nel 1848 con i moti rivoluzionari, repressi da Prussia e Austria, e in seguito nel 1871 con la fondazione del secondo *Reich*, che

[5] Sulla nascita della germanistica nell'epoca della costituzione di una coscienza nazionale tedesca e sul ruolo di tale disciplina nelle fasi salienti e problematiche della storia tedesca moderna cfr. Hermand, Jost: *Geschichte der Germanistik*, Rowohlt, Reinbeck bei Hamburg 1994. Sulla funzione che il mondo accademico (e in particolare quello delle scienze umanistiche) eserciterà nella costruzione del mito della nazione tedesca intorno al 1900 cfr. inoltre la monografia di Daniela Gretz: *Die deutsche Bewegung: der Mythos von der ästhetischen Erfindung der Nation* cit.

non rispose fino in fondo alle aspettative di chi aveva sperato nella costituzione di una nuova nazione tedesca. Pur offrendo finalmente l'agognata unità nazionale, il *Reich* guglielmino rappresentava infatti un'entità militare e politica sotto l'egida prussiana che non poteva esaudire fino in fondo i desideri di coloro che avevano creduto nella possibilità di realizzare una nazione unitaria di cultura tedesca. Agli occhi di chi si era augurato che lo "Spirito della nazione" potesse finalmente manifestarsi nella società e nella cultura tedesca di fine Ottocento, Bismarck aveva istituto cioè uno stato nazionale limitato e del tutto insoddisfacente. La stato voluto da Bismarck, fondato principalmente su criteri burocratici e militari, non poteva infatti che apparire come una pallidissima imitazione di quel *Reich* ideale che avrebbe potuto unire i popoli di lingua e cultura tedesca in uno spazio impolitico sovranazionale, rendendoli un solo popolo in virtù di quel sentire mistico-culturale comune che un filone della cultura tedesca dell'Ottocento,[6] e con esso più tardi anche Hofmannsthal, aveva definito lo "Spirito della nazione".

L'incipit della lezione del 1927, in cui risuona l'eco delle utopie popolar-nazionali che avevano percorso il diciannovesimo secolo, dimostra dunque che tali utopie, seppur ripetutamente deluse, erano sopravvissute sia alla fondazione del secondo *Reich*, sia alla Prima Guerra Mondiale e al crollo del 'vecchio mondo' monarchico e che esse, nella sostanza, erano ancora attuali alla soglia degli anni trenta e nella fase matura della Prima Repubblica austriaca e della Repubblica di Weimar.[7] Non separandosi concettualmente da coloro che, nel corso dell'Ottocento, avevano cercato di trovare una legittimazione nazionale culturale, prima che politica, Hofmannsthal afferma nella sua lezione che lo "Spirito della

---

[6] Su tale tendenza, che accomuna teorici ottocenteschi come Hegel e Friedrich Carl von Savigny a pensatori moderni come Wilhelm Dilthey e Rudolf Steiner, cfr. i lemmi "Spirito nazionale", in: Abbagnano, Nicola: *Dizionario di filosofia* cit., p. 1040 e "Volksgeist, Volksseele", in: Ritter, Joachim/Gründer, Karlfried (a cura di): *Historisches Wörterbuch der Philosophie* cit., vol. 11, pp. 1102-1107.

[7] Sugli sviluppi novecenteschi di tali utopie cfr. lo studio di Jost Hermand: *Der alte Traum vom neuen Reich*. *Völkische Utopien und Nationalsozialismus*, Athenäum, Frankfurt a.M. 1988.

nazione" può manifestarsi nella società solo attraverso la tradizione culturale. L'autore intende la cultura in un'accezione che si potrebbe definire 'letteraria', escludendo completamente la tradizione orale e facendovi rientrare unicamente molteplici espressioni della tradizione scritta: "note di tutti i tipi che la gente si scambia, la lettera destinata a una persona sola o ad alcune, il memoriale e parimenti l'aneddoto, il motto, la professione di fede politica o intellettuale, così come la pubblica il giornale [...]".[8] La nazione postulata da Hofmannsthal si basa proprio sul legame fra le forme della tradizione e della comunicazione culturale scritta e il principio trascendente definito "Spirito della nazione". Nella logica della lezione del 1927 lo "Spirito della nazione", infatti, rappresenta di per sé un'entità ineffabile che diventa esprimibile unicamente per mezzo di una cultura armonica in tutte le sue forme, la quale, a sua volta, costituisce il vero e proprio contrassegno di una nazione coesa. Se il rapporto fra la sfera trascendente e quella immanente funziona, come nel caso della Francia, le forme culturali assumono un carattere armonico che caratterizza la nazione come spazio unitario, fungendo da collante comune. In caso contrario (ed è naturalmente il caso della nazione tedesca) lo "Spirito della nazione" rimane inespresso e latente, con il risultato che lo spazio nazionale non può che scomporsi nella pluralità di manifestazioni culturali eterogenee e divergenti e trasformarsi in un panorama frastagliato formato da singole personalità, geniali ma isolate, e da rare menti eccelse che Hofmannsthal, con il Nietzsche della prima *Considerazione inattuale,* definisce "cercatori" (*die Suchenden*).

Com'è noto, nella sua prima *Inattuale* (1873) Nietzsche aveva contrapposto il concetto positivo di "cercatore" a quello negativo di "filisteo della cultura" (*Bildungsphilister*),[9] polemizzando sia contro l'ide-

[8] "Aufzeichnungen aller Art, wie sie zwischen den Menschen hin und her gehen, den nur für einen oder wenige bestimmten Brief, die Denkschrift, desgleichen auch die Anekdote, das Schlagwort, das politische oder geistige Glaubensbekenntnis, wie es das Zeitungsblatt bringt [...]" [RA III, 24].

[9] Come vuole il titolo della prima *Inattuale* (*David Strauß. Der Bekenner und der Schriftsteller*), per il giovane Nietzsche la vera e propria personificazione vivente del filisteo della cultura è il teologo David Friedrich Strauß.

ologia nazionalista dell'epoca guglielmina, che nella vittoria militare contro la Francia aveva voluto vedere anche una vittoria della cultura tedesca su quella francese, sia contro l'arida filologia e la sterile nozionistica del mondo accademico coevo, ovvero contro i metodi positivisti allora dominanti in ambito letterario, umanistico e pedagogico. Hofmannsthal, più di cinquant'anni dopo, riprende il termine nietzschiano per descrivere la problematicità del panorama culturale tedesco, ma non si concentra più tanto sulla contrapposizione polemica di "cercatori" e "filistei", quanto piuttosto sul tentativo di definire i "cercatori" che popolano l'atmosfera culturale del 1927 e che ai suoi occhi rappresentano "la coscienza intellettuale (*geistig*) della nazione", ovvero "quella forza sotterranea dentro la nazione che causa tensioni e ansietà da cui tutti ci sentiamo oppressi, che di tanto in tanto pone fine a queste tensioni con eruzioni e rivoluzioni, ribalta autorità apparenti, si libera di tendenze di pensiero dominanti e continuamente lega la nostra esistenza umbratile all'Eterno".[10] L'autore constata dunque, staccandosi così dalla logica e in fondo anche dal merito dell'argomentazione nietzschiana, che il panorama culturale è cambiato dai tempi della fondazione del secondo *Reich* e che nel 1927 l'ago della bilancia pende dalla parte dei "cercatori", che rappresentano dei veri e propri portavoce, dinamici e impavidi, della "coscienza intellettuale della nazione". Come emerge anche dal passo appena citato, Hofmannsthal descrive la "coscienza intellettuale" nazionale del 1927 come una forza di natura rivoluzionaria, sempre in movimento, impetuosa e distruttrice, sottolineandone però al tempo stesso (distaccandosi ancor più nettamente dalle intenzioni della prima *Inattuale* nietzschiana) il legame con un'istanza trascendente, conservatrice, eterna e portatrice di senso. Nella visione di Hofmannsthal la moderna "coscienza intellettuale della nazione" frastagliata e fram-

[10] "[...] jene verkappte Macht, welche innerhalb der Nation die Spannungen und Beklemmungen hervorruft, an denen wir alle mitleiden, diesen Spannungen zeitweise durch Ausbrüche und Umstürze ein Ende macht, Scheinautoritäten stürzt, herrschende Zeitgedanken abwirft und unser schattenhaftes Dasein immer wieder ans Ewige bindet, und die ich nicht anders benennen kann als das geistige Gewissen der Nation" [RA III, 30].

mentaria è dunque sia forza vitale, sia manifestazione di un principio superiore, con la conseguenza che la nazione concettualmente non è tanto lo spazio etico dell'organizzazione del vivere civile, ma lo spazio della sintesi fra dimensione organica e dimensione trascendente, il vero e proprio luogo simbolico in cui lo spirito si fa carne. Il connubio fra due piani apparentemente discordanti come "vita" e "spirito" va tenuto ben presente, perché, come vedremo meglio, esso non costituisce solo il perno concettuale del paradigma nazional-culturale delineato da Hofmannsthal nella lezione di Monaco, ma anche (in linea con una tradizione culturale che, come si è illustrato, risale al Romanticismo) la colonna portante dell'ampio e ambizioso progetto di rinnovamento culturale che, almeno a partire dalla Prima Guerra Mondiale, fa programmaticamente da sfondo alla sua opera letteraria, alla sua attività pubblicistica e alle sue iniziative editoriali e teatrali.

Va precisato che l'autore, pur lamentando inizialmente che nella modernità tedesca la forma esteriore di una "coscienza intellettuale nazionale" rappresentata da singole personalità geniali non possa essere che quella dell'anarchia, arriva poi a correggere la sua affermazione, definendo positivamente tale anarchia come coraggiosa e "produttiva" (RA III, 31) ed evidenziando "la forza e la salute di questa coscienza, la sua audacia tedesca che la porta a bruciare ancora una volta le navi alla sue spalle, come fece il temerario Agatocle di Siracusa, una volta sbarcato in Africa, per attaccare Cartagine".[11] Lo scrittore dà quindi una risposta al lettore che si chieda in cosa consista esattamente il coraggio della coscienza intellettuale tedesca rappresentata dai "cercatori" di nietzschiana memoria, individuando tale coraggio nella capacità di andare al di là di quella che definisce la desolazione del diciannovesimo secolo senza Dio e nella forza di considerare l'Ottocento un'epoca di passaggio, legittimando con convinzione la "produttività" dell'anarchia nella sfera intellettuale. La critica all'Ottocento come secolo della 'civiltà'

[11] "[...] die Kraft und Gesundheit dieses Gewissens, seine deutsche Kühnheit, daß es wieder einmal die Schiffe hinter sich verbrennt, wie jener tollkühne Agathokles von Syrakus, als er in Afrika gelandet war, um den Angriff auf Karthago aufzunehmen [...]" [RA III, 31].

(*Zivilisation*), dell'industrializzazione, del liberalismo, della scienza e della perversione della cultura (*Kultur)* non è, com'è noto, un'invenzione di Hofmannsthal e costituisce una costante nei dibattiti intellettuali dell'epoca.[12] Sulla scia di questa tendenza diffusa, Hofmannsthal ritiene estremamente negativo il modello culturale dominante nell'Ottocento, ma lo considera anche felicemente e coraggiosamente superato dall'"anarchia produttiva" dei moderni "cercatori", che paragona a maghi, profeti e chiromanti di uno "Spirito della nazione" che in queste righe l'autore definisce addirittura "indole (*Wesen*) tedesca":

> Nei loro momenti più alti essi sono dei profeti, dei veggenti – in loro si manifesta nuovamente l'indole tedesca, presaga e sensitiva, che cerca la natura primigenia nell'uomo e nel mondo, interpreta le anime e i corpi, i volti e la storia, interpreta l'insediamento e l'usanza, il paesaggio e la stirpe; grafologi, chiromanti e astrologi [...].[13]

I "cercatori" qui descritti come dei profeti dalle facoltà taumaturgiche rappresentano per Hofmannsthal i ministri di uno spirito nazionale che si manifesta nella cultura (*Kultur)* e naturalmente anche nell'arte del popolo tedesco. Non è difficile riconoscere in tale concezione dell'intellettuale e dell'artista (in particolare del poeta) come mago, profeta e vate un'idea di conio romantico. Come abbiamo già osservato, l'artista costituisce infatti per il Romanticismo una figura squisitamente religiosa e tutt'altro che borghese, un profeta mistico, un vero e proprio anello di congiunzione fra il finito e l'infinito. Il Romanticismo con questa sua idea si ispira a quell'affinità originaria fra artista e sacerdote che Novalis

---

[12] Cfr. Hermand, Jost: *Gechichte der Germanistik* cit., pp. 66-83 e Beßlich, Barbara: *Wege in den "Kulturkrieg". Zivilisationskritik in Deutschland 1890-1914,* Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 2000.

[13] "Deuter sind sie in ihren höchsten Augenblicken, Seher – das witternde, ahnende deutsche Wesen tritt in ihnen wieder hervor, witternd nach Urnatur im Menschen und in der Welt, deutend die Seelen und die Leiber, die Gesichter und die Geschichte, deutend die Siedlung und die Sitte, die Landschaft und den Stamm; Schriftleser, Handleser, Sternleser [...]" [RA III, 35 seg.].

ricorda in un frammento della raccolta *Blüthenstaub*,[14] in cui scrive parole molto chiare sulla sua visione dell'arte: "Poeti e sacerdoti erano in origine una cosa sola, e soltanto epoche successive li hanno disgiunti. Il vero poeta è però rimasto sempre un sacerdote, come il vero sacerdote è sempre rimasto un poeta. E perché il futuro non dovrebbe riportare la vecchia condizione delle cose? Tale rappresentante del genio dell'umanità potrebbe facilmente essere il poeta *kat exochen*".[15] Tale concezione del poeta come ministro di un culto religioso e della poesia come 'religione del bello' percorre l'opera di Novalis e costituisce, in generale, un vero e proprio cardine dell'estetica romantica.[16] In un frammento della raccolta *Aufzeichnungen aus dem Sommer und Herbst 1800*[17] il principe von Hardenberg riassume con chiarezza tale visione eminentemente religiosa dell'arte e, in particolare, della poesia:

---

[14] Si tratta di frammento tratto da un manoscritto postumo con diverse varianti (*Vermischte Bemerkungen*) appartenente alla raccolta *Blüthenstaub* (*Polline*), pubblicata nel primo fascicolo della rivista *Athenaeum* nel maggio del 1798, cfr. HKA 2, 399-470. Per la traduzione italiana vedi Novalis: *Opera filosofica,* a cura di Giampiero Moretti e Fabrizio Desideri, Einaudi, Torino 1993, 2 vol., volume primo, pp. 347-418, per il frammento citato vedi pp. 387 e 391.

[15] "Dichter und Priester waren im Anfang Eins – und nur spätere Zeiten haben sie getrennt. Der ächte Dichter ist aber immer Priester, so wie der ächte Priester immer Dichter geblieben – und sollte die Zukunft nicht den alten Zustand der Dinge wieder herbeyführen? Jener Repräsentant des Genius der Menschheit dürfte leicht der Dichter kat exochin seyn" [HKA 2, 444 segg.].

[16] Si pensi ad es. ai frammenti del giovane Friedrich Schlegel nella rivista *Athenaeum*, fra i quali si legge: "Il filosofo-poeta e il poeta-filosofo sono profeti" ("Der dichtende Philosoph, der philosophierende Dichter ist ein Prophet", KFSA II, 207) o anche "Solo colui che ha una propria religione, una visione originale dell'infinito, può essere un artista" ("Nur derjenige kann ein Künstler sein, welcher eine eigne Religion, eine originelle Ansicht des Unendlichen hat.", KFSA II, 257). Inoltre in tali frammenti Schlegel descrive molto significativamente l'artista come un "mediatore" (*Mittler*), ossia come "colui che avverte il divino in sé e annientandosi si sacrifica per annunciare questo divino a tutti gli uomini col costume, con l'azione, con le parole e con le opere" ("[...] derjenige, der Göttliches in sich wahrnimmt, und sich selbst vernichtend preisgibt, um dieses Göttliche zu verkündigen, mitzuteilen, und darzustellen allen Menschen in Sitten und Taten, in Worten und Werken", KFSA II, 260).

[17] *Annotazioni dell'estate e dell'autunno 1800*, in: Novalis: *Opera filosofica* cit., volume secondo, pp. 742-779, per il frammento citato vedi p. 773.

> Il senso per la poesia ha molto in comune con il senso per il misticismo. È il senso per ciò che è peculiare, personale, ignoto, misterioso; per ciò che è *da rivelare*, per il necessariamente contingente. Rappresenta l'irrappresentabile. Vede l'invisibile, percepisce l'impercepibile ecc. Una critica della poesia è assurda. È già difficile decidere (e tuttavia è la sola decisione possibile) se qualcosa sia poesia o non lo sia. Il poeta è veramente spossessato dei sensi – in compenso ogni cosa accade dentro di lui. Egli rappresenta in senso proprio *sogg[etto] ogg[etto] – animo e mondo*. Di qui l'infinità di una buona poesia, la sua eternità. Il senso per la p[oesia] ha stretta affinità con il senso profetico e religioso, con il senso visionario in genere. Il poeta ordina, congiunge, sceglie, inventa – e a lui stesso resta incomprensibile perché proprio così e non altrimenti.[18]

Confrontando questo frammento di Novalis con le teorie formulate nella lezione di Hofmannsthal risulta evidente che lo scrittore austriaco, muovendo dalla polemica contro l'impoetico Ottocento, si ispira indirettamente alla visione dell'arte espressa dal poeta romantico, riproponendo all'inizio del Novecento una concezione estetica tutta imperniata sul misticismo dell'arte e sulla genialità dell'artista-vate.[19] È proprio

---

[18] "Der Sinn für Poësie hat viel mit dem Sinn für Mystizism gemein. Er ist der Sinn für das Eigenthümliche, Personelle, Unbekannte, Geheimnisvolle, zu *Offenbarende*, das Notwendigzufällige. Er stellt das Undarstellbare dar. Er sieht das Unsichtbare, fühlt das Unfühlbare etc. Kritik der Poësie ist Unding. Schwer schon ist zu entscheiden, doch einzig mögliche Entscheidung, ob etwas Poësie sey, oder nicht. Der Dichter ist wahrhaft sinnberaubt – dafür kommt alles in ihm vor. Er stellt im eigentlichsten Sinn *Sub[ject] Ob[ject]* vor – *Gemüth und Welt.* Daher die Unendlichkeit eines guten Gedichts, die Ewigkeit. Der Sinn für P[oësie] hat nahe Verwandtschaft mit dem Sinn der Weissagung und dem religiösen, dem Sehersinn überhaupt. Der Dichter ordnet, vereinigt, wählt, erfindet – und es ist ihm selbst unbegreiflich, warum gerade so und nicht anders" [HKA 3, 685 seg.].

[19] Per un approfondimento sulla ricezione di Novalis da parte di Hofmannsthal cfr. anche il saggio di Johannes Endres: "Hofmannsthal und Novalis. Zur Ambivalenz des Erbes", in: *"Blüthenstaub". Rezeption und Wirkung des Werkes von Novalis*, a cura di Herbert Uerlings. Niemeyer, Tübingen 2000, pp. 311-335. Segnaliamo inoltre l'estratto del dibattito seguito all'intervento di Endres, pubblicato nello stesso volume subito dopo il saggio, che contiene degli spunti particolarmente interessanti

l'estetica romantica a fare infatti da sfondo all'analisi dell'autore quando egli, utilizzando ancora una volta la metafora della forza di natura e associando così nuovamente il piano trascendente a quello organico, presenta il panorama della cultura tedesca come un insieme vitale e instabile di vortici risucchianti, di movimenti rotatori che si attirano a vicenda creando moti più potenti e descrive i rappresentanti della cultura tedesca come "circoli di personalità incontratesi per caso, di entusiasti, di settari di tutti i generi" (RA III, 36). Non a caso, qualche riga più sotto, è lo stesso Hofmannsthal a paragonare i "cercatori" moderni ai loro predecessori romantici, nominando esplicitamente le affinità fra il panorama culturale del suo tempo e quello del primo Romanticismo. È interessante notare che l'autore inizialmente evidenzia però un aspetto dell'affinità fra Romanticismo e modernità che può apparire problematico, ovvero il comune atteggiamento edonistico e narcisistico degli intellettuali moderni e dei loro antenati romantici nei confronti della vita e dell'arte. L'argomentazione dell'autore, che è volutamente paradossale, mira infatti a sottolineare che, nonostante la comunanza di fondo fra estetica romantica ed estetica moderna, a uno sguardo attento la modernità presenta delle novità inattese rispetto al passato:

> Chi non gettasse uno sguardo molto puntuale, non ascoltasse attentamente, potrebbe credere che si tratti ancora una volta di quel miscuglio disorientante di costruzioni concettuali, di quel culto dell'interiorità sopra a tutto, di quella supremazia del sogno sullo spirito intellettuale, di quella *pietas* trasognata nei confronti di ciò che è stato, di quel perdersi quasi voluttuoso nella natura, di tutto quel raffinato sensualismo con il quale gli spiriti romantici si sono precipitati come uno sciame di insetti su tutti gli sbocci della vita in Oriente e in Occidente per pascersi della loro inebriante dolcezza; potrebbe credere che si tratti di godimento – godimento di se stessi come esseri intellettuali nelle costruzioni concettuali, di se stessi come esseri sensibili nello struggimento e nel sogno [...].[20]

per la nostra problematica, cfr. *ibid*., pp. 336 seg.

[20] "Wer keinen sehr genauen Blick hinwürfe, nicht scharf hinhorchte, könnte glauben, es ginge doch abermals um dieses verwirrende Gemisch von Begriffsgespinsten,

Secondo Hofmannsthal il principale tratto comune che può colpire chi osservi le due generazioni di artisti è dunque l'atteggiamento edonistico, passivo e femmineo, il narcisismo che caratterizza il rapporto con l'arte, la disposizione estetica nei confronti del mondo, la volontà di emanciparsi dai vincoli della realtà, ritenuta prosaica e 'secondaria', e di realizzare se stessi nella sfera dell'arte. Agli occhi dell'autore si tratta tuttavia di un'affinità solo apparente, di una somiglianza superficiale che necessita di un giudizio più approfondito, per il quale sono necessarie delle specifiche capacità intellettuali e degli strumenti più precisi della vista o dell'udito (RA III, 37). Hofmannsthal allude nuovamente alle attitudini mistico-profetiche dei "cercatori" moderni (tra i quali a questo punto si annovera implicitamente), in virtù delle quali essi sarebbero in grado di interpretare il mondo ma anche se stessi, arrivando a profondità della conoscenza normalmente inattingibili per i sensi. Secondo Hofmannsthal gli artisti e gli intellettuali moderni sono cioè in grado di farsi interpreti della cultura del loro tempo, e dunque anche di se stessi, intuendo che nonostante il "destino comune" (RA III, 37) che li avvicina ai loro fratelli romantici esiste una differenza fondamentale fra le due generazioni intellettuali, dovuta a un sofferto sviluppo storico-culturale:

> Quel atteggiamento spensierato di allora [...], quel atteggiamento ebbro ed estatico nei nostri cercatori è stato inconfondibilmente rimpiazzato da un comportamento più severo, più virile, da una sobrietà coraggiosa, una fermezza quasi spietata di fronte alla tentazione di perdersi nei concetti o nei sogni – uno scetticismo nei confronti di speculazioni irresponsabili e anche di irresponsabili fantasticherie musicali, un qualcosa

---

um diesen Kultus des Gemütes über alles, diese Suprematie des Traumes über den Geist, um diese schwärmerisch-sehnsüchtige, diese träumerische Pietät gegen das Gewesene, um dieses fast wollüstige Sichverlieren in das Naturhafte, um diesen ganzen raffinierten Sensualismus, mit dem sich die romantischen Geister wie ein Insektenschwarm über alle Lebensblüten des Morgen- und des Abendlandes gestürzt haben, ihre trunkenmachende Süßigkeit abzuweiden, es ginge um das Genießen – das Genießen seines Selbst als Geist im Aufbau von Begriffen, seines Selbst als Gemüt im Sehnsüchtigen und Träumerischen [...]" [RA III, 36].

di fanatico e di ascetico, un atteggiamento sempre disincantato che sdegna azioni precipitose e che quei tempi passati non conoscevano.[21]

Nella visione di Hofmannsthal i "cercatori" moderni, dunque, sono stati costretti a superare la facile spensieratezza romantica per prendersi faticosamente sulle spalle il peso del mondo. Non è difficile leggere in queste righe l'eco della critica che Goethe, a suo tempo, aveva mosso alla giovane generazione romantica, del monito che lo scrittore maturo aveva rivolto ai nuovi artisti, che a suo parere tendevano a rinchiudersi nei paradisi della loro interiorità, esortandoli a non recidere mai il filo sotterraneo che lega l'universo di segni della sfera estetica al principio di realtà e alla sfera etica.[22] Hofmannsthal, nell'affermare l'inattualità dello 'spensierato' modello romantico e l'unilateralità del suo narcisismo estetico e sottolineando il rapporto "virile" e maturo dei romantici moderni con la 'necessità' etica, aveva certamente presente sia il giudizio di Goethe, sia, più in generale, i cardini teorici del programma estetico del classicismo di Weimar. Altrettanto certo è però che le conclusioni dell'argomentazione della lezione di Hofmannsthal vanno in una direzione completamente diversa da quelle implicite nella critica goethiana. Se l'estetica del classicismo di Weimar aveva propugnato

---

21 "An Stelle jenes damaligen verantwortungslosen Wesens [...], an Stelle eines Rausch – und Schwärmerwesens ist bei unseren Suchenden ein strengeres, männlicheres Gehaben unverkennbar getreten, eine Bescheidung, in der Tapferkeit liegt, eine fast grimmige Festigkeit gegenüber der Verführung, sowohl ans Begriffliche als an das Schwärmerische sich zu verlieren – ein Mißtrauen gegen das unverantwortlich Spekulative und ein Mißtrauen auch gegen das unverantwortlich Musikantische, etwas Fanatisches und Asketisches, ein die Hast verschmähendes, ausdauernd resigniertes Wesen, wie es jene früheren Zeiten nicht gekannt haben" [RA III, 37].

22 Goethe illustra con particolare evidenza la sua posizione nei confronti del Romanticismo nel romanzo *Le affinità elettive* (*Die Wahlverwandtschaften*). Cfr. a tale proposito i seguenti saggi: Baioni, Giuliano: "L'alchimia, la chimica e il fiore androgino", in: Goethe, Johann Wolfgang von: *Le affinità elettive*, a cura di Giuliano Baioni, Editore Tascabili Marsilio, Venezia c1999, pp. 9-92 e Schings, Hans-Jürgen: "Willkür und Notwendigkeit. Goethes 'Wahlverwandtschaften' als Kritik an der Romantik", in: *Jahrbuch 1989 der Berliner Wissenschaftlichen Gesellschaft*, Nomos Verlag, Berlin 1990, pp. 165-181.

la dura necessità di un rapporto equilibrato fra arte e società, estetica ed etica, criticando il nascente modello estetico romantico da una prospettiva esterna e alternativa, Hofmannsthal circa centocinquant'anni dopo, partendo dal legame concettuale fra l'estetica moderna e quella romantica, muove la sua critica rimanendo in fondo all'interno del modello culturale che risale al Romanticismo. Pur ispirandosi alla critica settecentesca, Hofmannsthal argomenta infatti con categorie solo apparentemente in linea con quelle utilizzate da pensatori come Goethe, Schiller e Karl Philipp Moritz. Anche se, secondo l'analisi culturale dell'autore, i nuovi "cercatori" non sono più alla ricerca di "libertà" come i loro fratelli romantici, ma di "appartenenza" (*Bindung*), l'accezione hofmannsthaliana di '"appartenenza" è molto diversa dalla dimensione sociale delineata dai principali esponenti dell'estetica del classicismo. La necessità di superare l'individualismo estetico stabilendo un equilibrio la sfera estetica e quella etica, che per i teorici del Settecento era una questione meramente immanente e legata a una teoria del soggetto autonomo e della società, per Hofmannsthal diventa una concetto trascendente che "sovrasta tutti gli statuti ed è, per così dire, il luogo geometrico di tutti gli statuti immaginabili" (RA III, 37). L'idea hofmannsthaliana di "appartenenza" diventa così lo spazio della legittimazione metafisica di un'esistenza effimera e non, come voleva l'estetica settecentesca, l'insieme delle condizioni che costituiscono il fondamento di una società equilibrata in cui il 'principio di realtà' possa ridimensionare la tendenza soggettivistica della modernità borghese, controbilanciando il 'principio del piacere'.

Hofmannsthal, nella sua analisi del panorama culturale del 1927, parte dunque da una critica al narcisismo romantico che riprende indubbiamente quella di Goethe, ma è evidente che egli si separa poi dalla logica dell'argomentazione del classicismo di Weimar. Quella della lezione di Monaco, infatti, non è più la tragica presa d'atto dell'avvento del soggettivismo borghese e delle sue drammatiche conseguenze sul rapporto fra individuo e società, ma è invece una 'correzione storica' al modello estetico romantico, che, pur evidenziandone la tendenza edonistica, non ne mette affatto in dubbio le premesse estetico-filosofiche

secondo le quali l'arte è una religione ma al tempo stesso un'esperienza vitale e l'artista, a sua volta, è un profeta ma anche un genio creatore.

Secondo l'autore, i nuovi "cercatori", oltre che dei profeti, sono infatti delle vere e proprie figure prometeiche che, avendo vissuto la Prima Guerra Mondiale e il crollo delle monarchie, si trovano in una condizione analoga a quella degli intellettuali romantici i quali, dopo la Rivoluzione Francese e il crollo dell'ordine assolutistico dell'*ancien régime,* dovettero consegnarsi coraggiosamente all'"orgia illimitata dell'io senza mondo" (RA III, 38), facendo fronte allo sforzo titanico di superare un periodo di forte instabilità storica per ricostruire una nuova realtà culturale unitaria:

> Anche per i nostri cercatori tutto ciò che esiste è la profondità dell'io, l'oscuro stato d'inquietudine della propria anima. A tale titanica condizione di partenza può far seguito un unico compito: quello di strappare a mani nude la realtà là fuori dallo stato che ha assunto nel mondo degli ordini pseudoculturali per trascinarla giù con sé nell'onda più profonda della vita e poi risollevarla da lì, trasformandola in una nuova realtà.[23]

Per l'autore l'atteggiamento titanico descritto in queste righe, nel quale risiede il tratto comune fra "cercatori" romantici e "cercatori" moderni, nella contemporaneità non può più assumere il carattere "gioiosamente minorile e adolescenziale" (RA III, 38) di un tempo, perché esso ha subito una trasformazione che lo ha portato ad acquisire il rigore virile della maturità. Come si è illustrato, Hofmannsthal individua l'origine di tale decisiva evoluzione nella dinamica degli eventi storici, attribuendone le cause alla "terribile esperienza del diciannovesimo secolo" (RA III, 38-39). Si è già accennato alle polemiche coeve nei

[23] "Auch unseren Suchenden ist die Tiefe des Ich, die dunkle, eigene Seelenwallung das einzig Gegebene, und einzige Aufgabe dieses titanische Beginnen: jenes Ganze da außen mit den bloßen zwei Händen auszureißen aus seinem Stand, den es einnimmt in der Welt scheingeistiger Ordnungen, und es mit sich hinabzureißen in die tiefere Lebenswoge und von da es wieder emporzureißen zu neuer Wirklichkeit" [RA III, 38].

confronti dell'Ottocento come secolo della ragione, della politica, del progresso industriale e della scienza, ed è facile capire come l'autore con queste tesi si collochi proprio in tale linea di pensiero neoromantica e antirazionale, 'impolitica' e anticapitalista di destra che mira a statuire la supremazia della cultura (*Kultur*), concepita come un fenomeno tedesco per eccellenza, sulla 'civiltà' (*Zivilisation*).[24]

Secondo Hofmannsthal il sofferto passaggio attraverso la prosaicità della 'civiltà' ottocentesca ha lasciato dei segni indelebili sulla nazione e sulla cultura tedesca, imprimendovi delle profonde cicatrici provocate dal peso di "tensioni e rilassamenti sempre nuovi, reazioni e crolli sempre più bruschi [...], illusioni che consumano l'anima, ebbri entusiasmi e terribili delusioni, [...] condizioni di mezzo e di passaggio inimmaginabili [...]" (RA III, 39). Come Hofmannsthal afferma nella sua lezione, la nazione e la cultura tedesca sono riuscite a liberarsi da tale "pandemonio di idee" (RA III, 39) solo perché si è arrivati a un punto di non ritorno (che per l'autore, come vedremo, coincide con gli anni della Prima Guerra Mondiale) in cui l'aria dell'"ambiente pseudoculturale" (RA III, 39) dominante nell'Ottocento è diventata irrespirabile. Lo scrittore è convinto che la cultura tedesca sia uscita molto provata da questa esperienza ottocentesca, ma che grazie ad essa sia diventata anche più matura e più saggia, acquisendo la consapevolezza che "è impossibile vivere senza credere che esista una totalità, che non si può vivere se si crede a metà, che è impossibile sottrarsi alla vita, come si illudeva di poter fare il Romanticismo: che la vita diventa vivibile solo grazie alla validità dei legami di appartenenza".[25]

Ciò che l'esperienza dell'Ottocento, agli occhi di Hofmannsthal, ha

---

[24] Tale linea di pensiero non si rivolge solo contro l'Ottocento ma anche contro l'Occidente, ossia contro il concetto di 'cultura' dominante in altre nazioni europee come la Francia e l'Inghilterra (ma anche l'Italia), non necessariamente antitetico rispetto a quello di 'civiltà'. Cfr. le *Betrachtungen eines Unpolitischen* di Thomas Mann (1918). Per la traduzione italiana si veda il volume a cura di Marianello Marianelli e Marlis Ingenmey: *Considerazioni di un impolitico*, Adelphi, Milano 2005.

[25] "[...] daß ohne geglaubte Ganzheit zu leben unmöglich ist – daß im halben Glauben kein Leben ist, daß dem Leben entfliehen, wie die Romantik wähnte, unmöglich ist: daß das Leben lebbar nur wird durch gültige Bindungen" [RA III, 39].

consegnato alla cultura tedesca è quindi la coscienza della necessità di un credo sul quale fondare la validità e la legittimità dei propri rapporti di appartenenza e dunque dei propri legami sociali. Soffermandosi un attimo su tale affermazione, non potrà sfuggire che l'autore in queste righe non fa che ribadire ancora una volta il concetto di "nazione" da cui era partito e che costituisce il filo rosso della sua lezione. L'idea di nazione che informa il testo del 1927, infatti, si fonda proprio sul legame fra trascendenza e società, o meglio fra lo "Spirito della nazione" e le forme culturali in cui esso si manifesta e alle quali, se le cose funzionano, dovrebbe trasmettere una legittimità nazionale e un valore unitario.

Come si è illustrato, l'autore descrive l'auspicato paradigma cultural-nazionale moderno come una 'terza via' fra il modello romantico, incompleto e dispersivo a causa della sua rinuncia alla vita sociale, e il modello razionale ottocentesco, limitato e privo di significato a causa del suo rifiuto della dimensione trascendente. Nella visione di Hofmannsthal la 'terza via' moderna dovrebbe fornire l'anello di congiunzione fra il titanismo soggettivo degli intellettuali e le regole della comunità, permettendo alle personalità isolate che caratterizzano il farraginoso panorama culturale tedesco di unirsi e di divenire il "nucleo della nazione" (RA III, 40). Quella proposta da Hofmannsthal nella sua lezione è in sostanza un'operazione di sintesi fra dimensione trascendente e dimensione socio-culturale, ossia una riflessione concettuale, a un tempo estetica e politica, che dovrà porre le basi teoriche di una nuova idea di nazione, facendo in modo "[...] che lo spirito diventi vita e la vita spirito, ovvero [che si giunga] alla concezione politica dello spirito e a quella spirituale della politica, alla formazione di una vera nazione".[26] Come apparirà chiaro, l'obiettivo del processo di sintesi illustrato dall'autore consiste nel realizzare quella nazione culturale tedesca, costruita sul modello di una comunità religiosa e non sui fondamenti giuridico-economici su cui si regge la società borghese, che costituisce il vero e proprio nucleo tematico della lezione del 1927.

[26] "[...] daß der Geist Leben wird und Leben Geist, mit anderen Worten: zu der politischen Erfassung des Geistigen und der geistigen des Politischen, zur Bildung einer wahren Nation" [RA III, 40].

Non va dimenticato, tuttavia, che l'autore nel corso della sua lezione considera sempre tale paradigma cultural-nazionale come una proiezione, un fine a cui tendere, uno spazio vuoto e non come l'ordine che regola la cultura del suo tempo. L'obiettivo di Hofmannsthal, non è infatti quello di descrivere lo stato dei fatti, ma di evocare un'utopia, ricalcando *ex negativo* il profilo del frastagliato panorama culturale reale, per poi delineare il percorso che dovrebbe portare alla realizzazione di tale utopia in una futura unità cultural-nazionale in cui dimensione politica, dimensione estetica e dimensione religiosa siano finalmente un tutt'uno.

Lo scrittore definisce tale percorso con il noto ossimoro di "rivoluzione conservatrice", utilizzando due concetti, 'rivoluzione' e 'conservazione', che nel pensiero politico normalmente assumono una valenza antitetica. Tuttavia, ripercorrendo l'argomentazione dell'autore, non è difficile capire che il concetto di "rivoluzione conservatrice" nel testo di Hofmannsthal è solo apparentemente contraddittorio e costituisce in realtà la logica conseguenza delle tesi fondanti della lezione del 1927. Con tale definizione Hofmannsthal intende infatti evidenziare sia il valore rivoluzionario e 'sovversivo' rispetto all'ordine costituito del processo culturale che dovrà portare a una nuova nazione, sia il suo legame con la tradizione. Qual è l'ordine che tale processo dovrebbe sovvertire? Qual è la tradizione alla quale si ispira? L'ordine costituito da scalzare per l'autore è naturalmente quello razionale, liberale, scientifico dell'Ottocento e del Secolo dei Lumi di cui egli a questo punto fa addirittura risalire l'origine al Cinquecento, al Rinascimento e all'epoca della Riforma protestante.[27] La tradizione alla quale intende ispirarsi il processo culturale che lo Hofmannsthal del 1927 definisce "rivoluzione conservatrice", invece, nella logica della lezione non può essere che quella mistico-religiosa, antirazionale e antimoderna del Romanticismo, di cui anche in questo caso l'autore delinea lo sviluppo storico, riconducendone l'origine all'epoca barocca della Controriforma. La "rivoluzione conservatrice" evocata nella lezione di Hofmannsthal non

[27] Cfr. RA III, 41.

si propone dunque nientedimeno che di smantellare l'anima politico-razionale della storia europea degli ultimi quattro secoli per conservare e radicare la sua anima 'spirituale' e antimoderna, concepita, quest'ultima, come un'anima 'autenticamente tedesca'. L'obiettivo ideale di un processo storico di così ampia portata consiste per Hofmannsthal proprio nel far sbocciare quest'anima 'spirituale' della tradizione, permettendole finalmente di realizzarsi in "una nuova realtà (*Wirklichkeit*) tedesca di cui possa far parte tutta la nazione" (RA III, 41).

Apparirà chiaro a questo punto che l'autore nella sua lezione sviluppa un nuovo concetto di 'nazione', utilizzando delle categorie squisitamente estetico-filosofiche che si ispirano alle teorie estetiche del Romanticismo a cui abbiamo fatto riferimento. Hofmannsthal fonda cioè concettualmente la sua filosofia della nazione sul legame teorico fra la dimensione trascendente (lo Spirito della nazione) e quella sociale (la cultura). Come si è illustrato, il processo storico-culturale che l'autore definisce "rivoluzione conservatrice", teso verso un ideale spazio nazionale unitario, trova infatti una legittimazione nel principio trascendente dello "Spirito della nazione". La nazione per Hofmannsthal è dunque un concetto culturale, ma è anche un vero e proprio credo religioso che non si fonda sull'idea che tutti gli uomini, in quanto tali, abbiano uguali diritti e doveri, come voleva l'universalismo illuminista, ma sulla convinzione che far parte di una cultura significa anche far parte di una 'comunità religiosa', diventando incarnazione di uno 'Spirito superiore'.

Il concetto culturale e religioso di nazione che Hofmannsthal teorizza nella sua lezione, come si è visto, è strettamente connesso alla sua interpretazione degli sviluppi storico-culturali dei centocinquant'anni precedenti. Sarà interessante chiedersi ora se e come tale lettura della storia e della cultura europea sia stata influenzata dalla Prima Guerra Mondiale, un evento storico epocale con cui Hofmannsthal si è confrontato direttamente, interrogandosi sul peso che tale esperienza può aver esercitato sul pensiero dello scrittore e in particolare sulla genesi delle 'idee del 1927'.

La Guerra Mondiale e l'europea fenice: estetica e politica nei saggi del periodo 1914-1917

[...] l'essenza dello Stato, il fondamento stesso della sua esistenza, si palesa nel modo più evidente con i moti e con le guerre.[28]
Adam Heinrich Müller, *Gli elementi dell'arte politica*

Chi non interpreta le dinamiche della società in modo simbolico s'inganna.[29]
Hugo von Hofmannsthal, *Il libro degli amici*

Nel 1914, l'anno dello scoppio della Prima Guerra Mondiale, Hofmannsthal ha trentanove anni, è già sposato e padre di famiglia e non è abbastanza giovane per far parte della generazione più entusiasta e militante, quella che in seguito sarà maggiormente colpita dalle esperienze belliche. Il suo contatto diretto con il fronte, infatti, è talmente breve da poter essere riassunto in poche righe: alla fine di luglio del 1914, tre giorni prima della dichiarazione di guerra dell'Austria-Ungheria alla Serbia, lo scrittore viene chiamato alle armi nell'ambito di una prima mobilitazione parziale e arruolato come ufficiale in Istria; già all'inizio di agosto, però, viene fatto rientrare a Vienna, dove circa due mesi dopo sarà dichiarato 'non abile'. Dall'ottobre del 1914 fino alla metà di maggio del 1917 Hofmannsthal prende servizio presso il reparto stampa dell'ufficio ministeriale per l'assistenza di guerra (*Kriegsfürsorgeamt)*, svolgendo attività di rappresentanza e conferenze, scrivendo articoli pubblicistici e intrattenendo rapporti con molti contemporanei politicamente impegnati.

---

[28] "[...] das Wesentlichste am Staate, das, wovon seine Existenz abhängt, kommt am deutlichsten unter Bewegungen und Kriegen zum Vorschein." [Müller, Adam Heinrich: *Die Elemente der Staatskunst*, ristampa integrale dell'edizione originale del 1808-09, Haude & Spener, Berlin 1968, p. 9].

[29] "Wer das Gesellschaftliche anders als symbolisch nimmt, geht fehlt." [RA III, 246].

Nei suoi scritti pubblicistici e nelle sue conferenze Hofmannsthal partecipa attivamente all'ampio e acceso dibattito intellettuale coevo intorno alla guerra,[30] dimostrando un profondo interesse nei confronti del fenomeno bellico. Cosa può aver spinto uno scrittore che fino ad allora non aveva mai svolto attività strettamente politiche ad abbandonare per qualche tempo la sua attività letteraria per occuparsi direttamente degli eventi storici e politici? Per ricostruire le motivazioni su cui si fonda la scelta di Hofmannsthal, sarà utile ripercorrere le principali tesi sostenute negli articoli redatti dallo scrittore in questo periodo.[31]

L'8 settembre 1914, circa un mese dopo lo scoppio della guerra, Hofmannsthal pubblica nel giornale austriaco *Neue Freie Presse* un articolo intitolato *Appell an die oberen Stände*,[32] in cui invita gli intellettuali a non farsi paralizzare dall'orrore della guerra, a scuotersi e a continuare a vivere, svolgendo giorno per giorno il proprio lavoro, come i soldati, i contadini e gli operai. Tale appello rivela che Hofmannsthal vede nel fenomeno bellico, sin dai suoi inizi, un'occasione per recuperare una 'dimensione comune' andata persa, uno spirito della collettività che ai suoi occhi potrà essere ristabilito solo se tutti saranno disposti a "es-

---

30 Sul complesso dibattito intellettuale intorno alla Prima Guerra Mondiale cfr. tra gli altri: Mommsen, Wolfgang J. (a cura di): *Kultur und Krieg. Die Rolle der Intellektuellen, Künstler und Schriftsteller im Ersten Weltkrieg*, Oldenbourg, München 1996, Beßlich, Barbara: *Wege in den "Kulturkrieg". Zivilisationskritik in Deutschland 1890-1914* cit. e Sieg, Ulrich: *Jüdische Intellektuelle im Ersten Weltkrieg: Kriegserfahrungen, weltanschauliche Debatten und kulturelle Neuentwürfe*, Akademie-Verlag, Berlin 2001.

31 Per la traduzione italiana dei saggi cfr. Hugo von Hofmannsthal: *L'Austria e l'Europa: saggi 1914-1928*, introduzione e traduzione di Gianpiero Cavaglià, Marietti, Casale Monferrato 1983. Per un approfondimento sull'attività politica di Hofmannsthal nel periodo della Prima Guerra Mondiale cfr. lo studio di Heinz Lunzer: *Hofmannsthals politische Tätigkeit in den Jahren 1914 bis 1917*, Lang, Frankfurt a.M. *et al.* 1981. A tale proposito cfr. anche il saggio di Andreas Schumann: "'Macht mir aber viel Freude'. Hugo von Hofmannsthals Publizistik während des Ersten Weltkriegs", in: Schneider, Uwe/Schumann, Andreas (a cura di): *Krieg der Geister. Erster Weltkrieg und literarische Moderne*, Königshausen & Neumann, Würzburg 2000, pp. 137-151.

32 *Appello ai ceti superiori.*

sere produttivi, ognuno al suo posto", assoggettandosi ai "doveri della *sociabilité*" (RA II, 349). Nell'ottica dell'*Appello* lo scrittore individua quindi lo specifico "dovere" del gruppo sociale di cui egli stesso fa parte, gli intellettuali dell'alta borghesia, nell'obbligo morale di continuare a svolgere anche durante la guerra la vita sociale di sempre, partecipando, nonostante tutto, a serate mondane, spettacoli teatrali e concerti:

> I più coraggiosi sono nell'esercito, ma qui rimangono le persone brillanti, colte e esperte. Si tratta di vivere e di lasciar vivere. Si riempirà di feriti questa o quella sala nella quale eravamo usi ascoltare Beethoven e così le si conferirà per sempre una diversa nobiltà a quella che già possedeva, ma rimarranno altre sale, e andremo a concerti, come andremo a teatro: per adempiere al nostro dovere, al nostro preciso dovere. Poiché è nostro dovere eliminare le difficoltà esattamente nel punto in cui il destino ci ha posto. Anche così, certo anche così aiutiamo coloro che vincono e muoiono per noi. Se non lo facciamo, li piantiamo meschinamente in asso, giacché non ci è possibile adempiere al nostro dovere se non dal posto che ci è stato assegnato.[33]

Secondo Hofmannsthal, la terribile vicenda bellica impone dunque alla comunità un dovere al quale nessuno può sottrarsi: quello di ridare un senso a un sentire comune che, come l'autore scrive nel suo *Appello*, nei primi decenni del Novecento è ormai diventato solo "vuota affettazione" (RA II, 349). Non è questa la sede più appropriata per soffermarsi sull'opinabilità di tale distribuzione dei doveri fra i vari gruppi

[33] "Die Bravsten sind bei der Armee, aber es bleiben die Witzigen, die Gelehrten, die Erfahrenen. Es gilt zu leben und leben zu lassen. Mal wird diesen oder jenen Saal, in dem wir Beethoven zu hören pflegten, mit Verwundeten belegen und ihm dadurch für alle Zeiten zu seinem Adel noch einen Adel verleihen, aber es werden andere Säle bleiben, und wir werden in Konzerte gehen, wie wir ins Theater gehen werden: um unsere, genau unsere Pflicht zu erfüllen. Denn es ist unsere Pflicht, genau an dem Punkt, wo das Schicksal uns hingestellt hat, Schwierigkeit aus dem Weg zu räumen. Dadurch, ja auch dadurch helfen wir denen, die für uns siegen und sterben. Wo nicht, so lassen wir sie erbärmlich im Stich; denn es gibt keine andere Pflichterfüllung als wie auf dem angewiesenen Posten" [RA II, 350].

sociali di fronte alla guerra,[34] ciò che va però sottolineato è che l'appello di Hofmannsthal implica una visione conservatrice della società, rigidamente organizzata in ruoli e compiti fissi, che, per avere un senso, non può che essere legittimata da un principio metafisico, come del resto evidenzia anche lo stesso autore riferendosi al "sommo dovere" (RA II, 349) degli intellettuali o definendo il sentire comune una "pace divina" (RA II, 350).

Già nell'*Appello* del 1914 emergono dunque due aspetti che torneranno in una forma più approfondita e con un taglio più marcatamente filosofico-culturale nella lezione del 1927: la visione religiosa-conservatrice della società, equiparata a una 'comunità', e la denuncia dell'assenza di una dimensione sociale unitaria, che in questi anni lo scrittore spera di ricostruire facendo leva sulla necessità comune di reagire all'evento bellico. Non sfugge che già in questo articolo Hofmannsthal accenna a una tematica che tratterà più approfonditamente nella lezione di Monaco: rivolgendosi particolarmente alla classe intellettuale e auspicando un suo maggiore inserimento sociale, l'autore, infatti, pone implicitamente l'accento sull'atteggiamento narcisistico di origine romantica che ai suoi occhi caratterizza gli artisti del suo tempo, alludendo al profondo divario fra 'arte' e 'vita' che ritiene contraddistinguere la modernità e che si augura potrà essere superato con l'istituzione di una comunità postbellica unita e coesa, nella quale l'arte, e più in generale la cultura, finalmente assumerà un ruolo cardinale.

Se dunque già nell'*Appello* del 1914 si riconoscono alcuni dei pensieri fondanti del progetto di rinnovamento culturale e sociale del 1927, d'altra parte è evidente che in questo primo momento tali idee sono strettamente collegate alla contingenza bellica. Nella visione di Hofmannsthal la guerra rappresenta cioè un vero e proprio cataclisma che,

[34] Non si tratta tra l'altro di un pensiero isolato nel panorama intellettuale dell'epoca. Si pensi ad esempio al saggio *Gedanken im Kriege* (1914) di Thomas Mann, nel quale l'autore sostiene che in guerra gli scrittori abbiano il compito di svolgere un "servizio militare con la penna" ("Kriegsdienst mit der Feder"). Cfr. GKFA 15.1. (*Essays II 1914-1926)*, a cura di Hermann Kurzke, Fischer, Frankfurt a.M. 2002, pp. 27-46**.**

facendo tabula rasa del panorama prebellico, creerà l'occasione perché i fondamenti della società si possano finalmente rinnovare, portando a un nuovo rinascimento.

L'idea di un rinascimento sociale e culturale che dovrà far seguito alla devastazione causata dalla guerra, spazzando via la decrepita società prebellica, emerge molto chiaramente anche all'inizio di un articolo del settembre 1914, intitolato *Boykott fremder Sprachen?*,[35] in cui lo scrittore si occupa in realtà di tutt'altra tematica, schierandosi a favore dell'insegnamento delle lingue straniere e opponendosi alla discussione coeva sull'opportunità di boicottarne la diffusione.[36] In questa sede non è interessante tanto soffermarsi sulla tesi che costituisce il perno dell'articolo di Hofmannsthal, quanto piuttosto sottolineare la concezione della guerra che traspare già dalle prime righe del testo:

> Ci troviamo nel mezzo di una lotta che il mondo non aveva mai visto, una lotta con le unghie e con i denti, una lotta dalla durata incerta, [in cui] tutto diventa arma di battaglia: l'ultima moneta d'argento nell'armadio e l'ultimo *shrapnel*, la penna che si rifiuta di mentire e la baionetta, il telegrafo e l'accumulo di pietre in un terreno. E deve essere così: perché solo da una situazione terribilmente seria può nascere il nuovo.[37]

Come emerge dal passo citato, la guerra costituisce dunque per Hofmannsthal un fenomeno molto grave, ma rappresenta d'altra parte anche

---

[35] *Boicottaggio delle lingue straniere?*

[36] Già nel quinquennio che precede lo scoppio della guerra erano molto diffuse, soprattutto in ambito accademico, le tesi a favore di una riforma a tutela della 'purezza' della lingua e cultura tedesca, cfr. Hermand, Jost: *Geschichte der Germanistik* cit., pp. 79-82.

[37] "Wir stehen in einem Kampf, wie die Welt ihn nie gesehen hat, einem Kampf mit Nägeln und Zähnen, einem Kampf auf unbestimmte Dauer, und zum Kampfmittel wird alles: die letzte Silbermünze im Schrank wie das letzte Schrapnell, die lügenabwehrende Feder wie das Bajonett, der Telegraph wie der Steinhaufen im Gelände. Und so soll es sein: denn nur aus dem fürchterlichsten Ernst kann das Neue geboren werden" [RA II, 351].

un evento fatalmente necessario che permetterà una rinascita culturale ormai diventata indispensabile. È importante sottolineare che l'autore, utilizzando la simbologia che userà anche nella lezione di Monaco, assimila la storia alla natura, descrivendo la guerra come un purificatorio cataclisma che, distruggendo, consentirà la rigenerazione di un sistema culturale vecchio e malato. Già in questi anni Hofmannsthal interpreta infatti la storia come un vero e proprio processo naturale, secondo il quale tutte le manifestazioni culturali prima o poi dovranno invecchiare e morire per lasciar spazio a nuove espressioni vitali.

Nella logica di tale visione organica della storia anche la guerra, dunque, diventa parte integrante di un processo naturale che, nonostante tutto, ne giustifica e ne motiva l'esistenza. Si capisce perciò perché lo scrittore nel suo articolo *Die Bejahung Österreichs*[38] non esiti a definire la guerra un evento culturalmente e politicamente fecondo, interpretandola come parte di un processo storico assolutamente naturale. Come suggerisce il titolo del saggio, l'autore giunge quindi a sostenere la tesi che la guerra permetterà di affermare un principio squisitamente "austriaco".

Cosa intende Hofmannsthal auspicando che agli eventi bellici faccia seguito una vittoria dell'Austria? È possibile interpretare l'entusiasmo dell'autore nei confronti del principio "austriaco" evocato nel saggio come la manifestazione di un'intenzione nazionalistica? Se l'obiettivo dell'articolo fosse quello di dar voce al nazionalismo del suo autore si dovrebbe concludere che fra le tesi del 1914 e le idee espresse nella lezione del 1927 esiste una profonda distanza strutturale, perché quest'ultima, come si è illustrato, propone una visione eminentemente culturale dello "Spirito nazionale" tedesco che si distacca nettamente dal nazionalismo politico in senso stretto. Tuttavia, seguendo l'argomentazione del saggio del 1914 è evidente che in realtà la distanza fra le tesi principali di tale testo e le teorie espresse nel 1927 è solo apparente e che già negli anni della guerra Hofmannsthal descrive l'Austria come un'entità squisitamente culturale, accennando solo in seconda battuta a

[38] *L'affermazione dell'Austria.*

criteri 'nazionali' come i confini geografici o i principi politici dell'Impero Asburgico. Già nel 1914 lo scrittore, esattamente come aveva fatto Schlegel circa cento anni prima, interpreta infatti il concetto di 'nazione' come una vera e propria categoria spirituale. Non a caso, stabilendo un'analogia fra la Prima Guerra Mondiale e l'assedio delle truppe ottomane a Vienna e paragonando il 1914 al 1683, Hofmannsthal descrive la rinascita "nazionale" avvenuta alla fine del Seicento dopo la vittoria austriaca sui Turchi in termini esclusivamente culturali:

> L'analogia con il 1683 s'impone con forza e rinvigorisce il cuore: l'impulso di quella grande azione difensiva ci procurò una fioritura artistica talmente austriaca da far venir voglia, dimenticando il significato strettamente letterale, di definirla nazionale, una fioritura di prosperità che durò più di un secolo, una rigenerazione e una rinascita interiori senza pari.[39]

Leggendo questo passo risulta evidente che lo scrittore, ponendo la Prima Guerra Mondiale in relazione analogica con la battaglia secentesca fra l'Impero Asburgico e l'Impero Ottomano, colloca la sua interpretazione del conflitto novecentesco in una più ampia visione ciclica della storia che gli permette di istituire un nesso causale fra guerre e battaglie, considerate alla stregua di orribili ma inevitabili catastrofi naturali, e le conseguenti rinascite artistiche e culturali. Interpretando la storia come un processo organico (come emerge anche dalle molte metafore naturali), l'autore vede dunque nella vittoria austriaca contro i Turchi l'origine di una fioritura culturale austriaca che è destinata a ritornare ciclicamente nella storia e si augura che la guerra del 1914 sia il segno indicatore che tale favorevole congiuntura storica stia finalmente per ripetersi.

---

[39] "Die Analogie mit 1683 drängt sich auf und stärkt das Herz: der Anstoß jener einen großen Defensivtat schuf uns eine Kunstblüte, die so ausgesprochen österreichisch ist, daß man, den engeren Wortsinn vergessend, sie national nennen möchte, eine Blüte des Wohlstandes, die mehr als ein Jahrhundert durchdauerte, eine innere Stärkung und Wiedergeburt ohnegleichen" [RA II, 357].

Se, nella visione di Hofmannsthal, la storia costituisce dunque un processo naturale e organico, caratterizzato da una successione ciclica di catastrofi e rinascite, essa, è fondamentale sottolinearlo, non viene affatto interpretata come un meccanico ritorno dell'uguale. La ciclicità della storia, così come l'autore la descrive nei suoi scritti pubblicistici di questo periodo, può infatti funzionare solo se sottende un senso e una logica più alti che permettano di associare analogicamente gli eventi e in questo modo rendano accettabili anche le sciagure. Siamo dunque di fronte a una visione organica della storia che non esclude, anzi implica, una concezione del corso degli eventi come manifestazione dello spirito nel mondo e che perciò fa riferimento alle stesse categorie ('natura' e 'spirito') di cui si era servita la filosofia della storia dei pensatori romantici nel primo Ottocento. L'interpretazione hofmannsthaliana della storia, non a caso, ricorda molto le tesi sostenute da Novalis nel suo famoso scritto *La Cristianità ovvero l'Europa*,[40] in cui il giovane poeta invita i suoi lettori a "guardare alla storia", studiando il suo "tessuto istruttivo" e ricercandovi le epoche che si assomigliano per imparare a usare la "bacchetta magica dell'analogia".[41] La visione della storia di Hofmannsthal, come quella espressa nell'*Europa* di Novalis e come quella teorizzata nelle lezioni ottocentesche di Schlegel, ha un evidente fondamento metafisico: per lo scrittore austriaco, come per i filosofi romantici, il corso degli eventi costituisce cioè la manifestazione di un disegno trascendente per mezzo di una rete di segni collegati analogicamente fra loro. Nella logica della filosofia romantica tale rete di segni è percepibile solo attraverso il canale dell'estetica, l'unico che nella modernità postkantiana possa ancora consentire un accesso alla 'verità', assumendo il ruolo che un tempo spettava alla religione. Di conseguenza, colui che meglio può interpretare la storia non è l'intellettuale ma il

[40] *Die Christenheit oder Europa* (1799). Per la traduzione italiana del testo cfr.: *La Cristianità ovvero Europa*, in: Novalis: *Opera filosofica* cit., volume secondo, pp. 579-611.

[41] "An die Geschichte verweise ich euch, forscht in ihrem belehrenden Zusammenhang, nach ähnlichen Zeitpunkten, und lernt den Zauberstab der Analogie gebrauchen" [HKA 3, 518].

poeta (o, più in generale, l'artista), perché, al pari di un profeta, egli è l'unico in grado di decifrarne la simbologia recondita.

Tale concezione bifronte della storia, come processo organico ma anche come rete di segni, come natura ma anche come manifestazione di un disegno superiore, collega i tre piani di 'vita', 'estetica' e 'spirito', riassumendo così le tre dimensioni principali della filosofia romantica. La corrispondenza filosofica fra 'vita', 'estetica' e 'spirito', su cui si fonda anche la lettura hofmannsthaliana degli eventi storici, nel saggio dello scrittore austriaco diventa una chiave d'interpretazione eminentemente politica nel momento in cui l'autore istituisce un parallelo fra la 'natura' e il popolo e fra lo 'spirito' fattosi segno estetico e la classe intellettuale, ovvero nel momento in cui sostiene che la rinascita culturale austriaca che farà seguito al cataclisma bellico rappresenti un fenomeno che è stato generato in "genuine profondità popolari" (RA II, 357) per poi essere colto ed elaborato dagli intellettuali. Nell'ottica dell'articolo di Hofmannsthal il popolo diventa perciò l'allegoria sociale di un elemento di natura che per l'autore costituisce il necessario fondamento di una cultura che possa dirsi vitale, mentre la classe intellettuale costituisce la rappresentante esclusiva della cultura della società e la vera e propria incarnazione del principio divino nel mondo.[42]

Non va dimenticato che anche in questo caso l'autore si riferisce a una dimensione politica *sui generis*, che nulla vuole spartire con la politica 'reale' su base razionale ed economica e che si sviluppa invece in uno spazio estetico 'impolitico'. In altre parole, l'utilizzo delle categorie politiche "popolo" e "classe intellettuale" nel testo di Hofmannsthal acquisisce un significato "politico" solo nell'ambito di un'ampia teoria

[42] Si tratta di un'idea che l'autore riprende anche nella conferenza *Österreich im Spiegel seiner Dichtung* che tiene per la prima volta a Varsavia nel 1916 e in seguito ripeterà anche in altre città. Anche in questo testo Hofmannsthal parla dei due poli filosofici di 'natura' e 'spirito' nei termini sociali di 'popolo' e 'intellettuali', sostenendo la tesi che il popolo è l'unico in grado di percepire le energie vitali e rivoluzionarie dell'evento bellico, senza tuttavia riuscire a interpretarle, mentre gli intellettuali, dal canto loro, non riescono a giungere a tali forze telluriche, ma possono raccoglierle, dando loro espressione. Cfr. RA II, 25.

estetico-filosofica di origine romantica che (facendo rinascere lo spirito che circa cento anni prima aveva animato le lezioni di Friedrich Schlegel) non interpreta la storia come un complesso di avvenimenti di diversa natura motivati da decisioni politiche, interessi economici, eventi ambientali e altri fattori immanenti, ma come un processo vitale che è anche manifestazione estetica di un principio trascendente unitario.

Tale concezione 'vitale' e al contempo estetico-religiosa della storia costituisce dunque la cornice filosofica entro cui Hofmannsthal colloca anche gli eventi del 1914, attribuendo loro un senso superiore che gli permette di osservarli andando al di là dell'orrore della contingenza. Nel suo articolo *Worte zum Gedächtnis des Prinzen Eugen*,[43] pubblicato il giorno di Natale del 1914, lo scrittore afferma infatti che solo scoprendo una logica divina nel corso della storia sarà possibile riconquistare la quiete interiore nei confronti della guerra: "il nostro spirito vaga angosciato alla ricerca del senso di quanto è accaduto; potrebbe trovar pace persino di fronte agli eventi più atroci se solo vi riconoscesse la necessità superiore".[44] Come si è illustrato, per l'autore l'obiettivo di un tale disegno superiore nascosto dietro i terribili eventi della Prima Guerra Mondiale è quello di generare una nuova realtà culturale austriaca. Riflettendo sulle teorie espresse dall'autore, appare evidente che già negli scritti del 1914 Hofmannsthal, riprendendo un'utopia romantica sviluppatasi concettualmente negli scritti dell'ultimo Friedrich Schlegel, prefigura l'ideale di quella nazione di cultura tedesca a cui egli stesso darà la più esplicita espressione teorica nella lezione di Monaco del 1927.

Come si caratterizza esattamente la realtà culturale che Hofmannsthal si augura di veder rinascere dopo il conflitto mondiale? Lo scrittore dà una risposta a tale domanda nel saggio *Wir Österreicher und Deutschland*,[45] pubblicato nella *Vossische Zeitung* di Berlino nel gennaio 1915. Tale scritto è una sorta di appello alla Germania in cui l'autore

---

43 *Parole in memoria del principe Eugenio*.

44 "Unser Geist schweift angstvoll umher nach einem Sinn solchen Geschehens; auch über das Härteste könnte er sich beruhigen, wo er die höhere Notwendigkeit erkennte" [RA II, 375].

45 *Noi austriaci e la Germania*.

invita il popolo tedesco a rivalutare l'Austria, a non volervi vedere solo una forma cristallizzata e un prodotto storico finito, ma di considerarla, all'interno di un più largo arco temporale, un organismo storico in divenire, interpretandola come "una parte dell'antico Impero Germanico in cui vivono e agiscono tutte le forze della storia tedesca" (RA II, 393). Riferendosi al Sacro Romano Impero di nazione germanica, proprio come aveva fatto Schlegel cento anni prima, Hofmannsthal fa quindi una panoramica storica, individuando tali "forze" della storia tedesca in determinati periodi che considera particolarmente significativi, come il Medioevo, la Guerra dei Trent'anni, la vittoria dell'Impero Asburgico contro quello Ottomano e l'epoca teresiana e giuseppina. Invitando i tedeschi a vedere nell'Austria un organismo che nell'Europa di inizio Novecento incarna ancora l'idea su cui si era fondato il Sacro Romano Impero, l'autore li esorta anche a scorgervi un "compito irrisolto" (RA II, 393), una possibilità ancora aperta di recuperare l'occasione persa nel 1871, quella di giungere finalmente a un'unificazione nazionale culturale e non solamente politica:

> Se si guarda all'Austria come all'unica parte dell'antico Impero Tedesco in cui vivono e agiscono tutte le forze della storia tedesca, per i tedeschi l'Austria non sarà semplicemente qualcosa che esiste ma un compito da assolvere. Molte questioni che non hanno potuto trovare una soluzione con il nuovo Impero fondato nel 1870 ma che erano compito tedesco, intima vita tedesca, forze in azione volute dal fato, sono destinate a essere risolte qui. E sarà così. L'Austria è il particolare compito che enne affidato allo spirito tedesco in Europa. È il campo, assegnato dal destino, di un imperialismo puramente spirituale.[46]

[46] "Sieht man Österreich so, als den einen Teil des alten deutschen Imperiums, worin alle Kräfte der deutschen Geschichte lebendig und wirkend sind, so ergibt sich für die Deutschen: Österreich ist kein schlechthin Bestehendes, sondern eine ungelöste Aufgabe. Vieles, was in dem 1870 begründeten neuen Reich seine Lösung nicht finden konnte, und doch deutsche Aufgabe war, inneres deutsche Leben, ein Wirkendes, von der Schickung gewollt, soll und wird hier gelöst werden. Österreich ist die besondere Aufgabe, die dem deutschen Geist in Europa gestellt wurde. Es ist das vom Geschick zugewiesene Feld eines rein geistigen Imperialismus" [RA II, 393 seg.].

Vedendo nell'Austria l'erede ideale del Sacro Romano Impero, Hofmannsthal chiede dunque ai tedeschi delusi dall'unità nazionale del 1871 di riconoscere nel suo paese una possibilità ancora aperta di realizzare il "compito dello Spirito tedesco in Europa", giungendo all'agognata unità nazionale della cultura tedesca. È interessante notare che l'autore in questo momento, riferendosi alla mescolanza interculturale della componente germanica con quella slava nella cultura austriaca, arrivi addirittura a definire l'Austria un'"America europea" (RA II, 394), stabilendo così un'associazione fra Europa ed America[47] che ancora non conosce lo scetticismo sviluppato successivamente dallo scrittore nei confronti della cultura d'oltreoceano.[48] Al di là di tale paragone fra Europa e America, quel che emerge con maggiore evidenza dal saggio del 1915 è senza dubbio che la società tedesca postbellica immaginata da Hofmannsthal dovrà essere una società senza distinzioni fra Austria e Germania, capace di unire questi due paesi di lingua tedesca in nome di un'unica cultura europea che dovrà svilupparsi sotto l'egemonia di una nuova "Grande Austria".[49]

Le categorie con le quali Hofmannsthal interpreta la Prima Guerra Mondiale nei saggi di questo periodo vanno dunque ricondotte a una tradizione filosofica di origine romantica che si delinea nei primi decenni dell'Ottocento e si fonda sui tre concetti teorici di 'estetica', 'vita' e 'spirito'. Tale cornice filosofica, in cui si colloca anche la "missio-

---

47 Il riferimento al romanzo goethiano *Wilhelm Meisters Lehrjahre* emerge chiaramente dalla nota citazione che segue nel testo di Hofmannsthal: "L'America è qui o in nessun luogo" ("Hier oder nirgends ist Amerika"), una frase tratta dal romanzo di Goethe e ripresa anche da Novalis nel suo *Allgemeines Brouillon*. Per una traduzione italiana del romanzo di Goethe cfr. *Wilhelm Meister: gli anni dell'apprendistato*, traduzione di Anita Rho ed Emilio Castellani, Adelphi, Milano 2006.

48 Si ricordi ad esempio l'incipit della lezione di Monaco, in cui Hofmannsthal distingue nettamente fra le antiche "nazioni europee" e i giovani "stati americani", cfr. RA III, 24.

49 Sui progetti politici di realizzare un'unità tedesca sotto l'egemonia dell'Austria, proposti dal governo austriaco dopo i moti del 1848 con l'idea di costituire una "Grande Austria" in sostituzione della "Confederazione Tedesca" cfr. Angelow, Jürgen: *Der Deutsche Bund*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 2003.

ne austriaca" invocata dall'autore, costituisce la griglia interpretativa necessaria per capire perché Hofmannsthal anche nel suo articolo del gennaio 1915 *Aufbauen, nicht einreißen*[50] sottolinei ancora una volta sia il valore 'estetico' che quello 'vitale' e 'metafisico' della guerra, *in primis* affermando che "la bellezza dell'Austria non è mai emersa così prepotentemente come nell'agosto del 1914" (RA II, 384), quindi definendo espressamente la patria un "tutt'uno vitale" (RA II, 384) e infine sostenendo che "ogni forma di vita è legata a un principio trascendente" (RA II, 388). È proprio la costellazione filosofica che emerge da tali passi, riconducibile alla triade romantica di 'estetica', 'vita' e 'spirito', a far sì che Hofmannsthal possa guardare alla Prima Guerra Mondiale con un sentimento di speranza:

> Dovendo esprimere quello che ci aspettiamo dallo spirito creatore che soffierà dopo che il temporale bellico sarà felicemente superato, [confessiamo di aspettarci] che esso possa conservare accortamente e coraggiosamente l'esistente, se merita rispetto, e allo stesso modo che possa plasmare più nobilmente e più degnamente il nuovo.[51]

Mosso dalla speranza che l'evento bellico possa far resuscitare la cultura, Hofmannsthal considera la guerra una missione 'spirituale' prima che una questione politica. Tale speranza nasce da un progetto culturale nazionale che l'autore, ispirandosi alle teorie romantiche, definisce "austriaco". Come già Friedrich Schlegel cento anni prima, anche Hofmannsthal in un momento storico di grande crisi e instabilità come gli anni della Prima Guerra Mondiale vede nell'Austria il punto di partenza ideale per realizzare una nuova cultura che, su un piano più ampio, possa anche costituire il fondamento di un'integrazione "europea".[52]

---

[50] *Costruire, non demolire*.

[51] "Sollen wir es aussprechen, was wir uns von dem schöpferischen Geist erhoffen, der nach einem glücklich überstandenen Kriegsgewitter aufwehen wird: so ist es die besonnene und mutvolle Erhaltung des ehrwürdigen Bestehenden ebensosehr als ein edleres und würdigeres Gepräge des Neuen" [RA II, 385].

[52] Come si è visto, sia la cifra culturale dell'Austria', sia quella dell''Europa' risalgono al Romanticismo. Non a caso anche la fase matura e 'austriaca' della filosofia

Ora, per un lettore moderno sentir parlare di "Europa" nell'epoca della Prima Guerra Mondiale può sembrare straordinariamente profetico e può forse indurre nella tentazione di stabilire un'equazione fra le teorie di allora e le attuali discussioni sui fondamenti dell'Unione Europea.[53] Tuttavia, per non rischiare di cadere in parallelismi semplicistici, converrà esaminare con maggiore attenzione i presupposti del progetto 'europeo' delineato dal nostro autore.

È bene sottolineare innanzitutto che le riflessioni di Hofmannsthal sull'Europa e sull'Austria non sono da considerarsi delle teorie astratte e fini a se stesse, ma vanno collocate nel contesto storico della guerra (al di fuori del quale sarebbero incomprensibili) e viste in rapporto alla filosofia neoromantica dell'autore. La concezione hofmannsthaliana dell''Europa' va letta infatti in stretta relazione alla visione della storia come processo vitale e come manifestazione dello spirito nel mondo

---

schlegeliana inizia nei primi anni dell'Ottocento con la fondazione di una rivista intitolata emblematicamente *Europa.* Da questo momento in poi il filosofo si occuperà incessantemente di teorizzare i fondamenti di un'Europa moderna sotto la guida dell'Austria, la quale costituisce ai suoi occhi l'erede diretto del Sacro Romano Impero di nazione germanica.

53 Anche parte della critica ha voluto vedere nell'idea europea di Hofmannsthal una teoria a cui far riferimento nelle moderne discussioni sull'Europa. Cfr. a tale proposito il resoconto di Gregor Streim nel suo ottimo saggio: "Deutscher Geist und europäische Kultur. Die 'europäische Idee' in der Kriegspublizistik von Rudolf Borchardt, Hugo von Hofmannsthal und Rudolf Pannwitz", in: *Germanisch-romanische Monatsschrift*, a cura di Conrad Wiedemann, Winter, Heidelberg, vol. 46 (1996), pp. 174-197, in particolare p. 182. In Italia un'intenzione molto simile ha motivato il recente volume *La rivoluzione conservatrice europea*, a cura di Renato Cristin e Jan Bednaric, uscito per Marsilio nella collana "Idee d'Europa" nel 2003. Tale raccolta propone la traduzione della lezione di Monaco e di altri saggi di Hofmannsthal, nella convinzione che la riflessione storica e politica dello scrittore austriaco meriti di essere rivalutata. I curatori vedono infatti nel pensiero di Hofmannsthal l'espressione di un'"altra razionalità" degna di attenzione nell'attuale dibattito sui fondamenti politico-culturali dell'Unione Europea in quanto frutto di una "spiritualità mitteleuropea" avulsa da quell'incondizionata logica "occidentale" che, nell'ottica del volume, costituisce genericamente un tratto distintivo dei totalitarismi novecenteschi. Cfr. a riguardo la presentazione di Damir Barbarić, pp. 7-24, in particolare pp. 13 segg.

e alla speranza che il 'temporale bellico' segnerà l'inizio di un rinascimento culturale europeo sotto la guida dell'Austria.[54] Non è perciò un caso se nell'articolo *Krieg und Kultur*,[55] redatto nell'estate 1915, lo scrittore definisce la "missione austriaca" una missione "europea" e l'Austria un'"Europa su piccola scala" (RA II, 417), istituendo un parallelo fra l'Impero Asburgico, erede del Sacro Romano Impero, e l'Europa del primo Novecento e stabilendo così un'equazione diretta fra un'entità storica reale come l'Austria e una proiezione culturale ideale come l'Europa.

È utile ricordare che la riflessione di Hofmannsthal sull'Europa non costituisce un fenomeno misteriosamente isolato e dunque straordinariamente profetico, ma va collocata nell'ambito di un ampio dibattito intorno al crollo del vecchio mondo 'europeo', agli scopi della guerra e al futuro ordine postbellico che si sviluppa sul fronte della Triplice Alleanza negli anni della Prima Guerra Mondiale, soprattutto in seguito alla pubblicazione del libro *Mitteleuropa* del teologo e politico tedesco Friedrich Naumann nel 1915.[56] Le idee di Hofmannsthal sull'Europa, perciò, vanno lette anche come un riflesso della discussione intellettuale coeva, anche se poi si distaccano dalla linea principale del dibattito e tralasciano l'aspetto militare ed economico dell'ordine 'europeo' a venire per concentrarsi su quello 'spirituale' e culturale, accostando-

---

[54] Come si è illustrato a proposito dei saggi di Hofmannsthal di questo periodo, nelle sue riflessioni sull'Europa lo scrittore si muove in una dimensione intellettuale e 'spirituale' diversa da quella della teoria politica in senso stretto. Nelle *Note* scritte dall'autore impegnato nella stesura di alcune conferenze che si terranno in Scandinavia nel 1916 (*Aufzeichnungen zu Reden in Skandinavien*) si legge infatti: "Se mi inoltro nell'ambito spirituale non lo faccio perché voglio abbandonare l'Europa, ma perché voglio cercare l'Europa con l'anima [...]" (RA II, 29). Tra l'altro è molto probabile che Hofmannsthal in questo passo abbia voluto citare un verso dell'*Ifigenia* di Goethe, in cui la protagonista afferma di cercare "con l'anima" il paese dei Greci, cfr. *Hamburger Ausgabe*, vol. 5, p. 7.

[55] *Guerra e cultura*. Si tratta di un saggio scritto in risposta a un'inchiesta svolta dal giornale svedese *Svenska Dagbladet* e rivolta ad alcuni intellettuali europei. Le citazioni si riferiscono all'originale tedesco trovato fra gli appunti dello scrittore e pubblicato nel volume RA II.

[56] Cfr. Streim, Gregor: "Deutscher Geist und europäische Kultur" cit., pp.174 segg.

si al pensiero europeo di alcuni intellettuali della 'destra aristocratica' vicini al circolo di Stefan George, come Rudolf Borchardt e Rudolf Pannwitz.[57]

Con le sue riflessioni sull'Europa Hofmannsthal non mira cioè a creare le basi teoriche per un nuovo e diverso sistema politico che dovrà succedere all'ordine europeo prebellico. Quello che lo scrittore intende fare è invece proporre un'interpretazione filosofico-culturale della storia europea che sottolinei la continuità fra il Sacro Romano Impero e l'Impero Asburgico e fra quest'ultimo e l'Europa moderna. In perfetta linea con tale visione filosofico-culturale, l'Europa diventa per Hofmannsthal una "missione millenaria" (RA II, 417) nella cui logica la vecchia Europa prebellica, che ha raggiunto il suo nadir alla fine dell'Ottocento, dovrà soccombere per poter rinascere più forte. Per lo Hofmannsthal del 1915 (come sarà poi per l'autore della lezione del 1927) l'Europa non è dunque *in primis* una struttura politico-economica ma un'entità 'spirituale' che, secondo le categorie della filosofia romantica, costituisce anche un'unità *organica* destinata periodicamente a morire per poi rinascere dalle proprie ceneri come una fenice. Di conseguenza la guerra del 1914, pur rappresentando la "conclusione di un'intera epoca" (RA II, 418), per Hofmannsthal non implica una netta rottura con il passato, ma si rivela come una manifestazione del millenario processo vitale dello spirito europeo, nel corso del quale si succedono momenti di fioritura e fasi di decadenza, terribili catastrofi e gloriose rinascite.

Hofmannsthal crede dunque fermamente che vi sia una continuità filosofico-culturale nella storia europea, nell'ambito della quale la Prima Guerra Mondiale non rappresenta un troncamento fra l'Europa del passato e quella del futuro, ma solo la conclusione di una delle fasi della vita dell'organismo europeo. Va ora specificato quale sia esattamente la fase della storia europea che lo scrittore ritiene prossima al tramonto. Nel suo saggio *Guerra e cultura* Hofmannsthal fa risalire gli inizi di tale periodo all'epoca della Rivoluzione Francese

[57] Cfr. *ibid*., in particolare p. 175. Il rapporto intellettuale fra Hofmannsthal e Pannwitz, assolutamente fondamentale per la nostra problematica, sarà trattato più avanti. Cfr. il capitolo *Hofmannsthal e Pannwitz: la svolta del 1917*.

e del passaggio fra il Classicismo di Weimar e il Romanticismo, identificandolo perciò con un arco di tempo che va dal 1790 circa allo scoppio della Prima Guerra Mondiale e di cui l'Ottocento rappresenta la parte più consistente. Nell'interpretazione della storia europea fornita da Hofmannsthal riecheggia indubbiamente la sua avversione nei confronti dell'Ottocento, considerato dallo scrittore, ma anche da molti suoi contemporanei, il secolo impoetico dello scientismo e del razionalismo. Tuttavia, pur manifestando un atteggiamento fortemente critico nei confronti del diciannovesimo secolo, Hofmannsthal ritiene d'altro canto che le secche culturali ottocentesche siano state una tappa obbligatoria nel secolare processo vitale dello "Spirito tedesco" nella storia, come l'autore sottolinea esplicitamente in un passo del suo saggio:

> Comprendiamo istintivamente che è stato necessario compiere questo percorso e che, proprio perché l'Europa l'ha percorso, il mondo della cultura si è arricchito di elementi preziosi di cui l'"humanus" del Settecento non era in grado di percepire né di supporre l'esistenza. Al medesimo tempo intuiamo che nell'attuale catastrofe si ribalteranno e si dissolveranno come un'onda frangente determinate tendenze della civiltà materiale che l'Ottocento ci ha lasciato in eredità. Senza ombra di dubbio tale civiltà continuerà a svilupparsi ma (è lecito sperarlo) in certo qual modo sotto un'altra stella e con la possibilità di superare se stessa. Sono tutti aspetti di una potente rivoluzione spirituale in cui credo fortemente e che auspico altrettanto intensamente. Ho l'impressione che dopo questa guerra la terra sarà arata per le sementi di una nuova Europa.[58]

[58] "Wir ahnen, daß dieser Weg gegangen werden mußte und daß die geistige Welt dadurch, daß Europa diesen Weg gegangen ist, bereichert wurde um Elemente, deren Kostbarkeit der 'Humanus' des achtzehnten Säkulums weder wahrnehmen noch vermuten konnte. Zugleich ahnen wir, daß in der gegenwärtigen Katastrophe gewisse Tendenzen der materiellen Zivilisation, welche das neunzehnte Jahrhundert uns hinterlassen hat, sich, einer brandenden Welle gleich, überschlagen und dadurch auflösen werden; diese materielle Zivilisation selber wird sich ohne Zweifel weiterentwickeln, aber – dürfen wir hoffen – gleichsam unter einem andern Stern und unter der Möglichkeit, sich selber zu überwinden. Dies alles sind verschiedene

Come si legge in queste righe, nella visione storico-culturale di Hofmannsthal e nella logica organico-religiosa che essa sottende, sia il passaggio attraverso quella che l'autore considera l'arida materialità borghese ottocentesca sia lo scontro con la catastrofe della Prima Guerra Mondiale rappresentano dunque delle tappe necessarie nel percorso dello "Spirito tedesco" verso una rigogliosa rinascita della cultura europea. Il rinascimento auspicato dall'autore non dovrà semplicemente riproporre una nuova versione della "storpia Europa degli ultimi decenni" (RA II, 419), ma porre le basi di un'Europa in cui i rapporti di potere non siano regolati secondo i principi materiali e razionali che ordinano la società borghese ma secondo i criteri spirituali che definiscono la struttura gerarchica di un'istituzione religiosa:

> Dovrà venire alla luce un nuovo modello di autorità. Tale autorità non si esprimerà in forme burocratiche, ma in forme puramente spirituali, in conformità con il risveglio dello spirito religioso e del senso di devozione latente nelle masse. Il concetto di massa, il più terribile e pericoloso in questo conflitto e nei decenni precedenti, sarà superato e sostituito con decisione dal sublime concetto di popolo che questa guerra ci ha nuovamente palesato [...]. I popoli e i regnanti ridiventeranno un'autorità gli uni per gli altri, nel senso spirituale che era andato perduto negli ultimi decenni. Una nuova Europa, a cui sarà concessa la grazia di una potenza alare inimmaginata, si alzerà in volo dopo aver dato alle fiamme il suo nido.[59]

Aspekte einer gewaltigen geistigen Umwälzung, an die ich ebenso sehr glaube, als ich sie erhoffe, und es scheint mir, daß nach diesem Kriege die Erde umgebrochen sein wird für die Saat eines neuen Europa" [RA II, 418 seg.].

[59] "Es wird sich darum handeln, daß neue Autorität zu Tage tritt, daß diese Autorität sich verkörpere, nicht in amtlichen Formen, sondern in rein geistigen, dem Wiedererwachen des religiösen Geist und dem in den Massen latenten Ehrfurchtssinne gemäß; daß der Begriff der Masse, der furchtbarste und gefährlichste Begriff in diesem Kriege und in den Dezennien vor ihm, überwunden und ihm der hohe Begriff des Volkes, welchen dieser Krieg uns wieder geoffenbart hat [...] mit Entschiedenheit substituiert werde: daß die Völker und die Führenden wechselweise einander wieder Autorität werden in dem geistigen Sinn, der den letzten Dezennien verlorengegangen war, und daß ein neues mit ungeahnter Flügelkraft begnadetes

Propugnando una società fondata su un concetto spirituale di autorità, in questo passo Hofmannsthal illustra dunque i fondamenti di una nuova Europa ideale, che ai suoi occhi dovrà essere religiosa e antiborghese e al contempo fortemente gerarchica e conservatrice. Le argomentazioni dello scrittore indicano con molta chiarezza che l'idea di un'Europa religiosa e conservatrice delineata nel saggio *Guerra e cultura* non rappresenta in alcun modo un progetto che intenda collocarsi sulla linea dell'universalismo illuminista,[60] ma un'utopia che deriva direttamente dalle premesse filosofiche neoromantiche su cui poggia la visione storico-culturale del suo autore. Tali presupposti si concretizzano infatti in una concezione spirituale e organica dell'Europa, mutuata chiaramente dalla tradizione storico-filosofica e filosofico-culturale del Romanticismo. Come Hofmannsthal – in perfetta linea con la tradizione romantica – ribadirà anche due anni più tardi nel suo saggio *Die österreichische Idee*[61] (1917) ai suoi occhi l'Europa (sul modello dell'Austria) dovrà rappresentare "un vero e proprio organismo, pervaso da un'intima religiosità nei confronti di se stesso".[62]

Sulla scorta della visione dell'Europa espressa dall'autore nei suoi saggi vale a questo punto la pena di ritornare per un attimo sul passo di *Guerra e cultura* appena citato per puntualizzare il legame fra la lettura hofmannsthaliana della Prima Guerra Mondiale e le teorie socio-culturali sviluppate dall'autore in questo periodo. Il passo citato testimonia infatti che nel 1915 lo scrittore si aspetta dalla guerra un sovvertimento radicale dei fondamenti delle strutture sociali che, scuotendo le basi burocratiche e politico-economiche dell'apparato borghese ottocentesco, dia vita a un giovane e forte ordine europeo animato da un profondo spirito religioso diffuso in tutta la società. È fondamentale tener presente che il processo rivoluzionario auspicato dall'autore, pur ponendo-

---

Europa sich aus dem selbstgewollten Brande seines Nestes emporhebe" [RA II, 419].

60 Come sottolinea anche Streim, cfr. *ibid.*, pp. 175 seg.

61 *L'idea austriaca.*

62 "[Ein] wahre[r] Organismus, durchströmt von der inneren Religion zu sich selbst" [RA II, 457].

si l'obiettivo di modificare la società alle radici, mira esplicitamente a fondare una nuova forma di autorità e dunque non mette minimamente in dubbio la struttura piramidale e conservatrice di un ordine sociale monarchico costruito su popolo e regnante e men che mai i rapporti di potere su cui esso si basa. Nei suoi saggi Hofmannsthal resta perciò all'interno di una visione conservatrice della società che non viene mai messa in discussione dalle speranze rivoluzionarie che percorrono i testi di questo periodo.

Va osservato che nei suoi articoli del periodo bellico Hofmannsthal propugna però un pensiero conservatore che si distingue da quello più propriamente reazionario.[63] Si tratta di un conservatorismo forte proprio perché riesce a instaurarsi su un pensiero rivoluzionario e vitale che, pur non mettendo in dubbio la struttura gerarchica della società, gli impedisce di cristallizzarsi in una difesa reazionaria della tradizione e lo porta a combinare la sua volontà di tutelare lo status quo con una visione organica del processo storico-culturale. L'unione di due idee come 'conservazione' e 'rivoluzione', generalmente contrapposte sul terreno della politica, diventa possibile perché l'interpretazione di Hofmannsthal non nasce come ideologia politica in senso stretto ma come visione fondamentalmente estetico-filosofica e filosofico-culturale. Tale visione si colloca sulla linea di una tradizione di pensiero di origine romantica per la quale l'estetica è sia la manifestazione di processo vitale, sia la rappresentazione sensibile di un principio trascendente. Anche per Hofmannsthal, come per il Romanticismo, l'estetica diventa perciò la dimensione totalizzante che ingloba tutti gli ambiti dell'esistenza in una logica spirituale e vitale, 'conservatrice' e 'progressista', che si rifiuta di scendere a patti con le distinzioni politico-razionali ed economico-razionali del mondo borghese.

Risulta evidente a questo punto che il paradigma culturale nazionale teorizzato da Hofmannsthal nella lezione del 1927, costruito sui due poli filosofici di "vita" e "spirito" e riassunto dall'autore con la formula

[63] Sulle particolari forme assunte dal pensiero conservatore in Germania cfr. lo studio di Martin Greiffenhagen: *Das Dilemma des Konservatismus in Deutschland* cit.

di "rivoluzione conservatrice", è già del tutto presente nel concetto di "rivoluzione spirituale" (RA II, 419) che in questi anni lo scrittore collega allo scoppio del primo conflitto mondiale e identifica con una missione austriaca ed europea. Nella logica della visione estetico-filosofica e filosofico-culturale che informa la pubblicistica del periodo bellico, che col senno di poi risulta a dir poco idealizzata, Hofmannsthal, riprendendo le categorie estetiche del Romanticismo, interpreta (e in qualche modo spiega) la guerra servendosi di parametri squisitamente estetici. Appare chiaro perciò che concentrandosi sull'interpretazione del conflitto mondiale come evento collocabile in un ordine filosofico-culturale millenario e considerando la storia in funzione dell'ideale neoromantico di una cultura tedesca 'spirituale' e 'vitale', lo scrittore attribuisce in fondo alla specificità della contingenza storica un ruolo secondario e marginale nelle sue riflessioni.[64]

[64] A onor del vero va rilevato che sono assai rare le opere contemporanee che trattano l'argomento della Prima Guerra Mondiale dal punto di vista della contingenza storica, e in particolare quelle che si soffermano sull'orrore dell'esperienza del fronte. Citiamo comunque due significative eccezioni: la poesia *Grodek* (1914) dello scrittore austriaco Georg Trakl (la trad. it. è pubblicata ad es. in: Georg Trakl: *Poesie*, a cura di Grazia Pulvirenti, trad. di Enrico De Angelis, Marsilio, Venezia 1999) e il romanzo *Im Westen nichts Neues* del tedesco Erich Maria Remarque, che però verrà pubblicato solo nel 1929, undici anni dopo la conclusione del conflitto mondiale. La traduzione italiana (*Niente di nuovo sul fronte occidentale*), svolta da Stefano Jacini, è edita da Mondadori.

Poesia pura ed etica antiborghese: l'uscita dalla preesistenza e l'utopia estetico-sociale del decennio 1917-1927

1. Hofmannsthal e Pannwitz: la svolta del 1917

Il fratello gemello: crisi e rinascita della cultura europea

Alla fine di luglio del 1917, in una fase molto delicata della sua produzione artistica e delle sue riflessioni culturali, Hofmannsthal riceve per posta un libro fresco di stampa inviatogli da un autore pressoché sconosciuto: il filosofo tedesco Rudolf Pannwitz. La lettura del volume di Pannwitz, intitolato *Die Krisis der europaeischen Kultur*,[65] appassiona a tal punto lo scrittore austriaco[66] da spingerlo subito a contattare l'autore, dando inizio a una fitta corrispondenza che si estenderà quasi senza interruzioni dal 1917 al 1920.[67] Per comprendere quali siano le ragioni del forte impatto che *La crisi della cultura europea* esercita

---

[65] *La crisi della cultura europea*.

[66] Cfr. la lettera di Hofmannsthal a Pannwitz del 4 agosto 1917, in: HH/RP, 18.

[67] Pannwitz aveva già tentato precedentemente di mettersi in contatto con Hofmannsthal, inviandogli il suo libro *Der Volksschullehrer und die deutsche Sprache* nel 1907 e il dramma *Die Befreiung des Oidipus* nel 1908 e riscuotendo un certo apprezzamento da parte dello scrittore, rimasto poi però privo di seguito fino al 1917. Cfr. il relativo carteggio in: HH/RP, 7-11. Il carteggio integrale è accessibile al pubblico solo da alcuni anni grazie all'edizione critica curata da Gerhard Schuster e realizzata sulla base dei manoscritti conservati all'Archivio della letteratura di Marbach am Neckar: Hofmannsthal, Hugo von/Pannwitz, Rudolf: *Briefwechsel 1907-1926*, a cura di Gerhard Schuster, Fischer, Frankfurt a. M. 1994 [HH/RP].

su Hofmannsthal proprio nel momento in cui lo sappiamo impegnato nell'interpretazione della storia e della cultura del suo tempo, sarà utile innanzitutto delineare i tratti salienti del pensiero e degli interessi culturali di Pannwitz.[68] Rudolf Pannwitz nasce nel 1881 a Crossen an der Oder, una cittadina prussiana che oggi si trova in territorio polacco[69], trascorre la giovinezza a Berlino (dove frequenta il liceo e comincia a interessarsi di pedagogia e di poesia) e studia filosofia, filologia classica, letteratura tedesca e sanscrito nelle università di Marburgo e Berlino. È fondamentale sottolineare che, pur essendo una personalità eccentrica e individualista, Pannwitz è un pensatore che riassume in sé molte tendenze della cultura tedesca dell'epoca: è un intellettuale cresciuto a diretto contatto con il nuovo filone riformista e naturista della pedagogia berlinese,[70] un filosofo che si avvicina alla linea mistica della tradizione pansofica (che si ispira alle teorie del teologo e pedagogista secentesco Comenio e vive un revival nella Berlino del primo Novecento), è un lettore entusiasta dello *Zarathustra* di Nietzsche e un sostenitore del vitalismo nietzschiano ed è infine un poeta che in gioventù è stato fortemente influenzato, come lo stesso Hofmannsthal, dal modello estetico di Stefan George, di cui in seguito adotterà anche la tipica grafia.[71] È proprio sulla base della sua formazione umanistica,

---

[68] Lo studio più completo su Pannwitz, anche se probabilmente non il più imparziale, rimane la monografia di Alfred Guth: *Rudolf Pannwitz. Un européen, penseur et poète allemand en quête de totalité 1881-1969*, Klincksieck, Paris 1973. Cfr. anche l'utile saggio di Erwin Jaeckle: *Rudolf Pannwitz. Eine Einführung*, in: HH/RP, 647-699 e, in italiano, l'introduzione di Marco Meli all'edizione dell'autobiografia intellettuale postuma di Pannwitz: *Was ich Nietzsche und George danke*, Festina Lente, Firenze 1993, pp. 7-37. Negli ultimi anni, in particolare in Italia, si è manifestato un certo interesse per l'opera di Pannwitz testimoniato soprattutto dai seguenti studi curati da Gabriella Rovagnati: *Undine. Ein nachgelassenes Versepos,* Hans Carl, Nürnberg 1999 e *"Der geist ist der könig der elemente". Der Dichter und Philosoph Rudolf Pannwitz*, Bücken & Sulzer, Overath 2006.

[69] Il nome polacco di Crossen è Krosno Odrzańskie.

[70] Sul legame del filosofo con la pedagogia di Ludwig Gurlitt e Berthold Otto cfr. il settimo capitolo della terza parte dell'autobiografia di Pannwitz: *Was ich Nietzsche und George danke* cit. pp. 100-108.

[71] Anche nel carteggio di Hofmannsthal e Pannwitz il rispettivo rapporto con George

estetico-filosofica e pedagogica che Pannwitz acquisisce gradualmente la certezza che la cultura europea stia attraversando un momento di estrema crisi e decadenza e che lo scrittore sviluppa l'intenzione di reagire a tale declino dando vita a un progetto di rinascita culturale fondato, come voleva Nietzsche, su due specifici principi filosofici: la 'forza vitale' e l''individuo nuovo'.[72] Pannwitz formulerà esplicitamente il suo progetto di rinnovamento culturale proprio negli anni della Prima Guerra Mondiale nel suo libro *La crisi della cultura europea*, scritto quasi interamente fra il dicembre 1915 e l'estate del 1916 e pensato come prima parte di una trilogia sul tema della "libertà dell'individuo".[73] Se si aggiunge che Pannwitz, pur essendo di origine prussiana, è convinto che il luogo ideale per realizzare le idee che dovranno portare a un rinascimento culturale europeo sia proprio l'Austria, dove lo scrittore si trasferisce nel 1915, in pieno conflitto mondiale, proprio per contribuire

costituisce uno dei primi argomenti trattati dai due autori che concordano sulla grandezza del poeta di Bingen sul Reno, ma d'altro canto condividono anche alcune riserve relative al dogmatismo e alla poca vitalità del 'culto della forma' praticato dal "maestro" e dal suo circolo. Cfr. le lettere dell'8 e dell'11 agosto 1917, in HH/RP, 22 e 26 seg. e la nota 7, p. 721. Vedi a tale proposito anche l'autobiografia di Pannwitz (1948), in cui l'autore, riavvicinatosi a George, ripercorre le posizioni del 1917: Pannwitz, Rudolf: *Was ich Nietzsche und George danke* cit. pp. 194 segg. Per un approfondimento su George cfr. la recente biografia di Thomas Karlauf: *Stefan George. Die Entdeckung des Charisma*, Blessing, München 2007.

72 Ispirandosi alla filosofia di Nietzsche, nella *Crisi* Pannwitz sostiene esplicitamente che nella decadenza del panorama culturale europeo siano rimasti solo due ultimi valori dai quali si possa partire per generare nuovi punti di riferimento culturali, ovvero la "vita" e l'"individuo". Cfr. *Die Krisis der europaeischen Kultur* (1917), in: Pannwitz, Rudolf: *Werke,* zweiter Band, erstes Buch, Verlag Hans Carl, München 1917, p. 4.

73 Gli altri due libri della trilogia avrebbero dovuto intitolarsi *Das Jahrhundert des deutschen Geistes (Il secolo dello spirito tedesco*) e *Kosmos atheos*. In realtà uscirà solo *Kosmos atheos* nel 1926. Il progetto culturale di Pannwitz sarà poi elaborato anche in altri scritti immediatamente successivi alla *Crisi*, come *Deutschland und Europa. Grundriss einer deutsch-europaeischen Politik (La Germania e l'Europa. Profilo di una politica tedesco-europea)*, Verlag Hans Carl, Nürnberg 1918 e *Die deutsche Lehre (La dottrina tedesca)*, Verlag Hans Carl, Nürnberg 1919.

alla realizzazione di tale rinascimento,[74] si chiariscono subito i punti di contatto fra le sue teorie e la visione austro-europea di Hofmannsthal. Non a caso, pur non riconoscendosi fino in fondo nel credo di Pannwitz in un nuovo individuo geniale che possa risollevare le sorti dell'Europa, lo scrittore austriaco percepisce immediatamente l'affinità delle idee culturali del filosofo prussiano con le riflessioni e i progetti che lui stesso ha maturato negli anni della guerra:

> Mi dice che si è affezionato all'Austria e che l'ha eletta a suo campo d´azione. La Sua scelta, insieme a questo libro, mi risulta estremamente interessante e al contempo straordinariamente sorprendente. Anche se non è di qua, deve essere riuscito in qualche modo a percepire l'Austria come un universo e come una realtà, [proprio l'Austria] che è così difficilmente percepibile, perché essa è senza dubbio un universo, ma è quasi scomparsa dalla realtà. Già questo mi appare un fenomeno molto singolare.[75]

È evidente che in questo passo, tratto dalla seconda lettera indirizzata a Pannwitz dopo la lettura della *Crisi*,[76] Hofmannsthal descrive l'Austria come una vera e propria categoria dello spirito. Per lo scrittore, l'Austria del 1917 non costituisce infatti tanto un'entità geografico-politica ma una dimensione immateriale, nascosta e incompresa dalla maggior parte dei contemporanei. Proprio da tale visione deriva il profondo stupore di Hofmannsthal nel trovarsi per la prima volta di fronte a qualcuno che interpreta l'Austria esattamente come lui; tanto più, e questo motiva buona parte dell'entusiasmo che lo scrittore austriaco

---

74 Sull'opinione di Pannwitz sull'Austria cfr. ad esempio HH/RP, 28 segg.

75 "Sie sagen, dass Sie Oesterreich lieb gewonnen haben und dass Sie es als Feld der Wirksamkeit sich erwählen: dies ist mir, im Zusammenhang mit diesem Buch, ungeheuer interessant u. zugleich höchst überraschend. Sie müssen irgendwie, trotzdem Sie Fremder sind, etwas so schwer wahrnehmbares wie Oesterreich, das freilich eine Welt ist, aber doch kaum mehr in der Wirklichkeit, als Welt u. Wirklichkeit wahrgenommen haben: schon das ist mir ein sehr merkwürdiges Phänomen" [HH/RP, 14].

76 Si tratta della lettera del 31 luglio 1917, cfr. HH/RP, 13 segg.

prova per l'autore della *Crisi,* che è proprio un filosofo tedesco proveniente dalla 'materialità' dell'Impero guglielmino ad essersi accorto delle potenzialità del mondo invisibile e 'prenatale' che si cela in Austria, giungendo a sceglierla come luogo di elezione in cui svolgere la propria attività filosofica e raccogliendo dunque implicitamente anche l'invito che lo scrittore austriaco aveva rivolto agli intellettuali tedeschi nella sua pubblicistica.

Questo è senza dubbio uno dei motivi che inducono il nostro autore a considerare Pannwitz non solo un interlocutore intellettuale acuto e straordinariamente affine ma anche una figura ideale o addirittura messianica. Se davvero esistono intellettuali come Pannwitz, questo il pensiero di Hofmannsthal, anche l'utopia di radicale rinnovamento della cultura europea che egli stesso ha coltivato con entusiasmo e divulgato con tenacia nei primi anni della guerra potrà presto diventare realtà. Proprio per non perdere la carica utopica e l'affinità ideale che costituiscono i fondamenti del dialogo con Pannwitz, Hofmannsthal rifiuterà sempre con decisione i tentativi del suo corrispondente di spostarsi dal piano strettamente intellettuale e professionale a quello più quotidiano, concreto e intimo dell'amicizia, giungendo a illustrare molto esplicitamente a Pannwitz le ragioni del suo atteggiamento distaccato in una lettera del 4 dicembre 1918:

> Non mi è davvero mai venuto in mente di separare la Sua persona dalle Sue opere; non ragiono certo in modo così meccanico. E poi Lei è una persona così armoniosa in ogni suo aspetto, come si potrebbero realizzare dei simili giochetti meccanici? Per me è presente in ogni momento una dimensione straniante ed estremamente perturbante (perché poi si dovrebbe prostituire tutto rendendolo intimo, familiare e comprensibile?), anche quando Lei è fisicamente vicino, seduto sulla mia poltrona blu a conversare amabilmente con Christiane; forse lì più che mai. La suddetta dis-giunzione [fra persona e opera] mi appare qualcosa di assolutamente impossibile, un mero *verbiage.* Tuttavia l'amicizia (credo che la sua lettera accenni anche a questo) – e una volta all'inizio della nostra corrispondenza, ma solo una volta, con mio grande stupore, ha iniziato la Sua lettera con "Caro amico" – l'amicizia per me è qualco-

> sa di completamente diverso che comincia in modo misterioso, quasi fisico. Il nostro rapporto per me non ha quasi nulla di tutto ciò; ma La prego, lasciamo che resti un rapporto *sui generis*.[77]

Definendo il rapporto con Pannwitz un "rapporto sui generis", Hofmannsthal intende riferirsi al valore ideale che attribuisce allo scambio intellettuale con l'autore della *Crisi*, uno scambio che a suo parere non deve assolutamente uscire dalla dimensione estetica per non rischiare di perdere l'aura sacra che lo rende un fenomeno prezioso appartenente a una sfera soprannaturale e divina. Se Hofmannsthal non è disposto a considerare Pannwitz un 'banale amico' è dunque perché solo in una dimensione estetica l'autore della *Crisi* può continuare a essere il 'fratello nello spirito' che può aiutarlo a realizzare il suo progetto di rinnovamento culturale. Ciò che Hofmannsthal vede nell'incontro con Pannwitz, perciò, non è tanto un avvenimento personale, più o meno significativo, ma una straordinaria occasione simbolica, un vero e proprio numinoso segno del destino. È proprio tale consapevolezza a spingerlo a considerare la lettura della *Crisi* e la conoscenza con il suo autore un evento letteralmente "folgorante".[78] L'incontro con Pannwitz 'folgora'

---

[77] "Ihre Person von Ihren Werken abtrennen zu wollen, ist mir wirklich in keiner Phase eingefallen; so mechanisch bin ich doch wirklich nicht, und alles ist doch bei Ihnen so einheitlich, wie sollte man denn solche mechanische Kunststücke anstellen? Das Fremde, ganz Unheimliche – und warum sollte denn auch alles ins Zutrauliche und Familiäre und Faßliche prostituiert werden? – ist für mich in allen Momenten da; auch wenn Sie in physischer Nähe auf meinem blauen Fauteuil sitzen und Christiane plaudern; da vielleicht erst recht. Dies Aus-einanderhalten kommt mir überhaupt wie gar nichts Mögliches, wie ein bloßes verbiage vor. – Freundschaft aber, – ich glaube, Ihr Brief streift auch dies – und einmal im Anfang unserer Correspondenz aber nur einmal überschrieben Sie Ihren Brief zu meinem großen Erstaunen: lieber Freund – Freundschaft ist mir ganz etwas Anderes, ganz geheimnisvoll sich einstellendes, beinahe physisches – davon hat unser Verhältnis für mich fast gar nichts – aber lassen wir es doch ein Verhältnis sui generis sein" [HH/RP, 358 seg.].

[78] Nell'originale "schicksalhaft", cfr. la lettera dell'8 agosto 1917 in: HH/RP, 22. Circa un anno dopo, il 3 agosto 1918, Hofmannsthal ribadisce il suo giudizio: "In questi giorni è passato esattamente un anno da quando aprii per la prima volta la

Hofmannsthal al punto da causare in lui una reazione che può apparire spropositata e da fargli dichiarare già nella seconda lettera immediatamente successiva alla ricezione del volume di Pannwitz, con toni quasi confidenziali, la sua intima partecipazione e il suo entusiasmo incondizionato nei confronti delle teorie del filosofo tedesco:

> In me il Suo libro fa epoca, me lo devo confessare: riassume molto, riassume moltissimo, riprende tante questioni in una nuova costellazione e ne decide tante altre che in me erano in bilico o accelera ciò che era in procinto di avvicinarsi. Nella Sua lettera Lei afferma che partecipo a molte attività, ma per me c'è un senso unitario in tutto questo: che io scriva una commedia il cui sostrato è un'aristocrazia ormai inesistente nella realtà o vada a Praga e *mi occupi a modo mio di una politica (o non-politica) che esula completamente dal momento* – tutto ciò è solo il tentativo di trovare un'armonia con me stesso.[79]

Leggendo la *Crisi*, Hofmannsthal si rende immediatamente conto che nel suo studio Pannwitz riassume e riprende molte riflessioni filosofiche e molti progetti culturali che egli stesso aveva sviluppato nei primi anni della guerra. Nella sua analisi della cultura europea il filosofo tedesco illustra infatti le forme assunte da tale cultura nel corso dei secoli, tracciando una panoramica che parte dal Rinascimento e giunge alla modernità e decretando infine (questa la tesi principale del volume di

---

Crisi: mi ci immergevo quasi tutto il giorno, nelle pause Le scrivevo, poi riprendevo a leggere. In seguito essa assunse un'importanza per la mia vita che è difficile esprimere a parole, qualunque cosa dicessi sarebbe completamente insufficiente o sbagliata", cfr. HH/RP, 252.

[79] "Ihr Buch macht in mir Epoche, das muss ich mir selbst sagen: es fasst vieles, ja unabsehbar vieles zusammen, nimmt vieles auf, in einem neuen Bund und entscheidet in mir vieles, das im Schwanken, oder beschleunigt, was im Herankommen war. – Sie sagen in Ihrem Brief, dass ich an vielem teilnehmend sei, doch ist für mich ein einheitlicher Sinn in allem diesem; ob ich eine Comödie schreibe, deren Substrat eine in der Realität gar nicht mehr vorhandene Aristokratie ist, oder ob ich nach Prag fahre und auf meine Art eine völlig ausserhalb des Moments liegende Politik (oder Nicht-Politik) mache, – es ist alles nur der Versuch, eins zu werden mit mir selber" [HH/RP, 14]. Il corsivo della traduzione è mio.

Pannwitz, già espressa nel titolo dell'opera) la crisi della cultura europea del primo Novecento. È fondamentale sottolineare che la *Crisi* non si ferma tuttavia, e un attento lettore come Hofmannsthal non può che coglierlo subito, a una pessimistica presa d'atto del declino della cultura moderna, ma va ben oltre, ribaltando la tragicità suggerita dal titolo in una visione fondamentalmente ottimistica che si esprime chiaramente nel tentativo dell'autore di stabilire dei nuovi punti di riferimento e dei precisi valori che costituiscano la base di un futuro rinascimento della cultura europea. Secondo uno schema che già conosciamo e che ritornerà nella lezione di Hofmannsthal del 1927, Pannwitz identifica l'inizio del declino della cultura europea moderna con la sconfitta di Napoleone, con l'ordine reazionario stabilito dal Congresso di Vienna e con le tendenze materialistiche del progresso borghese dettate dall'Inghilterra che attraversano l'Ottocento e che egli, come Hofmannsthal e come molti altri intellettuali,[80] vede confermate, nonostante tutto, anche nella fondazione prussiana del secondo *Reich* sotto l'egida di Bismarck. Come Pannwitz illustra diffusamente nell'appendice della *Crisi*,[81] l'Occidente potrà uscire dal declino e dalla stagnazione che sta vivendo all'alba del Novecento solo ispirandosi a una tradizione orientale incarnata principalmente da figure come Buddha, Laozi e Confucio. Per Pannwitz la cultura orientale è infatti caratterizzata da un'esuberanza vitale assente in Occidente, non da ultimo perché in essa i valori forti, e in particolare quell'"appartenenza" che anche Hofmannsthal di lì a dieci anni invocherà nella lezione di Monaco,[82] possiedono ancora un senso

---

80 Per una panoramica su tale tendenza di pensiero cfr. lo studio di Jost Hermand: *Der alte Traum vom neuen Reich*. *Völkische Utopien und Nationalsozialismus* cit., *passim*.

81 Cfr. Pannwitz, Rudolf: *Die Krisis der europaeischen Kultur* cit. pp. 226-261.

82 Nella *Crisi* Pannwitz utilizza il termine "fedeltà" (*Treue*), ispirandosi alle teorie del dotto cinese Ku Hung-ming (1857-1928), mentre Hofmannsthal nel 1927 definirà lo stesso concetto "appartenenza" (*Bindung)*, cfr. RA III, 37. Nella visione fondamentalmente religiosa che accomuna Pannwitz e Hofmannsthal l'obiettivo polemico contro cui si rivolge la critica dei due autori non può che essere il 'relativismo' della cultura occidentale moderna che entrambi (con Ku Hung-ming) definiscono con il termine, connotato negativamente, di "libertà".

compiuto e una giustificazione etica che permette loro di rappresentare una vera e propria "magna charta religionis", costituendo un sistema di valori stabili diametralmente opposto all'evanescente "magna charta libertatum" vigente nella labile Europa novecentesca.[83] Agli occhi di Pannwitz, la cultura occidentale deve dunque prendere a modello la cultura orientale per poi adattarne i principi vitali e salvifici alle specifiche condizioni europee, utilizzandoli per uscire da una crisi che ha raggiunto ormai il suo apice nei primi decenni del Novecento. Nelle teorie del filosofo l'interesse e l'ammirazione nei confronti dell'Oriente, che possono apparire straordinariamente pionieristiche e moderne, in fondo assumono perciò un valore sostanzialmente strumentale alla "missione europea"[84] e al progetto di rinascita della cultura occidentale che rappresentano il vero e proprio nucleo tematico dello scritto di Pannwitz. Una volta appresa la preziosa lezione impartitale dalla cultura orientale, l'Europa dovrà infatti ritornare nello specifico dell'Occidente per farsi guidare niente meno che dallo 'spirito' tedesco in una sorta di crociata salvifica che le permetterà di sconfiggere il razionalismo della 'civiltà' (*Zivilisation*), di lasciarsi alle spalle i modelli nazionalisti su base militare-burocratica o politico-economica affermatisi nell'Ottocento e di diventare finalmente un'entità culturale sovranazionale[85] con un fon-

---

[83] Cfr. Pannwitz, Rudolf: *Die Krisis der europaeischen Kultur* cit. pp. 254 segg. Anche in questo caso Pannwitz si ispira a delle definizioni utilizzate dal dotto cinese Ku Hung-ming nel suo libro *Der Geist des chinesischen Volkes und der Ausweg aus dem Krieg* (tradotto in tedesco ed edito dal Diederichs Verlag di Jena nel 1917). Cfr. a tale proposito anche l'articolo di Thomas Pekar: "Exotik und Moderne bei Hugo von Hofmannsthal", in: Becker, Sabine/Kiesel, Helmut (a cura di): *Literarische Moderne: Begriff und Phänomen*, de Gruyter, Berlin *et al.* 2007, pp. 129-143, in particolare pp. 134 seg.

[84] Cfr. Pannwitz, Rudolf: *Die Krisis der europaeischen Kultur* cit., p. 260. Sul concetto di Europa nell'opera di Pannwitz cfr. Fossaluzza, Cristina: "Phönix Europa? Krieg und Kultur in Rudolf Pannwitz' und Hugo von Hofmannsthals Europa-Idee", in: *Europa! Europa? The Avant-Garde, Modernism and the Fate of a Continent*, a cura di Sascha Bru *et al*., European Avant-Garde and Modernism Studies vol. 1, de Gruyter, Berlin/NewYork 2009, pp. 113-125.

[85] Il termine 'sovranazionale' (*übernational*) è assolutamente centrale nelle teorizzazioni di Pannwitz sull'Europa. Come si è visto, nella visione dell'autore l'Europa

damento al contempo religioso e vitale, mistico e organico.[86] Si tratta di un'idea di Europa che, se si tralasciano gli specifici riferimenti alla filosofia asiatica, ricorda molto la visione della storia e della cultura europea espressa da Hofmannsthal nella sua pubblicistica del periodo bellico[87] ed è evidente che lo scrittore austriaco, trovando inaspettatamente riassunte nella *Crisi* le sue stesse posizioni, non può che riconoscersi immediatamente nelle tesi del suo 'fratello nello spirito':

> I riferimenti sono così innumerevoli, mi toccano in un modo così singolarmente profondo, che a volte mi sembra che con il libro mi si ripresenti tutto ciò che in questi ultimi quindici anni ho pensato, progettato, che spesso ho solo sfiorato quasi inconsapevolmente, ponderato un poco e poi lasciato andare; un fiume che mi trascina con sé e mi stordisce.[88]

Nella *Crisi* Hofmannsthal ritrova dunque se stesso, ma al contempo scopre un fratello gemello, perché riconosce nell'analisi di Pannwitz tutti i problemi risolti o irrisolti che gli si sono presentati negli anni precedenti. D'altra parte lo scrittore si rende conto che per la prima volta quelle stesse questioni gli vengono poste da un punto di vista diverso

---

non deve essere una costruzione politica nazionale, troppo limitata, ma neanche una struttura internazionale, troppo eterogenea e dispersiva. Essa, sul modello dell'Impero Romano e soprattutto del Sacro Romano Impero di nazione germanica, deve costituire un'entità culturale sovranazionale strutturata organicamente e legittimata da un principio superiore. Cfr. Pannwitz, Rudolf: *Deutschland und Europa* cit. pp. 1 seg. e pp. 17 seg.

86 Cfr. il quarto paragrafo del quarto capitolo dello scritto *Deutschland und Europa*, che Pannwitz intitola significativamente "non una fondazione meccanica, ma una crescita organica" ("keine mechanische Gründung, sondern organisches Wachstum"), cfr. *ibid.*, pp. 22 seg.

87 Per un approfondimento sulla lettura hofmannsthaliana della cultura orientale, e in particolare di quella giapponese, cfr. l'interpretazione fornita da Thomas Pekar nel suo saggio "Exotik und Moderne bei Hugo von Hofmannsthal" cit.

88 "Der Bezüge sind so zahllose, so merkwürdig tief in mich hineingreifende, es ist mir zuweilen, als käme durch das Buch alles was ich in den letzten fünfzehn Jahren gedacht, geplant, oft wie bewusstlos angerührt und ein Stück weit gewälzt, dann wieder liegen gelassen, mir nun aufs neue entgegen, ein Strom der mich mitreisst u. betäubt" [HH/RP, 18].

dal suo, dall'interno della cultura tedesca ma dal fronte prussiano, in una forma teorica nuova, così convinta e consapevole da fargli credere nella possibilità concreta di realizzare qui e ora l'auspicata svolta epocale che potrà risvegliare dal torpore la coscienza intellettuale europea.

Il poeta e l'interprete: un'affinità elettiva nel segno della filosofia della vita

L'effetto travolgente che l'incontro con Pannwitz esercita su Hofmannsthal va ricondotto all'affinità percepita dallo scrittore austriaco fra la sua visione della cultura occidentale e dell'evento storico della Prima Guerra Mondiale nel contesto della storia europea e l'interpretazione proposta negli stessi anni dal filosofo tedesco nel suo scritto *La crisi della cultura europea*. Tuttavia, se l'ammirazione di Hofmannsthal per Pannwitz è legata fondamentalmente a una comunanza di vedute filosofico-culturali con l'autore della *Crisi*, non va dimenticato che la reazione entusiasta dello scrittore nei confronti del libro del filosofo tedesco è dovuta anche a delle cause che si potrebbero definire 'psicologiche'. Nel 1917 Hofmannsthal sta vivendo infatti un momento di profonda riflessione sulla sua opera letteraria, in cui, come afferma nella già citata lettera a Pannwitz del 31 luglio 1917, sta cercando faticosamente di trovare "un'armonia con [se] stesso" (HH/RP, 14). Nell'ultima fase della guerra Hofmannsthal è impegnato in un tentativo di definizione della sua identità di scrittore nel quale il folgorante incontro con Pannwitz viene ad assumere un ruolo decisivo, perché lo scrittore ritiene che proprio l'autore della *Crisi* sia la persona giusta per aiutarlo nella difficile impresa di riassumere e presentare il messaggio segreto distribuito frammentariamente nei suoi scritti precedenti al 1917 in una forma abbastanza unitaria da risultare comprensibile ad un pubblico di lettori ideali. Per capire quanto sia impellente per Hofmannsthal la necessità di tirare le fila della sua opera giovanile e quanto lo scrittore in questo momento sia convinto di essere giunto a un punto di svolta nella sua produzione letteraria e saggistica vale

innanzitutto la pena di ritornare sul passo già citato in cui lo scrittore confessa a Pannwitz che sia le attività 'politiche'[89] svolte durante la Prima Guerra Mondiale che i lavori letterari redatti negli stessi anni (in particolare le commedie su un'aristocrazia "ormai inesistente nella realtà")[90] non costituiscono in fondo che forme differenti della medesima intenzione di trovare e di definire se stesso.[91] Abbiamo visto quali categorie filosofiche stiano alla base delle riflessioni di Hofmannsthal e quale intento programmatico si celi nelle sue attività 'politiche' ed è ora interessante notare che nella sua lettera a Pannwitz l'autore stabilisce un legame diretto fra il suo impegno pubblico e le sue attività letterarie, collegando pubblicistica e letteratura in uno stesso percorso di formazione che dovrà portarlo a costruirsi un'univoca identità di scrittore. È anche sullo sfondo di tali esigenze psicologiche che Hofmannsthal interpreta l'incontro con Pannwitz come un segno del destino, convincendosi immediatamente che il filosofo tedesco non possa che essere una sorta di messia giunto a dargli man forte nella non facile impresa di diventare un vero e proprio rappresentante della cultura tedesca, conferendo maggior compattezza, comunicabilità e impatto a un'opera letteraria che a suo parere risulta ancora troppo frammentaria e multiforme e che "*nell'insieme* [è] ancora del tutto indecifrata dai contemporanei e dai suoi fautori" (HH/RP, 34).[92] È in questa luce che va visto anche il passo della lettera a Pannwitz dell'8 agosto 1917 in cui Hofmannsthal propone al suo interlocutore la lettura di alcuni suoi lavori nella speranza che egli possa rivelarsi un attento decifratore e un capace interprete del loro potenziale culturale:

---

89 Non a caso nella sua lettera Hofmannsthal sottolinea la divergenza della sua concezione di 'politica' con l'accezione comune del termine, definendo le sue attività "una politica (o non-politica) che esula completamente dal momento", cfr. HH/RP, 14.

90 Cfr. HH/RP, 14. Per una trattazione approfondita delle commedie di Hofmannsthal cfr. il capitolo *Per un connubio di natura e cultura: le commedie*.

91 Cfr. HH/RP, 14.

92 Il corsivo è mio.

> Esse [le mie opere], nella misura in cui sono pubblicate, sono sparse e caotiche e solo negli ultimi anni ho imparato a riconoscere, come per ispirazione, l'assoluta unitarietà di tutti questi versi, personaggi e pensieri apparentemente dissociati. Non so quanto o quanto poco Le è noto; se il nostro rapporto, come molti dei miei rapporti più preziosi, fosse completamente esterno alla sfera dell'attività intellettuale sarebbe facile e possibile accettare che Lei non ne conoscesse quasi nulla. Così come stanno le cose, però, vorrei che mi dicesse ciò che Le è già capitato sott'occhio e prima del nostro incontro desidererei farle avere alcuni testi in particolare fra quelli che ho a disposizione [...].[93]

Va notato che nelle righe che seguono questo passo Hofmannsthal non si limita semplicemente a nominare le opere che vorrebbe inviare a Pannwitz,[94] pregandolo di leggerle prima di incontrarsi di persona, ma gli fornisce subito una preziosa chiave di lettura per guidarlo nell'interpretazione, precisando che i suoi lavori si distinguono da quelli di molti contemporanei tedeschi per due specifiche caratteristiche: un rapporto solido e costante con la cultura dell'antica Grecia e la compenetrazione fra psicologia e realtà, "mondo interiore e mondo esteriore" (HH/RP, 23). Offrendo al suo interlocutore un aiuto alla lettura, Hofmannsthal sembra già riconoscere in lui un possibile interprete privilegiato della sua opera che forse potrà "formulare meglio" (HH/RP, 23) le sue indicazioni o che riuscirà a scorgere nei suoi lavori

---

[93] "Diese, soweit sie publiciert sind, sind verstreut u. unübersichtlich, und erst in den letzten Jahren habe ich, wie durch Eingebung, die absolute Einheit aller dieser scheinbar disjecten Verse, Gestaltungen und Gedankenreihen erkennen gelernt. Ich weiß nicht, wie viel oder wie wenig Sie davon kennen; wäre unsere Beziehung so wie manche meiner wertvollsten ganz außerhalb der Sphäre geistiger Betätigung, so wäre es leicht und schwebend, zu acceptieren daß Sie fast nichts davon kennten. So aber möchte ich daß Sie mir sagen, was Ihnen davon schon vor Augen gekommen ist, und ganz Bestimmtes aus dem Vorhandenen möchte ich Ihnen in die Hand geben, bevor wir einander sehen [...]" [HH/RP, 23].

[94] Lo scrittore menziona in particolare tre opere: *Das kleine Welttheater* (*Il piccolo teatro del mondo*), *Der Abenteurer und die Sängerin* (*L'avventuriero e la cantante*) e *Brief des Lord Chandos an Francis Bacon* (*Lettera di Lord Chandos a Francis Bacon*), cfr. HH/RP, 23.

quello che secondo il parere dell'autore ne è il vero e proprio nucleo tematico, ossia una componente culturale definita da Hofmannsthal con il concetto di "elemento austriaco" (HH/RP, 24). Va specificato a questo punto cosa lo scrittore intenda esattamente con tale definizione e perché si aspetti che Pannwitz sia in grado di mettere in luce proprio il misterioso "elemento austriaco" presente nella sua opera, dimostrandosi un critico migliore di tutti gli altri, compreso l'autore stesso.

Per capirlo sarà utile concentrarsi innanzitutto sulle reazioni, per nulla stupite, di Pannwitz alla richiesta di Hofmannsthal. Nella sua lunga risposta dell'11 agosto 1917, il filosofo raccoglie infatti con entusiasmo e con naturalezza l'invito dello scrittore, confessandogli di avergli spedito la sua *Crisi* perché crede fermamente in una profonda affinità intellettuale fra sé e Hofmannsthal ma anche perché suppone da tempo che l'opera letteraria dello scrittore austriaco sia in procinto di attraversare una nuova epoca (HH/RP, 26) sulla quale la sua visione della cultura europea potrà esercitare un influsso fondamentale. Nella stessa lettera Pannwitz accetta subito anche il ruolo di interprete propostogli dal suo interlocutore e, nell'intento di formulare meglio le indicazioni ricevute, prova a definire differenze produttive e aspetti comuni fra la sua opera e quella di Hofmannsthal. Pur ritenendosi il rappresentante di un "individualismo"[95] e di un vitalismo di matrice nietzschiana che non può cristallizzarsi nel legame hofmannsthaliano con la "meravigliosa cultura antica" (HH/RP, 26), Pannwitz riconosce nella seconda caratteristica nominata da Hofmannsthal, la compenetrazione fra "mondo interiore" e "mondo esteriore", un tratto che avvicina moltissimo la sua opera e il suo pensiero allo scrittore austriaco:

[95] Nell'originale "*weltlosigkeit*", cfr. HH/RP, 26. Le citazioni tratte dall'opera e dalle lettere di Pannwitz si riportano e traducono mantenendo l'uso delle maiuscole e della punteggiatura dell'originale.

> Nella nostra natura ultima siamo sorprendentemente affini. siamo entrambi elementari e proteiformi: lo spirito come pura continuazione della *physis* senza nemmeno un singolo nodo intermedio.[96]

Con queste parole Pannwitz non fa che 'tradurre' le indicazioni di Hofmannsthal, definendo la compenetrazione fra "mondo interiore" e "mondo esteriore" evocata dallo scrittore austriaco nella sua lettera come una continuità diretta fra "spirito" e "physis", ossia come una vicinanza immediata fra la dimensione intellettuale, metafisica e immateriale, e quella organica, fisica e vitale. Pur prendendo le distanze dall'interesse di Hofmannsthal nei confronti della cultura dell'antica Grecia, Pannwitz riconosce nello scrittore austriaco un vero e proprio 'fratello' perché ritiene che anch'egli, come lui stesso, abbia seguito il prezioso insegnamento di Nietzsche rifiutando di tracciare una netta linea di demarcazione fra formalismo estetico e dinamismo vitale.[97] Ricordando le categorie estetiche su cui si impernia la pubblicistica coeva di Hofmannsthal e su cui s'incentrerà la lezione del 1927, non è difficile riconoscere che Pannwitz, cogliendo sia la dimensione 'spirituale' che quella 'vitale' del pensiero hofmannsthaliano, dimostra davvero tutto l'acume che il suo interlocutore gli attribuisce. D'altro canto è chiaro però che la straordinaria affinità filosofica descritta nella lettera di Pannwitz non va attribuita tanto a una misteriosa e nobile comunanza che riguarda la "natura ultima" dei due scrittori, quanto piuttosto a un'analoga impostazione filosofica vitalista (*lebensphilosophisch*), ossia all'appartenenza di Hofmannsthal e Pannwitz a una tendenza del pensiero estetico che, come si è illustrato, almeno a partire dalla Rivoluzione Francese percorre carsicamente lo specifico contesto storico-culturale tedesco di cui ci stiamo occupando. Tale sostrato filosofico, in

---

96 "Wir haben im letzten wesen erstaunlich viel verwandtes. wir sind beide elementar und proteisch: geist als reine fortsetzung der physis ohne auch nur einen zwischenknoten" [HH/RP, 26].

97 Come si è accennato, anche la critica di Pannwitz e Hofmannsthal contro il troppo rigido formalismo estetico di George si origina dalla convinzione che la 'vita', come voleva Nietzsche, sia la base dell'estetica. Cfr. la nota 71.

cui i due scrittori si ritrovano e che costituisce la struttura portante sia degli scritti di Pannwitz,[98] sia dell'opera letteraria di Hofmannsthal (soprattutto dalla Prima Guerra Mondiale in poi), sottende una concezione vitale, dinamica e 'rivoluzionaria' dello spirito intellettuale ma implica anche una visione mistico-religiosa della dimensione organica e vitale. In altre parole, ciò che avvicina i due scrittori è un atteggiamento estetico e un approccio conoscitivo simile, una comune disposizione 'vitalistica' ma contemporaneamente 'spiritualistica' che lo stesso Pannwitz descrive in modo estremamente puntuale nella sua lettera a Hofmannsthal del 19 settembre 1917, sottolineando la contiguità fra vitalismo e dimensione religiosa: "[...] il nostro legame di fondo, assolutamente affine, con la vita stessa · *in primis* si sarebbe tentati di definirlo una medesima inesprimibile religione" (HH/RP, 92). Come Pannwitz, anche Hofmannsthal individua il filo rosso nascosto che percorre tutta la sua produzione artistica esattamente in tale sostrato filosofico, perché afferma di percepire in tutte le sue opere un elemento vitale immateriale e indefinito, sintesi delle due categorie estetiche di 'vita' e 'spirito', che definisce l'"elemento austriaco". Non c'è dubbio che nel seguente passo della sua lettera a Pannwitz del 22 agosto 1917 (un passo che a prima vista può apparire quanto mai enigmatico) Hofmannsthal descriva proprio tale "elemento austriaco" come il tratto unificante della sua opera letteraria:

> Ha ragione in tutto ciò che dice nella Sua lettera a proposito dei miei lavori, soprattutto in questo: che il meglio deve ancora venire. Le do pienamente ragione. Ha ragione anche dicendo che nell'Elettra sente la Crisi. Tuttavia credo che leggerà diversamente l'"Elettra" quando avrà una visione d'insieme. *Un qualcosa attraversa tutti i miei personaggi (eppure non coincide in tutto e per tutto con i personaggi) e solo se si riconosce questo qualcosa si riconoscerà l'unità* [...].[99]

---

98 Come il filosofo illustra diffusamente anche nella parte introduttiva della sua autobiografia intellettuale: *Was ich Nietzsche und George danke* cit. pp. 45-63.

99 "Sie haben in allem recht, was sie in dem Brief über meine Arbeiten sagen, vor allem in diesem: daß das Eigentliche erst vor mir liege; dem stimme ich völlig

L'"elemento austriaco" mistico e vitale, nel quale Hofmannsthal negli anni della guerra ha cominciato a intuire la caratteristica distintiva e unitaria dei suoi scritti letterari, è un principio che lo scrittore ritiene essere ancora incomprensibile per la cultura europea contemporanea dominata da 'civilità' e materialità. Ricevendo la *Crisi* per la prima volta ha l'impressione di trovarsi di fronte al libro di un autore che, pur non facendo parte dell'ambiente dell'aristocrazia intellettuale austriaca, è perfettamente in grado di cogliere e di problematizzare la componente mistico-vitale dei suoi lavori[100] e che potrà perciò contribuire sensibilmente alla rinascita di una cultura tedesca armonica, in cui finalmente anche l'opera di Hofmannsthal non rivesta più un ruolo potenziale, sotterraneo e oppositivo, ma acquisisca un valore reale, scoperto e istituzionale.

Sapendo di poter contare sull'acume interpretativo e sull'intermediazione culturale di Pannwitz, Hofmannsthal decide a questo punto di realizzare il suo progetto di rinnovamento culturale tentando una strada non ancora battuta e inaugurando una nuova fase della sua opera tutta incentrata, come vedremo nel prossimo capitolo, sul genere letterario della commedia.

---

zu. Auch darin, daß Sie in der Elektra die Krisis fühlen. Trotzdem werden Sie die 'Elektra' glaub ich anders lesen, wenn Sie sie einordnen können, es geht ein Etwas durch alle meine Figuren durch (das doch nicht mit den Figuren identisch ist) und erst wenn man dieses erkennt werden Sie die Einheit erkennen [...]" [HH/RP, 34]. Il corsivo della traduzione è mio.

[100] È interessante notare come Pannwitz, nella sua lettera del 24 agosto 1917, esprima il suo entusiasmo nei confronti della raccolta delle poesie e dei drammi brevi di Hofmannsthal soffermandosi proprio sul "meraviglioso contatto" evocato dal volume con "l'elemento della vita", cfr. HH/RP, 37. Nella lettera del 29 agosto 1917 Hofmannsthal, a sua volta, formula il desiderio di porre delle domande a Pannwitz su "determinati complessi intellettuali o determinati aspetti di tali complessi, laddove vita e arte si toccano e per me ci sono antinomie insolubili o misteri" (HH/RP, 50). Non a caso l'autore specifica che le sue domande "si riferir[anno] a George, per certi aspetti anche a Goethe e Novalis" (HH/RP, 50). La discussione su tali "complessi intellettuali", come Hofmannsthal anticipa nella stessa lettera, si terrà in occasione del primo incontro fra i due scrittori, avvenuto il 6 e 7 settembre 1917.

2. Per un connubio di natura e cultura: le commedie

La tragedia è al giusto posto nel momento di massima vitalità di un popolo, mentre la commedia lo è in quello di minima vitalità.[101]

Novalis, *Poeticismi*

Dopo una guerra dall'esito sfortunato si devono scrivere commedie.[102]

Hugo von Hofmannsthal, *L'ironia delle cose*

L'elemento "sociale": Il ritorno a casa di Cristina

Nella lettera del 22 agosto 1917 Hofmannsthal confessa a Pannwitz i progetti letterari a cui intende dedicarsi nel prossimo futuro, rivelandogli che l'ambito privilegiato nel quale a questo punto desidera cimentarsi, riprendendo dei tentativi che risalgono al periodo precedente alla guerra, è esclusivamente il genere letterario della commedia, in cui vuole "dare e trovare [se] stesso" (HH/RP, 34). Nella stessa lettera lo scrittore illustra i motivi che, ancora istintivamente e sperimentalmente, lo spingono a convincersi delle potenzialità insite nel genere della commedia e lo portano a credere che da questo momento in poi tale genere rivestirà un ruolo primario nella sua opera letteraria:

> [Nella commedia] posso riassumere i miei elementi: quello solitario e quello sociale, quello mistico e quello dialettale, il linguaggio rivolto all'interiorità e quello rivolto all'esteriorità. L'"Avventuriero" e il "Cavaliere della rosa" (una frivola improvvisazione) sono accenni in questa direzione. Il ritorno a casa di Cristina è il primo tentativo, in parte fallito. Altri quattro soggetti per commedia sono quanto mi porto dentro e su cui rimugino da 8 anni, dal 1909.[103] Forse, gradualmente, potrò

---

[101] "Das Trauerspiel ist bey dem Höchsten Leben eines Volks am rechten Orte – so wie das Lustspiel beym schwachen Leben desselben" [HKA 2, 537].

[102] "Nach einem unglücklichen Krieg müssen Komödien geschrieben werden" [RA II, 138].

[103] Secondo Gerhard Schuster, le quattro commedie a cui si riferisce l'autore sarebbero le seguenti: *Der Schwierige, Silvia im Stern, Der Sohn des Geisterkonigs* e *Der*

dire qualcosa in più in proposito. Accetto con gioia e con fiducia la Sua promessa di farmi apprezzare meglio questi miei lavori.[104]

Come emerge dal passo citato, Hofmannsthal sceglie di dedicarsi alla commedia perché intravede in tale genere la possibilità di dare spazio a una pluralità di voci e a diversi livelli del discorso letterario e perché vi scorge l'opportunità di spostarsi agevolmente dallo stile aulico o "mistico" a quello basso o "dialettale". Qual è però la ragione che induce l'autore ad attribuire tanta importanza alla varietà delle voci e alla mescolanza degli stili nelle sue opere letterarie? Soffermandosi sulle parole di Hofmannsthal e rivedendole alla luce del modello estetico che lo scrittore sta sviluppando negli anni della guerra, non potrà sfuggire che la commistione stilistica nominata dall'autore nella sua lettera non è affatto una questione meramente formale. Quello che Hofmannsthal pone in queste righe è di nuovo un problema squisitamente filosofico e culturale: manifestando la volontà di unire l'elemento "solitario" della sua opera a quello "sociale" e di mescolare "il linguaggio rivolto all'interiorità" a quello "rivolto all'esteriorità", l'autore non esprime infatti che l'intenzione di unire gli ingredienti filosofici di "spirito" e "vita" in una nuova dimensione estetica neoromantica che, superando il solipsismo del Romanticismo, possa finalmente acquisire anche un significativo ruolo di rappresentanza socio-culturale.[105] Con le sue comme-

glückliche Leopold, cfr. HH/RP, 723, nota 7. Per altri interpreti l'autore intenderebbe invece: *Der Schwierige, Silvia im Stern, Der Rosenkavalier* e *Lucidor*, cfr. Chong, Keum Sun: *Wege der Selbstfindung in der Ehe. Hofmannsthals „Cristinas Heimreise", „Der Schwierige" und „Der Unbestechliche"*, Snayder-Verlag, Paderborn 1996, p. 110, nota 210.

104 "[...] in ihr kann ich meine Elemente zusammenfassen: das Einsame u. das Sociale, das Mystische u. das Dialecte, Sprache nach innen u. Sprache nach außen. Der 'Abenteurer' u. der 'Rosencavalier' (eine leichtsinnige Improvisation) deuten in diese Richtung, Cristinas Heimreise ist der erste zum Teil mißlungene Versuch, vier andere Comödienstoffe sind was ich seit 8 Jahren seit 1909 herumtrage u. wälze. Darüber kann ich vielleicht allmählich mehr sagen: Ihr Wort, daß Sie vielleicht meine Freude an diesen meinen Dingen mehren können, nehme ich mit Freude und gläubig auf" [HH/RP, 34].

105 Indicando nel gioco delle forme e nella mescolanza degli stili il tratto caratterizzan-

die Hofmannsthal si propone cioè di raggiungere esattamente lo stesso obiettivo che si era posto nei suoi scritti pubblicistici, realizzando una missione di rinnovamento culturale fondata sui presupposti filosofici vitalistici di origine romantica che si sono illustrati nei capitoli precedenti. Non solo: utilizzando un *medium* propriamente letterario come la commedia e non lo strumento discorsivo del saggio, lo scrittore tenta questa volta di compiere un'operazione di sintesi ancora più raffinata e concreta fra forma estetica e realtà culturale.

La cultura armonica e unitaria che caratterizza la nuova realtà sociale messa in scena da Hofmannsthal nelle sue commedie si basa infatti su un connubio di 'spiritualismo' e 'vitalismo' che, espresso nei termini dell'appartenenza sociale dei personaggi, si traduce nella compresenza di un'aristocrazia raffinata e intellettuale e di un popolo 'elementare' e vitale.[106] Per lo scrittore, secondo un'interpretazione della società che fa da sfondo anche agli scritti pubblicistici,[107] il popolo, essendo più vicino alla natura, nell'ambito delle dinamiche sociali ha infatti il compito di percepire l'energia vitale che è all'origine dell'esistenza e di renderla visibile all'aristocrazia, alla quale spetta a sua volta il compito di elaborare in forme culturali complesse l'elemento vitale trasmessole dal popolo. Aristocrazia e popolo diventano perciò i poli complementari di una società in cui la natura non è per nulla in contraddizione con la cultura, ma ne è il vero e proprio fondamento. I motivi per cui il siste-

---

te del genere letterario della commedia, Hofmannsthal si ispira senza dubbio al concetto romantico dell''ironia', che a suo parere può esprimere meglio di qualunque altro strumento la sfuggevolezza della modernità (e in particolare il caos degli anni successivi allo scoppio della guerra), come l'autore illustra nel suo scritto del 1921 *Die Ironie der Dinge* (*L'ironia della cose*, in: RA II, 138-141). Per un approfondimento cfr. anche il saggio di Peter André Alt: "Die soziale Botschaft der Komödie. Konzeption des Lustspiels bei Hofmannsthal und Sternheim", in: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 68 (1994), fascicolo 2, pp. 278-306.

106 Nelle commedie di Hofmannsthal colpisce infatti la totale assenza della borghesia.

107 Come si è già illustrato sopra in relazione ai saggi *Österreich im Spiegel seiner Dichtung* e *Die Bejahung Österreichs*, cfr. ad esempio le affermazioni dell'autore in: RA II, 25 e RA II, 357.

ma sociale descritto da Hofmannsthal nelle sue commedie assume tale struttura polare vanno ricondotti alla convinzione dell'autore che l'aristocrazia, a cui compete la funzione privilegiata di rappresentare la cultura, da sola rischierebbe di arenarsi nelle secche della ieratica e sterile ripetizione di forme culturali ricercate ma sclerotizzate e vuote, perché troppo lontane dall'elemento della vita. Per diventare la rappresentante di una cultura dinamica e vitale l'aristocrazia, secondo Hofmannsthal, ha perciò bisogno del popolo che, essendo più vicino alla natura, è in grado di avere un contatto irriflesso e privo di mediazioni con le origini della 'vita', anche se non ha poi gli strumenti e le capacità per trasformare tale elemento in cultura.

Il connubio fra "vita" e "spirito", natura e cultura, che in generale domina gran parte delle riflessioni estetiche e politiche di Hofmannsthal costituisce dunque anche il fondamento filosofico e l'intenzione programmatica delle commedie a cui lo scrittore comincia a dedicarsi negli anni immediatamente precedenti alla Prima Guerra Mondiale e di cui torna a occuparsi nel 1917. Proprio per questo motivo anche in *Cristinas Heimreise*[108] (1909), che l'autore considera la sua prima vera commedia, come nel dramma *Der Abenteuerer und die Sängerin*[109] (1899) e nel libretto della commedia per musica *Der Rosenkavalier*[110] (1911), Hofmannsthal si propone sostanzialmente di realizzare una sorta di 'poetica del matrimonio', riprendendo una tematica molto cara alla tradizione drammaturgica della commedia *tout court* ma utilizzandola poi in chiave simbolica. Nelle sue opere Hofmannsthal non utilizza infatti il matrimonio come strumento drammaturgico, come motore dell'azione comica o come finale felice in cui si risolvono tutti i malintesi e tutti gli equivoci avvenuti nel corso dell'intreccio, ma gli attribuisce un vero e proprio significato filosofico. Riflettendo sul valore simbolico che il matrimonio può assumere nella società ideale a cui Hofmannsthal aspira in questi anni, non potrà sfuggire il motivo che spinge lo scrittore a porre tale tematica al centro delle sue commedie. Cos'è infatti

[108] *Il ritorno a casa di Cristina*.
[109] *L'avventuriero e la cantante*.
[110] *Il cavaliere della rosa.*

il matrimonio, inteso in un'accezione religiosa, se non la fusione dei due principi di "vita" e "spirito", la consacrazione di un'unione su base biologica nel nome di un principio trascendente? Considerato in questo senso, il matrimonio non rappresenta che la cellula minima di una comunità in cui i rapporti sociali si radicano nei valori eterni e intoccabili che vigono nella sfera del 'sacro' e si reggono solo in seconda battuta sulle leggi borghesi della convivenza civile.[111] Non è affatto strano, dunque, che anche *Il ritorno a casa di Cristina*, come tutte le commedie di Hofmannsthal, s'incentri sulla tematica del matrimonio[112] che, intesa in un'accezione filosofica, diventa una vera e propria allegoria della poetica neoromantica dell'autore, fondata sulla fusione dei principi di 'vita' e 'spirito' nella dimensione terza dell'estetica.

Nonostante s'ispiri a un episodio delle memorie di Casanova, tale dramma propone infatti una versione poco convenzionale delle vicende del seduttore veneziano che non verte tanto sulle spettacolari e rocambolesche avventure erotiche del personaggio principale, quanto piuttosto sulla fugacità dell'esistenza e sul suo possibile superamento grazie all'istituzione di 'validi' rapporti di appartenenza.[113] Come Hofmann-

[111] È interessante notare che la concezione religiosa-conservatrice (e *non* borghese-conservatrice) del matrimonio che informa le commedie di Hofmannsthal in questi anni si ritrova anche negli scritti di altri autori. Basti pensare al saggio di Thomas Mann *Über die Ehe* (*Sul matrimonio*, 1925, in: GW X, 191-207), che è animato esattamente dalla stessa idea. Per Mann (sulla scia di Hegel, ma anche del Romanticismo) il matrimonio non costituisce tanto un'istituzione "borghese", pur avendone l'apparenza, ma un'istituzione "eterna" (GW X, 192-193) e "sovrasociale" (GW X, 202), caratterizzata dalle "particolari relazioni reciproche dello spirito e della carne [...] che le conferiscono un'impronta sacramentale e una durata istituzionale apriori [*uristitutionelle Dauer*] nell'alternarsi dei tempi" (GW X, 202).

[112] Come l'autore afferma anche in una lettera dell'agosto 1908 alla scrittrice Helene von Nostitz, cfr. SW XI, 746.

[113] L'idea di Hofmannsthal di scrivere una commedia sulle avventure di Casanova nasce all'inizio del 1908, quando lo scrittore partecipa in compagnia di Arthur Schnitzler e della moglie Olga e di Jakob Wassermann a una serie di 'serate letterarie' nelle quali il noto attore Josef Kainz (1858-1910) legge alcuni episodi tratti dalle memorie del libertino veneziano. Tali serate suscitano a tal punto l'entusiasmo dei presenti che non a caso anche Schnitzler alcuni anni dopo, seppure con intenzioni

sthal scrive in una lettera del 29 gennaio 1910 a Harry Graf Kessler,[114] *Il ritorno a casa di Cristina* nelle sue intenzioni dovrebbe costituire una commedia in cui "la poligamia naturale e il matrimonio consacrato stanno l'una accanto all'altro come due grandi potenze e sono raffigurati nei personaggi dei rispettivi rappresentanti in un rapporto di reciproca amicizia"[115] (SW XI, 797). In realtà però tutti i personaggi esaltano senza riserve il "mistero" del matrimonio (a partire dalla rispettabile protagonista Cristina[116] e dal probo capitano Tomaso[117] per arrivare al servitore malese Pedro[118] e persino al gaudente libertino Florindo[119]), esprimendo in fondo la netta intenzione dell'autore di statuire la supremazia di tale

molto diverse da quelle di Hofmannsthal, dedicherà alle vicende di Casanova un racconto (*Casanovas Heimfahrt*, 1918, trad. it. *Il ritorno a casa di Casanova*) e una commedia in versi (*Die Schwestern oder Casanova in Spa*, 1919, trad. it. *Le sorelle, ovvero Casanova a Spa*). Sul valore simbolico di Venezia come 'città delle maschere' e come luogo teatrale per eccellenza, per Hofmannsthal ma anche per i suoi contemporanei, cfr. l'introduzione di Gianpiero Cavaglià, a: Hugo von Hofmannsthal: *L'Austria e l'Europa* cit., pp. 7-37, in particolare pp. 16 seg.

114 Sulla figura di Harry Graf Kessler cfr. la recente biografia di Friedrich Rothe: *Harry Graf Kessler. Biographie*, Siedler, München 2008.

115 Hofmannsthal si riferisce soprattutto alle due figure di Tomaso e Florindo, l'uomo maturo e quello al culmine della giovinezza, in cui si rispecchiano molto chiaramente (ma anche in modo estremamente schematico) le due "potenze" dell'amor sacro e dell'amor profano.

116 È questa figura ad affermare ad esempio: "Il matrimonio è positivo. Ogni suo aspetto è consacrato. Non si tratta di una parola vuota. Si tratta della Verità." [SW XI, 248].

117 Cfr. il significativo dialogo fra il capitano e Florindo nella seconda versione del dramma, in: SW XI, 327 segg.

118 Nel suo tedesco sgrammaticato anche Pedro, in procinto di prendere moglie, esprime infatti il suo apprezzamento per il matrimonio "all'europea", cfr. SW, XI, 259. Il servitore malese Pedro è un personaggio che Hofmannsthal ritiene fondamentale e originale (cfr. la lettera del 29 gennaio 1910 a Harry Graf Kessler, SW XI, 797), tramite il quale, nell'ottica dell'autore, i rappresentanti della cultura europea protagonisti della commedia vengono a contatto con la vitalità del mondo orientale.

119 Paradossalmente Florindo è il personaggio che più tesse le lodi del matrimonio. Cfr. il già citato dialogo con Tomaso (SW XI, 327 segg.). Non a caso il 'libertino' di Hofmannsthal si entusiasma per un mito tutt'altro che erotico: l'idillio ovidiano dei casti Filemone e Bauci, cfr. SW XI, 258 e SW XI, 329.

potenza 'sacra' su quella 'profana' della "poligamia naturale". Non a caso sono proprio le parole del personaggio apparentemente più lontano dall'istituto del matrimonio, ovvero Florindo, a evocarne il valore di "mistero" religioso con un tono che ricorda molto quello della predica di un sacerdote ai fedeli:[120]

> Indicami un uomo e una donna che contino qualcosa l'uno per l'altra. Non voglio neanche indagare in che modo si siano legati. Ma è meraviglioso che riescano a rimanere insieme. Va al di là delle normali capacità. Si tratta di un mistero che non può essere compreso. Per questa ragione chiedo che se ne abbia rispetto, come gliene porto io stesso.[121]

Come risulterà evidente, *Il ritorno a casa di Cristina* è un dramma tutto giocato sul contrasto fra 'sacro' e 'profano' nel quale si indica che l'unica via possibile per superare l'accidentalità e la fugacità dell'esistenza è la costruzione di rapporti di appartenenza consacrati ed eterni. In una tale costellazione anche la figura di Florindo, che nelle intenzioni dell'autore pur simboleggia la giovinezza e la forza vitale[122] (ossia la "poligamia naturale" della lettera di Hofmannsthal a Kessler) nella sua venerazione per il 'sacro' non può che corrispondere solo superficialmente al Casanova veneziano.[123] Il Florindo di Hofmannsthal, infatti,

---

120 Come Pasca (la servitrice di Cristina) sottolinea esplicitamente, paragonando le parole di Florindo a quelle di un parroco, cfr. SW XI, 357.

121 "Zeig mir einen Mann und eine Frau, die einander wert sind: wie sie zusammengekommen sind, danach will ich nicht fragen. Aber daß Sie beieinander zu verbleiben vermögen, das ist wundervoll. Das geht über die gemeinen Kräfte. Das ist ein Mysterium – kaum zu fassen ist es. – Und darum bitte ich mir Respekt aus davor, so wie ich ihn selber im Leibe habe" [SW XI, 357]. Va sottolineato che nel testo originale l'autore per indicare il "mistero" del matrimonio usa esplicitamente il termine "Mysterium", ovvero "mistero religioso".

122 Cfr. il passo del 13 marzo 1908 dei diari di Harry Graf Kessler, in cui l'autore riporta l'affermazione di Hofmannsthal secondo cui il Casanova de *Il ritorno a casa di Cristina* sarebbe una sorta di *pendant* del Figaro di Beaumarchais poi ripreso da Rossini e da Mozart: "[un personaggio] che fa andare avanti le cose solo con la sua pienezza vitale, con il suo temperamento" [SW XI, 733].

123 Come afferma anche Hofmannsthal nella lettera del 29 gennaio 1910 a Harry Graf

non ha nulla della realistica leggerezza del personaggio settecentesco e si trasforma in una figura altamente simbolica, diventando una cifra che riassume in sé i due elementi principali della riflessione estetica del suo autore: "vita" e "spirito", natura e cultura; quest'ultima intesa nell'accezione tedesca di '*Kultur*', con tutte le sue implicazioni critiche antimoderne e antiborghesi.[124]

La trama della commedia si riassume in poche righe: Cristina, figlia di ricchi possidenti di campagna, parte dal proprio podere insieme alla servitrice Pasca per andare a cercare marito a Venezia; lì viene sedotta dal rubacuori Florindo, il quale le fa grandi promesse ma se ne va poco dopo, affidandola alle cure di Tomaso, un maturo capitano appena tornato in Europa dopo trentacinque anni trascorsi in Indocina.[125] Quest'ultimo, segretamente innamorato di Cristina, l'accompagna a casa insieme al suo servitore malese Pedro e rimane per qualche tempo nel podere della giovane. Grazie all'intermediazione di Florindo, il capitano riesce infine a convincere Cristina ad accettare la sua proposta di matrimonio.[126] Nella sua 'opera buffa' Hofmannsthal narra perciò un episodio della vita di Casanova tessendo una trama apparentemente frivola e leggera nella tradizione della commedia goldoniana.[127] Spostando tuttavia le

---

Kessler: "[...] Florindo non è affatto identico a Casanova, non farti confondere" [SW XI, 796].

124 Cfr. Wolf Lepenies: *Kultur und Politik. Deutsche Geschichten* cit.

125 Sulla figura del 'capitano' nella tradizione della commedia, che certamente ispira anche il personaggio di Hofmannsthal, cfr. lo studio di Fausto De Michele: *Guerrieri ridicoli e guerre vere nel teatro comico del '500 e del '600. Italia, Spagna e paesi di lingua tedesca*, Alma Edizioni, Firenze 1998.

126 Riportiamo la trama della prima versione della commedia del 1909. Nella seconda versione (1910), che nel 1924 sarà scelta per le *Opere complete*, lo scrittore modificherà alcune parti ed eliminerà il terzo atto, lasciando solo intuire la scena finale, ovvero quella del ritorno a casa di Cristina e del suo matrimonio con il capitano. Per un'analisi approfondita delle molte varianti e della sofferta genesi del dramma,, in cui riveste un ruolo fondamentale il dialogo dell'autore con Harry Graf Kessler, cfr. SW XI, 417-836.

127 Oltre alle memorie di Casanova uscite in lingua tedesca tra il 1907 e il 1909, nella primavera del 1908 Hofmannsthal legge anche *Gli amori di Zelinda e Lindoro* di Carlo Goldoni.

sue riflessioni sul piano filosofico e concentrandosi sul valore *simbolico* del matrimonio come istituto fondante di una duratura coesione sociale, l'autore si stacca nettamente dalle tematiche dominanti nel Settecento veneziano: ispirandosi agli intrecci comici e vivacemente realistici del teatro goldoniano e alle audaci avventure di Casanova sullo sfondo della società veneziana dell'epoca, Hofmannsthal riesce così a trovare un'"atmosfera" che si presta alle sue intenzioni estetiche[128] e crea un intreccio letterario in cui la leggerezza della commedia del Settecento in fondo resta solo la mera facciata di un dramma essenzialmente serio e fondamentalmente moralista che il suo stesso autore definisce "un'esaltazione dell'istituto del matrimonio quale pilastro etico fondante del nostro ordine sociale",[129] giungendo addirittura ad attribuirgli una tendenza "ultraconservatrice".[130] Come confessa a Harry Graf Kessler nel 1909, Hofmannsthal non intende quindi concentrarsi tanto sul soggetto goldoniano della sua commedia, quanto piuttosto sul percorso di ricerca di una nuova forma e "atmosfera" letteraria, nell'ambito del quale anche la trama veneziana assume un valore puramente sperimentale:

> Sì, mi sembra proprio che tu stia sopravvalutando il soggetto. Adesso che sono riuscito a trovare la forma, l'atmosfera, non c'è niente di più facile che scrivere un altro dramma esattamente con questa atmosfera,

---

128 Cfr. un passo dei diari di Harry Graf Kessler dell'8 febbraio 1909, in cui si riporta una significativa conversazione con Hofmannsthal su *Il ritorno a casa di Cristina*, SW XI, 766 seg.

129 "[E]ine Verherrlichung des Institutes der Ehe als des sittlichen Grundpfeilers unserer gesellschaftlichen Ordnung" [SW XI, 799].

130 Nell'originale "erzkonservative Tendenz" [SW XI, 801]. Hofmannsthal è convinto che sia necessario dare al dramma uno sfondo morale e religioso che, pur senza esprimersi in troppo schematiche speculazioni teoriche dei personaggi, deve sempre essere implicito nelle vicende per evitare che la commedia sia 'sospesa in aria', cfr. il passo dei diari di Harry Graf Kessler del 19 marzo 1908 (SW XI, 734). Non va dimenticato inoltre che la tendenza "ultraconservatrice" della commedia costituisce il segnale di un conservatorismo di matrice esplicitamente antiborghese ed antimoderna. La tradizione a cui l'autore si ispira e che intende conservare non è cioè quella moderna, fondata su presupposti giuridico-economici, ma quella premoderna, radicata nella sacralizzazione dei rapporti sociali.

> esattamente in questo stile. L'unica difficoltà è sempre quella di trovare la forma. Questo dramma era solo un esercizio, un esperimento. Il lavoro che ho fatto non è affatto andato perso: ho trovato l'intreccio, la sintesi che cercavo; adesso posso semplicemente usarli per un nuovo dramma.[131]

Anche se l'interesse dell'autore, come emerge da questo passo, non si concentra sul soggetto veneziano ma sulle possibilità offerte dalla forma variegata e aperta della commedia, il dramma di Hofmannsthal non si risolve certo in mero esercizio di stile. Come si è illustrato, per Hofmannsthal il genere letterario della commedia rappresenta infatti lo strumento più adeguato per esprimere un contenuto essenzialmente filosofico, ossia quella sintesi di "spirito" e "vita", che costituisce il nucleo dell'estetica neoromantica dello scrittore e che col tempo dovrà diventare il fondamento del sistema sociale e culturale da lui auspicato.

Ne *Il ritorno a casa di Cristina*, secondo lo schema che si è delineato, tale sintesi filosofica si rispecchia in una marcata mescolanza sociale fra personaggi alti e personaggi bassi, aristocrazia e popolo, gente di città e gente di campagna.[132] Non a caso Hofmannsthal definisce a più riprese tale commistione come "elemento sociale", individuandovi un tratto caratterizzante delle sue commedie, che a suo parere non si manifesta nella caratterizzazione delle singole figure ma trova espressione negli intrecci fra i diversi personaggi.[133] Riferendosi proprio a *Il ritorno a casa di Cristina*, lo scrittore illustra molto chiaramente il suo concetto

---

131 "Ja, da scheinst du dir doch den Wert des Stoffes zu gross vorzustellen. Jetzt wo ich einmal die Form gefunden habe, die Atmosphäre, ist Nichts leichter, als ein andres Stück mit genau dieser Atmosphäre in genau diesem Stil zu machen. Das Schwere ist doch immer blos das Finden der Form. Dieses Stück war halt eine Übung, ein Experiment. Die Arbeit daran ist nicht etwa verloren: ich habe das Gewebe, die Mischung, die ich suchte, gefunden; jetzt kann ich sie für ein neues Stück einfach verwenden" [SW XI, 766 seg.].

132 Per una descrizione approfondita della mescolanza sociale e culturale ne *Il ritorno a casa di Cristina* cfr. l'analisi di Pannwitz nel suo saggio sulle commedie di Hofmannsthal: *Hofmannsthals Komödien*, in: HH/RP, 579-587, in particolare pp. 583 seg.

133 Cfr. la lettera del 25 marzo 1910 alla contessa Ottonie Degenfeld, SW XI, 807.

di "elemento sociale" in un'intervista al *Neues Wiener Journal* del 23 aprile 1926:

> [La commedia] è un intreccio vivace di figure provenienti da ambiti sociali molto diversi e di incontri incrociati. [...] L'eterno avvicinarsi, separarsi e ritornare insieme è l'idea fondante de *Il ritorno a casa di Cristina*. Per Florindo incontrare Cristina è solo una casualità; il capitano, che alla fine sposa la ragazza, considera tale incontro qualcosa di più alto. Lo isola dalla quotidianità per innalzarlo in una sfera superiore, duratura. E proprio qui si colloca il senso più profondo, se vuole: la morale della commedia.[134]

Lo scrittore evidenzia perciò le potenzialità della commedia concentrandosi sostanzialmente su una sua duplice caratteristica. Per Hofmannsthal il dramma comico è in grado infatti di rappresentare la caducità della vita e la fragilità dei rapporti sentimentali, in tutti i gradini del panorama sociale, ma allo stesso tempo può esprimere anche il passaggio dalla casualità dell'esistenza alla sfera salvifica della 'necessità' e del 'sacro'. Nel 1917 (nel momento in cui decide di riprendere il genere comico), quando scrive a Pannwitz di aver capito grazie al suo aiuto che l'"elemento sociale" costituisce il "nucleo necessario" delle sue commedie,[135] lo scrittore sottolinea infatti sia la capacità del genere comico di rappresentare ironicamente il caos dell'esistenza che quella di indicarne il possibile superamento in una dimensione sociale in cui

---

134 "Es ist ein buntes Gewebe von Figuren sehr verschiedener Lebenskreise und von einander kreuzenden Begegnungen. [...] Das ewige Zueinanderfinden, das Sichtrennen und Wiederzusammenkommen ist die Idee von Christinas Heimreise. Für Florindo ist die Begegnung mit Christina nur eine Zufälligkeit; der Kapitän, der das Mädchen schließlich heiratet, empfindet diese Begegnung als etwas Höheres. Er hebt sie aus dem Alltag heraus ins Größere, Bleibende. Und hier liegt der tiefere Sinn, wenn Sie wollen: die Moral des Lustspiels" [SW XI, 834].

135 Nell'originale "das Notwendige". Cfr. la lettera del 17 settembre 1917, in: HH/RP, 85. In tale lettera Hofmannsthal risponde ai commenti che Pannwitz gli ha inviato dopo la lettura de *Il ritorno a casa di Cristina*, ricevuti il 15 settembre 1917, cfr. HH/RP, 83. Come riporta il curatore Schuster, probabilmente le annotazioni di Pannwitz sono andate perdute.

vigano valori stabili ed eterni.[136] L'"elemento sociale", dunque, altro non è che l'espressione di una società ancora 'inattuale' fondata su validi rapporti di appartenenza,[137] la cifra di un sistema culturale ideale costruito sulla polarità neoromantica di "spirito" e "vita", in cui l'arte potrebbe assumere una posizione centrale e in cui naturalmente anche Hofmannsthal stesso potrebbe uscire dalla "preesistenza"[138] e dal solipsismo estetico, acquisendo l'auspicato ruolo di rappresentante culturale e riuscendo finalmente a 'trovare se stesso'. Il tentativo dell'autore di porre l'"elemento sociale" al centro delle commedie, che prima della guerra costituisce un'operazione intuitiva e ancora sperimentale, fra il 1914 e il 1917 diventa una precisa intenzione programmatica. Come si è illustrato, dal 1917 la riflessione dello scrittore in tal senso è fortemente influenzata dalla lettura della *Crisi della cultura europea* di Pannwitz e dall'incontro con il suo autore, in cui Hofmannsthal riconosce un 'fratello spirituale' e un interprete privilegiato della sua opera. Non è dunque un caso se nel marzo del 1918, alla ricerca di un autore per una critica sulle sue commedie, Hofmannsthal si rivolge proprio a Pannwitz, chiedendogli con parole molto lusinghiere se sarebbe disposto a scrivere un saggio sulle sue commedie per la rivista del rinomato teatro berlinese *Deutsches Theater*:[139]

---

136 La critica ha giustamente sottolineato il primo aspetto delle commedie di Hofmannsthal, quello ironico-sentimentale (cfr. ad es. Peter André Alt: "Die soziale Botschaft der Komödie. Konzeption des Lustspiels bei Hofmannsthal und Sternheim" cit., *passim*), senza però rilevare e tematizzare il significativo paradosso su cui si fonda l'opera di Hofmannsthal, in cui relativismo e il prospettivismo dell'ironia di fatto convivono tranquillamente con un messaggio fortemente conservatore.

137 Come si è accennato, l'appartenenza (*Bindung*) è un concetto che ritorna anche nella lezione di Monaco (cfr. RA III, 37), dimostrando la continuità del testo del 1927 con gli scritti del periodo bellico.

138 Sul concetto hofmannsthaliano di "preesistenza" cfr. la prefazione di Giorgio Zampa a Hofmannsthal, Hugo von*: Narrazioni e poesie*, Mondadori, Milano 1972 (Collezione *I meridiani*), pp. XI-LIV, in particolare pp. XVII seg. Per un approfondimento su tale concetto vedi anche più avanti il capitolo dedicato al dramma *Der Turm* (*La torre*).

139 La rivista in questione porta il nome di *Blätter des Deutschen Theaters* ed esce inizialmente dal 1911 al 1915. Dal 1918, dopo la guerra, tornerà a essere pubblicata

> Kahane[140] mi ha detto che pubblicherà tutto ciò che Lei voglia spedirgli. A questo punto mi spingo a chiederLe una cortesia. I "Blätter" sono importanti per me, innanzitutto perché sono legati alla persona di Reinhardt e poi alla giovane generazione. Mi lasci dire che, se la cosa non Le pesasse molto, se si potesse realizzare facilmente, a me farebbe molto piacere se nei prossimi due mesi spedisse davvero qualcosa a Kahane, un saggio sulle mie commedie (comprese Ariadne e il Cavaliere della rosa), non più lungo del primo che ha scritto.[141] Nessuno ha mai detto una parola valida in proposito; è tutto sparso, non viene colto come una totalità. Un Suo saggio, per la prima volta, renderebbe tutto comprensibile; e per un pubblico che mi sta a cuore.[142]

Chiedendo a Pannwitz di occuparsi di un saggio critico sulle sue commedie, Hofmannsthal ribadisce dunque ancora una volta il suo giudizio sul filosofo tedesco, valutandolo come un eccellente interprete della sua opera e ritenendolo il perfetto intermediario culturale che potrà finalmente contribuire a creare un saldo canale di comunicazione fra l'autore e il suo pubblico ideale. Da parte sua Pannwitz accetta con en-

---

con il titolo di *Das Junge Deutschland. Monatsschrift für Literatur und Theater*, cfr. HH/RP, 798, nota 2.

140 Arthur Kahane (1872-1932), drammaturgo del *Deutsches Theater* di Max Reinhardt e curatore della rivista dal 1918.

141 Il saggio a cui si riferisce Hofmannsthal è il primo articolo scritto da Pannwitz per la rivista di Kahane, intitolato *Die Kunst der Zukunft* (*L'arte del futuro*) e uscito nel numero di febbraio del 1918. Come specifica nella sua lettera, Hofmannsthal ha avuto modo di leggere l'articolo durante la pausa di una rappresentazione de *La potenza delle tenebre* di Tolstoj tenutasi al *Deutsches Theater* di Berlino il 15 marzo 1918.

142 "Kahane sagte mir, er werde alles bringen, was Sie ihm schicken würden. Nun getraue ich mir Sie um etwas zu bitten. Diese 'Blätter' sind mir wichtig – einerseits ist da der Zusammenhang mit Reinhardts Person, dann der mit der jungen Generation. Lassen Sie mich das sagen: wenn es Sie nicht sehr belastete, wenn es Sich leicht tun ließe – mir wäre sehr lieb, Sie schickten Kahane innerhalb der nächsten 2 Monate wirklich etwas und zwar einen Aufsatz, nicht länger als diesen ersten: über meine Comödien (Ariadne u. Rosenkavalier inbegriffen.) Niemand hat darüber je ein giltiges Wort gesagt - es liegt alles zerstreut da, wird nicht als Complex erfaßt: ein solcher Aufsatz von Ihnen würde alles zum ersten Mal faßlich machen u. das einem Publicum auf das es mir ankommt" [HH/RP, 209].

tusiasmo il ruolo di cui Hofmannsthal lo investe e s'impegna a redigere subito un articolo sulle commedie per la rivista del *Deutsches Theater*:

> [Il saggio] dovrà mostrare (questo è il mio più profondo desiderio) la Sua natura [*wesen*] e la Sua opera nella loro *totalità* con il lieto effetto che i contemporanei nella misura in cui meritano di essere considerati *siano costretti* a comprenderLa in modo nuovo. sul piano oggettivo esso ha dunque lo scopo di cancellare una colpa della nostra epoca ma su quello personale intende rappresentare (seppur invisibilmente) un ringraziamento difficile da esprimere.[143]

Prima che il saggio *Hofmannsthals Komödien*[144] vada in stampa, l'autore si premura di sottoporlo al vaglio e all'opinione di Hofmannsthal, il quale non ha assolutamente nulla da ridire, anzi si dimostra pienamente soddisfatto e lo definisce "molto bello, molto sostanzioso e, per quanto posso giudicare, molto fondato" (HH/RP, 221). Rileggendo oggi il saggio di Pannwitz, uscito nel luglio del 1918, non si può che concordare con l'affermazione di Hofmannsthal, riconoscendo però che se l'articolo dell'autore della *Crisi* costituisce un'interpretazione fondamentale e illuminante delle commedie non è tanto perché riesce a far emergere il 'valore epocale' dell'*opus* di Hofmannsthal, come vorrebbe lo stesso Pannwitz, ma perché aiuta a ricostruirne i presupposti filosofici e a decifrarne i precisi intenti 'politici' e culturali.

Sin dalle prime righe del suo saggio Pannwitz sottolinea l''inattualità' delle commedie di Hofmannsthal, a suo avviso ancora del tutto incomprese dal pubblico, e ne individua il tratto distintivo in una caratteristica estetica che definisce "elemento alcionico",[145] ispirandosi ine-

---

143 "[...] er soll (das ist mein tiefster wunsch dabei) Ihr wesen und werk im *ganzen* bis zur beglückenden wirkung zeigen sodass die mitwelt soweit sie in betracht kommt Sie neu erfassen muss. so soll er sachlich eine schuld des zeitalters tilgen aber auch persönlich (obwohl nicht sichtbar) einen schwer sagbaren dank darstellen" [HH/RP, 220].

144 *Le commedie di Hofmannsthal*, in: HH/RP, 579-587.

145 "Das Halkyonische", cfr. HH/RP, 579.

quivocabilmente alla terminologia di Nietzsche.[146] Secondo Pannwitz le commedie di Hofmannsthal presentano infatti una struttura polare che si articola su due piani: un livello apollineo superficiale privo di conflitti, ossia una perfetta forma estetica, e un livello dionisiaco profondo caratterizzato dalla pienezza degli impulsi e delle energie vitali. Interpretando le commedie di Hofmannsthal con le categorie di Nietzsche, Pannwitz riconosce perciò il principale merito dell'autore nella volontà di realizzare opere d'arte vitali che rappresentino una "sintesi diretta di natura e cultura" (HH/RP, 580) e nella capacità di evitare l'aridità dell'estetismo decadente e del vuoto formalismo e di rendere la perfezione estetica delle commedie una forma viva e dinamica.[147]

Nel suo articolo Pannwitz non si limita però solo a evidenziare lo straordinario valore letterario della struttura estetico-vitalistica delle commedie di Hofmannsthal. L'autore tiene infatti a sottolineare che se le opere dello scrittore austriaco rappresentano un'assoluta novità nel panorama culturale dell'epoca è anche perché riescono a tradurre tale dimensione 'alcionica' in una dimensione sociale ancora 'inattuale', del tutto avulsa dalla modernità borghese e dalle sue regole economiche. Pannwitz ritiene infatti che l'opera di Hofmannsthal sia in bilico "fra una società che non c'è più e una società che non c'è ancora" (HH/RP, 580) e crede che le commedie si collochino in una sorta di 'non luogo' isolato dal presente borghese che sarebbe anche una sorta di 'luogo di mezzo' fra il mondo aristocratico di ieri (in declino sin dal tardo Settecento e sin dall'avvento dell'era moderna e definitivamente scomparso nel 1918 con la caduta dell'Impero Asburgico) e un'ideale società futura postborghese fondata sulla sintesi costitutiva fra natura e cultura, 'vita' ed 'este-

---

146 Su Pannwitz e Nietzsche cfr. il saggio di Marco Meli: "'Du selbstherrscher und ich treibendes element'. Rudolf Pannwitz' ästhetische und philosophische Auseinandersetzung mit Stefan George und Friedrich Nietzsche", in: Rovagnati, Gabriella (a cura di): *"Der geist ist der könig der elemente"* cit., pp. 113-133.

147 Per esprimere tale concetto, Pannwitz utilizza anche il termine "ditirambico" ("dithyrambisch", cfr. HH/RP, 582), riferendosi agli inni in onore di Dioniso (i ditirambi) che avevano ispirato anche Nietzsche (cfr. *Dyonisos-Dithyramben*, in: KSA 6, 375-411).

tica'. Nel suo saggio Pannwitz tiene dunque a evidenziare che le commedie di Hofmannsthal, prendendo esplicitamente distanza dal presente borghese, sono animate da un'intenzione marcatamente 'antimoderna'. Per questo motivo l'autore ritiene che i drammi comici dello scrittore austriaco non vadano collocati nella tradizione letteraria della commedia realista "borghese" (*bürgerlich*),[148] ma vadano viste come delle commedie antirealistiche e "sociali" (*sozial*)[149] e considerate dunque come delle opere assolutamente inedite e innovative rispetto al panorama esistente:

> Le si lodi o le si biasimi, non bisogna assolutamente intendere queste commedie in un'accezione moderna; non esistono che nella loro sfera particolare. [...] Esse sono pura poesia, in un senso che oggi nella realtà non c'è. Per questo sono piene delle gioie e dei dolori più segreti, di bellezze, orrori e miracoli appartenenti a mondi incomprensibili, a vite introvabili.[150]

---

148 Sulla diffidenza di Hofmannsthal nei confronti del dramma borghese ottocentesco e sulla sua ironizzazione delle 'pessime maniere' borghesi nelle commedie cfr. l'introduzione di Gianpiero Cavaglià, a: Hugo von Hofmannsthal: *L'Austria e l'Europa* cit., pp. 7-37, in particolare pp. 21 segg. Sulla tradizione della commedia in Germania cfr. Greiner, Bernhard: *Die Komödie. Eine theatralische Sendung: Grundlagen und Interpretationen*, Francke, Tübingen 1992.

149 Cfr. HH/RP, 581. Sul concetto di "sociale" nelle commedie di Hofmannsthal vedi anche i saggi di Peter André Alt: "Die soziale Botschaft der Komödie. Konzeption des Lustspiels bei Hofmannsthal und Sternheim" cit. e Walter Hinck: "Weg zum Sozialen – Rettung vor Misanthropie. Melancholische Ironie in Hofmannsthals Lustspiel 'Der Schwierige'", in: Franz Norbert Mennemeier (a cura di): *Die großen Komödien Europas*, Francke, Tübingen 2000, pp. 339-350. Entrambi i saggi, tuttavia, si occupano principalmente della componente 'ironica' delle commedie di Hofmannsthal, tralasciando l'aspetto programmatico e militante implicito nel concetto di "sociale".

150 "Man darf diese Komödien nicht modern auffassen, ob man sie nun lobe oder tadele, sie sind nur in ihrer eignen Sphäre. [...] Sie sind in einem Sinne, den es heute nicht gibt: reine Poesie. Als solche voll von geheimsten Freuden und Leiden, von Schönheiten, Schauern und Wundern unfaßbarer Welten, unfindbarer Leben" [HH/RP, 581 seg.].

In perfetta linea con la visione antimimetica e antirealistica dell'estetica romantica,[151] le commedie "sociali" di Hofmannsthal rappresentano dunque per Pannwitz delle opere di "pura poesia". Per l'autore del saggio la sfera particolare in cui i drammi dello scrittore austriaco hanno un ruolo fondamentale e un senso profondo non può essere dunque quella materialista e utilitarista della realtà borghese, ma solo la dimensione intima e irrelata, meravigliosa e orribile allo stesso tempo, della psiche e del sogno. Il mondo della "pura poesia" non funziona infatti secondo le regole 'meccaniche' della *ratio* e del calcolo e non intende affatto scendere a patti con la prosaicità della moderna realtà politico-economica, né compromettersi in alcun modo con l'epoca contemporanea, che agli occhi di Pannwitz è talmente triviale da non possedere "né una cultura sociale, né una società di cultura" (HH/RP, 582). Ciò non significa comunque che l'autore del saggio voglia attribuire ai drammi di Hofmannsthal la dimensione preesistenziale e solipsistica della torre d'avorio. Sottolineando la capacità delle commedie di rappresentare la supremazia della cultura "sociale" antimoderna sulla 'cultura' borghese moderna Pannwitz riconosce infatti nella "poesia pura" di Hofmannsthal una componente critica e politica, seppure nella forma paradossale e indiretta della 'politica-non politica'.[152]

Pannwitz crede fermamente, questa è in sunto la tesi del saggio *Le commedie di Hofmannsthal*, che i drammi dello scrittore austriaco contribuiranno a una rinascita della cultura tedesca che avrà delle conseguenze sociali epocali, diametralmente opposte a quelle provocate dalla logica alienante del progresso borghese. Si potrebbe dire perciò che il nietzschiano Pannwitz vede in Hofmannsthal un po' lo stesso messia della cultura tedesca che prima di lui il giovane Nietzsche aveva

[151] A titolo di esempio si ricordano i *Frammenti* di Novalis, cfr. in particolare HKA 2, 533 segg.

[152] Cfr. la già citata lettera di Hofmannsthal a Pannwitz del 31 luglio 1917, in cui lo scrittore austriaco descrive l''inattualità' delle sue attività 'politiche', includendo in tali attività anche le sue opere letterarie e in particolare le commedie, in: HH/RP, 14.

creduto di vedere in Richard Wagner.[153] L'autore della *Crisi*, animato da un intento critico nei confronti della cultura moderna che si ispira molto alla critica di Nietzsche alla decadenza della sua epoca, è convinto infatti che nessuno meglio di Hofmannsthal potrà dare inizio a una rivoluzione dello spirito, perché nessuno come lo scrittore austriaco è in grado di raccogliere il patrimonio culturale di una tradizione premoderna pressoché scomparsa. Hofmannsthal scrive infatti dalla posizione privilegiata dell'Austria che agli occhi del prussiano Pannwitz, ma come sappiamo anche dello stesso Hofmannsthal, è l'unica fra gli eredi del Sacro Romano Impero che ancora conservi i "resti immortali" (HH/RP, 582) della cultura vitale del passato.[154] Come si è illustrato, l'idea della centralità culturale dell'Austria nell'Europa moderna non è solo una tesi che Hofmannsthal esprime con convinzione negli scritti di questi anni ma è anche un pensiero di origine romantica, già tematizzato e sviluppato da Friedrich Schlegel nei decenni successivi alla Rivoluzione Francese. Ispirandosi chiaramente alle teorie romantiche, Hofmannsthal a questo punto, contando sul prezioso aiuto di Pannwitz, decide che il genere letterario che meglio può esprimere la sua visione della cultura austriaca è la commedia. Non è per nulla un caso, perciò, se dopo le fondamentali riflessioni estetiche legate all'evento bellico e dopo la lettura della *Crisi* di Pannwitz l'"elemento sociale" veneziano rappresentato ne *Il ritorno di Cristina* muta d'aspetto per trasformarsi

---

153 Su Nietzsche e Wagner cfr. *Nietzsche und Wagner: Stationen einer epochalen Begegnung*. a cura di Dieter Borchmeyer e Jörg Salaquarda, Insel Verlag, Frankfurt a.M. *et al.* 1994, 2 vol.

154 Per i due autori l'Impero Austroungarico riveste inoltre un ruolo salvifico all'interno dell'Europa anche per la sua estensione verso est e per la sua mescolanza di culture occidentali e orientali. L'Austria prefigura cioè una nuova Europa, perché ingloba in sé una cultura orientale (ungherese e slava) che, come quella asiatica evocata nell'appendice della *Crisi* di Pannwitz, è ancora vitale ed è perciò in grado di dare nuovi impulsi alla decadente Europa ottocentesca. Non a caso nel 1918 Pannwitz dedica all'Austria il capitolo VII del suo scritto *Deutschland und Europa* cit., pp. 49-65, soffermandosi non da ultimo sulla 'componente orientale' dell'Impero Austroungarico. Nel suo saggio del 1917 *Die österreichische Idee* Hofmannsthal, a sua volta, afferma che la nuova Europa non potrà fare a meno dell'Austria per afferrare l'"Oriente polimorfo", cfr. RA II, 457.

in un nuovo "elemento austriaco" che, come vedremo, nel 1918 diventa il vero e proprio nucleo estetico della commedia *Der Schwierige*.[155]

L'elemento "austriaco": L'uomo difficile

> *A proposito, in un vecchio taccuino del 1907 ho trovato quest'osservazione: una volta in una commedia [varrebbe la pena di] trattare la società austriaca come Poussin tratta la natura.*[156]
>
> A Rudolf Pannwitz, 30 settembre 1919

Hofmannsthal inizia la sua commedia *L'uomo difficile* nel 1909, lo stesso anno in cui si si dedica anche alla stesura del dramma *Il ritorno a casa di Cristina* e proprio nel momento in cui comincia a riflettere sulle potenzialità offerte dal genere letterario della commedia. Lo scrittore interrompe però il suo lavoro già nel 1910 per riprenderlo solo nel 1917, dopo gli anni dedicati alle riflessioni politiche ed estetiche legate all'evento bellico. *L'uomo difficile* presenta in fondo esattamente le stesse problematiche legate alla precarietà dell'esistenza e al suo possibile superamento nella sfera della 'necessità' che abbiamo visto essere il centro della *Cristina*, ma ne attualizza l'ambientazione, spostando l'azione dal Settecento veneziano alla contemporaneità austriaca del 1918 e introducendo la tematica della guerra, che ne complica notevolmente lo sfondo storico-filosofico.

Come rivela già il titolo, *L'uomo difficile* s'incentra su un unico personaggio, ovvero sul conte Hans-Karl (Kari) Bühl, il quarantenne scapolo d'oro di una famiglia dell'aristocrazia austriaca, che costituisce una figura di mezzo fra un casanova settecentesco e un moderno ipocondriaco. Pur possedendo molti tratti in comune con l'attraente Florindo de *Il ritorno a casa di Cristina,* Kari è infatti un casanova ancor meno

---

155 *L'uomo difficile.*

156 "Übrigens fand ich in einem alten Notizbuch von 1907 diese Bemerkung: Einmal in einem Lustspiel die oesterreichische Gesellschaft so behandeln wie Poussin die Natur behandelt" [HH/RP, 402].

vitale ed esuberante e dal carattere estremamente sensibile e malinconico. Il personaggio di Hofmannsthal è una figura un poco *demodè*, un affascinante gentiluomo appartenente a un'aristocrazia viennese che, come l'autore scrive a Arthur Schnitzler, nel 1918 "si sta dissolvendo silenziosamente e spettralmente nel nulla come l'ultima piccola nuvola di nebbia rimasta nel mattino".[157] Oltre ad essere il rampollo di una famiglia dell'aristocrazia viennese, Kari Bühl è anche l'erede ideale di una lunga serie di personaggi narcisisti, introversi, cervellotici e incapaci di agire che percorrono la letteratura tedesca dall'età di Goethe al primo Novecento.[158] Come il fascinoso e inaffidabile Clavigo di Goethe che, conscio di vivere nell'atmosfera sfuggente del sogno,[159] giungeva a terribili picchi di disperazione in cui era terrorizzato da se stesso,[160] anche il Kari di Hofmannsthal a quasi quarant'anni è ancora un eterno bambino indifeso che si vergogna di non essere mai stato in grado di prendere una decisione o di risolvere un problema:

> Helene Voi possedete molto *charme*. In tutto questo siete come un bambino.[161]
>
> Hans Karl Come un bambino? E invece mi avvicino a un'età avanzata. È proprio un *horreur*! Non avere punti di riferimento su se stessi a trentanove anni è davvero una vergogna. [162]

---

157 Cfr. la lettera del 2 novembre 1919 a Schnitzler, in: SW XII, 490.

158 Basti ricordare i personaggi del giovane Goethe: Eridon (*Die Launen des Verliebten*/*I capricci dell'innamorato*), Clavigo (*Clavigo*) e Werther (*Die Leiden des jungen Werther*/*I dolori del giovane Werther*) e quelli del primo Thomas Mann: il pagliaccio (*Der Bajazzo*/*Il pagliaccio*), Johannes Friedemann (*Der kleine Herr Friedemann*/*Il piccolo signor Friedemann*) e Christian Buddenbrook (*Buddenbrooks/I Buddenbrook*). Un'altra variazione sul tema è il capitano de *Il ritorno a casa di Cristina*, soprattutto nella versione dei primi frammenti. Per un approfondimento generale su tali personaggi cfr. lo studio di Giuliano Baioni: *Il giovane Goethe*, Einaudi, Torino 1996, in particolare pp. 227-292.

159 Cfr. Goethe, Johann Wolfgang: *Clavigo* (HA 4, 279).

160 Cfr. *ibid*., HA 4, 292.

161 "Sie sind charmant. Sie sind bei all dem wie ein Kind".

162 "Wie ein Kind? Und dabei bin ich nahezu ein alter Mensch. Das ist doch eine Horreur. Mit neununddreißig Jahren nicht wissen, woran man mit sich selber ist, das ist

A differenza di Clavigo, ma anche di molti altri esteti e dilettanti che popolano la letteratura tedesca moderna,[163] il protagonista della commedia di Hofmannsthal, nonostante l'insicurezza esistenziale che emerge già dal passo citato, alla fine del dramma riesce a superare il proprio fatale solipsismo e a giungere a una dimensione sociale, salvandosi dalla precarietà di un'esistenza irrelata ed effimera. Uno dei motivi principali che spingono l'autore a rappresentare la realizzazione sociale del conte Bühl va sicuramente ricercato nell'appartenenza di Kari all'aristocrazia austriaca che nella visione di Hofmannsthal costituisce l'unico relitto di una passata cultura vitale, ormai in procinto di scomparire, su cui si possa contare per generare una società coesa e vitale alternativa a quella borghese moderna. Come si è illustrato, per Hofmannsthal la cultura austriaca, premoderna e vitale, costituisce un'alternativa al modello prussiano affermatosi con la fondazione del secondo *Reich* tedesco, che l'autore valuta molto negativamente perché fondato su principi materialistici e utilitaristici. Nella commedia tale contrasto emerge chiaramente nella discrepanza fra l'etichetta che regola il comportamento dell'alta società viennese e i modi diretti e spesso inopportuni del barone prussiano Theophil Neuhoff, originario della regione tedesca dello Holstein. Per il conte Bühl, per i conti Freundenberg, per i conti Altenwyl e persino per gli eccentrici conti Hechingen il barone Neuhoff non rappresenta che un corpo estraneo, una persona che non sa stare in società, dall'atteggiamento affettato e innaturale[164] e dal

---

doch eine Schand'" [SW XII, 98]. Cfr. anche le varianti, ancora più esplicite, del passo citato, in: SW XII, 390 seg.

163 Per un'analisi della figura del dilettante nel Settecento cfr. Joo, Ill-Sun: *Goethes Dilettantismus-Kritik.* Wilhelm Meisters Lehrjahre *im Lichte einer ästhetischen Kategorie der Moderne*, Peter Lang, Frankfurt a.M. *et al.* 1999 e Fossaluzza, Cristina: *Subjektiver Antisubjektivsmus. Karl Philipp Moritz als Diagnostiker seiner Zeit* cit., pp. 179-227. Rispetto alla problematica del dilettantismo nella letteratura del primo Novecento si veda invece Panizzo, Paolo: *Ästhetizismus und Demagogie. Der Dilettant in Thomas Manns Frühwerk,* Königshausen & Neumann, Würzburg 2007.

164 Secondo il nipote del conte Bühl, Stani, Neuhoff è addirittura una "persona di seconda classe", perché si sforza ininterrottamente, e con miseri risultati, "di imitare un genere che non è proprio il suo". Cfr. SW XII, 41.

comportamento indiscreto e privo di tatto.[165] Neuhoff, a sua volta, considera i nobili austriaci solo delle "ombre" (SW XII, 75), delle figure fuori moda che mancano di contatto con la realtà, come traspare anche dalla conversazione del barone prussiano con un invitato alla *soirée* degli Altenwyl definito semplicemente "la personalità":[166]

> Neuhoff Tutte queste persone che incontrate qui in realtà non esistono più. Ormai non sono altro che ombre. Nessuna delle persone che si muove in questi salotti fa parte del mondo reale nel quale si decidono le crisi intellettuali della nostra epoca. Guardatevi intorno: un'apparizione come il personaggio laggiù nella sala accanto che si tiene in equilibrio dalla testa ai piedi in un autocompiacimento di un'infinita trivialità... assediato da donne e ragazze... Kari Bühl.[167]

Mentre agli occhi dell'elegante ambiente nobiliare austriaco la modernità impersonata da Neuhoff[168] appare estremamente volgare, il 'tedesco del nord' ritiene la società aristocratica viennese un mondo decadente senza nerbo e "privo di volontà" che ha "sacrificato tutto alla bella apparenza" (SW XII, 93) e considera il suo antagonista Kari Bühl

---

165 Cfr. il dialogo fra Stani e Kari nella tredicesima scena del primo atto (SW XII, 47), in cui il conte Bühl sostiene fra l'altro che la convinzione (tipicamente borghese) del barone Neuhoff di "poter diventare qualcuno" sia "un'ingenuità" o un "errore nella sua educazione". Lo stesso Hofmannsthal condivide l'opinione dei suoi personaggi sul poco garbo dei tedeschi moderni. Negli appunti postumi del 1915 annota infatti: "Tatto. La carenza di tatto dei tedeschi. Probabili cause. Mancanza di sensibilità per la forma. Schiller: i tedeschi si possono commuovere solo moralmente, non esteticamente. (Differenza fondamentale con gli austriaci)" [RA III, 527].

166 Nel testo originale: "Der berühmte Mann".

167 "Alle diese Menschen, die Ihnen hier begegnen, existieren ja in Wirklichkeit gar nicht mehr. Das sind ja alles nur mehr Schatten. Niemand, der sich in diesen Salons bewegt, gehört zu der wirklichen Welt, in der die geistigen Krisen des Jahrhunderts sich entscheiden. Sehen Sie doch um sich: eine Erscheinung wie die Figur dort im nächsten Zimmer, vom Scheitel bis zur Sohle sich balancierend in der Selbstsicherheit der unbegrenzten Trivialität – von Frauen und Mädchen umlagert – Kari Bühl" [SW XII, 75].

168 Già il cognome del personaggio di Hofmannsthal, contenendo la parola "neu" (nuovo, moderno), segnala inconfondibilmente la sua modernità.

un "parassita" (SW XII, 116), un "ambiguo rammollito" che non possiede "dignità" (SW XII, 95). La profonda differenza fra i due mondi incarnati da Theophil Neuhoff e da Kari Bühl emerge esplicitamente nel contrasto fra il "tono da affarista" (SW XII, 68) e l'atteggiamento pragmatico e arrivista del barone prussiano e la leggerezza giocosa, senza spigoli e scopi che contraddistingue il codice di comportamento della società austriaca, che l'autore rappresenta simbolicamente nella figura del clown Furlani particolarmente amato dal conte Bühl:

> Hans Karl Tutti gli altri si fanno guidare da un'intenzione e non guardano né a destra né a sinistra, non respirano neanche finché non hanno ottenuto quel che vogliono: proprio questo è il loro segreto. Lui invece apparentemente non fa nulla di proposito, si limita ad accordarsi con l'intenzione degli altri. Desidera partecipare a tutto quello che fanno gli altri, è talmente ben disposto da farsi incantare da qualunque piccola esibizione gli venga presentata: se qualcuno tiene in equilibrio sul naso un vaso di fiori lo tiene in equilibrio anche lui; si potrebbe dire per cortesia.[169]

Come Kari spiega alla contessina Helene Altenwyl, la vera abilità del clown Furlani non consiste nell'esecuzione di una *performance* tecnicamente perfetta che ottenerà lo scopo di far cadere il vaso, ma in un'esibizione di equilibrismo così bella, gioiosa e *apparentemente* avulsa da qualunque proposito che alla fine il vaso non potrà che cadere da solo. Proprio per questa sua leggerezza, a differenza di altri abilissimi artisti che pure risultano volgari, per Kari Furlani è "bello semplicemente in virtù della sua *nonchalance*" (SW XII, 69). La *nonchalance* che caratterizza l'esibizione del clown non va confusa con un casuale

[169] "Alle andern lassen sich von einer Absicht leiten und schauen nicht rechts und nicht links, ja, sie atmen kaum, bis sie ihre Absicht erreicht haben: darin besteht eben ihr Trick. Er aber tut scheinbar nichts mit Absicht – er geht immer auf die Absicht der andern ein. Er möchte alles mittun, was die andern tun, soviel guten Willen hat er, so fasziniert ist er von jedem einzelnen Stückl, was irgendeiner vormacht: wenn er einen Blumentopf auf der Nase balanciert, so balanciert er ihn auch, sozusagen aus Höflichkeit" [SW XII, 68].

esercizio d'improvvisazione, perché la leggera destrezza di Furlani rappresenta una vera e propria prova estetica che ha origini concettuali lontane. Anche se la critica non sembra averlo ancora notato, la descrizione dell'esecuzione artistica di Furlani fornita dal conte Bühl, infatti, ricorda inconfondibilmente le teorie formulate sul finire del Settecento da Schiller nei suoi scritti estetici. Come si rammenterà, il "bello" per il filosofo settecentesco coincide con l'idea di "autonomia nella tecnica, libertà nella conformità all'arte" (NA 26, 209) espressa nella famosa lettera a Gottfried Körner del 23 febbraio 1793. Per Schiller una forma artistica è "bella" se, pur dovendo adeguarsi alla 'necessità' delle regole che disciplinano l'esecuzione artistica e non potendo *essere* libera, riesce a interiorizzare tali principi tecnici al punto tale da *apparire* libera. Le affermazioni di Kari sull'abilità artistica del clown Furlani richiamano immediatamente alla memoria il concetto schilleriano di "libertà nel fenomeno" (NA 26, 200): anche nel caso del clown di Hofmannsthal il "bello" corrisponde infatti a una libertà *apparente*, perché l'esibizione di Furlani implica esattamente la stessa ferrea disciplina della prestazione perfetta degli altri clown, ma la sua bravura consiste nella capacità di andare oltre, facendo propria la 'necessità' delle regole e trasformandola nella levità del gioco:

> Hans Karl a Helene Quando si osserva Furlani i clown più abili appaiono volgari. È autenticamente bello semplicemente in virtù della sua *nonchalance*... ma è ovvio che questa *nonchalance* richiede esattamente il doppio della bravura rispetto alla tecnica degli altri.[170]

Come traspare dal passo citato, Furlani è dunque un'allegoria moderna delle teorie estetiche schilleriane e, proprio sull'esempio di tali teorie, incarna una dimensione estetica che è anche etica, impersonando una visione dell'arte che fonde in sé la sfera della 'libertà' e quella

[170] "Wenn man dem Furlani zuschaut, kommen einem die geschicktesten Clowns vulgär vor. Er ist förmlich schön vor lauter Nonchalance – aber natürlich gehört zu dieser Nonchalance genau das Doppelte wie zu den andern ihrer Anspannung" [SW XII, 69].

della 'necessità'. Il clown di Hofmannsthal non rappresenta infatti solo un artista ma anche l'essenza di una *sociabilité* austriaca che ignora e disprezza le leggi alienanti della modernità economica. Va ricordato infatti che la teoria estetica che ci viene proposta nella commedia di Hofmannsthal, personificata nel personaggio del clown Furlani, è anche una vera e propria teoria della società. Si può supporre perciò che l'autore abbia voluto ispirarsi alle idee del filosofo settecentesco per attualizzarne i contenuti e farne una 'teoria dell''austriacità', individuando nell'aristocrazia viennese del primo Novecento l'incarnazione ideale dell'educazione estetica schilleriana nella modernità. Per Hofmannsthal la nobiltà austriaca diventa infatti la personificazione dei concetti di "purezza e integrità" (NA 20, 379) illustrati da Schiller nelle sue *Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen*,[171] rappresentando un'oasi felice nel deserto di un'epoca materialista e triviale che, come il filosofo tedesco scrive nel 1795, ha reso l'utile un "grande idolo" (NA 20, 311) e ha piegato l'umanità sotto il "giogo tirannico" (NA 20, 311) del bisogno, alienandola da se stessa. Sappiamo che Schiller con le sue *Lettere sull'educazione estetica* intende proporre una riflessione sul ruolo dell'arte e una teoria della formazione dell'individuo nell'ambito di un'ideale società armonica, esercitando una forte critica ai meccanismi della nascente società borghese-economica e reagendo agli eventi della Rivoluzione francese in cui vede un profondo imbarbarimento dell'umanità. Circa centovent'anni dopo, Hofmannsthal riprende nella sua commedia i termini teorici della critica di Schiller alla società economica, ma fa in fondo un uso meramente strumentale del pensiero del filosofo settecentesco. Lo scrittore austriaco applica infatti i principi degli scritti filosofici schilleriani al contesto storico del Novecento, calibrandoli sulla contrapposizione geografica e culturale 'Prussia' *versus* 'Austria'.[172] Così facendo, Hofmannsthal estrapola le teorie

[171] *Lettere sull'educazione estetica dell'uomo*.

[172] La riflessione sulle specificità e sulle differenze delle diverse etnie e delle diverse culture costituisce una delle tendenze di pensiero dominanti nel periodo immediatamente precedente alla Prima Guerra Mondiale, che in molti casi degenererà poi in tendenze marcatamente razziste. Uno degli esempi più significativi è la *Lite-*

schilleriane dal loro specifico contesto storico-culturale per calarle in quello moderno, altrettanto specifico, dell'unificazione tedesca, della Prima Guerra Mondiale e del crollo delle monarchie, nel quale esse in ultima analisi non possono che subire una metamorfosi, assumendo un valore puramente simbolico. Pur rappresentando per Hofmannsthal delle utili categorie interpretative della contemporaneità austriaca del 1918, nell'ambito della rete estetica e argomentativa intessuta dallo scrittore la critica culturale e l'utopia estetica schilleriana si svuotano infatti del loro specifico significato per diventare dei segni vuoti, trasformandosi nelle cifre astratte di una più ampia contrapposizione fra 'teoria' e 'vita', 'tecnica' e 'arte', 'civiltà' e 'cultura'. La critica e l'utopia schilleriana si tramutano così in segni irrelati capaci di acquisire una veste sempre diversa e di caricarsi di nuovi significati culturali, segni che nella commedia *L'uomo difficile* si fanno espressione del dualismo moderno di 'Prussia' e 'Austria'. Proprio riconoscendo nella cultura tedesca due anime discordanti e conflittuali, una guglielmina e una asburgica, nelle *Betrachtungen*[173] del 1921 Hofmannsthal definisce le sue commedie dei prodotti dello spirito viennese, dei documenti di

raturgeschichte der deutschen Stämme und Landschaften (Storia della letteratura delle stirpi e dei paesaggi tedeschi, 4 vol., 1912-1928) del professore universitario austriaco Josef Nadler. Cfr. Hermand, Jost: *Geschichte der Germanistik* cit., pp. 76 seg. e il recente studio di Irene Ranzmaier: *Stamm und Landschaft: Josef Nadlers Konzeption der deutschen Literaturgeschichte*, de Gruyter, Berlin *et al.* 2008. Pur non rientrando ovviamente nella linea più radicale e xenofoba, Hofmannsthal apprezza e utilizza a sua volta le diffuse categorie 'geografico-culturali'. Non a caso nel 1918 lo scrittore legge i primi due volumi della storia della letteratura di Nadler con entusiasmo e interesse, trovandoli "importanti politicamente e da ogni punto di vista", come scrive a Pannwitz il 26 febbraio 1918, cfr. HH/RP, 207 seg. Come rileva Hermand, i primi due volumi non presentano ancora un pensiero esplicitamente razzista ma rimangono nell'ambito di una riflessione popolar-nazionale (*völkisch*). Cfr. *ibid.*, p. 77. Su Hofmannsthal e Nadler cfr. anche Volke, Werner: "Hugo von Hofmannsthal und Josef Nadler in Briefen", in: *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft* XVIII, 1974, pp. 37-88 e Dacrema, Nicoletta: "Josef Nadler und Hugo von Hofmannsthal", in: *Zeitschrift für Germanistik* N.F. 5 (1995), fascicolo 3, pp. 535-543.

173 *Considerazioni.*

una "natura [*Wesensart*] austriaca" (RA II, 476) che dal punto di vista dell'autore costituisce l'altra faccia della 'tedeschità' e incarna "una germanicità più antica e più nobile" (RA II, 476). Non c'è dubbio perciò che anche *L'uomo difficile*, al di là delle significative reminiscenze schilleriane, nella sostanza voglia essere in tutto e per tutto un documento della "natura austriaca" evocata dal suo autore nel 1921. Non è un caso che una delle tematiche principali della commedia sia proprio la contrapposizione fra la *sociabilité* dell'aristocrazia austriaca e l'utilitarismo della modernità prussiana. Come si è illustrato, rappresentando il contrasto fra questi due atteggiamenti culturali, lo scrittore tuttavia non intende semplicemente portare sulle scene il dualismo che a suo parere caratterizza la cultura tedesca, esprimendo la sua visione critica della società moderna. Ne *L'uomo difficile* Hofmannsthal si propone di raggiungere un obiettivo ben più ambizioso: quello di evocare un terzo modello culturale, ovvero un'utopica società del futuro che, rinascendo dalle ceneri del premoderno "mondo di ieri", possa superare l'aridità e la dissociazione della moderna società economica per fondare una nuova cultura vitale e creare così uno spazio unitario in cui, come vuole la lezione del 1927, lo "Spirito della nazione" tedesca possa finalmente trovare un terreno fertile su cui rifiorire.

Nella dinamica delle intenzioni di rinascita culturale che sottendono il tessuto estetico della commedia *L'uomo difficile* nel 1917, accanto alla contrapposizione Prussia *versus* Austria, s'inserisce un secondo e fondamentale elemento tematico tratto dall'attualità storica, assente nelle prime bozze del 1909-1911, che approfondisce e rende più concreta la riflessione filosofica dell'autore sulla cultura del suo tempo, ossia la problematica della guerra. Ripensando agli scritti pubblicistici di Hofmannsthal, in cui l'attualità storica assume un valore fortemente simbolico (e in fondo strumentale rispetto alle visioni culturali dell'autore), verrà spontaneo chiedersi se lo scrittore in un testo letterario come il dramma *L'uomo difficile* non decida invece di tematizzare la contemporaneità storica in modo più realistico.

Va innanzitutto sottolineato che per Hofmannsthal la guerra costituisce senza dubbio un elemento strutturale e necessario dell'intreccio

della sua commedia. Lo conferma esplicitamente una lettera del 14 luglio 1918 al drammaturgo Karl Zeiss:

> [La commedia] si ambienta nell'immediata contemporaneità, o ancor di più: presuppone la fine della guerra. Se sono personaggi maschili adulti, i protagonisti dell'azione s o n o s t a t i in guerra. Questo passato rappresenta una condizione imprescindibile [...].[174]

Se si pensa al protagonista del dramma si possono intuire facilmente le ragioni della centralità della guerra nella struttura della commedia. Pur essendo un elemento essenziale nello svolgimento della trama, l'appartenenza del conte Bühl all'ambiente culturale dell'aristocrazia austriaca non basta infatti per restituire al malinconico di Hofmannsthal un'autentica dimensione sociale. Il motivo che salva Kari da un'esistenza irrelata ed effimera e che rende tale personaggio molto più plausibile e complesso del casanova moralista Florindo ne *Il ritorno a casa di Cristina* è proprio l'esperienza della guerra. È vero che il conte Bühl non torna dal fronte più forte e temprato ma ancora più fragile e sensibile di prima, come egli stesso spiega alla sorella Crescence:

> Hans Karl Crescence, [la guerra] non rende affatto meno sensibili, semmai di più. Perché non lo capisci? Mi possono salire le lacrime agli occhi per una stupidaggine, o m'imbarazzo e divento rosso per una quisquilia, una sfumatura che non nota nessuno, o mi capita di dire a voce molto alta quello che penso. Sono condizioni insostenibili per andare in società. Non so proprio dirti cosa sia, ma è più forte di me.[175]

---

[174] "[Das Lustspiel] spielt in der unmittelbaren Gegenwart, – mehr als das: es setzt den Krieg als beendet voraus, die handelnden Figuren, soweit sie Männer sind, w a r e n im Kriege, diese Vergangenheit ist Voraussetzung [...]" [SW XII, 484].

[175] "Crescence, das macht einen ja nicht weniger empfindlich, sondern mehr. Wieso verstehst du das nicht? Mir können über eine Dummheit die Tränen in die Augen kommen – oder es wird mir heiß vor Gêne über eine ganze Kleinigkeit, über eine Nuance, die kein Mensch merkt, oder es passiert mir, daß ich ganz laut sag', was ich mir denk' – das sind doch unmögliche Zustänţd', um unter Leut' zu gehen. Ich kann dir gar nicht definieren, aber es ist stärker als ich" [SW XII, 13].

Tuttavia, pur non tornando a casa più forte, il conte Bühl vi ritorna più saggio. La guerra infatti lo ha profondamente cambiato, perché gli ha trasmesso la consapevolezza che la vita non può essere sopportata senza dei punti di riferimento e gli ha fatto capire che la sfera effimera e sfuggente del desiderio e del sogno necessita di un contrappeso nella sfera stabile e duratura dell'etica. Non stupisce dunque che anche nei suoi appunti sulla commedia l'autore sottolinei il valore e la centralità della 'scelta etica' per il conte Bühl, annotando il significato 'paradossale' che l'esperienza al fronte assume per lo sviluppo del personaggio: "Paradosso: che abbia imparato a riconoscere la scelta là fuori, dove non sceglie nessuno".[176] Non è un caso se lo scrittore riporta tale nota nella sua copia del volume *Stadi sul cammino della vita* del filosofo danese Søren Kierkegaard, un libro che costituisce senza ombra di dubbio una delle fonti principali del dramma di Hofmannsthal[177] e nel quale l'autore segna la maggior parte delle sue riflessioni sulla commedia *L'uomo difficile*. Proprio come nel pensiero di Kierkegaard (espresso in *Enten Eller* nel 1843 ancor prima che negli *Stadi*)[178] anche nella commedia di Hofmannsthal la 'scelta' costituisce un momento decisivo che permette di superare la casualità dell'esistenza estetica e di entrare nella dimensione stabilizzante dell'etica. Diversamente dal filosofo danese, nella

---

176 "Paradoxie: dass er draussen, wo niemand wählt, die Wahl erkennen gelernt hat" [SW XII, 264].

177 Il volume *Stadi sul cammino della vita*, uscito in danese nel 1845, viene tradotto in tedesco nel 1886. Nella sua biblioteca personale Hofmannsthal possiede una copia della prima edizione tedesca. Sull'influsso della filosofia di Kierkegaard sul pensiero dello scrittore durante la stesura della commedia *L'uomo difficile* cfr. Michael Hamburger: "Hofmannsthals Bibliothek", in: *Euphorion* 55 (1961), pp. 15-76, in particolare p. 37 e pp. 71-75. A tale proposito vedi anche gli approfondimenti nell'edizione storico-critica delle opere di Hofmannsthal in: SW XII, 190-194 e gli appunti dello scrittore in: SW XII, 264 seg. (N 104).

178 Mentre in *Enten Eller* Kierkegaard contrappone sostanzialmente lo stadio estetico a quello etico, negli *Stadi* il filosofo dà spazio e rilevanza anche al terzo stadio: quello religioso. È interessante sottolineare che Hofmannsthal, pur concentrandosi sugli *Stadi*, nel periodo in cui lavora alla commedia *L'uomo difficile* legge anche *Il diario del seduttore*, un brano tratto dalle carte dell'esteta A in *Enten Eller*. Cfr. Michael Hamburger: "Hofmannsthals Bibliothek" cit., p. 75.

sua commedia il nostro autore non situa però la 'scelta' in un ambito solamente esistenziale, ma pone il passaggio fra stadio estetico e stadio etico in diretta relazione con l'evento bellico, il quale, rappresentando il momento in cui l'instabilità dell'esistenza si palesa in tutta la sua portata, per contrasto diventa presupposto e motivo scatenante della scelta etica. Nell'ambito della dinamica filosofica descritta da Kierkegaard, ossia del contrasto fra 'estetica' e 'etica', 'caso' e 'necessità', Hofmannsthal interpreta la guerra come una sorta di catarsi, un'esperienza rivelatrice proprio perché distruttiva, nella quale si rende manifesto il valore duraturo e salvifico della 'scelta'. In una lunga conversazione con Antoinette Hechingen, il conte Bühl descrive infatti con molta chiarezza il carattere 'filosofico' della sua esperienza al fronte:

> Hans Karl È una sacra verità, la so da me; devo averla sempre saputa, ma solo là fuori mi è apparsa in tutta la sua evidenza. Esiste un caso che a quanto pare fa di noi tutto ciò che vuole; tuttavia, nel turbine che ci scaraventa di qua e di là, nel mezzo dell'apatia e della paura di morire, percepiamo e sappiamo che esiste anche una necessità che ci sceglie di attimo in attimo, che si muove molto silenziosamente, passando vicinissima al cuore; anche se è affilata e tagliente come una spada. Senza di essa quella là fuori non sarebbe stata più vita, ma solo un brancolamento nel buio come quello di un animale.[179]

Esattamente nella logica del pensiero espresso da Kierkegaard in *Enten Eller* e negli *Stadi* e in conformità con le idee sviluppate ne *Il ritorno a casa di Cristina*, ne *L'uomo difficile* Hofmannsthal non dipinge Kari Bühl come un personaggio che dopo l'esperienza in guerra ha

---

[179] "Das ist eine heilige Wahrheit, die weiß ich – ich muß sie immer schon gewußt haben, aber draußen ist sie erst ganz deutlich für mich geworden: es gibt einen Zufall, der macht scheinbar alles mit uns, wie er will – aber mitten in dem Hierhin- und Dorthingeworfenwerden und der Stumpfheit und Todesangst, da spüren wir und wissen es auch, es gibt halt auch eine Notwendigkeit, die wählt uns von Augenblick zu Augenblick, die geht ganz leise, ganz dicht am Herzen vorbei und doch so schneidend scharf wie ein Schwert. Ohne die wäre da draußen kein Leben mehr gewesen, sondern nur ein tierisches Dahintaumeln" [SW XII, 87].

preso coscienza di una vaga e astratta dimensione etica, ma come un uomo che dopo tale esperienza si concentra su una scelta ben precisa e concreta, ossia quella del matrimonio. Paradossalmente, è proprio partendo dal presupposto che "il caso ci spinge insieme e ci separa" e che "se lo volesse il caso tutti potrebbero vivacchiare con chiunque" (SW XII, 85) che nel secondo atto della commedia Kari giunge a fare alla contessa Hechingen una vera e propria apologia del 'sacro istituto' del matrimonio:

> Hans Karl E la stessa necessità c'è anche fra uomini e donne; dove c'è questa, si è obbligati a venirsi incontro e a perdonarsi e a riconciliarsi e a rimanere insieme. E allora ci possono essere dei figli, ed ecco un matrimonio e un santuario. Nonostante tutto, nonostante tutto...[180]

Nella commedia di Hofmannsthal il matrimonio rappresenta dunque il passaggio dalla "palude" (SW XII, 86) della sfera estetica alla 'terraferma' della scelta etica e costituisce "l'istituto che rende necessario, valido e duraturo quanto è impuro e casuale" (SW XII, 86). Per il Kari tornato dalla guerra, come per il suo autore, l'istituto del matrimonio non si limita perciò a segnare il passaggio dal primo al secondo "stadio" descritto nelle opere di Kierkegaard, ossia dall'estetica all'etica, ma costituisce addirittura l'ingresso nel terzo stadio, quello della religione e della "necessità superiore" (SW XII, 40).[181] Nelle intenzioni

---

[180] "Und die gleiche Notwendigkeit gibt's halt auch zwischen Männern und Frauen – wo die ist, da ist ein Zueinandermüssen und Verzeihung und Versöhnung und Beieinanderbleiben. Und da dürfen Kinder sein, und da ist eine Ehe und ein Heiligtum, trotz allem und allem –" [SW XII, 87].

[181] Il personaggio di Kari incarna meglio di tutti gli altri tale dimensione religiosa. Non a caso nel 1917 Hofmannsthal intende inserire nella sua commedia delle scene, più tardi eliminate, in cui il conte Bühl viene visto pregare o inginocchiarsi durante la *soirée* dagli Altenwyl. Cfr. SW XII, 158. In generale l'autore intende e apprezza il matrimonio esclusivamente come istituto religioso, come si legge in passo della sua lettera del 10 settembre 1926 allo storico e diplomatico svizzero Carl Jacob Burckhardt: "Per me il matrimonio è qualcosa di eccelso, il vero sacramento; non voglio neanche immaginare la vita senza matrimonio. (Tutto quello che penso in proposito è stato detto nelle mie commedie, spesso in modo volutamente nascosto e

della commedia, il matrimonio non vuole perciò essere solo il "risultato di una scelta giusta" (SW XII, 36),[182] come afferma il giovane Stani (il nipote di Kari) utilizzando un lessico che evoca inconfondibilmente echi kierkegaardiani, ma intende rappresentare, come negli *Stadi* del filosofo danese, un vero e proprio salto nella dimensione della 'necessità' religiosa. La decisione di Stani di sposare Helene è destinata a fallire proprio perché, non avendo alle spalle l'esperienza della guerra e non presentando lo spessore filosofico e metafisico delle convinzioni del conte Bühl, si ferma alla dimensione astratta dell'etica, della "scelta giusta", senza proiettarsi nella sfera del religioso e del sacro. Nonostante le affermazioni apparentemente kierkegaardiane del giovane conte, quella di Stani rappresenta perciò, come l'autore annota nei suoi appunti sulla commedia, una scelta motivata da "puro egoismo".[183]

Se è vero dunque che le teorie di Kierkegaard costituiscono una delle fonti filosofiche principali a cui l'autore si è ispirato nella commedia *L'uomo difficile*, va ricordato anche che nel 1917, rielaborando la commedia e motivando la svolta di Kari e il suo salto dall'estetica alla dimensione etica e religiosa con l'esperienza della guerra, Hofmannsthal si discosta dalla prospettiva esclusivamente esistenziale degli *Stadi* per avvicinarsi a una prospettiva storica. Ciò non significa tuttavia che lo scrittore intenda spostarsi sul piano del realismo, riproducendo fedelmente gli eventi storici contemporanei o raccontando delle storie di vita ambientate nel periodo bellico. Nella commedia *L'uomo difficile* la guerra ha un valore che si potrebbe definire 'filosofico' (si pensi anche al valore simbolico che la contemporaneità bellica assume in questi anni nelle riflessioni culturali dello Hofmannsthal pubblicista), perché costituisce l'elemento drammaturgico che consente all'autore di rendere il personaggio di Kari molto più plausibile e 'rotondo' di quello di Florindo ne *Il ritorno a casa di Cristina* e rappresenta la chiave in grado di spiegare perché proprio la figura dell'esteta debba essere quel-

quasi frivolo.)", cfr. Hofmannsthal, Hugo von/Burckhardt, Carl Jacob: *Briefwechsel*, a cura di Carl Burckhardt, Fischer, Frankfurt a.M. 1956, p. 224.

182 Cfr. anche SW XII, 58.

183 Cfr. Michael Hamburger: "Hofmannsthals Bibliothek" cit., p.73.

la più moralista e conservatrice della commedia. Come si ricorderà, nella *Cristina* il casanova Florindo certo comprende e apprezza fino in fondo il valore del matrimonio, ma sa di non poterlo scegliere per sé a causa della sua giovinezza e della sua esuberanza vitale e si limita perciò a svolgere il ruolo di intermediario fra Cristina e il maturo capitano. Anche il malinconico Kari (che, è bene sottolinearlo, rappresenta l'unico personaggio de *L'uomo difficile* a sostenere in tutta la commedia il 'sacro istituto' del matrimonio) possiede lo stesso irresistibile fascino di Florindo, pur non essendo più così giovane, e nella prima parte del dramma sembrerebbe avere lo stesso ruolo di *outsider* galeotto che ha il personaggio del seduttore nella *Cristina.* Come il casanova settecentesco di Hofmannsthal, il conte Bühl si ritiene troppo egoista per sposarsi,[184] ma cerca in compenso di contribuire al successo dei matrimoni degli altri personaggi, impegnandosi a riconciliare l'amico Hechingen e la moglie Antoinette e chiedendo la mano di Helene Altenwyl per conto del nipote Stani. Nonostante l'esperienza della guerra, perciò, la consapevolezza etica di Kari sembrerebbe inizialmente solo teorica, come quella di Florindo. Tuttavia, grazie a un *coup de scène* finale che rende *L'uomo difficile* molto più completo della *Cristina*, sia a livello drammaturgico che a livello concettuale, il conte sarà in realtà l'unico personaggio del dramma a compiere la scelta di sposarsi e a farlo davvero. Certo, il percorso di Kari verso il matrimonio risulta a prima vista quanto mai accidentato, ma per comprenderlo fino in fondo bisogna ricordare che il conte, come il suo amato clown Furlani, rappresenta un "uomo senza intenzione"[185] che vive armonizzandosi con il mondo che lo circonda, senza fare apparentemente nulla di proposito e lasciando accadere tutto da sé. Dando l'impressione di limitarsi a prendere atto del valore teorico della 'scelta' etica del matrimonio, il conte Bühl è poi in realtà colui che sceglie veramente, anche se con molta "*nonchalance"*. La tecnica di Kari è quella di far agire la sua controparte femminile Helene, la quale ha il compito di trasformare in fatto compiuto le con-

[184] Come confessa a Helene nel terzo atto, cfr. SW XII, 132.

[185] *L'uomo difficile* avrebbe dovuto intitolarsi *Der Mann ohne Absicht* (*L'uomo senza intenzione*), cfr. Michael Hamburger: "Hofmannsthals Bibliothek" cit., p.72.

vinzioni che il conte ha maturato in guerra e che egli stesso, non a caso, le ha confidato confusamente nel corso di una conversazione svoltasi durante la *soirée* dagli Altenwyl.[186] Non è secondario che sia proprio Helene a far diventare realtà la decisione su cui s'incentra il dramma di Hofmannsthal, perché a differenza delle altre donne[187] (e in particolare del personaggio femminile più frivolo della commedia, ossia Antoinette Hechingen, che esiste "esclusivamente per il momento")[188] la contessa Altenwyl rappresenta, come afferma Kari, una donna in cui "risiede la necessità" (SW XII, 99):

> Helene Per me il momento non c'è affatto: sto qui e vedo le lampade accese laggiù, e dentro di me le vedo già spente. E parlo con voi, siamo completamente soli in una stanza, ma dentro di me è già tutto passato. Come se una persona qualsiasi fosse entrata e ci avesse disturbati, Huberta o Theophil Neuhoff o chiunque altro, e fosse già passato che sono stata seduta da sola con voi con questa musica, più adatta a qualunque cosa al mondo piuttosto che a noi due. E voi foste già ritornato di là, chissà dove fra la gente. E anch'io [fossi] chissà dove fra la gente.[189]

Se nella logica della commedia Helene personifica quindi la 'necessità', incarnando la dimensione eterna che può superare l'arbitrarietà del caso e la caducità del momento per unire presente, passato e futuro,

---

186 Complica ulteriormente la situazione che Kari in tale occasione avrebbe dovuto intrattenersi con la giovane donna su tutt'altri argomenti, convincendola addirittura ad accettare la proposta di matrimonio del nipote Stani.

187 Cfr. l'affermazione di Helene in: SW XII, 100 che rivela una visione quanto meno schematica dell'universo femminile.

188 SW XII, 100.

189 "Für mich ist ja der Moment gar nicht da, ich stehe da und sehe die Lampen dort brennen, und in mir sehe ich sie schon ausgelöscht. Und ich spreche mit Ihnen, wir sind ganz allein in einem Zimmer, aber in mir ist das jetzt schon vorbei: wie wenn irgendein gleichgültiger Mensch hereingekommen wäre und uns gestört hätte, die Huberta oder der Theophil Neuhoff oder wer immer, und das schon vorüber wäre, daß ich mit Ihnen allein dagesessen bin, bei dieser Musik, die zu allem auf der Welt besser paßt, als zu uns beiden – und Sie schon wieder irgendwo dort zwischen den Leuten. Und ich auch irgendwo zwischen den Leuten" [SW XII, 100].

si capisce molto bene perché la sua immagine si manifesti a Kari sotto forma di visione proprio durante la guerra, quando il conte impara a riconoscere il valore della scelta etico-religiosa, e si comprende anche perché Helene non possa che apparire a Kari nel ruolo più adatto alla donna che rappresenta la 'necessità', ossia quello della moglie. Come Kari dirà a Helene, sottolineando il valore religioso di tale rivelazione, si tratta di una "lezione molto sottile" impartitagli da una "potenza superiore" (SW XII, 102). Il conte non interpreta però tale 'lezione divina' come un incentivo a chiedere la mano della contessa Altenwyl, ma come una malinconica visione della felicità a cui avrebbe potuto aspirare e che tuttavia ha perduto proprio a causa della "debolezza della [sua] natura" (SW XII, 103) di esteta. Raccontando a Helene il valore salvifico che la sua immagine ha assunto per lui in un momento di disperazione esistenziale come la traumatica esperienza in un ospedale da campo, il conte non chiede perciò alla giovane contessa di diventare sua moglie ma si limita a dirle addio, accontentandosi di aver acquisito la consapevolezza teorica di tutto quello che avrebbe potuto avvenire se fosse stato più forte e avesse compreso prima che una persona può esprimere tutta la sua umanità solo nell'ambito della sacralità del matrimonio:

> Hans Karl Un essere umano. Là improvvisamente sono riuscito a immaginarmi cosa sia. E come possa essere quando due esseri umani fondano la propria vita l'uno sull'altro e diventano come una persona sola. Sono riuscito a concepire (se non altro ho intuito) che cosa questo comporti e quanto sacro e meraviglioso questo sia.[190]

Non può sfuggire che quella che Kari esprime in queste righe è in primo luogo un'immagine simbiotica della coppia come 'organismo' che evoca chiari echi biblici, ricordando l'androginia originaria di Ada-

[190] "Ich hab' da auf einmal ausdenken können, was das ist: ein Mensch. Und wie das sein muß: zwei Menschen, die ihr Leben aufeinander legen und werden wie ein Mensch. Ich habe – in der Ahnung wenigstens – mir vorstellen können – was da dazu gehört, wie heilig das ist und wie wunderbar" [SW XII, 103].

mo nella *Genesi*.[191] Oltre che alla Bibbia, la visione della coppia come 'organismo' si ispira anche a una concezione ermafrodita dell'uomo sviluppata dai pensatori romantici alla fine del Settecento, traendo spunto dalla riscoperta della sessualità delle piante nella seconda metà del Seicento[192] e riprendendo il mito narrato nel *Simposio* di Platone. Il Romanticismo formula infatti una teoria della coppia che postula l'unità primigenia di uomo e donna, presupponendo l'esistenza di uno stato paradisiaco originario andato ineluttabilmente perduto nella moderna società della divisione dei sessi. Secondo tale concezione della coppia, che unisce conoscenze tratte da discipline differenti (come mistica, filosofia e botanica), l'amore non sarebbe che l'espressione dell'inesaudibile desiderio di ritornare all'edenica unità originaria per ricongiungersi con la propria metà perduta e diventare come la pianta che non conosce ancora la separazione fra sesso maschile e sesso femminile.[193] Non bisogna dimenticare che a cavallo fra Sette- e Ottocento l'esaltazione di uno stato di natura primigenio e paradisiaco non rappresenta una mera proiezione idilliaca, ma un vero e proprio disegno filosofico che persegue un preciso obiettivo polemico, rivolgendosi esplicitamente contro la dissociazione della nascente società economica borghese. È per questa ragione che nella sua *Lucinde* (1799) Friedrich Schlegel, spinto dalla volontà di esercitare una forte critica ai meccanismi che regolano la modernità, contrappone significativamente il "puro vegetare" e l'"ozio", che considera condizioni positive, a quelli che definisce gli "angeli della morte" della società borghese, ossia lo "zelo" e l'"utile":

> Non si dovrebbe davvero trascurare in modo così imperdonabile lo studio dell'ozio, ma coltivarlo per farne un'arte, una scienza, o meglio an-

[191] Cfr. Aurnhammer, Achim: *Androgynie. Studien zu einem Motiv in der europäischen Literatur*, Böhlau Verlag, Köln/Wien 1986, pp. 23-30.

[192] Si tratta di una conoscenza espressa già negli scritti di Erodoto, anche se poi viene negata da Aristotele e ripresa (riscoperta) solo nel Seicento. Cfr. *ibid*., pp. 180 seg.

[193] Per un'analisi dei legami fra mistica, filosofia e botanica nella discussione sull'androginia a cavallo fra Sette- e Ottocento cfr. *ibid.*, pp. 177-200. Per un approfondimento critico cfr. anche Baioni, Giuliano: "L'alchimia, la chimica e il fiore androgino" cit., *passim.*

> cora una religione! Concludendo e arrivando al punto: tanto più divini sono una persona o la sua opera, tanto più rassomigliano alla pianta. Fra tutte le forme della natura, essa è la più etica e la più bella. Di conseguenza solo il *puro vegetare* potrebbe costituire il modo di vivere più sublime e più completo.[194]

Partendo da tali considerazioni sulla perfezione dello stato naturale della pianta, nella *Lucinde* Schlegel descrive l'amore come l'unica forza che ci può rendere "persone vere e complete",[195] portandoci a superare l'alienazione e la dissociazione della modernità. L'autore romantico sviluppa perciò le sue teorie da una prospettiva critica e antiborghese che prende le mosse dalle stesse premesse concettuali a cui s'ispirerà Hofmannsthal nelle sue commedie illustrando il valore etico e religioso del matrimonio per l'individuo moderno. Per convincersene sarà sufficiente ritornare a *L'uomo difficile*, concentrandosi sulla caratterizzazione della coppia Hans Karl-Helene e sui presupposti filosofici del sofferto percorso dei due personaggi verso il matrimonio. Anche se il conte Bühl nel corso del dramma ribadisce più volte di non avere la minima intenzione di sposare la giovane contessa Altenwyl, la sua confusa incertezza, le sue *gaffes* e il suo comportamento impacciato (peraltro perfettamente degni di un'analisi di Freud),[196] fanno pensare che il personaggio nel profondo non sia proprio convinto di aver perduto l'occasione di chiedere la mano di Helene. È proprio lui, con le sue con-

---

194 "In der Tat man sollte das Studium des Müßiggangs nicht so sträflich vernachlässigen, sondern es zur Kunst und Wissenschaft, ja zur Religion bilden! Um alles in Eins zu fassen: je göttlicher ein Mensch oder ein Werk des Menschen ist, je ähnlicher werden sie der Pflanze; diese ist unter allen Formen der Natur die sittlichste, und die schönste. Und also wäre ja das höchste vollendetste Leben nichts als ein *reines Vegetieren*" [KFSA, sezione 1. vol. V, p. 27].

195 *Ibid.*, p. 64.

196 Si pensi ad esempio alle seguenti affermazioni di Kari nei confronti di Helene: "Il passato è passato. Nessuno ha il diritto d'intesserlo in una conversazione che si riferisce al presente. Mi esprimo penosamente, ma ho le idee chiarissime in proposito" [SW XII, 129] o "[...] sono ritornato per ridarvi la vostra completa libertà, *pardon*, la parola mi è salita alle labbra assai goffamente. Per ridarvi la vostra completa serenità." [SW XII, 129].

fessioni e i suoi racconti, a preparare il terreno per la 'scelta' su cui s'incentra tutta la commedia, anche se sarà poi la contessa Altenwyl a dover prendere attivamente la decisione di dichiarargli lei stessa il suo amore, al di là di tutte le regole previste dall'etichetta aristocratica, facendo il primo passo per trasformare in realtà le convinzioni teoriche di Kari sul matrimonio. Quando il conte, dopo averle detto precipitosamente addio, ritorna a cercarla spinto da un impulso che non riesce a spiegarsi, è la giovane donna a fargli capire che è stata la sua "volontà più profonda" (SW XII, 130), il suo "sé" (SW XII, 131) a riportarlo da lei. La "volontà", intesa nel senso schopenaueriano di "impulso vitale",[197] è un concetto che si avvicina molto a quello freudiano di '"Es" e che sta a indicare gli istinti primari nell'uomo e le pulsioni vitali che vanno al di là di ogni principio morale. La "volontà" di cui parla Helene è dunque solo una nuova formulazione della "poligamia naturale" che l'autore attribuisce al casanova Florindo nella *Cristina*.[198] A differenza di Florindo, ne *L'uomo difficile* il conte Bühl, con l'aiuto della contessina Altenwyl, avrà però la possibilità di superare e convogliare la sua "volontà" nella 'sacralità' e nella 'necessità' del matrimonio:

> Helene Desiderare è la vostra natura. E tuttavia non [si tratta di un desiderio rivolto a] questo o a quello, bensì a una creatura nella sua interezza, per sempre! Sarebbe stato necessario che una donna avesse avuto la forza di costringervi a desiderarla sempre di più. Allora sareste rimasto con lei.[199]

Nella dinamica della commedia Helene rappresenta esattamente la donna che può riportare Kari alla sua "natura", colei che possiede la

---

[197] Si pensi solo allo scritto del 1819 *Die Welt als Wille und Vorstellung* (*Il mondo come volontà e rappresentazione*). Per l'edizione italiana cfr. la traduzione di Paolo Savj-Lopez e Giuseppe De Lorenzo per Laterza (13ª edizione 2008).

[198] Cfr. la già citata lettera del 29 gennaio 1910 a Harry Graf Kessler, in: SW XI, 797.

[199] "Begehren ist Ihre Natur. Aber nicht: das – oder das – sondern von einem Wesen: alles – für immer! Es hätte eine die Kraft haben müssen, Sie zu zwingen, daß Sie von ihr immer mehr und mehr begehrt hätten. Bei der wären Sie dann geblieben" [SW XII, 133].

forza sovrumana di trasformare il 'caso' in 'necessità', la caducità in eternità, la "volontà" in sacralità. Non stupisce, perciò, che sia lei nella seconda e decisiva conversazione fra i due personaggi a esprimere i suoi sentimenti e la sua intenzione di sposare il conte con delle parole che ricordano chiaramente la visione romantica della simbiosi fra principio maschile e principio femminile come ideale di vita, riportando alla mente la definizione della *Lucinde* di Friedrich Schlegel secondo la quale l'individuo è la metà incompleta di un'unità originaria e solo la coppia può costituire una persona 'vera' e 'completa':

> Helene In questo momento non so se sei veramente in grado di voler bene a qualcuno, ma io sono innamorata di te e voglio...ma è veramente inaudito che lo facciate dire a me![200]

> Hans Karl con voce tremante
> Volete da me...[201]

> Helene con un tono non più fermo del suo
> La mia parte! Della tua vita, della tua anima, di tutto.[202]

Le parole di Helene tranquillizzano subito il conte, facendolo sentire "in pace con se stesso" (SW XII, 133) e sollevandolo improvvisamente, quasi per magia, dall'angoscia di un'esistenza dissociata e instabile. Per Kari sarà facile, o addirittura ovvio, accordarsi con una proposta di matrimonio che promette di ricondurlo all'assoluta armonia primigenia della pianta, riportandolo alla pace di un organismo conchiuso in se stesso che rispecchia la perfezione divina e non conosce più i desideri e le pene che tormentano l'individuo moderno.

---

200 "Jetzt weiß ich zwar nicht, ob du jemand wahrhaft liebhaben kannst – aber ich bin in dich verliebt, und ich will – aber das ist doch eine Enormität, daß Sie mich das sagen lassen!".

201 "zitternd/Sie wollen von mir –".

202 "mit keinem festeren Ton als er/Von deinem Leben, von deiner Seele, von allem – meinen Teil!" [SW XII, 131 seg.].

Tutta incentrata sul tema del superamento della precarietà della natura estetica nella dimensione etico-religiosa del matrimonio, la commedia *L'uomo difficile* non fa dunque che riproporre in una nuova veste letteraria, per la prima volta armonica e consapevole, quelli che abbiamo visto essere i poli strutturali della riflessione filosofica e culturale del suo autore negli anni della Prima Guerra Mondiale, ossia le categorie romantiche di 'vita' e 'spirito'. Come si è illustrato, nell'opera di Hofmannsthal il pensiero filosofico neoromantico e vitalista che fa da sfondo alla commedia *L'uomo difficile* comincia a esprimersi frammentariamente nel 1909 con gli abbozzi delle commedie, per poi essere determinato in modo decisivo negli anni della guerra ed essere quindi sviluppato gradualmente in una direzione 'politica' univoca.[203] Nel 1917 il fondamentale incontro con Pannwitz fornirà dei nuovi impulsi alle idee dello scrittore austriaco, portandolo a formulare un preciso progetto filosofico-culturale su cui si fonderanno concettualmente anche le opere letterarie e drammatiche degli anni successivi.[204] Per tutti gli anni venti il tratto caratterizzante dell'opera di Hofmannsthal rimarrà infatti quello che l'autore nella lettera a Pannwitz del 17 novembre 1920 definisce il "terzo elemento" (HH/RP, 555), ossia un principio a metà fra dimensione spirituale e dimensione mondana. Un passo relativo a *L'uomo difficile* tratto dalla stessa lettera a Pannwitz, in cui Hofmannsthal si difende dalla critica rivoltagli dal suo interlocutore di

---

[203] La "vita" come elemento filosofico è già presente anche negli scritti del giovane Hofmannsthal precedenti al 1909, come conferma lo studio di Gregor Streim: *Das "Leben" in der Kunst. Untersuchungen zur Ästhetik des frühen Hofmannsthal* cit. A tale proposito cfr. anche le affermazioni dello stesso Hofmannsthal in una conferenza tenuta nel 1896 e intitolata programmaticamente *Poesie und Leben* (*Poesia e vita*), in: RA I, 13-19. Tuttavia solo dal 1909, e ancor più esplicitamente dalla Prima Guerra Mondiale in poi, la "vita" nell'opera dello scrittore austriaco non rappresenterà più solo la dimensione di un'estetica che si ispira al vitalismo di Nietzsche, ma diventerà un innovativo elemento "sociale" e culturale in cui si fondono estetica e politica.

[204] Come vedremo nei prossimi capitoli illustrando due casi estremamente significativi, quello della fiaba *La donna senz'ombra* e del dramma *La torre.*

aver "accondisceso" troppo con il mondo,[205] dimostra quanto il nostro autore nel 1920 sia convinto che la mescolanza filosofica di 'vita' e 'spirito' sia ormai diventata un fondamento imprescindibile della sua opera letteraria:

> Da parte Sua l'idea che con quanto ho rappresentato (il sociale) io sia sceso al di sotto del mio livello mi risulta comprensibile, anche se con difficoltà, solo tenendo presente la forma assurda in cui lo ha letto.[206] Mi riporta alla mente l'opinione (anch'essa non lasciava aperta la possibilità di una vera discussione) di un caro amico, molto intelligente, all'epoca in cui uscì la "Cristina". Egli sosteneva che ero sceso al di sotto del mio livello rappresentando le volgarità di Pedro. Qui come lì c'è un terzo elemento, che nessuno è in grado di cogliere come Lei, che si materializza in un mondo sociale; sia in questa commedia che nell'altra con il garbo della sfumatura. È assurdo volerlo dire a Lei, ma è molto strano che qualcosa Le possa far credere che io possa mutare la capacità, che ormai mi contraddistingue, di coniugare l'elemento spirituale con quello mondano.[207]

Non è un caso se questa rimarrà l'ultima lettera che Hofmannsthal scrive a Pannwitz. È infatti proprio la divergenza di opinioni fra i due autori su quanto la 'nobiltà dello spirito' possa scendere a patti con la

---

[205] Cfr. la lettera di Pannwitz del 29 ottobre 1920 (HH/RP, 550 segg.), in particolare p. 551.

[206] Pannwitz aveva letto *L'uomo difficile* nel giornale *Neue Freie Presse*. In generale Hofmannsthal, pur pubblicando spesso i suoi scritti nei giornali, conserva un certo scetticismo nei confronti di tale tipo di pubblicazioni letterarie, cfr. HH/RP, 555.

[207] "Der Gedanke, ich habe darin zu dem Dargestellten (Socialen) condescendiert, ist mir von Ihnen nur, wenn auch schwer, begreiflich, durch die absurde Lese-Form. Er erinnert mich an den auch keine rechte Discussion zulassenden Gedanken eines lieben u sehr klugen Freundes, seinerzeit als die 'Cristina' erschien; welcher meinte, ich hätte zu grivoiserien des Pedro condescendiert. Es ist da wie dort ein Drittes, das niemand so zu fassen versteht, wie Sie, an einer socialen Welt materialisiert, diesmal wie damals mit dem charme der nuance. Absurd, Ihnen dies sagen zu wollen, aber ganz sonderbar dass irgend etwas Sie auf den Gedanken bringen kann, die Art, die nun einmal meine ist, das Geistige mit dem Weltstoff zu vermälen, könne bei mir wechseln" [HH/RP, 555].

società contemporanea a portare alla rottura definitiva dei rapporti fra lo scrittore austriaco e il filosofo tedesco. Tale rottura, in fondo voluta probabilmente più da Hofmannsthal che da Pannwitz,[208] è segnata dall'inizio dell'*engagement* dello scrittore austriaco nell'organizzazione del festival di Salisburgo.[209] Tuttavia, come Pannwitz scriverà nell'introduzione a una raccolta di passi tratti dalle lettere di Hofmannsthal a lui indirizzate[210] pubblicati per la prima volta nel 1941, la fine dei contatti fra lui e lo scrittore austriaco non era affatto dipesa dall'emergere di un divario fra la sua concezione dell'estetica e della cultura e quella di Hofmannsthal, ma da un diverso atteggiamento nei confronti del mondo reale:

> A me, infatti, non era concesso di trasferire, più o meno validamente, delle esigenze ideali su condizioni o esseri reali [...]. Perciò mi spaventavo e mi disperavo spesso e facilmente; in particolare rispetto alle speranze e alle soddisfazioni che Hofmannsthal collegava agli spettacoli di Salisburgo. [Succedeva] tutte le volte che egli, lì o altrove, legava direttamente la sua opera (che si creava da se stessa inventando una società inesistente) alla società esistente (che comunque non valutava molto diversamente da me), al punto da istituire un rapporto di dipendenza reciproca.[211]

---

[208] È Hofmannsthal, infatti, a non rispondere più alle ultime lettere che Pannwitz gli invia. Tuttavia, nonostante la rottura dei rapporti personali ed epistolari fra i due autori, la figura e l'opera di Pannwitz influenzeranno gli scritti di Hofmannsthal anche negli anni venti, cfr. HH/RP, 889 seg.

[209] Sui fondamenti ideologici del festival di Salisburgo cfr. lo studio di Steinberg, Michael P.: *The meaning of the Salzburg Festival*: *Austria as theater and ideology*, *1890 – 1938* cit., *passim.*

[210] Si tratta di un saggio breve, ma molto illuminante, cfr. HH/RP, 599-602.

[211] "Mir war es also nicht erlassen, ideale Forderungen auf reale Zustände und Wesen [...] giltig oder ungiltig zu übertragen. So erschrak ich und verzweifelte ich mich leicht und oft –, unter anderem besonders gegenüber den Hoffnungen und Erfüllungen, die Hofmannsthal mit den Salzburgischen Aufführungen verknüpfte –, wenn er sonst und dort sein Werk, das eine inexistente Gesellschaft fingierte und dadurch in sich erschuf, an eine vorhandenen, die allerdings er kaum anders als ich beurteilte, unmittelbar und bis zu Abhängigkeit anschloss" [HH/RP, 601 seg.].

Come emerge dal racconto retrospettivo di un Pannwitz ormai anziano, la fine dei suoi contatti con Hofmannsthal nel 1920 non ha affatto messo in discussione il fondamento estetico prettamente romantico del pensiero dei due autori. Per il filosofo tedesco, infatti, la rottura dei rapporti con lo scrittore austriaco va ricondotta (per quanto concerne lo stesso Pannwitz, ricordando molto la svolta antiwagneriana di Nietzsche) esclusivamente a una visione discordante sulle modalità con cui il comune progetto culturale, concettualmente assai affine, avrebbe potuto realizzarsi concretamente nella società moderna. Per convincersi della fondatezza del giudizio di Pannwitz, secondo il quale fino all'ultimo non sarebbero esistiti "contrasti di qualche entità" o vere "incompatibilità"[212] fra il suo pensiero e quello di Hofmannsthal, sarà sufficiente rivolgere ora l'attenzione a un fondamentale scritto letterario di Hofmannsthal, ossia la fiaba *Die Frau ohne Schatten*.[213] Come vedremo nel prossimo capitolo, la fiaba del 1919 costituisce infatti un lavoro in cui l'affinità fra i due autori emerge con una chiarezza lampante, rappresentando con buona probabilità l'opera di Hofmannsthal a cui Pannwitz, nei tre anni del carteggio fra i due autori, ha fornito il contribuito più considerevole e significativo.

[212] Cfr. HH/RP, 600.

[213] *La donna senz'ombra.*

3. L'invenzione di una 'modernità senza utilità': le allegorie

Un terribile capitolo di vita intessuto in un tappeto colorato: la fiaba La donna senz'ombra

> *Vedi, ho davanti questo breve periodo di tempo per rinchiudermi a Aussee. Adesso ho davanti questi due mesi per lavorare per conto mio. E tuttavia, rinchiudersi in questo mondo, in questo momento in cui sta collassando tutto non ricorda forse un uccellino canterino alla finestra di uno stretto cortile interno che continua a cantare anche se la casa è già tutta in fiamme? Non è forse così se oggi ti dico di lasciarmi stare perché voglio finire di scrivere la "fiaba"? Eppur questo voglio. Ed è sempre stato così.*[214]
>
> A Eberhard von Bodenhausen, 10 luglio 1917

La donna senz'ombra è sia il titolo di un'opera lirica nata dalla collaborazione fra Hofmannsthal e il compositore Richard Strauss nei tre anni immediatamente precedenti allo scoppio della Prima Guerra Mondiale e rappresentata per la prima volta alla *Staatsoper* di Vienna il 10 ottobre 1919, sia quello di un racconto in cui il nostro autore, dal 1912 al 1919, rielabora faticosamente l'argomento del libretto in forma di fiaba.[215] È fondamentale sottolineare che Hofmannsthal (come lo scrittore scrive a Pannwitz il 4 ottobre 1917) tiene molto a distinguere nettamente fra l'opera lirica e la fiaba. Se l'autore considera le due versioni de *La donna senz'ombra* due capitoli separati all'interno della sua produzione artistica non è tanto per scrupolosa pedanteria formale, ma perché a suo parere il racconto riesce a raggiungere delle "profondità completamente diverse rispetto" all'opera lirica e promette, nonostante la stesura sia infinitamente più difficile e complessa, di offrire una più raffina-

---

[214] "Siehst Du, diese kurze Zeit ist vor mir, mich abzuschließen in Aussee, diese zwei Monate jetzt, um für mich zu arbeiten: ohnedies, sich-abschließen, in dieser Welt, in diesem Durcheinandersturz des Ganzen, ist es nicht, als wenn ein Singvogel irgendwo am Fenster eines engen Hinterhofes hängend, singt und singt, indes schon das ganze Haus in Flammen steht? ist es nicht so, wenn ich Dir heute sage: Laß mich, ich will das 'Märchen' zu Ende schreiben? Und doch will ich, und so war es immer" [SW XXVIII, 418].

[215] Sulla genesi de *La donna senz'ombra* cfr. SW XXVIII, 270-282.

ta realizzazione estetica del soggetto de *La donna senz'ombra*.[216] Per comprendere cosa intenda esattamente Hofmannsthal va ricordato che l'autore, come si legge nella stessa lettera a Pannwitz, è convinto che la differenza fondamentale fra le due versioni de *La donna senz'ombra* non riguardi tanto il soggetto o la trama, ma sia legata al genere letterario e alle modalità stilistiche e formali con cui l'opera d'arte si trasmette al suo pubblico. Mentre il genere drammatico in musica presenta infatti uno scenario barocco, tutto fondato sull'illusione e il *trompe-l'oeil*, la fiaba non può che rinunciare alla facciata elaborata di un'architettura teatrale pomposa d'ispirazione secentesca per assumere la "forma più severa" (HH/RP, 127) e compatta del mito. Nel 1917, in piena guerra mondiale e in un momento fondamentale nello sviluppo delle sue riflessioni culturali, lo scrittore decide di lasciarsi alle spalle l'esperienza prebellica della collaborazione con Richard Strauss,[217] tutta incentrata su un teatro musicale che attinge il proprio fondamento ideale dalla tradizione della rappresentazione barocca, per rivolgersi al genere tipicamente romantico della fiaba.[218] Riprendendo il soggetto de *La donna senz'ombra* Hofmannsthal intende dunque muoversi in una dimensione estetica ben diversa da quella dell'opera lirica, ossia quella del "racconto fiabesco" e dell'"invenzione mitica", come egli stesso scrive a Pannwitz nell'ottobre del 1917.[219] Lo scrittore ribadisce ancora più appassionatamente la netta separazione fra l'opera e il racconto in una lettera del 4 novembre 1919 a Raoul Auernheimer (un giornalista della

---

216 Cfr. HH/RP, 127.

217 Per un approfondimento su Hofmannsthal e Strauss cfr. Bottenberg, Joanna: "The Hofmannsthal-Strauss collaboration", in: *A Companion to the Works of Hugo von Hofmannsthal*, a cura di Thomas Kovach, Rochester, Camden House 2002, pp. 117-137.

218 Tuttavia Hofmannsthal nelle sue opere mature non si distaccherà mai completamente dall'epoca e dallo stile barocco. Si pensi solo al festival di Salisburgo e al dramma *La torre*. Su tale aspetto cfr. Steinberg, Michael P.: *The meaning of the Salzburg Festival*: *Austria as theater and ideology*, *1890 – 1938* cit., *passim.* Vedi inoltre il capitolo del presente studio dedicato al dramma barocco moderno *La torre.*

219 Cfr. HH/RP, 127.

Neue Freie Presse al quale Hofmannsthal aveva chiesto di scrivere una presentazione della sua fiaba),[220] nella quale si dichiara "immensamente colpito e perplesso" che al suo interlocutore possa essere venuta "anche solo lontanamente" in mente l'idea di sottoporre due "costruzioni" poetiche così diverse come l'opera lirica e la fiaba a una "sorta di paragone".[221] Se un racconto e un dramma sono "costruzioni conchiuse in se stesse, mondi magici chiusi" (SW XXVIII, 426), come Hofmannsthal spiega a Auernheimer, anche la fiaba dal titolo *La donna senz'ombra* va considerata "qualcosa di completamente nuovo" (SW XXVIII, 426), ovvero una struttura poetica del tutto autonoma, il cui ambito non è quello immanente dell'opera lirica (cioè quello di una psicologia tendente al giudizio morale), ma la sfera soprannaturale della magia e del simbolo. La lettera a Auernheimer si conclude perciò con l'esplicito invito dell'autore al giornalista a farsi un'impressione del racconto senza pensare all'opera musicale, permettendo che gli si presentino nella loro purezza "i rapporti belli e segreti, tanto celati quanto palesati nella fiaba, fra uomo e donna, fra genitori e figli" (SW XXVIII, 427).

L'interprete che decida di occuparsi de *La donna senz'ombra* concentrando la propria attenzione esclusivamente sulla fiaba si muove dunque nel rispetto dei desideri dello stesso autore. Tale scelta metodologica, su cui poggia anche la presente analisi, non va tuttavia ricondotta solo alle ragioni strettamente poetologiche indicate da Hofmannsthal nelle sue lettere a Pannwitz e ad Auernheimer, ma è motivata in questa sede anche da una precisa riflessione sullo specifico contesto estetico-filosofico e storico-culturale in cui vedono la luce le due versioni de *La donna senz'ombra*. Il libretto per l'opera lirica nasce infatti nel periodo precedente alla guerra e si situa nell'ambito della collaborazione con Strauss, cioè in una costellazione nella quale il testo letterario non può che perdere parte della sua identità per accompagnarsi, o addirittura subordinarsi, all'opera musicale. Il racconto fiabesco, sviluppato in un secondo momento,[222] è inve-

220 Cfr. la lettera del 22 ottobre 1919 (SW XXVIII, 424).

221 Cfr. SW XXVIII, 425 segg.

222 Mentre i primi tre capitoli vengono terminati nel 1914, i successivi capitoli verranno stesi ed elaborati dal 1916 al 1919. Cfr. SW XXVIII, 270 segg.

ce da un lato il frutto delle fondamentali riflessioni estetiche e del preciso progetto culturale che il suo autore matura durante la Prima Guerra Mondiale, dall'altro rappresenta un lavoro al quale Pannwitz ha contribuito più di chiunque altro e costituisce infine un *medium* squisitamente poetico. Tre elementi, questi, che rendono la versione narrativa de *La donna senz'ombra* senz'altro più interessante per la nostra trattazione.

Se è vero che la fiaba è uno dei generi poetici tipici della letteratura romantica, l'operazione letteraria intrapresa nella rielaborazione de *La donna senz'ombra* può essere definita anche come un salto, consapevole e voluto, dall'universo barocco della decorazione e dell'illusione a quello romantico della magia e del sogno. Non è un caso che sia lo stesso Hofmannsthal, nella già citata lettera a Pannwitz del 4 ottobre 1917, a paragonare la sua fiaba al racconto fantastico *Undine* (*Ondina*, 1811) del poeta romantico Friedrich de la Motte Fouqué[223] ed è evidente che tale novella, se osservata criticamente, rivela un'affinità con la fiaba di Hofmannsthal che va ben al di là della 'lunghezza' nominata dal suo autore nella stessa lettera.[224] Come risulterà chiaro ripercorrendo sommariamente la trama, oltre a rifarsi alle dimensioni della novella otto-

[223] Cfr. HH/RP, 127. Hofmannsthal conosce e apprezza da tempo la fiaba di Fouqué, tant'è vero che nel 1912 la inserisce in un'antologia dedicata ai narratori tedeschi (*Deutsche Erzähler*) e da lui curata per la casa editrice Insel. A proposito delle altre fonti utilizzate da Hofmannsthal cfr. SW XXVIII, 273-282. Fra le fonti più citate si annoverano ad esempio quelle operistiche e teatrali come *Il flauto magico* di Mozart e il *Faust* di Goethe.

[224] "Ci ho lavorato molto negli ultimi tre anni e mi ci sono impegnato tantissimo. Eppure ne ho finito solo un terzo, anche se non è affatto pensato come un racconto molto lungo. Più o meno nelle dimensioni dell'*Ondina* di Fouqué" (HH/RP, 127). L'interesse di Pannwitz nei confronti della figura di Fouqué è altrettanto vivo di quello del nostro autore: già nei primi anni del Novecento lo scrittore tedesco inizia infatti a scrivere un epos in versi dedicato a Ondina. Prima di un incontro con Pannwitz avvenuto nell'ottobre del 1917, Hofmannsthal chiede al filosofo di portargli la trascrizione della sua *Ondina*, a cui tiene particolarmente e da cui trarrà poi dei passaggi per i suoi appunti de *La donna senz'ombra*, cfr. HH/RP, 127 e SW, XXVIII 437 seg. Sull'*Ondina* di Pannwitz cfr. inoltre la recente edizione critica curata da Gabriella Rovagnati: *Undine. Ein nachgelassenes Versepos*, Hans Carl, Nürnberg 1999.

centesca, il racconto novecentesco riprende infatti anche molti elementi del soggetto e della struttura fantastica della fiaba romantica. Ispirandosi alle teorie del medico, alchimista e mistico rinascimentale Paracelso, Fouqué aveva narrato nella sua *Ondina* la storia di una ninfa acquatica elementare e soprannaturale, una creatura a metà fra il regno della natura e quello dello spirito, in grado di assumere delle sembianze umane ma incapace di acquisire un'anima, se non grazie al matrimonio con un mortale. Sposando il cavaliere Huldbrand von Ringstetten, l'Ondina di Fouqué riesce a conquistarsi un'anima umana, ma con questa deve farsi carico anche di tutta la sofferenza legata all'esistenza mortale, subendo le pene di un mondo ostile e le offese legate all'infedeltà dell'amante, per giungere infine a soffocare il marito con un ultimo abbraccio e a ritornare nell'acqua, suo elemento primario.

La fiaba di Hofmannsthal, pur non riproponendo in fondo la tragicità del racconto romantico,[225] riprende senza dubbio molti motivi da Fouqué: anche la donna senz'ombra, figlia del re degli spiriti Keikobad, è infatti una creatura ibrida, elementare e soprannaturale, una fata capace di trasformarsi e di assumere sembianze animali; anche tale personaggio si innamora di un mortale, l'imperatore delle isole Sudorientali, e ne diventa la sposa, abbandonando il suo incantato regno natale; anch'essa, come Ondina, è attirata dal mondo degli umani. Tuttavia, se il nucleo simbolico della novella romantica è l'anima, quello del racconto novecentesco è l'ombra, un'ombra che simboleggia la maternità e che la protagonista della fiaba di Hofmannsthal dovrà conquistare entro dodici mesi dal suo matrimonio con l'imperatore per evitare la pietrificazione del marito e per diventare lei stessa veramente umana.[226]

Il racconto di Hofmannsthal, collocandosi nella tradizione lettera-

[225] È interessante notare, ad esempio, che nell'*Ondina* di Fouqué il matrimonio finisce tragicamente, mentre nella fiaba di Hofmannsthal, come vedremo, il matrimonio è connotato positivamente e palesa lo stesso 'ottimismo filosofico' riscontrato nelle commedie.

[226] Introducendo accanto al tema del matrimonio il nuovo elemento simbolico della maternità, lo scrittore rende indubbiamente la trama più complessa di quella del racconto romantico.

ria della fiaba romantica, rappresenta un testo estremamente cifrato e simbolico. La complessità formale di tale composizione poetica è certamente uno dei motivi che spingono lo scrittore, in una lettera a Rudolf Borchardt del 7 luglio 1917, a definire la fiaba l'opera più difficile in cui si sia mai cimentato.[227] Tuttavia, a una lettura approfondita, la laboriosità della stesura de *La donna senz'ombra* non può che essere ricondotta a delle ragioni che vanno ben oltre le difficoltà legate alla costruzione del suo tessuto simbolico. Al di là della sua 'confezione' estremamente elaborata e cifrata, la fiaba non è per nulla (come invece potrebbe sembrare a prima vista) un'opera meramente estetica e completamente slegata dal suo contesto storico e non rappresenta nemmeno una sorta di isola letteraria felice, rifugio di un poeta sensibile di fronte al crollo delle certezze del 'mondo di ieri'. *La donna senz'ombra* è un testo profondamente impegnato, anche se nel senso prettamente 'politico-impolitico' che ormai conosciamo, e costituisce la prima opera letteraria in cui Hofmannsthal, servendosi di uno strumentario estetico di origine romantica e sviluppando i tentativi delle commedie, tenta faticosamente di esprimere in veste mitica il progetto culturale e "sociale" maturato negli anni della Prima Guerra Mondiale.

In perfetta linea con il progetto culturale del suo autore, la fiaba di Hofmannsthal è infatti un'opera 'impolitica', ma non certo priva di intenzioni programmatiche. Come le commedie, anche *La donna senz'ombra* rappresenta infatti uno scritto concepito consapevolmente *contro* la cultura e la società dell'epoca, un racconto che si potrebbe definire "inattuale" nel senso di Nietzsche. Non è un caso perciò se in una lettera del 23 agosto 1919 alla giornalista e intellettuale austriaca Berta Zuckerkandl (una lettera scritta subito dopo un soggiorno a Ferleiten[228] durante il quale vedono la luce gli ultimi tre capitoli della fiaba) Hofmannsthal sottolinea proprio il potenziale 'rivoluzionario'[229] implicito ne *La donna senz'ombra:*

---

227 Cfr. SW XXVIII, 418.

228 Si tratta di un paesino immerso nella natura non lontano dalla cima del Großglockner in Austria.

229 Come si è detto, la tendenza 'rivoluzionaria' che sottende le teorie estetiche e le

> A Ferleiten stavo quindici ore al giorno da solo, non ho visto un giornale per venticinque giorni. Capirà che sono ritornato a me stesso, che la "fiaba" è finita, che *la vera realtà si è eretta gloriosamente sulla futilità, la cosiddetta realtà*.[230]

L'opposizione evocata in questo passo fra "vera realtà" e "futilità" implica chiaramente la convinzione di fondo da parte dell'autore che il mondo 'primario' della poesia sia opposto e superiore a quello 'secondario' della realtà. L'affermazione del dominio della poesia su tutti gli altri ambiti del reale non è nuova nel panorama intellettuale tedesco e riporta immediatamente alla mente le posizioni sostenute dalla generazione letteraria affermatasi a cavallo fra Sette- e Ottocento, che a suo tempo aveva posto le basi teoriche del nascente Romanticismo confrontandosi criticamente con l'estetica del classicismo di Weimar e proclamando la radicale supremazia della 'poesia' sull''economia'.[231] Statuendo a sua volta il dominio esclusivo della poesia sulla banalità del quotidiano, Hofmannsthal dimostra di riprendere le posizioni estetiche dei romantici e di muoversi nell'ambito del paradigma coniato nel primo Ottocento. Tuttavia, da attento lettore di Goethe, Hofmannsthal non ha dimenticato la critica che il classicismo di Weimar aveva rivolto al modello estetico tutto interiore propagato dal Romanticismo. Memore di quell'insegnamento, secondo il quale l'arte deve poggiare su

---

opere letterarie di Hofmannsthal non è affatto in contrasto con il pensiero fortemente conservatore dell'autore.

230 "Ich war in Ferleiten 15 Stunden des Tages allein, sah 25 Tage keine Zeitung, Sie verstehen, dass ich wieder ich-selbst wurde, dass das 'Märchen' fertig wurde, dass über die Futilität die sogenannte Wirklichkeit glorreich die wirkliche Wirklichkeit sich aufbaute" [SW XXVIII, 424]. Il corsivo della traduzione è mio.

231 Vedi soprattutto le riflessioni di Novalis sul *Wilhelm Meister* di Goethe. Cfr. i *Frammenti e studi 1799-1800* (in: HKA 3, 527-694) e la lettera dello stesso Novalis a Ludwig Tieck del 23 febbraio 1800 (in: HKA 4, 321 segg.). Per un approfondimento critico cfr. anche Baioni, Giuliano: *Goethe. Classicismo e rivoluzione* cit., Janz, Rolf-Peter: *Autonomie und soziale Funktion der Kunst. Studien zur Ästhetik von Schiller und Novalis* cit. e Beck, Hans-Joachim: *Friedrich von Hardenberg "Oeconomie des Styls". Die "Wilhelm-Meister"-Rezeption im "Heinrich von Ofterdingen"* cit.

principi autonomi rispetto alle regole economiche della società borghese senza d'altro canto diventare l'ancella di un soggettivismo irrelato e ripudiare il necessario rapporto con la sfera della morale, della scienza e della politica, con i suoi scritti maturi Hofmannsthal si propone di correggere il modello estetico romantico, ripristinando il complicato legame fra arte e società. Tuttavia, l'autore non intende affatto cercare un confronto fra l'arte e la società esistente (quella razional-economica di matrice borghese) ma si propone di superarla proprio grazie alla poesia, generando una società nuova tutta incentrata sulla 'nobiltà dello spirito' in cui l'arte non possa che assumere finalmente un valore fondante, congedandosi dalla dimensione del soggettivismo irrelato per diventare 'cittadina onoraria' di un mondo alternativo a quello borghese. Affidando il patrocinio del suo progetto culturale politico-impolitico alla sfera estetica, Hofmannsthal mira cioè a lasciarsi alle spalle la società della 'civiltà' per fondare un'utopica (e squisitamente romantica) società della 'cultura'.

La fiaba *La donna senz'ombra* è percorsa dunque dalle stesse intenzioni 'rivoluzionarie' e 'conservatrici' (antimoderne, regressive, impolitiche) che sottendono tutta l'opera di Hofmannsthal a partire dalla Prima Guerra Mondiale, un momento storico di estrema instabilità nel quale l'autore inizia a credere che sarà finalmente possibile realizzare l'auspicato sovvertimento di tutti i valori vigenti per giungere a un nuovo rinascimento culturale. Non è un caso infatti se nella già citata lettera del 22 ottobre 1919 a Raoul Auernheimer Hofmannsthal, con molta pregnanza, descrive la fiaba come "un frammento poetico di difficile interpretazione, radicato profondamente nell'individuo, intimamente avverso alla nostra epoca",[232] mettendo in evidenza sia la struttura complessa e fortemente simbolica, la frammentarietà e la dimensione psicologica che contraddistinguono il suo racconto (tipiche caratteristiche della letteratura romantica), che l'intenzione sovversiva, "inattuale" e, a conti fatti, sotterraneamente *politica* che lo anima.

[232] "[E]in schwer deutbares, tief im Subject verwurzeltes, im Innersten der Epoche widerstrebendes Stück Poesie" [SW XXVIII, 424].

Strutturata simbolicamente in sette capitoli, *La donna senz'ombra* è costruita su due livelli teorici, secondo uno schema che già conosciamo: un livello alto, nobile, spirituale e un livello basso, popolare e vitale. Le due dimensioni concettuali di 'vita' e 'spirito' nel linguaggio narrativo della fiaba si traducono nel regno soprannaturale di Keikobad, che rappresenta lo 'spirito', e in quello terreno del villaggio dei tintori, che simboleggia la 'vita'. Fra questi due estremi simbolici si colloca il fondamentale regno di mezzo, il luogo della sintesi: il palazzo azzurro dell'imperatore, ovvero la sfera della poesia e dell'arte.[233] A testimonianza della centralità simbolica del 'terzo luogo', il racconto si apre proprio nel palazzo dell'imperatore in cui risiede anche l'imperatrice, che ha già abbandonato il regno natale ed è sposata da quasi dodici mesi. Niente turba la sua felicità; solo la nutrice è al corrente della minaccia che grava sul suo capo se entro tre giorni non riuscirà a conquistarsi un'ombra, e con essa la maternità. Per la dodicesima volta un messaggero dal regno dello 'spirito' scende nel palazzo azzurro a chiedere alla nutrice se l'imperatrice porti in grembo un figlio e per la dodicesima volta la nutrice nega. L'imperatore è uscito a cercare il suo falcone prediletto, che lui stesso ha scacciato in un momento di ira, e ha intenzione di rimanere fuori casa proprio tre notti. Tutto lascia inten-

[233] Relativamente alla tradizione letteraria della relazione simbolica fra la sfera estetica e il colore blu (o azzurro), che ricorre in tutta la fiaba di Hofmannsthal, si ricorda il motivo del "fiore azzurro" nello *Heinrich von Ofterdingen* di Novalis. Sui legami fra il romanzo di Novalis e la fiaba di Hofmannsthal cfr. le osservazioni di Johannes Endres nel suo saggio "Hofmannsthal und Novalis. Zur Ambivalenz des Erbes" cit., in particolare pp. 332 segg. Com'è noto, il motivo romantico del "fiore azzurro" è stato ampiamente utilizzato nella letteratura del Novecento, si pensi ad esempio alla lirica di Georg Trakl. Per un approfondimento critico cfr. il saggio di Hans Esselborn: "'Blaue Blume' or 'Kristallene Tränen'? Trakl's Poetology and Relation to Novalis", in: *The Dark Flutes of Fall. Critical Essays on Georg Trakl*, Camden House, Columbia 1991, pp. 203-232. Un altro caso emblematico è il film con cui Leni Riefenstahl debutta come regista nel 1932, *Das blaue Licht* (*La luce azzurra*), che riprende indubbiamente il significato simbolico del colore azzurro per il Romanticismo. È interessante notare che il film viene distribuito in Italia con il titolo di *La bella maledetta*, un titolo privo di riferimenti alla simbologia romantica e dunque probabilmente più comprensibile e accattivante per il pubblico italiano.

dere che l'imperatrice perderà la sua ultima occasione di conquistarsi un'ombra mortale e che succederà l'irreparabile. Sarà invece proprio il falcone dell'imperatore a salvare la situazione, riportando all'imperatrice il suo talismano perduto su cui si leggono dei caratteri infuocati che le fanno capire il terribile pericolo che insidia la sua felicità e quella del marito: "Io stessa sarò la sua morte, perché cammino sulla terra e non getto ombra alcuna!" (SW XXVIII, 114). L'"angoscia mortale" e l'indicibile "brama di salvare l'amato" (SW XXVIII, 114) inducono la giovane donna a decidere di tentare il tutto per tutto, cercando l'ombra nel mondo dei mortali. Così hanno inizio le avventure dell'imperatrice nella 'sfera bassa', e fino a questo momento a lei del tutto aliena, della 'vita':

> "Conducimi da un uomo disposto a cedere la propria ombra, ch'io possa comprarla, e gli bacerò i piedi."
> "Fanciulla senza giudizio," gridò la nutrice "sai quel che dici? Non ti riempiono di orrore anche in sogno per quanto poco tu sappia di loro? Ed ora vuoi abitare con loro in una catapecchia! Fare affari con loro? [...] Servirli? Perché a questo si arriverà. Non inorridisci?"
> "Io voglio l'ombra" gridò l'imperatrice. "Orsù, scendiamo, servirò uno di loro per avere l'ombra".[234]

L'imperatrice non può, naturalmente, che cercare la maternità nel villaggio dei tintori, ossia in seno alla 'vita'. Per gli abitanti del regno di Keikobad (persino per la nutrice) ciò significa però abbassarsi a servire un mondo orrendo e volgare che ai loro occhi, come emerge già dal passo citato, appare dominato da una bieca materialità.

Dipanando la complessa rete simbolica della fiaba, il lettore si trova

---

[234] "'Führe mich zu dem Menschen, dem sein Schatten feil ist, daß ich ihn kaufen kann, ich will seine Füße küssen.' 'Wahnwitziges Kind', rief die Amme, 'weißt du, was du sagst! Schauderts dich nicht vor ihnen bis in deine Träume hinein, so wenig du von ihnen weißt? Und nun – hausen willst du mit ihnen! Handeln mit ihnen? [...] Ihnen dienen? Denn auf das läufts hinaus. Grausts dich nicht?' 'Ich will den Schatten', rief die Kaiserin, 'hinab mit uns, daß ich ihrer einem diene um den Schatten" [SW XXVIII, 116].

dunque di fronte a un'allegoria della poetica e dell'utopia culturale del suo autore: il villaggio dei tintori costituisce una metafora della 'vita'[235] ma anche quella di una società deforme[236] e corruttibile disposta, per cupidigia o per vanità, ad assoggettarsi ai principi alienanti del commercio; l'imperatrice rappresenta invece l'estetica, nativa del regno dello 'spirito' e residente nel nobile palazzo del 'regno di mezzo', e personifica un'arte che, per evitare di deperire irrigidendosi nella sterile fissità della pietra, è obbligata a conquistarsi la fertilità stringendo un patto doloroso ma salvifico con la 'vita'.

Servendosi dello strumentario filosofico di origine romantica che abbiamo già avuto modo di riscontrare nelle commedie, fondato sui tre pilastri concettuali di 'spirito', 'estetica' e 'vita', nel racconto *La donna senz'ombra* Hofmannsthal propone un'allegoria poetica *e* sociale dal tessuto estremamente elaborato. Nella fiaba lo scrittore riesce infatti a fornire due livelli interpretativi intrecciati e interdipendenti: sul versante poetico egli esprime in forma allegorica la sostanza filosofica 'tridimensionale' del suo universo estetico ('spirito', 'arte' e 'vita'); su quello sociale egli evoca invece una società ideale antiborghese tutta fondata su tale universo estetico e strutturata in due poli simbolici, ossia 'aristocrazia' e 'popolo'.[237]

---

[235] Cfr. ad es. le reazioni di disagio dell'imperatrice appena giunta nel villaggio dei tintori: "Voleva passare coraggiosamente rasente a loro; i suoi piedi vi riuscirono, il suo cuore no. Ogni mano che si muovesse sembrava volerla afferrare; erano orribili così tante bocche a così poca distanza. Gli sguardi spietati, avidi ma, le pareva, allo stesso tempo spauriti di tutti quei volti convergevano nel suo petto. Davanti a sé vide la nutrice che si voltava a cercarla, voleva raggiungerla, fu quasi sommersa da un groviglio di gente [...]" [SW XXVIII, 118 seg.].

[236] La metafora più trasparente della deformità di tale società sono certamente i tre fratelli del tintore Barak: l'orbo, il monco e il gobbo.

[237] Mentre la dimensione filosofica dell''estetica' sul piano sociale si traduce nell''aristocrazia' e quella della 'vita' nel 'popolo', il piano trascendente dello 'spirito' è solo indirettamente sociale. Pur essendo il presupposto di una società pensata in questi termini, nella modernità lo 'spirito' vi si può manifestare visibilmente solo in forma frammentaria e simbolica, vale a dire per mezzo dell'arte, o ancor più precisamente di un'arte allegorica. Non è un caso infatti se nel racconto di Hofmannsthal il regno di Keikobad rimane sempre sullo sfondo e diventa luogo dell'azione solo

Se il secondo e il terzo capitolo della fiaba si spostano dunque nella sfera popolare del villaggio dei tintori, in cui l'imperatrice cerca di conquistarsi una via d'accesso all'"acqua della vita"[238] (SW XXVIII, 110), e si concentrano sulla seduzione e sulla corruzione della tintora da parte della nutrice.[239] il quarto capitolo, particolarmente significativo e del tutto assente nella prima versione operistica de *La donna senz'ombra*, ritorna nel 'regno di mezzo' per illustrare l'incontro dell'imperatore con i sette "figli non nati" (*die Ungeborenen*). Come è noto, la stesura definitiva di tale fondamentale capitolo, avvenuta fra il novembre del 1917 e il gennaio del 1918, è fortemente influenzata dalle conversazioni svoltesi fra Hofmannsthal e Pannwitz tra l'11 e il 13 ottobre 1917 nella villa Ramgut della baronessa Gabriele von Oppenheimer, situata non lontano da Bad Aussee nella regione austriaca della Stiria, dove i due scrittori s'incontrano per discutere intensamente di vari aspetti de *La donna senz'ombra*.[240] Se Hofmannsthal considera Pannwitz (insieme al barone Eberhard von Bodenhausen) una delle persone che più lo hanno motivato a scrivere la fiaba,[241] ciò si deve in buona parte proprio alla collaborazione del filosofo tedesco alla difficoltosa stesura del quar-

nel momento più densamente simbolico della fiaba, nel settimo e ultimo capitolo.

238 Il *leitmotiv* dell'acqua (o dell'acqua dorata) per simboleggiare la vita ricorre in tutta la fiaba di Hofmannsthal oltre che nelle varie versioni dell'*Ondina* (fra cui quelle di Paracelso, Fouqué e Pannwitz).

239 Come è stato sottolineato dalla critica, nel rappresentare la seduzione della tintora Hofmannsthal sembrerebbe ispirarsi al *Faust* di Goethe. Se il Faust di Goethe stringe il 'patto' con Mefistofele per godere fino in fondo della vita e della giovinezza con l'aiuto dei poteri soprannaturali del diavolo, la tintora di Hofmannsthal cede la sua ombra alla nutrice (una "creatura mefistofelica", come la definisce Pannwitz nel suo saggio, cfr. HH/RP, 591) per essere ricca e desiderata. È interessante notare che in entrambi i casi gli autori dipingono molto negativamente l'ambizione e il narcisismo che caratterizzano i loro due personaggi (Faust e la giovane tintora).

240 Cfr. la lettera di Hofmannsthal a Pannwitz del 21 ottobre 1917 (HH/RP, 136) e SW XXVIII, 271 seg. Nell'ottobre del 1917 Hofmannsthal legge a Pannwitz anche alcuni frammenti del quarto capitolo, cfr. la lettera del 28 gennaio 1918 (HH/RP, 199).

241 Cfr. la lettera del 31 ottobre 1919 a Dora von Bodenhausen (SW XXVIII, 425).

to capitolo,[242] una collaborazione che Pannwitz stesso descrive nel suo saggio del dicembre 1919 *Hofmannsthals Erzählung* '*Die Frau ohne Schatten*'.[243]

Collocato simbolicamente esattamente al centro della fiaba, il quarto capitolo costituisce (per dirla con Pannwitz) sia una rappresentazione cifrata del "regno della procreazione" e di una "nuova religione" (HH/RP, 592), sia una pregnante allegoria della sfera di mezzo fra 'spirito' e 'vita', ovvero del mondo dell'arte. Unendo 'vita', 'spirito' ed 'estetica', il quarto capitolo rappresenta perciò il primo luogo della fiaba in cui l'autore fornisce una vera e propria riflessione metapoetica costruita sui tre pilastri concettuali che ormai conosciamo. Nell'ambito di tale riflessione i "figli non nati", che non conoscono ancora la dimensione temporale,[244] corrispondono a delle "idee platoniche" (HH/RP, 592), ma al contempo rappresentano delle allegorie di opere d'arte in potenza, in attesa di essere create. L'allegoria della procreazione in seno al matrimonio tematizzata nei primi capitoli della fiaba, nel quarto capitolo diventa così anche un'allegoria della produzione artistica, in un parallelo che trova la sua più chiara espressione simbolica nel bellissimo tappeto metapoetico tessuto dalla fanciulla 'non nata':

---

242 Un altro punto centrale sul quale Hofmannsthal chiede aiuto a Pannwitz è la figura di Efrit, la creatura ibrida di cui si serve la nutrice per sedurre la tintora nel terzo capitolo della fiaba. Nel luglio del 1918 la caratterizzazione del personaggio di Efrit causa talmente tanti problemi all'autore da indurlo prima a chiedere consiglio a Pannwitz e poi addirittura a interrompere la stesura della fiaba fino al giugno del 1919. Cfr. le lettere di Hofmannsthal del 3 e 4 agosto 1918, HH/RP, 253 segg.

243 *'La donna senz'ombra', il racconto di Hofmannsthal*, cfr. HH/RP, 588-594. Il saggio esce nella rivista monacense *Der neue Merkur*. È lo stesso Hofmannsthal, entusiasta dell'idea di Pannwitz di scrivere un saggio sulla sua fiaba, a proporre la pubblicazione su tale rivista (da cui si aspetta un pubblico adeguato alle sue intenzioni pedagogiche e culturali) e a prendere poi contatto con il redattore Ephraim Frisch, cfr. la lettera del 6 novembre 1919, HH/RP, 418 seg.

244 "Il tempo?" disse la fanciulla e lo guardò con aria imbarazzata. "Non lo conosciamo, ma il nostro unico desiderio è di conoscerlo e di assoggettarci ad esso" [SW XXVIII, 149].

> La fanciulla s'era inginocchiata a capo della tavola, distese il tappeto e invitò l'imperatore a sedercisi sopra. L'ordito giaceva sotto i suoi piedi, fiori si trasformavano in animali, cacciatori e amanti si districavano dai bei tralci, su di essi si libravano falchi come fiori alati, ogni cosa si allacciava, ogni cosa s'intrecciava all'altra; nell'insieme era una meraviglia senza pari [...].
> "Come sei riuscita a ordirlo con una tale perfezione?" [...]
> "Quando tesso separo il bello dalla materia, tralascio quanto è un'esca per i sensi e quanto li stordisce e li corrompe."
> L'imperatore la guardò.
> "In che modo procedi?" [...]
> " [...] Non vedo né ciò che è, né ciò che non è, ma [solo] ciò che è eterno, e in base a quello io tesso."[245]

Questo passo costituisce indubbiamente uno straordinario brano di teoria poetologica e di letteratura sulla letteratura ed è davvero difficile trovare un'immagine più eloquente per la poetica del suo autore. Quella che ci viene proposta in queste righe è infatti una traduzione narrativa della "semiosi illimitata" che caratterizza l'estetica di Hofmannsthal (e, più in generale, l'estetica moderna dal Romanticismo in poi).[246] L'ordito della fanciulla 'non nata' costituisce infatti l'allegoria del paradigma estetico (ma ancor prima conoscitivo) della modernità, costruito su

---

[245] "Das Mädchen war am oberen Ende des Tisches niedergekniet, sie breitete den Teppich aus und lud ihn ein, sich darauf niederzulassen. Das Gewebe war unter seinen Füßen, Blumen gingen in Tiere über, aus den schönen Ranken wanden sich Jäger und Liebende los, Falken schwebten darüber hin wie fliegende Blumen, alles hielt einander umschlungen, eines war ins andere verrankt, das Ganze war maßlos herrlich [...]. – Wie hast du es zustande gebracht, dies zu entwerfen in solcher Vollkommenheit?' – [...] – Ich scheide das Schöne vom Stoff, wenn ich webe; das was den Sinnen ein Köder ist und sie zur Torheit und zum Verderben kirrt, lasse ich weg. – Der Kaiser sah sie an. – Wie verfährst du? [...]. – [...] Ich sehe nicht, was ist, und nicht was nicht ist, sondern was immer ist, und danach webe ich" [SW XXVIII, 147].

[246] Per un approfondimento sul concetto di "semiosi illimitata" nel Romanticismo cfr. Baioni, Giuliano: "L'alchimia, la chimica e il fiore androgino" cit., *passim* e Lavagetto, Andreina (a cura di): *La poesia dell'età romantica. Lirismo e narratività*, Bulzoni, Roma 2002.

una preziosissima ed elaboratissima rete di segni, e si fa illustrazione di una poetica che, avendo preso congedo dal postulato della *imitatio*, ha perduto ogni relazione diretta con il mondo dei "fenomeni". Come nell'ordito della fanciulla della fiaba di Hofmannsthal, nell'estetica moderna ognuno dei nodi che compongono tale rete di segni diventa un significante che si rende autonomo dal suo significato, fonda nuove e infinite relazioni di senso con altri significanti e si trasforma in un segno astrattosi dal suo oggetto per divenire parte di un tessuto simbolico produttore di un senso parallelo a quello che informa la realtà fenomenica. Tuttavia, un'estetica concepita nella modernità come manifesto antirealista, più che farsi espressione, ancorché frammentaria, di una trascendenza post-kantianamente inconoscibile nella sua totalità (come volevano i romantici), sarà destinata inevitabilmente a diventare la dimensione unica e totalizzante di un mondo completamente poetizzato che non conosce più differenza fra 'arte' e 'vita'. Un'estetica che forgia il mondo a sua immagine e somiglianza, l'esperienza del Novecento post-nietzschiano insegna, non può in alcun modo restituire l'Eterno, ma solo riflettere l'immagine non sempre fausta di un'umana troppo umana 'sete di Verità'.

Non c'è dubbio che siano proprio le teorie estetiche del Romanticismo a ispirare il quarto capitolo della fiaba, che presenta una riuscitissima allegoria della poetica romantica e di un universo romanticamente poetizzato. Ciò non toglie, tuttavia, che l'esperimento estetico illustrato nel capitolo centrale della fiaba di Hofmannsthal si concluda con un fallimento che culmina nella pietrificazione dell'imperatore: la tentata sintesi di "vita" e "spirito" nell'arte resta irrealizzata, i "figli non nati" non riescono a trovare un accesso alla vita e rimangono nella sfera precedente all'esistenza. Il temporaneo insuccesso dell'esperimento estetico rappresentato nel mezzo della fiaba, un insuccesso simboleggiato dall'assenza dell'imperatrice, è tutt'altro che causale. La sintesi mancata va ricondotta infatti all'incapacità dell'imperatore di far fronte alle aspettative dei figli: per ben tre volte egli è sordo al loro richiamo,[247]

[247] "Es ist an dem!" ("È compito suo!", cfr. SW XXVIII, 145, 149, 157).

per ben tre volte si lascia sfuggire il loro appello disperato[248] e alla fine, perdute tutte le occasioni, non gli resta che rinchiudersi in un egoismo la cui sterilità può difficilmente trovare un'immagine più pregnante della statua solitaria con cui si conclude il capitolo. Tale gelida immagine di morte non lascia alcun dubbio sulla 'morale' del quarto capitolo: il narcisismo non basta a generare l'arte, come il soggettivismo non è sufficiente per salvare il matrimonio come cellula della comunità; la sintesi poetica, che in un mondo completamente romantizzato non può che essere anche sintesi sociale, può realizzarsi solo a fronte di una vera scelta etica che sappia andare al di là di esigenze e desideri personali dell'artista.

Dopo la conclusione infelice del quarto capitolo, il quinto e il sesto capitolo abbandonano il regno dell'imperatore e ci riportano nella sfera popolare, in cui la tintora, in preda alla malia di forze soprannaturali,[249] compie un gesto altrettanto egoistico di quello dell'imperatore e cede definitivamente l'ombra alla nutrice, sacrificando il suo matrimonio e i suoi "figli non nati" alla sua vanità e alla sua cupidigia. Solo nel settimo e conclusivo capitolo si compirà finalmente il miracolo che porterà alla realizzazione della sintesi fra 'spirito' e 'vita', ed esso si compirà proprio grazie alla scelta altruistica dell'imperatrice. Mentre la nutrice rappresenta infatti una sorta di "demone animale" (HH/RP, 591) insensibile a ogni umanità in grado di dimenticare velocemente i tintori e le angherie loro inflitte,[250] il personaggio dell'imperatrice possiede lo spessore etico che le permette di provare senso di colpa e compassione nei loro confronti:

---

248 "Nur ein Gran von Großmut!" ("Solo un granello di magnanimità!", cfr. SW XXVIII, 156 seg.).

249 La seduzione avviene con l'aiuto del terribile personaggio di Efrit. Su questa complessa "creatura di mezzo" cfr. HH/RP, 254 seg.

250 Nella lettera a Pannwitz del 4 agosto 1918 Hofmannsthal descrive la nutrice come segue: "[...] non la può ferire nulla di umano, in questo ambito è chimicamente inattaccabile [...]", cfr. HH/RP, 254.

> "Levati e fa' di ritrovarli," urlò l'imperatrice "fossero anche stati trascinati via da spiriti a mille miglia dalla loro casa. Perché noi ci siamo condotte da ladre e assassine a loro spese e tutto il sangue che abbiamo nelle vene non basta a riparare ciò che abbiamo fatto loro."
> La nutrice si raggomitolò da un lato e non sostenne lo sguardo della sua signora; le sembrava che l'imperatrice scendesse in picchiata su di lei come un uccello e la calpestasse con i calcagni dei suoi piedi sfolgoranti. Tanto tremenda era l'ira che traspariva dal suo volto.[251]

L'unico desiderio dell'imperatrice pentita è quello di poter riparare al danno causato alla famiglia dei tintori. La prova che, secondo la classica struttura della fiaba,[252] la giovane donna dovrà superare a questo punto per poter porre rimedio alle conseguenze delle sue azioni nella sfera del popolo richiede però una bontà che ha davvero molto del sovrumano: ella dovrà scegliere se bere l'acqua dorata da una coppa, ottenendo la maternità e facendo tornare in vita l'amato imperatore, o se lasciare invece l'ombra alla tintora, permettendo a quest'ultima di diventare madre ma rinunciando lei stessa ai figli e all'amore:

> Il gelo la investiva fin nelle viscere e la paralizzava. Non poteva fare un passo, né avanti, né indietro. Non poteva che questo: bere e conquistare l'ombra o rovesciare la coppa. Credette di essere schiacciata e si raccolse tutta in se stessa; dalle sue profondità adamantine sorsero in lei delle parole, nitide, quasi fossero cantate lontano lontano; non aveva che da ripeterle. Le ripeté, senza esitare.

---

[251] "– Auf, und du voran, rief die Kaiserin, und daß du sie mir wiederfindest, und wären sie von Geistern verschleppt und auf tausend Meilen von ihrem Hause. Denn wir sind Diebe und Mörder an ihnen geworden und alles Blut aus unseren Adern ist zu wenig, um gutzumachen, was wir an ihnen getan haben. – Die Amme duckte sich zur Seite und hielt den Blick ihrer Herrin nicht aus, und ihr war, als würde die Kaiserin von oben auf sie niederstoßen wie ein Vogel und mit den Fersen ihrer leuchtenden Füße auf sie treten, so furchtbar war der Zorn in ihren Mienen" [SW XXVIII, 179].

[252] Si pensi anche alla simbologia numerica: sette capitoli, sette figli, ecc. Per un approfondimento sulle caratteristiche tradizionali della fiaba cfr. lo studio di Vladimir Jakovlevic Propp: *Morfologia della fiaba*, Einaudi, Torino 1966.

> "A te, Barak, devo me stessa!" ella disse, tese il braccio con la coppa diritto davanti a sé e rovesciò la coppa ai piedi della figura velata.[253]

Scegliendo altruisticamente di sacrificare il suo matrimonio e i suoi figli per riparare al danno perpetrato alla famiglia dei tintori, l'imperatrice supera la prova che le è stata posta e viene premiata, ottenendo inaspettatamente tutto ciò che pensava di aver perduto. Solo grazie a tale dolorosissima scelta etica ai limiti dell'abnegazione religiosa, la giovane donna riesce così a ribaltare la situazione e a compiere il miracolo, conquistando la maternità, facendo tornare in vita il marito e infine realizzando la sintesi annunciata e fallita nel quarto capitolo della fiaba, ossia la fusione fra un impulso vitale che l'imperatrice ha conosciuto nella sfera popolare, senza il quale il suo mondo si cristallizzerebbe nella fissità di un'immagine esanime, e la nobiltà d'animo propria della sfera alta da cui proviene, senza la quale la vita equivarrebbe solo a cieco istinto animale. Grazie a un gesto che ricorda molto il principio goethiano della "rinuncia" (*Entsagung*), l'imperatrice della fiaba di Hofmannsthal riesce così a fornire una felice rappresentazione allegorica del processo di produzione artistica, un processo che nell'ottica dell'autore deve svilupparsi fra i due poli concettuali di 'vita' e 'spirito' e che, pur abbandonando programmaticamente la realtà fenomenica, non può mai prescindere da una legittimazione etica.

Non va dimenticato infatti che la sintesi estetica illustrata del settimo capitolo, suggellata significativamente dai "caratteri e versi in lode dell'eterno mistero della concatenazione di ogni cosa terrestre"[254] che

---

253 "Die Kälte wehte zu ihr herüber bis ins Innerste und lähmte sie. Sie konnte keinen Schritt tun, nicht vor- noch rückwärts. Sie konnte nichts als dies: trinken und den Schatten gewinnen oder die Schale ausgießen. Sie meinte vernichtet zu werden und drängte sich ganz in sich zusammen; aus ihrer eigenen diamantenen Tiefe stiegen Worte in ihr auf, deutlich, so als würden sie gesungen in großer Ferne; sie hatte sie nur nachzusprechen. Sie sprach sie nach, ohne Zögern. – Dir Barak bin ich mich schuldig! sprach sie, streckte den Arm mit der Schale gerade vor sich hin und goß die Schale aus vor die Füße der verhüllten Gestalt" [SW XXVIII, 191].

254 "[...] Zeichen und Verse, die das ewige Geheimnis der Verkettung alles Irdischen priesen" [SW XXVIII, 196].

compaiono sul talismano dell'imperatrice alla fine della fiaba, non costituisce solo un'allegoria *poetica* ma rappresenta anche un'allegoria *sociale*, come lo stesso Hofmannsthal segna nella sua raccolta di annotazioni *Ad me ipsum*: "'La donna senz'ombra'. Trionfo dell'allomatico. Allegoria del sociale".[255] Per l'autore della fiaba la compiuta realizzazione del processo di produzione artistica coincide infatti con una compiuta realizzazione dei due matrimoni quali cellule della comunità, in quanto la società rappresentata in forma allegorica ne *La donna senz'ombra* funziona secondo gli stessi principi dell'arte ed è ispirata (in linea con il programma culturale sviluppato dall'autore in questi anni) da un'etica profondamente antiborghese. Come Hofmannsthal scrive a Pannwitz il 6 novembre 1919, nonostante l'elemento 'sociale' che anima la fiaba possa essere superficialmente confuso con l'etica della società borghese esso in fondo è diametralmente opposto a quest'ultima:

> Quanto Lei afferma non mi sembra solo bello ma anche evidente; il fatto che in tal modo il mio campo d'azione quasi si sovrapponga a quello borghese-morale ha dato spesso da pensare anche a me. Credo tuttavia, come Lei accenna, che una sfera sia sospesa sopra l'altra [...].[256]

Nella logica dell'opposizione fra 'poesia' ed 'economia' statuita dal Romanticismo, la sfera "sospesa sopra l'altra" non può naturalmente che essere quella estetica. Al di là di ogni affinità apparente fra etica borghese ed etica 'sociale', Hofmannsthal intende infatti muoversi esclusivamente sul livello 'superiore' dell'etica 'sociale', tralasciando completamente la dimensione 'inferiore' dell'etica borghese. Come Pannwitz non manca di sottolineare nel suo saggio sulla fiaba di Hof-

---

255 "'Die Frau ohne Schatten': Triumph des Allomatischen. Allegorie des Sozialen" [RA III, 603]. Il neologismo "allomatico" (dal greco "àllos": altro) è un sinonimo di "sociale", "etico" nell'accezione di Hofmannsthal.

256 "Alles was Sie aussprechen, ist mir nicht nur schön, sondern auch faßlich; daß sich mein Kreis mit dem bürgerlich-sittlichen in dieser Weise fast zu decken scheint, hat mich auch mehrmals bedenklich gemacht, doch glaube ich, wie Sie es andeuten, der eine Kreis schwebt über dem anderen [...]" [HH/RP, 418].

mannsthal, dal punto di vista dell'etica antiborghese che anima *La donna senz'ombra* anche il matrimonio non è affatto inteso come un'istituzione borghese ma come un'unione dei sessi e degli elementi e come sacramento religioso "al di là di ogni concetto, legge e vincolo" (HH/RP, 592). Ne *La donna senz'ombra* (come già nelle commedie di Hofmannsthal) anche valori a prima vista appartenenti alla morale borghese, come il matrimonio e la famiglia, assumono dunque a conti fatti una connotazione quanto mai ambivalente, caricandosi di un significato al contempo 'elementare' e 'spirituale' e collocandosi nel luogo della sintesi fra immanenza e trascendenza, ossia nella sfera che, nella visione dell'autore, pertiene di diritto all'estetica.[257]

Al di là della complessa simbologia della struttura formale de *La donna senz'ombra*, che inizialmente farebbe pensare di trovarsi di fronte a un prodotto artistico finemente elaborato ma estremamente enigmatico e del tutto astratto dalla realtà storica, a una lettura più approfondita la fiaba di Hofmannsthal rivela uno strettissimo legame con il progetto culturale e politico sviluppato dal suo autore negli anni della Prima Guerra Mondiale. *La donna senz'ombra* non rappresenta affatto un bellissimo e innocente arabesco prodotto nella solitudine incantata della torre d'avorio a prescindere dalla contingenza storica, ma costituisce un'opera d'arte militante, anche se non nel senso più diretto e tradizionale del termine, un racconto impegnato redatto espressamente contro la società borghese e a favore di un'ancora utopica società della 'cultura', uno scritto nato dalle riflessioni estetiche che Hofmannsthal sviluppa del periodo bellico e che l'autore pensa fino in fondo come strumento di un radicale conservatorismo antiborghese. Per dirla con

[257] È interessante notare che anche nel già citato saggio *Über die Ehe* (*Sul matrimonio*, 1925) di Thomas Mann si ritrova una simile lettura in chiave estetica del valore (apparentemente) borghese del matrimonio. Come Hofmannsthal, anche Mann interpreta il matrimonio come una sintesi filosofica di "carne" e "spirito", paragonandolo esplicitamente all'arte (cfr. GW X, 202). Per l'autore anche il matrimonio rappresenta cioè il luogo della sintesi di trascendenza e immanenza, di 'spirito' e 'vita', e costituisce un sacramento eterno ma capace di trarre "nuova salvezza dalle profondità della vita" (GW X, 207).

Stefan Breuer, la fiaba di Hofmannsthal è un documento letterario di un vero e proprio "fondamentalismo estetico", ossia di una tendenza culturale rigorosamente antimoderna che in nessun altro paese europeo ha avuto il successo e la diffusione di cui ha goduto nella cultura tedesca.[258]

Lo stesso Pannwitz, che in questi anni sappiamo essere l'interprete preferito dell'autore, sottolinea a più riprese l'intenzione antimoderna implicita nel racconto di Hofmannsthal. Un primo accenno in tal senso si riscontra nella lettera del 2 novembre 1919, nella quale Pannwitz afferma che la fiaba di Hofmannsthal rappresenti una problematica 'europea', tracciando una linea di demarcazione fra *La donna senz'ombra* e *Le mille e una notte*.[259] È ovvio che l'utilizzo del termine 'europeo' dalla penna dell'autore de *La crisi della cultura europea* lasci trapelare ben più di quanto tale breve riferimento riveli di primo acchito. Se si aggiunge che l'Europa, come già sappiamo, costituisce un nodo centrale nella pubblicistica coeva di Hofmannsthal e uno dei temi ricorrenti nel carteggio fra due autori,[260] non è difficile individuare già in questo breve accenno il riflesso di tutte le intenzioni politico-culturali implicite nella fiaba.

Non è per nulla un caso, perciò, se Pannwitz (pur riferendosi inizialmente all'opera lirica) comincia il suo saggio sulla fiaba di Hofmannsthal proprio sottolineando l''inattualità' de *La donna senz'ombra:*

> La nostra epoca ha creduto che Hofmannsthal si fosse fermato, in realtà egli è andato avanti ma nessuno lo ha seguito. [...] Pur sembrando facile, Hofmannsthal è estremamente complesso. Egli è austriaco. È

---

258 Per un approfondimento sul concetto di "fondamentalismo estetico" cfr. il noto studio del sociologo Stefan Breuer sul circolo di George: *Ästhetischer Fundamentalismus. Stefan George und der deutsche Antimodernismus*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1995, *passim.*

259 Cfr. HH/RP, 411. Si tratta tra l'altro di una lettera che Hofmannsthal ritiene "meravigliosa", come lo scrittore scrive alla moglie il 6 novembre 1919 (SW XXVIII, 427).

260 Cfr. Fossaluzza, Cristina: "Phönix Europa? Krieg und Kultur in Rudolf Pannwitz' und Hugo von Hofmannsthals Europa-Idee" cit.

> complicato come persona. Dà per presupposta una cultura complicata che non possiede più nessuno, una cultura che in lui tuttavia è ingenua e vitale. Sembra che abbia molti legami ma in realtà è solo, completamente solo, e segue una strada che non percorre nessuno tranne lui.[261]

Come Pannwitz sottolinea nel saggio *'La donna senz'ombra', il racconto di Hofmannsthal*, la via solitaria dell'autore della fiaba è una via "austriaca" ma al contempo "europea" (HH/RP, 590). Non stupirà che quella qui descritta dal filosofo tedesco come "europea" sia ancora una volta la via della cultura vitale nel mondo dell'arida 'civiltà', della profondità mitica nel mondo del piatto razionalismo, della nobiltà poetica nel mondo della grettezza economica. Rimanendo nel campo semantico della 'vita' Pannwitz ribadisce infatti la dimensione romanticamente antimoderna della fiaba di Hofmannsthal, definendo *La donna senz'ombra* "un'opera appartenente a una cultura tedesco-orientale, e particolarmente austriaca,[262] ancora prenatale; un primo nato..."[263] e augurandosi poi, alla fine del saggio,

---

[261] "Die Zeit hat geglaubt, Hofmannsthal sei stehen geblieben, in Wirklichkeit ist er weiter gegangen, aber niemand mitgekommen. [...] Hofmannsthal ist, leicht scheinend, um so schwerer; er ist Österreicher; er ist persönlich kompliziert; er setzt eine komplizierte, doch in ihm lebendige Kultur voraus, die niemand mehr hat; er ist, nur scheinbar verflochten, in Wahrheit einsam, ganz für sich stehend und auf einem Wege, den außer ihm niemand geht" [HH/RP, 588].

[262] Come si è già accennato, per Pannwitz (ma anche per Hofmannsthal) la cultura austriaca ha un ruolo fondamentale all'interno dell'Europa grazie alla mescolanza di elementi occidentali e orientali. Come la cultura asiatica evocata nell'appendice della *Crisi della cultura europea* di Pannwitz, nell'ottica dei due autori anche la cultura austriaca possiede infatti ancora una vitalità e un'ingenuità unica in Europa che le permette di fornire nuovi impulsi salvifici alla cultura europea decadente. Cfr. il capitolo VII del scritto di Pannwitz *Deutschland und Europa* cit., pp. 49-65 e il saggio di Hofmannsthal *Die österreichische Idee*, in particolare RA II, 457. Per un approfondimento generale e comparatistico sulle letture della cultura orientale nell'estetica moderna cfr. anche la raccolta di saggi: *L'Oriente. Storia di una figura nelle arti occidentali (1700-2000)*, a cura di Paolo Amalfitano e Loretta Innocenti, Bulzoni, Roma 2007, 2 vol.

[263] "[E]in Werk einer noch ungeborenen deutsch-orientalischen und spezifisch österreichischen Kultur, einer der Erstlinge..." [HH/RP, 591 seg.].

che già possa esistere una nuova generazione intellettuale in grado di cogliere il messaggio segreto che Hofmannsthal ha voluto affidare al suo racconto.[264]

Rivendicando l'alterità della fiaba di Hofmannsthal nel mondo della 'civiltà' economica, nel suo saggio Pannwitz sottolinea dunque principalmente le intenzioni 'rivoluzionarie' e 'sovversive' che si nascondono in un testo apparentemente idealizzato come *La donna senz'ombra*. Va osservato tuttavia che, oltre a rappresentare un'opera volutamente inattuale, la fiaba costituisce al contempo un racconto dal forte intento pedagogico che si prefigge espressamente di educare la nuova generazione per creare un pubblico *reale* in grado di ribaltare la 'modernità' e di fondare un'ancora utopica società della cultura alternativa a quella dell'economia, una società conservatrice *e* antiborghese.[265]

Nel 1919 la fiaba di Hofmannsthal prefigura perciò già tutti gli elementi concettuali su cui si baserà la teoria della "rivoluzione conservatrice" della lezione del 1927, costituendo, come quest'ultima, un frutto diretto del confronto del suo autore con la realtà storica della Prima Guerra Mondiale. Non è infatti un caso se nella lettera del 14 novembre 1919 a Marie Luise Voigt (la futura moglie di Rudolf Borchardt)[266] Hofmannsthal riprende l'immagine del tappeto del quarto capitolo della fiaba per illustrare con molta chiarezza il legame del suo racconto con la guerra:

> Con la lettera di oggi Le spedisco la 'fiaba', la storia della donna senz'ombra che ho intessuto come un lavoro a mano nel corso di tutti

---

264 Cfr. HH/RP, 594.

265 Nella sua lettera a Hofmannsthal del 2 novembre 1919 Pannwitz sottolinea esplicitamente l'intento "etico" e "pedagogico" de *La donna senz'ombra*, cfr. HH/RP, 411 seg.

266 Sul pensiero estetico e politico di Rudolf Borchardt, un intellettuale molto vicino a Hofmannsthal, cfr. la raccolta di saggi *Dichterische Politik. Studien zu Rudolf Borchardt*, a cura di Kai Kaufmann, Lang, Bern et al. 2002 e la tesi di abilitazione di Kai Kauffmann: *Rudolf Borchardt und der "Untergang der deutschen Nation". Selbstinszenierung und Geschichtskonstruktion im essayistischen Werk*, Niemeyer, Tübingen 2003.

> gli anni bui della guerra, ricamandovi o cucendovi molte intuizioni, speranze e fantasie.[267]

Abbiamo visto la portata delle "intuizioni, speranze e fantasie" dello scrittore negli anni della guerra e l'ambizioso progetto politico-culturale che ne deriva e si può supporre che le intenzioni profonde e le linee fondanti dell'opera matura dello scrittore sarebbero state molto diverse senza l'impatto degli 'eventi del 1914' sulle sue riflessioni estetiche. Quel che vale la pena di sottolineare ancora una volta è però che nell'opera di Hofmannsthal, come emerge anche dall'analisi della fiaba del 1919, la guerra non è vista tanto come un fenomeno storico, quanto piuttosto come un evento *simbolico* che, prendendo distanza dalla contingenza, giunge a intrecciarsi con gli altri nodi simbolici che compongono l'ordito della riflessione estetica antimimetica dello scrittore. Lo stesso Hofmannsthal, del resto, appare perfettamente consapevole del valore simbolico che la guerra va ad assumere nella rete semantica del suo pensiero estetico, come un aforisma della raccolta *Ad me ipsum* illustra con particolare evidenza: "Senza le gesta e i dolori degli individui non nasce mito alcuno. Perciò è stato necessario che avvenissero gli eventi dal 1914 in avanti, affinché le forze si plasmassero nel mito".[268]

---

[267] "Mit der heutigen Post geht das 'Märchen' an Sie, die Geschichte von der Frau ohne Schatten, an der ich, wie an der Handarbeit, die ganzen finsteren Kriegsjahre gearbeitet und viele traumhafte Gedanken und Hoffnungen und Intuitionen hineingestickt oder -gefädelt habe" [SW, XXVIII, 427].

[268] "Ohne Taten und Leiden der Individuen entsteht kein Mythos: daher bedurfte es der Vorgänge seit 1914, damit die Mächte sich zum Mythos gestalten" [RA III, 617].

Un dramma barocco moderno: La torre

> *Tutto ciò che Lei m'esprime sul dramma mi appaga molto [...]. In effetti suppongo che l'unica cosa, o quasi, che io stesso potrei dire sui miei lavori degli ultimi tre decenni e più è che essi costituiscono necessariamente un'unità. Tuttavia io vedo (o intuisco) l'elemento comune nello strato più profondo dell'Io, che è già squisitamente impersonale (o sovrapersonale). Senza dubbio si dice più o meno la verità se lo si definisce "elemento austriaco" (ovviamente solo con l'intuizione con cui Lei sa utilizzare tali termini).*[269]
>
> A Josef Nadler, 28 marzo 1926

La torre è un dramma che riveste un ruolo fondamentale nelle riflessioni politico-culturali di Hofmannsthal e rappresenta un'opera estremamente complessa alla quale il suo autore si dedica intensamente per buona parte degli anni venti, dal 1920 al 1927, ossia nel periodo che intercorre fra la stesura della fiaba *La donna senz'ombra* e la redazione della lezione di Monaco. A testimonianza del sofferto lavoro di revisione, limatura e modifica che impegna lo scrittore per ben sette anni rimangono tre versioni differenti de *La torre*, due delle quali (la prima e la terza) si discostano significativamente fra loro, soprattutto nelle scene conclusive. La prima stesura del dramma, nota con il nome di "versione del re dei fanciulli",[270] vede la luce tra il 1923 e il 1925 ed esce subito in due parti nella rivista *Neue deutsche Beiträge*; la seconda, del 1925, ne rappresenta una variante più breve riservata a un'edizione di lusso del *Verlag der Bremer Presse*, una casa editrice fondata dallo stesso Hofmannsthal;[271] la terza stesura costituisce invece una rielabo-

---

269 "Alles was Sie mir über das Trauerspiel aussprechen ist mir sehr wohltuend [...]. In der Tat scheint mir selbst das fast das Einzige, was ich über die Arbeiten dieser mehr als drei Decennien auszusagen vermöchte: daß sie unbedingt eine Einheit bilden. Das Zusammenhaltende aber sehe ich, oder ahne ich in jener tiefsten Schicht des Ich gegeben, welche schon wahrhaft unpersönlich (oder überpersönlich) ist; spricht man es als das Oesterreichische an (freilich nur mit der Intuition, wie Sie solche Worte zu brauchen wissen) so ist wohl ungefähr das Richtige gesagt" [SW XVI.2, 438].

270 *Kinderkönig-Fassung*.

271 Anche la rivista *Neue deutsche Beiträge*, in cui viene pubblicata la prima versione de *La torre*, è edita dalla stessa casa editrice.

razione significativa redatta nel 1926-1927, principalmente per motivi di adattamento scenico e di rappresentabilità, e pubblicata dall'editore Fischer nel 1927.

In questa sede si tralascerà la seconda versione del dramma, che presenta delle varianti meno sostanziali[272] e si rivolge a un pubblico limitato, e ci si concentrerà sulle due principali stesure, quella del 1923-1925 e quella del 1926-1927. È bene specificare innanzitutto che le diverse versioni de *La torre* non vanno viste come tappe di un percorso estetico sviluppatosi progressivamente e culminato nell'ultima e definitiva stesura del dramma, ma come tasselli differenti di un unico discorso letterario nel quale, come afferma lo stesso autore, la costellazione e la sorte dei personaggi rimangono sostanzialmente invariate.[273] Come Hofmannsthal scrive allo storico Carl Jacob Burckhardt il 2 agosto 1926[274] e come ripeterà anche nella lettera dell'8 gennaio 1928 al poeta e drammaturgo Anton Wildgans,[275] le modifiche apportate alla prima versione su consiglio del regista Max Reinhardt[276] rispondono perlopiù a esigenze drammaturgiche e non a motivazioni strettamente letterarie e derivano dalla convinzione dell'autore che nella sua forma originale *La torre* sia un'opera "genuinamente poetica"[277] e che il suo orizzonte sia troppo ampio perché il teatro sia in grado di rappresentarlo. Non c'è dubbio che l'intuizione drammaturgica di Hofmannstahl si sia rivelata corretta, perché sarà proprio nella sua ultima versione che *La torre* riuscirà a giungere sulle scene teatrali di Amburgo, Monaco e Würzburg nel 1928, mentre nella sua prima stesura, altamente simbolica e meno accessibile al pubblico, il dramma dovrà attendere addirittura il secondo

---

272 Su tali varianti cfr. SW XVI.2, 232.

273 Cfr. la lettera del 14 luglio 1927 allo scrittore Ludwig Strauß, in: SW XVI.2, 462.

274 Cfr. SW XVI.2, 449.

275 Cfr. SW XVI.2, 469.

276 Cfr. la lettera a Reinhardt del 1 novembre 1926, in: SW XVI.2, 453. Anche Martin Buber e Max Mell danno all'autore dei consigli sulle modifiche da apportare alla prima stesura. Cfr. gli appunti di Mell del maggio 1925, in: SW XVI.2, 422 e la lettera di Buber a Hofmannsthal del 14 maggio 1926, in: SW XVI.2, 442.

277 Cfr. la lettera del 12 luglio 1927 al poeta e traduttore praghese Paul Eisner, in: SW XVI.2, 461.

dopoguerra per vedere il palcoscenico.[278] Tuttavia, al di là delle riflessioni sceniche e teatrali di Hofmannsthal, il nucleo poetico del dramma originale non viene mai messo in dubbio dall'autore che anzi affermerà esplicitamente di non averlo mai "rinnegato"[279] e di esserci "veramente affezionato".[280] Ripensando alle linee portanti della riflessione letteraria dello scrittore, è utile chiedersi a questo punto su quali premesse estetiche poggi il nucleo poetico del dramma concepito nel 1920, tanto caro a Hofmannsthal, e quale legame esso possa avere con le utopie politico-culturali sviluppate dall'autore nel periodo della Prima Guerra Mondiale e del carteggio con Pannwitz, interrottosi proprio negli anni in cui viene concepita *La torre*.

Spesso, e giustamente, sul piano estetico *La torre* di Hofmannsthal è stata interpretata in relazione alla sua fonte *La vida es sueño* del drammaturgo spagnolo Pedro Calderón de la Barca e, più in generale, alla tradizione del dramma barocco del Seicento.[281] Nella sua lettera a Max Pirker del 30 giugno 1921 Hofmannsthal afferma tuttavia che il rapporto de *La torre* con il dramma secentesco di Calderón è solo formale e "casuale"[282] perché si limita a una ripresa della fabula e somiglia perciò al legame che una qualunque opera moderna potrebbe avere "nei confronti di un'antica parabola o cronaca".[283] Al di là del parallelo fra *La torre* e *La vida es sueño*, che ritiene sostanzialmente superfi-

278 La prima della "versione del re dei fanciulli" si terrà infatti a Vienna il 10 giugno 1948.

279 Cfr. la già citata lettera a Eisner, in: SW XVI.2, 461.

280 Cfr. la lettera del 14 luglio 1927 a Ludwig Strauß, in: SW XVI.2, 462.

281 Cfr. la recensione di Walter Benjamin: "Hugo v. Hofmannsthal: Der Turm", in: *Die literarische Welt*, Rowohlt, Berlin 1926, anno 2°, n° 15, p. 6, ristampata anche nell'edizione completa delle opere di Benjamin: *Gesammelte Schriften*, a cura di Rolf Tiedemann e Hermann Schweppenhäuser, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1972 segg., vol. III (a cura di Hella Tiedemann-Bartels), pp. 29-33. Sul rapporto fra Hofmannsthal e Calderón e, più in generale, sulla ripresa del teatro barocco spagnolo in Austria, cfr. il saggio di Massimo Cacciari: "Intransitabili utopie", in: Hofmannsthal, Hugo von: *La torre*, trad. di Silvia Bortoli Cappelletto, Adelphi, Torino 1978, pp. 155-226, in particolare pp. 160 segg.

282 SW XVI.1, 482.

283 SW XVI.1, 481.

ciale, l'autore riconosce in generale una profonda continuità fra la sua opera e la tradizione del dramma barocco secentesco, contrapposta a quella del dramma borghese settecentesco. Come scrive nella già citata lettera a Pirker, riferendosi alla tradizione drammatica del Seicento Hofmannsthal pensa in particolar modo sia alle cosiddette *Haupt- und Staatsaktionen*, ossia al teatro popolare viennese dell'improvvisazione praticato dalle compagnie itineranti che si ispirano alla commedia dell'arte,[284] sia al teatro religioso allegorico nella tradizione dei misteri medievali[285] a cui Walter Benjamin proprio in questi anni dedica il suo famoso scritto *Ursprung des deutschen Trauerspiels*.[286] Non è per nulla un caso che l'autore de *La torre*, a differenza di molti contemporanei, apprezzi e sostenga lo studio di Benjamin, del quale recepisce principalmente gli aspetti mistico-teologici e in particolare quelli legati alla filosofia della storia.[287] Sappiamo che quello della filosofia della storia è un ambito di cui Hofmannstahl, riutilizzando le categorie di pensiero del Romanticismo, si occupa intensamente nella sua opera pubblicistica e letteraria a partire dalla Prima Guerra Mondiale e si può supporre che la sua ricezione entusiastica dello scritto di Benjamin vada letta, almeno in parte, nel contesto di tale interesse storico-filosofico. Allo stesso modo, anche l'intenzione dell'autore di riprendere il dramma di Calderón[288] e di scrivere un'opera allegorica alla maniera del Seicento

---

[284] Ad esempio il teatro del viennese Josef Anton Stranitzky, cfr. Reinhard Urbach: *Die Wiener Komödie und ihr Publikum. Stranitzky und die Folgen.* Jugend & Volk, Wien 1973.

[285] Si pensi, oltre a Calderón, anche al drammaturgo barocco tedesco Andreas Gryphius. Cfr. Schings, Hans-Jürgen: "Gryphius, Lohenstein und das Trauerspiel des 17. Jahrhunderts", in: Hinck, Walter (a cura di): *Handbuch des deutschen Dramas*, Bagel, Düsseldorf 1980, pp. 48-60 e AA.VV.: *Andreas Gryphius und das Theater des Barock,* a cura di Künstlergilde e.V., Esslingen 1995.

[286] *Origine del dramma barocco tedesco* (1928).

[287] Sulla ricezione dell'*Origine del dramma barocco tedesco* da parte di Hofmannstahl, cfr. lo studio di Ute Nicolaus: *Hugo von Hofmannsthals späte Trauerspieldichtung vor dem Hintergrund seiner politischen und ästhetischen Reflexionen*, Königshausen & Neumann, Würzburg 2004, in particolare pp. 132-154.

[288] Non è la prima volta che Hofmannsthal si confronta con *La vida es sueño*. Già fra il 1901 e il 1904 lo scrittore si era occupato di una rielaborazione in trochei dei primi

nel periodo del primo dopoguerra, lungi dal rappresentare un astruso vezzo intellettuale o un mero esercizio di stile, va interpretata come una consapevole scelta estetica legata al qui e ora, derivata dalla convinzione che la forma del dramma barocco possa esprimere al meglio le utopie culturali e le riflessioni storico-filosofiche di questi anni. È proprio partendo da tali utopie che vale allora la pena di interrogarsi sulle premesse teoriche su cui si fonda la convinzione di Hofmannsthal che il genere drammatico barocco sia ancora attuale, chiedendosi quali possibilità esso possa offrire agli occhi dello scrittore nella modernità novecentesca.

Innanzitutto va osservato che per Hofmannstahl, come per il Benjamin dell'*Origine del dramma barocco tedesco*, l'allegoria del dramma barocco non costituisce affatto un mero artificio retorico ma una vera e propria categoria filosofica o, ancora più precisamente, uno strumento gnoseologico. Sia per Benjamin che per Hofmannsthal l'allegoria rappresenta cioè l'unico modo per trasformare i contenuti storici su cui si basa l'opera d'arte in idee filosofiche,[289] riuscendo così a giungere per mezzo dell'estetica a quella verità che la filosofia kantiana aveva dichiarato per sempre perduta. Com'è noto, la via benjaminiana verso la verità non passa per la totalità, ma per la dialettica, perché è solo nella dialettica fra il frammento estetico e la totalità a cui esso, nella sua incompletezza, rimanda che l'allegoria riesce a superare la spaccatura fra soggetto e oggetto, arrivando a una nuova sintesi fra di essi, l'unica ancora possibile nella modernità. La dialettica estetico-conoscitiva fra frammento e totalità, presenza e assenza, illustrata da Benjamin si esprime in una tensione continua fra inadeguatezza e perfezione, caducità ed eternità, decadenza e redenzione, crisi e rinascita: categorie, queste, che come sappiamo costituiscono lo strumentario filosofico con

tre atti, che uscirà postuma nella rivista *Corona* (facicolo 1 e 2, 1937) con il titolo *Das Leben ein Traum*.

289 Cfr. Benjamin, Walter: *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, in: *Gesammelte Schriften* cit., vol. I.I. (a cura di Rolf Tiedemann e Hermann Schweppenhäuser), pp. 202-430, in particolare p. 358.

il quale anche Hofmannstahl a partire dal 1914 interpreta e raffigura la storia moderna nella sua opera saggistica e letteraria.[290]

Come per Benjamin, anche per Hofmannstahl l'allegoria barocca non rappresenta dunque che la veste letteraria di una gnoseologia prettamente romantica, lo strumento estetico moderno per eccellenza, il canale conoscitivo e di espressione di una verità che, proprio come vuole la filosofia romantica, nella modernità non può che essere raggiunta per via frammentaria e dialettica. Molto fa pensare che siano queste le considerazioni filosofiche che portano l'autore de *La torre* a scegliere la forma letteraria dell'allegoria per il suo dramma, una forma letteraria che, prendendo distanza dalla *mimesis* e sublimando il reale nell'idea, gli permette in sostanza di illustrare la storia *senza* entrare nella storia, o meglio di giungere a una dimensione estetica "al di là della storia".[291] Solo comprendendo il punto di vista 'sovrastorico' dell'autore si riesce a dipanare un paradosso che aveva già caratterizzato la fiaba *La donna senz'ombra*[292] e s'intuisce perché un dramma come *La torre*, ambientato in un fantastico Regno di Polonia del Seicento, possa davvero rappresentare un'opera moderna e radicata nel suo tempo, come lo stesso Hofmannsthal sostiene ripetutamente.[293] Anche nella dedica contenuta

---

290 Per un approfondimento sullo studio di Benjamin cfr. Goebel, Eckart: *Konstellation und Existenz. Kritik der Geschichte um 1930: Studien zu Heidegger, Benjamin, Jahnn und Musil,* Stauffenburg-Verlag, Tübingen 1996 e, in italiano, l'edizione curata da Giulio Schiavoni: *Il dramma barocco tedesco*, Einaudi, Torino 1999.

291 Hofmannsthal riprende questa definizione (nell'originale "überhistorisch") dalle teorie del germanista Walther Brecht. Cfr. la lettera del 17 dicembre 1927 alla moglie di quest'ultimo, Erika Brecht, in: SW XVI.2, 468.

292 Non è un caso se anche la fiaba *La donna senz'ombra*, come si è visto, è definita da Hofmannstahl un'"allegoria del sociale". Cfr. *Ad me ipsum*, RA III, 603. Sull'uso dell'allegoria nell'opera di Hofmannstahl cfr. Schings, Hans-Jürgen: "Allegorie des Lebens. Zum Formproblem von Hofmannsthals 'Märchen der 672. Nacht'", in: *Zeitschrift für deutsche Philologie* 86 (1967), Erich Schmidt, Berlin 1967, pp. 533-561.

293 Nella lettera del 29 maggio 1927 all'attore Alexander Moissi Hofmannsthal sostiene ad esempio che la prima scena del dramma, che ritiene fondamentale, rifletta tutto il contenuto dei primi due decenni del Novecento nella compattezza della strofa di una ballata, cfr. SW XVI.2, 460. È significativo fra l'altro che in questa

nella copia de *La torre* inviata da Hofmannsthal a Thomas Mann nel 1925 l'autore sottolinea l''ubiquità' del suo dramma, ossia la posizione interna e al medesimo tempo esterna alla sfera dell'attualità storica, e lo definisce esplicitamente: "una tragedia in prosa, 'storica', si potrebbe dire, o se si vuole 'oltre la storia', anche se il termine 'oltre' va privato completamente di ogni sfumatura di arroganza".[294] Come Hofmannsthal tiene dunque a precisare, dietro la facciata allegorica de *La torre* e all'ambientazione in un leggendario regno di Polonia non si nasconde affatto il disprezzo per la storia ma semmai la volontà di rappresentare la contingenza rinunciando alla *mimesis*, che l'autore considera inadeguata per esprimere la modernità, e utilizzando invece l'allegoria, che ritiene lo strumento estetico per eccellenza in un'epoca in cui la Verità (secondo l'insegnamento della filosofia romantica) non può più palesarsi nella sua totalità ma solo manifestarsi in veste di frammento.

Ben lungi dall'essere un dramma *a*politico, *La torre* è allora un'opera volutamente *im*politica, un dramma che sceglie di rappresentare la storia non addentrandosi nei dettagli del reale ma sublimando gli eventi nella dimensione dello "spirito" (*Geist*). Non è un caso che in un testo scritto in occasione della rappresentazione de *La torre* tenutasi a Würzburg nel gennaio del 1928 Hofmannsthal, citando un'affermazione dell'orientalista Hans Heinrich Schaeder, sostenga con grande lucidità che la sua opera abbia restituito al teatro "l'ambito complessivo del po-

---

lettera l'autore paragoni *La torre* a una ballata. Per un approfondimento sulla ballata come genere di confine fra lirismo e narratività cfr. il volume a cura di Andreina Lavagetto: *La poesia dell'età romantica* cit. e in particolare il saggio di Sergio Corrado "L''uovo primordiale'. La ballata tedesca tra Goethe e Heine", pp. 89-104 e le "Conclusioni" di Giuliano Baioni, pp. 211-217.

Oltre che nella lettera a Moissi (come riporta Alma Mahler-Werfel nel suo diario il 9 luglio 1927, cfr. SW XVI.2, 461), Hofmannsthal afferma anche in un'altra occasione che non avrebbe mai potuto scrivere *La torre* prescindendo dagli eventi storici e soprattutto dalla rivoluzione. Con buona probabilità Hofmannsthal si riferisce alla rivoluzione russa del 1917 che rappresenta nel suo dramma nella figura di Olivier e nei moti popolari.

294 SW XVI.2, 495.

litico come forma spirituale".[295] Tutto fa supporre che con il suo dramma Hofmannsthal abbia perciò tentato sul piano letterario proprio la stessa operazione culturale teorizzata nel 1927 nella lezione di Monaco e si sia posto esattamente lo stesso obiettivo: "che lo spirito diventi vita e la vita spirito, [che si giunga] alla concezione politica dello spirito e a quella spirituale della politica, alla formazione di una vera nazione".[296] L'intenzione nascosta del dramma, intessuta nella complessa rete di simboli che lo compongono, è dunque quella di evocare per mezzo di un'estetica allegorica la dimensione "nazionale", al contempo 'politica' e 'spirituale', illustrata nella lezione del 1927, realizzando così la sintesi "sociale" *e* antiborghese che costituisce il nucleo concettuale del progetto culturale delineato dall'autore già negli scritti del periodo bellico.

Come voleva il Romanticismo, la via maestra per giungere a tale sintesi culturale non può essere che quella dell'estetica. Dopo gli esperimenti con il genere della commedia negli anni della Prima Guerra Mondiale, nelle opere del dopoguerra (ne *La torre* come ne *La donna senz'ombra*) l'allegoria diventa quindi lo strumento per eccellenza con cui lo scrittore spera di riuscire ad attuare tale operazione estetico-culturale. Per Hofmannsthal, come per il Benjamin dell'*Origine del dramma barocco tedesco*, nella modernità postkantiana l'allegoria rappresenta infatti, lo si è già osservato, l'unico canale letterario in grado di restituire alla conoscenza l'accesso alla verità. È significativo perciò che in una nota del 15 settembre 1921 della raccolta *Ad me ipsum* l'autore sottolinei esplicitamente la centralità di tale questione filosofica nel suo dramma*:*

> L'individuo e l'epoca visti come mito
> sic: in Sigismund si riflette in un certo qual modo quell'elemento che nella nostra epoca, da Kant in poi, è cambiato nella percezione del mondo.[297]

---

[295] SW XVI.2, 472.

[296] RA III, 40.

[297] "Der Einzelne und die Epoche als Mythos gesehen/sic: das was in der Epoche seit

La nota esprime e condensa i presupposti filosofici del dramma che occupa lo scrittore per tutti gli anni venti, riassumendone con straordinaria pregnanza i fondamenti estetici. Come si è illustrato, ponendosi l'obiettivo di rappresentare l'epoca postkantiana in veste di mito, l'autore intende in primo luogo scrivere un dramma antirealistico che s'ispiri al teatro preilluministico. Tuttavia, come testimonia con particolare evidenza la seconda parte della nota del 1921, Hofmannsthal è ben conscio che la sua attenzione per l'epoca barocca ha un fondamento 'sentimentale' in senso schilleriano.[298] La ripresa del barocco e del suo strumento estetico prediletto, l'allegoria, è infatti funzionale alla volontà dell'autore di delineare le premesse culturali di uno Stato etico-estetico moderno dichiaratamente antiborghese. Rifiutando rigorosamente la tradizione borghese affermatasi nel Settecento, l'autore non può che scavalcare all'indietro l'Ottocento e il Secolo dei Lumi, cercando le premesse culturali dello Stato moderno nella tradizione preilluministica del Seicento, vale a dire nella cultura barocca, aristocratica e cattolica.[299] Così facendo, Hofmannsthal estrapola gli strumenti filosofici e letterari del passa-

---

Kant an verändertem Weltgefühl lebt irgendwie gespiegelt in Sigismund" [RA III, 617].

298 Sulla dimensione "sentimentale" dell'opera di Hofmannsthal in generale cfr. anche l'interpretazione di Giorgio Zampa nella sua prefazione al volume *Narrazioni e poesie* cit., p. XXI, in cui si legge: "La lettura di Hofmannsthal [...] richiede di essere fatta in chiave "sentimentale", nel senso di Schiller. Come il nostro secolo esige per tutta la sua poesia, che sempre riflette o è riflessa, che nasce da o contemporaneamente a un atto critico; oppure in un movimento critico viene assorbita".

299 Più tardi in Austria tale tradizione raggiungerà il suo apice con Maria Teresa. Come sappiamo, l'epoca di Maria Teresa è anche quella a cui Hofmannsthal si riferisce ripetutamente con entusiasmo nella sua pubblicistica del periodo bellico. Si pensi solo al saggio *Die Bejahung Österreichs (L'affermazione dell'Austria*), cfr. in particolare RA II, 357. Anche se può sembrare strano collegare la figura settecentesca di Maria Teresa alla tradizione barocca, va tenuto presente che l'età barocca nella cultura tedesca ha un'accezione più ampia che in quella italiana e si prolunga in genere fino al 1780 circa, includendo dunque anche il periodo tardo barocco o rococò e l'epoca di Maria Teresa in Austria. Cfr. l'articolo di Ulrich Pfisterer: "Barock" in: *Enzyklopädie der Neuzeit*, a cura di Friedrich Jaeger, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 2005 segg., vol. 1 (2005), pp. 976-986.

to preilluministico dal loro specifico contesto culturale per proiettarli sull'epoca postkantiana, effettuando un'operazione 'sentimentale' e in fondo ideologica, esplicitamente rivolta contro un obiettivo polemico ben preciso, espresso a chiare lettere in tutte le sue opere mature, ossia la 'cultura' politico-economica dell'epoca borghese moderna.

Solo tenendo presente la visione storico-culturale dell'autore e le riflessioni che egli sviluppa nel periodo della Prima Guerra Mondiale, tutte incentrate sul periodo asburgico del Sacro Romano Impero, si comprende che la fonte barocca e l'ambientazione secentesca de *La torre*, al di là del loro apparente carattere leggendario, in realtà vengono ad assumere nel dramma una duplice valenza filosofica. Oltre ad avere, grazie all'allegoria, la rilevanza estetico-conoscitiva di cui si è detto, esse acquisiscono infatti al medesimo tempo un valore eminentemente storico-filosofico e politico-culturale. Se si pensa alla discendenza asburgica della Spagna del Seicento, patria di Calderón (una Spagna aristocratica e cattolica che già ne *La vida es sueño* è traslata nella realtà molto simile della Polonia cattolica degli aristocratici *szlachta*), l'ambientazione barocca de *La torre* si delinea anche come la scelta di uno specifico modello culturale, motivata da una precisa visione religiosa e premoderna della società. Ispirandosi agli esempi storici della Spagna, della Polonia e dell'Austria del Seicento barocco, Hofmannsthal immagina cioè una comunità etico-estetica moderna che (come voleva già il pensiero storico-filosofico romantico, illustrato magistralmente nelle lezioni viennesi di Friedrich Schlegel) sia in grado di attingere il proprio fondamento ideale dal modello storico del Sacro Romano Impero, facendo leva, come quest'ultimo, sui due principi costitutivi squisitamente premoderni di cui si è già detto: l'aristocrazia e la religione. Il pensiero estetico espresso ne *La torre* presuppone dunque anche una specifica utopia storico-filosofica, proiettata arditamente verso il futuro ma al contempo rivolta malinconicamente verso il passato,[300] e implica così una visione politico-culturale che va ricon-

[300] Secondo un doppio movimento, proiettato in avanti ma al medesimo tempo rivolto all'indietro, tipico della filosofia romantica. Basti pensare al celebre frammento di Novalis: "Die Philosophie ist eigentlich Heimweh – *Trieb überall zu Hause zu*

dotta a una concezione dello Stato e della società sviluppata nei primi anni dell'Ottocento negli scritti di teorici romantici come Friedrich Schlegel e Adam Müller.[301] Dietro tale utopia, che fonde la dimensione dell'estetica con quella politico-culturale, si nasconde un'idea assolutistica dello Stato incentrata sulla sovranità del monarca per diritto divino che si ispira all'esempio storico del Sacro Romano Impero di nazione germanica. Allo stesso modo, anche la visione filosofico-politica preborghese di Hofmannsthal, che si riflette nei suoi tentativi di riconoscere nel Sacro Romano Impero il modello culturale per eccellenza dell'Europa moderna, rappresenta la vera e propria anima concettuale dell'utopia di una nuova società in cui l'estetica possa rivestire il ruolo determinante che un tempo spettava alla religione. L'aristocrazia, cardine delle società assolutistiche premoderne, diventa perciò un simbolo squisitamente culturale e si trasforma così nella cifra astratta di una "nobiltà dello spirito" che dovrà caratterizzare la nuova comunità etico-estetica di cui Hofmannsthal auspica l'avvento dopo il tramonto della civiltà borghese. Ne consegue logicamente che la borghesia non trova posto nel paradigma estetico-culturale di Hofmannsthal, il quale la esclude totalmente dalla sua opera letteraria e (a fronte delle utopie pre- e antimoderne che si sono illustrate) a conti fatti dimostra di avere molte riserve sia nei confronti delle moderne strutture politico-economiche capitalistico-borghesi, sia nei confronti dei nascenti tentativi democratici. Fermo restando l'evidente scetticismo dell'autore rispetto alle nuove forme politiche democratiche che si prospettano nel primo Novecento, non appare semplice, e certo nemmeno molto produttivo, cercare di collocare il pensiero di Hofmannsthal in un punto preciso della mappa politica dell'epoca ragionando con le categorie di oggi.

---

seyn", in: *Allgemeines Brouillon* [HKA 3, 434] ("La filosofia è propriamente nostalgia, anelito a fare di ogni dove la propria casa"), in cui il poeta definisce la filosofia romantica ponendo molto significativamente sullo stesso piano la "nostalgia" e l'"anelito" che ai suoi occhi la caratterizzano, ossia il desiderio che guarda al passato e quello che guarda al futuro.

301 Sul pensiero politico di Adam Müller cfr. l'ottimo studio di Benedikt Koehler: *Ästhetik der Politik*: *Adam Müller und die politische Romantik* cit.

Quel che è interessante sottolineare è invece che aristocrazia e borghesia, ne *La torre* così come in buona parte dell'opera matura dell'autore, non rappresentano tanto dei gruppi sociali concreti ma si trasformano invece in cifre simboliche, diventando dei segni astratti che nella logica della rete semantica tracciata dall'autore assumono, anche solo con la loro presenza o assenza, un valore 'ideologico' e culturale ben preciso.

Non stupisce perciò, pensando alle intenzioni culturali dell'autore, che la borghesia sia espressamente esclusa da *La torre*. Non va dimenticato però che anche ne *La torre*, come nelle commedie degli anni dieci e nella fiaba *La donna senz'ombra*, accanto all'aristocrazia è presente un altro attore sociale fondamentale: il popolo. Non diversamente dai personaggi aristocratici, i popolani protagonisti del dramma sono assolutamente privi di profondità psicologica e non sono mai rappresentati come personaggi realistici a tutto tondo, ma costituiscono a loro volta delle cifre astratte. Se l'aristocrazia personifica la 'nobiltà dello spirito', il popolo assume nel dramma una duplice connotazione simbolica. Quando vengono dipinti come massa, i personaggi 'bassi' vanno infatti a incarnare l'anarchia e la violenza della rivoluzione di cui l'autore vede l'espressione più terribile negli eventi della rivoluzione russa, e soprattutto nelle sue ripercussioni in Germania, Austria e Ungheria. La visione di un popolo come massa cieca e violenta guidata da un *leader* carismatico, che terrorizza letteralmente l'autore, emerge con particolare evidenza nella caratterizzazione dei personaggi più negativi del dramma, ossia il capopopolo Olivier, che per Hofmannsthal rappresenta l'essenza dell'aborrita oclocrazia,[302] e i suoi seguaci. Se invece i personaggi popolari del dramma, anziché ridursi a massa, vengono a contatto con i personaggi aristocratici, essi acquisiscono immediatamente una valenza positiva, facendosi simbolo di quella "vita" che nella logica dell'estetica romantica costituisce un elemento filosofico imprescindibile per impedire che lo spirito si

[302] Cfr. la lettera a Fritz Setz, un compagno di scuola del figlio Raimund, SW XVI.1, 504.

cristallizzi nella fissità di un'immagine esanime. In questo ultimo caso il popolo nel dramma *La torre* ha dunque esattamente la stessa funzione simbolica che avevano i tintori nella fiaba *La donna senz'ombra* e i personaggi 'bassi' (come i servitori) in commedie come *Il ritorno a casa di Cristina* e *L'uomo difficile*.[303] Per avere un esempio della funzione simbolica e 'vitale' del popolo ne *La torre* basti pensare al ruolo svolto dai due personaggi apparentemente marginali come i genitori adottivi di Sigismund. Non è per nulla un caso se fino al quattordicesimo anno di età il principino viene allevato e accudito da una famiglia di contadini[304] e può così godere dell'influsso benefico di due persone vicine alla 'vita'. Il legame che Sigismund istituisce con la 'vita' nei primi anni della sua esistenza non è affatto secondario nell'accurata caratterizzazione simbolica del personaggio principale da parte dell'autore. Se il principe non può ovviamente che essere nobile di nascita, è alquanto significativo, infatti, che egli venga poi destinato a crescere fuori dall'ambiente corrotto della corte del re Basilius, conservando la sua innocenza e purezza originaria, e a frequentare nella sua infanzia e prima giovinezza solo personaggi 'bassi' e 'vitali' come i genitori adottivi e il servitore Anton.

Solo in seguito Sigismund verrà a contatto con una figura appartenente a un ambiente sociale differente, anche se dal valore altrettanto simbolico per la sua formazione di quello dei genitori adottivi, ossia il suo maestro ed educatore Julian. Come vedremo, è anche grazie a Julian che il giovane Sigismund può coltivare il suo animo e la sua mente[305] nell'isolamento della torre, in una dimensione elementare,

---

303 Il servitore Anton de *La torre* ad esempio, che rappresenta una rivisitazione del *gracioso* nella commedia spagnola e dello *Hanswurst* o del *Kasperl* nel teatro dell'improvvisazione tedesco e austriaco, ricorda molto il personaggio del servitore malese Pedro ne *Il ritorno a casa di Cristina*.

304 Come ricorda il servitore Anton nella prima scena, cfr. SW XVI.1, 17. Cfr. anche l'incontro di Sigismund con la madre adottiva nella seconda scena del secondo atto, SW XVI.1, 58-61. (Se non sussistono variazioni di rilievo fra le diverse stesure del dramma si cita il testo de *La torre* dalla prima versione).

305 Come Anton spiega al medico nella prima scena, Sigismund "sa il latino e un grosso volume se lo divora come se fosse una fetta di lardo" [SW XVI.1, 16].

"ingenua" e preesistenziale.[306] Paradossalmente lo spazio chiuso della torre, che somiglia alla gabbia di un animale e che dunque simboleggia più che mai l'offesa del potere costituito all'innocenza, diventa per Sigismund anche il luogo della salvezza e del riscatto da un mondo spietato, perché nella torre il principe può crescere libero dai condizionamenti dei meccanismi dell'utile e dell'interesse che regolano il mondo esterno.[307] Sarà proprio tale 'integrità esistenziale', garantitagli sia dal contatto con il popolo e con la 'vita' che dall'isolamento nella torre, che nella prima parte del dramma gli permetterà di emanciparsi dalla logica utilitaristica di una società dominata dalla violenza, dall'egoismo e dal calcolo e che, nella seconda parte, gli darà la forza di sottrarsi ai tentativi di strumentalizzazione a cui lo sottopongono, seppur con motivazioni differenti, gli altri personaggi del dramma, come il re Basilius suo padre,[308] il suo maestro Julian[309] e

---

306 Anche in una nota della raccolta *Ad me ipsum* del 1927-1928 l'autore sottolinea il legame della torre con uno stato "preesistenziale", cfr. RA III, 625: "'La torre'. Da rappresentare: la vera e propria spietatezza della nostra realtà, [la realtà] in cui finisce l'anima dopo essere uscita da un'oscura dimensione mitica. Da collegare: il concetto della preesistenza". Sul concetto di "preesistenza" ne *La torre* e sugli echi della filosofia neoplatonica e orientale cfr. Nicolaus, Ute: *Hugo von Hofmannsthals späte Trauerspieldichtung vor dem Hintergrund seiner politischen und ästhetischen Reflexionen* cit., pp. 170-194. Sui legami del personaggio di Sigismund con altre figure letterarie "preesistenziali" come Kaspar Hauser e Anton Reiser cfr. *ibid*., pp. 209-213.

307 Nella sua purezza Sigismund, fra l'altro, rappresenta un personaggio in cui riecheggiano chiari riferimenti all'Amleto di Shakespeare. Tra le molte affinità fra Sigismund e Amleto, si ricorda che il principe di Hofmannsthal alla fine del quinto atto esce di scena con parole molto simili a quelle con cui si congeda il personaggio shakespeariano che, prima di morire, chiede all'amico Orazio di raccontare al mondo la sua storia. Le ultime parole di Sigismund sono infatti: "Portate testimonianza: sono esistito. Anche se nessuno mi ha conosciuto" [SW XVI.1, 139].

308 Il re Basilius dà ordine a Sigismund di eliminare Julian, ma il principe rifiuta. Cfr. SW XVI.1, 83.

309 Cfr. SW XVI.1, 96 segg. Julian vuole trascinare Sigismund in battaglia e farne una sorta di capopopolo per impadronirsi lui stesso del potere, ma anche questa volta il principe si sottrae, affermando di appartenere esclusivamente a se stesso (SW XVI.1, 97) e di non avere niente a che fare con coloro che tengono in mano spade e coltelli (SW XVI.1, 100).

il suo antagonista Olivier.[310] Non stupisce perciò che in un saggio pubblicato nel 1968 Pannwitz, cogliendo appieno l'integrità morale del personaggio di Hofmannsthal, metta in evidenza proprio l'innocenza di Sigismund, descrivendo il principe come il personaggio meno "strumentale" del dramma e sottolineando la sua inevitabile, fatale vocazione alla morte:

> Il non-eroe Sigismund non si lascia usare e di conseguenza cade [...]. Con il personaggio di Sigismund Hofmannsthal ha inteso rappresentare un'entità originariamente umana, innocente, che per questo è calpestata, perseguitata; un'entità inconsciamente onnisciente, che nella sua incapacità di difendersi e nel suo amore privo di espressione possiede una nobiltà primigenia ed elementare.[311]

Nonostante lo scetticismo di Pannwitz nei confronti de *La torre*, che emerge in generale dal saggio del 1968,[312] anche in questo caso il filosofo si dimostra, come di consueto, uno degli interpreti più acuti dell'opera di Hofmannsthal. Non c'è dubbio infatti che nelle intenzioni dell'autore Sigismund rappresenti la purezza elementare e senza colpa

---

310 Cfr. soprattutto la fine del quinto atto nella terza versione, SW XVI.2, 214 segg., in cui Olivier vuole usare Sigismund come un fantoccio per il popolo. Anche questa volta Sigismund rifiuta; Olivier deciderà allora di eliminarlo e di sostituirlo con un sosia, perché "l'originale non è *utilizzabile"* (SW XVI.2, 217; il corsivo è mio).

311 "Der Unheld Sigismund läßt sich nicht gebrauchen und fällt darum. [...] Gemeint hat Homannsthal – mit Sigismund – das Urmenschliche, Unschuldige, dabei Getretene, Verfolgte – und das Unbewußt-Allwissende, das in seiner Hilflosigkeit und ausdrucklosen Liebe von einem elementarischen Uradel ist" [HH/RP, 644 seg.].

312 Nel saggio del 1968 Pannwitz concorda con Hofmannsthal sulla decadenza della cultura austriaca ed europea, ma esprime dei dubbi sulla possibilità che la crisi possa essere fermata o anche solo controbilanciata da "un Kaspar Hauser" come Sigismund. A differenza di Hofmannsthal, Pannwitz (con la radicalità che lo contraddistingue) ritiene infatti completamente assurdo ogni tentativo di porre rimedio al tramonto del "feudalismo" e all'avvento del "bolscevismo", come testimonia la frase lapidaria con cui l'autore conclude il suo saggio: "Sappiamo che non ci possono essere soluzioni o redenzioni. E proprio questa è la nostra soluzione e redenzione, sufficiente per un'eternità". Cfr. HH/RP, 644 seg., cit. p. 645.

in un mondo colpevole e personifichi quindi la nobiltà d'animo in una società corrotta. Quella incarnata dal principe è un'umanità primigenia che, per Hofmannsthal come per Pannwitz, pertiene esclusivamente alla sfera dell'estetica, che costituisce a sua volta l'unica dimensione genuinamente etica in un mondo "satanico".[313] Appare evidente che nella logica de *La torre* il principe reietto non rappresenti perciò solo l'allegoria di un'integrità esistenziale ma anche e soprattutto l'immagine della purezza incontaminata dell'arte nel mondo triviale della vanità, del materialismo e dell'economia.

Non è un caso se il personaggio del medico è il primo del dramma ad accorgersi della nobiltà di Sigismund e a indignarsi per il sopruso perpetrato ai suoi danni, che definisce a chiare lettere una "mostruosa empietà"[314] e un "orribile crimine".[315] Il medico rappresentato da Hofmannsthal non va confuso tuttavia con un moderno uomo di scienza: l'autore lo caratterizza infatti come un alchimista,[316] un mistico o, come scrisse Walter Benjamin nella sua recensione del 1926, come una vera e propria "apparizione paracelsica".[317] Dichiarandosi esplicitamente un uomo di fede e definendosi addirittura un "cristiano cattolico",[318] il medico simboleggia infatti tutto il contrario della razionalità scientifica dell'Otto- e Novecento e incarna una figura premoderna oltre che una

---

313 Ne *La torre* tale termine è usato ripetutamente per indicare i personaggi che agiscono nel nome dell'utile e della materialità, primo fra tutti Olivier. Basti pensare alle significative parole di Sigismund nel quinto atto: "Nel mondo l''elemento olivierico' esercita in due modi la sua potenza satanica: servendosi dei corpi e servendosi dei beni materiali" [SW XVI.1, 121]. È significativo che anche nel momento in cui il re Basilius cerca di sfruttare Sigismund per eliminare Julian, il principe, sottolineando l'opportunismo del padre, gli si rivolga chiamandolo "Satana", cfr. SW XVI.1, 84.

314 SW XVI.1, 17.

315 SW XVI.1, 21.

316 Non a caso il medico si serve della triaca (SW, XVI.1, 35), una composizione di origine alchimistica, e utilizza termini specifici del linguaggio alchemico come ad es. "quinta essentia" (SW, XVI.1, 23).

317 "Eine paracelsische Erscheinung", cfr. Walter Benjamin: *Gesammelte Schriften* cit., vol. III, p. 32.

318 SW XVI.1, 22.

sorta di 'emissario dello Spirito'. Non stupisce che proprio una figura religiosa e antirazionalista come il medico di Hofmannsthal debba essere il primo personaggio del dramma a riconoscere la purezza poetica ed elementare di Sigismund[319] e a sottolineare in particolar modo il legame fra la poeticità della figura del principe e la sua natura androgina:

> Medico Lo sguardo di questa creatura bocconi incatenata rimbomba nell'anima con più prepotenza del suono di un trombone. Questo non è né uomo né donna, ma va al di là dell'uno e dell'altra. Il suo cuore è paziente, e al contempo impetuoso. La sua natura è semplice. Non ha in sé elementi alieni. È sacro e integro. È pregiato come un vaso di cui nessuno può conoscere l'utilizzo.[320]

Come sappiamo, l'ideale dell'androginia risale alla Bibbia e al *Simposio* di Platone ma, in seguito a studi botanici sei- e settecenteschi, gode di grande fortuna nel Romanticismo che legge il mito ermafrodita in chiave antimoderna. Per i romantici il doppio sesso della pianta diventa infatti il simbolo per eccellenza di una sfera estetica paradisiacamente avulsa dalle lacerazioni del mondo della divisione dei sessi, del lavoro e della concorrenza. Si ricorderà che nelle sue commedie e nella sua fiaba Hofmannsthal riprende l'ideale antiborghese romantico dell'unione simbiotica fra principio maschile e principio femminile, applicandolo a una concezione e rappresentazione religiosa del matri-

---

[319] Nel dramma il medico ha un ruolo fondamentale nel passaggio del principe dalla 'preesistenza' all''esistenza'. È lui che, riconoscendo le potenzialità di Sigismund, cerca di porre fine al suo isolamento e alla sua sofferenza accelerando l'incontro decisivo con il re Basilius nel terzo atto. Al termine del terzo atto egli esce infatti puntualmente di scena con parole molto significative: "Non mi rivedrete più. Il nostro incarico è quello di liberare le forze; spetta a qualcuno più potente di noi deciderne il fine", cfr. SW XVI.1, 91. Nella seconda parte del dramma la figura del medico ricomparirà solo saltuariamente.

[320] "Dieses in Ketten liegenden Geschöpfes Blick geht durch die Seele stärker als der Schall einer Posaune. Dieser ist weder Mann und Weib, sondern über beiden. Sein Herz ist geduldig, so wie es gewaltig ist. Seine Natur ist einfach. Es sind keine fremden Elemente in ihm. Er ist heilig und unberührt. Er ist auserlesen als ein Gefäß, dessen Gebrauch niemand wissen kann" [SW XVI.1, 34 seg.].

monio che diventa allegoria della sua visione estetica. Non c'è dubbio che anche nella figura androgina del principe Sigismund, esattamente come nei matrimoni rappresentati ne *Il ritorno a casa di Cristina* e ne *L'uomo difficile* oltre che ne *La donna senz'ombra*, l'autore intenda esprimere la sua teoria dell'arte, la sua interpretazione dell'estetica come sintesi filosofica di 'carne' e 'spirito', 'vita' e 'verità', dimensione animale e dimensione sacra.[321] Sigismund, infatti, è una vera e propria cifra dell'arte, come emerge con particolare evidenza dal rapporto del principe con il suo maestro Julian, che rappresenta invece la figura dell'artista demiurgo:

> Julian Sì! Ora ascolta, ascolta, figliolo mio! Perché tu sei mio, del tuo creatore, non di colui che ha fornito il grumo di argilla per te, e nemmeno di colei che ti ha partorito con dolore prima di spirare. Ti ho plasmato io per quest'ora, non piantarmi in asso adesso![322]

Come si è accennato, ne *La torre* Julian è il vero e proprio "padre ideale" di Sigismund, la persona che gli trasmette il "miracolo della lingua"[323] e che lo partorisce letteralmente come creatura intellettuale. Non è un caso che anche un personaggio così determinante per la formazione del principe venga raffigurato come un uomo molto religioso. Julian infatti è la vera e propria guida spirituale di Sigismund e rappre-

---

321 L'assenza di personaggi femminili nel dramma di Hofmannsthal va probabilmente ricondotta proprio alla presenza del principio femminile nella figura ermafrodita di Sigismund, una figura che sostituisce da sola la cifra del matrimonio nelle opere precedenti. Non a caso anche Benjamin nella sua lettera del 11 giugno 1925 rileva tale assenza, affermando di comprendere perfettamente le ragioni per cui Sigismund non può avere nulla a che fare con le donne, cfr. SW XVI.1, 502.

322 "Ja! Höre nun, höre, mein Sohn! Denn von mir bist du, deinem Bildner, nicht von dem, der den Klumpen Erde dazu hergegeben hatte, noch von ihr, die dich unter Heulen geboren hat, ehe sie dahinfuhr –: ich habe dich geformt für diese Stunde, nun lasse mich nicht im Stich!" [SW XVI.1, 93]. Va sottolineato che nel testo originale l'autore per indicare il "creatore" utilizza la parola "Bildner", ossia un termine che sta a significare l'artista che plasma e crea (o più specificamente lo scultore), ma anche, in un'accezione desueta, chi forma la gioventù, l'educatore.

323 Cfr. SW XVI.1, 63.

senta per lui un maestro che, come lo stesso principe rivela a Olivier, gli ha insegnato niente meno che la "verità":

> Sigismund Io testimonio che quest'uomo mi ha insegnato la verità, l'unica verità in forza della quale la mia anima vive, poiché la mia anima ha bisogno di verità, come la fiamma che si spegne se le viene tolta l'aria.[324]

Molto fa pensare che nelle intenzioni dell'autore il maestro spirituale di Sigismund voglia inoltre rappresentare un gesuita, come afferma quasi per caso Olivier nella terza versione del dramma,[325] suggerendo l'appartenenza di Julian all'ordine religioso che più incarna il pensiero antirazionale della Controriforma cattolica, un ordine che, attribuendo un'estrema importanza alla fondazione di scuole e istituti educativi, assume tra l'altro un ruolo cruciale nella trasmissione culturale e nell'istituzionalizzazione di tale pensiero.[326]

Appare chiaro dunque che il principe personifica una figura genuinamente vitale, allevata in seno al popolo, raffigurando però allo stesso tempo un'emanazione simbolica di quello 'spirito della verità' che gli

---

[324] "Ich bezeuge, dieser Mann hat mich die Wahrheit gelehrt, die einzige Wahrheit, vermöge der meine Seele lebt, denn meine Seele braucht Wahrheit, wie die Flamme, die ausgeht wenn ihr die Luft versperrt wird" [SW XVI.1, 105].

[325] Cfr. SW XVI.2, 213 e 215.

[326] Sull'ordine dei gesuiti in generale cfr. ad es. lo studio di Jonathan Wright: *The Jesuits. Missions, Myths and Histories*. HarperCollins, London 2004 (trad. it. *I gesuiti. Storia, mito e missione*, Newton Compton 2005). Va ricordato inoltre che la figura dell'intellettuale gesuita non è nuova nella letteratura tedesca degli anni venti: si pensi solo al Naphta dello *Zauberberg* di Thomas Mann e al suo significativo scontro con l'intellettuale illuminista Settembrini. Inoltre anche il grande elemosiniere centenario a cui si rivolge il re Basilius ne *La torre* si chiama, non a caso, Ignatius, un nome che fa pensare immediatamente al fondatore della Compagnia di Gesù Ignazio di Loyola. Nel dramma di Hofmannsthal Ignatius rappresenta l'autorità spirituale che ha il ruolo di legittimare il potere: nel secondo atto, infatti, è proprio l'elemosiniere a ripudiare il corrotto Basilius (SW XVI.1, 40 segg.), mentre nel quinto atto (della prima versione) spetta sempre a lui il ruolo di incoronare Sigismund riconoscendolo come nuovo re, cfr. SW XVI.1, 135.

viene trasmesso dal suo maestro Julian. Sigismund rappresenta perciò l'essenza dell'utopia culturale di Hofmannsthal, una sorta di fiore nel deserto della modernità, un'anima pura cresciuta nell'atmosfera intima e intatta del sogno, che si è formata fuori dalle leggi 'sataniche' e corrotte dell'utile e non conosce il desiderio bruciante e luciferino da cui è dominato il mondo esterno.[327] Solo grazie alla sua storia particolare e al suo percorso di formazione 'antimoderno' Sigismund può sottrarsi alla vana logica del mondo[328] e diventare il messaggero ideale della nuova epoca auspicata dal suo autore, un'epoca finalmente caratterizzata da una cultura vitale e squisitamente estetica.

È quindi ragionevole supporre che il Sigismund di Hofmannsthal simboleggi l'essenza di quell'arte simbolica che, in perfetta linea con la logica della concezione estetica totalizzante e vitale del suo autore, non è per nulla in contraddizione con le leggi che regolano l'eterno ciclo della natura. Non è perciò un caso se nel corso della sua storia il principe muore e rinasce più volte come una mitica fenice.[329] Dopo essere

---

[327] È lo stesso Sigismund ad affermare la sua estraneità alle brame che tormentano l'individuo moderno: "[...] io ho abitato per vent'anni in una cavità di pietra e c'è un'unica parola che non ho conosciuto: desiderio [*Sehnsucht*]*",* cfr. SW XVI.1, 134.

[328] Il grande elemosiniere accusa più volte di 'vanità' il re Basilius, rappresentante del vecchio ordine. Va specificato che nel dramma *La torre* il termine "vano" (*eitel)* viene utilizzato nella doppia accezione di "vacuo" e di "autocompiaciuto", come l'elemosiniere sottolinea esplicitamente rivolgendosi al re Basilius: "La parola vano, fai attenzione, ha un duplice significato. In primo luogo significa: vantare se stessi, contemplare se stessi, amoreggiare idealmente con se stessi. Secondo, significa nullo, buono a nulla, perso fin nel ventre materno. Vano fu il tuo pensiero, la tua azione, la tua progenie, da te stesso vanificata già nel ventre materno" (cfr. SW XVI.1, 48). In un passo del terzo atto Julian sostiene significativamente che l'animo di Sigismund sia invece privo di vanità (*uneitel),* cfr. SW XVI.1, 79. Se nella logica del dramma Basilius incarna infatti un ordine vano e vacuo, che vige senza significare, Sigismund simboleggia un ordine nuovo che dovrà vigere con pieno significato.

[329] Cfr. SW XVI.1, 132. Come si ricorderà, il riferimento al mito della fenice per simboleggiare l'andamento ciclico della storia non è nuovo nell'opera di Hofmannsthal ed è utilizzato ripetutamente dall'autore almeno a partire dagli anni della Prima Guerra Mondiale.

stato concepito dalla madre, Sigismund è infatti 'generato' da Julian come soggetto intellettuale, come sottolineano anche le esplicite metafore nel testo, appartenenti al campo semantico della 'vita'.[330] Inoltre, in una delle scena decisive del dramma, ossia nel corso dell'incontro fra Sigismund e il re Basilius nel terzo atto, il principe, ripudiando il padre naturale, rinasce per la terza volta come uomo d'azione virile e adulto e come individuo goethianamente prometeico:

> Sigismund Adesso esisto! Tutto il resto sono borre, come quelle che rigurgitano le cornacchie! – Io esisto! – Voglio! Non ho nulla della femmina! Ho i capelli corti e ritti. Mostro gli artigli. Quest'ora mi ha generato, per il tuo terrore.[331]

Nel momento in cui Sigismund colpisce suo padre, incarnando così il nuovo che trionfa sul vecchio, la giovinezza che vince sulla vecchiaia, il principe esce dalla 'preesistenza' per entrare nell''esistenza'. In questo momento egli simboleggia sia la legge organica che regola il ciclo naturale della vita e della morte, sia il principio della rivoluzione e della ribellione dei figli contro i 'padri', della gioventù contro il potere istituzionalizzato.[332] Nella fondamentale scena dell'incontro con il padre naturale, il protagonista del dramma si emancipa dalla sudditanza dal genitore, dallo stato di minorità e di isolamento nella torre e persino dal legame con il suo maestro Julian,[333] diventando il simbolo

---

330 Cfr. ad es. SW XVI.1, 93 seg.

331 "Ich bin jetzt da! Alles andere ist Gewölle, wie es die Krähen ausspeien! – Ich bin da! – Ich will! An mir ist nichts vom Weib! Mein Haar ist kurz und sträubt sich. Ich zeige meine Tatzen. Diese Stunde, zu deinem Schrecknis, hat mich geboren" [SW XVI.1, 84].

332 Il motivo dell'uccisione del padre da parte del figlio rimanda naturalmente anche a racconti mitologici, si pensi solo al mito di Edipo. Va rilevato tuttavia che ne *La torre* tale motivo assume una connotazione priva di tragicità, diventando, come per le avanguardie, un simbolo della rinascita dell'arte e della vittoria della 'vita' contro il principio di autorità borghese. Si rammenti ad es. il dramma di Walter Hasenclever *Der Sohn* (*Il figlio*, 1914).

333 Nel quarto atto, infatti, Sigismund dichiarerà esplicitamente a Julian la propria emancipazione: "Ma ora io, generato da te, supero il mio genitore. Quando giaccio, solo, il mio spirito vola dove il tuo non può arrivare" [SW XVI.1, 95].

vivente di una cultura estetica indipendente, vitale e consapevole di sé: "Giacché dovunque io sia, là irrompo e sono presente e domino",[334] affermerà Sigismund nel quinto atto, dimostrando un'energia esistenziale del tutto degna dell'oltreuomo nietzschiano. Come sappiamo, solo la lunga reclusione nella torre permette al principe di sviluppare una forza titanica di tale portata, facendogli acquisire un'energia sovrumana che gli consente di posare la prima pietra di una cultura nuova, libera dai condizionamenti di un mondo 'satanico':

> Sigismund Non esiste nessuno qui oltre a me! Voi non vedete com'è il mondo. Solo io, perché sono già stato morto una volta.[335]

Proprio perché è stato ripudiato dal mondo sin dalla nascita e ha vissuto per lunghi anni nella sfera dell'interiorità e del sogno, Sigismund rappresenta l'uomo 'inattuale', anacronistico e chiaroveggente che può compiere il miracolo, la persona nuova e integra in grado di scardinare i principi della società dell'utile, diventando il vero e proprio pioniere di un'inedita società vitale tutta fondata sull'estetica. Come vuole infatti la tradizione della cultura tedesca iniziata alla fine del Settecento (una tradizione che per molti aspetti rappresenta un *unicum* nel panorama culturale europeo), se c'è una speranza di trovare un'alternativa salvifica alle regole disumanizzanti del mondo economico essa può venire solo dall'estetica, l'unica sfera che per sua natura possa sottrarsi alla logica dell'utile, principio borghese per eccellenza. È fondamentale ricordare che l'opposizione fra "bello" e "utile", poesia ed economia, che si ritrova negli anni ottanta e novanta del Settecento negli scritti estetici di Karl Philipp Moritz, di Goethe e di Schiller e che in tali scritti rimane principalmente il fondamento di una teoria dell'arte e di una riflessione sul ruolo dell'arte nella nascente società borghese, proprio con il Romanticismo diventa la vera e propria categoria interpretativa del mondo, la chiave di volta di quel pensiero estetico totalizzante e radicale che un

---

334 SW XVI.1, 135.

335 "Es ist niemand da außer mir! Ihr sehet nicht wie die Welt ist. Nur ich, weil ich schon einmal tot war" [SW XVI.1, 135].

secolo dopo ispirerà anche l'opera letteraria e l'utopia culturale di Hofmannsthal. A differenza delle riflessioni estetiche dei filosofi romantici, il pensiero di Hofmannsthal, tuttavia, non si origina più tanto dalla necessità di interrogarsi sul ruolo dell'arte agli albori della società borghese, ma prende le mosse da un atteggiamento filosofico al contempo rassegnato e titanico, conservatore e rivoluzionario, ossia dalla raggiunta consapevolezza che l'arte nel mondo borghese non possa avere alcun valore fondante, e che nel migliore dei casi l'estetica possa assumere nella società economica un ruolo puramente marginale, decorativo e superficiale, rimanendo in fondo l'ancella dell'utile. È ovvio perciò che se, come vuole la logica del pensiero di Hofmannsthal, in una società basata su principi esclusivamente materiali non ci può essere spazio per un'arte portatrice di senso e fondatrice di valori, l'artista non possa che tendere in cuor suo a una società radicalmente diversa. Ben lungi dal rappresentare la possibile coscienza della società civile, l'anima impegnata di una cultura bisognosa di correzioni, lo spazio di una riflessione intellettuale sia critica che propositiva nei confronti della modernità, un'arte così concepita diventa perciò una forza esclusivamente destabilizzante per il sistema costituito e la sfera estetica si trasforma in un luogo in cui confluiscono necessariamente i 'diversi' e i 'patricidi', coloro che guardano alla società con sospetto e che la società, a sua volta, si premura di bandire e segregare, esattamente come cerca di fare il re Basilius con Sigismund nel dramma di Hofmannsthal.[336]

Non c'è dubbio che *La torre* rappresenti uno dei documenti più significativi e riusciti del pensiero estetico radicale del suo autore, un pensiero la cui componente conservatrice, antiborghese e premoderna,

[336] Si tratta di una concezione 'sovversiva' dell'arte che si ritrova anche nell'opera giovanile di Thomas Mann, i cui personaggi sono generalmente aspiranti artisti che oscillano fra il senso di colpa nei confronti dei borghesi e la convinzione di essere parte di un'*élite* di eletti. Su tale problematica cfr. Panizzo, Paolo: *Ästhetizismus und Demagogie. Der Dilettant in Thomas Manns Frühwerk* cit., *passim*. Va specificato tuttavia che Thomas Mann, a differenza di Hofmannsthal, crede fermamente nella possibilità che l'artista possa diventare il rappresentante di una cultura *borghese* simbolica e ideale. Cfr. in particolare la novella *Tonio Kröger* (1903).

che ormai conosciamo, non è dunque per nulla in contraddizione con una tendenza fortemente rivoluzionaria. Nel dramma di Hofmannsthal vengono infatti contrapposti due sistemi di potere: il nuovo ordine, incarnato da Sigismund, e il vecchio ordine, rappresentato dal re Basilius. Il vecchio ordine è talmente corrotto e decadente da essere in procinto di crollare, come testimonia lo stato di guerra e di crisi in cui versa il regno di Polonia:[337] "Ma ora, da lunghi anni, l'inferno è scatenato contro di noi" afferma Basilius nel secondo atto, "e una congiura è in agguato contro la nostra felicità, sotto i nostri piedi, sopra i nostri capelli che si rizzano, e non riusciamo ad afferrarne i capi. Corriamo di qua e di là per rafforzare il nostro potere, ma è come se il terreno s'impantanasse e le nostre cosce di marmo affondassero nel vuoto. Le mura vacillano dalle fondamenta e il nostro corso si sta rivelando intransitabile".[338] Per comprendere il motivo, dovuto probabilmente più a esigenze concettuali che narrative, che spinge l'autore a condurre il re Basilius di fronte a un vero e proprio vicolo cieco, è fondamentale chiedersi perché il regno di Polonia possa essere giunto a un tale livello di disfacimento. La ragione principale per cui il corso di Basilius è diventato "intransitabile" va certamente cercata nel divario fra "diritto" e "potere",[339] 'legge' e 'violenza', che caratterizza il suo regno, un divario fatale che nel nuovo ordine sotto la guida di Sigismund dovrà necessariamente essere superato, facendo in modo che la violenza venga ricondotta a un

---

337 Con buona probabilità l'autore intende istituire un parallelo diretto fra l'instabilità del regno di Basilius e il caos degli anni della Prima Guerra Mondiale e dei successivi moti rivoluzionari di Monaco e di Berlino.

338 "Nun aber ist seit Jahr und Tag die Hölle los gegen Uns, und es lauert eine Verschwörung gegen Unser Glück unter Unseren Füßen und über Unseren Haaren, die sich sträuben, und Wir können die Rädelsführer nicht greifen. Wir wollen dahin und dorthin, und Unsere Gewalt befestigen, und es ist wie wenn der Boden weich würde und Unsere marmornen Schenkel ins Leere sänken. Die Mauern wanken von den Grundfesten aus und Unser Weg ist ins Nicht-mehr-gangbare geraten" [SW XVI.1, 42 seg.].

339 Cfr. SW XVI.1, 131. Perfettamente consapevole di tale divario, il re Basilius si reca dal grande elemosiniere proprio per cercare di consolidare il suo potere con l'aiuto di una 'guida spirituale'. Cfr. SW XVI.1, 40 segg.

principio sovrano che sia in grado di incarnarla e legittimarla, tracciandone i confini e sottraendola all'arbitrio. Non è un caso che il primo quesito cruciale che Sigismund rivolge al padre nel momento decisivo dell'incontro fra i due personaggi nel terzo atto s'incentri proprio sul legame fra 'potere' e 'diritto': "Donde tanto potere?".[340] Alla risposta del re, che sostiene di risiedere legittimamente, unico e solo, nella pienezza del potere, il principe insoddisfatto ripete con tormentata insistenza: "Donde tanto potere, donde?",[341] quasi a chiedere nuovamente al padre di manifestarsi come principio di una sovranità in cui "legge" e "potere" siano un'entità indivisibile.[342] È ovvio che Basilius non possa più rappresentare tale sovranità, perché il suo regno è in uno stato di decadenza tale da non poter che volgere al tramonto, ma è altrettanto naturale che sia proprio Sigismund, che significativamente colpisce il padre fino a farlo crollare sotto la sua presa, a manifestarsi come nuovo sovrano insignito di un potere legittimo e vitale.[343] Dal momento in cui

340 "Woher – so viel Gewalt?" [SW XVI.1, 82].

341 Cfr. *ibid*.

342 Nel periodo storico su cui si concentra Hofmannsthal ne *La torre*, l'epoca assolutistica precedente alle teorie di Rousseau e alla Rivoluzione Francese, il concetto giuridico di "sovranità" si conforma alle teorie del filosofo e giurista francese Jean Bodin, che riconosce nella sovranità "il potere preponderante o supremo dello Stato" nei limiti della legge naturale e divina. Sarà poi lo stesso Rousseau a coniare l'idea moderna di "sovranità popolare". Per un approfondimento generale su tale concetto cfr. il lemma "sovranità", in: Abbagnano, Nicola: *Dizionario di filosofia* cit., pp. 1026 seg. e il lemma "Souveränität", in: Ritter, Joachim/Gründer, Karlfried (a cura di): *Historisches Wörterbuch der Philosophie* cit., vol. 9, pp. 1104-1109.

343 Il concetto di "sovranità" rappresentato nella figura di Sigismund prende spunto tra l'altro dalle teorie di Carl Schmitt, con le quali Hofmannsthal probabilmente viene a contatto grazie alla lettura dell'*Origine del dramma barocco tedesco* di Benjamin, che si ispira alle teorie di Schmitt (cfr. la lettera di Benjamin a Schmitt del 9 dicembre 1930, in: *Gesammelte Schriften* cit., vol. I.III., p. 887). Come afferma in una lettera del 9 novembre 1926 a Josef Redlich, durante la stesura de *La torre* Hofmannsthal legge con entusiasmo due opere del professore di Bonn: *Die Diktatur* (1921, trad. it. *La dittatura*, a cura di Antonio Caracciolo, Ed. Settimo Sigillo, Roma 2006) e *Politische Theologie* (1922, trad. it. *Teologia politica*, a cura di Antonio Caracciolo, Giuffré, Milano 1992). Cfr. *Hugo von Hofmannsthal/Josef Redlich Briefwechsel*, a cura di Helga Fußgänger, Fischer, Frankfurt a. M. 1971, pp. 77 seg.

il principe mette in ginocchio il re Basilius, gli strappa il mantello e se lo mette sulle spalle, egli incarna una nuova sovranità consacrata che si manifesta come sintesi vivente di "legge" e "potere":[344]

> Sigismund Per la forza e la necessità vostro re e signore, io sono qui. – I vecchi re sono morti, gli antichi costumi cancellati, ciò che era unito è sciolto. Dal Mare del Nord fino al mar cupo del Sud, dove abita questo popolo di cavalieri, non rimane altro potere che il mio.[345]

Il principe Sigismund simboleggia dunque un potere nuovo, forte e necessario, esclusivo e irreprimibile, ma personifica al medesimo tempo anche una forza portatrice di significato perché legittimata da una sacralità intoccabile e inviolabile. Non stupisce dunque che sia proprio in virtù di quel qualcosa di superiore da cui si origina e acquisisce un senso il suo potere travolgente che Sigismund, per i rivoltosi, non rappresenti già un semplice capopopolo ma un *valido* sovrano, come affermano sia Indrik il ribelle che il primo banderese:

> Indrik Tu ci hai mostrato un potere, irresistibile, e sopra il potere qualcosa di più alto, del quale non conosciamo il nome, e così sei diventato il nostro signore, il solo, l'unico, un santuario, inaccessibile.[346]

Sugli influssi di Schmitt sul dramma di Hofmannsthal, in particolare in relazione al concetto di "sovranità" e a quello di "stato di eccezione" cfr. anche Nicolaus, Ute: *Hugo von Hofmannsthals späte Trauerspieldichtung vor dem Hintergrund seiner politischen und ästhetischen Reflexionen* cit., pp. 51-58 e pp. 213-231 e Twellmann, Marcus: *Das Drama der Souveränität. Hugo von Hofmannsthal und Carl Schmitt*, Fink, München 2004.

344 Sul concetto di 'sacro' e sui suoi legami con la "sovranità" quale status nel quale il confine fra "diritto" e "violenza" è indecidibile, cfr. Agamben, Giorgio: *Homo sacer. Il potere sovrano e la nuda vita* cit.

345 "Euer König und Herr aus der Kraft und der Notwendigkeit, hier bin ich. – Die alten Könige sind tot, die Gewohnheiten vernichtet, das Verbundene aufgelöst. Es ist vom Nordmeer bis zum dunklen Meer im Süden, dem dies Reitervolk anwohnt, keine Gewalt mehr aufrecht außer mir" [SW XVI.1, 131].

346 "Du hast uns gezeigt: Gewalt, unwiderstehliche, und über der Gewalt ein Höheres, davon wir den Namen nicht wissen, und so bist du unser Herr geworden, der Eine, der Einzige, ein Heiligtum, unzugänglich" [SW XVI.1, 132].

> Il primo banderese Sì, dal nido in fiamme si è alzata una fenice e quando si è librata abbiamo riconosciuto la stirpe dei nostri re e il volo possente dei tuoi avi nordici, e ora l'incubo ha fine, il deserto della nostra vita ci appare nuovamente transitabile. - Signore, mostraci un grande re che contrapponga alla fanatica debolezza del tempo il polo del potere virile: giusto e grande, clemente e forte![347]

È importante notare che Sigismund accetta esplicitamente il ruolo di sovrano legittimo del popolo che gli offrono i ribelli, precisando con parole molto pregnanti che la sua presa di potere non vuole affatto rappresentare solo un momento rivoluzionario e distruttivo rispetto al vecchio ordine, ma anche un vero e proprio momento *fondante,* in cui viene posto e convalidato un nuovo concetto di 'potere':

> Sigismund E tuttavia, capiamoci bene! Ho la presunzione di unire in questa esistenza entrambe le cose: porre un ordine e uscire dal vecchio ordine. E per questo ho bisogno di voi: consenso è il contributo che pretendo da voi, consenso, che qui è più di quanto non sia la subordinazione![348]

Pretendendo "consenso" e non solo "subordinazione" dal suo popolo, è bene sottolinearlo, il principe esprime chiaramente sia l'aspetto *rivoluzionario* e che quello *conservatore* dell'idea totalizzante di 'sovranità estetica' che egli stesso incarna nel dramma.[349] Infatti, l'intento

---

347 "Ja, es erhob sich aus dem brennenden Nest ein Phönix, und da er sich aufschwang, erkannten wir die Brut unserer Könige und den gewaltigen Flug deiner nordischen Ahnen, und jetzt hat der Alptraum ein Ende und die Wüste unseres Lebens wird wieder wegsam vor unseren Augen. – Herr, laß uns einen großen König sehen, der der schwärmerischen Unkraft der Zeit den Pol der männlichen Gewalt entgegensetzt: gerecht und groß, milde und mächtig!" [SW XVI.1, 132].

348 "Aber daß wir uns recht verstehen! Ich nehme mir heraus, daß ich beides in diesem Dasein vereine: zu ordnen und aus der alten Ordnung herauszutreten. Und dazu bedarf ich euer: Einwilligung ist das Teil, das ich von euch verlange, Einwilligung, die da mehr ist als Unterwerfung!" [SW XVI.1, 132].

349 Sull'aspetto totalitario dell'estetica 'antimoderna' che si afferma nei primi decenni del Novecento cfr. il recente studio curato da Uwe Hebekus e Ingo Stöckmann: *Die*

politicamente destabilizzante implicito nell'idea di una nuova 'sovranità estetica' rappresentata da Sigismund, pur mirando a scardinare lo status quo, non si traduce mai in una concezione politica veramente rivoluzionaria, e tanto meno anarchica, ma costituisce in realtà solo una delle due facce dell'utopia culturale delineata dall'autore. L'altra faccia di tale utopia è inevitabilmente di segno opposto, ovvero antirivoluzionaria, e, manifestandosi nella volontà di dar vita a un nuovo concetto di 'autorità' e nell'intenzione di porre un nuovo sistema di 'potere', di fatto mette in luce la visione quanto mai conservatrice del mondo che si cela dietro il progetto estetico dell'autore. Nutrendosi di un elemento rivoluzionario, come si è già ricordato, il pensiero conservatore espresso da Hofmannsthal ne *La torre* paradossalmente diventa un pensiero conservatore *antireazionario* che concepisce l''autorità' in modo non tradizionale. Nella logica del dramma l'autorità diventa cioè un'istanza basata sul "consenso" e sulla "dedizione" dei sudditi; un potere volto a "fondare" e non a "dominare" che intende superare le debolezze del sistema consolidato, per il quale la "giustizia" coincide con il "privilegio" dei più forti e la "legge" con la necessità di soddisfarne l'avidità e la sete di ricchezza:

> Sigismund Ciò che chiamate pace è il vostro potere sui contadini e la terra. Ciò che chiamate giustizia è il vostro privilegio, è che ci siano i lupi al posto dei cani. Non potete liberarvi di questa avidità? Non sapete fare nient'altro che restar seduti nel possesso e ambire alla preminenza? – A me è affidata la missione del fondatore e non quella del possessore, e l'ordine che io intendo si erige sulla dedizione e sulla rinuncia. Giacché io non voglio cambiare questo o quest'altro, *ma cambiare tutto in una sola volta*. Dopodiché saremo tutti insieme i cittadini del nuovo.[350]

Souveränität der Literatur: Zum Totalitären der Klassischen Moderne 1900-1933, Fink, München 2008. Sui legami di tale 'totalitarismo estetico' con il concetto di 'politico', sviluppatosi con il Romanticismo dopo la Rivoluzione Francese vedi anche Hebekus, Uwe/Matala de Mazza, Ethel (a cura di): *Das Politische: Figurenlehren des sozialen Körpers nach der Romantik*, cit.

350 "Was ihr Friede nennt, das ist eure Gewalt über die Bauern und die Erde. Was ihr Gerechtigkeit rufet, damit meinet ihr eure Gerechtsame und daß die Wölfe anstatt

È fondamentale notare che il principe, invocando una metamorfosi del sistema costituito e dei pilastri sui cui esso si basa, si rivolge direttamente ai "signori" della corte che egli, dunque, non intende affatto escludere dal nuovo ordine. È chiaro perciò che il processo di rinnovamento auspicato da Sigismund nelle intenzioni dimostra di avere ben poco in comune con una rivoluzione popolare e di rispondere a una visione sostanzialmente conservatrice della società in cui le gerarchie di potere non vengono per nulla messe in discussione. Più che somigliare a una rivoluzione storica, il processo voluto dal principe ricorda perciò un vero e proprio evento naturale, ossia una lenta e graduale metamorfosi dell'ordine vigente che, al momento giusto, scoppiando con la forza di un cataclisma, porterà a un mutamento radicale e assoluto della società e della logica dei rapporti di potere su cui essa si fonda. Solo grazie a una metamorfosi sociale che avviene secondo le leggi che regolano il corso della natura sarà infatti possibile che il carattere maschile, paterno e irruente dell''autorità' si trasformi in un carattere femminile, materno e suadente, al quale i sudditi non potranno che obbedire spontaneamente e naturalmente, senza resistenze e senza ambizioni personalistiche.[351] È lo stesso Sigismund, alla fine del quarto atto, a descrivere il principio d'autorità 'femminile', fondato sul "consenso", su cui dovrà poggiare la sua sovranità: "Là dove stiamo andando si obbedisce prima che venga comandato e si miete senza sperare in una cena".[352] Come emerge dalle

der Hunde sein sollen. Könnet ihr diese Begier nicht abtun? Wisset ihr nichts, als zu sitzen im Besitz und zu trachten nach Vorrang! – Ich trage den Sinn des Begründens in mir und nicht den Sinn des Besitzens, und die Ordnung, die ich verstehe, ist gefestigt auf der Hingabe und der Bescheidung. Denn ich will nicht dies oder das ändern, sondern das Ganze mit einem Mal, und dann wollen wir alle zusammen die Bürger des Neuen sein" [SW XVI.1, 132]. Il corsivo della traduzione è mio.

351 Il volto 'ganimedico' dell'autorità auspicato dal principe costituisce l'altra faccia della determinazione 'prometeica' dimostrata precedentemente da Sigismund nell'incontro con Basilius. Sulla polarità fra il principio prometeico e quello ganimedico come categoria per eccellenza con la quale la modernità percepisce se stessa e il mondo (una categoria delineata già nell'opera del giovane Goethe) cfr. l'introduzione di Giuliano Baioni agli *Inni* di Goethe, Einaudi, Torino 1967, pp. 5-36 oltre che lo studio di Baioni: *Il giovane Goethe*, cit., *passim*.

352 Cfr. SW XVI.1, 115.

parole del principe, tale principio 'femminile' dell'autorità è in grado di sintetizzare "potere" e "legge", riuscendo a stabilire un ordine ideale che non stride mai con i desideri e le esigenze di ciascun suddito o gruppo sociale e che perciò non ha mai la necessità di imporsi con prepotenza. Il potere 'femminile' descritto da Sigismund è immaginabile solo nell'ambito di una comunità che si potrebbe definire "simbiotica", in cui i membri del corpo sociale non ragionano più nei termini dell'individualismo moderno e cessano di perseguire i propri scopi personali o di pensare 'economicamente' al proprio interesse particolare. Tuttavia non per questo i membri della comunità ideale prospettata dall'autore diventano necessariamente dei cittadini autonomi e consapevoli. In una società di questo tipo il singolo si identifica a tal punto con l'ordine vigente (che, di fatto, non viene per nulla scardinato) da accordarsi naturalmente con esso, rinunciando certo alla realizzazione dei propri fini ma in fondo solo al prezzo di spogliarsi anche della propria identità civile. Siamo qui di fronte a una forma di coesione sociale di matrice premoderna e religiosa,[353] la stessa, lo si rammenterà, che Friedrich Schlegel descrive nelle sue tarde lezioni riferendosi a comunità fondate su legami organici e tenute insieme dal vincolo del sacro, come la famiglia, la corporazione e l'Impero. Tale ideale di società, è fondamentale ricordarlo, è anche quello che Hofmannsthal esprimerà nella lezione di Monaco nel 1927, contrapponendo il concetto di "appartenenza" (*Bindung)* a quello, qui connotato negativamente, di "libertà".[354] In perfetta linea con il pensiero romantico, l'"appartenenza" a cui si richiama Hofmannsthal nel 1927 rappresenta infatti un vincolo sociale che non passa per le regole e le garanzie dello stato di diritto, ma si fonda su un intimo sentire comune che, secondo l'autore, nella modernità, non potendo più implicare l'identificazione della comunità con i valori religiosi tradizionali, deve transitare attraverso l'unico canale che consente

[353] Non a caso Hofmannsthal auspica già nella sua pubblicistica degli anni della Prima Guerra Mondiale una nuova autorità "puramente spirituale" che dovrà sostituire la vecchia autorità "burocratica", cfr. il saggio *Krieg und Kultur* (*Guerra e cultura*), in particolare RA II, 419.

[354] Cfr. RA III, 37.

ancora l'accesso alla verità, ossia l'estetica. Si potrebbe allora dire che, nella sua lezione di Monaco come ne *La torre*, Hofmannsthal faccia sua la celebre formula della *Nascita della tragedia* secondo la quale "il mondo e l'esistenza è eternamente giustificabile solo come fenomeno estetico",[355] in cui anche il primo Nietzsche – prima di Hofmannsthal – rivela inconfondibilmente le radici romantiche del suo vitalismo. Va sottolineato però che il Nietzsche della *Nascita della tragedia*, a differenza dello scrittore austriaco, non separa mai il suo pensiero da una visione inappellabilmente tragica dell'esistenza, condensata nella terribile "verità di Sileno",[356] che allontana il filosofo tedesco dall'ottimismo latente delle visioni culturali della filosofia della vita romantica.[357] Molto fa pensare che sia proprio tale fondamento tragico a impedire che la filosofia nietzschiana, al di là delle successive strumentalizzazioni, possa giungere a tradursi compiutamente in una teoria vitalista della società. Circa cinquant'anni dopo la *Nascita della tragedia*, Hofmannsthal con *La torre* esprime invece tutto lo spirito del Romanticismo e lo fa dando voce all'utopia di una comunità estetica moderna che possa rievocare l'intima coesione di passate culture religiose superando dall'interno il soggettivismo irrelato della cultura romantica e inventando una nuova dimensione, *estetica* ma al medesimo tempo *sociale*, che sia anche in grado di uscire dall'antagonismo fra poesia ed economia per entrare in una sfera altra, completamente avulsa dai principi utilitaristici che reggono il mondo borghese. Come si è illustrato, l'ideale sociale ed estetico delineato da Hofmannsthal ne *La torre* non deriva per nulla dalle fantasie isolate di un singolo poeta visionario ma deve essere messo in relazione con un'utopia culturale diffusa che emerge, in particolare in ambito tedesco, a cavallo fra Ottocento e Novecento, traendo ispirazione dalle teorie del tardo Romanticismo, e si afferma poi negli anni della Prima Guerra Mondiale. Tale ideale cerca sostanzialmente di uscire da

[355] KSA 1, 47.

[356] Cfr. KSA 1, 35.

[357] Sulla critica nietzschiana al Romanticismo cfr. in particolare l'aforisma 370 della *Gaia Scienza* (1882) "Cos'è il Romanticismo?" (*Was ist Romantik?*), KSA 3, 619-622.

due *impasse* che caratterizzano la cultura dei centocinquant'anni precedenti: da un lato il *soggettivismo* dell'estetica del Primo Romanticismo, che si dovrà superare grazie all'istituzione di una nuova dimensione sociale; dall'altro il *mercantilismo* della società borghese, dal quale ci si dovrà affrancare grazie alla fondazione di una comunità etico-estetica incentrata esclusivamente sulla "nobiltà dello spirito".

Appare evidente che nell'ottica di un'utopia così delineata l'estetica diventa il fattore di coesione sociale per eccellenza della modernità, e dunque l'elemento più adatto a sostituire il ruolo assunto dalla religione nelle passate culture. È altrettanto chiaro però che il sistema politico che più si presta a tale esperimento estetico-sociale è necessariamente quello premoderno, preilluminista e preborghese, ossia un ordine fondato su quella sovranità che per Hofmannsthal, come già per Schlegel, nella cultura tedesca conosce un solo precedente storico di rilievo, ossia l'ordine vigente nel Sacro Romano Impero di nazione germanica. Si capisce allora perché Hofmannsthal ne *La torre*, pensando naturalmente anche al ruolo degli Asburgo nella storia del Sacro Romano Impero, proponga un modello politico fondato su una concezione assolutistica e premoderna della "sovranità" e cerchi poi di attualizzarlo in chiave estetica, servendosi delle categorie romantiche, al fine di prospettare una cultura estetico-sociale che possa finalmente lasciarsi alle spalle quella borghese.

Nel dramma di Hofmannsthal la cifra più compiuta del superamento culturale della modernità borghese in una dimensione estetico-sociale è il personaggio che nella prima versione de *La torre*, quella più poetica e più cara all'autore, rappresenta l'ultima metamorfosi del principe Sigismund, ossia la complessa ed enigmatica figura del "re dei fanciulli".[358] In una lettera del dicembre 1925 a Fritz Setz Hofmannsthal afferma infatti che tale personaggio incarna ai suoi occhi una sorta di Sigismund rinato e che proprio da tale continuità fra il principe e il "re dei fanciulli" deriva il "rapporto fraterno, la reciproca, immediata, to-

[358] Anche nella seconda versione de *La torre* il "re dei fanciulli" compare alla fine del dramma, mentre nella terza versione tale fondamentale figura simbolica scompare completamente.

tale affinità"[359] fra le due figure. Se per l'autore il "re dei fanciulli" rappresenta dunque una reincarnazione bambina del principe, e in questo senso un vero e proprio fratello di sangue[360] e di spirito di Sigismund, il re bambino personifica anche un nuovo 'potere' nascente (tant'è vero che al capezzale del principe egli chiede al moribondo di cedergli niente meno che "spada e bilancia",[361] ossia i simboli della giustizia). Mentre il principe Sigismund è stato dunque solo un "re ad interim",[362] un reggente provvisorio che ha riempito il vuoto creatosi dopo il tramonto del regno decadente e vano di Basilius nell'attesa che s'insediasse un valido sovrano capace di personificare una nuova sintesi fondante di "legge" e "potere", il "re dei fanciulli" rappresenta esattamente tale forte e legittimo sovrano, colui che può dar vita a un ordine che vige con pieno significato e che può farlo proprio perché possiede tutta l'energia vitale della gioventù: "Abbiamo emanato nuove leggi", dirà infatti nietzschianamente il re bambino al suo fratello spirituale Sigismund, "perché le leggi devono sempre venire dai giovani".[363] Con queste parole il "re dei fanciulli" si manifesta come la cifra più compiuta di una neonata cultura estetica vitale, una cultura moderna fondata giuridicamente sul concetto premoderno di "sovranità" che intende lasciarsi alle spalle l'arida prosaicità del modello economico borghese per far risplendere ancora, in una nuova luce estetica, il fulgore dell'epoca barocca della Controriforma.

L'utopia culturale che emerge da *La torre* di Hofmannsthal e che raggiunge il suo apice letterario in una figura altamente poetica come il "re dei fanciulli" costituisce dunque la vera e propria summa di un pensiero estetico radicale che contrassegna inconfondibilmente tutta l'opera matura dell'autore.[364] Nella dinamica rivoluzionario- conserva-

---

359 SW XVI.1, 154.

360 Nel testo si parla esplicitamente di "fratellanza di sangue" (*Blutbrüderschaft*), SW XVI.1, 138.

361 SW XVI.1, 138.

362 Nell'originale "Zwischenkönig", SW XVI.1, 138.

363 SW XVI.1, 138.

364 Per un approfondimento generale su tale pensiero estetico radicale cfr. lo studio di

trice implicita in tale pensiero l'arte, lo si è visto, diventa il baluardo prediletto da cui esercitare *critica culturale*, la zona franca in cui è possibile riflettere sui difetti e le colpe della modernità e della sua visione 'economica' del mondo.

Come si è illustrato, l'ideale estetico antimoderno di Hofmannsthal, che trae nutrimento dalle teorie vitalistiche del tardo Romanticismo, non è affatto privo di implicazioni politiche, come potrebbe apparire, ma si fonda su un modello giuridico-politico ben preciso, ossia l'idea squisitamente premoderna di una 'sovranità' che unisca in sé "legge" e "potere".[365] È proprio grazie all'affermazione di una nuova 'sovranità', che nella modernità si esprime attraverso il linguaggio e i codici dell'estetica, che l'arte, questa l'utopia dell'autore, sarà finalmente in grado di uscire dallo stato di minorità e di 'eccezione' a cui la condanna la società economica per superare il divario fra 'poesia' ed 'economia' implicito nella cultura borghese e diventare finalmente dimensione esclusiva di una modernità più umana ed equilibrata. Appare evidente perciò che il concetto di 'sovranità estetica' che anima il dramma di Hofmannsthal negli anni venti del Novecento (e che, in generale, si delinea nelle sue ultime opere in seguito alle riflessioni maturate negli anni della Prima Guerra Mondiale) vuole essere la risposta a un fondamentale quesito culturale già affrontato con radicalità dalla generazione romantica dopo la Rivoluzione Francese. Non c'è dubbio infatti che la domanda centrale posta dall'autore de *La torre* ruoti intorno al ruolo dell'arte e dell'artista nella società moderna, indagando se e come la sfera dell'estetica, l'unica autenticamente *etica*, possa cessare di essere

---

Stefan Breuer: *Ästhetischer Fundamentalismus. Stefan George und der deutsche Antimodernismus* cit., in particolare pp. 1-10 e Andres, Jan/Braungart, Wolfgang/Kauffmann, Kai (a cura di): *"Nichts als die Schönheit". Ästhetischer Konservatismus um 1900*, Campus Verlag, Frankfurt a.M. 2007, *passim.*

[365] Si è già accennato agli influssi di pensatori come Jean Bodin e Carl Schmitt sulle riflessioni politico-giuridiche di Hofmannsthal ne *La torre*. Non va sottovalutato fra l'altro che lo stesso Hofmannsthal, prima di iniziare a studiare letteratura francese all'università, si era dedicato per due anni allo studio della giurisprudenza (1892-1894), giungendo anche a sostenere il primo esame di stato. Non è da escludere che le idee degli anni venti portino traccia anche di tali studi dell'autore.

la cenerentola della modernità borghese per trasformarsi in una dimensione sociale valida e fondatrice di senso.

Com'è noto, nel corso del Novecento l'utopia estetico-sociale di Hofmannsthal, che è anche quella di molti scrittori suoi contemporanei,[366] non si trasforma nella realtà culturale auspicata dall'autore e gli anni successivi alla sua morte non vedono certo una rinascita della società attraverso l'arte e la cultura. Al contrario, gli eventi storico-politici del Novecento ci portano oggi a relativizzare la validità del paradigma interpretativo su cui poggia l'utopia di Hofmannsthal, mettendo fortemente in dubbio che sia ancora produttivo argomentare con le categorie di 'poesia' ed 'economia', 'cultura' (*Kultur*) e 'civiltà' (*Zivilisation*), o che sia proficuo sostenere la sovranità della 'cultura' e dell'arte su tutti quegli aspetti del vivere sociale moderno (progresso, politica, economia, ecc.) che il pensiero estetico antimodernista ha ricondotto alla categoria della "civiltà".[367]

Si concordi o meno sull'opportunità di definire come 'propriamente tedesca' la corrente di pensiero che ha fatto proprio il paradigma interpretativo riassunto nell'opposizione di 'cultura' e 'civiltà',[368] certo è che essa, con la sua critica ai meccanismi economici che regolano la società moderna, si è distaccata notevolmente dalle tendenze dominanti nel pensiero politico occidentale in generale e si è delineata come un fenomeno culturale del tutto particolare nel panorama europeo moderno. Se è vero che nel secolo dei totalitarismi tale particolare fenomeno culturale ha vissuto degli sviluppi storici quanto meno problematici,[369] che ne hanno rivelato tutta la fragilità, oggi è necessario chiedersi se le cause che hanno portato al fallimento dell'ideale della 'sovranità'

366 Si pensi ad es. a Rudolf Pannwitz, Rudolf Borchardt e Rudolf Alexander Schröder.

367 Cfr. Bollenbeck, Georg: *Bildung und Kultur: Glanz und Elend eines deutschen Deutungsmusters*, Insel, Frankfurt am Main 1994.

368 Per una panoramica sul dibattito intorno alla categoria della "*Sonderweg*" tedesca cfr. lo studio di Richard John Evans: *In Hitler's shadow: West German historians and the attempt to escape from the Nazi past*, Tauris, London 1989.

369 Cfr. Bollenbeck, Georg: *Bildung und Kultur: Glanz und Elend eines deutschen Deutungsmusters* cit.

dell'arte che abbiamo visto essere un paradigma culturale così determinante anche per Schlegel e Hofmannsthal siano dipese esclusivamente dalle sue commistioni con l'ideologia politica affermatasi in Germania nella prima metà del Novecento.

Può apparire certo semplicistico pensare che l'ideale romantico della "cultura tedesca", secondo un logico sviluppo storico-culturale, abbia portato all'ideologia del partito politico nazionalsocialista.[370] D'altro canto non si può negare che l'antimodernismo radicale che caratterizza l'ideale romantico abbia rappresentato se non altro uno dei tratti distintivi dell'ideologia del terzo *Reich*, benché (a dimostrazione della complessità di tale problematica) il nazionalsocialismo sia stato anche uno dei primi movimenti ideologici a utilizzare proprio i pilastri della modernità capitalista (la tecnica, l'industria e i mass media) come strumenti politici e mezzi privilegiati per esercitare il proprio potere.[371]

Per comprendere, in una prospettiva più ampia, quanto l'antimodernismo fosse radicato nella prima metà del Novecento in Germania[372] è interessante ricordare che anche uno scrittore opposto al regime come Thomas Mann (che fino alla conclusione della Prima Guerra Mondiale

---

370 Pensatori anche molto differenti hanno tracciato una linea di continuità storico-culturale fra il Romanticismo tedesco e l'ideologia nazionalsocialista, fra i quali Paul Tillich, Victor Klemperer, György Lukács, Isaiah Berlin ed Eric Voegelin. Su tali interpretazioni cfr. lo studio di Rüdiger Safranski: *Romantik: eine deutsche Affäre*, Hanser, München 2007, in particolare il capitolo diciasettesimo, pp. 348-369.

371 Per un inquadramento generale sull'ideologia nazionalsocialista fra 'burocrazia' e 'carisma' cfr. Breuer, Stefan: *Nationalismus und Faschismus*: *Frankreich, Italien und Deutschland im Vergleich,* Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 2005, pp. 145-198. A tale proposito è significativo che lo stesso Goebbels in un discorso del 15 novembre 1933 abbia riassunto il paradosso della sua ideologia (capace di sintetizzare due atteggiamenti contrapposti come 'modernismo' e 'antimodernismo') con la formula di "romanticismo d'acciaio" (*stählerne Romantik*), cfr. Rüdiger Safranski: *Romantik: eine deutsche Affäre* cit., pp. 353 segg.

372 Come alcuni noti studi hanno sottolineato già negli anni sessanta. Cfr. Fritz Richard Stern: *The Politics of Cultural Despair. A Study in the Rise of the German Ideology*, University of California Press, Berkley/Los Angels/London 1961 e George Lachmann Mosse: *The Crisis of German Ideology. Intellectual Origins of the Third Reich*, The Universal Library, Grosset & Dunlap, New York 1964.

rappresenta uno dei maggiori sostenitori del paradigma culturale cultura-civiltà), anche trent'anni dopo la stesura delle sue *Betrachtungen eines Unpolitischen* interpreterà l'ideologia politica che in Germania ha portato al secondo conflitto mondiale rimanendo fedele alle categorie concettuali di 'cultura' e 'civiltà'. Certo, nel suo noto scritto *Deutschland und die Deutschen*[373] Mann nega che esista un legame profondo fra l'ideale della 'cultura tedesca' e il pensiero nazionalsocialista, ma lo fa descrivendo l'ideologia politica affermatasi in Germania negli anni trenta come un'espressione della vampirizzazione della 'cultura' da parte della 'civiltà' e come una conseguenza del patto fatale della poesia e dell'arte tedesca con la politica e l'economia occidentale. Spinto anche dal desiderio di riabilitare i fondamenti concettuali di una 'cultura' di cui si è sempre ritenuto il rappresentante, l'autore mette in guardia la cultura tedesca dalle contaminazioni con il corpo estraneo della politica, esortandola a una "sorta di spoliticizzazione" [E V, 281]. È chiaro come Mann riconosca la problematicità dell'ideale della "cultura tedesca" nell'epoca storica che ha appena vissuto[374] e proprio per questo senta la necessità di difenderlo e di proclamarne l'innocenza concettuale. Quello che è interessante notare è che per farlo Mann non trovi altre categorie se non quelle interne al paradigma cultura-civiltà, portando così alle estreme conseguenze le tesi a favore della *Kultur* tedesca e contro la politica occidentale già sostenute delle *Betrachtungen* nel 1918. Nella sostanza Mann critica perciò la componente capitalista dell'ideologia del terzo *Reich* e la sua politica di massificazione ricorrendo a categorie interpretative ben consolidate nella cultura tedesca dei centocinquant'anni precedenti, affermando ancora una volta la sa-

---

373 *La Germania e i tedeschi*. Cfr. Mann, Thomas: *Deutschland und die Deutschen*, in: *Essays* V, a cura di Hermann Kurzke e Stephan Stachorski, Fischer, Frankfurt a.M. 1996, pp. 260-281 [E].

374 Come dimostra anche *Bruder Hitler*, un saggio di Mann del 1938, in cui l'autore sottolinea addirittura le affinità strutturali (la vera e propria 'fratellanza') fra il demagogo Hitler e l'artista nella cultura moderna. Per un approfondimento cfr. il saggio di Paolo Panizzo: "Künstler, Genie und Demagoge. Thomas Manns Essay *Bruder Hitler*", in: *Thomas Manns kulturelle Zeitgenossenschaft*, a cura di Tim Lörke e Christian Müller, Königshausen & Neumann, Würzburg 2009, pp. 13-27.

cralità e l'innocenza della sfera della cultura in quanto valore in sé. Pur interrogandosi criticamente sull'ideale della cultura tedesca, nel suo saggio l'autore si fa perciò portavoce di una nuova "spoliticizzazione" della cultura e conferma così tutte le premesse teoriche di tale ideale, attribuendo esclusivamente all'alleanza con la politica la causa profonda delle sue complicazioni storiche.

Se l'analisi di Mann dimostra dunque quanto sia ancora radicato il paradigma culturale cultura-civiltà a metà del Novecento, il lettore del ventunesimo secolo non può esimersi dall'interrogarsi criticamente su tale paradigma, chiedendosi se il motivo per cui l'ideale di una 'sovranità' della cultura è rimasto un'utopia non vada ricondotto anche a ragioni intrinseche a quello stesso ideale. Per rispondere a tale domanda va evidenziato che le categorie di 'cultura' e 'civiltà', 'poesia' ed 'economia', non costituiscono solo un'antitesi ma rappresentano anche una coppia di termini interdipendenti. A ben vedere in questo contesto la 'cultura' acquisisce infatti il suo autentico valore unicamente grazie alla sua posizione *critica* nei confronti della 'civiltà'. È ovvio perciò che anche la posizione della cultura nella società di fatto non è mai autonoma ma sempre e solo funzionale all'obiettivo contro cui viene rivolta la critica, ossia la società borghese-economica. Questo significa che se agli occhi di molti pensatori l'arte può rappresentare un'oasi felice è solo perché tutt'intorno si estende una sorta di 'deserto economico' che ne fa il luogo circoscritto della realizzazione etica dell'umanità e le delega il compito di accogliere tutti quei desideri e quei bisogni propriamente umani che la logica economica è incapace di soddisfare. Se allora l'arte e la cultura rappresentano per definizione un''eccezione' all'interno della 'normalità' della società borghese, è vero anche che quell''eccezione' per essere tale ha bisogno della 'normalità' della società borghese dalla quale distinguersi e in base alla quale definirsi. È chiaro dunque che una cultura concepita come baluardo della critica alla società borghese dall'interno di tale società è caratterizzata da un'aporia strutturale che di fatto le rende impossibile costruire un modello culturale veramente alternativo a quello dell'Occidente moderno, poiché questo significherebbe annullare le basi stesse della propria esistenza. Fondandosi costi-

tutivamente sulla critica alla società economica, una cultura così intesa acquisisce la propria identità solo grazie alla sua posizione *critica* e questo, per una sorta di impulso autoconservativo, le impedisce di mettere veramente in dubbio i fondamenti della modernità e di uscire dalla dimensione dell'utopia.

Pur riconoscendo la necessità, oggi più che mai, di una riflessione profonda sui meccanismi che regolano la società economica moderna è utile perciò non dimenticare che la critica esercitata dalla roccaforte dell'arte e della cultura non sempre è in grado di uscire da una dimensione puramente teorica ed ideale. Se si guarda oggi alla filosofia dell'ultimo Schlegel e al progetto estetico-sociale teorizzato da Hofmannsthal, è bene perciò riconoscere, insieme alla validità della critica dei due scrittori alla modernità, anche il paradosso che caratterizza il loro pensiero e, in ultima analisi, ne rende impraticabile una vera e propria realizzazione. Di fatto la visione antimoderna della 'sovranità' della poesia, mirando a rivoluzionare la società ma conservando se stessa pressoché immutata, rimane un'ideale in potenza che raggiunge la sua massima espressione ed efficacia nel momento 'negativo' della critica alla società esistente, senza mai giungere veramente a quello propositivo della fondazione di un nuovo ordine.

Bibliografia

Abbreviazioni

GW = Mann, Thomas: *Gesammelte Werke in dreizehn Bänden*, Fischer, Frankfurt a.M. 1974

GKFA = Mann, Thomas: *Große kommentierte Ausgabe. Werke-Briefe-Tagebücher*, a cura di Heinrich Detering *et al.*, Fischer, Frankfurt a.M. 2002 segg.

HKA = Hardenberg, Friedrich von (Novalis): *Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenbergs*, a cura di Paul Kluckhohn e Richard Samuel, Kohlhammer Verlag, Stuttgart 1960 segg.

HH/RP = Hofmannsthal, Hugo von/Pannwitz, Rudolf: *Briefwechsel 1907-1926*, a cura di Gerhard Schuster, Fischer, Frankfurt am Main 1994

KFSA = Schlegel, Friedrich: *Kritische Ausgabe*, a cura di Ernst Behler con la collaborazione di Jean-Jacques Anstett e Hans Eichner, Schöningh, Paderborn *et al.* 1960 segg.

KSA = Nietzsche, Friedrich: *Sämtliche Werke, Kritische Studienausgabe in fünfzehn Einzelbänden*, a cura di Giorgio Colli e Mazzino Montinari, dtv/de Gruyter, Berlin/ New York 1988

NA = Schiller, Friedrich: *Schillers Werke*, Nationalausgabe fondata da Julius Petersen, a cura di Lieselotte Blumenthal e Benno von Wiese, Hermann Böhlaus Nachfolger, Weimar 1943 segg.

RA = Hofmannsthal, Hugo von: *Reden und Aufsätze*, in: ders.: *Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden*, a cura di Bernd Schoeller con la collaborazione di Rudolf Hirsch, Fischer, Frankfurt a.M. 1979

SW = Hofmannsthal, Hugo von: *Sämtliche Werke*, a cura di Rudolf Hirsch *et al.*, Kritische Ausgabe, Fischer, Frankfurt am Main 1974 segg.

Letteratura primaria

I. Hugo von Hofmannsthal

a. Opere

Sämtliche Werke, a cura di Rudolf Hirsch *et al.*, Kritische Ausgabe, Fischer, Frankfurt am Main 1974 segg.

- XI: *Florindos Werk. Cristinas Heimreise*, 1992, Dramen; 9, a cura di Mathias Mayer;
- XII: *Der Schwierige*, 1993, Dramen; 10, a cura di Martin Stern con la collaborazione di Ingeborg Haase e Roland Haltmeier;
- XVI.1: *Der Turm. Ein Trauerspiel in fünf Aufzügen. Erste Fassung*, 1990, Dramen; 14.1, a cura di Werner Bellmann;
- XVI.2: *Der Turm. Ein Trauerspiel in fünf Aufzügen. Zweite und dritte Fassung*, 2000, Dramen; 14.2, a cura di Rudolf Hirsch;
- XXVIII: *Die Frau ohne Schatten*, 1975, Erzählungen; 1, a cura di Ellen Ritter

Reden und Aufsätze I (1891-1913), in: ders.: *Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden*, a cura di Bernd Schoeller con la collaborazione di Rudolf Hirsch, Fischer, Frankfurt a.M. 1979

Reden und Aufsätze II (1914-1924), in: ders.: *Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden*, a cura di Bernd Schoeller con la collaborazione di Rudolf Hirsch, Fischer, Frankfurt a.M. 1979

Reden und Aufsätze III (1925-1929), Buch der Freunde, Aufzeichnungen 1889-1929, in: ders.: *Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden*, a cura di Bernd Schoeller und Ingeborg Beyer-Ahlert con la collaborazione di Rudolf Hirsch, Fischer, Frankfurt a.M. 1980

b. Carteggi

Hofmannsthal, Hugo von/George, Stefan: *Briefwechsel zwischen George und Hofmannsthal*, seconda ed. ampliata, Küpper, München *et al.* 1953

Hofmannsthal, Hugo von/Schnitzler, Arthur: *Briefwechsel*, a cura di Therese Nickl e Heinrich Schnitzler, Fischer, Frankfurt a.M. 1964

Hofmannsthal, Christiane von: *Tagebücher und Briefe des Vaters an die Tochter*, Fischer, Frankfurt am Main 1991

Hofmannsthal, Hugo von/Pannwitz, Rudolf: *Briefwechsel 1907-1926*, a cura di Gerhard Schuster, Fischer, Frankfurt am Main 1994

c. Biblioteca personale di Hugo von Hofmannsthal

Novalis: *Schriften*, a cura di Jakob Minor, Diederichs, Jena 1907, vol. 4 (*Die Lehrlinge zu Sais/Heinrich von Ofterdingen*)

Schlegel, Friedrich: *Fragmente*, a cura di Friedrich von der Leyen. Mit Porträt. Diederichs, Jena/Leipzig 1904 (Erzieher zu deutscher Bildung ; 2)

Schmitt, Carl: *Die Diktatur. Von den Anfängen des modernen Souveränitätsgedankens bis zum proletarischen Klassenkampf,* Duncker & Humblot, München und Leipzig 1921;
——*, Politische Theologie. Vier Kapitel zur Lehre von der Souveränität*, Dunkker & Humblot, München und Leipzig 1922.

II. Friedrich Schlegel

Kritische Ausgabe, a cura di Ernst Behler con la collaborazione di Jean-Jacques Anstett e Hans Eichner, Schöningh, Paderborn *et al.* 1960 segg.
——*,* sezione 1, vol. 5: *Dichtungen*, a cura di Hans Eichner, 1962;
——*,* sezione 1, vol. 7: *Studien zur Geschichte und Politik*, a cura di Ernst Behler, 1966;

——, sezione 1, vol. 8: *Studien zur Philosophie und Theologie*, a cura di Ernst Behler e Ursula —, Struc-Oppenberg, 1975;
——, sezione 1, vol. 9: *Philosophie der Geschichte (In achtzehn Vorlesungen gehalten zu Wien im Jahre 1828)*, a cura di Jean-Jacques Anstett, 1971;
——, sezione 1, vol. 10: *Philosophie des Lebens (In fünfzehn Vorlesungen gehalten zu Wien im Jahre 1827) und Philosophische Vorlesungen insbesondere über Philosophie der Sprache und des Wortes (Geschrieben und vorgetragen zu Dresden im Dezember 1828 und in den ersten Tagen des Januars 1829)*, a cura di Ernst Behler, 1969.

III. Rudolf Pannwitz

Le citazioni tratte dall'opera e dalle lettere di Pannwitz si riportano e traducono mantenendo l'uso delle maiuscole e della punteggiatura dell'originale.

*Die Krisis der europäischen Kultur (*1917), in: *Werke*, zweiter Band, erstes Buch, Verlag Hans Carl, München 1921

Deutschland und Europa. Grundriss einer deutsch-europäischen Politik, Verlag Hans Carl, München 1918;

Die deutsche Lehre, Verlag Hans Carl, München 1919;

Was ich Nietzsche und George danke, a cura di Marco Meli, Festina Lente, Firenze 1993;

Undine. Ein nachgelassenes Versepos, a cura di Gabriella Rovagnati, Hans Carl, Nürnberg 1999

IV. Altri autori

Benjamin, Walter: "Hugo v. Hofmannsthal: Der Turm", in: *Die literarische Welt*, Rowohlt, Berlin 1926, anno 2°, n° 15, p. 6

——, "Zur Kritik der Gewalt", in: *Gesammelte Schriften*, a cura di Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, vol. II.I., Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1977, pp. 179-203

Freud, Sigmund: "Zeitgemäßes über Krieg und Tod", in: *Gesammelte Werke*, vol. 10 (*Werke aus den Jahren 1913-1917*), pp. 323-355
——, "Die Zukunft einer Illusion", in: *Gesammelte Werke*, vol. 14 (*Werke aus den Jahren 1925-1931*), pp. 323-380
——, "Das Unbehagen in der Kultur", in: *Gesammelte Werke*, vol. 14 (*Werke aus den Jahren 1925-1931*), pp. 419-506

Hardenberg, Friedrich von (Novalis): *Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenbergs*, a cura di Paul Kluckhohn e Richard Samuel, Kohlhammer Verlag, Stuttgart 1960 segg., vol. 1-6

Keyserling, Hermann von (a cura di): *Das Ehe-Buch. Eine neue Sinngebung im Zusammenklang der Stimmen führender Zeitgenossen,* Kampmann, Celle 1925

Langbehn, Julius: *Rembrandt als Erzieher. Von einem Deutschen,* Hirschfeld, Leipzig 1890

Lukács, Georg: "Zur romantischen Lebensphilosophie: Novalis", in: ders.: *Die Seele und die Formen,* Luchterhand, Neuwied/Berlin 1971, pp. 64-81
——, *Die Zerstörung der Vernunft*, in: ders.: *Werke*, vol. 9, Luchterhand, Neuwied/Berlin 1974[2]

Mann, Thomas: "Über die Ehe. Brief an den Grafen Hermann Keyserling", in: *Gesammelte Werke in dreizehn Bänden*, vol. X (*Reden und Aufsätze* 2), Fischer, Frankfurt a.M. 1974, pp. 191-207
——, *Contro l'eros*, a cura di Anna Maria Carpi, Il Saggiatore, Milano 1982 (Biblioteca delle Silerchie; 18);
——, "Deutschland und die Deutschen", in: *Essays* (vol. 5: Deutschland und die Deutschen 1938-1945), a cura di Hermann Kurzke e Stephan Stachorski, Fischer, Frankfurt a.M. 1996, pp. 260-281;

——, "Gedanken im Kriege", in: *Große kommentierte Ausgabe. Werke-Briefe-Tagebücher*, a cura di Heinrich Detering *et al.*, vol. 15.1. (*Essays II 1914-1926)*, a cura di Hermann Kurzke, Fischer, Frankfurt a.M. 2002, pp. 27-46

Müller, Adam Heinrich: *Die Elemente der Staatskunst*, a cura di Jakob Baxa, Fischer, Jena 1922, 2 vol.
——, *Lebenszeugnisse*, a cura di Jakob Baxa, Schöningh, München *et al.* 1966, 2 vol.;
——, *Zwölf Reden über die Beredsamkeit und deren Verfall in Deutschland*, con un saggio di Walter Jens, Insel, Frankfurt a. M. 1967

Nadler, Josef: *Literaturgeschichte der deutschen Stämme und Landschaften*, Habbel, Regensburg 1912-1928, vol. 1-4

Nicolai, Georg Friedrich: *Die Biologie des Krieges. Betrachtungen eines Naturforschers den Deutschen zur Besinnung*, Art. Institut Orell Füssli, Zürich 1919

Popper-Lynkeus, Josef: *Über Religion,* a cura di Margit Ornstein, R. Löwit Verlag, Wien und Leipzig 1924

Schmitt, Carl: *Politische Romantik*, Duncker & Humblot, München *et al.* 1919;
——, *Die Diktatur. Von den Anfängen des modernen Souveränitätsgedankens bis zum proletarischen Klassenkampf,* Duncker & Humblot, München und Leipzig 1921;
——, *Politische Theologie. Vier Kapitel zur Lehre von der Souveränität*, Dunkker & Humblot, München und Leipzig 1922.

Schnitzler, Arthur: *Gesammelte Werke*, Fischer, Frankfurt a.M 1961 segg.
——, *Die erzählenden Schriften*, Fischer, Frankfurt a.M. 1961, 2 Bände;
——, *Die dramatischen Werke*, Fischer, Frankfurt a.M., 1962, 2 Bände;
——, *Aphorismen und Betrachtungen*, a cura di Robert O. Weiss, Fischer, Frankfurt a.M. 1967;
——, *Entworfenes und Verworfenes*. *Aus dem Nachlaß*, a cura di Reinhard Urbach, Fischer, Frankfurt a.M. 1977

——, *Hugo von Hofmannsthal. "Charakteristik aus den Tagebüchern"*, a cura di Bernd Urban con la collaborazione di Werner Volke, Freiburg 1975 (= Hofmannsthal-Forschungen 3);
——, *Tagebuch*, a cura della Kommission für literarische Gebrauchsformen der *Österreichischen* Akademie der Wissenschaften con la collaborazione di Peter Michael Braunwarth, Susanne Pertlik e Reinhard Urbach, Verlag Österreichische Akademie der Wissenschaften, Wien 1981-2000, 12 vol.;
——, *Briefe 1875-1912*, a cura di Therese Nickl e Heinrich Schnitzler, Fischer, Frankfurt a.M. 1981;
——, *Briefe 1913-1931*, a cura di Peter Michael Braunwarth, Richard Miklin, Susanne Pertlik e Heinrich *Schnitzler*, Fischer, Frankfurt a.M. 1984;
——, *Medizinische Schriften*, a cura di Horst Thomé, Paul Zsolnay Verlag, Wien/Darmstadt 1988;
——, *Jugend in Wien. Eine Autobiographie*, a cura di Therese Nickl und Heinrich Schnitzler, Fischer, Frankfurt a.M. 1994.

Schnitzler, Olga: *Spiegelbild der Freundschaft*, Residenz Verlag, Salzburg 1962

Werfel, Franz: "Der Snobismus als geistige Weltmacht", in: *Zwischen oben und unten*, Langen-Müller, München 1975, pp. 261-278
——, "Arthur Schnitzler zum 60. Geburtstag", in: *ibid.*, pp. 434-436;
——, "Arthur Schnitzler (Gedenkrede)", in: *ibid*., pp. 436-440

V. Traduzioni italiane

Le traduzioni italiane fanno riferimento alle seguenti edizioni italiane. Le traduzioni delle altre opere citate, non disponibili in versione italiana, sono a cura dell'autrice.

Hofmannsthal

Narrazioni e poesie, a cura di Giorgio Zampa, Mondadori, Milano 1972 (Collezione I meridiani)

L'uomo difficile, a cura di Gabriella Bemporad, Adelphi, Torino 1976

La torre, trad. di Sivia Bortoli Cappelletto, Adelphi, Torino 1978

L'Austria e l'Europa: saggi 1914-1928, a cura di Gianpiero Cavaglià, Marietti, Casale Monferrato 1983

La rivoluzione conservatrice europea, a cura di Renato Cristin e Jan Bednaric, Marsilio, Venezia 2003

Novalis

Opera filosofica, a cura di Giampiero Moretti e Fabrizio Desideri, Einaudi, Torino 1993, 2 vol.

Saggi e testi critici

Agamben, Giorgio: *Homo sacer. Il potere sovrano e la nuda vita*, Einaudi, Torino 1995;
——, *Stato di eccezione (Homo Sacer II.I.)*, Bollati Boringhieri, Torino 2003.

Albert, Karl: *Lebensphilosophie. Von den Anfängen bei Nietzsche bis zu ihrer Kritik bei Lukács*, Alber, Freiburg (Breisgau)/München 1995 (Kolleg Philosophie)

Albrecht, Andrea: *Kosmopolitismus. Weltbürgerdiskurse in Literatur, Philosophie und Publizistik um 1800,* Walter de Gruyter, Berlin/New York 2005 (Spectrum Literaturwissenschaft ; 1)

Alt, Peter-André: "Die soziale Botschaft der Komödie. Konzeption des Lustspiels bei Hofmannsthal und Sternheim", in: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 68 (1994), fascicolo 2, pp. 278-306

Altenhofer: Norbert: "*Die Ironie der Dinge*"*: zum späten Hofmannsthal*, a cura di Leonhard M. Fiedler, Lang, Frankfurt a.M. *et al.* 1995 (= Analysen und Dokumente; vol. 30)

Amalfitano, Paolo/Innocenti, Loretta (a cura di): *L'Oriente. Storia di una figura nelle arti occidentali (1700-2000)*, Bulzoni, Roma 2007, 2 vol.

Amann, Klaus/Lengauer, Hubert/Wagner, Karl (a cura di): *Literarisches Leben in Österreich 1848-1890*, Böhlau, Wien *et al.* 2000 (= Literaturgeschichte in Studien und Quellen; vol. 1)

Andres, Jan: "Überlegungen zum Essayismus der Kulturkritik und der 'konservativen Revolution' in Deutschland 1870-1933", in: Braungart, Wolfgang/Kauffmann, Kai (a cura di): *Essayismus um 1900*, Universitätsverlag Winter, Heidelberg 2006, pp. 83-100

Andres, Jan/Braungart, Wolfgang/Kauffmann, Kai (a cura di): *"Nichts als die Schönheit". Ästhetischer Konservatismus um 1900*, Campus Verlag, Frankfurt a. M. 2007

Anstett, Jean-Jacques: "Mystisches und Okkultistisches in Friedrich Schlegels spätem Denken und Glauben", in: *Zeischrift für deutsche Philologie* 88 (1969), SH, pp. 132-150

Apel, Friedmar: "Gemeinschaft aus dem Elementaren. Hugo von Hofmannsthal und Josef Nadler", in: *Essayismus um 1900*, a cura di Wolfgang Braungart *et al*., Winter, Heidelberg 2006, pp. 213-221

Arendt, Hannah: *Zur Zeit*: *politische Essays*, a cura di Marie Luise Knott, Rotbuch-Verlag, Berlin 1986

Arnold, Heinz Ludwig (a cura di): *Arthur Schnitzler. Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur Heft 138/139*, Edition Text + Kritik, München April 1998

Auerochs, Bernd/Petersdorff, Dirk von: *Einheit der Romantik? Zur Transformation frühromantischer Konzepte im 19. Jahrhundert*, Schoningh, Paderborn et al. 2009

Aurnhammer, Achim: *Androgynie. Studien zu einem Motiv in der europäischen Literatur*, Böhlau Verlag, Köln/Wien 1986

Baioni, Giuliano: *La filologia e il sublime dionisiaco*, in: Nietzsche, Friedrich: *Considerazioni inattuali*, Einaudi, Torino 1981, pp. VII-LXIII;
——, *Teoria della società e teoria della letteratura nell'età goethiana*, in: Schlegel, Friedrich: *Sullo studio della poesia greca*, a cura di Andreina Lavagetto, Guida Editori, Napoli 1988, pp. 7-37;
——, *Da Schiller a Nietzsche*, in: *Tradizione, traduzione, società. Saggi per Franco Fortini*, a cura di Romano Luperini, Editori Riuniti, Roma 1989, pp. 18-35;
——, *Il giovane Goethe*, Einaudi, Torino 1996;
——, *Goethe. Classicismo e rivoluzione*, Einaudi, Torino 1998 (prima edizione presso Guida editori, Napoli 1969);

——, "L'alchimia, la chimica e il fiore androgino", in: Goethe, Johann Wolfgang von: *Le affinità elettive*, a cura di Giuliano Baioni, traduzione di Paola Capriolo, Editore Tascabili Marsilio, Venezia c1999, pp. 9-92 (Gli elfi: collana di classici tedeschi).

Ballhausen, Thomas/Eichinger, Barbara/Moser, Karin/Stern, Frank (a cura di): *Die Tatsachen der Seele: Arthur Schnitzler und der Film*, Verlag Filmarchiv Austria, Wien 2006

Bauer, Roger: *Die schöne Décadence. Geschichte eines literarischen Paradoxons*, Vittorio Klostermann, Frankfurt a.M. 2001

Becker, Sabine/Kiesel, Helmut (a cura di): *Literarische Moderne: Begriff und Phänomen*, de Gruyter, Berlin *et al.* 2007

Behler, Ernst: "Zur Theologie der Romantik. Das Gottesproblem in der Spätphilosophie Friedrich Schlegels", in: *Hochland* 52 (1959-60), pp. 339-353;
——, "Friedrich Schlegel und Hegel", in: *Hegel-Studien*, a cura di Friedhelm Nicolin e Otto Pöggeler, Bouvier, Bonn 1963, vol. 2, pp. 203-250;
——, *Die Zeitschriften der Brüder Schlegel. Ein Beitrag zu Geschichte der deutschen Romantik*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1983;
——, *Friedrich Schlegel in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, Rowohlt, Reinbek bei Hamburg 1983 (Rowohlts Monographien ; 123).

Behrens, Klaus: *Friedrich Schlegels Geschichtsphilosophie (1794-1808). Ein Beitrag zur politischen Romantik*, Max Niemeyer Verlag, Tübingen 1984

Besslich, Barbara: *Wege in den "Kulturkrieg". Zivilisationskritik in Deutschland 1890-1914,* Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 2000;
——, *Der deutsche Napoleon-Mythos. Literatur und Erinnerung. 1800-1945*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 2007.

Bittrich, Burkhard: "'Unsere Wege gehen getrennt'. Freiheit und Bindung in Schnitzlers Roman *Der Weg ins Freie* und Hofmannsthals Lustspiel *Der Schwierige"*, in: Strelka, Joseph P.: *Die Seele...ist ein weites Land. Kritische Beiträge zum Werk Arthur Schnitzlers*, Lang, Bern *et al.* 1997 (= New Yorker Beiträge zur Österreichischen Literaturgeschichte; vol. 8), pp. 43-56

Blomert, Reinhard: "Konservatismus, Katholizismus und Reichsgedanke: Wie groß ist die historische Distanz?", in: *Zeitschrift für Germanistik* VIII – 1/1998, Lang, Bern 1998, pp. 121-126

Boetticher, Dirk von: *Meine Werke sind lauter Diagnosen. Über die ärztliche Dimension im Werk Arthur Schnitzlers*, Universitätsverlag Winter, Heidelberg 1999 (Beiträge zur neueren Literaturgeschichte; vol. 165)

Bollenbeck, Georg: *Bildung und Kultur: Glanz und Elend eines deutschen Deutungsmusters*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1996;
——, *Eine Geschichte der Kulturkritik: von Rousseau bis Günther Anders*, Beck, München 2007.

Braungart, Wolfgang: "'Alle Kunst ist symbolisch' – Und alle Religion auch. Kunstreligiöse Anmerkungen mit Blick auf Kafka und Wackenroder", in: *Sprache und Literatur* 40, H. 103 (2009), pp. 13-45

Brenning, Gerda: *Geist, Leben, Inneres. Studien zur Sprache und zum Weltbild des älteren Friedrich Schlegel*, Dissertation, Freie Universität Berlin 1954

Breuer, Stefan: *Anatomie der konservativen Revolution*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1993;
——, *Ästhetischer Fundamentalismus. Stefan George und der deutsche Antimodernismus*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1995;
——, *Moderner Fundamentalismus*, Philo Verlagsgesellschaft, Berlin/Wien 2002 (= Kulturwissenschaftliche Studien, vol. 9);
——, *Nationalismus und Faschismus*: *Frankreich, Italien und Deutschland im Vergleich,* Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 2005.

Brokoff, Jürgen (a cura di): *Politische Theologie: Formen und Funktionen im 20. Jahrhundert*, Schöningh, Paderborn *et al.* 2003

Buchholz, Kai/Latocha, Rita/Peckmann, Hilke/Wolbert, Klaus: *Die Lebensreform: Entwürfe zur Neugestaltung von Leben und Kunst um 1900* [Katalog zur Ausstellung „Die Lebensreform" auf der Mathildenhöhe in Darmstadt 2001], Institut Mathildenhöhe Darmstadt, Häusser, Darmstadt 2001, vol. I-II

Cacciari, Massimo: "Intransitabili utopie", in: Hofmannsthal, Hugo von: *La torre*, trad. di Sivia Bortoli Cappelletto, Adelphi, Torino 1978, pp. 155-226

Chong, Keum Sun: *Wege der Selbstfindung in der Ehe. Hofmannsthals „Cristinas Heimreise", „Der Schwierige" und „Der Unbestechliche"*, Snayder-Verlag, Paderborn 1996 (= Wissenschaft : Reihe Literatur- und Sprachwissenschaft ; 1)

Crook, Paul: *Darwinism, War and History. The Debate over the Biology of War from the "Origin of the Species" to the First World War*, Cambridge University Press, Cambridge 1994

Dacrema, Nicoletta: "Josef Nadler und Hugo von Hofmannsthal", in: *Zeitschrift für Germanistik* N.F. 5 (1995), fascicolo 3, pp. 535-543

Dülmen, Richard van: *Poesie des Lebens. Eine Kulturgeschichte der deutschen Romantik*, vol. 1: *Lebenswelten*, Böhlau Verlag, Köln/Weimar/Wien 2002

Eggert, Hartmut/Schütz, Erhard/Sprengel, Peter (a cura di): *Faszination des Organischen. Konjunkturen einer Kategorie der Moderne,* Iudicium-Verl., München 1995

Endres, Johannes: "Hofmannsthal und Novalis. Zur Ambivalenz des Erbes", in: *"Blüthenstaub". Rezeption und Wirkung des Werkes von Novalis*, a cura di Herbert Uerlings. Niemeyer, Tübingen 2000 (Schriften der Internationalen Novalis-Gesellschaft, vol. 3), pp. 311-337

Faber, Richard/Holste, Christine (a cura di): *Kreise-Gruppen-Bünde: Zur Soziologie moderner Intellektuellenassoziation*, Königshausen & Neumann, Würzburg 2002

Farese. Giuseppe: *Arthur Schnitzler. Una vita a Vienna 1862-1931*, Mondadori, Milano 1997

Fliedl, Konstanze: "'O du mein Österreich‹: Schnitzlers schwierige Heimat", in: Foster, Ian/Krobb, Florian (a cura di): *Arthur Schnitzler: Zeitgenossen-*

schaften/Contemporaneities, Bern *et al.*, Lang 2002 (= Wechselwirkungen 4), pp. 33-42;
——, (a cura di): *Arthur Schnitzler im zwanzigsten Jahrhundert*, Picus Verlag, Wien 2003;
——, *Arthur Schnitzler*, Reclam, Stuttgart 2005.

Forum für Philosophie Bad Homburg (a cura di): *Die Europaidee im deutschen Idealismus und in der deutschen Romantik*, Bad Homburg 1993 (Schriften/ Forum für Philosophie, Bad Homburg; vol. 1)

Fossaluzza, Cristina: *Subjektiver Antisubjektivismus: Karl Philipp Moritz als Diagnostiker seiner Zeit,* Wehrhahn, Hannover/Laatzen 2006 (versione digitale: http://www.diss.fu-berlin.de/2005/145/index.html);
——,"Homöopathie als Form einer skeptischen Aufklärung: Psychologie und Mystik in Karl Philipp Moritz' *Magazin zur Erfahrungsseelenkunde*", in: *Wezel-Jahrbuch. Studien zur europäischen Aufklärung* 10/11-2007/2008, a cura di Cornelia Ilbrig und Jutta Heinz, Wehrhahn Verlag, Hannover 2009, pp. 147-165;
——,"Phönix Europa? Krieg und Kultur in Rudolf Pannwitz' und Hugo von Hofmannsthals Europa-Idee", in: *Europa! Europa? The Avant-Garde, Modernism and the Fate of a Continent*, a cura di Sascha Bru *et al.*, European Avant-Garde and Modernism Studies vol. 1, de Gruyter, Berlin/NewYork 2009, pp. 113-125.

Funari, Enzo: *Il giovane Freud: Sigmund Freud e la scuola di Vienna*, Loescher, Torino 1981 (La sfinge ; 6)

Greiffenhagen, Martin: *Das Dilemma des Konservatismus in Deutschland*, Piper, München 1971;
——,"Konservativ, Konservatismus", in: Ritter, Joachim/Gründer, Karlfried (a cura di): *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, 11 volumi, Wissenschaftliche Buchgesellschaft Darmstadt, Schwabe & Co, Basel 1971 segg., vol. 4 (1976), pp. 980-985.

Gretz, Daniela: *Die deutsche Bewegung: der Mythos von der ästhetischen Erfindung der Nation,* Fink, München *et al.*, 2007

Guth, Alfred: *Rudolf Pannwitz. Un européen, penseur et poète allemand en quête de totalité 1881-1969*, Klincksieck, Paris 1973

Hamann, Brigitte: *Hitlers Wien: Lehrjahre eines Diktators*, Piper, München *et al.* 1997

Hebekus, Uwe/Matala de Mazza, Ethel/Koschorske, Albrecht (a cura di): *Das Politische: Figurenlehren des sozialen Körpers nach der Romantik*, Fink, München 2003

Hebekus, Uwe/Stöckmann, Ingo (a cura di): *Die Souveränität der Literatur: Zum Totalitären der Klassischen Moderne 1900-1933,* Fink, München 2008

Hermand, Jost: *Der alte Traum vom neuen Reich*. *Völkische Utopien und Nationalsozialismus*, Athenäum, Frankfurt a.M. 1988;
——, *Geschichte der Germanistik*, Rowohlt, Reinbeck bei Hamburg 1994;
——, *Deutsche Kulturgeschichte des 20. Jahrhunderts*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 2006.

Herzinger, Richard: "Kulturautoritarismus. Von Novalis über Borchardt bis Botho Strauß: Zyklische Wiederkehr des deutschen Antimodernismus?", in: *Dichterische Politik. Studien zu Rudolf Borchardt*, a cura di Kai Kaufmann, Lang, Bern *et al.* 2002, pp. 81-95 [= Publikationen zur Zeitschrift für Germanistik; 4]

Hirsch, Rudolf: "Unbekannte Äußerungen Hofmannsthals zum 'Turm'", in: *Literatur und Kritik*, fascicolo 135, Juni 1979. pp. 257-259;
——, *Beiträge zum Verständnis Hugo von Hofmannsthals*, Fischer, Frankfurt a.M. 1995.

Hoeres, Peter: *Krieg der Philosophen: Die deutsche und britische Philosophie im Ersten Weltkrieg*, Schöningh, Paderborn/München/Wien/ Zürich 2004

Izumi, Masato: "Zur Entstehung der *Literaturgeschichte der deutschen Stämme und Landschaften* von Josef Nadler", in: *Zwischenzeiten – Zwischenwelten: Festschrift für Kozo Hirao*, a cura di Josef Fürnkäs, Masato Izumi e Ralf Schnell, Peter Lang, Frankfurt a.M. 2001, pp. 449-461

Karlauf, Thomas: *Stefan George. Die Entdeckung des Charisma*, Blessing, München 2007

Keppler, Stefan: "Die Sphäre des Religiösen und die Macht der Worte bei Hugo von Hofmannsthal", in: *Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts* 2005, pp. 247-268

Koch, Hans-Joachim: "Die Nietzsche-Rezeption bei Rudolf Pannwitz. Eine kritische Kosmologie", in: *Nietzsche Studien, Internationales Jahrbuch für die Nietzsche-Forschung*, de Gruyter, Berlin *et al.* 1998, vol. 26 (1997), pp. 441-467

Koch, Hans-Albrecht: *Hugo von Hofmannsthal*, DTV, München 2004

Koehler, Benedikt: *Ästhetik der Politik*: *Adam Müller und die politische Romantik,* Klett-Cotta, Stuttgart 1980

Konersmann, Ralf: "Konservative Revolution", in: Ritter, Joachim/Gründer, Karlfried (a cura di): *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, 11 volumi, Wissenschaftliche Buchgesellschaft Darmstadt, Schwabe & Co, Basel 1971 segg., vol. 8 (1992), pp. 978-988;
——, (a cura di): *Kulturkritik. Reflexionen in der veränderten Welt,* Reclam, Leipzig 2001.

König, Christoph (a cura di): *Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 1910 bis 1925,* Fischer, Frankfurt am Main 1993;
——, "Hofmannsthal als Interpret seiner selbst: Das *Ad me ipsum"*, in: *Euphorion* 93, fascicolo 1, 1999, pp. 61-73;
——, (a cura di): *Wissenschaftsgeschichte der Germanistik in Porträts,* eine Veröffentlichung der Arbeitsstelle für die Erforschung der Geschichte der Germanistik im Deutschen Literaturarchiv Marbach am Neckar, de Gruyter, Berlin *et al.* 2000;
——, *Hofmannsthal: Ein moderner Dichter unter den Philologen*, Wallstein, Göttingen 2001 (= Marbacher Wissenschaftsgeschichte; 2);
——, "Zur modernen Komplizenschaft zwischen Poesie und Philologie", in: "*Leuchtendes Zauberschloß aus unvergänglichem Material*". *Hofmannsthal und Goethe,* Ausstellung im Freien Deutschen Hochstift, Frankfurter Goethe-

Museum, 12. November 2001 bis 13. Januar 2002, a cura di Joachim Seng, Ed. Isele, Eggingen 2001, pp. 307-325

Köster, Werner: "Das Schrifttum als geistiger Raum der Nation. Zur Restitution der symbolischen Vergesellschaftung bei Hugo von Hofmannsthal", in: Bollenbeck, Georg / Köster, Werner (a cura di): *Kulturelle Enteignung – Die Moderne als Bedrohung*, Westdeutscher Verlag, Wiesbaden 2003, pp. 111-125

Kozljanič, Robert Josef: *Lebensphilosophie. Eine Einführung,* Kohlhammer, Stuttgart 2004.

Kurzke, Hermann: *Romantik und Konservatismus: das "politische" Werk Friedrich von Hardenbergs (Novalis) im Horizont seiner Wirkungsgeschichte*, Fink, München 1983 (= Literaturgeschichte und Literaturkritik ; 5)

Lavagetto, Andreina (a cura di): *La poesia dell'età romantica. Lirismo e narratività*, Bulzoni, Roma 2002

Lepenies, Wolf: *Kultur und Politik. Deutsche Geschichten*, Carl Hanser Verlag, München/Wien 2006

Lesky, Erna: *Die Wiener medizinische Schule im 19. Jahrhundert*, Böhlau, Graz *et al.* 1965 (Studien zur Geschichte der Universität Wien ; 6)

Lieber, Hans-Joachim: *Kulturkritik und Lebensphilosophie. Studien zur deutschen Philosophie der Jahrhundertwende*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1974

Lohmann, Hans-Martin/Pfeiffer, Joachim: *Freud Handbuch. Leben-Werk-Wirkung*, Metzler, Stuttgart 2006

Lunzer, Heinz: *Hofmannsthals politische Tätigkeit in den Jahren 1914 bis 1917*, Lang, Frankfurt a.M. *et al.* 1981 (Analysen und Dokumente ; 1)

Luprecht, Mark: *"What people call pessimism": Sigmund Freud, Arthur Schnitzler and Nineteenth-Century Controversy at the University of Vienna*

Medical School, Ariadne Press, Riverside California 1991 (Studies in Austrian literature, culture, and thought)

Mansen, Mirjam: "*Denn auch Dante ist unser!": Die deutsche Danterezeption 1900 - 1950,* Niemeyer, Tübingen 2003 (Reihe der Villa Vigoni ; 15)

Marquardt, Hans-Jochen: *"Vermittelnde Geschichte": zum Verhältnis von ästhetischer Theorie und historischem Denken bei Adam Heinrich Müller*, Heinz, Stuttgart 1993;
——, "Friedrich Schlegels und Adam Heinrich Müllers Wiener Vorlesungen von 1812", in: *Acta Germanica* 23, Lang, Frankfurt a. M. *et al.* 1995, pp. 21-39.

Matala de Mazza, Ethel: *Der verfaßte Körper: zum Projekt einer organischen Gemeinschaft in der politischen Romantik*, Rombach, Freiburg im Breisgau 1999

Mattenklott, Gert: "Hofmannsthals Votum für Europa", in: *Austriaca 18*, N. 37, 1993, pp. 183-192

Meissl, Sebastian: "Zur Wiener Neugermanistik der dreißiger Jahre: Stamm, Volk, Rasse, Reich. Über Josef Nadlers literaturwissenschaftliche Position", in: Klaus Amann/Albert Berger (a cura di): *Österreichische Literatur der dreißiger Jahre: ideologische Verhältnisse, institutionelle Voraussetzungen, Fallstudien*, Böhlau, Wien *et al.* 1985, pp. 130-146

Miklin, Richard: "Heimatliebe und Patriotismus: Arthur Schnitzlers Einstellung zu Österreich-Ungarn im Ersten Weltkrieg", in: *Modern Austrian Literature 19*, 1986, fascicoli. 3-4, pp. 197-212

Mommsen, Wolfgang J. (a cura di): *Kultur und Krieg. Die Rolle der Intellektuellen, Künstler und Schriftsteller im Ersten Weltkrie*g, Oldenbourg, München 1996 (Schriften des Historischen Kollegs: Kolloquien; 34)

Mosse, George L.: *The Crisis of German Ideology. Intellectual Origins of the Third Reich*, The Universal Library, Grosset & Dunlap, New York 1964

Müller, Karl: "Hugo von Hofmannsthals Zeit- und Kulturkritik seit dem ersten Weltkrieg", in: *Austriaca 18*, N. 37, 1993, pp. 193-209

Müller-Seidel, Walter: "Moderne Literatur und Medizin. Zum literarischen Werk Arthur Schnitzlers", in: Farese. Giuseppe (a cura di): *Akten des Internationalen Symposiums "Arthur Schnitzler und seine Zeit"*, Bern/Frankfurt am Main/New York, Lang 1985 (= Jahrbuch für internationale Germanistik. Reihe A, Kongressberichte; 13), pp. 60-92
——, "Literarische Moderne und Erster Weltkrieg. Arthur Schnitzler in dieser Zeit", in: Schneider, Uwe/Schumann, Andreas (a cura di): *Krieg der Geister. Erster Weltkrieg und literarische Moderne*, Königshausen & Neumann, Würzburg 2000, pp. 13-37

Neumann, Gerhard/Müller, Jutta: *Der Nachlass Arthur Schnitzlers: Verzeichnis des im Schnitzler-Archiv der Universität Freiburg i. Br. befindlichen Materials*; mit einem Anhang: Verzeichnis des in Wien vorhandenen Nachlaßmaterials, Fink, München 1969

Nicolaus, Ute: *Hugo von Hofmannsthals späte Trauerspieldichtung vor dem Hintergrund seiner politischen und ästhetischen Reflexionen*, Königshausen & Neumann, Würzburg 2004

Nienhaus, Stefan: *Geschichte der deutschen Tischgesellschaft*. Niemeyer, Tübingen 2003

Nüsse, Heinrich: *Die Sprachtheorie Friedrich Schlegels,* Winter, Heidelberg 1962 (= Germanische Bibliothek : Reihe 3, Untersuchungen und Einzeldarstellungen)

Oldemeyer, Ernst: *Leben und Technik. Lebensphilosophische Positionen von Nietzsche zu Plessner*, Wilhelm Fink, Paderborn 2007

Osterkamp, Ernst: "Poesie des Interregnums. Rudolf Borchardts über Stefan George", in: *Rudolf Borchardt und seine Zeitgenossen*, a cura di Ernst Osterkamp, de Gruyter, Berlin/New York 1997, pp. 1-26
——, "Editorial: 'Konservative Avantgarde?'", in: *Zeitschrift für Germanistik* VIII – 1/1998, Lang, Bern 1998, pp. 7-8

Panizzo, Paolo: *Ästhetizismus und Demagogie. Der Dilettant in Thomas Manns Frühwerk*, Königshausen & Neumann, Würzburg 2007
——, "Künstler, Genie und Demagoge. Thomas Manns Essay *Bruder Hitler*", in: *Thomas Manns kulturelle Zeigenossenschaft*, a cura di Christian Müller e Tim Lörke, Königshausen & Neumann, Würzburg 2009, pp. 13-27

Pekar, Thomas: Hofmannsthals "'Umweg über Asien'. Zur Konstellation von Europa und Asien im europäischen 'Krisen-Diskurs' am Anfang des 20. Jahrhunderts", in: *Deutsche Vierteljahrsschrift fur Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 83 (2009), fascicolo 2, pp. 246-261

Peter, Klaus: *Friedrich Schlegel,* Metzler, Stuttgart 1978 (Sammlung Metzler; 171 : Realien zur Literatur : Abt. D, Literaturgeschichte)

Portmann-Tinguely, Albert: *Romantik und Krieg: eine Untersuchung zum Bild des Krieges bei deutschen Romantikern und "Freiheitssängern": Adam Müller, Joseph Görres, Friedrich Schlegel, Achim von Arnim, Max von Schenkendorf und Theodor Körner*, Univ.-Verl., Freiburg (Schweiz) 1989 (Historische Schriften der Universität Freiburg ; 12)

Pulzer, Peter: "Der Erste Weltkrieg", in: *Deutsch-jüdische Geschichte der Neuzeit*, a cura di Michael A. Meyer, im Auftrag des Leo Baeck Institut, vol. 3: *Umstrittene Integration 1871-1918*, a cura di Steven M. Lowenstein *et al.*, Beck, München 1997, pp. 356-380

Puschner, Uwe/Schmitz, Walter/Ulbricht, Justus H. (a cura di)*: Handbuch zur "Völkischen Bewegung" 1871-1918*, Saur, München *et al.* 1996

Ranzmaier, Irene: *Stamm und Landschaft: Josef Nadlers Konzeption der deutschen Literaturgeschichte*, De Gruyter, Berlin *et al.* 2008

Rickert, Heinrich, *Die Philosophie des Lebens. Darstellung und Kritik der philosophischen Modeströmungen unserer Zeit*, Mohr (Siebeck), Tübingen 1920

Riedel, Manfred: *Geheimes Deutschland. Stefan George und die Brüder Stauffenberg,* Böhlau, Köln *et al.* 2006

Riedel, Wolfgang: "*Homo natura". Literarische Anthropologie um 1900*, De Gruyter, Berlin *et al.* 1996 (Quellen und Forschungen zur Literatur- und Kulturgeschichte ; 7 = 241)

Ritz, Szilvia: *Der Österreich-Begriff in Schnitzlers Schaffen. Analyse seiner Erzählungen*, Praesens Verlag, Wien 2006

Roberts, Adrian Clive: "On the origin and development of Arthur Schnitzler´s polemical critique of patriotism, militarism, and war", in: *Modern Austrian Literature 19*, 1986, fascicoli 3-4, pp. 213-225
——, *Arthur Schnitzler and Politics*, Ariadne Press, Riverside 1989 (= Studies in Austrian Literature, culture and thought)

Rovagnati, Gabriella (a cura di): *"Der geist ist der könig der elemente". Der Dichter und Philosoph Rudolf Pannwitz*, Bücken & Sulzer, Overath 2006

Rudolph, Hermann: *Kulturkritik und konservative Revolution: zum kulturell-politischen Denken Hofmannsthals und seinem problemgeschichtlichen Kontext*, Niemeyer, Tübingen 1971 (= Studien zur deutschen Literatur ; 23)

Safranski, Rüdiger: *Romantik: eine deutsche Affäre*, Hanser, München 2007

Schings, Hans-Jürgen: "Allegorie des Lebens. Zum Formproblem von Hofmannsthals 'Märchen der 672. Nacht'", in: *Zeitschrift für deutsche Philologie* 86 (1967), Erich Schmidt, Berlin 1967, pp. 533-561
——, "Willkür und Notwendigkeit. Goethes 'Wahlverwandtschaften' als Kritik an der Romantik", in: *Jahrbuch 1989 der Berliner Wissenschaftlichen Gesellschaft*, Nomos Verlag, Berlin 1990, pp. 165-181

Schneider, Uwe/Schumann, Andreas (a cura di): *Krieg der Geister. Erster Weltkrieg und literarische Moderne*, Königshausen & Neumann, Würzburg 2000

Schnitzler, Heinrich/Brandstätter, Christian/Urbach, Reinhard (a cura di): *Arthur Schnitzler: Sein Leben, sein Werk, seine Zeit,* Fischer, Frankfurt am Main, 1981

Schöning, Matthias: *Ironieverzicht. Friedrich Schlegels theoretische Konzepte zwischen Athenäum und Philosophie des Lebens*, Schöningh, Paderborn 2002

Schorske, Carl: E.: "Die Seele und die Politik. Schnitzler und Hofmannsthal", in : ders.: *Wien. Geist und Gesellschaft im Fin de Siècle*, Fischer, Frankfurt a.M. 1982, pp. 3-21

Schürmann, Volker: *Einführung in die Lebensphilosophie*, Fernuniversität in Hagen 2003

Schwilk, Heimo (a cura di): *Die selbstbewußte Nation. "Anschwellender Bocksgesang" und weitere Beiträge zu einer deutschen Debatte*, Ullstein, Frankfurt a.M./Berlin 1994

Sieg, Ulrich: *Jüdische Intellektuelle im Ersten Weltkrieg: Kriegserfahrungen, weltanschauliche Debatten und kulturelle Neuentwürfe*, Akademie-Verlag, Berlin 2001

Sommer, Andreas Urs (a cura di): *Nietzsche – Philosoph der Kultur(en)?*, de Gruyter, Berlin/New York 2008

Sommerhage, Claus: *Romantische Aporien*: *zur Kontinuität des Romantischen bei Novalis, Eichendorff, Hofmannsthal und Handke,* Schöningh, Paderborn/ München/Wien/ Zürich 1993

Sprengel, Peter: *Darwin in der Poesie. Spuren der Evolutionslehre in der deutschsprachigen Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts,* Königshausen & Neumann, Würzburg 1998

Steinberg, Michael P.: *The meaning of the Salzburg Festival*: *Austria as theater and ideology*, *1890 – 1938,* Cornell University Press, Ithaca and London 1990

Stern, Fritz Richard: *The Politics of Cultural Despair. A Study in the Rise of the German Ideology*, University of California Press, Berkley/Los Angeles/ London 1961

Sternhell, Zeev (a cura di): *The intellectual revolt against liberal democracy 1870-1945*, International Conference in Memory of Jacob L. Talmon, Israel Academy of Sciences and Humanities, Jerusalem, 1996 (Publications of the Israel Academy of Sciences and Humanities, Section of Humanities)

Streim, Gregor: *Das "Leben" in der Kunst. Untersuchungen zur Ästhetik des frühen Hofmannsthal*, Königshausen & Neumann, Würzburg 1996 [Epistemata 171];
——, "Deutscher Geist und europäische Kultur. Die 'europäische Idee' in der Kriegspublizistik von Rudolf Borchardt, Hugo von Hofmannsthal und Rudolf Pannwitz", in: *Germanisch-romanische Monatsschrift*, a cura di Conrad Wiedemann, Winter, Heidelberg, vol. 46 (1996), pp. 174-197.

Suppanz, Werner: "Mit Gott auf unserer Seite? Die religiöse Codierung des Ersten Weltkriegs in der österreichischen Politik", in: Konrad, Helmut (a cura di): *Krieg, Medizin und Politik: Der erste Weltkrieg und die österreichische Moderne*, Passagen-Verlag, Wien 2000 (= Studien zur Moderne; 10), pp. 315-330

Thomas, Nadja: "*Der Aufstand gegen die sekundäre Welt" – Botho Strauß und die "konservative Revolution"*, Königshausen & Neumann, Würzburg 2004 (Epistemata 491)

Twellmann, Marcus: *Das Drama der Souveränität. Hugo von Hofmannsthal und Carl Schmitt*, Fink, München 2004

Ulbricht, Justus H./Werner, Meike J. (a cura di): *Romantik, Revolution und Reform. Der Eugen Diederichs Verlag im Epochenkontext 1900-1949*, Wallstein Verlag, Göttingen 1999

Urbach, Reinhard: *Schnitzler-Kommentar zu den erzählenden Schriften und dramatischen Werken,* Winkler, München 1974

Viehöver, Vera: *Diskurse der Erneuerung nach dem Ersten Weltkrieg. Konstruktionen kultureller Identität in der Zeitschrift* Die Neue Rundschau, Frankke, Tübingen und Basel 2004

VIETTA, Silvio/KEMPER, Dirk/SPEDICATO, Eugenio (a cura di): *Das Europa-Projekt der Romantik und die Moderne. Ansätze zu einer deutsch-italienischen Mentalitätsgeschichte*, Niemeyer, Tübingen 2005 (Reihe der Villa Vigoni; 17)

VOLKE, Werner: "Hugo von Hofmannsthal und Josef Nadler in Briefen", in: *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft* XVIII, 1974, pp. 37-88

WANNING, Berbeli: *Friedrich Schlegel zur Einführung*, Junius Verlag, Hamburg 1999

WEEKS, Charles Andrew: "Hofmannsthal, Pannwitz und 'Der Turm'", in: *Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts* N.F., 1987, pp. 336-359

WEINZIERL, Erika: "Der Germanist und der Dichter: Josef Nadler, Hugo von Hofmannsthal", in: *Richard Strauss – Hugo von Hofmannsthal: Frauenbilder*, a cura di Ilija Dürhammer e Pia Janke, Praesens, Wien 2001, pp. 23-28

WEINZIERL, Ulrich: *Hofmannsthal. Skizzen zu seinem Bild*, Zsolnay, Wien 2005

WELZIG, Werner: *Zur Herausgabe von Schnitzlers Tagebuch*, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Wien 1981

WOLGAST, Karin: "Hugo von Hofmannsthal und der Erste Weltkrieg", in: *Text und Kontext 22*, fascicoli 1-2, Fink, München 2000, pp. 41-52

Indice dei nomi

Aristotele, 52, 170
Auernheimer, Raoul, 179, 180, 185

Beaumarchais, Pierre-Augustin Caron de, 141
Benjamin, Walter, 13, 204, 205, 206, 207, 209, 217, 219, 226
Bergson, Henri, 57
Berlin, Isaiah, 237
Bismarck, Otto von, 81, 125
Bodenhausen, Dora von, 189
Bodenhausen, Eberhard von, 178, 189
Bodin, Jean, 235
Bonald, Louis de, 11
Bonaparte, Napoleone, 80, 125
Borchardt, Rudolf, 110, 112, 183, 200, 236
Brecht, Walther, 207
Buber, Martin, 203
Burckhardt, Carl Jacob, 165, 203

Calderón de la Barca, Pedro, 204, 205, 211
Carlo Magno, 51
Carlo V (Sacro Romano Impero), 26, 30
Casanova, Giacomo, 139, 142
Champollion, Jean- François, 68
Comenio, 119

Degenfeld, Ottonie, 144
Di Loyola, Ignazio, 220
Dilthey, Wilhelm, 57, 72, 73, 81
Donoso Cortés, Juan, 11

Eisner, Paul, 203, 204
Erodoto, 170

Fichte, Johann Gottlieb, 44, 79
Fischer, Samuel, 203
Fouqué de la Motte, Friedrich, 181, 182, 189
Freud, Sigmund, 171
Frisch, Ephraim, 190

George, Stefan, 112, 119, 120, 134, 198
Giuseppe II (Sacro Romano Impero), 30
Goebbels, Joseph, 237
Goethe, Johann Wolfgang, 10, 13, 32, 38, 45, 90, 91, 108, 111, 134, 154, 181, 184, 189, 208, 223, 230
Goldoni, Carlo, 142
Gurlitt, Ludwig, 119
Gryphius, Andreas, 205

Hahnemann, Samuel, 65
Hardenberg, Friedrich von (Novalis), 13, 23, 26, 32, 85, 86, 87, 104, 108, 134, 135, 151, 184, 186, 211

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, 29, 44, 79, 81
Heine, Heinrich, 208
Herder, Johann Gottfried, 10
Herz, Marcus, 65
Hitler, Adolf, 236, 238
Hofmannsthal, Christiane von, 122
Hofmannsthal, Raimund von, 213

Jacobi, Friedrich Heinrich, 44

Kahane, Arthur, 147
Kainz, Josef, 139
Kant, Immanuel, 13, 44, 192, 209, 210
Kessler, Harry von, 140, 141, 142, 143, 172
Kierkegaard, Søren, 163-166
Klemperer, Victor, 237
Ku Hung-ming, 125

Leibniz, Gottfried Wilhelm, 63
Lohenstein, Daniel Casper von, 205
Lukács, Georg, 58, 237

Maistre, Joseph de, 11
Mann, Thomas, 9, 16, 37, 39, 93, 100, 139, 154, 155, 197, 208, 220, 224, 237-239
Maria Teresa d'Austria, 30, 210
Massimiliano I (Sacro Romano Impero), 30
Mell, Max, 203
Metternich, Klemens von, 24, 27, 29, 32, 41, 45
Moissi, Alexander, 207, 208
Montesquieu (Charles-Louis de Secondat), 79
Moritz, Karl Philipp, 65, 91, 155, 223
Mozart, Wolfgang Amadeus, 141, 181
Müller, Adam Heinrich, 11, 16, 26, 33, 34, 45, 97, 212

Nadler, Josef, 160, 202
Naumann, Friedrich, 111
Nietzsche, Friedrich, 14, 16, 24, 57, 58, 73, 82, 119, 120, 132, 149, 151, 152, 177, 183, 223, 232
Nostitz, Helene von, 139
Novalis, *vedi* Hardenberg, Friedrich von

Oppenheimer, Gabriele von, 189
Otto, Berthold, 119

Pannwitz, Rudolf, 110, 112, 118-181, 189, 190, 196, 198, 199, 200, 204, 216, 217, 236
Paracelso, 182, 189
Pirker, Max, 204, 205
Platone, 52, 170, 218
Poussin, Nicolas, 153

Redlich, Josef, 226
Reinhardt, Max, 147, 203
Remarque, Erich Maria, 117
Riefenstahl, Leni, 186
Rossini, Gioacchino, 141
Rousseau, Jean-Jacques, 226

Savigny, Friedrich Carl von, 81
Schaeder, Hans Heinrich, 208
Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph, 44
Schiller, Friedrich, 91, 156, 158-160, 210, 223
Schlegel, August Wilhelm, 27, 33

Schleiermacher, Friedrich, 72
Schmitt, Carl, 11, 12, 13, 14, 15, 18, 226, 227, 235
Schnitzler, Arthur, 139, 154
Schnitzler, Olga, 139
Schopenhauer, Arthur, 172
Schröder, Rudolf Alexander, 236
Setz, Fritz, 213, 233
Shakespeare, William, 60, 215
Steiner, Rudolf, 81
Strauß, David Friedrich, 82
Strauß, Ludwig, 203, 204
Strauss, Richard, 178, 179, 180

Tacito, Publio Cornelio, 80
Tieck, Ludwig, 13, 32, 184
Tillich, Paul, 237
Tolstoj, Lev, 147
Trakl, Georg, 117, 186

Voegelin, Eric, 237
Voigt, Marie Luise, 200
Vossler, Karl, 77

Wagner, Richard, 152, 177
Wassermann, Jakob, 139
Werfel-Mahler, Alma, 208
Wildgans, Anton, 203

Zeiss, Karl, 162
Zuckerkandl, Berta, 183

Stampato in Italia presso Firma Gruppo Poligrafico srl
via Friuli Venezia Giulia 77, Pianiga VE
maggio 2010

La letteratura critica non si è ancora occupata in modo approfondito dei rapporti fra il tardo Hofmannsthal e il Romanticismo. Questo libro studia per la prima volta lo stretto legame che unisce l'opera di Hofmannsthal alla tradizione del pensiero romantico viennese, illustrando il rapporto tra estetica e politica negli scritti della maturità dell'autore austriaco. Le riflessioni estetiche di Hofmannsthal nel ventennio 1908-1928 costituiscono la base concettuale di un progetto politico estremamente attuale per l'epoca, portato avanti nel nome della *Kultur* tedesca. Confrontandosi con i grandi mutamenti storici del suo tempo – la Prima Guerra Mondiale, il crollo delle monarchie, i moti rivoluzionari in Russia e i primi tentativi repubblicani in Germania – Hofmannsthal esce da quella che egli stesso definisce la "preesistenza" estetica delle opere giovanili per diventare niente meno che *il* teorico della "rivoluzione conservatrice".
Poesia e nuovo ordine ricostruisce le tappe fondamentali del percorso di Hofmannsthal dalla letteratura alla politica, aprendo nuove prospettive sui rapporti tra la sua opera matura e la tradizione romantica e indagandone criticamente il problematico esito politico.

Cristina Fossaluzza è dottore di ricerca in Letterature comparate all'Università Ca' Foscari Venezia e alla Freie Universität di Berlino. Ha insegnato letteratura tedesca all'Università di Ferrara ed ha svolto attività di ricerca post-dottorato a Ca' Foscari. Oltre ad alcuni saggi sul Settecento e sul Novecento tedesco, ha pubblicato una monografia su Karl Philipp Moritz (*Subjektiver Antisubjektivismus*, Hannover, 2009). Attualmente lavora all'Università di Kassel come coordinatrice di un progetto di ricerca patrocinato dalla Deutsche Forschungsgemeinschaft.

ISBN 978-88-7543-265-2

Euro 18,00