

INTRODUZIONE

L'autore¹

Hugo von Hofmannsthal nasce a Vienna il primo febbraio 1874 da Hugo August Peter Hofmann, Edler von Hofmannsthal, funzionario di banca e nipote di Isaak Löw Hofmann, ebreo praghese², e da Anna Maria Josefa Fohleutner, figlia di un notaio di origini bavaresi. Il crollo della borsa di Vienna del 1873 manda in fumo buona parte del patrimonio familiare, tuttavia la situazione riesce ad essere risanata, tanto da garantire al giovane Hofmannsthal una certa agiatezza. Egli entra infatti nel 1884 all'Akademisches Gymnasium di Vienna, che ha visto tra i suoi studenti personaggi come A. Schnitzler e P. Altenberg, diventandone uno degli studenti più brillanti grazie alla sua precoce passione per la lettura.

Al 1890 risalgono i suoi primi componimenti poetici, pubblicati sotto lo pseudonimo Loris Melikow³; l'anno successivo il giovane conosce Hermann Bahr⁴, scrittore e critico teatrale, teorico della rivolta contro il Naturalismo che ispirerà di lì a poco la creazione del circolo letterario noto come *Jung-Wien*. Nell'autunno Hofmannsthal

¹ Le notizie biografiche su Hofmannsthal sono ricavate, salvo diversa citazione, da: ASCARELLI, R. Il senso di una fine, *In: HOFMANNSTHAL, HUGO VON, Lettera di Lord Chandos*, traduzione e cura di Roberta Ascarelli, Pordenone, Studio Tesi, 1992, p. XLI-LVII. e da: HOFMANNSTHAL, HUGO VON, *Lettera di Lord Chandos*, introduzione di Claudio Magris; traduzione di Marga Vidusso Feriani, Milano, BUR, 1995.

² Questi era un fabbricante di tessuti che, fatta fortuna a Vienna, aveva ricevuto da Ferdinando I il titolo di nobile per i suoi meriti filantropici ed economici.

³ Ai ginnasiali non è infatti consentito pubblicare opere prima di avere ottenuto la licenza.

⁴ È l'autore dell'opera dal titolo significativo *Die Überwindung des Naturalismus* (1891) in cui «quasi in concomitanza con gli esordi del Naturalismo, annuncia l'eclissi di ogni letteratura dell'oggettività». [FRESCHI, MARIO (curatore), *Storia della Civiltà Letteraria Tedesca*, Torino, Utet, 1998, p. 290.]

In questo però «emerge nello stesso tempo la matrice impressionistica – e perciò oggettiva – del Naturalismo stesso: ogni mimesi assoluta non può prescindere, secondo la tesi di Bahr, dall'attenzione al dato sensoriale. Altrettanto palese, viceversa, è la derivazione scientifico-positivista della nuova poetica: anche nel nome scelto da Bahr – l'arte annunciata viene definita *Nervenkunst* – ci si rifà ad un termine tratto dalla sfera fisica, i nervi, e quindi dalla scienza. È chiaro che nella «poetica dei nervi propagandata da Bahr, scienza e poesia si uniscono per un fine diverso da quello perseguito dagli scrittori naturalisti. Ora l'appello è rivolto ad una ricettività epidermica in grado di registrare nei minimi dettagli sentimenti ed emozioni». [*ibidem.*]

incontra per la prima volta Stefan George⁵, con cui nasce una profonda ma complessa amicizia che eserciterà su di lui una significativa influenza, nonostante le grandi diversità esistenti tra i due. È proprio George ad inserire Hofmannsthal nella poetica del suo circolo di autori ed avviarlo alla lettura di Baudelaire e dei Simbolisti⁶.

Nel 1892, dopo avere conseguito la maturità classica, Hofmannsthal s'iscrive alla facoltà di Giurisprudenza a Vienna; nelle opere scritte in quest'anno è particolarmente evidente l'interesse per la lingua francese⁷ e l'influenza esercitata da George.

L'anno successivo il giovane conosce Leopold von Andrian, con il quale condividerà, negli anni a venire, studi filosofici soprattutto su Kant e Mach e riflessioni sull'arte. Sempre di questo periodo sono il dramma lirico *der Tor und der Tod*, poesie come *Welt und ich*, *Leben*, *Traum und Tod* e il saggio dedicato a Gabriele D'Annunzio, opere in cui è chiara la critica al Decadentismo e «la ricerca di un linguaggio in grado di coniugare arte e vita⁸».

Nel 1895, dopo avere attraversato una profonda crisi depressiva⁹, decide di abbandonare gli studi di giurisprudenza, continuando comunque a seguire all'università corsi di discipline umanistiche.

Nel 1896 Hofmannsthal sperimenta il genere della prosa lirica, portando però a termine solo la *Geschichte der beiden Liebespaare*, in quanto si dichiara profondamente insoddisfatto della mancanza di concretezza e senso del reale di

⁵ «Nel caso di Stefan George, [1868-1933] l'esistenza esclusiva e solitaria viene assimilata in maniera quasi paradigmatica alla ricerca poetica». [ivi, p. 294.] Egli si pone come vero e proprio poeta-vate, «tuttavia, in George, non è difficile capire come l'attenzione formale, il rigore simbolico o il tono solenne dell'eloquio, facciano parte di un tentativo estremo, tragico e solitario, di opporsi alla mediocrità culturale dell'epoca Guglielmina, alla sua letteratura altisonante e convenzionale». [ibidem.]

⁶ Quello della matrice simbolista può essere considerato un fattore comune ai poeti che scrivono nel periodo compreso tra la fine dell'Ottocento e i primi del Novecento. Il problema sta però nel fatto che gli scrittori stessi non sono concordi nel definire i caratteri di questo Simbolismo. «I tedeschi non sono assolutamente unanimi nell'intendere la natura e l'entità poetica del simbolo: mentre Hugo von Hofmannsthal la pone al centro del suo saggio *Das Gespräch über Gedichte* (1903) fornendo una moderna interpretazione della poesia simbolica, Stefan George stenta a riconoscere un legame di filiazione dal simbolismo francese». [ivi, p. 290.]

⁷ Durante l'estate Hofmannsthal compie un viaggio in Francia da cui scaturiranno le *Südfranzösische Eindrücke* e l'interesse per la lingua d'oltralpe.

⁸ ASCARELLI, ROBERTA, *op.cit.*, p. XLIV.

⁹ Questa era dovuta alla morte dell'anziana amica Josephine von Wertheimstein, avvenimento che ha poi ispirato le liriche *Terzinen über die Vergangenheit* e *Weltgeheimnis*, e all'insoddisfazione provocata dal servizio militare, pure iniziato a Göding con grande entusiasmo.

queste novelle. Si comincia a radicare in lui un profondo senso d'impotenza, sia come uomo che come artista, che egli sembra riuscire a superare nel '97 con un viaggio in Italia, in seguito al quale attraversa un periodo di particolare fecondità nello scrivere. Nel 1898, alla *Freie Bühne* di Berlino viene rappresentato il suo dramma *Die Frau ohne Schatten*; l'anno successivo Hofmannsthal si laurea con una tesi sui problemi linguistici degli scrittori della Pleiade.

Dal 1901, dopo il matrimonio con Gertrud Schlesinger, si ritira a vivere a Rodaun, nei dintorni di Vienna, alternando l'attività di scrittore a viaggi in Italia e in Francia e ospitando nella sua residenza personaggi del calibro di R. Borchardt, con cui intratterrà anche un intenso rapporto epistolare. Fallito il suo tentativo di ottenere la libera docenza con uno studio su Victor Hugo, decide di dedicarsi completamente alla letteratura, senza riuscire però a portare a termine nessuno dei suoi progetti, che includono la tragedia *Pompilia oder das Leben* e i rifacimenti dell'*Elettra* e di *La vida es sueño* di Calderón de la Barca. Risale a questo periodo e al 1902 la grande crisi che per molti è superata proprio, nell'agosto 1902, con la stesura di *Ein Brief* e con l'inizio di un periodo di intensa produzione.

Nel frattempo proseguono intensamente gli incontri con George fino al 1906, anno in cui avviene la rottura tra i due, a causa delle divergenze inconciliabili nella concezione dell'arte e del ruolo dell'artista¹⁰. In concomitanza con questo avvenimento vi è però anche l'inizio di una fruttuosa collaborazione con Richard Strauss¹¹.

Ma il lungo periodo di benessere è destinato ad essere rotto da una nuova fase di turbamento interiore. Già a partire dal 1913 Hofmannsthal, insieme alle difficoltà nella realizzare i suoi progetti e a compiere un cammino coerente di evoluzione personale

¹⁰ Per Hofmannsthal infatti non vale la concezione di "poeta vate" di cui invece si fa portatore George. In questi anni egli concepisce l'opera d'arte più come una confessione personale dello scrittore. Interessante per capire questa concezione dell'arte è il dialogo fra Balzac e Hammer-Purgstall nel dialogo *Über Charaktere im Roman und Drama* del 1902. L'artista viene paragonato ad un fuochista che lavora nella sala macchine di una nave e che, di tanto in tanto, sale sul ponte per prendere una boccata d'aria. «Das sind die Aufenthalte des Künstlers unter den Menschen wenn er taumelt und mit blöden aus dem feurigen Bauch seiner Arbeit hervorkriecht». [HOFMANNSTHAL, HUGO VON, *Über Charaktere im Roman und Drama*, In: *Schriften zur Literatur, Kultur und Geschichte*, Stuttgart, Reclam, 2000, p. 66.] Per il poeta il mondo esterno è sia oggetto d'imitazione, sia uno specchio dove riflettere le sue estasi e le sue deiezioni di artista.

¹¹ Nel 1906 Hofmannsthal scrive per Strauss un adattamento operistico per l'*Elettra* e negli anni successivi scriverà, sempre per la rappresentazione, *Der Rosenkavalier* (1911) e *Ariadne auf Naxos* (1912).

e artistica, avverte molto forte l'apprensione per la situazione internazionale e per il pericolo che sente incombere sull'impero asburgico¹². Allo scoppio della Prima Guerra Mondiale, dopo un breve periodo trascorso come ufficiale in Istria, è richiamato al Ministero della Guerra a Vienna e incaricato di svolgere missioni segrete in Belgio, Polonia, Scandinavia e Svizzera. Lo scrittore, pur non condividendo le speranze di rinnovamento che molti intellettuali ripongono nel conflitto, vede tuttavia in esso la tanto agognata possibilità di instaurare finalmente un dialogo con le masse. È per questo motivo che accetta compiti, spesso marginali, di carattere diplomatico e di propaganda culturale e che, nel 1915, inizia la pubblicazione di *Österreichische Bibliothek*, da lui definita "la voce della nazione", con lo scopo di diffondere la cultura austriaca. Nell'estate dello stesso anno conclude il libretto della *Frau ohne Schatten*.

A partire dal 1916 Hofmannsthal comincia a redigere *Ad me ipsum*, cui lavorerà fino alla morte, e che si delinea come una sorta di diario in cui lo scrittore cerca di sistematizzare la sua opera e il suo *iter* personale.

Nel 1918 inizia a lavorare a vari progetti, tra cui *Andreas oder Die Vereinigten* e l'anno dopo completa la commedia *Der Schwierige* e il racconto *Die Frau ohne Schatten*.

Nel 1921 conclude i primi quattro atti di una versione di *Der Turm*, dramma in cui s'intrecciano tematiche politico-culturali e problematiche legate all'esistenza e all'arte poetica.

Gli anni successivi saranno caratterizzati ancora da un'intensa attività scrittoria¹³, fino al 1925, in cui Hofmannsthal ricomincerà a viaggiare, recandosi prima a Parigi, poi in Marocco, poi ancora in Italia e in Inghilterra, continuando nel frattempo a lavorare all'*Andreas*.

Questi ultimi anni della sua vita saranno segnati ancora dalla collaborazione con Strauss e dai contatti con il diplomatico e storico C.J. Burckhardt; nel 1929 si reca in

¹² Inizia a lavorare ad *Andreas* e a *Die Frau ohne Schatten* e riscrive anche il prologo dell'*Ariadne auf Naxos*.

¹³ Oltre al già citato *Der Turm*, Hofmannsthal compone gran parte di *Das Salzburger Große Welttheater*, ispirato ad un testo di Calderón de la Barca, la commedia *Der Unbestechliche* e la raccolta di aforismi *Buch der Freunde*. È redattore dei «neue Deutsche Beiträge» e inizia a scrivere per la rivista letteraria americana «The Dial» i *Wiener Briefe*, articoli sulla vita culturale viennese. Inoltre, scrive una sceneggiatura per la versione cinematografica di *Der Rosenkavalier* e realizza il libretto di *Die Ägyptische Helena*, per la musica di Strauss.

Germania e in Italia e, in giugno, conclude *Arabella*. Il 15 luglio dello stesso anno, due giorni dopo il suicidio del figlio Franz e poco prima dei funerali di questo, Hofmannsthal muore a causa di un'emorragia cerebrale.

Numerose sono le sue opere pubblicate postume, tra cui è da ricordare soprattutto il romanzo, rimasto incompiuto, *Andreas oder die Vereinigten*.

La crisi del linguaggio nella Vienna della *fin de siècle*.

La rilevanza della questione della lingua può apparire in tutta la sua portata, se consideriamo che, sin dai primi studi sul linguaggio di Wilhelm von Humboldt, «il problema conoscitivo [...] viene ricondotto alle forme e ai problemi dell'espressione linguistica¹⁴».

Nell'epoca a cavallo tra la fine dell'Ottocento e gli inizi del Novecento, la riflessione linguistica assume le caratteristiche di vera e propria crisi, che a sua volta è espressione di quella crisi più ampia, che coinvolge l'intero sistema conoscitivo ed etico occidentale, valido dal Medioevo al diciannovesimo secolo.

La crisi del linguaggio si sviluppa su due fronti: da un lato coinvolge la struttura linguistica intesa come struttura logica, dall'altra è proprio crisi del segno, «conseguente alla scoperta della sua arbitrarietà e della frattura fra significante e significato¹⁵». È questo secondo aspetto di cui andremo ad occuparci in relazione a Hofmannsthal, un problema che riguarda specificamente il poeta il quale, dovendo sperimentare “sulla sua pelle” la perdita del valore assoluto della parola, deve per forza di cose «rinvenire nuove ragioni poetiche, senza ignorare però i motivi che hanno determinato la fine della «parola piena»¹⁶».

Nella Vienna della *fin de siècle* questo problema trova espressione in modo molto intenso, a differenza di altre parti d'Europa in cui certi aspetti tendevano a rimanere

¹⁴ PULVIRENTI, GRAZIA, *Fra il silenzio delle Sirene e il canto di Orfeo: la crisi del linguaggio nella poesia austriaca agli inizi del secolo: Hofmannsthal, Trakl, Rilke*, Catania, Marino, 1989, p. 5. Humboldt, nel suo studio *Einleitung zum Kawiwerk* individua nell'opera d'arte la più alta forma di conoscenza, in quanto in essa si realizza la fusione di soggetto e di oggetto, di *Io* e *Natura* che è appunto presupposto di ogni forma di conoscenza. Si tratta di una pietra miliare per quanto riguarda questo genere di studi e che rimarrà un postulato valido anche per la linguistica più recente, nonostante le varianti apportate soprattutto da Saussure con le sue teorie sull'arbitrarietà del segno. [Cfr. *ivi*, p. 6.]

¹⁵ *ibidem*.

¹⁶ *ibidem*.

velati¹⁷. La particolare posizione dell’Austria viene chiamata da Broch ricca, insieme, di “dignità e singolarità¹⁸” e strettamente dipendente dallo stato politico e sociale di una città definita unica nel suo genere. La Francia è infatti una repubblica dal 1871, mentre in Spagna e in Russia è ancora vivo il centralismo monarchico¹⁹, due forme di potere che, seppure in modi diversi, garantiscono un appoggio abbastanza solido. I regimi italiano e tedesco invece, definiti da Broch “monarchie plebee²⁰”, non hanno la stessa funzione di mantenimento di una qualche sorta di ordine in sostituzione di una borghesia mancante, in quanto essa è qui già sufficientemente forte e consolidata²¹.

La monarchia giuseppina in Austria, così come in Inghilterra²² quella vittoriana, ricopre ancora un ruolo altamente rappresentativo per una vera e propria necessità di ordine politico. Essa è «indispensabile in Austria per conferire un’unità palpabile e giuridicamente sostenibile a quel complesso e inquieto conglomerato di autonomie e semiautonomie regionali che costituiva l’impero asburgico ed era altrettanto indispensabile in Inghilterra per conferire un analogo carattere unitario all’impero mondiale²³».

Nell’ultimo ventennio del diciannovesimo secolo quindi, quella Vienna che solo cento anni prima rappresentava, insieme a Parigi, un punto cardine dell’equilibrio politico europeo, subisce, oltre agli scacchi politici francesi e tedeschi, una completa emarginazione dagli eventi internazionali ed una totale provincializzazione.

¹⁷ Sulla situazione nell’Austria e, in particolare, nella Vienna a partire dal 1880 è particolarmente interessante, anche per la forma avvincente che la caratterizza, l’opera brochiana *Hofmannsthal und seine Zeit*, inserita all’interno del primo volume di *Dichten und Erkennen*. Broch mette in luce come Vienna sia «l’epicentro del vuoto di valori europeo». [Cfr. BROCH, HERMANN, Hofmannsthal e il suo tempo, In: *Poesia e conoscenza*, traduzione di Saverio Vertone, Milano, Lerici Editori, 1965, p. 109.]

¹⁸ *ibidem*.

¹⁹ Questo perché la classe borghese in questi stati è molto debole, anche numericamente e quindi non in grado di rivendicare potere in più come sta invece succedendo negli altri stati. Si tratta però di un tipo di monarchia definito “barocco-feudale” per il suo carattere estremamente rigido e retrogrado, basato ancora sul tipo di regime che nel diciassettesimo secolo aveva sostituito il sistema feudale medievale.

²⁰ *ivi*, p. 110.

²¹ «[...] l’impero tedesco [...] era ormai soltanto un trucco bismarckiano per favorire l’unificazione del nazional-liberalismo tedesco con la nobiltà *Junker* della Prussia feudale; un trucco apparentemente federalistico dietro al quale si nascondeva in realtà l’egemonia prussiana, la perpetuazione della vittoria della Prussia sugli Asburgo e su quei singoli stati tedeschi ai quali era ancora concessa una umbratile autonomia nella cornice dell’impero». [*ibidem*.]

²² I due stati sono paragonati nelle cause che hanno portato al mantenimento del sistema monarchico, non di certo negli effetti: l’Inghilterra è infatti in forte ascesa, mentre l’Austria sta attraversando un periodo di grave declino.

²³ *ivi*, p. 111.

L'impero di Francesco Giuseppe, fondato sul più rigoroso immobilismo e sul richiamo degli antichi fasti, sembra attendere inerme l'avanzare dell'epoca moderna che finirà per sopraffarlo. Parallelamente, in contrasto con questo panorama politico, maturano nella città tendenze profondamente innovatrici; si pensi alla scuola di medicina, punto di riferimento dell'intera Europa, alla filosofia, con personaggi del calibro di Mach, Wittgenstein o Mauthner, alla nascente psicanalisi.

«La rottura con la tradizione ottocentesca avviene quindi in Austria in maniera più radicale che altrove, le novità di conseguenza fanno vacillare la precedente immagine del mondo e la fiducia positivista in un razionale progresso della scienza e della società, la crisi della razionalità classica esplode qui senza avere più argini che possano contenerla²⁴».

Ecco allora spiegato il perché dell'assenza di uno stile definito, del dilagare dell'eclettismo che nega l'affermazione dell'individualità del singolo; «è proprio a Vienna che si determina un'assoluta discrepanza fra valori etici e valori estetici, discrepanza che sarà fra le cause della crisi linguistica²⁵».

Le basi teoriche della crisi del linguaggio sono da ricercarsi in primo luogo nelle nuove teorie filosofiche di Mach e Mauthner²⁶ e poi di Wittgenstein, ma anche nel pluralismo linguistico vivo in una monarchia costituita da parecchie minoranze etniche; ad arricchire questo panorama e a dare un ulteriore impulso alla riflessione sulla lingua, non bisogna dimenticare la tradizione di studi talmudici e di esegesi biblica ebraica²⁷.

²⁴ PULVIRENTI, GRAZIA, *op. cit.*, p. 10.

²⁵ *ivi*, p. 11.

²⁶ Per quanto riguarda Mauthner, fondamentale in questo senso è la sua "dottrina" della metafora e del suo valore, di cui ci occuperemo in seguito, in relazione all'uso che Hofmannsthal fa di questa figura retorica. Ernst Mach (1838-1916) elabora invece una teoria che si avvicina di più alla filosofia della scienza. Egli riprende, integrandoli, i dettami di Richard Avenarius, che voleva dare alla filosofia dignità di scienza pura, escludendo ogni metafisica e limitandosi al riconoscimento e all'elaborazione dell'*esperienza pura*. Mach ritiene che la conoscenza sia un progressivo adattamento ai fatti dell'*esperienza*, richiesto da bisogni biologici. Compito della ricerca scientifica è in primo luogo quello di usare l'*osservazione* per adattare i pensieri ai fatti, poi la *teoria*, per ordinare i pensieri tra loro. Fondamento ultimo della conoscenza viene ad essere, in quest'ottica, il *fatto*. Tale dottrina si discosta da un'apparente matrice positivista nel non riconoscere al *fatto* carattere definitivo, risolvendolo invece nelle *sensazioni*, che Mach ritiene siano gli elementi originari. In questo senso, viene a cadere ogni distinzione fra oggetto fisico e oggetto psichico: se, per esempio, consideriamo un colore, esso è *oggetto fisico* fintantoché lo osserviamo dal punto di vista della sua dipendenza dalla fonte luminosa; quando invece l'attenzione si sposta sul modo in cui il colore è percepito dalla retina, esso diventa un oggetto psicologico, una *sensazione* appunto. [ABBAGNANO, NICOLA; FORNERO, GIOVANNI, *Filosofi e filosofie nella storia*, Torino, Paravia, 1982, vol. 3, p. 473-474.]

²⁷ *Cfr.* PULVIRENTI, GRAZIA, *op. cit.*, p. 10-11.

La critica del linguaggio in Austria assume quindi un rilievo molto ampio: è riflessione sul mezzo espressivo in generale, portata avanti nei vari campi del sapere. «Essendo stato ridotto infatti ogni principio fondamentale delle discipline scientifiche e non a pura convenzione, viene alla luce il meccanismo in sé, ridotto alle sue unità minimali e alle sue più elementari tecniche. La parola o il segno in altre forme espressive, depauperato di ogni valore di significazione esaustiva, è solo l'ingranaggio più piccolo del grande congegno espressivo, sì funzionale ma puramente convenzionale²⁸.»

Più che di “crisi del linguaggio” è quindi forse più opportuno parlare di “crisi dei linguaggi”, di cui la riflessione sul valore della lingua come mezzo espressivo viene ad essere solo uno degli aspetti.

La Lettera di Lord Chandos e la rinuncia alla lirica.

Ein Brief si colloca cronologicamente nel 1902. Questo periodo rappresenta una tappa importante nel percorso dello scrittore, almeno sotto due aspetti che, come vedremo, sono strettamente dipendenti, sia fra loro sia con la crisi dei linguaggi di cui abbiamo detto: la messa in discussione delle capacità espressive della lingua e l'abbandono definitivo della poesia lirica.

Quasi tutta la lirica di Hofmannsthal risale agli anni compresi tra il 1890 e il 1899; questo dato può apparire quantomeno sospetto, il fatto cioè che uno scrittore “nato” lirico prenda la decisione di rinunciare completamente alla poesia per dedicarsi ad altri generi, soprattutto se si considera che questo avviene in un'età, venticinque anni, in cui solitamente la forza della creazione poetica si esprime in tutta la sua potenza. Prescindendo dai vari luoghi comuni, che parlano di “maturità precoce” o, addirittura, di “morte precoce” dell'attività lirica di Hofmannsthal, le vere ragioni che stanno dietro a questa singolare inversione di tendenza sono ben più profonde e affondano le loro radici nel discorso generale sul ruolo assunto dalla poesia nell'epoca moderna²⁹ che rimette necessariamente a tema la questione della *Sprachkrise*.

²⁸ *ivi*, p. 11.

²⁹ Cfr. BROCH, HERMANN, *op. cit.*, p. 190-192.

La lettera di Lord Chandos, nella sua forma di epistola secentesca indirizzata da Lord Philipp Chandos all'amico Francesco Bacone per scusarsi e spiegare i motivi della sua rinuncia alla letteratura, è sì il manifesto della crisi linguistica, hofmannsthaliana e di un'epoca³⁰, ma la parola di cui si parla non è quella quotidiana, bensì la parola poetica così com'è stata intesa fino a questo momento³¹.

Il ruolo della parola poetica fino all'epoca della stesura di *Ein Brief* è stato per Hofmannsthal estremamente importante, tanto che egli si dedica quasi esclusivamente alla lirica, in totale consonanza con le concezioni dell'epoca. L'espressione artistica può, infatti, vantare, prima della "frattura", di essere strumento di conoscenza.

Come sostiene Broch, «[...] la conoscenza è [...] per Hofmannsthal completa identificazione con l'oggetto. L'artista che assolvendo al suo compito sa innalzarsi al di sopra del quotidiano e intensificare la propria intuizione fino ad ottenere una piena identificazione con il mondo e con tutto ciò che esiste in esso, sarà anche in grado di udire il vero linguaggio del mondo. E il mondo a sua volta diventerà linguaggio umano e lo arricchirà. Meglio: l'artista sperimenta l'armonia prestabilita che esiste

³⁰ È spesso la filosofia che aiuta a rendere più comprensibile ciò che avviene, a livello concreto, nella società; e la voce che riesce a dare un'analisi lucida di questo periodo e che si leva tra le molteplici correnti che stanno germogliando, è sicuramente quella di Friedrich Nietzsche. Egli nega il concetto schopenhaueriano del mondo come rappresentazione e fonda un relativismo che mette in discussione tutto il sistema della conoscenza e i suoi strumenti. Le categorie spazio-temporali classiche, che racchiudevano il mondo in schemi razionali considerati fallaci, vengono meno. Il tempo non è più lineare ma ciclico; si tratta dell'"eterno ritorno", visione che comporta quindi la coesistenza del passato nel presente e la fine del concetto tradizionale di storia. «È il linguaggio dell'uomo della crisi, il linguaggio che segna la fine del «grande stile»», inteso da Nietzsche come il compimento, irraggiungibile dall'uomo del 900, dell'ideale classico. Questo stile "utopistico" presuppone una fiducia totale nei confronti del segno linguistico, un'organizzazione minuziosa dei particolari, tesa al raggiungimento dell'organico e dell'essenziale, proprio quello che in questo momento appare completamente assente. Uno stile che sembra quasi avvicinarsi a quello realizzato nell'arte poetica dei grandi romantici, quali Goethe, Hölderlin, Novalis che «fiduciosi nel potere evocatore della parola poetica, nella forza del mito antico, attualizzabile nella propria epoca, erano ben lontani dall'avvertire quella frattura fra segno e cosa designata. [...] Venuta meno ogni fiducia nel linguaggio, in quanto esso non sembra più in grado di comunicare con l'essenza delle cose, scompare il rapporto che unisce l'oggetto al suo significante linguistico» mentre questo, a sua volta, assume sempre più potere. [...] La crisi della parola è senza dubbio crisi della parola del grande stile, ridotto nell'epoca moderna ad un'alta ma irrealizzabile utopia. Crisi quindi della parola piena, dello stile organico e armonioso di una totalità ormai infranta, crisi del linguaggio dei sistemi filosofici, crisi insomma del linguaggio esaustivo della razionalità classica.» [PULVIRENTI, GRAZIA, *op. cit.*, p. 21-22.]

³¹ È solo grazie a questo assunto che si spiega l'apparente contraddizione, rilevata da molti critici, insita nella lettera: il fatto cioè che Chandos si sia servito, per comunicare con Bacone, di quella parola che egli stesso afferma di avere rinnegato.

tra l'Io e il mondo, tra il linguaggio – al tempo stesso come prodotto e produttore di concetti – e le cose che esso descrive³²».

Questo è però possibile solo grazie ad una concezione organica e armonica del mondo; quando quest'unità si rompe, così com'è successo a Hofmannsthal ma, più in generale, al mondo in cui egli vive, una tale *Weltanschauung* viene inevitabilmente a cadere, in quanto mancano le premesse stesse che le permettono di esistere.

Ed è proprio il poeta ad essere colpito più profondamente da questo processo disgregatorio; lo scienziato, perse le sue antiche certezze, formulerà nuove leggi, si appropinquerà al mondo da una prospettiva diversa, escogiterà nuove tecniche; anzi, il fatto di avvertire ciò che lo circonda non più come un tutto organico determinato, ma come una moltitudine di fenomeni, lo stimolerà alla ricerca, all'esperimento. Anche la psicanalisi trae stimolo da questa nuova concezione del mondo e dell'individuo per un nuovo tipo di indagine dell'animo umano; in sostanza, si tratta di una crisi che, in certi campi, dà un contributo prezioso al rinnovamento.

Ma al poeta, il cui unico strumento di potere era la parola, cosa rimane? E soprattutto ad un poeta come Chandos che s'illudeva di potere conoscere il mondo e se stesso, supportato dal metodo baconiano, e di essere poi in grado, grazie all'espressione poetica, di renderlo accessibile?

Ecco quindi in che modo l'ambito della *Sprachkrise* si restringe anche in *Ein Brief*: non viene coinvolta la parola in assoluto, cosa che comporterebbe un atteggiamento di rassegnazione il quale, se sembra caratterizzare Chandos, non è certo adatto a descrivere Hofmannsthal. Vi è una parola che lo scrittore decide di mantenere ed è quella delle «nuove forme di sapere», di un sapere non più sistematico e onnicomprensivo, ma analitico, la parola che si pone in un rapporto nuovo con le forme del creato, che esprime la coscienza del tempo storico presente.

Si tratta di quella metamorfosi hofmannsthaliana da molti definita come il passaggio dalla *preesistenza* all'*esistenza* e che risulta particolarmente comprensibile alla luce della lettera in cui vengono descritti entrambi gli stati, l'uno vissuto come il superamento dell'altro e che corrispondono, in ultima analisi, a due modi diversi di intendere il mondo. La caratteristica che accomuna entrambe le concezioni è la

³² BROCH, HERMANN, Hofmannsthal e il suo tempo, *op. cit.*, p. 192-193.

convinzione che il creato sia comunque da *aufschließen*³³, da decifrare; nella *preesistenza* ciò può avvenire grazie alle cose stesse, che sono per Chandos la chiave per penetrare *ins Innere der Dinge*. Dopo il passaggio all'*esistenza*, in cui è ormai impossibile per il Lord formulare qualunque tipo di giudizio, è il suo stesso corpo a fornirgli la chiave, il cifrario per accedere al mistero dell'*esistenza*, anche se questo avviene solo in certi momenti che egli non può assolutamente controllare.

Il termine *preesistenza* è stato coniato dallo stesso Hofmannsthal e su questo concetto egli richiama l'attenzione nell'*Ad me ipsum*, considerandolo uno strumento indispensabile per comprendere la sua opera. Alla base di tutto è ancora ravvisabile quella concezione della realtà come armonia di cui tuttavia, già nelle opere prima di *Ein Brief*, lo scrittore stesso coglie il profondo carattere astratto e potenzialmente insidioso³⁴.

L'abbandono definitivo della *preesistenza* sopraggiungerà, nella Lettera, insieme alla radicale sfiducia nella parola. Da giovane Chandos aveva pienamente goduto di quello stato, «tanto a fondo da pervenire a quel punto dell'interiorità in cui l'assidua osservanza del principio *nosce te ipsum* [...] gli aveva schiuso dinanzi agli occhi il baratro del «Non più Io». Aveva toccato in tal modo il nodo nevralgico della coscienza in cui l'uomo s'avvede della distinzione – e addirittura della frattura – fra sé e il mondo e dal mistero del mondo si sente dominato. [...] L'Io non è più il centro unificatore dell'universo, ma si trova in balia di un inconoscibile di cui avverte l'incontrollabile potenza. Allo stato d'animo d'armonia dominata dal logos, fa seguito la più stridente disarmonia da cui l'uomo può essere assalito³⁵». Mirabile esempio di questo sentimento è la suggestiva immagine dei ratti che, all'improvviso, assale e tormenta Chandos.

È quindi da tutto questo che nasce, per il Lord l'esigenza del silenzio e che invece si preannuncia, per Hofmannsthal, la possibilità di superare la crisi. Per la persona di

³³ Durante l'analisi del testo emergerà come questo verbo sia una costante, presente in tutta la lettera.

³⁴ «Nelle annotazioni dell'*Ad me ipsum* Hofmannsthal avverte che la *preesistenza* è uno stato di gloria, sì, e tuttavia cela le sue insidie. È uno stato di «magia pura e semplice», ma chi ne gode – è l'esperienza stessa di Hofmannsthal, teme di assumerlo come diletto fine a se stesso. La *preesistenza* beatifica e tuttavia [...] deve essere esorcizzata perché l'*esistenza* non inaridisca nella menzogna. [...] Egli viveva in un mondo che non andava oltre i confini di lui stesso. Il mondo era per lui completamente assorbito dall'Io, l'Io era universo. A liberarlo da quello squilibrio interverrà la coscienza della morte.» [BELLINCIONI, MARIA, *Carceri del pneuma. Saggio su Hofmannsthal*, Brescia, Paideia, 1984, p. 55.]

³⁵ *ivi*, p. 63.

Chandos e per l'epoca cui egli appartiene, il silenzio è inevitabile; per il poeta e per l'uomo Hofmannsthal, l'addio a Bacone e alla parola simboleggiano l'imprescindibile distacco da una fase ormai superata, da una visione del mondo che non ha più i presupposti che ne legittimino l'esistenza, per lasciare finalmente posto alla vera maturità dell'uomo e dello scrittore che «avviene nel punto in cui l'individuo si lascia sopraffare dal pneuma che lo supera, non è più soggetto della conoscenza, ma ne diviene strumento, «cifrario»: egli è parola pronunciata da altri, che a lui stesso svela la verità. Solo in tal modo può liberarsi il pneuma che è in lui imprigionato³⁶» e di cui lui non può che mettersi a servizio aspettando che questo, magari nella più normale delle situazioni, decida, pervadendolo in maniera inebriante ed incontrollabile, di rivelarsi in tutta la sua pienezza e misteriosità.

L'analisi del testo e le traduzioni.

Dalle considerazioni fatte finora è emerso che parlare di *Ein Brief* richiama una discussione ben più ampia, che investe un periodo estremamente complesso, sia per quanto riguarda la vita e la produzione letteraria dello scrittore, sia per il momento storico in cui esso è stato chiamato a vivere.

Si può ben capire che un'analisi delle traduzioni dell'opera, così come un tentativo di offrirne a nostra volta una versione, si presentano tutt'altro che facili e spostano l'attenzione dal discorso generale sullo scritto, appena affrontato, alle sue possibilità interpretative e, in ultima analisi, traduttive.

Nell'accostarci ad un testo come la Lettera di Lord Chandos, la prima difficoltà è stata avvertita proprio in merito alla sua interpretazione; le letture che in cento anni ne sono state date, innumerevoli e svariate, non possono non condizionare la ricezione di chi, in vista di una traduzione, si accinge ad analizzarlo. Ma, d'altra parte, trattandosi delle diverse ricezioni di critici appartenenti a stati, correnti ed epoche differenti, è difficile dire che questa o quella lettura veicolino in maniera precisa il senso originario dell'opera, ammesso che questo sia davvero accessibile nella sua interezza. Sì, perché è proprio con il problema del senso in cui ci s'imbatta non appena si legge un'opera non per il proprio piacere ma con l'intento di restituirla

³⁶ *ivi*, p. 65.

in un'altra lingua. In particolare, la prima domanda che ci siamo posti, in relazione ad *Ein Brief* ma anche in generale, è stata proprio quella sulla possibilità o meno di svelare cosa l'autore volesse veramente dire. La risposta a questa domanda abbiamo provato a cercarla seguendo un percorso di analisi concreto che, affrontando il testo originario su vari livelli, lo scomponesse, anche nelle sue parti più piccole, per poi cercare di "ricomporlo" e restituirne un messaggio univoco.

Come sostegno teorico per condurre il nostro lavoro di analisi ci siamo avvicinati ad una disciplina relativamente giovane, nata negli anni Settanta sotto il nome di *linguistica testuale*. Soprattutto, è risultata interessante la teoria delle *macrostrutture* di Teun van Dijk che ha come oggetto non più la parola in sé, bensì i *concetti* di cui essa si fa portatrice. Una volta individuati questi singoli concetti, la linguistica testuale li inserisce «nella rete di elementi che formano la struttura della comunicazione³⁷», cercando di ottenere quindi quella che è chiamata «l'architettura semantica del testo³⁸». Il principio teorico su cui si basa questa proposta d'indagine testuale è la convinzione che esista un «ambito propriamente interlinguistico, un livello intermedio in cui *le lingue possono parlarsi tra loro*³⁹»: isolato questo livello si riesce ad ottenere una sorta di base *denotativa* su cui fondarsi nel «costruire teorie delle connotazioni, ossia una descrizione dei fatti stilistici e retorici⁴⁰».

In altre parole, prima occorre "isolare", tramite un'indagine che coinvolga gli elementi testuali, l'architettura semantica del testo, dopodiché, avendo finalmente in mano qualcosa di stabile ed oggettivo, si può passare a distinguere quelle che sono le caratteristiche denotative, ossia le componenti stilistiche e retoriche, che non appartengono strettamente alla struttura semantica.

La conclusione cui giunge la linguistica testuale sembra alquanto rassicurante:

«Non appena si entra nello studio delle strutture semantiche, entrano in gioco direttamente altri fattori che codeterminano i testi, ossia gli elementi del contesto comunicativo, dell'intenzionalità di chi produce un testo, delle caratteristiche tipologiche. Questi ulteriori fattori si relazionano alle strutture semantiche in modo

³⁷ MENIN, ROBERTO, *Teoria della traduzione e linguistica testuale*, Milano, Guerini scientifica, 1996, p. 11.

³⁸ *ivi*, p. 12.

³⁹ *ivi*, p. 11.

⁴⁰ *ibidem*.

strettissimo e sono presenti in modo stabile. Ecco che il traduttore dal recupero del senso può passare agevolmente al significato complessivo di un messaggio⁴¹».

Oltre all'aspetto strettamente testuale e cotestuale, viene quindi coinvolto, nell'operazione di comprensione del significato complessivo del testo, anche quello contestuale, che va ad indagare sulle vere intenzioni dell'autore.

Questa è la metodica che abbiamo cercato di seguire nella nostra analisi, condividendo l'opinione che un testo vada studiato prima nella sua struttura testuale e co-testuale, poi nel contesto in cui è inserito. Il lavoro si è svolto in prevalenza a livello lessicale e sintattico: si è cercato di individuare, nei casi che apparivano più sospetti e di più ambigua interpretazione, i "concetti" di cui i termini si fanno portatori e di inserirli poi nella struttura testuale. Laddove è stato ritenuto necessario, ci siamo spinti nel campo un po' più tecnico della logica e della linguistica, come per esempio nel caso del discorso sui connettivi "e" ed "o".

L'indagine è stata divisa in due parti: prima un'analisi basata strettamente sugli elementi testuali a disposizione: l'opera è stata considerata da quello che poi si è rivelato essere il suo piano fittizio, ovvero come lettera di un tale Lord Chandos scritta al filosofo Francesco Bacone nel 1603. Lo scopo di questa prima parte di lavoro era, appunto, quello di isolarne l'impianto semantico.

Nella pratica, però, l'esame si è rivelato sin dall'inizio tutt'altro che facile e, soprattutto, l'operazione dell'individuazione dell'architettura semantica del testo ha riservato numerosi problemi che, in ultima analisi, ci hanno portato anche a mutare il nostro punto di vista iniziale. Dalla ricerca dell'unico impianto che credevamo ravvisabile, ci siamo dovuti arrestare, in molti casi, alla semplice osservazione del molteplice e all'elenco delle svariate possibilità con cui gli elementi potevano combinarsi tra loro. Questo è stato il primo ostacolo, ma anche la prima sorpresa: il fatto, cioè, che la ricerca di un senso univoco portava in realtà al multiforme e che il nostro compito si stava riducendo a quello di semplici osservatori e cronisti di un mondo così ampio e incontrollabile come quello del segno linguistico, in sé e nei suoi rapporti con gli altri segni.

Di conseguenza anche la seconda parte dell'analisi è partita da un'altra prospettiva: l'esame del contesto dell'opera e delle intenzioni del suo autore, è stato condotto con

⁴¹ *ivi*, p. 12.

lo scopo di vedere se fosse possibile, almeno in certi casi, restringere il campo delle possibilità interpretative, individuando cioè, tra le varie opzioni, quella che, se non con sicurezza, almeno con maggiore probabilità, poteva essere l'espressione più esatta del pensiero di Hofmannsthal. Inevitabile è stato il ricorso alla nutritissima *Sekundärliteratur*: il rischio poteva essere quello di scambiare per letture oggettive teorie che in definitiva sono pur sempre delle interpretazioni personali, anche se ben documentate. Per ovviare, almeno in parte, a quest'inconveniente, abbiamo cercato di ricorrere alle critiche che maggiormente si appoggiassero a dati concreti: ne è un esempio l'articolo, più volte citato, di Schultz sulle fonti del *Brief* o anche i saggi di Bomers e Kraft che si sono sforzati di trarre delle conclusioni il più possibile inerenti alle informazioni che erano in loro possesso.

Durante questa seconda fase del lavoro si è verificato un secondo fatto che ci ha sorpresi. Se, infatti, in alcuni casi siamo effettivamente riusciti a restringere il campo e a dare una lettura che possa vantare una certa pretesa di oggettività, in altre situazioni il contesto non ci ha aiutati nell'opera di disambiguazione mentre, in altre circostanze ancora, sono emersi problemi e conseguentemente altre ipotesi interpretative che nella prima fase non si erano presentati. Inoltre l'analisi del contesto e dei riferimenti che potevano stare dietro ad alcune citazioni particolari, hanno fatto affiorare un campo molto vasto i rimandi storici, filosofici e mitologici che con una semplice indagine testuale erano rimasti nell'ombra (si pensi al richiamo a Tantalos e Atteone).

Tutto questo è dovuto in massima parte al forte dislivello tra il piano fittizio *Ein Brief*, su cui abbiamo basato l'analisi del testo, e quello reale dell'autore. Un esempio può essere il caso dell'aggettivo *gebildet* che, come è stato osservato, nel diciassettesimo secolo non aveva ancora assunto il significato di "colto" e la cui interpretazione aveva infatti suscitato all'inizio delle perplessità.

Il risultato che abbiamo avuto alla fine della lunga analisi del testo nel suo insieme non è stata, a parte alcuni casi sporadici, quella versione definitiva in cui speravamo all'inizio, (di qui il titolo "Aporia del contesto"), ma una serie di possibilità, talvolta molto diverse tra loro, ma tuttavia spesso ugualmente accettabili.