

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PERUGIA
FACOLTÀ DI LETTERE E FILOSOFIA
Corso di laurea in lingue e letterature straniere

Tesi di laurea
in
lingua e letteratura tedesca

**«FÜR DEN NEUEN WEIN HÖCHST SELTSAME UND
ALTERTÜMLICHE GEFÄSSE»:
ECLETTISMO E DIALOGO INTERTESTUALE
NEL TEATRO HOFMANNSTHALIANO,
UN ESEMPIO SU *JEDERMANN***

redatta da

Riccardo Concetti

Riccardo Concetti

Relatore

Prof. Hermann Dorowin

Hermann Dorowin

Anno accademico 1998/1999

INTRODUZIONE	6
CAPITOLO I	
«Poeta nascitur»	
1.1. Il Wunderkind.	20
1.2. L'acquisizione di una cultura.	23
1.3. Lessico familiare hofmannsthaliano.	28
1.4. L'idea austriaca.	31
CAPITOLO II	
Dall'io al noi: la vocazione teatrale di Hofmannsthal.	
2.1. La produzione giovanile.	41
2.1.1 <i>L'incontro con Stefan George: il problema del rapporto fra arte e vita.</i>	43
2.2. Il vino nuovo in vasi vecchi: il gusto eclettico.	50
2.2.1 <i>L'eclettismo e il medievalismo architettonico in Europa: un excursus storico.</i>	53
2.3. Un punto di non ritorno: Ein Brief.	67
2.4. La conquista della dimensione teatrale.	74
2.4.1 <i>Il teatro allegorico e il mito dell'Austria barocca.</i>	77
CAPITOLO III	
Teatri nel teatro: Jedermann e le sue fonti.	
3.1. Ancora una volta va in scena la morte.	89
3.1.1 <i>Riassunto di Jedermann.</i>	90
3.2. L'evoluzione del motivo di Ognuno nella storia.	95
3.2.1 <i>Una premessa.</i>	95
3.2.2 <i>La parabola dei tre amici: il viaggio del motivo di Ognuno dall'India all'Europa.</i>	96
3.2.3 <i>Everyman e Elckerlyc.</i>	98

3.2.4. <i>Le versioni umanistiche e quelle di Hans Sachs.</i>	110
3.2.5. <i>Ognuno nel ventesimo secolo.</i>	112
3.3. La stesura dell'opera.	114
3.4. La trama intertestuale.	120
3.4.1. <i>Le fonti utilizzate.</i>	120
3.4.2. <i>La struttura di Jedermann: un confronto con Everyman e Hecastus.</i>	122

CAPITOLO IV

Dal Medioevo al Novecento: il dialogo dei testi e dei tempi.

4.1. Significati allo specchio: per un'ermeneutica intertestuale.	134
4.2. Le necessità del riadattamento: come e perché nasce un testo eclettico.	140
4.2.1. <i>Evitare la prolissità: il trattamento delle parti dottrinali.</i>	140
4.2.2. <i>Approfondimento psicologico: i personaggi femminili.</i>	147
4.2.3. <i>Idee nuove nel testo vecchio: la scena di Mammona.</i>	152
4.3. Sull'efficacia teatrale di un morality play.	158
4.3.1. <i>L'impulso innovatore di Hofmannsthal.</i>	158
4.3.2. <i>La messa in scena di Max Reinhardt.</i>	163
4.4. Identità e alterità: l'autore come tramite estetico.	169

ZUSAMMENFASSUNG

5.1. Eine Einführung.	181
5.2. »Poeta nascitur«.	183
5.3. Vom Ich zum Wir: Hofmannsthals theatralische Sendung.	186
5.4. Theater im Theater: <i>Jedermann</i> und seine Quellen.	191
5.5. Vom Mittelalter zum 20. Jahrhundert: der Dialog der Texte und der Zeiten.	195

BIBLIOGRAFIA

6.1. Opere dell'autore.	198
<i>6.1.1. Opere dell'autore, traduzioni italiane.</i>	199
<i>6.1.2. Epistolari.</i>	200
6.2. Altri testi consultati.	200
<i>6.2.1. Traduzioni italiane.</i>	201
6.3. Bibliografia critica.	202
6.4. Fonti delle immagini.	214

INTRODUZIONE



Fig. 1 Frontespizio del programma della prima rappresentazione salisburghese.

Jedermann è certamente una delle opere di Hugo von Hofmannsthal (1874-1927) più conosciute nel mondo e a cui il suo nome è più strettamente legato. Questa grande fortuna è dovuta principalmente al Festival di Salisburgo, che è stato inaugurato nel 1920 proprio da *Jedermann* e in occasione del quale ogni anno il *Dramma della morte del ricco* viene messo in scena davanti al famoso duomo barocco dell'architetto italiano Santino Solari. Parlando di *Jedermann*, pertanto, non si può tacere delle sue rappresentazioni salisburghesi, del Festival e dei suoi primi anni di storia. Il nostro dramma, infatti, pur essendo stato composto a prescindere dal Festival, deve a esso molti dei tratti della sua fisionomia.

Il progetto di una festa musicale a Salisburgo risale, un po' sull'onda dell'euforia mozartiana, addirittura alla seconda metà dell'Ottocento, ma esso fu realizzato solo dopo la Grande Guerra, grazie all'impegno di Hofmannsthal, Max Reinhardt e di altri importanti intellettuali e artisti austriaci e tedeschi come Hermann Bahr o Richard Strauss. "L'ideologo" del Festival è però senza alcun dubbio Hofmannsthal, il quale nel 1921 scrive una sorta di pamphlet, *Die Salzburger Festspiele* [RuA II: 258-263], nel quale spiega la sua idea del progetto. Si sarebbe dovuto trattare, secondo l'autore, di una rassegna di teatro e musica, opera e prosa, che, avendo luogo ogni estate a Salisburgo – un po' come le Grandi Dionisie ad Atene –, avrebbe dato voce all'autentica tradizione teatrale del popolo tedesco: da Mozart a Goethe, da Schiller a Grillparzer. Un progetto sì «deutsch-national» questo, ma, come dice l'autore stesso nel succitato scritto:

«Deutsch und national in dem Sinn, wie sich die großen Deutschen zu Ende des achtzehnten und zu Anfang des neunzehnten Jahrhunderts, die gültigen Lehrer der Nation, die nationale Schaubühne dachten: es war ihnen selbstverständlich, die Antike einzubeziehen, und selbstverständlich, den Shakespeare wie den

Calderon [sic] und den Molière nicht außen zu lassen.»¹ [RuA II: 259].

A pensarci bene può sembrare strano che a inaugurare un progetto così superbo sia stata scelta un'opera che, essendo il riadattamento della moralità medievale inglese *Everyman*, non è un lavoro assolutamente originale e che, inoltre, nonostante un discreto successo di pubblico in Germania e in Austria (fu rappresentata per la prima volta da Reinhardt nel 1911 a Berlino nel Circo Schumann, nel 1913 al Burgtheater di Vienna e anche altrove: a Lipsia, Praga, Budapest e in altre città tedesche²), non poteva essere annoverata fra le più celebri dell'autore.

Eppure la scelta colse nel segno: il testo di Hofmannsthal, antico *memento mori* modernizzato, posto a inaugurare in quel 22 agosto 1920 il Festival di Salisburgo, improvvisamente sembrò scritto per *quei* tempi e *quel* pubblico di reduci di guerra orfani di un impero; la nuova messa in scena di Reinhardt, che faceva della Piazza del Duomo un palcoscenico, dell'intera Salisburgo – con i suoi campanili, la sua rocca, finanche con il suo tempo atmosferico – macchine teatrali, commossero e catturarono così profondamente gli animi degli spettatori, e soprattutto in maniera così durevole, che *Jedermann* è divenuto un classico a Salisburgo ed è assunto a rappresentare il Festival *tout court*, guadagnandosi così un posto d'onore nel teatro austriaco e tedesco. Bernhard Paumgarten, cui era affidata la direzione musicale della messa in scena, ci fornisce una bella testimonianza, quasi in presa diretta:

«Regen drohte, plötzlich aber, als Moissi-Jedermann das Vater-Unser sprach, brach die Sonne mit zarter Abendmilde durch die schwarzen Wolken. Die Krone der Domfassade, die Türme erstrahlten in verklärtem Licht. Zum erstenmal flog der Tauben-

¹ «Tedesco e nazionale nel senso in cui i grandi tedeschi della fine del diciottesimo e dell'inizio del diciannovesimo secolo, i veri maestri della nazione, avrebbero inteso il teatro nazionale: era ovvio per loro includere gli antichi, e evidentemente, non tagliare fuori Shakespeare, Calderón e Molière.» Le traduzioni per cui non è indicata la fonte sono, da qui in poi, da intendersi dell'autore della tesi.

² Cfr. Leisler/ Prossnitz [Jed-doc. : 131].

schwarm auf. Tiefe Ergriffenheit senkte sich über uns alle. Reinhardt selbst war vor Bewegung kaum fähig zu sprechen. Der unvergeßliche Augenblick dieser gleichsam himmlischen Zustimmung wirkte wie das Walten eines guten Geistes unzerstörbar weiter.»³ [Rölleke 1996a: 74].

Si sa che l’Austria è un paese, almeno nelle forme, molto conservatore; pertanto, da quel lontano spettacolo d’inaugurazione, non si è più smesso di montare ogni anno, davanti al Duomo arcivescovile, un palcoscenico per rappresentare *Jedermann*.⁴ E ogni anno, puntuale, lo spettacolo non tarda a fare notizia. Nei giornali, finanche nei rotocalchi, compaiono lunghi articoli e servizi fotografici sulla Buhlschaft o sullo Jedermann di turno, per tradizione sempre star del palcoscenico tedesco; si discute sui piccoli ritocchi apportati alla regia, si dà risalto a tutto ciò che possa guadagnare al testo un curioso in più.

Nel frastuono del gran parlare che, a Salisburgo, si fa di questo dramma viene da chiedersi se ormai il vivo interesse per il testo e le sue problematiche non abbia irrimediabilmente ceduto il posto alla pubblicità: è sotto gli occhi di tutti che *Jedermann*, in ormai mezzo secolo e più di rappresentazioni, è entrato a far parte del paesaggio turistico di Salisburgo un po’ come le carrozze che percorrono la città vecchia e le onnipresenti *Mozartkugeln*. Sempre di più si ha l’impressione che la grande risonanza mediatica di cui il testo gode a luglio-agosto, in occasione del festival, non si distingua da una normale operazione di marketing turistico.

³ «Minacciava di piovere, improvvisamente però, quando Moissi-Jedermann [Alexander Moissi fu il primo attore a impersonare Jedermann, sia a Berlino che a Salisburgo, cfr. anche § 4.3.2.] recitò il padrenostro, il sole, con un gentile tepore serale, fece capolino attraverso le nubi nere. La corona della facciata del duomo, le torri risplendettero di luce trasfigurata. Per la prima volta si alzò in volo lo stormo di colombi. Una profonda commozione ci colse tutti. Reinhardt stesso non poteva quasi più parlare per l’emozione. L’indimenticabile attimo di questa, in un certo senso, adesione divina continuò il suo effetto come l’azione di uno spirito benigno.»

⁴ Con più precisione: un secondo allestimento di *Jedermann* vi fu nel 1921, questa volta di sera con i riflettori; poi seguì un’interruzione che durò fino al 1926, data a partire da cui le messe in scena vennero annualmente riprese. Unica, lunga e molto significativa, interruzione vi fu durante l’occupazione nazista, dal 1938 al 1946.

Accanto a tale ininterrotto interesse di pubblico, le messe in scena salisburghesi del rifacimento hofmannsthaliano attirarono prestissimo l'interessamento degli studiosi di letteratura. A parte i brevi saggi scritti dall'autore stesso, *Das alte Spiel von Jedermann* e *Das Spiel vor der Menge* ambedue del 1911, [D III: 89-106], il primo studioso a compiere ricerche sullo *Jedermann* fu Walther Brecht, professore di letteratura tedesca a Vienna e amico intimo di Hofmannsthal. Nel giugno del 1923 questi tenne una conferenza presso la Biblioteca Nazionale di Vienna con il titolo "Die Vorläufer von Hofmannsthals ‚Jedermann‘" [1924: 271-287] in cui, rifacendosi agli studi di Goedeke sull'evoluzione del motivo di *Everyman* (Karl Goedeke, *Every-man, Homulus und Hecastus*, Hannover, 1865), e ampliandoli, individuava le radici tematiche di *Jedermann* e ne tracciava la storia. Egli riconobbe che archetipo e remoto progenitore della *fabula* di *Jedermann* era la parabola dei "Tre amici", di lontane origini indiane, in cui è narrata la storia di un uomo che, chiamato dal suo re al *redde rationem*, viene abbandonato dagli amici che aveva amato e assistito da quello che più aveva trascurato e disprezzato; ravvisò altresì nella materia dell'Ognuno una delle tante forme che i motivi del *memento mori* e della buona morte acquistarono nelle letterature medievali, accostando, per esempio, il *mortality play* e il suo rifacimento alle danze macabre del XIV secolo.

Con queste dotte ricerche storico-filologiche Wather Brecht volle probabilmente rendere un servizio all'amico, mostrando a quale antica e nobile tradizione letteraria Hofmannsthal si riallacciasse e quanto la «favola» («Märchen») di *Jedermann*, che Hofmannsthal tentava di «incorporare nel repertorio tedesco» («dem deutschen Repertorium einzuverleiben» in *Das alte Spiel von Jedermann* [D III: 89]), fosse ancorata alla tradizione medievale europea.

In ogni caso è interessante notare come gli studi sul nostro testo ruotassero già da subito attorno al rapporto con le fonti e con il passato – cosa del resto comprensibile, visto che esso si presenta come una *Erneuerung*, una sorta di riedizione moderna dell'antico dramma.

Le ricerche seguenti non abbandonarono la traccia segnata da W. Brecht, ma si concentrarono in particolar modo su un confronto più ravvicinato con le fonti vere e proprie del lavoro di Hofmannsthal, sui testi cioè ai quali questi si era ispirato nella stesura di *Jedermann*. Tali sono gli studi di H. Lindner, *Hugo von Hofmannsthals „Jedermann“ und seine Vorgänger* (Diss., Leipzig, 1928); Ursula Schulz, *Die Beziehungen von Hugo von Hofmannsthals „Jedermann“ zu „Everyman“* (Diss., Marburg, 1949); Gertrude Kahofer, *Hugo von Hofmannsthals Beziehungen zu den Vorlagen seiner Dramen „Jedermann“, „Das Salzburger Große Welttheater“* [1950]; poi negli anni '70: John J. Parker, *The Development of Everyman Drama from „Elckerlyc“ to Hofmannsthal's „Jedermann“* [1970]; Eugene Weber, „Everyman and Jedermann“ [Jed-doc. : 253-260].

Un saggio importante pubblicato negli anni '60 che non rientra in questa serie di studi comparati è quello di Brian Coghlan, *Hofmannsthal's Festival Dramas: „Jedermann“, „Der Salzburger Große Welttheater“, „Der Turm“* [1964]. Qui, accanto al capitolo “ ‘Jedermann’: Structure and Meaning”, che propone un’analisi testuale scena per scena, la parte “ ‘Jedermann’: Background and Purpose” ha il merito di inserire il testo nel clima politico-culturale in cui è stato scritto, di leggerlo cioè come figlio di quella cultura post-nietzscheana, di quel malcontento verso il sistema produttivo capitalista e imperialista e del senso di fine che aleggiava in Europa e in Austria in particolare.

Negli anni seguenti l’interesse nei confronti di questo testo non è andato scemando, ma, esaurite le possibilità della comparazione con le fonti, gli studiosi si sono concentrati principalmente in due diverse direttive di studio. Da una parte infatti si è voluta ampliare la prospettiva critica spostando l’obiettivo dal testo letterario alla sua realizzazione scenica e al lavoro di regia di Max Reinhardt, del quale inoltre è stata sottolineata l’intensa partecipazione alla stesura. Da questa nuova angolatura provengono lo studio di Stefan Janson, *Hugo von Hofmannsthals „Jedermann“ in der Regiebearbeitung durch Max Reinhardt* [1978], e un’ulteriore edizione del dramma

ricca di apparati collaterali: H. v. Hofmannsthal, *Jedermann Das Spiel vom Sterben des reichen Mannes und Max Reinhardts Inszenierungen: Texte Dokumente Bilder* [citato come Jed-doc.]. Tra i tanti saggi ivi contenuti va qui ricordato quello di Edda Leisler e Gisela Prossnitz, “‘Jedermann‘ auf der Bühne. Max Reinhardts Anteil”.

Il secondo orientamento critico è rappresentato dai lunghi studi di Heinz Rölleke, il quale, negli anni '70, ha ripreso le ricerche filologiche sulle fonti, non però per seguire l'evoluzione del motivo di *Jedermann* nel tempo – come aveva fatto W. Brecht –, bensì per rintracciare quei testi ai quali Hofmannsthal si era concretamente ispirato durante la stesura dell'opera e che però non aveva esplicitamente indicato⁵. Il primo dei suoi lavori, “Mittelhochdeutsche Lieder in Hugo von Hofmannsthals ‚Jedermann‘” [1978: 487-497], è dedicato a quei canti che i convitati intonano durante il banchetto e di cui non si conosceva l'origine. In seguito a ulteriori studi (Hirsch, Rudolf, „Zum Verständnis des ‚Jedermann‘“ [1970: 289-293]) i primi risultati si dimostrarono parzialmente scorretti, per cui Rölleke fece seguire una sorta di *errata corrige*, “Nochmals zu den mittelhochdeutschen Liedern in Hugo von Hofmannsthals ‚Jedermann‘” [1979: 369-376]. Inoltre è da ricordare, sempre dello stesso autore, “Sprichwörtliche Redensarten in Hugo von Hofmannsthals ‚Jedermann‘” [1986: 347-353].

Figlia di questi scrupolosi e lunghi studi filologici è l'edizione critica del testo curata dallo stesso Rölleke ed edita nel 1990, un'edizione preziosissima che contiene le varianti testuali, note riccamente informative, la più accurata descrizione della storia della redazione e la più ampia raccolta di testimonianze a proposito. Più divulgative, ma sempre molto accurate sono, infine, le due pubblicazioni del 1996 per la casa editrice

⁵ In una nota contenuta nella prima edizione di *Jedermann* (Berlin, S. Fischer, 1911), ora in [D III: 619] Hofmannsthal indica come fonti della sua *Erneuerung* il *morality play* inglese *Everyman* di anonimo, il dramma di Hans Sachs *Hecastus*, una preghiera in rima di Albrecht Dürer di cui non specifica il nome e canti medievali tratti da una recente edizione dei *Minnesänger* del XIII sec., di cui anche non specifica il nome. Cfr. 3.4.1.

Reclam: il volumetto *Erläuterungen und Dokumente: Hugo von Hofmannsthal Jedermann* [1996a] e il saggio “Hugo von Hofmannsthal: *Jedermann*” [1996b: 93-108].

Il lavoro che qui presento, dedicato al ricco testo di *Jedermann*, si vuole porre in linea di continuità con questa lunga e onorevole tradizione critica. In particolare, esso deve molto agli studi filologici e alle ricerche sulle fonti compiute da Rölleke. Obiettivo del mio lavoro è infatti fare leva su tali conoscenze – che qui riporto nel terzo capitolo – per mostrare che l’autore ha dato vita a un tipo di scrittura che non si pone in atteggiamento neutrale nei confronti delle sue fonti d’ispirazione ma che se ne sostanzia tanto da acquistare profondità di senso proprio in relazione a esse.

Jedermann, difatti, così come si presenta in seguito alle ricerche di Rölleke, si rivela essere un vero e proprio *patchwork* di testi del passato, un collage perfetto dove i materiali riutilizzati, provenienti da «repertori» letterari – per usare una parola cara a Hofmannsthal⁶ – lontani nel tempo e nello spazio, si amalgamano fino a creare una superficie omogenea e levigata che cela l’eterogeneità dei suoi costituenti. Ma qual è il senso di un tale tipo di scrittura?

Nell’intento di riproporre l’antico testo medievale al pubblico tedesco, Hofmannsthal comprese presto di non potersi limitare a una semplice traduzione del testo inglese. Come egli stesso dice in *Das alte Spiel von Jedermann*: «Zur einfachen Übertragung schienen die Reden des englischen Originals zu weitschweifig.»⁷ [D III: 89]. Vale a dire, Hofmannsthal si sentiva chiamato a trasferire il nucleo autentico della storia, quella verità del testo che diceva essere «menschlich absolut» [D III: 90], in un linguaggio teatrale efficace e accessibile al suo pubblico.

Nel desiderio di non corrompere quell’aria di primitiva bellezza insita nell’*Everyman* medievale, egli, ampliando e inventando nuove scene, volle

⁶ Cfr. *Das alte Spiel von Jedermann* [D III: 89-102]

⁷ «Le battute dell’originale mi parvero troppo prolisse per una semplice traduzione.»

attingere ad altri testi antichi, all'*Hecastus* di Sachs, alla preghiera di Dürer, ai Lieder dei Minnesänger, alla Bibbia e a tante altre, che lui, nella sua immensa cultura, conosceva. Il risultato di questo tipo di scrittura, che rinuncia volutamente all'originalità assoluta per cercare sempre un sostegno nelle opere del passato, è un testo in cui quasi non c'è verso, non c'è parola che non poggi su un verso o una parola del passato. D'altronde a Hofmannsthal non interessava presentarsi quale artista geniale e prometeico che crea l'arte dal nulla; per lui invece «Un auteur est un homme qui trouve dans les livres tout ce qui lui trotte par la tête»⁸, così come cita nel *Buch der Freunde* (*Libro degli amici*) [RuA III: 233-299].

La valenza di una siffatta composizione testuale non può esaurirsi in una sorta di eclettico e, in fondo, poco coerente desiderio di uniformità stilistica: essa invece è ben più profonda e va messa in correlazione con la riflessione sul linguaggio, sulla poesia e sulle possibilità di questa, che Hofmannsthal andò conducendo sin dalla sua gioventù e che raggiunsero il loro colmo nel famosissimo *Ein Brief*, ossia nella *Lettera di Lord Chandos* (1902).

Nel quarto capitolo tenterò di mostrare come Hofmannsthal – che già da giovane sosteneva che gli uomini fanno solo ripetere le parole dei morti⁹, dimostrando di sentire fortissimamente il senso della storia e della tradizione su cui la cultura (europea o austriaca o anche semplicemente personale) si fonda – abbia cercato di porre un argine alla crisi della parola poetica appoggiandosi sulla parola del passato. Se qualsiasi scrittura, nell'epoca della modernità, sembra essere un castello fragile e instabile, se, come scrive Hermann Broch, «Das „furchtbare Erlebnis des 19. Jahrhundert“, wie Hofmannsthal es nennt, hat der Seele das Sprachgut geraubt und hat sie zum „wertlosen Ich“ reduziert»¹⁰ [1964: 112], la parola già detta, già scritta, di-

⁸ «Un autore è un uomo che trova nei libri tutto quanto gli frulli per la testa.»

⁹ In *Eine Monographie* (1895) scrive: «Wenn wir den Mund aufmachen, reden immer zehntausend Tote mit.» («Quando apriamo bocca, parlano sempre con noi diecimila morti.») [P I: 230].

¹⁰ «La “tremenda esperienza del XIX secolo”, come la chiama Hofmannsthal, ha derubato l'anima del patrimonio della lingua e l'ha ridotta all' “io senza valore”.»

venta un pilastro su cui sostenersi e con il quale evitare il crollo. Con *Jedermann*, vale a dire, Hofmannsthal riconosce che è il passato, che sono le radici della nostra storia a salvarci dall'abisso dell'assurdità e del mutismo, e concretizza questa sua consapevolezza acquisita in quel particolare tipo di scrittura, di cui ho parlato sopra.

Questa operazione di salvataggio della poesia, del senso dello scrivere che Hofmannsthal compie con *Jedermann*, la si riscontra anche sotto un'altra angolatura. Chi si dedica alla lettura parallela di *Jedermann* con le sue fonti scopre che i materiali testuali impiegati da Hofmannsthal prendono improvvisamente vita: è come se la superficie omogenea e levigata del testo di cui ho parlato sopra, a contatto con i suoi modelli, si frangesse e in luogo d'essa prendesse forma una figura tridimensionale: le valenze semantiche del testo hofmannsthaliano si rispecchiano in quelle delle sue fonti, dando vita a una sorta di gioco di rimandi, gioco di specchi appunto, di compresenze e con-significanze. Vale a dire che *Jedermann*, un "tessuto" letterario che l'autore ha composto impiegando i materiali della letteratura del passato, configura un crocevia di sensi, una sorta di luogo d'incontro di forme e contenuti diversi che entrano in un dialogo dal quale sgorga poi il senso del testo del presente. In una scrittura simile si compongono, pertanto, tridimensionalmente, e coabitano, una struttura allegorica prettamente medievale, ereditata dal *morality play* inglese *Everyman* e dalla tradizione biblica, che fa della storia di Ognuno una parabola che simboleggia la vita di ogni uomo; una drammaturgia più moderna, di cui è modello l'*Hecastus* di Hans Sachs e le commedie umanistiche a esso precedenti, dove protagonista è invece non l'universale umano, bensì il tipo storicamente ben preciso del ricco borghese; una critica socio-economica al potere del denaro che lacera i rapporti umani improntata sull'opera del filosofo-sociologo Georg Simmel, *Philosophie des Geldes* (1900); una forte patina di teatralità barocca che Salisburgo e la sua Piazza del Duomo, ormai sua *coulisse* per antonomasia, dà al testo.

Jedermann non è dunque un “piatto” rifacimento medievale, è un'opera che attraversa il tempo, “rubando” dal passato le sue forme e le sue verità per farle rivivere nel, anzi, attraverso il presente: come a dire che il passato non è mai passato e il presente non ha senso se non si misura su di esso. In questo dialogo fra i tempi e fra i testi sta la valenza più vera e profonda dell'ecllettismo, del gusto contaminatore di Hugo von Hofmannsthal: un ecllettismo che – come vedremo in § 2.2. – trova un sicuro *pendant* nella cultura ottocentesca, per esempio nella architettura “con il trattino” (neo-classica, neo-gotica, neo-rinascimentale, ecc.) delle metropoli europee del secolo, Vienna e la sua Ringstraße in prima fila; un ecllettismo che – pienamente in linea con la prassi teatrale di tutti i tempi (cfr. § 4.2.) – forse solo grazie alla sua “essenza dialogica”¹¹ si salva dal giudizio negativo che si è soliti esprimere su di esso.

Mettere in dialogo il testo con le sue fonti non è certo un'attività alla portata di tutti i lettori, né tantomeno alla portata degli spettatori che per la prima volta si accostano al dramma; essa sola però motiva una rivalutazione della poetica delle *Nachdichtungen*, della ripresa e dell'imitazione dei testi del passato, che caratterizza tutta la produzione dell'Hofmannsthal maturo. Il gettare uno sguardo diretto alla tradizione letteraria alla quale l'autore rimanda dimostra come la poetica dei rifacimenti non significhi per forza decadenza della fantasia creativa, così come Else Lasker-Schüler scriveva nel 1912 nel suo romanzo epistolare *Mein Herz*: «Ihm gebrichts an Phantasie»¹²; né sia necessariamente da condannare come «Welttheaterschwindel», la «bidonata del teatro del mondo» – come diceva causticamente Karl Kraus a proposito di *Das Salzburger Große Welttheater*, che, a detta sua (e certo la condanna include anche *Jedermann*), era una velenosa alleanza fra la Chiesa Cattolica, che aveva benedetto qualche anno prima le armi con cui

¹¹ Nell'uso dei termini “dialogo”, “dialogico”, “dialogismo” mi rifaccio alla riflessione di Michail Bachtin, per la quale si veda § 4.1.

¹² «Gli manca la fantasia», Else Lasker-Schüler, *Gesammelte Werke*, Bd. 2: Prosa und Schauspiele. Hrsg. von Friedhelm Kemp, München, Kösel, 1962, pp. 335., citato da Rölleke [1996a: 72].

l'umanità era stata ridotta al macello, e i faccendieri del teatro, soprattutto la «heilige Dreieinheit der Herren Reinhardt, Moissi und Hofmannsthal»¹³. Certo, ritenere che la dimensione dialogica del testo possa redimerlo completamente dalle tante critiche cui è stato sottoposto – in occasione sia della rappresentazione berlinese, sia di quelle salisburghesi¹⁴ – spetta alla sensibilità del singolo lettore.

Scrivendo *Jedermann* – ma si vede bene come questo discorso si attagli un po' a tutte le opere hofmannsthaliane – l'autore vuole suggerire ai suoi contemporanei la possibilità di superare la crisi ontologica e conoscitiva della modernità, riallacciando i contatti con la storia e ri-tracciando i confini dell'universo culturale in dissoluzione: un'operazione questa che va letta come figlia del suo tempo, di quelle particolari condizioni socio-politiche che si erano prodotte nell'Austria di inizio secolo. A riguardo scrive Claudio Magris ne *L'anello di Clarisse: Grande stile e nichilismo nella letteratura moderna*:

«Esposti all'aggressione di una vita che “non dimora più nella totalità”, ossia ignora connessioni capaci di ordinare la caotica molteplicità in un'unità significativa, gli scrittori austriaci si sentono costretti ad elaborare dei minuziosi meccanismi di difesa.» [Magris 1983: 34].

A tale perdita di orientamento, al senso di fine, che tutti dicono aver permeato l'atmosfera austriaca di quegli anni, Hofmannsthal risponde con il suo personale «meccanismo di difesa», mettendo insieme un testo che, più che essere una neoromantica riesumazione dell'armonia di un ordine medievale passato, è testimonianza di una sofferta ricerca di radici, di valori portanti, di parole significative. Un'operazione culturale che ha soprattutto senso sul palco, luogo fisico dove, nell'avvicinarsi di uno spettacolo a un altro secondo l'ordine del cartellone, il passato, i classici si ripropongono ai

¹³ «La santa trinità dei signori Reinhard, Moissi [l'attore che impersonò a Berlino e a Salisburgo Jedermann, cfr. § 4.3.2.], Hofmannsthal» in K. Kraus, *Vom großen Welttheater-schwindel* (1922) citato da Wundberg [1972: 303-306].

¹⁴ Cfr. Rölleke [1996a: 62-86].

moderni, con tutta la forza della loro accusa ai nostri e ai loro tempi. E non bisogna dimenticare come Hofmannsthal riguardasse *Jedermann* come uno dei suoi tanti passi verso la conquista del sociale (il «Weg zum Sozialen» di cui egli parla in *Ad me ipsum*, ponendolo a chiave di lettura di tutta la sua opera [RuA III: 610]), verso la conquista cioè di una dimensione fisica e mentale dove il poeta, uscito dalle pastoie del solipsismo narcisista dell'estetismo, potesse svolgere il suo ruolo di voce e coscienza della nazione – o meglio ancora, vista l'ampiezza delle prospettive dell'autore – dell'umanità. A ripercorrere questa maturazione poetica, questa, per così dire, *theatralische Sendung* di Hugo von Hofmannsthal sarà dedicato l'intero capitolo secondo.

È forse il caso di fare un po' di precisazioni a proposito della terminologia tecnica di cui ho scelto di fare uso. Nella ricerca di un modello teorico che facesse da guida nell'analisi delle relazioni intertestuali, il sistema più chiaro e razionale che mi sembra di poter impiegare è quello avanzato da Genette nel suo libro *Palimpsestes. La littérature au second degré* [1982]. Qui il fenomeno dell'intertestualità – un concetto moderno che fa capo alla riflessione linguistico-filosofica dello studioso russo Michail Bachtin¹⁵ (1895-1975) così come è stata elaborata dalla semiologa francese (di origini bulgare) Julia Kristeva¹⁶ (n. 1941) – viene analizzato e classificato a seconda di svariate casistiche. La modalità intertestuale che a noi più interessa è quella da lui detta «ipertestuale» [Genette 1982: 7-10], la quale si dà quando un testo B (detto «ipertesto») esiste solo perché «si innesta» in un altro testo precedente A (detto «ipotesto») «in una maniera che non è quella del commento», come per esempio è il caso del rapporto fra questo mio testo e lo *Jedermann* di Hofmannsthal. La sistemazione teorica proposta da Genette non si ferma qui, ovviamente, e prevede tutta una lunga e dettagliatissima casistica di modi in cui il testo B si pone nei confronti del testo A (in ma-

¹⁵ Cfr. Todorov [1981].

¹⁶ Cfr. Kristeva [1969].

niera satirica o non satirica, secondo imitazione o secondo trasposizione, ecc.), modi a cui fa corrispondere tante definizioni che verranno riportate – cfr. § 4.2. – solo quando necessarie alla trattazione.

Dovendo adattare questa terminologia al mio studio su *Jedermann*, devo innanzitutto confessare la mia titubanza a usare il termine *ipertesto*, in quanto è ormai invalso nell'uso comune in un'altra diversissima accezione, designando quelle unità di testo prodotte dalle nuove tecnologie informatiche (Internet, CD-Rom, e così via) che hanno la caratteristica di non limitarsi alla sola lettera scritta tradizionale ma di coinvolgere suoni e immagini e, al di sopra di tutto, di essere collegati (si dovrebbe dire *linkati*) tramite rimandi informatici a un numero elevatissimo di altre unità di testo. Malgrado ciò, anche se è ormai questo il significato corrente del termine, si vedrà bene come, nell'ambito più ristretto della letteratura, si possa continuare a usare *ipertesto* nel senso proposto da Genette, perché, *mutatis mutandis*, il concetto che vi soggiace è lo stesso. L'*ipertesto* è, in fondo, un documento letterario visto non a sé ma nell'insieme dei rapporti che lo legano direttamente ad altri testi. Per questo motivo la coppia antitetica «*ipertesto*» vs. «*ipotesto*» appare adeguata a descrivere i rapporti di dipendenza non solo genetica, ma anche semantica, che esistono fra le opere d'arte rientranti in una stessa tradizione.

CAPITOLO I

«Poeta nascitur»

1.1. Il Wunderkind

Si sa che i primordi, di qualunque genere, sono sempre avvolti in un velo di mito. A questa regola non sfugge Hofmannsthal, l'apparizione senza dubbio più stupefacente che si è avuta sulla scena letteraria tedesca dello scorso *fin de siècle*: anzi, mi pare di poter dire che nel suo caso la trasfigurazione dell'uomo in mito si è verificata in contemporanea al suo debutto poetico.

Il motivo per cui la personalità di Hofmannsthal è apparsa già da subito ai suoi contemporanei come un fatto quasi sovranaturale non ha bisogno di essere ricordata: quella sua perfezione formale, quel dettato raffinatissimo, traslucido e suggestivo, quella musicalità trascinate che a fatica trova degni pari nell'olimpico tedesco: il tutto uscito dalla penna di un adolescente.

All'inizio di questo lavoro è forse il caso di tornare a quella prima fase, alle impressioni "originali" che Hofmannsthal suscitò nei suoi contemporanei, e riscoprire l'atmosfera che doveva essersi creata attorno a un ragazzo tanto giovane eppure già capace di ammaliare e incantare con la sua parola. Nel perseguire tale proposito ci viene incontro un famoso contemporaneo di Hofmannsthal, austriaco anche lui, Stefan Zweig (1881-1942), il quale ha scritto una famosa autobiografia: *Die Welt von Gestern*. In questo libro, edito nel 1942, molti anni dopo la morte del nostro autore, risuona ancora la grande ammirazione che Zweig, adolescente – era un liceale di sette anni più giovane di Hofmannsthal –, nutriva nei confronti del poeta, che chiamava «rein» e «sublim», puro e sublime [Zweig 1944: 66]. Tra i tanti racconti di Zweig è di particolare interesse un aneddoto che risale al 1891, un fatto a cui lui non fu presente di persona ma che raccolse direttamente dalla bocca di Arthur Schnitzler (1862-1931), un'altra delle grandi personalità che popolava la scena dell'avanguardia letteraria viennese di quegli anni. Schnitzler, anche lui molto giovane, era considerato l'artista più prestigioso

all'interno dello *Junges Wien*, la nuova tendenza letteraria viennese¹; era lui, secondo il racconto di Zweig [1944: 65] il capo del movimento, colui al quale gli altri amici scrittori amavano rivolgersi per consigli. Anche Hofmannsthal riconosceva questa preminenza letteraria, tanto che, allora solo sedicenne, chiese a Schnitzler di potergli leggere il primo dramma in versi che aveva composto: *Gestern*. Schnitzler non si aspettava certo un gran che da un ragazzino con una voce ancora in formazione e che si presentò a casa sua, dove si erano aggiunti anche altri amici, in calzoncini corti; ma – queste le parole di Schnitzler secondo Zweig:

« „Nach einigen Minuten“, erzählte mir Schnitzler, „horchten wir plötzlich scharf auf und tauschten verwunderte, beinahe erschrockene Blicke. Verse solcher Vollendung, solcher fehlloser Plastik, solcher musikalischer Durchführltheit, hatten wir von keinem Lebenden je gehört, ja seit Goethe kaum für möglich gehalten. [...]“ Als Hofmannsthal endete, blieben alle stumm. „Ich hatte“, sagte mir Schnitzler, „das Gefühl, das erste Mal im Leben einem geborenen Genie begegnet zu sein, und ich habe es in meinem ganzen Leben nie mehr so überwältigend empfunden.“»² [Zweig 1944: 65].

Il racconto di Zweig è carico di emozioni ed è tutto percorso dal *fil rouge* di un'immaginazione retrospettiva che trasfigura il passato in un'immaginazione

¹ Lo *Junges Wien*, o *Jungwien*, era una scuola solo nel senso “viennese” del termine. Non si trattava cioè né di un circolo letterario con un suo manifesto e con chiari obiettivi artistici (come saranno più tardi le avanguardie storiche) né di un gruppo sgangherato riunito solo da un'etichetta comune inventata da qualche studioso, ma era un gruppo di autori coetanei, omogeneo ma variegato, che aveva eletto come suo luogo d'incontro il caffè Griensteidl e si lasciava capeggiare da Hermann Bahr (1863-1934). Questi autori: Schnitzler, Altenberg, Beer-Hofmann, Wassermann, Stefan Zweig, Leopold von Andrian e, naturalmente, Hofmannsthal, avevano ognuno una fisionomia e uno stile propri, eppure si riconoscevano tutti in quella cosiddetta *Nervenkunst*, tipica del fine Ottocento europeo che consisteva, per dirla con Mittner, in un'«arte delle vibrazioni psicologiche impressionistiche e decadentistiche, che si era già ben affermata specialmente in Francia.» [1971: 973].

² « “Dopo alcuni minuti”, mi raccontò Schnitzler, “ci facemmo attenti e cominciammo a scambiarcì sguardi stupiti, quasi atterriti. Non avevamo mai udito da un vivente versi di tale perfezione, di tale plasticità impeccabile, di tale fluidità musicale; anzi dopo Goethe non li avevamo quasi ritenuti possibili. [...]” Quando Hofmannsthal finì, tutti rimasero muti. “Io”, mi raccontò Schnitzler, “avevo la sensazione di avere incontrato per la prima volta un genio nato e mai in tutta la mia vita l'ho sentito così fortemente.”» [Zweig 1944: 45 (ed. it.)].

gine tutta positiva, di sola luce. Nondimeno, malgrado l'intensa partecipazione emotiva, Zweig non sbaglia nel cogliere quell'unicum che Hofmannsthal ha rappresentato nella storia della letteratura tedesca: nessuno infatti è riuscito come lui a scrivere versi di così compiuta perfezione e testimoni di una così vissuta saggezza *prima* di iniziare veramente a vivere (come ebbe a dire Hermann Bahr³ al suo primo incontro con Hofmannsthal al caffè Griensteidl di Vienna [Zweig 1944: 65]).

A rileggere *Gestern* o le primissime poesie, anche noi oggi possiamo rivivere quel senso di meraviglia che i suoi contemporanei, così come ci testimonia Zweig, avevano provato. Per Hofmannsthal non era certo sprecata la definizione di *Wunderkind* (bambino prodigio) che correva di bocca in bocca fra i suoi primissimi ammiratori ed è stata in seguito elevata addirittura a categoria interpretativa – e allo stesso tempo a mito – da Hermann Broch (1886-1951) nel suo fondamentale saggio postumo *Hofmannsthal und seine Zeit* [1964].

Hofmannsthal, dunque, è stato all'inizio della sua carriera un irripetibile miracolo poetico, ma non per questo, come del resto tanti miracoli, completamente incomprensibile e privo di cause scatenanti. La genialità, si sa, è una dote per la quale si ha un bel cercare l'origine: non la si trova; ma la genialità non porta nessun frutto se non è sostenuta dall'esercizio, dalla meticolosa applicazione, dall'educazione. Così fu per Mozart – altro genio austriaco a cui anche Hermann Broch affianca il Nostro [Broch 1964: 98] –, così è stato per il giovane Hofmannsthal. E come fu per Mozart, fondamentale nella formazione artistica di Hofmannsthal è stato l'ambiente familiare, il mondo delle sicurezze e degli affetti, trasmettitore dei valori più profondamente radicati.

³Hermann Bahr (1863-1934) scrittore, critico, pubblicista: fu la vera e propria anima dello *Jungwien* e, più in generale, il *guru* della *Wiener Moderne*, di quel movimento trasversale di pittura, scultura e arti applicate che sconvolse i linguaggi artistici tardo-ottocenteschi e accademici. Altro grande merito di Bahr, che qui non può certo essere sottaciuto, è di aver scoperto il talento di Hofmannsthal e di avergli fatto, nei primi anni, da mentore.

1.2. L'acquisizione di una cultura.

Educazione, famiglia e Vienna: ecco i tre elementi che hanno concorso a fare di Hugo von Hofmannsthal il poeta che ci è dato di leggere: così giovane e così compiuto, tanto che non si trovava altro aggettivo per descrivere lui e la sua opera se non *frühreif* o *altklug*; nel prologo a *Der Tod des Tizian* lui stesso fa dire al paggio, il quale, a sipario ancora chiuso, presenta l'opera che si sta per inscenare, che essa è:

«Altkluger Weisheit voll und frühen Zweifels,
Mit einer großen Sehnsucht doch, die fragt»⁴ [GuD I: 248].

La traduzione di questi due termini, “bambino prematuro, saputello”, non rende molto bene la loro valenza, soprattutto nel caso del secondo, che, tra i due, è il più significativo; letto etimologicamente, *alt-klug*, “saggio come un vecchio”, rimanda a quel legame culturale con il passato, a quella malinconica curiosità «che chiede», che faceva del giovanissimo Hofmannsthal un uomo già maturo, come se avesse assunto in sé tutta la saggezza e la conoscenza dei secoli. E questa sua continua e intimissima frequentazione del passato, della storia e della letteratura, è una caratteristica che avrà un posto di prim'ordine nella produzione letteraria dell'età giovanile e matura. Hofmannsthal sosteneva d'altronde – certo un po' astrattamente – che il poeta non è legato al suo tempo, né nelle forme, né nei valori: «Einer der größten Vorteile den das Selbstgefühl dem Künstler gibt, ist der, sich seinen geistigen Umgang zu wählen, ohne an die Zeit gebunden zu sein.»⁵ [*Ad me ipsum*, RuA III: 619].

A proposito di *altkluge Weisheit* Zweig racconta [1944: 65] – sempre per tornare a un aneddoto vivace e molto significativo – di come Hermann

⁴ «Saggezza antica e scrupoli precoci, / con un'ampia, indagante nostalgia.» [Hofm. 1971b: 35].

⁵ «Uno dei più grandi privilegi che il sentimento di sé dà all'artista è quello di scegliersi le proprie relazioni spirituali senza essere legato al tempo.» [trad. it. : 228].

Bahr si immaginasse Hofmannsthal prima di conoscerlo personalmente. Hofmannsthal aveva infatti pubblicato nell'Aprile dell'1891 sulla *Moderne Rundschau* di Vienna una recensione al dramma di Bahr, *Die Mutter* – in quegli anni si firmava Loris⁶, perché agli scolari liceali era vietato allora, per qualche strana legge, ogni pubblicazione che portasse il loro vero nome. Bahr, che apprezzò molto la recensione, immaginò l'autore come «Ein alter Mann gewiß, der in Jahren und Jahren seine Erlebnisse schweigsam gekeltert hat und in geheimnisvoller Klausur die sublimsten Essenzen der Sprache zu einer fast wollüstigen Magie kultiviert.»⁷ Quando poi, al primo incontro – i due si erano dati appuntamento al Caffè Griensteidl –, si presentò «ein schlanker, noch unbärtiger Gymnasiast mit kurzen Knabenhosen»⁸, accompagnato dal padre, Bahr rimase di stucco non potendo credere ai suoi occhi.

«Un vecchio che ha filtrato per anni le proprie cognizioni»: un'impressione certo molto fantasiosa, ma non del tutto priva di fondamento, perché, se Hofmannsthal, in così giovane età, era riuscito a dare espressione a una profondità di percezione tanto rara e a comporre versi non pedantescaamente amatoriali o scolastici, bensì personali e innovativi, ciò è anche dovuto alla vasta cultura umanistica e alla solida conoscenza del passato e del presente di cui si era impadronito.

A rendere possibile il *Wunder*, davanti al quale tutti a Vienna restarono stupiti, fu soprattutto la premura – e forse anche l'orgoglio personale – che Hugo von Hofmannsthal *senior* riversò sul figlio. E la cura con cui il padre cercò di dare al figlio una *Bildung* che fosse congiuntamente una formazio-

⁶ Sotto questo pseudonimo (di cui c'era pure una variante con cognome: Loris Melikov, dal nome di un famoso generale russo di allora, morto nel 1888) sono state pubblicate, su giornali e riviste viennesi, le prime opere di Hofmannsthal. L'altro pseudonimo usato era Theophil Morren.

⁷ «Un vecchio che ha filtrato in silenzio per anni e anni le proprie cognizioni e che, in misteriosa clausura ha coltivato con magia quasi voluttuosa le più sublimi essenze del linguaggio.» [trad. it. : 44]

⁸ «Uno studentello esile e ancora sbarbato, coi calzoncini corti» [trad. it. : 44].

ne culturale ed estetica portò copiosamente i suoi frutti.⁹ A dieci anni, il piccolo Hofmannsthal, dopo aver ricevuto una scrupolosa istruzione da precettori privati, era pronto per frequentare una delle scuole migliori di Vienna, l'*Akademisches Gymnasium*, scuola di origine gesuita poi resa pubblica, che vantava di aver avuto fra i suoi banchi un autore del calibro di Grillparzer e che, proprio negli anni in cui Hofmannsthal varcò le sue porte, licenziava Schnitzler e Altenberg¹⁰. Le grosse capacità intellettive dell'*enfant prodige*, gli ambienti stimolanti della scuola e della famiglia compirono il miracolo: affacciandosi all'età della adolescenza, Hofmannsthal aveva già accumulato una cultura che oggi molti adulti gli invidierebbero. Come testimonia Volke, il più importante biografo di Hofmannsthal [1967: 17], questi, all'età di soli dodici anni, conosceva approfonditamente i classici tedeschi e austriaci: Goethe, Schiller, Kleist e Grillparzer; a quindici anni poteva apprezzare in lingua originale Omero, Dante, Voltaire, Shakespeare, Byron e Browning. La sua mente era attivissima e i suoi interessi spaziavano in tutti i campi di studio umanistici; non solo dunque la letteratura assorbiva i suoi interessi, ma anche la storia – storia romana e storia medievale tedesca¹¹ – e l'arte.

Queste eccezionali doti intellettuali, sostanziate dall'accurata istruzione di cui si è detto sopra, si coniugavano inoltre con una sensibilità rara, anch'essa alimentata dagli studi, ma soprattutto maturata come difesa da

⁹ Sul valore principalmente estetico dell'educazione borghese ricevuta da Hofmannsthal riflette in particolar modo Broch [1964: 98 e ss.], il quale parla criticamente di un'istruzione tutta concentrata «auf die Entwicklung von Fähigkeiten, durch welche die Mußstunden des Bürgertums zu „edlem Genuß“ verwandelt werden.» («[...] allo sviluppo di capacità con le quali le ore di ozio della borghesia potessero venir trasformate in “nobile godimento.”»)

¹⁰ Pseudonimo di Richard Engländer (1859-1919), autore appartenente allo *Junges Wien*, scrittore di «aforismi, divagazioni improvvisate, frammenti psicologici, descrittivi, novelleschi e anche lirici» [Mittner 1971b: 1018], raccolti nei libri *Wie ich es sehe* (1896) e *Was der Tag mir zuträgt* (1901).

¹¹ In *Ad me ipsum*, raccogliendo le idee per un'autobiografia, [RuA III: 625-626] appunta: «Beschäftigung mit der Geschichte. Früh (14-17) Buckle: Ideen und Geschehnisse in ihrem Zusammenhang. Daneben zu den Quellen gehen: die „Monumenta Germaniae“, Gibbon, Duncker „Geschichte des Altertums“. Wattenbach „Deutschlands Geschichtsquellen“.» («Interesse per la storia. Molto presto (14-17) Buckle; idee e accadimenti nella loro connessione. Insieme: risalire alle fonti: i “Monumenta Germaniae”, Gibbon, Duncker “Storia dell'antichità”. Wattenbach “Fonti della storia tedesca”.» [Hofm. 1963: 236])

una condizione di solitudine che caratterizzò la sua infanzia e la sua gioventù e a cui Hofmannsthal infatti tornò con la memoria allorché, nel 1928, ormai vicino alla morte, guardando indietro alla sua vita con l'intenzione di scrivere un'autobiografia appuntò in *Ad me ipsum*: «Der einsame Knabe», «il bambino solitario» [RuA III: 627].

Tornando invece agli inizi della sua carriera di scrittore, incontriamo un altro testo molto significativo che ci riporta – stavolta indirettamente, ossia non in maniera autobiografica, bensì *per speciem* di finzione letteraria – alla dolorosa vicenda umana della solitudine. Si tratta di *Age of Innocence: Stationen der Entwicklung*, “Age of Innocence: stadi di sviluppo” [EGB: 19], frammento di una novella iniziata nel 1891, non più terminata ed edita postuma nel 1930, nella quale Hofmannsthal narra la storia dell'infanzia di un personaggio senza nome – sotto le cui spoglie si scorge però l'esperienza personale dell'autore – ricostruendola non come una storia di fatti, di accadimenti, ma come una storia di sensazioni. Hofmannsthal racconta di come un bambino, stimolato dalla frequente solitudine, cominci a giocare in maniera diversa («er spielte anders, schon weil er meistens allein war» [EGB: 19]), e impari a vivere nutrendosi di emozioni forti, strappando alle proprie giornate le sensazioni più complesse e raffinate possibili: un bambino la cui esistenza si concentra tutta nella capacità di captare le più sottili sfumature dei sensi, la cui disposizione verso la vita si fa quella di un continuo spettatore del teatro dell'esistenza, piuttosto che di un attore. Hofmannsthal, che qui narra la storia del suo personaggio come evoluzione della sua *Empfindlichkeit*, rielabora sì una sua materia fortemente autobiografica, ma costruisce soprattutto su di essa una sorta di racconto epidittico in cui, riflettendo sulle ragioni del *Dichtertum*, del suo fare poesia, vuole dimostrare qual è il percorso umano che porta un uomo a diventare poeta. E l'essenza della poesia sta, secondo Hofmannsthal, proprio nell'acutezza delle percezioni, nella raffinatezza dei nervi: “Nervenkunst” era l'espressione cui, tra gli artisti della “Giovane Vienna”, più spesso si ricorreva per definire un tipo di poesia – di ascendenza francese – che verteva tutta sulla resa di perce-

zioni sensoriali parcellizzate, frammentate ma allo stesso tempo avvinghiate e sinestetiche; «Bakteriologie der Seele» era invece la formulazione proposta da Hofmannsthal [Volke 1967: 25], espressione che rimandava a una poesia che analizzava l'animo umano nei suoi componenti minimi, atomizzandolo e riconducendolo alle singole sensazioni¹², che poi il tessuto linguistico rispecchiava.

Passo dopo passo, dunque, andando a ritroso fino agli albori dell'itinerario letterario e umano di Hofmannsthal, si staglia con maggiore chiarezza il suo profilo poetico e si delimitano in modo sempre più chiaro i connotati: la precoce erudizione, che gli metteva a disposizione un orizzonte culturale vasto e profondo in cui le sue fantasie potevano spaziare liberamente; la sensibilità acutissima, stimolata dal senso di isolamento e dalla reale solitudine, da una parte, e dall'altra, accresciuta da un'educazione che, come si è accennato sopra, non voleva solo essere accumulo di sapere ma che aspirava all'acquisizione di una *urbanitas* dei sensi e del gusto: questo è il sostrato, il punto di partenza, delle scelte poetiche di Hofmannsthal, sia da giovane sia, in seguito, da adulto. A questo terreno bisogna ritornare, per esempio, per rendere conto di quell'atteggiamento artistico che ha segnato l'intera parabola letteraria del nostro autore, l'ecclettismo – cui accenniamo qui per la prima volta, ma che sarà un concetto chiave nell'interpretazione di *Jedermann*. L'ecclettismo di Hofmannsthal non è infatti semplice imitazione di una ampia gamma di modelli letterari del passato per mancanza di fantasia, né assomiglia al gusto del tempo – discutibilissimo, ma non privo di attrattiva – di decorare ibridando gli stili; esso è invece riflesso di quell'inquietudine d'animo, dell'amara consapevolezza della lacerazione dell'io, dell'ambigua doppiezza della vita¹³ e, come reazione,

¹² Nella formulazione hofmannsthaliana «batteriologia dell'anima» si può riscontrare una vicinanza alla teoria dei *Wahrnehmungskomplexe* di Ernst Mach (cfr. 2.3.)

¹³ Sarà il caso di ricordare che Hofmannsthal, che scriveva testi in cui il linguaggio piano, raffinato e armonioso suggeriva una classica, cristallina saldezza, amava invece identificarsi con personaggi casanoviani, adulterini e avventurieri. «Das Biographische des oeuvre: der Verschwender-Typus – der Wahnsinnige – der Abenteuer – der Schwierige» così

dell'instancabile ricerca di sé e delle proprie radici, che lo portavano a confrontarsi strenuamente con il passato nel tentativo di farlo risorgere – almeno nel magico regno della letteratura e del teatro – e di porre così un argine al disgregarsi della realtà.

1.3. Lessico familiare hofmannsthaliano

Si parlava sopra di radici e di ricerca delle origini, dell'esigenza di delineare i contorni della propria personalità e di riconoscersi in una tradizione, in una storia: questioni centrali per ogni uomo e donna, e tanto più per il nostro autore, la cui storia familiare è tanto frastagliata.

Mettendoci, seppur brevemente, a tracciare l'albero genealogico di Hugo von Hofmannsthal, troviamo subito nel nome un primo indizio: il "von" infatti ci suggerisce un elemento essenziale, che gli Hofmannsthal erano una famiglia nobile. Altre informazioni ce le dà lo stemma di famiglia, il quale è diviso in due campi: su di uno è rappresentata una foglia di gelso, sull'altro le tavole mosaiche. Per capire il significato di questo stemma, che a prima vista ha poco a che fare con il poeta da noi conosciuto, bisogna tornare indietro nel tempo fino ad arrivare al capostipite della famiglia, a Isaak Löw Hofmann, che nel 1827 fu insignito dall'imperatore Francesco I del titolo di Edler von Hofmannsthal (nobile di Hofmannsthal).

Isaak, come il nome stesso rivela, era ebreo, nato a Praga e nel 1788, all'età di venticinque anni, emigrato a Vienna, come tanti altri uomini e donne della sua gente.

Evento propulsore del grande afflusso di *Ostjuden* a Vienna – la maggior parte dei quali provenivano soprattutto dalla Boemia e dalla Moravia – fu, da una parte, l'editto di tolleranza di Giuseppe II (regnante dal 1780 al

in *Ad me ipsum* [RuA III: 620] («L'elemento biografico dell'opera: il tipo del dissipatore – il Demente – l'Avventuriero – l'Uomo difficile →» [Hofm. 1963: 230]). Una tale duplicità di prospettive la si ritrova, se si vuole, anche in *Jedermann*, in particolare nella dinamica a due fasi del passaggio dal peccato alla conversione.

1790), emanato nel 1781, che concedeva ai non cattolici la libertà di culto entro i confini dell'Impero, e, dall'altra, le speranze di successo economico che la grande città alimentava.

Le aspettative di Isaak Löw Hofmann risultarono ben riposte: la sua attività di mercante di stoffe, e soprattutto l'innovativo *business* della seta che egli produceva in Italia e rivendeva in tutto l'impero, gli guadagnarono un'ingente ricchezza e una buona posizione sociale all'interno della borghesia viennese. Nell'ambito della comunità ebraica fu inoltre uno dei membri più esposti, essendo uno dei fondatori, insieme ai Rothschild, famosi banchieri ebrei di Vienna, della "Wiener Israelitische Kultusgemeinde", ("Comunità religiosa israelitica di Vienna"), e il suo primo presidente.

Orgoglio ebraico e orgoglio imprenditoriale, dunque: queste sono le due idee-forza nelle quali Isaak Löw volle riconoscersi, così come ci testimonia lo stemma da lui scelto per la sua famiglia. Ma per i suoi discendenti la situazione era destinata a evolversi, perché, come ci ricorda Hermann Broch, il fatto stesso di abbandonare il ghetto, sicura roccaforte dell'identità ebraica, significava doversi porre il quesito dell'assimilazione. La tolleranza che Giuseppe II aveva sancito per editto richiedeva al diverso di omologarsi, di perdere i suoi connotati più tipici e "altri" e assimilarsi. «Toleranz ist intolerant und verlangt nach Assimilation»¹⁴, sentenza Hermann Broch [1964: 90].

Così Augustin Emil, figlio di Isaak e nonno del poeta, decise di sposare una nobildonna milanese, cattolica, Petronilla di Rho, e di convertirsi. Il nipote di Isaak, Hugo August Peter, crebbe in un ambiente solo per metà ebraico; in seguito, lui stesso sposò una cattolica, Anna Fohleutner, appartenente a una casata svevo-austriaca di origine rurale; volle, inoltre, abbandonare l'attività di famiglia e, studiata la giurisprudenza, trovò impiego come dirigente in una banca viennese. Da lui nacque, nel 1874, Hugo Laurenz August von Hofmannsthal, il poeta.

¹⁴ «La tolleranza è intollerante ed esige l'assimilazione.»

Giunti alla quarta generazione, la questione dell'assimilazione, cui Isak rispose facendosi imprenditore di successo e cittadino austro-ebraico consapevole dei suoi doveri, fu risolta tutta a scapito dell'elemento ebraico. Anzi, arrivando d'un salto al più giovane rampollo della famiglia, a Hugo, di lui è stato detto che non presenta più nulla che ricordi le origini ebraiche del suo casato (cfr. Mittner: «Nessun residuo, seppur inconsapevolmente represso, vi è della lontana origine ebraica nell'opera del poeta» [1971b: 980]).

Ma se le cose stanno così, se è vero che non affiorano alla superficie delle opere hofmannsthaliane reminiscenze della cultura ebraica, perché allora farne un gran parlare? Perché, sebbene l'impronta cattolica italo-tedesca, ereditata dalla nonna italiana e dalla madre, sia più evidente di qualsiasi altra matrice culturale nella sua produzione, è pure vero che l'eterogeneità della composizione familiare e, soprattutto, la consapevolezza della lontana provenienza ebraica, gli hanno posto con insistenza il problema dell'identità: di quale fosse la definizione, personale e familiare, in cui lui poteva e voleva riconoscersi e a quale gruppo sociale potesse credere di appartenere: è, *mutatis mutandis*, il problema ebraico dell'assimilazione.

Hugo von Hofmannsthal si trovava a vivere una condizione di “uomo al confine”: ebreo per un quarto, italiano e tedesco: in una parola, austriaco. Chi è stato posto dal caso in una situazione familiare e culturale simile, ed è stato fornito di una sensibilità artistica e intellettuale tanto reattiva, è naturale che arrivi a un periodo della sua vita in cui gli si faccia impellente il bisogno di rinsaldare la propria identità, di scegliere quale tradizione dire intimamente propria. Il temperamento d'artista poi lo portava ad affrontare questo problema scottante con strumenti letterari. Il tentativo di riorganizzare la storia del sé e della propria famiglia passò dunque per Hofmannsthal attraverso la sua passione letteraria. Un canale di sbocco – negli anni di maturità dell'autore, approssimativamente dopo il giro di secolo – fu l'aspirazione, per esempio, a un nuovo teatro da proporre alla scena tedesca; ma il repertorio “nuovo” cui Hofmannsthal aspirava, lo ricercava presso i

suoi classici, presso i greci, presso Molière, Calderón, Shakespeare, e così via.

Non si può dunque chiudere gli occhi sul nesso che esiste fra la ricerca letteraria dell'Hofmannsthal maturo, tutta rivolta all'elaborazione e all'assorbimento del passato, e la situazione familiare. Il rivolgersi alle fonti più disparate come ispirazione, il gusto eclettico che lo portava a imitare autori diversissimi e, a volte come nel caso di *Jedermann*, gli consigliava fusioni e ibridazioni di stili, è da vedere come una risposta letteraria alla questione d'identità che il suo albero genealogico gli poneva.

1.4. L'idea austriaca.

L'eredità più cospicua e gravosa che la condizione e la storia della famiglia Hofmannsthal hanno lasciato al nostro poeta è senz'alcuno dubbio una precocissima e intensa consapevolezza della complessità e pluralità del reale: una cognizione, del resto, tutt'altro che istintiva, bensì basata su studi approfonditi e costanti riflessioni filosofiche.

Eppure, di contro a tale senso di smarrimento, Hofmannsthal ha ricevuto dalla sua famiglia e dal suo ambiente natale anche un lascito più positivo: ha ereditato un luogo fisico, una dimensione culturale da sentire propria, da chiamare "casa" e sulla quale fondare la propria identità. Infatti la famiglia degli Hofmannsthal, l'albero piantato da Isaak Löw – per riprendere la metafora – aveva trovato un *suo* terreno dove stazionarsi e crescere rigoglioso, e questo terreno era Vienna. Era questa città il *Boden* a cui gli Hofmannsthal e Hugo stesso erano saldamente ancorati. Questo fu il luogo fisico e ideale che garantì unità al passato familiare, e lo fu non solo perché a Vienna e non altrove gli Hofmannsthal costruirono la loro fortuna, ma perché, come loro, la città stessa era multiforme e ambivalente e impersonava, per antonomasia, quella doppiezza di un'identità saldamente tedesca e sostan-

zionalmente multietnica che era esperienza quotidiana a casa degli Edle von Hofmannsthal.

Vienna – che per tanto tempo ha rappresentato l’ultima roccaforte cattolico-germanica a sud-est contro i Turchi prima e poi contro tutte quelle forze “balcaniche” che sembravano voler portare il caos nella civile Europa – è stata sempre una città al confine. In particolare durante il secolo diciannovesimo è stata presa di mira da migrazioni interne di genti provenienti da tutti gli angoli dell’impero, di modo che a Vienna si è riprodotto, un po’ in scala, lo specifico dell’impero asburgico, il “mitologico” impero dalle mille etnie e dai mille contrasti. Nella capitale austriaca si poteva ritrovare quel peculiare tessuto sociale fatto di tedeschi, ungheresi, boemi, croati, sloveni, ebrei, istriani, e così via, che costituiva la fitta e intricata rete di etnie dell’impero. Una rete tenuta salda da una monarchia che, per ironia della storia, si consolidò verso la fine del Rinascimento, in epoca moderna, su una base politico-ideologica di stampo tutto medievale, legittimista, feudale e universalista e che, nell’Ottocento, fondava il suo potere su una capillare burocrazia e su un ferreo stato di polizia – soprattutto ai tempi di Metternich. Economicamente, inoltre, l’impero era sostenuto dalle banche, le imprese e le reti commerciali degli Ebrei – il vero tessuto connettivo della Mitteleuropa, come scritto a più riprese da Claudio Magris.

È facile vedere allora come questa Vienna, e probabilmente *solo* essa, potesse essere il vero habitat, lo *Heimatboden* degli Hofmannsthal, una famiglia la cui storia non avrebbe avuto senso al di fuori dei confini, materiali e ideologici, dell’Impero Asburgico: non ci sarebbe stato il successo economico di Isaak Löw, il titolo nobiliare, il matrimonio con la patrizia milanese e via dicendo.

Per quanto riguarda Hugo von Hofmannsthal, per lui l’Austria e Vienna – oltre a essere il luogo dell’infanzia, il forziere delle memorie più care, come è per ognuno la terra natia – fu, soprattutto in età matura, dopo i trent’anni, la risposta *ideologica* alle sue incertezze, il credo salvifico ab-

bracciato con una fede tanto ardente quanto cieca ai limiti oggettivi del sistema politico asburgico.

Negli anni grosso modo a cavallo della Grande Guerra, Hofmannsthal, avvertendo con lucidità e allo stesso tempo con angoscia i rischi di dissoluzione che lo stato asburgico correva – «Trüb stehts hier, Eberhard, trübe um unser altes Österreich»¹⁵ [Volke 1967: 137], confida in una lettera del 1913 all'amico Eberhard von Bodenhausen – comincia a dedicarsi con grande intensità e coinvolgimento interiore a ripensare in termini costruttivi e restaurativi l'Austria. In quegli anni si vota a uno scopo che andava senza dubbio contro la corrente della storia: quello di far capire ai suoi contemporanei che tutti, non solo i sudditi dell'impero ma l'Europa intera, avevano bisogno dell'Austria. In un clima di grossa ostilità, dall'esterno, nei confronti della monarchia danubiana («Die südlichen Slawen innerhalb der Monarchie, nicht nur die Serben, auch die Croaten [sic.], in halber Aufruhr [...] die Böhmen tückisch lauernd mit gefletschten Zähnen – Galizien, der ruthenische Teil, unterwühlt von russischen Agitatoren – Italien ebenso Feind als Bundesgenosse, Rußland [...] lehzend, mit uns anzubinden →»¹⁶ [*ibidem*]), e, dall'interno, di sostanziale incapacità della classe dirigente austriaca di affrontare la questione («und im Innern, halb Indolenz, halb Kopflosigkeit, die Probleme zu verwickelt, zu gordisch verflochten [...]»¹⁷ [*ibidem*]), Hofmannsthal, la cui coscienza poco si illudeva e presagiva la vicina fine, reagisce scrivendo una serie di saggi, lettere, conferenze in cui ripropone con tutta la forza della sua convinzione l'“idea austriaca”. È così che nascono *Österreich im Spiegel seiner Dichtung* (1916), *Die Bejahung Österreichs* (1914), *Die Österreichische Idee* (1917), il panegirico *Maria The-*

¹⁵ «Si mette male, Eberhard, male per la nostra vecchia Austria.»

¹⁶ «Gli slavi meridionali all'interno della monarchia, non solo i serbi, anche i croati, in mezza rivolta [...] i boemi che attendono insidiosi digrignando i denti, la Galizia, la parte rutena, scossa da agitatori russi, l'Italia nemica tanto quanto alleata, la Russia [...] vogliosa di attaccare briga».

¹⁷ «[...] e all'interno, indolenza, sventatezza, i problemi troppo complessi, troppo gordicamente annodati [...]».

resia,¹⁸ scritto in occasione del duecentenario della nascita dell'imperatrice, solo per ricordare gli scritti più significativi.

L'Austria che Hofmannsthal più che teorizzare sogna è un impero dell'animo, una nazione concepita in termini trascendentali e morali; è, in termini idealistici, spirito che si è fatto storia. L'idea centrale su cui fa perno tutto il discorso di Hofmannsthal è che essa, l'Austria, con la tradizione che rappresenta, sia stata nella storia, e debba ancora esserlo, un agente civilizzatore: civilizzare e ordinare il caos della storia è, come si legge in *Österreich im Spiegel seiner Dichtung*, il vero «Auftrag» [RuA II: 21], la missione, che l'Austria ha ricevuto da Dio stesso.

L'angolatura da cui Hofmannsthal ha sviluppato questo suo pensiero è quella di un tedesco-austriaco, di uno cioè che si sentiva tanto profondamente legato all'intera "nazione tedesca", quanto alla sua Austria. È in questo senso che lui arriva a sostenere che l'impero austriaco è il vero erede del «Deutsches Wesen», dell'essenza tedesca che, per la prima volta nella storia, si è incarnata nell'impero di Carlo Magno¹⁹, e, assorbita la cultura antica e il Cristianesimo, ha saputo civilizzare l'Europa intera²⁰. La particolarità dell'impero degli Absburgo, la caratteristica che lo differenzia sostanzialmente dal *Reich* prussiano, è il suo vivere in continuità con questa storia, in un filo diretto con il passato che non si è mai spezzato. Hofmannsthal sostiene che, in Austria, il passato si respira in maniera assai più intensa che in Germania: lungo il Danubio il ricordo del Medioevo è assai più chiaro, vivo e meno «museale» che lungo il Reno²¹. La prospettiva storicistica che guida gran parte della produzione hofmannsthaliana e a cui si è accennato sopra, si ripresenta, dunque, anche nelle sue riflessioni politiche: la gran-

¹⁸ *L'Austria nello specchio della sua poesia, Il sì dell'Austria, Maria Teresa.*

¹⁹ Cfr. *Die Österreichische Idee* [RuA II: 455]. Cfr. anche i seguenti appunti tratti da *Ad me ipsum*: «Gefühl der Zugehörigkeit zum Heiligen Römischen Reich ungeboren.» [RuA III: 622], («Ininterrotto sentimento dell'appartenenza al Sacro Romano Impero.» [Hofm. 1963: 232]). E: «Die Nachfolge Roms in Österreich als lebendig [...]» [RuA III: 625] («Come sia viva in Austria la discendenza di Roma [...]» [Hofm. 1963: 235]).

²⁰ Cfr. *Österreich im Spiegel seiner Dichtung* [RuA II: 22-23].

²¹ Cfr. *Ivi*, [RuA II: 19].

dezza dell’Austria sta proprio nel fatto che lì, «das Alte und das Neue ist nebeneinander da.» [RuA II: 19].

L’Austria, secondo Hofmannsthal, non rappresenta ma è la storia del Sacro romano Impero, non rappresenta ma è la storia dell’Europa. E come l’Europa è un’idea – al tempo di Hofmannsthal non certo inseguita e apprezzata come oggi – che ricongiunge sotto uno stesso tetto i particolarismi di popoli diversi, con altre lingue culture e modi di vita, così è l’Austria per i «suoi popoli»²²: per i tedeschi, gli ungheresi, gli slavi, gli ebrei, gli zingari e gli italiani: una “casa comune” nella quale i conflitti, le micro e macro-ostilità vengono risolte in nome di un progetto politico unitario. Universalismo e particolarismo: questo è il binomio ideale – l’ossimoro se si vuole – sul quale l’Austria asburgica credeva di reggersi; questa è l’idea austriaca ereditata dalla visione dell’*ordus* cristiano- medioevale.

«Das Wesen dieser Idee, kraft dessen sie die Möglichkeit in sich trug, die Jahrhunderte nicht nur zu durchdauern, sondern mit einer immer wieder verjüngten Miene aus dem Chaos und den Kataklysmen der Geschichte aufzutauchen, liegt in ihrer inneren Polarität: in der Antithese, die sie in sich schließt: zugleich Grenzmark, Grenzwall, Abschluß zu sein zwischen dem europäischen Imperium und einem, dessen Toren vorlagernden, stets chaotisch bewegten Völkergemeinde Halb-Europa, Halb-Asien und zugleich fließende Grenze zu sein, Ausgangspunkt der Kolonisation, der Penetration, der sich nach Osten fortpflanzenden Kulturwellen, ja empfangend auch wieder und bereit zu empfangen die westwärts strebende Gegenwelle.»²³ [*Die Österreichische Idee*, RuA II: 456].

²² Ricordo che “meine Völker” è l’appellativo con cui Francesco Giuseppe si rivolgeva alla sua nazione.

²³ «L’essenza di questa idea, grazie alla quale essa ha avuto in sé la possibilità, non solo di perdurare lungo i secoli, ma di uscire con sempre nuovo volto dal caos e dai cataclismi della storia, sta nella sua polarità interna: nell’antitesi che porta in sé: essere allo stesso tempo marca di confine, muro di confine, punto estremo tra l’impero europeo e un miscuglio di popoli in continuo caotico movimento, per metà Europa, per metà Asia, accampato davanti alle sue porte, e allo stesso tempo essere confine fluente, punto di partenza della colonizzazione, della penetrazione, dell’onda culturale che si propaga verso est, confine che raccoglie di nuovo ed è pronto a raccogliere l’onda contraria che tende a ovest.»

Un'araba fenice, dunque, che risorgeva dalle proprie ceneri, resistendo alle conflagrazioni della storia, perché era un'«idea» al di sopra e al di là della storia.

Eppure, malgrado una teorizzazione così convinta e decisa, nonostante un ragionamento che quasi non lascia spazio a dubbi o incertezze, Hofmannsthal intuiva bene che il terreno su cui voleva costruire, ri-costruire, una casa per sé e per i popoli mitteleuropei (l'Austria è per lui soprattutto un tetto comune per i popoli slavi e germano-latini) era uno dei peggiori, era, per dirlo con il Vangelo, di sabbia. Forse è per questo che la sua difesa dell'istituzione asburgica è così emotivamente partecipata, quasi gridata. Lui vedeva come tutto sembrasse remare contro: non solo le mire territoriali degli stati limitrofi, i nazionalismi esasperati, gli irredentismi, ma anche la stessa incapacità dei suoi connazionali di comprendere e affrontare il pericolo, troppo impegnati magari a ballare ai ritmi degli Strauß. Ma la comprensione del declino, la lucida percezione del «vuoto di valori» del suo tempo – parlo di quel «Wert-Vakuum» che, secondo Hermann Broch [1964: 36 e *passim*], costituiva la cifra, la sconsolata situazione profonda dell'epoca *um die Jahrhundertwende* – non gli suggeriva spettacoli di rovina e sfacelo, né aspre parole di accusa. La sua proposta intellettuale non voleva essere *destruens* ma disperatamente *construens*: proprio come un mistico cristiano, infatti – e come «mistico senza mistica»²⁴ [*Ad me ipsum* RuA III: 601] definiva il poeta –, Hofmannsthal, guardando alle atrocità del suo presente, vi scorgeva una visione, guardando all'inferno degli uomini, alla *lacrimarum vallis*, vedeva la Gerusalemme Celeste, e di essa poi, con la sicura ingenuità del bambino – *Kind* è l'altro attributo chiave del poeta – si faceva portavoce.

L'opera letteraria di Hofmannsthal, la sua produzione teatrale tutta volta a restaurare, a riproporre i valori eterni del passato al pubblico presente – anche secondo strategie testuali e intertestuali ben determinate, come vedremo poi – non è comprensibile al di fuori di questa dimensione ideale, di

²⁴ Trad. it. [Hofm. 1963: 209].

questo *Streben* che è sì conservativo, ma nel senso nobile della parola, perché è la speranza di non perdere ciò che si crede profondamente e universalmente valido.

Molti sono stati i critici di Hofmannsthal, molti quelli che hanno levato l'indice contro il conservatore di destra – Karl Kraus, per esempio, lanciava strali e fiamme dal suo giornale *Die Fackel*, appunto, e certo alcuni aspetti del suo pensiero politico sono affatto discutibili e oggi – maestra la storia – superati. Penso, ad esempio, all'idea del Germanesimo come forza civilizzatrice²⁵, o al fatto che fra i tanti popoli visti come componenti dell'anima dell'Impero non vengano citati, ad esempio, né gli ebrei – strana rimozione –, né gli zingari. Penso anche a quanto utopistica e lontana dalla realtà fosse la sua idea di Austria e di Europa. Penso soprattutto – e forse è questa la vera nota dolente – che non sia giusto passare sopra le legittime aspirazioni di libertà dei popoli con un'ideologia livellatrice, anche se il suo cuore è il sacrosanto valore della pace; e che anche il valore più eccelso, come quello dell'unità delle nazioni, se imposto dall'alto del potere politico, si fa ingiusto e tirannico.

Ma Hofmannsthal, fortunatamente, non era un politico e aveva la scusante dei poeti e degli utopisti. E poi, in fondo, chi l'ha detto che le utopie sono *tout court* false e che non servono a nulla? E non è forse vero, come sosteneva Hofmannsthal, che l'idea di un'istituzione sovranazionale – europea o mitteleuropea non fa differenza – che riesca a garantire la pace, la «Versöhnung» [*Die Österreichische Idee*, RuA II: 457], la «conciliazione» tra i popoli, non muore mai e torna sempre?

La testimonianza che Hofmannsthal, «l'ultima grande, illusa voce del mito asburgico», come dice Magris nell'omonimo libro *Il mito asburgico* [1996: 203], ha lasciato alle generazioni successive sta nel suo vedere e capire la violenza del mondo e saperle, allo stesso tempo, opporre una sua visione, una sua idea: il fascino del lascito ideale e morale di Hofmannsthal, il

²⁵ Cfr. *Österreich im Spiegel seiner Dichtung*, [RuA II: 22-23].

sensu del suo umanesimo sta tutto qui, in questa sua coraggiosa, paolina, *spes contra spem*.

«Alles ist Vorbereitung»: tutto è preparazione a quanto seguirà, dice Hofmannsthal in *Ad me isum*, [RuA III: 616]. Con questa convinzione, con la certezza che anche le esperienze di vita dell'infanzia e della giovinezza contribuiscano alla formazione della poetica di uno scrittore, in questo capitolo siamo andati alla ricerca delle radici del fenomeno poetico Hofmannsthal, riconoscendo nella approfondita formazione culturale dell'autore, nella sua situazione familiare e nella sua adesione, ideologica e umana, alla monarchia asburgica, le matrici della sua poetica eclettica, storicistica e restauratrice. «Poeta nascitur» si ripeteva l'adolescente Hofmannsthal nei suoi diari [RuA III: 322], intento a carpire il segreto, anche per lui sfuggente, della sua ispirazione poetica. In questo capitolo si è cercato di inseguire il *come* il poeta Hofmannsthal sia potuto “nascere”.

Ora, invece, per chiudere, possiamo ridare la parola a Broch, un ammiratore sincero ma critico di Hofmannsthal e il cui saggio *Hofmannsthal und seine Zeit* è di capitale importanza per una comprensione dell'autore. La sua autorevole voce mi sembra rimandare bene all'ambigua posizione intellettuale sulla quale Hofmannsthal si muoveva e a quello slancio utopistico ma non illuso che animava la sua produzione artistica:

«Allzugenau war es ihm sichtbar, daß er allüberall auf verlorenem Posten stand: aussichtslos war der Weiterbestand der österreichischen Monarchie, die er geliebt hatte und nie zu lieben aufhörte; [...] aussichtslos war die Einordnung in den Stil eines Theaters, dessen Größe nur mehr auf den Schultern einiger überlebender Schauspieler ruhte; aussichtslos war es all das, diese schwindende Erbschaft aus der Fülle des maria-theresianischen 18. Jahrhunderts, nun im Wege einer barockgefärbten großen Oper zur Wiedergeburt bringen zu wollen. Sein Leben war ein Symbol eines verschwindenden Österreichs, eines verschwindenden Theaters –, Symbol im Vakuum, doch nicht des Vakuums.»²⁶ [Broch 1964: 147].

²⁶ «Gli era anche troppo chiaro che combatteva dappertutto una battaglia persa: senza speranze era la continuazione della monarchia austriaca, che lui aveva amato e mai smesso di

amare; senza speranza era l'inquadrarsi nello stile di un teatro la cui grandezza si poggiava ormai solo sulle spalle di alcuni attori sopravvissuti; senza speranza era tutto ciò, far rinascere, nei modi di una grande opera di colorito barocco, questa eredità evanescente della pienezza del secolo XVIII di Maria Teresa. La sua vita fu simbolo di un'Austria che stava scomparendo, di un teatro che stava scomparendo, simbolo nel vuoto, ma non del vuoto.»

CAPITOLO II

Dall'io al noi: la vocazione teatrale di Hofmannsthal.

2.1. La produzione giovanile.

«Der Anfang ist pure Magie»¹ [*Ad me ipsum*, RuA III: 621]: anche Hofmannsthal, che scrive queste parole nel 1926, molti anni dopo il suo inizio, sembra riconoscere l'aura di arcana bellezza che pervade le sue opere giovanili e l'imperscrutabile mistero dei personaggi che popolano le sue poesie e i suoi primi drammi. Non solo però ermetici segreti e forme poetiche perfette sono racchiusi nella sua precocissima produzione poetica, lì si scorge soprattutto una dimensione culturale di amplissimo respiro: le sue poesie e i suoi primi drammi accolgono una riflessione sulla vita, sulla condizione umana, tanto profonda che, per forza di cose, a essa bisogna tornare quando si vuole affrontare anche un solo aspetto dell'opera matura dello scrittore. In fondo, anche Hofmannsthal riconosce indirettamente la necessità di questo sguardo retrospettivo che il suo esegeta deve assumere, quando, lapidario, annota in *Ad me ipsum*: «Formidable Einheit des Werkes.»² [RuA III: 620].

Per prima cosa però è importante stabilire dei punti di riferimento fissi. Quando si parla di opera giovanile per Hofmannsthal si intende comunemente la sua produzione poetica, teatrale, critica e narrativa che va dai sedici ai ventotto anni circa (dal 1890 al 1902 circa), ossia dalla pubblicazione del primo sonetto, *Frage*, sulla rivista popolare “An der Schönen Blauen Donau” a quella della lettera immaginaria *Ein Brief* (testo conosciuto in Italia sotto il titolo di *Lettera di Lord Chandos*). Questa scansione cronologica ha ovviamente tutti i difetti di ogni suddivisione in periodi, ma non è assolutamente arbitraria; anzi, essa corrisponde a una fase della produzione hofmannsthaliana che, in retrospettiva, appare essenzialmente unitaria, nella quale vengono accennate problematiche la cui successiva intensificazione porterà alla crisi poetica testimoniata dalla *Lettera di Lord Chandos* e allo sviluppo, passati i trenta anni, di una poetica diversa, per la quale l'autore

¹ «L'inizio è magia pura».

² «Straordinaria unità dell'opera.»

abbandonò la lirica per dedicarsi principalmente al teatro.

Della bellezza della produzione lirica di Hofmannsthal si è parlato più volte: le sue poesie sono, come scrisse Ervinio Pocar – tra i scopritori italiani di Hofmannsthal di più antica data, il quale per primo nel 1922 ne tradusse e diede alle stampe i drammi lirici – «perfette nella forma, tuffate in un’atmosfera di sogno, intrise di una malinconica saggezza; [...] vie magiche alla ricerca di se stesso» [Pocar 1971: 9]. Queste parole non si addicono solo a poesie quali *Vorfrühling*, *Erlebnis*, *Ballade des äußeren Lebens*, o al prologo all’*Anatol* di Schnitzler che Hofmannsthal scrisse nel 1892; esse calzano perfettamente anche i suoi drammi, che non a caso sono scritti in versi e vengono chiamati dalla critica “drammi lirici”. A ben vedere, in Hofmannsthal la distinzione fra produzione lirica e teatrale è molto artificiale: i due generi hanno diversi punti di contatto, trattano in fondo gli stessi temi, e anche la lingua poetica è sostanzialmente la stessa.

Del resto l’opera poetica e quella drammatica – e anche quella critica a dire il vero – sono accomunate dallo stesso trattamento editoriale. Quanto Hofmannsthal scrisse nell’ultimo decennio dell’Ottocento, infatti, venne di rado pubblicato sotto forma di libro, bensì i singoli pezzi, liriche drammi saggi e articoli, uscirono isolatamente in diversi giornali e riviste, viennesi o tedeschi (p. es. “Deutsche Zeitung”, “Frankfurter Zeitung”, “Wiener Literatur-Zeitung”, “Moderne Rundschau”). Solo poi, all’inizio del nuovo secolo, l’autore si dedicò a raccogliere i drammi lirici e le poesie in volume³.

Tra i nomi delle riviste sopra riportate non ho citato però la più importante di tutte, quella che accolse le più belle poesie dell’autore, i “Blätter für die Kunst” del poeta tedesco Stefan George (1868-1933), la personalità artistica che più ha lasciato il segno sull’animo di Hofmannsthal: i rapporti fra i due poeti furono di una complessità estrema, di una profonda attrazione intellettuale reciproca, ma segnati anche da altrettanto incolmabili divergenze,

³ Per esempio: H.v.Hofmannsthal, *Theater in Versen*, Berlin 1899; *Ausgewählte Gedichte*, Berlin 1903; *Die gesammelten Gedichte*, Leipzig, 1907; un’eccezione: *Gestern*, Vienna, 1891, pubblicato sotto lo pseudonimo di Theophil Morren.

da una visione affine della poesia, di uguale matrice, portata però a evoluzioni estremamente diverse.

2.1.1. L'incontro con Stefan George: il problema del rapporto fra arte e vita.

Hugo von Hofmannsthal e Stefan George si erano conosciuti nel dicembre del 1891 a Vienna, durante una visita di questi nella capitale austriaca. Fu George, che aveva letto alcuni scritti di Hofmannsthal, ad avvicinare per primo l'altro, un giorno in cui ambedue si trovarono al Griensteidl⁴. I loro primi colloqui rivelarono una strepitosa vicinanza di interesse fra i due giovani poeti (ma George era di sei anni più grande), ambedue affascinati dal simbolismo francese, da Baudelaire, Verlaine, Mallarmé ad esempio, ma anche da Poe e Swinburne. George, dopo aver scritto gli *Hymnen (Inni)* e in attesa della pubblicazione della seguente raccolta, i *Pilgerfahrten (Pellegrinaggi)*, si trovava in quel periodo in una crisi poetica e cercava qualcuno, un amico-alleato, uno «Zwillingsbruder» (fratello gemello), come si esprimeva lui, che lo sostenesse «im weg [...] der schnurgrad zum nichts führt [sic]» («nella strada che conduce diritto al nulla») [Schonauer 1992: 31]. Non è da escludere, anzi è molto probabile, che l'attrazione che George nutriva per Hofmannsthal non si esaurisse sul piano artistico, ma andasse ben al di là, su quello della sessualità. Dalla corrispondenza che ci è rimasta è però impossibile capire quello che sia successo fra i due; si possono fare solo supposizioni – o pettegolezzi, forse. Certo è che Hofmannsthal non deve aver apprezzato affatto le dimostrazioni di affetto di cui l'altro dava prova e alle lettere piene di tensione ed emotività di questi, rispondeva con parole di circostanza o belle formulazioni che però nascondevano un netto rifiuto. Hofmannsthal, pur stimando molto il

⁴ Hofmannsthal stesso, molti anni dopo il primo incontro con George, ne diede una descrizione in una lettera rivolta a Walter Brecht, il suo amico germanista cfr. Schonauer [1992: 28-29] e Volke [1967: 31].

poeta tedesco e la sua poesia, non ne voleva sapere di averlo come fratello gemello e compagno di lettere. Tanto più che George gli proponeva un rapporto non precisamente paritario: nelle sue intenzioni sarebbe stato lui il “duce” (in senso dantesco) e il più giovane Hofmannsthal l’apprendista.

Malgrado ciò, malgrado le incomprensioni che segnarono il combattuto rapporto di Hofmannsthal e George – che finì poi nel 1906, ormai logorato dalle troppe divergenze di vedute, con la rottura di ogni contatto, sul pretesto della dura critica georgiana al dramma *Das gerettete Venedig* di Hofmannsthal –, l’incontro fra i due ebbe un influsso enorme sul nostro autore. Una testimonianza, per così dire, in presa diretta, ce la dà una poesia che Hofmannsthal scrisse alla fine di gennaio e inviò poi a George:

«Einem der Vorübergeht

Du hast mich an Dinge gemahnet
Die heimlich in mir sind
Du warst für die Saiten der Seele
Der nächtliche flüsternde Wind [...].»⁵
[*Aufzeichnungen aus dem Nachlass*, RuA III: 340].

In questi versi si legge chiaramente come i sentimenti di Hofmannsthal verso George fossero ambivalenti: da una parte gli riconosce il ruolo maieutico di avergli rammentato segreti che lui già serbava in sé, ma allo stesso tempo lo relega al ruolo di «uno che passa e va», che non può fermarsi. George infatti non ne fu propriamente lusingato⁶.

Resta da chiedersi – e qui si tocca il centro della questione – quali sono questi segreti del cuore che il contatto con George fece affiorare alla superficie, queste corde dell’anima che la loro conoscenza fece vibrare.

In primo luogo c’è da tener presente chi e che cosa George

⁵ «A uno che passa e va // Mi hai rammentato cose / segrete in me / sei stato per le corde dell’anima / il sussurro del vento notturno [...].»

⁶ «Aber bleibe ich für Sie nichts als „einer der vorübergeht“?», «Non rimango per lei che uno che passa e va?», gli risponde George, cfr. [Schonauer 1992: 30].

rappresentasse nella letteratura tedesca. Egli fu colui che più seriamente e più intensamente di qualsiasi altro in Germania assimilò il verbo dei simbolisti francesi e vi credette fermamente. Anche grazie alla sua frequentazione del cenacolo di Mallarmé nei suoi anni parigini, si fece sostenitore convinto della poesia come realtà assoluta, come dedizione incondizionata a un bello che dischiudeva i suoi misteri solo quando perdeva ogni rapporto con la realtà. In questo senso George era anche portatore di una visione ideale del poeta, il quale era chiamato a vivere in perfetto isolamento dal mondo, rinchiuso in un'impenetrabile *turris eburnea* alla quale avessero accesso solo pochissimi eletti che riconoscevano in lui il maestro e ne capivano le parole. E da questo circolo iniziatico – *Kreis* era infatti il nome che George dava al gruppo di giovani artisti che aveva effettivamente raccolto attorno a sé⁷ –, da questa posizione come di sacerdotale superiorità sul mondo, il poeta, detentore della verità, avrebbe potuto esercitare un'autorità morale e intellettuale sul popolo. «Odi profanum vulgus et *coerceo*» [Mittner 1971b: 951], scrive ironicamente Mittner a riguardo, giocando con il famoso verso Orazio e riassumendo così con arguzia l'ambiguità di un poeta che rifiuta il contatto con la massa, ma poi la richiama a sé per esercitare su di essa la sua dittatura.

Il contributo che George portò a Hofmannsthal consistette proprio in questa sua particolare ed estrema assimilazione del simbolismo francese. A Hofmannsthal i poeti francesi non erano certo sconosciuti⁸; anche lui sentiva fortemente il fascino dell'estetismo, di quell'approccio trasversale alla vita: né attraverso la natura né attraverso gli uomini, ma attraverso l'arte. Anche Hofmannsthal concepiva la realtà nei termini baudelairiani delle *correspondances* – nel Rinascimento si sarebbe parlato, in senso affine, di *analogia entis* –, anche per lui l'essere era una catena di fenomeni tutti correlati gli uni agli altri: la vita dell'uomo, i significati che egli sempre cerca hanno

⁷ Tra questi ricordo Karl Wolfskehl, Ludwig Derleth, Ludwig Klages e, più tardi, Friedrich Gundolf.

⁸ I saggi giovanili su Bourget, Amiel, Barrès – autori fattigli conoscere da Hermann Bahr – ne sono una testimonianza.

un *pendant* sicuro nel cosmo. Questa visione filosofico-ontologica si profilò ben presto nella mente di Hofmannsthal; già nel 1890 – certo sotto influsso della lettura dei francesi – appuntò nello stile lapidario dei suoi diari «Erkenntnis des Zusammenhangs des Lebens»⁹ [RuA III: 315]; e la certezza «daß alle Dinge für sich sind und doch voll Beziehung aufeinander»¹⁰ [RuA III: 396] non lo abbandonò più, neanche nell'età matura.¹¹ Sempre dal simbolismo, infine, Hofmannsthal aveva ereditato la sua visione del poeta come di un indovino («Zeichendeuter» come si esprimerà, sempre retrospettivamente, in *Ad me ipsum* [RuA III: 620]), cioè di colui che è capace di ricostruire, evocare, nello spazio della parola scritta, quei legami fra i vari enti che, pur esistendo, sfuggono all'esperienza degli uomini comuni; in altri termini, il poeta è chi sa parlare per metafore¹².

Affianco a queste caratteristiche comuni al simbolismo internazionale, affianco alla raffinatezza dell'estetismo, alla malia dell'arte, Hofmannsthal mostrava però uno sviluppatissimo istinto morale, un impulso critico che gli faceva vedere la vita dell'esteta come una non-vita, una chimera, pura illusione. Basterebbe leggere *Gestern (Jeri)*, il primissimo dramma di Hofmannsthal, completato nell'agosto del 1891 e dato alle stampe tra l'ottobre e il novembre del 1891, un mese prima cioè dell'incontro con George. Questo dramma, ambientato nell'Italia rinascimentale, in saloni raffinatamente adornati ma già pervasi di un morboso senso di declino, è un esempio compiuto del gusto decadentistico e dei temi che affollavano la letteratura moderna del tempo: gli slanci vitalistici intensi ma anche fatui, che durano tanto quanto il breve furore dell'esteta, l'edonismo,

⁹ «Comprensione della coesione della vita.»

¹⁰ «[...] che tutte le cose esistono per sé, eppure sono le une correlate alle altre.»

¹¹ Nel marzo del 1922 annotò nel solito *Ad me ipsum*: «Als junger Mensch sah ich die Einheit der Welt – das Religiöse – in ihrer Schönheit; die vielfältige Schönheit aller Wesen ergriff mich, die Kontraste, und daß alle doch auf einander Bezug hatten.» [RuA III: 618]. («Da giovane io vedevo l'unità del mondo, il religioso, nella sua bellezza; la multiforme bellezza di tutti gli esseri mi afferrava, i contrasti, ma insieme i vicendevoli rapporti di tutti.» [Hofm. 1963: 227].)

¹² Nel febbraio del 1891 scrive: «Der erste Dichter war der, welcher seine Geliebte Blume und seinen Feind Tier nannte.» («Il primo poeta è chi ha chiamato la sua amata fiore e il suo nemico animale».) [Aufzeichnungen aus dem Nachlass, RuA III: 322].

il narcisismo. Ma la particolarità che contraddistingue Hofmannsthal è che tutti questi (dis-)valori decadentistici sono racchiusi in una proposizione morale, anzi, come scrisse Hofmannsthal stesso¹³, in un proverbio con morale finale, il quale nega la validità e la giustezza di quegli ideali estetici che si sembrerebbero proclamare. In *Gestern* l'eroe, Andrea, prigioniero del suo eterno presente, della sua incapacità di vivere la vita vera e di trovare un rapporto con gli altri, sostiene dapprima che lo ieri non lo riguarda, poi però, quando viene a sapere che la moglie lo ha tradito con il suo migliore amico proprio perché lui gli era diventato inavvicinabile, è costretto a scoprire dolorosamente che il peso del passato esiste e non lo si può scaricare semplicemente il giorno dopo.

In un certo senso si può dire dunque che con Hofmannsthal l'estetismo tedesco ha trovato, allo stesso tempo, uno dei suoi più alti esponenti e dei suoi critici più severi: egli faceva, per così dire, una sorta di doppio gioco, era l'esteta e il moralista in una sola persona, anzi, in una sola coscienza, e con i suoi testi, come in *Gestern*, amava inscenare la divisione del suo io. Lui stesso, molto più in là con gli anni, riconobbe in *Ad me ipsum* che da giovane aveva condotto «eine Art Doppelleben» [RuA III: 626], una sorta di doppia vita¹⁴. E proprio attorno a questa parola “vita” si coagulano le discordanti valenze di questa sua doppia posizione. Da una parte, infatti, c'è la vita non vissuta dell'esteta, un'esistenza fallace consumata sugli oggetti d'arte e sui libri, o meglio, come un libro «Das man zur Hälfte noch nicht und halb nicht mehr begreift»¹⁵ [*Der Tor und der Tod* GuD I: 285]; dall'altra c'è la vita vera, quella del regno caotico della natura, colmo della

¹³ Cfr. la lettera di Hofmannsthal a Marie Herzfeld, in Volke [1967: 26]

¹⁴ Per mostrare l'ambivalenza delle posizioni del giovane Hofmannsthal riguardo alla vita si potrebbe citare un passo dai suoi diari, risalente al giugno del 1891, dove afferma esattamente la stessa tesi che discredita in *Gestern*: «Wir haben kein Bewußtsein über den Augenblick hinaus, weil jede unsrer Seelen nur einen Augenblick lebt. [...] Mein ich von *gestern* geht mich so wenig an wie das Ich Napoleons oder Goethes.» [*Aufzeichnungen aus dem Nachlass*, RuA III: 333], «Noi non abbiamo altra coscienza che quella dell'attimo, perché ciascuna delle nostre anime vive solo per un attimo. [...] Il mio io di *ieri* ha così poco a che fare con me quanto l'io di Napoleone o di Goethe.» [Hofm. 1963: 91].

¹⁵ «Che a metà non si comprende / ancora e per metà non più» [Hofm. 1971b: 83].

potenza di Dioniso e della fertilità di Venere. Come Gabriella Bemporad ha osservato nel suo saggio “Autobiografia dappertutto” [Hofm. 1991: 403], Hofmannsthal è solito opporre alla «Unzulänglichkeit des Ästhetismus», all’inadeguatezza dell’estetismo il suo «ma la vita...»: «Aber das Leben ist doch viel gewaltiger, größer und unsäglicher» [Prosa I: 205], ma la vita è assai più possente, grande e indicibile.

Su questi due opposti, estetismo e moralità, non-vita e vita, si bilancerà tutta l’opera giovanile di Hofmannsthal, in una lunga serie di fibrillazioni che cesseranno solo quando, passata la soglia dei trent’anni, Hofmannsthal, alla ricerca di una definitiva apertura al mondo, al “sociale”, darà una svolta alla sua produzione, indirizzandola alla conquista del vero e “vivo” palcoscenico e aprendola, al contempo, a nuovi e più profondi abissi.

Proprio in questa dissociazione interiore, in questa doppiezza che caratterizzava la poetica del primo Hofmannsthal sta la chiave per comprendere le ragioni della lontananza ideale che correva tra lui e George. Sin dal principio, infatti, Hofmannsthal avvertiva fortemente lo stridore del contrasto fra la dedizione totale alla poesia e quella alla vita vera. Vita e poesia sembravano essere due poli opposti e inconciliabili, ma lui non si sentiva pronto a rinunciare a nessuno dei due. Ora, la proposta di amicizia che George gli faceva significava anche che lui avrebbe dovuto condividere la sua visione del mondo, soprattutto il suo atteggiamento di distacco dalla vita, di nobile allontanamento dal *profanum vulgus* in un servizio esclusivo alla poesia. Ma questa proposta Hofmannsthal non poteva accettarla.

Non vi poteva però neanche restare indifferente, perché la lingua che George parlava e le richieste che gli faceva erano non solo quelle della cultura più innovatrice e affascinante – «moderna» – del suo tempo. Erano anche la sua stessa lingua e le sue stesse esigenze: ma solo in parte. È per questa ragione che l’impressione che i contemporanei ebbero di Hofmannsthal, considerandolo il poeta tedesco dell’*art pour l’art* per antonomasia, è sì comprensibile, ma molto limitativa e sostanzialmente falsa. Se Hofmannsthal amava le ambientazioni fastose e decadenti, se scriveva in versi

raffinatissimi, chiari ma come attraversati da una simbologia impenetrabile, ciò non significa che adorasse l'arte come realtà assoluta e priva di relazioni con il mondo. Già la sua opera giovanile dimostra invece l'onnipresente scrupolo morale di non perdersi nel vuoto delle parole (la critica alle possibilità del linguaggio, che raggiungerà il suo culmine in *Ein Brief*, è un tema già presente nella prima produzione¹⁶), di non smarrirsi nella fatuità di un'arte che, se disgiunta dalla realtà, si faceva solo fumo.

L'incontro con George e tutto il lungo periodo di contatti fra i due poeti ha avuto per Hofmannsthal quasi una funzione ammonitrice, gli ha ricordato quali erano gli eccessi di quello spirito estetistico di cui lui sentiva il fascino, gliene ha mostrato, per così dire, i rischi. È per difendersi dalle minacce di "morte dell'io al mondo"¹⁷ che l'ideale della poesia assoluta comportava che Hofmannsthal, nella fase della maturità, ha elaborato la sua più personale poetica e visione del mondo. Come scrive Michael Hamburger, proprio in seguito alla provocazione georgiana,

«Hofmannsthal begann sein eigenes Bedürfnis nach einem organischen Verhältnis zur Gesellschaft zu verstehen – nicht nach einer Diktatur des Künstlers über sein Publikum, sondern nach einem wesentlich reziproken Verhältnis. Dieses Bedürfnis war, wie er weiter erkannte, unmißverständlich österreichisch, nicht deutsch» [1964: 21]¹⁸.

Ma è anche dal contrasto fra la seduzione ambigua dell'*imperium* assolutistico dell'arte e dal suo rifiuto che nascono le più belle pagine della poesia giovanile di Hofmannsthal.

¹⁶ Cfr. il sonetto *Zukunftsmusik*: «Worte sind Formeln, die könnens nicht sagen, / Können nicht fassen die Geister, die hellen.» [GuD I: 115], «Le parole sono formule, non possono dirlo, / non possono catturare gli spiriti, luminosi»; in *Gestern* «Ohnmächtig sind die Taten, leer die Worte!» [GuD I: 215], «Le azioni sono impotenti, vuote le parole».

¹⁷ Sull'importanza del tema della morte in Hofmannsthal si veda anche § 3.1.

¹⁸ «Hofmannsthal iniziò a comprendere la sua propria necessità di un rapporto organico con la realtà, non secondo una dittatura dell'artista sul suo pubblico, ma secondo un rapporto essenzialmente reciproco. Questa necessità era, come lui più tardi riconobbe, senza ombra di dubbio austriaca, non tedesca.»

2.2. *Il vino nuovo in vasi vecchi: il gusto eclettico.*

L'adorazione dell'arte come la realtà spirituale più autentica è uno dei tratti del Simbolismo meglio presenti ai lettori moderni. Le sue radici più remote affondano nella visione platonica e neoplatonica dell'arte (quella del *Fedro* o, nel Rinascimento, degli scritti di Ficino) secondo la quale, l'amore (eros) per la bellezza, e quindi l'arte, porta l'uomo ad accedere alla dimensione iperurania della verità. Nell'Ottocento, nel secolo che dovette fare i conti con la tempesta innovatrice della Rivoluzione Francese che demolì l'oppressiva ma solida roccaforte di valori dell'*ancien régime*, nel secolo in cui i ceti colti erano orfani di qualsiasi credo trascendente, in seguito anche agli entusiasmi dei romantici, alla fede nella genialità del poeta, la dottrina platonica venne condotta alle sue estreme conseguenze: all'arte non solo era riconosciuta una funzione conoscitiva, quella di condurre l'anima dal mondo delle apparenze a quello delle verità, essa veniva concepita come l'attività somma dello spirito, più di qualsiasi religione o di qualsiasi metafisica: anzi, l'unica religione e metafisica possibile dopo la morte di Dio, per dirla con Nietzsche.

Il porre l'arte come realtà assoluta al centro dell'essere porta con sé un importantissimo cambiamento di prospettive nella maniera in cui l'artista si auto-rappresenta, nel suo modo di pensare al rapporto fra sé e la materia prima della creazione estetica. Con l'estetismo si fa strada la consapevolezza che l'arte nasce dall'arte stessa, il linguaggio nasce non dal mondo ma dal linguaggio stesso: certo consapevolezza nuova di un fatto vecchio, ma che per molti aspetti cambiò le carte in tavola e diede molto da pensare agli artisti.

Di questa realtà Hofmannsthal si rese conto straordinariamente presto, già i suoi appunti del 1891 sono cosparsi di riflessioni sull'argomento. I pensieri del giovane poeta si concentravano soprattutto sul carattere postumo dell'arte e dell'artista del tempo, sul suo sentirsi venuto "dopo" qualcuno:

«Unserem unklaren Gedanken bietet sich, da wir mit Ererbtem, Anempfundenem und Anerzogenem erfüllt sind, sofort eine fertige Ausdrucksform; [...]. Also gehören auch die Gedanken, die wir selbständig ahnen, gar nicht uns, denn wir sehen sie unbewußt durch das angeeignete Medium eines anderen, und der andere in uns spricht sie aus.»¹⁹ [*Aufzeichnungen aus dem Nachlass RuA III: 325*].

L'artista avvertiva di avere alle spalle un'imponente tradizione, vedeva con chiarezza l'eredità lasciata dai padri che condizionava il presente. Il 13 luglio 1891 Hofmannsthal scriveva a Schnitzler «Ich habe gar keine Empfindungen, citiere [sic] fortwährend in Gedanken mich selbst oder andere.»²⁰ [Hofm/Schnitzler: 8].

Sul perché il nostro autore sentisse così forte l'ombra lunga del passato sul presente si possono fare tante supposizioni. Si può pensare che ciò provenga dalla sua ricca cultura umanistica che gli faceva riconoscere quanto di ereditato, e dunque non proprio, c'era nella sua mente; potrebbe darsi che l'essere austriaco lo facesse sentire figlio di un impero che, sebbene agonizzante, si credeva pur sempre erede di quello di Carlo Magno (e quindi di quello romano, cfr. § 1.4.) Qualunque sia il motivo storico, sociologico o psicologico poco conta, l'importante è non farsi sfuggire la carica negativa, non certo rasserenatrice, di queste speculazioni, il fatto che Hofmannsthal, con le sue severe affermazioni, mini alla base il credo romantico della genialità e dell'autonomia dell'artista. A esso sostituisce quello dell'artista che *nachschafft*, che crea, allo stesso tempo, “dopo” le opere altrui: «Eklektizismus und Originalität in uns gemischt. Unsere Kunst eine nachschaffende. Wir wohnen in verlassenen Zyklopenbauten, die wir ausgehöhlt haben [...]»²¹ [*Aufzeichnungen aus dem Nachlass RuA III:*

¹⁹ «Ai nostri pensieri confusi si presenta subito, visto che siamo pieni di sensazioni ereditate, inculcate, un'espressione pronta per l'uso; [...]. Dunque anche i pensieri, che ideiamo da soli, non ci appartengono affatto, perché li vediamo attraverso il medium acquisito di un altro, e l'altro in noi li enuncia.»

²⁰ «Non ho affatto sentimenti propri, cito sempre mentalmente me stesso o altri.»

²¹ «Ecclettismo e originalità mischiati in noi. La nostra arte, imitativa. Abitiamo in costruzioni ciclopiche che abbiamo scavate [...]»

360]. L'arte nasce dall'arte, il linguaggio dal linguaggio: «Wenn wir den Mund aufmachen, reden immer zehntausend Tote mit.»²² [P I: 230], così dice l'autore in *Eine Monographie*. Se tale è dunque lo status dell'artista, ne consegue che l'arte non potrà più essere pensata nei termini di originalità, ma solo come ri-creazione del vecchio: è il vino nuovo in otri vecchi che Hofmannsthal loda recensendo in un articolo i *Poems and Ballads* di Swinburne [P I: 103]. Questa è la riflessione estetica e conoscitiva che sottende alla rivendicazione dei diritti dell'eclettismo che Hofmannsthal esprime.

Sull'eclettismo si è parlato già in precedenza, perché esso costituisce una caratteristica costante nell'opera del nostro autore. Ma se vogliamo essere più giusti, essa è molto più visibile nell'opera matura dello scrittore che non in quella giovanile. *Der Tod des Tizian* e gli altri drammi lirici, le poesie, *Das Märchen der 672. Nacht* sono infatti opere sostanzialmente autonome, se vogliamo usare il termine, originali, pur nella ricchezza di allusioni e modelli letterari che vi si può scorgere. La produzione teatrale dell'età matura, invece, *Jedermann*, che a noi più da vicino interessa, *Das gerettete Venedig*, *Elektra*, *König Oedipus* e così via, è composta per lo più da testi veramente *nachgeschaffen*, rifatti cioè sul modello di una fonte già esistente, quasi sempre con un gusto contaminatore, che mette insieme motivi e stili provenienti da tradizioni diverse. Stranamente sembra che la riflessione teorica dell'Hofmannsthal degli anni novanta si attagli più alla sua opera matura che non a quella giovanile, ma questo non deve costituire un problema, perché se c'è evoluzione fra un periodo e l'altro, questo non significa che ci dev'essere soluzione di continuità. Al contrario invece; se infatti il passaggio all'età matura implicherà, come vedremo con la *Lettera di Lord Chandos*, il portare al parossismo l'esperienza georghiana della dedizione mistica all'arte e, di conseguenza, l'abbandono della poesia, esso non farà venire meno le ragioni dell'estetica eclettica del copiare variando, bensì le darà, come vedremo, nuova linfa.

²² «Quando apriamo bocca, parlano sempre con noi diecimila morti.»

Prima di passare a questi ulteriori gradini della poetica hofmannsthaliana vorrei però inserire un excursus storico sull'ecllettismo, sulle sue origini e sui suoi rapporti con il gusto neogotico – che ovviamente gioca un ruolo importante in *Jedermann*. In questa esposizione ho tenuto soprattutto a mente l'esempio dell'architettura; le ragioni sono in parte di ordine pratico, perché è nell'architettura dell'Ottocento, molto più che in letteratura, che il gusto ecllettico ha lasciato le sue tracce; in secondo luogo perché suppongo che tra le tante esperienze di arte ecllettica che Hofmannsthal fece, sia stata quella dell'architettura della Ringstraße di Vienna a influenzarlo di più.

Questa digressione storico-culturale e architettonica ci consentirà di fare ulteriori considerazioni sull'ecllettismo che integrino le osservazioni sin qui fatte.

2.2.1. L'ecllettismo e il medievalismo architettonico in Europa: un excursus storico.

Ogni società ha bisogno dei suoi simboli, di rituali oggetti forme, sulle quali sintetizzare e con le quali rappresentare, anzi visualizzare, i propri valori, i costumi, le credenze o i rapporti di potere. Non credo si sia mai verificato nella storia umana il caso di un'epoca o di una civiltà che abbia creato *ex novo* il suo linguaggio figurativo, che non abbia cioè attinto alla memoria del suo passato o all'esempio di un popolo vicino per arricchire e rinnovare il patrimonio di immagini con cui trasmettere le specificità della propria cultura. Lo stile di qualunque epoca e popolo non è mai un qualcosa di isolato e la formazione di uno stile passa sempre attraverso l'imitazione di un altro precedente, una sorta di plagio critico dove si copia a man bassa e, allo stesso tempo, si varia senza porsi problemi di purezza o unità. In questo senso, anche per l'arte vale il postulato della scienza moderna, secondo cui in natura nulla si crea e nulla si distrugge ma tutto si trasforma.

Nella ricchissima storia della pittura, scultura e dell'architettura occidentali i casi di invenzioni assolute, non correlate in alcun modo con il pas-

sato, si contano sulle dita di una mano. Per secoli e secoli, dal Medioevo in qua, l'immaginario figurativo occidentale è stato sempre attratto, dominato, dalla cultura classica, dal tesoro di forme e valori visivi che la civiltà greco-romana ha sviluppato e codificato. Attorno al modello classico, in opposizione o in adesione, si sono articolati tutti gli stili, i movimenti architettonici, pittorici e scultorei del nostro passato. Per portare alcuni esempi tratti dall'ambito dell'architettura e percorrendo a volo di uccello gran parte della storia dell'arte, si pensi al riutilizzo dello spazio delle *basilicae* romane fatto dall'architettura cristiana; alla Cappella Palatina di Aquisgrana, fatta costruire da Carlo Magno al volgere dell'VIII secolo; allo stile romanico, che nel suo nome sottolinea il legame ideale con la tradizione latina; si pensi poi al Rinascimento fiorentino, per esempio alla Cupola di Santa Maria del Fiore di Brunelleschi a Firenze, alle ville palladiane, come la Villa Capri fuori Vicenza, detta anche "Rotonda"; all'architettura neo-classica di John Nash a Londra o all'Arc de Triomphe parigino (iniziato nel 1806 da Jean-François Chalgrin).

Lungo i secoli dunque, con una frequenza più o meno intensa a seconda dell'area geografica e del periodo, le forme elaborate dalla cultura greco-latina hanno fatto da punto di riferimento, da serbatoio di idee per tutti gli artisti e i loro committenti, il modello classico è servito da appoggio sia per i tradizionalisti e sia per gli innovatori, ha segnato restaurazioni e rivoluzioni. Questa tendenza, il predominio dell'esempio classico nella cultura europea, cominciò tuttavia a subire delle sensibili battute d'arresto a partire dalla seconda metà del XVIII secolo in un'area geografica ben precisa: la Gran Bretagna. È qui infatti che si affermò quella corrente di gusto che coinvolse a mano a mano tutti gli ambiti dell'arte (architettura, arti figurative e letteratura) e che viene detta, con un termine poco soddisfacente ma d'uso corrente, preromantica. Nella seconda metà del Settecento, nel periodo in cui James Macpherson (1736-96) raccolse e tradusse – rimaneggiando e inserendo passi di sua invenzione – i carmi celtici di bardi gaelici d'Irlanda e degli Highlands scozzesi, si fece strada un gusto che, a scapito dei valori classici

dell'armonia delle linee, della regolarità, della solarità, esalta la difformità delle forme naturali, l'aritmia, il notturno e che vede, per l'appunto, la sua origine né nella cultura latina, né in quella latinizzata dei Germani, ma in quella autoctona dei Celti. I canti del ciclo di Ossian, editi dal 1760 al 1773, con i loro paesaggi verdi, le nere distese di mare, le brughiere solitarie, visioni di querce divelte dal vento e di mura diroccate, assecondano l'evoluzione di un nuovo gusto e di un nuovo sentire, più tragico e malinconico, più oscuro; questi canti poi, attribuiti ad autori del popolo, contribuiranno a formare il mito della superiorità della poesia popolare, che, in Germania soprattutto, avrà un importante posto nella riflessione letteraria.

Dietro a questo nuova direttiva di gusto figurativo e letterario ci sono rivolgimenti sociali molto complessi e di estrema portata che riguardano il lento ma inesorabile passaggio da un'economia rurale e mercantile a un sistema produttivo di tipo (pre-)industriale, con la conseguente scalata sociale della classe che di tale mutamento è agente: la borghesia. Un nuovo gruppo sociale in formazione che, consapevole della propria forza, aspira alla conquista del potere, si pone ovviamente, a un certo stadio del suo sviluppo, il problema di come rappresentare se stesso e il proprio mondo, di quale codice linguistico e figurativo usare per imporsi o, in termini idealistici, "porsi". Se, come si verificò nel Settecento, la classe antagonista alla borghesia, l'aristocrazia, si era appropriata, o meglio aveva letteralmente monopolizzato il linguaggio classico – tanto che classicismo (in musica, letteratura, architettura) e aristocrazia era un tutt'uno – è evidente che alla classe emergente non restava che impadronirsi dello stile "opposto", non restava che rivolgersi a quella cultura popolare di origine non latina ma celtica e germanica²³ che, nonostante il suo ruolo subalterno nel passato, non aveva mai ceduto e non era venuta meno. La cultura anti-classica, allora, aveva, agli occhi di molti artisti del Sette-Ottocento, tra i tanti suoi pregi quello di non essere di importazione, di non provenire, come il classicismo, da nazioni

²³ Nel Settecento non si distingueva chiaramente fra Celti e Germani.

rivali quali la Francia o da culture che nel passato furono colonizzatrici, quale la latina, ma di essere originale, autoctona. L'originalità, l'immediato legame con il passato più puro e genuino del popolo era un valore sentito fortemente anche e soprattutto perché coincideva con gli ideali politici della borghesia, la quale riconosceva alla propria tradizione popolare non-nobiliare indipendenza e autorevolezza e non accettava di vedersi in una posizione subalterna rispetto alla cultura aristocratica o di corte. L'attenzione che gli autori del tardo Settecento hanno per la cultura popolare e, allo stesso tempo, il rifiuto sul piano estetico dei canoni classicistici – testimoniata in area tedesca dallo *Sturm und Drang* e in particolare dall'attività di Herder e Goethe – va letta all'interno di questo quadro di rivolta borghese contro il potere dell'*ancien régime* e di lotta per i diritti politici.

Nel nostro discorso sull'arte eclettica dell'Ottocento proprio la filosofia di Herder (1744 –1803) è un punto di partenza di fondamentale importanza: è la filosofia dello storicismo elaborata per primo da Herder, infatti, il fondamento teorico che giustifica le scelte stilistiche eclettiche degli artisti ottocenteschi. I neo-stili, il neo-classicismo, neo-gotico, neo-rinascimentale, neo-egizio, neo-etrusco e così via in una lista che sembra non aver fine, non si sarebbero dati se, nel passare dal Settecento all'Ottocento, non si fosse affermato un nuovo modo di pensare la storia e di guardare alle singole epoche. In *Auch eine Philosophie der Geschichte* Herder sostiene che la storia è il «cammino di Dio attraverso il mondo» [cit. da Mittner 1971a: 318], il che significa che nella concezione del filosofo – che negli anni seguenti sarà ripresa e ampliata dagli altri romantici e idealisti tedeschi – «la storia appariva come il prodotto di un soggetto provvidenziale assoluto, che si viene progressivamente rivelando o realizzando nella molteplicità degli avvenimenti, dei quali costituisce il momento unificatore e totalizzante. Guardata da questo punto di vista, la storia prende le sembianze di un processo globalmente positivo [...]» [Abbagnano/Fornero 1986: 32]. Sotto questa nuova ottica ogni periodo storico, ogni stadio della civiltà umana, ogni po-

polo aveva una sua funzione, una sua dimensione teleologica nell'incessante divenire della storia; in ogni epoca si rivelava cioè lo spirito divino, la provvidenza che informa la storia, e, da questo punto di vista, ogni giudizio di condanna sulle epoche del passato diveniva infondato e la pretesa illuministica di giudicare i periodi precedenti alla luce dei valori del presente significava misconoscere l'individualità e l'autonomia delle singole epoche. Questa nuova visione della storia implicava un modo diverso di guardare ai prodotti artistici e ai codici espressivi delle varie epoche del passato, essi venivano visti come delle entità organiche, rispondenti a una loro logica interna che giustificava anche quelle forme espressive che agli occhi di un postero potevano apparire bizzarre e incomprensibili. L'atteggiamento classicista delle epoche precedenti non contemplava che potessero esistere codici figurativi che, diversi da quello greco-romano, avessero uguale validità: il canone classico era visto infatti come vetta dell'ingegno umano e, allo stesso tempo, arte che sgorga direttamente dall'imitazione della natura; esso era dunque un canone assoluto. Affinché si arrivi all'atteggiamento eclettico degli architetti ottocenteschi che, come nota con sarcasmo Camillo Boito «consigliano di seguire nei nostri teatri lo stile moresco, nelle chiese lo stile gotico, nelle nostre porte di città lo stile greco, nelle nostre borse lo stile romano, ne' nostri palazzi pubblici lo stile municipale del medioevo [...]» [cit. da Negri Arnoldi 1989: 415] bisogna passare attraverso la demolizione della presupposta superiorità di uno stile su tutti gli altri e l'accettazione del principio che ogni epoca ha dato vita a un suo linguaggio figurativo coerente e degno di imitazione.

Oltre a questo cambiamento nella visione estetica, c'è un'altra caratteristica della cultura dell'Ottocento senza la quale l'eclettismo in arte non sarebbe pensabile, e che anch'essa deriva dalla filosofia storicistica: non bisogna scordarsi, difatti, che l'Ottocento è anche il secolo in cui è nata la storiografia, la filologia, l'archeologia moderna. Nell'Ottocento una schiera foltissima di studiosi, desiderosa di darsi dei mezzi di ricerca razionali e più oggettivi possibili e, al contempo, munita di una grande passione ideale, è

riuscita ad ampliare in modo sorprendente le conoscenze storiche dei popoli occidentali: e non solo la storia greca, quella romana, il Medioevo o il Rinascimento italiano finirono sotto il microscopio dei grandi studiosi del secolo scorso, anche i popoli del Medio ed Estremo Oriente, via via fino ad abbracciare la storia universale. Senza una precisa conoscenza del passato, senza l'impulso di una passione che sogna di far rivivere il passato non c'è imitazione, non c'è nessun neo-stile, e che questo sia vero lo testimonia, come abbiamo intravisto nel capitolo precedente, anche Hofmannsthal.

Nel panorama culturale fortemente innovativo e di rottura che si staglia con il passare dal XVIII al XIX secolo – e che abbiamo sin qui seguito accennando alla cultura preromantica inglese e alla filosofia herderiana in area tedesca – è da collocare la rivalutazione del Medioevo: un'interpretazione del passato europeo molto complessa, che coinvolge certamente una revisione storiografica, una rilettura idealizzata, o meglio ancora ideologicizzata in senso reazionario, che esercita, per tutto l'Ottocento fino addirittura ai primi decenni del Novecento, una grossa ascendenza sulla letteratura, sull'arte, sull'architettura.

Il Medioevo dei romantici tedeschi, quello del Novalis di *Die Christenheit oder Europa* (1799), per esempio, era una sorta di età dell'oro della civiltà moderna, o di infanzia dell'umanità, un'epoca in cui la cristianità era spiritualmente e politicamente unita e tutto il cosmo si credeva pervaso dalla presenza divina; era il tempo dell'unità, della non-frammentazione e, parimenti, quello dell'ingenuità della poesia, quando si veneravano i santi, si credeva alle pie leggende e si adoravano le reliquie.

Tuttavia, oltre a questo, il Medioevo fu per gli artisti dell'Ottocento soprattutto un vero e proprio serbatoio di temi, di forme e situazioni attinte dalla storia e dalle testimonianze artistiche del periodo. Questo è il fenomeno artistico chiamato *medievalismo*, ed esso impronta gran parte dell'arte europea dell'Ottocento, anche se questa è oggi dai più ignorata.

Fu nell'ambito dell'architettura che la voga di riprendere volutamente i modi delle arti medievali si fece strada per prima; con precisione, ciò accadde in Inghilterra dove questo stile fu detto "Gothic Revival". Agli inizi si trattava di una nuova maniera di allestire e addobbare lo spazio del giardino; progressivamente, infatti, si era cominciata ad abbandonare la moda del giardino geometricamente organizzato detto "all'italiana" per una disposizione più casuale, pittoresca, arcana, "all'inglese", appunto. Dall'architettura da giardino il passo a quella degli edifici fu assai breve. Il primo esempio di costruzione volutamente neogotica è la villa di campagna di Strawberry Hill (a Twickenham lungo Tamigi) che Horace Walpole²⁴ a partire dal 1750 fece restaurare e ornare in stile gotico.

Non è un caso che il neogotico si sia manifestato dapprima in Inghilterra. Innanzitutto è lì che si presentano per prima quelle condizioni sociali ed economiche di cui si è detto sopra e che costituiscono la giustificazione storica di questa manifestazione artistica. È forse il caso di notare poi che, in Inghilterra, la tradizione dell'architettura gotica non era scomparsa del tutto con la fine del Medioevo, ma era sopravvissuta nelle campagne, per cui gli artisti che progettavano edifici di stile neogotico potevano giustamente ritenere di porsi in continuità con uno stile originario inglese, con una tradizione profondamente legata alle radici culturali della nazione.

La ripresa delle forme gotiche non era infatti un atto neutro, senza risvolti sul piano culturale e su quello dell'ideologia. Per molti, come per esempio per l'architetto August Welby Pugin (1812-1852), che lavorò tra l'altro alla fabbrica del parlamento londinese, gotico stava a significare architettura originariamente cristiana, anzi cattolica, e l'atto stilistico di ridare vita alle forme gotiche aveva come risvolto quello ideologico di voler riaffermare i valori cristiano-cattolici che costituivano il nucleo della civiltà medioevale. Molto spesso, anche nella letteratura, il medievalismo portava

²⁴ Horace Walpole, figlio del primo ministro inglese Sir Robert Walpole (in carica dal 1721 al 42 e nobilitato da Re Giorgio II conte di Orford), fu letterato, storico e antiquario e anche autore del primo romanzo gotico *The Castle of Otranto*, primo di una lunga serie di romanzi del mistero e dell'orrore.

con sé l'esaltazione del Cattolicesimo, come, per esempio, ne *Le génie du christianisme* (1802) di Chateaubriand. In seguito, esso si legò strettamente al clima di restaurazione che aleggiava nell'Europa uscita dal Congresso di Vienna e all'involuzione conservatrice di parte della borghesia europea. Malgrado ciò, i due aspetti, cattolicesimo ed esaltazione del Medioevo, non erano sempre e necessariamente legati fra di loro. A riprova di ciò si può ricordare che il gusto del revival gotico nell'Ottocento fu sostenuto anche da correnti ecclesiali tutte anglicane come l'Oxford Movement²⁵, o, in Prussia, da architetti protestanti come Schinkel, di cui si dirà poi. Inoltre, se in Inghilterra, nel secolo XIX paese fieramente anticattolico, gli inizi dell'architettura neogotica si svolsero in ambito privato (come la villa di H. Walpole testimonia), questo stile, supportato da un'ideologia nazionalista e conservatrice, fu poi sempre di più applicato all'architettura istituzionale: a *colleges* – e si pensi a Oxford – a chiese, fino a ricevere, tra il 1837 e il 1852, l'elevazione ai più alti onori con la costruzione delle *Houses of Parliament* a Londra.

Ma non soltanto in terra inglese il revival gotico ebbe fortuna, esso prese piede anche sul continente. Si può qui ricordare un'altra personalità di rilievo, Eugène Viollet-le-Duc (1814-1879), architetto e ingegnere francese, teorico e trattatista, che studiò approfonditamente sia le tecniche costruttive delle cattedrali gotiche sia la decorazione e l'arredo, utilizzando le sue nozioni nel restauro di antiche chiese. L'attività di Viollet-le-Duc è particolarmente degna di attenzione perché essa congiunge passione per il passato e perizia tecnica, fa da ponte, in senso lato, fra la fantasia romantica e il razionalismo della tecnica ottocentesca.

Anche in area tedesca, sono molte le testimonianze di edifici a cui si sono date finte fattezze medievali. A Berlino, per esempio, l'architetto brandeburghese Karl Friedrich Schinkel (1781-1841), famoso per i revival di vari stili storici, da quello greco a quello rinascimentale fiorentino, progettò il Monumento alla regina Louise (1810) e la Werdersche Kirche

²⁵ Movimento religioso anglicano, teologico e devozionale, sviluppatosi negli anni trenta

(1826-49), tra i primissimi esempi di neogotico sul continente. A Vienna va invece ricordata la Votivkirche, progettata da Heinrich von Ferstel nel 1856 e voluta da Francesco Giuseppe come ex-voto dopo uno scampato attentato. Ma l'esempio più sbalorditivo di architettura neogotica in area tedesca è quello che ci ha lasciato Ludovico II di Baviera, il quale fece costruire, come sognante e folle tributo alle sue fantasie wagneriane, il grandioso e favolistico castello di Neuschwanstein, immerso nel bellissimo paesaggio alpino (inizio dei lavori 1869, alla morte del re nel 1886, terminato all'interno solo in parte).

Fin qui si è parlato del revival gotico e del medievalismo come di un fenomeno a sé; ciò, però, come si sarà intuito, non è esatto e non aiuta a farsi un quadro soddisfacente del tempo. Basterebbe infatti passeggiare per le strade del centro di Monaco di Baviera e ci si renderebbe conto che l'architettura ottocentesca (le strade e i monumenti del centro oggi visibili non appartengono infatti alla Monaco medievale o barocca, ma sono stati realizzati dai monarchi bavaresi dell'Ottocento, principalmente da Ludovico I e suo figlio Massimiliano II) non è solo imitazione del gotico, ma che, accanto ai pinnacoli e alle finestre ogivali del Neues Rathaus, c'è anche la facciata neo-rinascimentale della Residenz, che ricorda Palazzo Pitti a Firenze, c'è la neoclassica Glyptothek e i Propyläen di Königsplatz e così via.

L'Ottocento è il secolo dell'eclettismo e dello storicismo per antonomasia, dell'imitazione "fusa" – o confusa, se si preferisce – di tutti gli stili possibili che la storia ha messo a disposizione. Soprattutto le arti visuali sono accomunate da questa caratteristica: la pittura, l'architettura e il teatro, quelle arti che soddisfacevano il voyeurismo dello spettatore, la sua voglia di vedere il passato, tanto amato e tanto studiato, rivivere davanti agli occhi. Tutte le arti "teatrali" dell'Ottocento sono così, eclettiche e storicistiche, e, se questo è vero, non è un caso allora che l'apogeo dell'architettura eclettica

dell'Ottocento, collegato alla fazione politica dei Tory e che ebbe il suo centro a Oxford.

in Europa la si ritrovi nella città più “teatrale” di tutte: Vienna. Basta uscire dalla città medievale e portarsi sulla Ringstraße per capirlo.

Il Ring è un maestoso anello di viali largo 56 m che cinge la Innere Stadt di Vienna per una lunghezza di quattro km; fu fatto costruire da Francesco Giuseppe che nel 1857 firmò l’ordinanza di demolire le vecchie mura di origine medievale – esse avevano nel passato protetto Vienna dai Turchi – e farvi costruire al posto loro una serie di grandi edifici pubblici e di palazzi privati che simboleggiassero degnamente la grandezza dell’Impero. A realizzare le imponenti opere architettoniche furono chiamati i migliori architetti d’Europa, i quali, in perfetto gusto storicistico, si ispirarono nei propri lavori ai grandi monumenti e agli stili del passato, facendo del Ring un vero e proprio museo storico dell’architettura. Per fare un esempio: camminando sul Dr.-Karl-Lueger-Ring troviamo il celeberrimo Burgtheater costruito 1874-1888 da M. Engelhart in uno stile che associa forme tardorinascimentali a forme barocche (da ricordare gli affreschi che risalgono al periodo storicista di Gustav e Ernst Klimt), mentre, dirimpetto, si staglia il Rathaus, eretto in forme che ricordano il gotico fiammingo costruito nel 1872-1883 da F. Schmidt; continuando verso sud, sul Dr.-Karl-Renner-Ring sorge la facciata neo-greca del Parlament, fabbricato negli stessi anni da Th. Hansen; passando poi sul Burg-Ring, camminando affianco della Neue Burg si trova dall’altra parte della strada il Kunsthistorisches Museum, riccamente adornato, sia all’esterno (G. Semper) sia all’interno (K. Hase-nauer), in uno sfarzoso e stucchevole stile manieristico-barocco. L’impressione che se ne riporta è quella di essere capitati in una babele di linguaggi figurativi e maniere diverse. Il Ring appare un coacervo di modi espressivi sì eterogenei ma anche accomunati da una sfacciata ostentazione di lusso e sfarzo. Con tutto ciò, la Ringstrasse, questo susseguirsi di opere monumentali e maestose i cui stili non si possono descrivere se non facendo ricorso ai trattini, questa sorta di tripudio dell’eclettismo che impressiona, o disgusta, fu un fatto artistico di così eccezionale rilevanza da dare nome, a

Vienna, al periodo storico: la storia culturale viennese chiama gli anni tra il 1860 e il 1890 “l’era della Ringstraße”.

Ma perché, viene da chiedersi, costruire tutto in maniera così pedantesca e imitativa? da dove viene il gusto dell’ibridazione eclettica? era forse solo il conservatorismo dell’imperatore che aveva portato i ricchissimi committenti borghesi e i loro architetti a costruire così?

Una risposta a queste domande la propongono in parte le argomentazioni esposte sopra riguardo l’atteggiamento storicistico ottocentesco: l’Ottocento è percorso infatti da una grande curiosità per il passato, molto spesso da una vera e propria romantica nostalgia di ricreare le atmosfere di un tempo perduto: quanti romanzi storici, drammi, dipinti e, coerentemente dunque, monumenti, ci ha lasciato il secolo scorso? Pensiamo anche solo alla produzione del più grande classico austriaco dell’Ottocento, Franz Grillparzer – per fare un paragone qui molto opportuno, perché il gusto storicistico in architettura è fondamentalmente una messa in scena teatrale fatta con mattoni. Pur rifuggendo da ambientazioni storiche troppo facilmente evocate, molti dei suoi cogenti contrasti drammatici si giocano su sfondi di epoche remote: pensiamo alla Colchide di Medea, o alla Lesbo di Sappho, alla Praga di Rodolfo II e via dicendo. Di questi scenari lontani, delle atmosfere di secoli remoti, trasfigurati dalla potenza onirica dell’arte, il pubblico, impregnato di Romanticismo – ieri come oggi, in fondo – aveva estremo bisogno. Anche Hofmannsthal, lucidissimo critico in erba, scrivendo alla fine del secolo ci dà testimonianza di questa voga, anzi, ce ne propone una lettura critica, additando la pericolosità dell’inclinazione sognatrice della cultura decadente del suo tempo; nel 1894, dedicando un articolo a Walter Pater e al suo libro *Imaginary Portraits* scrive:

«Wir sind fast alle in der einen oder anderen Weise in eine durch das Medium der Künste angeschaute, stilisierte Vergangenheit verliebt. Es ist dies sozusagen unsere Art, in ideales, wenigstens in idealisiertes Leben verliebt zu sein. Das ist Ästhetismus,

[...] ein übernährtes und überwachsenes Element unserer Kultur und gefährlich wie Opium.»²⁶ [Prosa I: 204].

Sotto un'altra prospettiva, tuttavia, la fantasia storicistica del secolo scorso svela una facciata assai più inquietante; a guardarci meglio, il voler continuamente calarsi in panni non più propri è più che altro una mania di mascheramento: è come se gli artisti e i propri ricchissimi committenti fossero stati disposti a giocare con se stessi, con gli oggetti preziosi di cui si circondavano e con i propri monumenti, a un eterno carnevale. La moda o smania, se si vuole, di rivestire se stessi e anche i propri monumenti di un irrecuperabile passato nasconde un'inquietudine di fondo, un disadattamento che è verosimilmente conseguenza della difficoltà della classe dirigente del tempo – la borghesia – di trovare un'immagine di sé consona allo status politico ed economico che essa ormai con tutta sicurezza deteneva, di darsi cioè un modo di autorappresentazione certo e autorevole.

William M. Johnston nel suo libro *Vienna, Vienna...La capitale della nostalgia che ha inventato il nostro presente* riflette in maniera molto critica sul fenomeno Ringstraße e sulla classe sociale che l'ha realizzata, e scrive:

«Gli architetti della Ringstrasse erano artisti borghesi che costruivano per mecenati borghesi. I palazzi del passato erano stati costruiti dall'aristocrazia per l'aristocrazia. Ma, mentre questa dava per certo il proprio passato, la borghesia doveva plasmarsene uno. In emulazione con l'aristocrazia, essa prese in prestito stili architettonici con la speranza di legittimare se stessa. Se l'aristocrazia *era* il passato, ai borghesi non restava che studiare e imitare quel passato. [...] L'architettura della Ringstrasse esprime la fase aggressiva del liberalismo borghese, in cui l'aggressione è diretta contro gli stili passati anziché tendere alla trasformazione sociale.» [Johnston 1980: 100]

²⁶ «Noi siamo quasi tutti, in un modo o nell'altro, innamorati di un passato stilizzato, contemplato attraverso il medium delle arti. Questo è per così dire il nostro modo di essere innamorati di una vita ideale o per lo meno idealizzata. Questo è estetismo[...], un elemento ipertrofico e invadente della nostra società e pericoloso come l'oppio.» [Hofmannsthal 1991: 116].

Quando Hofmannsthal nasce (1874) gli edifici più significativi della Ringstraße erano ancora in costruzione e tutta la zona doveva apparire come un grande cantiere; ma quando arrivò all'età della ragione, quando diventò maturo e colto abbastanza da poter leggere e criticare quei monumenti, allora, le maestose costruzioni del Ring erano già a tal punto di completamento da poter lasciare un'impressione profonda sui suoi sensibilissimi nervi.

«Man hat manchmal die Empfindung, als hätten uns unsere Väter, die Zeitgenossen des jüngeren Offenbach, und unsere Großväter, die Zeitgenossen Leopardis, und alle die unzähligen Generationen vor ihnen, als hätten sie uns, den Spätgeborenen, nur zwei Dinge hinterlassen: hübsche Möbel und überfeine Nerven. [...] Es ist, als hätte die ganze Arbeit dieses feinfühligen, eklektischen Jahrhunderts darin bestanden, den vergangenen Dingen ein unheimliches Eigenleben einzuflößen. Jetzt umflattern sie uns, Vampire, lebendige Leichen, beseelte Besen des unglücklichen Zauberlehrlings!»²⁷ [Prosa I 147].

Così scrive Hofmannsthal nel 1893 nel suo saggio *Gabriele d'Annunzio*. Qui, più che testimoniarcì entusiasmo per le grandi realizzazioni dei propri nonni (ovviamente i «mobili» di cui parla possono anche essere intesi, per metonimia, come gli edifici e i monumenti architettonici, i “mobili” della sua città), egli trasmette una sorta di disappunto, come se quei fabbricati imponenti che racchiudevano, o imprigionavano, la vecchia Vienna fossero una gabbia dorata che impediva un autentico dispiegamento del vero sentire, o una morbida piuma bianca il cui solletico dà più fastidio che piacere ai nervi già sovraccitati. Ma la sua voce non è propriamente critica, non si innalza a condannare e a rifiutare²⁸; Hofmannsthal si limita a e-

²⁷ «Si ha talvolta l'impressione che i nostri padri, i contemporanei del giovane Offenbach, e i nostri nonni, i contemporanei di Leopardi, e tutte le innumerevoli generazioni prima di loro, abbiano lasciato in eredità a noi, tardi nipoti, due sole cose: mobili graziosi e nervi ipersensibili. [...] Sembra quasi che tutto il lavoro di questo secolo sensibile ed eclettico sia consistito nell'infondere alle cose passate un'inquietante vita propria. Ora ci aleggiano intorno, vampiri, cadaveri viventi, scope animate dell'infelice apprendista stregone!» [Hofmannsthal 1991: 75].

²⁸ Al contrario di Hofmannsthal, ma molti anni più tardi, quando ormai l'Impero non c'era più, sarà Hermann Broch che in *Hofmannsthal und seine Zeit* [1964], criticherà aspramente lo stile del Ring e lo tacerà di essere la testimonianza del vuoto di valori della cultura che lo ha prodotto.

videnziare le contraddizioni e a indicare i rischi della cultura in cui è immerso, dando a intendere, indirettamente, che allo stato delle cose non si poteva porre rimedio: agli *Spätgeborene* non era dato di ricusare il lascito dei padri e dei nonni, per quanto spiacevole esso fosse. E certo non può sfuggire che quella città fatta di troppa arte, disseminata di edifici sontuosi e invadenti con interni sovrabbondanti di preziosa chincaglieria (un po' come l'atelier di Makart²⁹), sapesse esercitare un fascino morboso e decadente a cui Hofmannsthal parzialmente soggiaceva.

Quando si parla dell'ecllettismo di Hofmannsthal dunque, del suo teatro che spazia da ambientazioni medioevali, come in *Jedermann*, a quelle della Grecia pre-classica di *Elektra*; che conosce le forme dell'operetta, come nel *Rosenkavalier*, e quelle dell'allegoria barocca, come *Das Salzburger Große Welttheater*; che sa fondere in un sol testo il teatro di Molière, la Commedia dell'arte e la tragedia classica, come in *Ariadne auf Naxos*; quando si parla di ciò è giusto ricordarsi di Vienna e della tara culturale che questa e i suoi tanti stili «con il trattino» hanno rappresentato per l'autore.

L'ecllettismo dell'opera hofmannsthaliana si trova, per concludere, sulla stessa linea d'evoluzione di quello ottocentesco, e in particolar modo di quello viennese, e di esso condivide le sorti. Come l'Austria si era data la missione di porsi come ponte fra l'est e l'ovest dell'Europa, fra il nord germanico e il sud latino, e dell'architettura urbana della sua capitale faceva uno specchio fedele di questo progetto unificatore, così fa Hofmannsthal con il suo teatro, che ha la pretesa di assumere in sé e rielaborare l'intera tradizione occidentale. Come il progetto culturale austriaco – quello del “mito” per intendersi – è stato oggetto di critiche feroci e distruttive, ma anche di sincere e accurate difese, così lo è stato quello del teatro hofmannsthaliano, ambiguo ed ecllettico come la sua Austria.

²⁹ Hans Makart (1840-1884), il più noto pittore di Vienna della seconda metà dell'Ottocento, grande illusionista e decoratore.

2.3. Un punto di non ritorno: Ein Brief.

Nel secondo paragrafo di questo capitolo si è visto come l'incontro-scontro con Stefan George sia stato un momento dialettico fondamentale nella formazione della poetica di Hofmannsthal. È grazie a George che a Hofmannsthal si è fatta sempre più tormentosamente presente l'antitesi fra il poeta, che vive l'arte come l'esperienza totalizzante di un contatto assoluto con la bellezza e la verità, e la vita «esterna» (come dice il titolo di una poesia *Ballade des äußeren Lebens*), che rifugge la mediazione dell'arte e richiede un contatto immediato con la natura e con i *Mitmenschen*. Da questo doloroso conflitto sgorga tutta la grande produzione giovanile di Hofmannsthal: le poesie³⁰, le novelle e i drammi lirici.

Per l'uomo Hofmannsthal era psicologicamente gravoso doversi sempre bilanciare fra le istanze di assoluta dedizione all'arte e quelle invece poste dalla vita vera. L'esperienza del servizio militare³¹ fu una vera e propria sfida all'equilibrio interiore che il giovane poeta cercava di darsi: l'isolamento provato in mezzo a commilitoni che poco o nulla avevano a che spartire con lui, il contatto con la povertà dei contadini, con il lezzo e le brutture dei campi militari lasciarono una traccia profonda e lo portarono a un atteggiamento assai più cauto e critico nei confronti della vita di bambagia che passava a Vienna a sognare sopra i libri o con la penna in mano.

Una delle trasfigurazioni letterarie di questa fondamentale esperienza di vita si trova nel *Märchen der 672. Nacht, La favola della 672^a notte* del 1895, ambientata in Medio Oriente e ispirata a *Le mille e una notte*. Qui si racconta di un giovane e ricchissimo figlio di mercante che dapprima vive rinchiuso nel suo palazzo, nutrendosi spiritualmente della bellezza delle co-

³⁰ Le poesie che, passata la severa cernita dell'autore, confluirono nel 1903 nella raccolta *Ausgewählte Gedichte (Poesie scelte)*.

³¹ Dal settembre del 1894 per un anno intero Hofmannsthal prestò servizio come volontario in un reggimento di dragoni a Gödingen, in Moravia; nel maggio 1896 e luglio 1898 fu richiamato a fare esercitazioni, che svolse in piccoli borghi della Galizia, vicino al confine con la Russia.

se di cui si era circondato, poi però, comincia a sentire interesse per la vita esterna; un giorno, recatosi in città alla ricerca di informazioni su un suo servitore, si perde nel labirinto dei vicoli dei quartieri poveri e, finito in una sordida caserma, viene ucciso dal colpo dello zoccolo di un cavallo a cui si era troppo avvicinato.

Il racconto, come è spesso in Hofmannsthal, più che reggersi da sé è subordinato all'allegoria, al senso secondo che l'autore vuole veicolare; e qui Hofmannsthal, che rappresenta l'abbandono della dimensione magica della bellezza e il pericoloso e mortale avvicinamento alla realtà "vera", rielabora la personale inquietudine di fronte all'abiezione e alla bruttura della vita provata nei mesi del servizio militare, manifestando al contempo l'esigenza sempre più acutamente sentita di riallacciarsi al mondo.

In equilibrio sul filo della vita e dell'arte, rischiando continuamente di squilibrarsi e cadere, Hofmannsthal visse nella sua giovinezza – come tutti noi del resto – momenti di alta e di bassa. A volte, pieno di afflato creativo, scriveva versi su versi, come per esempio durante l'estate 1897 passata a Varese, in cui terminò *Das kleine Welttheater (Il piccolo teatro del mondo)*, scrisse *Die Frau im Fenster (La donna alla finestra)*, *Die Hochzeit der Sobeide (Le nozze di Sobeide)*, schizzò *Der weiße Fächer (Il ventaglio bianco)* e *Der Kaiser und die Hexe (L'imperatore e la strega)*, ossia buona parte della sua produzione teatrale giovanile. Altre volte, invece, si sentiva preda di «widerwärtige Stockungen», di odiosi ristagni che per mesi gli rubavano la calma e la parola [cfr. Volke 1967: 60] e gli facevano accarezzare l'idea di smettere di scrivere.

Da queste esperienze biografiche nasce uno dei testi più famosi e studiati di Hofmannsthal, la *Lettera di Lord Chandos* (scritta nell'agosto del 1902 e pubblicata in ottobre nella rivista *Der Tag*), in cui l'autore concentra, intensifica, rivive e, infine, esorcizza tutte le sue ossessioni e i suoi dubbi sulla parola poetica e sull'unità e la coesione del soggetto.³² La *Lette-*

³² La perdita assoluta dell'ispirazione poetica che caratterizza l'esperienza fittizia di Lord Chandos deriva sì in parte da vicende autobiografiche, ma rispecchia anche molto da vicino la situazione di vita di uno dei più cari amici di gioventù di Hofmannsthal, Leopold

ra è un testo di immensa importanza non solo perché tematizza, e anticipa, la messa in crisi moderna della tradizionale concezione del linguaggio verbale – messa in crisi a cui gli intellettuali austriaci, in particolare Wittgenstein, diedero il contributo fondamentale – ma anche perché si pone temporalmente in un momento delicatissimo della vita di Hofmannsthal, in cui questi, esaurendosi ormai la sua vena artistica, alla ricerca di un contatto più diretto dell'arte con la vita, sviluppa una nuova poetica e si dedica alla vera conquista dello spazio teatrale. Difatti, il teatro dei *Drammi lirici* non era ancora pienamente pensato per il palcoscenico, ma aveva come sua maniera di fruizione preferenziale la lettura. Ora però Hofmannsthal – e sui motivi di questa scelta si parlerà poi – vuole guadagnarsi lo spazio vero e vivo del teatro.

La *Lettera di Lord Chandos* è dunque di così grande interesse per noi perché si configura come l'anello di *disgiunzione* fra la *Weltanschauung* dell'Hofmannsthal giovane e quella dell'uomo maturo, come il momento in cui il problematico scontro fra arte e vita raggiunge lo spasmo e perviene a un punto di non ritorno, costringendo l'autore a cercare nuovi orizzonti e nuove forme espressive.

Ein Brief è, come dice il titolo stesso, un'epistola fittizia, una lettera per così dire "en travesti" ambientata nel 1603 in Inghilterra (di nuovo il gusto eclettico-storicista hofmannsthaliano) che l'autore immagina scritta da un giovane letterato, Philipp Lord Chandos, al filosofo Francis Bacon. La finzione letteraria vuole che la lettera sia scritta in risposta a una precedente missiva di Bacone, il quale chiedeva al suo giovane amico le ragioni del suo lungo silenzio artistico e personale e lo invitava a curarsi dallo stato di ab-

von Andrian (1875-1951), autore di quello che Mittner chiama «l'opera per più di un verso più significativa dello 'Jungwien'» [1971b: 1016], il racconto *Der Garten der Erkenntnis* (1895). In seguito a questo grosso *exploit*, Andrian dovette sperimentare un tragico inaridimento della sua vena di scrittore. Questa condizione impressionò profondamente il nostro autore, il quale nel 1900 circa scrive al suo amico: «Immer wieder kann ich es mir nicht glaubhaft machen, daß die Kraft, die das hervorgebracht hat, sich sollte vollkommen in inneren Höhlungen zerstäuben und nichts mehr nach außen bewirken.» («Non mi potrò mai convincere che la forza che l'ha creato, si sarebbe dovuta disintegrare completamente in voragini interne e non avrebbe più prodotto alcun effetto esterno.»), citato da Volke [1967: 49].

battimento in cui era caduto. Chandos era stato un colto e promettente poeta, scrittore di drammi pastorali molto apprezzati, il quale, a un certo punto della sua vita, ancora giovane, era caduto in una lacerante crisi personale e conoscitiva, in seguito alla quale qualsiasi concetto logico, morale o religioso gli si era fatto incomprensibile, tanto da non riuscire più a esprimere alcun giudizio sulla realtà delle cose quotidiane e concrete; la parola umana non gli apparve più capace di esprimere alcunché, «die abstrakten Worte [...] zerfielen mir im Munde wie modrige Pilze»³³ [EGB: 465], lo scrivere gli era assolutamente precluso. Tuttavia, pur in questo stato di «Kleinmut und Kraftlosigkeit» [464], pusillanimità e fiacchezza, Chandos racconta di potere ancora sperimentare alcuni casuali momenti di gioia: a volte gli accade infatti che semplicissimi oggetti della vita quotidiana, «eine Gießkanne, eine auf dem Felde verlassene Egge, ein ärmlicher Kirchhof»³⁴ [467], si riempiano improvvisamente, come fossero vasi, di un'ondata di vita superiore, diventando epifanie del divino. Di questi momenti di infinito e misterioso incanto, gli unici eventi della vita che lo salvarono dalla rigidità dell'animo («die Starre meines Innern» [470]) che altrimenti lo attanaglia, nessuna lingua può parlare. Né in inglese, né in italiano, né in latino gli è dato di scrivere o di pensare; se esiste una lingua che possa farlo uscire dal suo mutismo, essa non può che essere quella nella quale sarà forse chiamato a parlare, quando, dopo la vita, si troverà davanti a un giudice a dare il suo rendiconto.

In che senso si può leggere questo documento letterario (sicuramente testimonianza di una vicenda personale e poetica autentica, ma anche definitivamente trasfigurata in arte, tanto che al lettore non è più dato di leggervi la vita dell'autore) come l'*anello di disgiunzione*, il punto di non ritorno della poetica giovanile di Hofmannsthal e quindi anche inizio, *via negationis*, di nuovi orizzonti creativi?

³³ «Le parole astratte [...] mi si sfacevano in bocca come funghi ammuffiti.» [Hofm. 1991: 139].

³⁴ «Un annaffiatoio, un erpice abbandonato nel campo, un cane al sole, un povero cimitero,» [Hofm. 1991: 140].

Quando si parla della *Lettera di Lord Chandos* si è soliti focalizzare l'attenzione sul tema del linguaggio, la si legge come un'accorata e disperata denuncia dell'incapacità comunicativa del linguaggio: un'interpretazione sicuramente esatta che ha il pregio di mettere in rilievo la veemenza con cui il protagonista affronta l'argomento più scandaloso della nostra civiltà logocentrica e logorroica, l'inadeguatezza della parola.

Ma molti interpreti, come per esempio Le Rider in un paragrafo del suo libro *Modernité viennoise et crises d'identité* [1990: 65-68 (trad. ted.)] e Magris in un capitolo di *L'anello di Clarisse* [1984: 32-61], sostengono che non sia tanto la crisi del linguaggio l'argomento cardinale del testo, bensì, in maniera molto più grave, la frantumazione dell'io, la perdita di unità del soggetto.

Al lettore che vuole dare un senso alla tormentosa esperienza chandosiana si aprono due strade. La prima è una via esterna e prevede che l'esegeta esca dal testo, si immerga nella realtà socio-culturale in cui questo è sorto, tornando alla Vienna *fin de siècle*, e si metta alla ricerca delle idee che possono aver generato la percezione della crisi che Hofmannsthal ha tematizzato. Lungo questo percorso si incontra, prima di tutti, Ernst Mach (1838-1916), professore di fisica e poi di filosofia all'Università di Vienna, autore del libro *Analyse der Wahrnehmungen* (1900), in cui l'io e la realtà esterna non sono più viste come delle unità strettamente coese e ontologicamente inscindibili, ma, più "scientificamente", dei *Wahrnehmungskomplexe*, dei complessi di percezioni fisiche (colore, suono, calore, pressione e così via), di sensazioni, pulsioni e passioni contraddittori e inarticolati. La soggettività, l'unità dell'individuo, il credo nella genialità umana cadevano sotto i colpi del pensiero razionale e biologico dello studioso: l'io della tradizione, l'io dei poeti, diveniva "unrettbar", insalvabile – come per primo ebbe a dire Mach stesso. Accanto a questa concezione, poi, stavano gli studi di psicopatologia di fine Ottocento, come *Les maladies de la personnalité* (1885) di Théodule Ribot o gli *Studien über Hysterie* (1895) di Freud, che suggerivano l'idea – esagerando un po' – che l'uomo moderno fosse affetto

da una diffusa insania mentale. Al di là di questa assimilazione in chiave pessimistica degli studi analitici e scientifici sull'uomo, alla base della crisi del *fin de siècle* c'è, per usare le parole di Nietzsche, la «condizione psicologica del nichilismo»³⁵, l'incapacità di credere a qualsiasi valore metafisico, né a quelli religiosi cui la cultura occidentale a partire dall'illuminismo ha negato ogni senso, né a quelli sostitutivi del progresso politico, civile e tecnico elaborati dal razionalismo sette-ottocentesco. Sotto questo punto di vista storico-culturale dunque la crisi dell'io che si cristallizza nel personaggio di Chandos è la crisi dell'umanità moderna che ha rifiutato gli antichi punti di riferimento e non sa accettare quelli proposti dai nuovi profeti (da Marx a Zarathustra).

L'altra prospettiva, complementare alla prima, dalla quale leggere i turbamenti esistenziali del personaggio hofmannsthaliano è quella "interna", che consiste nel ritornare alle ragioni del testo e farlo parlare con le sue stesse parole. L'esperienza di Chandos allora si svela come quella dello scrittore che, capace di immaginarsi il mondo come un'unità («*Mir erschien damals in einer Art von andauernder Trunkenheit das ganze Dasein als eine große Einheit [...].*»³⁶ [463-464]), era anche in grado di trasporlo, riducendolo alle forme della letteratura e del mito classico, in poesia. Ma a un certo punto questa facoltà immaginativa gli viene meno: a Chandos accade di passare, per una qualche ragione su cui il testo tace, dall'immaginazione alla visione: se prima sapeva immaginarsi il mondo come un Tutto, ora lo *vede* come un Tutto. È come se Chandos, nel suo cammino mistico-poetico, si fosse spinto troppo oltre, fino a superare la soglia della conoscenza possibile all'uomo. La sua incapacità di dare giudizi sul mondo, il fastidio che prova nel dover usare termini astratti è la conseguenza del suo non saper più distinguere da fenomeno a fenomeno, del suo vedere solo il noumeno. «Il fluire della vita lo afferra e compenetra a tal punto che egli si smarrisce

³⁵ «Der Nihilismus als psychologischer Zustand» in "Kritik des Nihilismus.", [Nietzsche 1969 (8. Abt., 2. Bd.): 288-290 (ed. it. : 256: 258)].

³⁶ «Tutta l'esistenza mi appariva allora in una sorta di continua ebbrezza, come una grande unità [...].» [Hofm. 1991: 138].

completamente negli oggetti, in una rivelazione del Tutto che distrugge l'unità della sua persona in un sussultante trascolorare di emozioni» [Magris 1984: 43]. Trasportato dal maroso della totalità, Chandos si rivela incapace di “essere nel mondo”, di imporre il suo io discernente alla materia grezza del caos e piegarla alla sua comprensione; di più, si rivela incapace di «porsi quale centro gerarchico della frase, quale punto prospettico da cui inquadrare e organizzare il mondo» [Magris 1984:46]. In altre parole, l'afasia chandosiana è l'afasia del mistico che, ridestatosi dalla visione divina dell'unità dell'essere, non sa più dire quanto ha visto.

Ora salterà all'occhio una contraddizione: prima, cercando un approccio ermeneutico esterno al testo, si è detto che la crisi dell'io proviene dall'atteggiamento nichilistico *fin de siècle*, ora invece, si dice tutto il contrario, che la frammentazione del soggetto è conseguenza dell'unione mistica con il Tutto. In realtà non c'è contraddizione, perché, come si sa, gli opposti troppo opposti finiscono per coincidere: «As west and east / In all flat maps [...] are one», direbbe John Donne ³⁷ (se si volesse far combaciare, come attorno a un cilindro, i due margini opposti). D'altronde, il sentimento panico di Chandos ricorda molto più le inquietudini e i dubbi di chi non vuole più credere a nulla, che il beato invasamento dei santi. L'esperienza della totalità di Chandos – e qui Hofmannsthal si fa proprio come Donne maestro del paradosso – è segnata da un vuoto angoscioso, da un'invalidabile rigidità spirituale, perché il destino di Chandos, diversamente da quello dei mistici cristiani, è quello di dover vivere nel mondo e sperimentare la totalità. Ma le due cose si escludono a vicenda. La sua condizione, quella dell'esteta spintosi troppo in là, è – come spiega l'autore stesso in *Ad me ipsum* – ossimorica, inconciliabile, e non si risolve se non nell'etica rinunciataria di un nobile silenzio, di una vita vissuta a metà:

³⁷ In “Hymn to God my God, in my Sickness”, dai *Divine Poems* in Donne[1971: 348].

scrive Hofmannsthal: «Chandos-brief. Die Situation des *Mystikers ohne Mystik*. Dazu zuviel „Weltfrömmigkeit“. Der Anstand des Schweigens als Resultat [corsivo mio].»³⁸ [RuA III: 601].

Questa opposizione fra la limitatezza della dimensione umana e l'insopportabile infinità del Tutto non è forse la stessa antitesi – certo portata all'estremo – della vita contro l'arte che conosciamo dai drammi lirici dell'autore, da *Der Tor und der Tod*, o *Der Kaiser und die Hexe*, e via dicendo? Ecco perché ho affermato che la *Lettera di Lord Chandos* porta *ad absurdum* e all'esaurimento la visione del mondo della produzione giovanile di Hofmannsthal: una volta per tutte e prima di rivolgersi verso nuovi orizzonti, Hofmannsthal mette in scena il fallimento del mito dell'uomo che, in vita, vuole «dimorare nella totalità». Il sogno dei poeti è una chimera, l'assoluto non è di questo mondo. All'uomo è riservata un'altra dimensione.

2.4. La conquista della dimensione teatrale

Ein Brief chiude emblematicamente la stagione simbolista di Hofmannsthal e allo stesso tempo coincide con un progressivo inaridimento della vena lirica dell'autore. Era come se a Hofmannsthal, dopo anni di intensa produttività e di grande successo di pubblico, si aprisse davanti, improvvisamente, il pericoloso abisso della sterilità creativa (benché solo potenzialmente, visto che il rischio di diventare un ex-poeta Hofmannsthal non lo ha mai veramente corso; la sorte di Lord Chandos, per quanto di autobiografico vi potesse essere in quell'opera, era un'esperienza limite solamente immaginata).

Negli stessi anni in cui Hofmannsthal comincia a perdere interesse alla poesia lirica, si affaccia con sempre più vigore alla sua fantasia la

³⁸ «La *Lettera di Chandos*. La condizione del mistico senza mistica. Inoltre religiosità troppo rivolta al mondo. Risultato: la dignità del silenzio.» [Hofm. 1963: 209-210].

possibilità di applicare la sua *vis* creativa al campo teatrale. Non si può parlare di una vera e propria scoperta del teatro, visto che il genere è rappresentato ampiamente anche nella sua produzione giovanile: *Gestern*, per esempio, la prima opera stampata in libro, è già un dramma. Certo, le prime *pièces* sono ancora prevalentemente monologiche – vengono infatti chiamate liriche – e non prevedono un’azione da portare sulla scena. Molto presto però si farà presente a Hofmannsthal il desiderio di provarsi concretamente, come autore, sul palcoscenico; in effetti il suo debutto teatrale data in gioventù, ossia nel marzo 1899, quando *Der Abenteurer und die Sängerin* e *Die Hochzeit der Sobeide*, vengono rappresentati sia a Berlino al Deutsches Theater sia a Vienna al Burgtheater.

La scelta di dedicare le sue attenzioni alla drammaturgia è, come vedremo poi, in perfetta continuità con l’educazione e la formazione culturale di Hofmannsthal, è anzi la conseguenza più importante della sua *austriacità*; tuttavia, per un poeta del suo tempo, per un artista che era stato vicino al circolo di George, non era niente affatto scontata. Per George, come anche per Nietzsche³⁹, il teatro era una forma d’arte troppo di massa, troppo nazional-popolare; essa spezzava, nella sua apertura “a faccia a faccia” dell’artista al pubblico, il cerchio magico dell’esoterismo simbolista. Si è già visto come Hofmannsthal subisse il fascino della concezione dell’assolutezza esistenziale del poeta e rivendicasse una sua diversità costituzionale rispetto agli altri uomini: diversità che consisteva nel saper vedere il mondo per immagini («Ich bin ein Dichter, weil ich bildlich erlebe»⁴⁰ [*Aufzeichnungen aus dem Nachlass* RuA III: 382], proclamava Hofmannsthal nel 1894), nel credere nell’unità non apparente ma sostanziale di tutto il cosmo e nel sentirsi capace di significarla attraverso simboli

³⁹ «Man sieht, ich bin wesentlich anti-theatralisch geartet, ich habe gegen das Theater, diese Massenkunst *par excellence*, den tiefen Hohn auf dem Grunde meiner Seele, den jeder Artist heute hat» («[...] è chiaro che io sono per costituzione essenzialmente antiteatrale; per il teatro, quest’arte di massa *par excellence*, nutro nel fondo della mia anima quel profondo scherno che oggi è proprio di ogni artista.») [Nietzsche 1969 (6. Abt.. 3. Bd.): 417 (ed. it. : 392)].

⁴⁰ «Sono poeta perché sperimento la vita per immagini».

e allegorie. Allo stesso tempo però avvertiva un senso di claustrofobia al pensiero di negarsi alla vita degli uomini e doversi rinchiudere in una dimensione appartata. Ci doveva essere, in fondo, una “terza via” che permettesse all’artista di rimanere in mistico contatto con il mistero del mondo, di percepire e rendere con parole le corrispondenze cosmiche, senza perdere il contatto con l’umanità. E quale poteva essere il modo di conquistare la dimensione dell’azione, quella «Tat» che in *Elektra* (1903) è ancora ossessione di vendetta e che attende di essere trasformata in energia positiva? Quale poteva essere questa via se non quella del teatro?

Il merito di aver messo in mano ai critici le categorie filosofico-esistenziali più adatte a interpretare il passaggio di Hofmannsthal dalla poesia al teatro è tutto dell’autore stesso e dell’affascinante proposta di autolettura che fece con *Ad me ipsum* (a cui scrisse dal 1916 al 1928). Due sono i momenti dialettici che lui riconosce nelle storie dei suoi personaggi (e forse anche nella sua biografia): la «Praeexistenz», preesistenza, e la «Existenz», esistenza [RuA III: 599-600 e *passim*]. Il primo è lo stato di assoluta separazione dal mondo, una sorta di età dell’oro del singolo. In una tale condizione di perfetta coerenza e coesione interna vivono per esempio gli allievi di Tiziano (*Der Tod des Tizian*), rinchiusi nella stupenda villa veneziana del pittore, colma dell’arte del maestro, e lontani dalla città. Tuttavia non è tutto oro quello che luce: la preesistenza è uno stato «glorioso ma colmo di pericoli» («Praeexistenz. Glorreicher aber gefährlicher Zustand.» [599]), è una situazione in cui si rischia, come Claudio di *Der Tor und der Tod*, di vivere una vita solo apparente, prigioniero del proprio io, cioè di non vivere.

L’esistenza è invece lo stadio di «Verknüpfung mit der Welt» [*Ad me ipsum*, RuA III: 600], l’unione con il mondo, e il percorso che va dalla preesistenza all’esistenza è il «Weg zum Sozialen» [602]. Esistenza piena è la condizione raggiunta dalla protagonista dell’opera fantastica (e poi racconto) *Die Frau ohne Schatten* (*La donna senz’ombra*): è lo stato che la figlia del Re degli Spiriti, andata sposa al mortale imperatore, raggiunge quando

finalmente potrà anche lei proiettare un'ombra, cioè porterà in grembo un figlio e avrà completato la sua umanizzazione.

Anche se Hofmannsthal non divide la sua produzione poetica in fase lirica e fase drammatica e non riconosce nella sua vita un momento particolare in cui si è rivolto al teatro, tuttavia il passaggio dalla preesistenza all'esistenza, con il quale interpreta le sue opere, è uno schema ermeneutico validissimo a leggere il senso della sua scelta drammaturgica. In questa prospettiva dunque, dedicarsi al teatro significò per il nostro autore, come dice Gabriella Benci, «uscire dalla torre al mondo e al servizio degli uomini» [1981: XXXVI], abbandonare le fantasie separazioniste di matrice georghiana e conquistare il reale; significò passare dalla preesistenza all'esistenza. Alla parola assoluta della poesia, alla *Wortkunst* georghiana caduta negli abissi dell'indicibile come in *Ein Brief*, Hofmannsthal preferì il *minus dicere* del teatro e della prosa. Una decisione certamente non estrema e apparentemente non coraggiosa, che può essere vista, per alcuni versi, come è una “ritirata strategica”; ma questa ritirata, invece di essere sinonimo di sconfitta, come accade nelle guerre, sta per la scelta “classica” dell'*aurea mediocritas*, è specchio dell'intenzione hofmannsthaliana di evitare l'aut-aut, di non fermarsi alla biforcazioni, incapace di capire se andare a destra o a sinistra, ma di incamminarsi per una strada nuova. Anzi vecchia.

2.4.1. Il teatro allegorico e il mito dell'Austria barocca.

Il percorso di Hofmannsthal verso la conquista della dimensione teatrale più che un salto in avanti è un ritornare sui propri passi, è un riscoprire le radici del proprio mondo, della propria cultura. Innanzi tutto c'è un dato personale che ci riporta all'infanzia del poeta: gli Hofmannsthal, così come si addiceva al loro status sociale, possedevano il loro palco al Burgtheater,

il teatro ufficiale della corte⁴¹. Nel repertorio del tempo – quando intendente era Franz von Dingledt (1814-1881), seguito poi da Adolf von Wilbrandt – spadroneggiavano Shakespeare, Calderón, i tragediografi antichi e i classici austriaci Grillparzer e Bauernfeld. Hofmannsthal – che allora era bambino e come tutti i bambini assetato di vedere cose nuove e di stupirsi a ogni passo – fu fortemente influenzato da queste sue primissime esperienze teatrali. Accanto al Burgtheater, bisogna ricordare le impressioni, forse anche più forti, che ricevette negli altri teatri di Vienna, in quelli della *Vorstadt* (i quartieri, cioè, fuori dalle mura, che però, ricordo, al tempo di Hofmannsthal erano già state abbattute). Lì era ancora vivo il repertorio popolare del teatro viennese, venivano messi in scena gli *Zaubermärchen*, drammi magici, favole con morale popolate di maghi e fate⁴², i drammi didascalici, *Besserungsstücke*, del periodo Biedermeier, le farse locali, *Lokalpossen* (le più importanti quelle di Nestroy), che si svolgevano a Vienna e trattavano temi sociali come il contrasto fra poveri e ricchi; lì Hofmannsthal venne a contatto con la grande tradizione della commedia viennese, con Alois Gleich, Adolf Bäuerle, Karl Meisl e soprattutto Ferdinand Raimund e Johann Nepomuk Nestroy.

Della ricchezza delle sue precoci esperienze teatrali parla l'autore stesso nei suoi appunti preparatori all'autobiografia *Ad me ipsum*: «Bildung. Das Theater. Burgtheater und Vorstadt»⁴³ [RuA III: 620].

Che le impressioni avute dai drammi classici cui aveva assistito al Burgtheater avessero lasciato un'impronta durevole in Hofmannsthal lo dimostra il fatto che, quando verso gli inizi del Novecento gli si fece chiara l'ambizione di diventare un drammaturgo, è proprio dallo studio e dall'imitazione di quei classici che riprese. Così nacque *Das gerettete Venedig* (1904) – certo non tra i suoi migliori risultati – che riprende sì la storia della *Venice Preserved* del drammaturgo inglese della Restaurazione

⁴¹ Fondato nel 1741 da Maria Teresa con il nome di Hofburgtheater.

⁴² Per gli stretti rapporti di derivazione fra la commedia magica viennese e il *theatrum mundi* barocco si veda sotto.

⁴³ «Formazione. Il teatro. Il Burgtheater e il la periferia.»

Thomas Otway (1652-1685), ma è anche un personale confronto con Shakespeare; così nacquero i rifacimenti dei classici greci, *Elektra* (1903) e *König Ödipus* (1905); così nacque *Das Leben Ein Traum* (1901-1904), traduzione frammentaria del *mysterium* calderoniano che diverrà poi *Der Turm* (cfr. § 3.3.). Quest'ultimo esempio è molto importante perché rimanda al precoce interesse di Hofmannsthal per la tradizione del teatro allegorico medievale e barocco, un interesse che si ritrova *in nuce* già nei drammi giovanili *Der Tor und der Tod* e *Das kleine Welttheater*, ma che si manifesta compiutamente in *Jedermann* (cui Hofmannsthal lavora dal 1904) e *Das Salzburger Große Welttheater* (1922), oltre che naturalmente in *Der Turm* (1924 e, rimaneggiata, 1926).

Per spiegare i motivi dell'attenzione dell'autore alla tecnica retorica dell'allegoria bisogna di nuovo ritornare alla poetica dell'età giovanile. La chiave di lettura si trova, anche questa volta, nella visione simbolista di Hofmannsthal, nel suo modo di intendere il rapporto tra realtà e linguaggio. La realtà è un Tutto, un insieme omogeneo di fenomeni collegati gli uni agli altri, nonostante l'uomo moderno, con il suo pensiero razionale e analitico, non se ne accorga più. Colui che sa penetrare al di là dell'apparenza è il poeta, chi cioè sa usare la parola come ponte metafisico tra la realtà panica e la coscienza scissa dell'uomo («Der Dichter ist der große Träumer im aktiven Sinn, der im Schaffen dem Traum gleicht.»⁴⁴ [*Aufzeichnungen aus dem Nachlass*, RuA III: 394]). All'interno di questo quadro ontologico-conoscitivo, l'attenzione di Hofmannsthal non poteva che concentrarsi nel rintracciare quei procedimenti retorici, quelle funzioni del linguaggio, che potessero fare da nesso fra la realtà e la percezione umana. Ecco perché lui rifletteva tanto di frequente e tanto profondamente, nei saggi e negli appunti, sul mito, sul simbolo, sulla metafora e sull'allegoria. (Di questi termini, fra l'altro, faceva un uso abbastanza indistinto, gli interessava più il concetto ermeneutico che non quello retorico.⁴⁵)

⁴⁴ «Il poeta e il gran sognatore in senso attivo, poiché nel creare eguaglia il sogno.»

⁴⁵ Cfr. Erken [1967: 156-157].

Anche dopo il superamento della fase simbolista e l'abbandono della lirica, Hofmannsthal – così come non smise mai di essere un artista – non cessò di scrivere testi carichi di simbolismi che esprimessero *das Wundervolle*, l'essenza meravigliosa del mondo. Non bisogna infatti credere che la scelta di conquistare lo spazio reale del palcoscenico coincidesse con una svolta realistica o naturalistica della sua poetica/drammaturgia. Tutt'altro. Nel suo *Buch der Freunde* (1922), una raccolta di aforismi e aneddoti propri e di altri autori, afferma categorico: «Naturalismus entfernt sich von der Natur, weil er, um die Oberfläche nachzumachen, das innere Beziehungsreiche, das eigentliche Mysterium der Natur, vernachlässigen muß»⁴⁶ [RUA III: 299]. A Hofmannsthal non servono gli scrupoli di verosimiglianza o le regole deterministiche del naturalismo, lui ha bisogno di intessere trame drammatiche capaci di far trasparire le «höhere Mächte», le potenze superiori, come dice Erken⁴⁷, che reggono il cosmo. E, allora, cosa meglio della tradizione allegorica della letteratura occidentale, quella che raggiunse il suo apice nella letteratura medievale e barocca, avrebbe fatto al caso suo? Questa è la ragione per cui Hofmannsthal, a un certo punto della sua maturazione, si è rivolto decisamente alla tradizione medievale-barocca del teatro allegorico, ha cominciato ad attingere materiale creativo dalle moralità, dai misteri, dagli *autos sacramentales* del passato.

Al di là della continuità con il simbolismo, è l'austriacismo il secondo grande fattore che dà conto della dedizione hofmannsthaliana al teatro allegorico. Per capire bisogna fare un po' di storia. Nei primi anni del Novecento, quando lo stato di crisi della Doppia Monarchia si faceva sempre più evidente, si diffuse nel mondo della cultura viennese un nuovo interesse per il Barocco, sia per l'arte barocca – e questo certo sotto l'impulso degli studi di storia dell'arte sull'argomento, soprattutto di Heinrich Wölflin (1864-1945) – sia per il periodo storico vero e proprio. (Per l'Austria, si può dire

⁴⁶ «Il naturalismo si discosta dalla natura perché, per imitare la superficie, deve trascurare la ricchezza delle intime corrispondenze, il vero mistero della natura.» [Hofm. 1963: 83].

⁴⁷ [Erken 1967: 151 e *passim*].

che il Barocco vada dai trattati di Westfalia del 1648 a tutto il regno di Maria Teresa, anche dopo l'inizio della politica riformatrice di stampo illuministico che seguì la fine della guerra di successione, 1748.)

La rivalutazione ideologica del Barocco cade in un periodo di grave crisi d'identità della cultura austriaca, quella crisi che se da una parte ha trovato sfogo nelle opere di rottura di Musil, Kafka, Schönberg, Freud, Broch, ha anche generato movimenti conservatori o restauratori. Nessuno sfuggiva dalla consapevolezza della crisi e alcuni vi reagirono – come fece sostanzialmente Hofmannsthal – appoggiandosi al passato, altri accettarono la crisi e, nelle loro opere, la ritrassero (o forse tentarono di esorcizzarla generando testi che la ritraessero). Coloro che mossero lo sguardo al passato fermarono la loro attenzione sull'epoca barocca, l'epoca dello splendore della Monarchia Asburgica, un'epoca di pace governata dalle sagge riforme dell'imperatrice Maria Teresa⁴⁸, l'epoca del teatro, della musica di Mozart, Gluck, Haydn.

A rafforzare il mito nascente dell'Austria barocca si aggiunsero verso la fine degli anni dieci gli studi di Josef Nadler, autore di una storia della letteratura in tre volumi, *Die Literaturgeschichte der deutschen Stämme und Landschaften* (1915-1918), in cui le opere dei tedeschi venivano lette all'interno di un'evoluzione che seguiva la divisione in aree geografico-culturali ed etniche, in “stirpi” e “territori”. A ogni zona Nadler riconobbe alcune caratteristiche; la specificità culturale dell'Austria (o meglio ancora della stirpe bairuvarica, che comprendeva l'Austria e la Baviera) era il Barocco.

Hofmannsthal lesse i primi due volumi dell'opera di Nadler nel 1915 e ne fu subito affascinato, tanto da farsi – come racconta Volke⁴⁹ – suo instancabile promotore presso i tanti amici. Ancora più influente fu il terzo volume dell'opera, edito nel 1918, che contiene il capitolo sul Barocco

⁴⁸ A Maria Teresa Hofmannsthal dedica un bel saggio del 1917 *Maria Theresia: Zur zweihundertsten Wiederkehr ihres Geburtstages* [RuA II: 443-453].

⁴⁹ [Volke 1967: 151].

austriaco.

Hofmannsthal fu entusiasta delle teorie di Nadler poiché quello che vi trovò era una conferma “scientificamente autorevole” che il percorso che aveva imboccato era quello che veramente cercava. Dal 1903/1904, da *Elektra* e *Das gerettete Venedig* in poi, il nostro autore si era accinto infatti a recuperare per sé e per il suo pubblico la tradizione teatrale europea. Recuperarla perché credeva che la drammaturgia naturalistica, che allora spadroneggiava nei teatri di Germania e d’Europa, aveva snaturato l’essenza del teatro. E l’essenza del teatro stava per Hofmannsthal nella sua capacità di significare – attraverso le immagini, i colori, la musica e i movimenti – una realtà che andava ben oltre quella del dato fattuale, oggettivo. Nel suo cammino a ritroso lungo la tradizione teatrale occidentale il nostro autore, passando per Shakespeare, Molière, Sofocle, aveva incontrato il teatro medievale e barocco, *Jedermann* e Calderón. Grazie a Nadler divenne certo dell’idea che lui, nel suo ritornare alle radici della cultura europea – in particolar modo a quelle barocche –, si stava contemporaneamente legando a filo doppio con la storia secolare della sua Austria, di quell’Austria tragicamente crollata e che ora rischiava di soffocare sotto le sue macerie anche lui – a meno che non si fosse salvato in una dimensione culturale trasfigurata, quella appunto dell’Austria barocca. «Für mich existiert die deutsche Literatur durch ihn [Nadler, N.d.A.]»⁵⁰ [RuA III: 151], scrisse Hofmannsthal in una serie di appunti per un saggio su Nadler, tanto era la sua ammirazione per l’opera dello studioso.

Il revival del Barocco portò con sé anche una nuova riscoperta del teatro controriformistico. Anzi, fu all’inizio del Novecento che si capì che tutta la tradizione del teatro austriaco, sia quella delle commedie magiche “Zauber-märchen”, che quella di Nestoy, Raimund e Grillparzer era fortemente

⁵⁰ «Per me la letteratura tedesca esiste attraverso di lui.»

indebitata alle consuetudini teatrali del Sei-Settecento⁵¹. Ma in che cosa consisteva questa tradizione?

Il teatro barocco controriformistico, quello che si è soliti definire teatro degli ordini religiosi, “Ordensdrama”, o in maniera più specifica teatro dei gesuiti, era strettamente legato alle attività didattiche che gli ordini cattolici sostenevano. La recitazione era considerata infatti parte integrante della didattica della retorica, anzi, visto che le recite si tenevano al termine dell’anno scolastico, in autunno, essa ne era il colmo. Ciò non vuol dire tuttavia che l’attività teatrale fosse di esclusivo interesse degli studenti e degli insegnanti. In alcuni casi, come a Monaco, i gesuiti erano soliti organizzare spettacoli anche per il pubblico cittadino. Fu soprattutto a Vienna, però, che il loro teatro incontrò il massimo apprezzamento; qui si arrivò a costruire una struttura che ospitasse rappresentazioni tutto l’anno. Il piacere degli spettatori doveva essere così grande che si racconta che alla rappresentazione, a Vienna, della *Pietas Victrix* del tirolese Nicola Avancini (1611-1686) fossero presenti 3000 spettatori! Le ragioni di tanto successo sono da cercare nello sfarzo e nella magnificenza – barocca, appunto – con cui si seppero inscenare i testi; testi che erano rigorosamente in latino e che quindi necessitavano di essere supportati da immagini e suoni, dalle danze, da una mimica eccessiva e da macchine di scena che rendessero comprensibile l’azione a tutto il pubblico. Un paio di secoli prima di Wagner la cultura barocca aveva già scoperto il *Gesamtkunstwerk*, l’opera d’arte totale. Se nel sud cattolico la lettura, in primo luogo quella della Bibbia, veniva ostacolata – al contrario di quanto si facesse nel nord luterano –, per compensazione, si sosteneva la formazione di una solida cultura figurativa e musicale, di un gusto per le immagini e per i suoni che si ritrova nelle chiese, (con lo sfarzo dei marmi, degli stucchi e degli affreschi da una parte, e con gli

⁵¹ Un posto d’onore nella scoperta della continuità della tradizione teatrale barocca nella Vienna dell’Ottocento va riservato a gli studi di O. Rommel (p. es. *Altwiener Volkstheater*, Wien, 1914).

imponenti organi dall'altra), si ritrova nella liturgia, nelle processioni e certamente anche a teatro.

Un'altra caratteristica essenziale del teatro dei gesuiti era la sua funzionalità all'interno dell'azione di propaganda della fede. Dai testi traspariva un'ideologia di assoluta fedeltà alla Chiesa e alla corona (a Vienna chiaramente si incitava alla fedeltà alla dinastia degli Absburgo). Questo può sembrare un dato scontato: a quel tempo non poteva essere altrimenti infatti. Se però si tiene a mente la riscoperta del Barocco che si ebbe all'inizio del Novecento e il sorgere, in Austria, di tutta un'ideologia che vedeva nella tradizione barocca la specificità della cultura della nazione, questo dato diventa importante perché fa capire meglio come anche la rivalutazione del Barocco fosse parte dell'ideologia conservatrice del mito absburgico.

Il teatro barocco nel sud cattolico della Germania non era però solo un fenomeno cittadino. Anche i benedettini infatti, i cui conventi erano da sempre posti lontani dalla città, organizzavano le loro recite, le quali erano pensate sì per i confratelli ma erano aperte anche alla popolazione rurale. Un po' da questi spettacoli e soprattutto dalla consuetudine antichissima delle processioni si sviluppò, nelle campagne austro-bavaresi, la tradizione teatrale folcloristica e popolare che trovò massima espressione nelle rappresentazioni della passione di Cristo, la più famosa delle quali si tiene ancora oggi ogni dieci anni a Oberammergau, in Alta Baviera.

Le caratteristiche della drammaturgia barocca passate al teatro austriaco dell'Ottocento sono, in primo luogo, quelle legate allo spirito popolare. A partire dalla fine del XVIII secolo all'interno delle mura di Vienna sorsero due teatri e al di fuori ce ne erano altri tre⁵². Andare a teatro era davvero una possibilità per tutte le classi sociali. Anche per questo il teatro viennese mantenne la spettacolarità e il gusto per gli allestimenti d'effetto del Barocco. «Il *Theatrum mundi* del barocco, basato in primo luogo sulle figure allegoriche della Fortuna, che impersona l'instabilità delle cose umane ed

⁵² Cfr. Žmegač [1994:198-199 (ed. it.)].

anche l'illusorietà della vita terrena, e su quella della Superbia, che doveva essere esemplarmente punita o almeno doveva ravvedersi riconoscendo l'illusorietà della potenza, del piacere e, in particolare, della gloria,» [Mittner 1971b: 88] si trasformò, mantenendo in gran parte il tono moraleggiante, nella commedia magica dove le antiche personificazioni allegoriche divennero fate e maghi (Il *Flauto magico* di Schikaneder/Mozart si iscrive in questa tradizione) e sotto il cui velo però si poteva anche celare un commento alla contemporaneità e una critica sociale. (A Vienna c'era poi anche il Burgtheater, fondato nel 1741 da Maria Teresa, che portava sulla scena, come già detto sopra, un programma più europeo che comprendeva i classici inglesi, francesi, spagnoli e tedeschi.)

Al di là del rapporto genetico che lega la commedia viennese dell'Ottocento con il teatro del mondo barocco – e che non era coscientemente avvertito né dagli attori/autori né tantomeno dal pubblico, ma riscoperto dagli uomini di cultura – si pone il fenomeno vero e proprio del revival dei misteri, delle moralità, ossia del dramma allegorico di tradizione medievale-barocca. In questa ondata di nostalgia per forme teatrali tanto distanti dalla modernità Hofmannsthal non è affatto solo; accanto al lui, come ricorda Roger Bauer⁵³, stanno autori ormai dimenticati come Richard Kralik (1852-1934), fondatore di un *Gralbund*, un'alleanza del Gral, che si proponeva di rinnovare l'arte attraverso un risveglio della tradizione antica e cristiano-cattolica, il quale già negli anni novanta aveva scritto *mystery plays* con canti e musica e rielaborazioni da Calderón; Siegfried Lipiner (1856-1911) autore di libretti che riprendono la tradizione del dramma allegorico-filosofico; Christian Ehrenfels (1852-1923) autore di un dramma, *Der Kampf des Prometheus* (1893) in cui la mitologia era unita a elementi biblici. Tra le opere “baroccheggianti” di autori della stessa generazione di Hofmannsthal si può inoltre ricordare *Jaákobs Traum* (1918) di Richard Beer-Hoffmann, *Kain* (1921) di Anton Wildgans, *Apostelspiel*

⁵³ [Bauer 1974: 132-133].

(prima versione 1923) di Max Mell.

È un luogo comune dire che la ripresa della drammaturgia barocca sia una manifestazione culturale di carattere conservativo, un atteggiamento artistico che alle problematiche sollevate dalla modernità risponde con un, in fin dei conti, posticcio ritorno all'*ordo* dei tempi della Controriforma. (Non ho intenzione di criticare questa affermazione, che andrebbe verificata caso per caso sui singoli testi, e che, in linea generale, è sicuramente corretta.) Ma in Hofmannsthal non c'è solo ideologia conservativa. *Jedermann*, per esempio, non nasce tanto come un testo che propone una restaurazione cristiano-cattolica: questo significato confessionale non lo ha *mai* avuto. Hofmannsthal stesso considera la veste allegorica cristiana non come una verità dottrinale di cui convincere gli spettatori, ma come un mito, una favola⁵⁴, capace sì di portare il pensiero a una dimensione trascendente, ma che non deve essere necessariamente quella di una religione positiva.

Prima di ogni altra cosa però *Jedermann* nasce come sperimentazione teatrale. Vedremo nel prossimo capitolo che l'idea di rielaborare la materia dell'Ognuno venne al nostro autore da una lettera speditagli da Clemens zu Franckenstein nel 1903 in cui questi riferisce di un allestimento moderno di *Everyman* e racconta entusiasta per filo e per segno come è stata la rappresentazione: parla delle luci, dei costumi, dei movimenti scenici e così via. *Jedermann* è figlio del forte impatto che questa descrizione ha avuto sull'animo di Hofmannsthal, il quale, proprio in quel periodo, meditava su come innovare la pratica teatrale allora corrente, imprigionata secondo lui nella trappola della poetica naturalistica. Il teatro, per Hofmannsthal, doveva essere capace di simboleggiare, doveva funzionare come il sogno, che fa associare pensieri e sensazioni disparatissime e, a volte, attraverso le sue immagini bizzarre e scombinare fa intuire qualcosa di nuovo ed essenziale. In un saggio del 1903, *Die Bühne als Traumbild*, scrive: «Vergessen wir doch niemals, daß die Bühne nichts ist, und schlimmer als nichts, wenn sie

⁵⁴ Cfr. *Das alte Spiel von Jedermann* [D III: 89-102].

nicht etwas *Wundervolles* ist [corsivo mio].»⁵⁵ [P II: 63]. È dal senso del meraviglioso che nasce anche *Jedermann*, e vi nasce perché l'autore scorreva nel progetto di rinnovare la drammaturgia medievale nuove possibilità sceniche, la sperimentazione di nuove tecniche, e soprattutto l'opportunità di realizzare quel teatro simbolico a cui tendeva.

E l'amore per il meraviglioso, questo si è tentato di mostrare, nasce da Vienna: vi nasce quando Hofmannsthal ancora bambino era un assiduo frequentatore del Burgtheater e dei teatri popolari fuori le mura; vi rinasce quando, lasciatesi alle spalle le chiusure del simbolismo à la George, ritorna al passato nella certezza – o forse nell'illusione – che lì avrebbe ritrovato il supporto spirituale che gli serviva per resistere alle spinte disgregatrici della modernità.

⁵⁵ «Non dimentichiamo mai che il teatro non è nulla, e ancora meno di nulla, quando non è qualcosa di meraviglioso.»

CAPITOLO III

Teatri nel teatro:

***Jedermann* e le sue fonti.**

3.1. Ancora una volta va in scena la morte.

La progressiva comprensione e la flebile speranza che, se da qualche parte fosse rimasto un luogo, fisico e culturale, praticabile al poeta, al mago della parola, anelante a stabilire una comunicazione vera fra sé e gli altri, questo posto non poteva che essere il palcoscenico, porta Hofmannsthal a ripercorrere i passi dei grandi drammaturghi del passato: Sofocle, Euripide, Shakespeare, Calderón: tutti autori che lui, all'inizio del secolo, studia e imita affannosamente, alla ricerca del suo personale "varco", dell'apertura al mondo. Tra le tante tappe percorse in questo suo viaggio di iniziazione al teatro ce ne è una che, stranamente, lo fa ritornare su un tema conturbante e molto personale, che lo aveva attratto anche da giovanissimo: il tema della morte. A riportarlo sui propri passi, su *Der Tor und der Tod*, *Der Tod des Tizian*, *Alkestis*, è un testo che, per contenuto e forma, è apparentemente molto distante dalle opere giovanili; si tratta di *Everyman*, un *morality play* inglese della fine del XV secolo, un dramma allegorico che porta in scena l'uomo peccatore chiamato da Dio al *redde rationem*, e che narra di come questi rischi di perdere la propria anima cercando aiuto presso chi aiuto non gli può dare, gli affetti del mondo e il denaro, e solo alla fine si rivolge alla fede cristiana e si salva.

È grande merito di Hofmannsthal se, lui lettore assai attento, ha saputo vedere in questa *pièce* molto di più di un datato dramma dottrinale e, con la sua rielaborazione *Jedermann* (cui si dedicò dal 1904 al 1911), è riuscito a riguadagnare questo testo alla modernità. Non che *Everyman* avesse avuto bisogno di lui per diventare famoso ed essere rappresentato a teatro, già lo era infatti. Già William Poel (1852-1934) – colui che all'inizio del secolo sconvolse il modo di rappresentare Shakespeare, tornando alla maniera di recitazione del teatro elisabettiano – nel 1901 l'aveva riportato sulla scena con grande successo al Master's Courtyard della Charterhouse (Certosa) di

Londra¹. Ma è grazie a Hofmannsthal, con la sua mania di riscrivere i classici del passato, che le vicende dell'allegorico Ognuno hanno saputo accogliere in sé le angosce e le speranze di salvezza dell'uomo moderno. E tutto sgorga da quella esperienza liminare che è l'incontro a volto aperto con la morte: è questo il misterioso centro del dramma, il suo nervo scoperto: il guardare la morte negli occhi, da svegli, dover dolorosamente tirare le fila della propria vita e comprendere solo alla fine chi si è stati veramente. In questa epifania della morte, che è allo stesso tempo la tremenda e definitiva manifestazione della divinità, sta l'«umanamente assoluto» [*Das alte Spiel von Jedermann*, D III: 90] del dramma che ha colpito Hofmannsthal e lo ha mosso alla scrittura.

In questo terzo capitolo, partendo idealmente dal 1° dicembre 1911, data della prima assoluta di *Jedermann*, si tornerà indietro nel tempo per raccontarne le vicende della stesura e soprattutto per mostrare quanti e quali *testi* vi stiano dietro, anzi, dentro. Questo viaggio a ritroso, alla ricerca di ciò che Hofmannsthal ha incorporato nel suo lavoro, ci porterà lontano, in luoghi ed epoche più remoti anche del Medioevo cristiano, perché, come si vedrà, il motivo centrale dell'opera ha una storia millenaria alle spalle. Anch'essa, si può dire, «umanamente assoluta».

3.1.1. Riassunto di *Jedermann*

A essere onesti, un bellissimo riassunto, anzi una penetrante interpretazione “teatrale” di *Jedermann*, tutta tesa a farcelo “vedere”, già esiste; ce la propone Hofmannsthal stesso nel saggio *Das alte Spiel von Jedermann* [D

¹ Informazione riportata da Stevens [1973: 118] che cita Robert Spreaigh, *William Poel and the Elizabethan Revival*, Cambridge, Mass., Harvard Univ. Press., 1954, p.165. Stevens aggiunge un particolare di grandissimo interesse: secondo Spreaigh infatti, a una di queste *performances* di *Everyman* fu presente anche Max Reinhardt, il regista che diresse la prima rappresentazione di *Jedermann* a Berlino (Zirkus Schumann, 1/10/1911) e le famosissime messe in scena di Salisburgo (la prima: Piazza del Duomo 22/08/1920).

III: 89-102]², ma qui sarà il caso di proporre un nostro rendiconto del dramma.

Prima che l'azione vera e propria inizi, sulla scena sale un annunciatore, il quale richiama il pubblico all'attenzione e presenta il «geistlich Spiel» [Jed.-rev: 15] che sta per iniziare.

Come anche nel *Faust*, la prima scena si apre in cielo, in una situazione apocalittica in cui Dio, severo e adirato per i peccati dell'uomo che continua a preferire a Lui i beni terreni, chiama a sé Tod³, la morte perché porti davanti al suo trono Jedermann, cioè Ognuno, affinché dia finalmente conto delle sue cattive azioni.

Sparita la visione ultraterrena compare proprio lui, il tronfio Jedermann, contento di sé e dei suoi tanti averi, il quale ordina al cuoco di organizzare per l'indomani un ricco pranzo; poi, arrivato Gesell, l'amico, decide di recarsi insieme a lui fuori città per visitare un appezzamento dove poter erigere un giardino dei piaceri per la sua bella amata. Proprio quando i due stanno per partire, si avvicina loro Armer Nachbar, il vicino povero, a chiedere l'elemosina; il quale però non pretende solo una moneta, vuole tutto il borsellino di Jedermann: lui, dice, di borsellini pieni di soldi ne ha tantissimi, mentre per il povero averne uno significherebbe cambiare vita. Jedermann non si lascia persuadere, gli spiega che i suoi soldi devono fare il loro corso, che lui non li può spargere in giro a suo piacimento: «Mein Geld muß für mich werken und laufen / Mit Tod und Teufel hart sich raufen, / Weit reisen und auf Zins ausliegen, / Damit ich soll, was mir zusteht, kriegen»⁴ [Jed.-rev: 22]: il povero si accontenti di un soldo e non disturbi oltre.

Giusto liberatosi del molestatore, ne arriva subito un altro e neanche solo: è Schuldknecht, il debitore insolvente che, seguito dal corteo piangente

² Pubblicato per la prima volta a Berlino nei *Blätter des Deutschen Theaters* (1. Jahrgang, Nr. 10, 1.12.1911).

³ Una nota forse superflua: ricordo che per i tedeschi la personificazione della morte, der Tod, è un personaggio maschile e non, come per gli italiani, femminile.

⁴ «[...] Ché il mio denaro / Deve operare e sempre circolare / Col diavolo e la morte star alle prese, / Fruttare interessi e viaggiar lontano / Per fornir quel che occorre alle mie spese, [...]» [Hofm. 1989: 51-53].

della moglie e dei figli, viene portato dagli sbirri alla torre. Sopraffatto dal dolore e dalla vergogna riconosce Jedermann, colui che sta dietro alle sue cambiali e lo manda in prigione, e lo dichiara responsabile dei suoi dolori. Jedermann però non accusa affatto il colpo: lui, dice, non sa nulla, e poi la legge deve fare il suo corso. Schuldknecht contrattacca e lo chiama schiavo dei soldi, dello strumento del diavolo; Jedermann risponde, orgoglioso, con un accorato panegirico sull'importanza del denaro.

Comunque sia, dopo che gli sbirri hanno portato via l'uomo e i suoi familiari se ne sono andati in lacrime, a Jedermann è passata la voglia di pensare al giardino, così chiede a Gesell che ci pensi lui; gli dice inoltre, preso da commozione, di provvedere al sostentamento della moglie e dei figli del debitore, anche se per quest'ultimo non può fare nulla.

Nella scena successiva arriva Mutter, la pia madre del protagonista; Jedermann intuisce subito che tira di nuovo aria di sermoni, ma non può sottrarsi all'incontro. Il discorso della madre è amaro, lei lo ammonisce di convertirsi, di pensare a Dio, perché la morte può nascondersi dietro l'angolo; e poi, se ama tanto le donne, perché non pensa a sposarsi? Jedermann non prova piacere all'udire questi tristi discorsi, ma sul fatto del matrimonio, un po' per far piacere alla madre, un po' per sbarazzarsene, le promette che un giorno si sposerà.

Da lontano si sentono risuonare flauti e pifferi, un suono inquietante per Jedermann dopo tale conversazione. Ma non è nulla di grave, è Buhlschaft, la bella amante, che, uscita la madre, finalmente entra in scena accompagnata da musicisti e paggi a rallegrare il suo uomo e a introdurre gli ospiti per il banchetto. Purtroppo però, Jedermann è ormai preso da pensieri tristi e melanconici e, frastornato, saluta così gli invitati che arrivano cantando e ballando: «Seid allesamt willkommen sehr, / Erweist mir heut die letzte Ehr.» [Jed.-rev: 43]⁵. I commensali, sorpresi, si prodigano a elargire consigli contro lo stato di abbattimento in cui versa l'ospite: chi consiglia il *Glü-*

⁵ «Vi porgo a tutti quanti il benvenuto / Mi rendete oggi l'ultimo saluto.» [Hofm. 1989: 85].

hwein, vin brûlé, chi medicinali che si dicono efficacissimi contro la malinconia, chi intona canti; lui, invece, oppresso da pensieri di morte, chiede alla sua amata, spaventata, se lo ama così tanto da seguirlo anche nella tomba. Poi Jedermann beve il vino e, sotto il suo effetto inebriante, torna allegro. Per poco però, perché di nuovo sente strani suoni, i rintocchi di una campana; dopo di che una lugubre voce che chiama il suo nome «Jedermann! Jedermann! Jedermann!» [Jed.-rev: 54]. Gli altri non vedono e sentono nulla, ma presto il panico li coglie quando scorgono avvicinarsi la tenebrosa figura della morte, Tod. «Hast du deinen Schöpfer ganz vergessen?» [Jed.-rev: 56]⁶, chiede minaccioso al protagonista e gli dà il lugubre annuncio di dover comparire davanti alla «Maestà del [...] Creatore» per portare il suo «rendiconto» [Hofm. 1989:103]. Jedermann non vuole, non si sente pronto: non può la morte ritornare fra dieci, dodici anni? No, la morte è inamovibile; solo alla fine acconsente a un'oretta di tempo, affinché ne faccia buon uso.

Jedermann, spaventato, si mette alla ricerca di qualcuno che non lo lasci solo nel momento della prova e lo accompagni nel lungo viaggio che deve affrontare. Buhlschaft se ne è andata per prima, così lui pensa di rivolgersi a Gesell, l'amico di una vita; il quale, prima di aver afferrato di che si tratti veramente, gli promette di seguirlo fino all'inferno, poi, dopo aver capito che Jedermann intendeva questa iperbole troppo letteralmente, ci ripensa e gli dice addio. Così si rivolge ai parenti, a Dünner Vetter e Dicker Vetter, il cugino magro e il cugino grasso, i quali però non si comportano diversamente dall'amico. L'unica speranza che gli rimane per non comparire solo davanti al Giudice è, pensa Jedermann, di portarsi dietro il suo oro, a cui nella vita ha tenuto più che a ogni altra cosa. Si fa portare dai servi il forziere e, mentre questi scappano perché scorgono di nuovo la morte, lui vi si getta sopra sconsolato. Poi, improvvisamente, il forziere si apre e compare la figura di Mammon, la sua ricchezza. Jedermann, compreso chi ha di fronte, gli comanda di prepararsi a partire con lui, ma Mammon non ne vuol sa-

⁶ «Hai obliato affatto il tuo Creatore?» [Hofm. 1989: 103].

pere: non è il ricco a comandare sul suo denaro, al contrario, è il denaro che, per tutta la sua vita, aveva governato su di lui.

Abbandonato da tutti, il protagonista rimane solo sul palcoscenico in preda alla disperazione, quando sente una fioca voce femminile che lo chiama. È Werke, le sue buone azioni, che vorrebbe sì seguirlo, ma, visto che Jedermann l'ha trascurata tutta la vita, è ora troppo debole e non riesce neppure ad alzarsi da terra. Neanche il profondo rimorso per una vita vissuta male riesce a guarirla. Ma c'è un modo: c'è Glaube, la fede, la sorella di Werke; lei può sicuramente aiutarlo. Questa allora arriva sulla scena e subito si mette a verificare la fede di Jedermann, che all'inizio è poca e debole ma poi, con l'aiuto di lei, si fa più chiara e decisa, fino a quando Jedermann riesce a pronunciare un'accorata e sincera preghiera al Salvatore. A quel punto, sulla parte inferiore del palco, passa Mutter che si reca alla messa mattutina; non vede suo figlio, ma avverte una dolce melodia che le dice al cuore che si è salvato.

Werke, nel frattempo, ha ormai ritrovato le sue forze ed è pronta a seguire il morente fino all'aldilà e Jedermann può ora lasciare la scena per seguire Mönch, il monaco, che è comparso sullo sfondo a portarlo in chiesa e a impartirgli i sacramenti. Mentre il protagonista sta uscendo, sopraggiunge il diavolo che cerca di fermarlo e di condurlo all'inferno, ma Werke gli impedisce di passare. La scena è spassosa: il diavolo scalpita e si lamenta, elenca nei dettagli tutti i peccati di quello che lui esige come suo dannato e non si capacita di come sia possibile che questi gli sia sfuggito per una semplice conversione tardiva. Glaube e Werke sono inamovibili e lui se ne deve andare.

Quando Jedermann esce dalla chiesa è ormai pronto per partire, può scendere insieme a Werke nella tomba e, ricomparsa anche la morte, in preghiera scomparirvi. A Glaube sta l'ultima battuta che chiude la *pièce*.

3.2. L'evoluzione del motivo di Ognuno nella storia.

3.2.1. Una premessa

Quando Hofmannsthal prese la decisione di rielaborare e rinnovare la materia del *morality play* inglese *Everyman*, non aveva ancora idea di quanto lunga e ricca fosse la tradizione letteraria a cui esso apparteneva. In questo paragrafo cercherò di spiegare proprio questo, come cioè il motivo centrale della storia di *Everyman* sia straordinariamente presente in nazioni e popoli lontani, in testi appartenenti a culture e religioni diversissime. Una situazione eccezionale che dà ragione alle parole che Hofmannsthal scrisse nel 1911 nel saggio *Das alte Spiel von Jedermann*, dopo aver concluso, per così dire, il suo viaggio creativo e dopo aver compreso su che materiale aveva lavorato: «Sein eigentlicher Kern offenbarte sich immer mehr als menschlich absolut, keiner bestimmten Zeit angehörig, nicht einmal mit dem christlichen Dogma unlöslich verbunden.»⁷ [D III: 90].

Prima di cominciare questo percorso storico-filologico è d'obbligo una precisazione: il peso del compito di tracciare la millenaria evoluzione del motivo base di *Jedermann* non poggia sulle mie spalle ma su più di cento anni di studi (si confronti a riguardo l'introduzione). E questo lavoro non ha intenzione di aggiungere notizie ulteriori a quanto la filologia ha fino a oggi riscontrato, ma piuttosto di fornire informazioni chiare che fungano poi da supporto a una nuova valutazione del testo di Hofmannsthal che dia rilievo all'antica tradizione letteraria del tema su cui l'opera si basa e alla dovizia di rimandi intertestuali in essa contenuti.

⁷ «Il suo centro [di *Jedermann*, n.d.t.] mi si rivelava sempre più come umanamente assoluto, non appartenente ad alcun tempo definito e nemmeno insolubilmente legato al dogma cristiano.»

3.2.2. La «parabola dei tre amici»: il viaggio dall'India all'Europa.

Il tema centrale di *Jedermann* non consiste tanto in un racconto quanto in una morale, quella dell'uomo che, in vita, ha dato valore esclusivamente ai beni terreni e solo al momento della morte scopre che la ricchezza e gli affetti non sono eterni e che solo le sue buone azioni, l'amore che ha seminato in vita, lo seguono nell'aldilà.

Questa idea centrale, un insegnamento e un'ammonizione allo stesso tempo, si è concretizzata nel racconto allegorico dell'uomo che, chiamato a presentarsi davanti al tribunale per dare ragione di un suo debito ingente, viene abbandonato dai due amici amati per tutta la vita e aiutato solo da colui che aveva sempre disprezzato e ignorato. Questo racconto è conosciuto nella letteratura mondiale come «parabola dei tre amici».

La vicinanza di una simile narrazione al pensiero cristiano è evidente, tanto è vero che la parabola compare molto presto nella letteratura cristiana, per esempio nel romanzo didascalico *Barlaam e Iosafat*, del quale esistono varie versioni. La più antica di queste sembra essere una greca del VII secolo (benché il primo manoscritto giuntoci sia dell'XI sec.). Il titolo ascrive l'opera a un certo Monaco Giovanni, vissuto nel monastero di S. Saba presso Gerusalemme, dietro al quale starebbe Giovanni di Damasco (ca. 650-750 d.C.), il grande teologo sistematico della chiesa d'oriente. Per mezzo della traduzione latina di Anastasio il romanzo si è fatto strada anche nell'Europa medievale: da ricordare sono la versione di Vincenzo di Beauvais (1190-1264), il quale inserì la parabola nel suo *Speculum historiale* (XIII sec.), la *Legenda aurea* (metà del XIII sec.) e la *Disciplina clericalis* di Petrus Alfonsi (XII sec.) che molto ha contribuito alla diffusione del testo.

La parabola dei tre amici venne dunque a far parte integrante, insieme a tutta la materia di *Barlaam e Iosafat*, del repertorio didattico-religioso medievale e moderno. Una tarda rielaborazione la offre anche Herder nella sua

rivista *Adrastea* del 1802⁸. La trama è quella di cui si è detto sopra; la morale è la seguente: il primo amico è la ricchezza e l'amore per il denaro, che, al momento della morte, ci lascia con un pugno di mosche; il secondo simboleggia gli affetti umani, la moglie, i figli, parenti e amici, che pur amandoci, non ci possono accompagnare nell'aldilà; il terzo amico, sempre ingiustamente misconosciuto, è la somma delle buone azioni, delle virtù, della carità; solo questo vale davanti a Dio.

Questa è dunque la forma medievale della parabola dei tre amici, ma le sue origini vere sono più antiche. Si è già detto infatti che essa si trova all'interno del romanzo *Barlaam e Iosafat*, il cui argomento non presenta alcune affinità con quello di *Jedermann*, ma ci dà informazioni sull'origine più remota del motivo dei tre amici.

Nel romanzo si racconta che alla nascita del principe Iosafat, un oracolo aveva rivelato al re pagano che il suo bellissimo figlio, dotato di ogni virtù, si sarebbe convertito al cristianesimo. Con l'intenzione di evitare tutto ciò e per sottrarre l'amato figlio dai dolori del mondo, il re decide di rinchiederlo in un magnifico palazzo, dove avrebbe conosciuto solo bellezza e gioia. Malgrado ciò, Iosafat non è contento ed esce dal suo carcere d'oro. All'esterno fa l'incontro di un lebbroso, di un cieco, di un vecchio e, alla fine, di un cadavere; viene così a conoscenza dei dolori dell'uomo, della malattia, della vecchiaia e della morte. Sconvolto da questa esperienza trova ristoro negli insegnamenti cristiani di Barlaam l'eremita; grazie a questi si converte, converte anche suo padre e tutto il popolo e si dà alla vita eremitica.

Chi non potrebbe ora notare l'eccezionale affinità di questa storia con la descrizione della vita del Buddha, per esempio con il testo del *Lalitavistâra*⁹? E in effetti la critica ha stabilito che dietro all'epos *Lalitavistâra* e

⁸ Riportata da Rölleke [1996a: 24].

⁹ Il *Lalitavistâra* è una delle biografie del Buddha, nella quale la narrazione si concentra sulla giovinezza di Siddharta, non ancora arrivato all'illuminazione. Dal punto di vista dottrinale appartiene all'indirizzo religioso del Mahâyâna ed è il risultato di una lunga tradizione redazionale che va dal II sec. a.C. al II d.C.

a *Barlaam e Iosafat* sta il racconto buddhista delle quattro uscite del principe Gautama.

Il primo riadattamento cristiano di questo racconto vi fu in Persia; alla prima versione in mediopersiano seguirono traduzioni in siriano e in arabo, attraverso cui il motivo arrivò all'estremo oriente. I rabbini ebraici ebbero un ruolo importante nella sua diffusione; basti ricordare che Petrus Alfonsi era un rabbino convertito e che la prima versione del romanzo *Barlaam e Iosafat* nacque a Gerusalemme.

Cosa vuole dimostrare tutto ciò? L'origine indiana della narrazione di *Barlaam e Iosafat*, a cui la parabola dei tre amici è strettamente congiunta, porta a dedurre, come poi tutti i filologi ammettono¹⁰, che anche la parabola dei tre amici è di origine indiana.

3.2.3. *Everyman e Elckerlyc*

La storia della materia dell'Ognuno vera e propria come noi la conosciamo comincia nel Cinquecento in Nord Europa, a cavallo della Manica, fra i Paesi bassi e l'Inghilterra, quando compaiono due drammi quasi uguali: *Elckerlyc* composto attorno al 1477 da un prete nederlandese, **Peter van Diest** (in latino Disthemius), (prima stampa 1509), e *Everyman*, sorto in quegli stessi anni, ossia durante il regno di Edoardo IV (1461-1483)¹¹, dalle mani di un autore anonimo.

A parte il fatto di essere scritti in due lingue diverse, i due testi sono praticamente identici, tanto che non si può che ritenerli uno la traduzione dell'altro. Su quale sia il testo più antico e quindi da considerare "originale" gli studiosi hanno disputato per molto tempo; oggi, sembra però assodato che il testo più antico sia quello fiammingo¹² (Hofmannsthal, da parte sua,

¹⁰ Vedi Rölleke [Jed-crit. : 108], Brecht [1924: 276].

¹¹ La prima stampa è però solo del 1509.

¹² Le disquisizioni dei filologi ruotano attorno alla questione delle rhyme-tags, cioè i sintagmi finali rimati, presenti in maniera preponderante in *Everyman* e che fanno pensare ad aggiunte autonome del traduttore inglese al testo originale nederlandese per poter ottenere la rima. (Cfr. E. R. Tiggs, "Is *Elckerlyc* Prior to *Everyman*?", in *Journal of English*

in linea con le opinioni dei filologi del tempo, era convinto che l'originale fosse il testo inglese e, nella stesura del suo *Jedermann*, non sembra aver tenuto conto della versione in olandese.)

Everyman ed *Elckerlyc*¹³ sono due testi molto sobri che trattano il tema della morte, del giudizio di Dio sull'uomo peccatore e della sua salvezza. Sono da considerarsi delle omelie trasposte in narrazioni drammatiche tramite il procedimento dell'allegoria, o meglio ancora, tramite quel particolare tipo di allegoria che è la personificazione allegorica. La personificazione allegorica si ha quando un concetto astratto viene significato tramite un personaggio che, all'interno di una narrazione, si fa portatore di un'azione. *Everyman* e *Elckerlyc* sono infatti popolati dalle personificazioni dell'uomo (Everyman), dei ruoli sociali più comuni (Cousin, Kindres, Fellowship) e dei concetti della fede cristiano-cattolica precedente alla Riforma (Good Deeds, Knowledge, Confession, ecc.). Il luogo dell'azione è un posto privo di connotazioni spazio-temporali che simboleggia *ogni* situazione in cui *ogni* uomo può venirsi a trovare – donde Everyman, il nome del personaggio principale. L'allegoria pervade e sostiene tutta la struttura testuale di *Everyman/Elckerlyc*; tale uso retorico aveva una tradizione molto antica che risaliva alla *Psychomachia* (la battaglia per l'anima), poema dell'autore cristiano-latino Prudenzio (IV secolo), che narra della lotta che i principi del bene e del male, i vizi pagani e le virtù cristiane, ingaggiano per conquistarsi l'anima dell'uomo.

Sulle caratteristiche dell'allegoria di *Everyman* e *Elckerlyc*, sull'universalità e l'astrattezza del protagonista estremamente poco denotato in senso naturalistico (non è chiaro quale sia la sua età, il mestiere, lo status sociale; non è povero, ma non è neanche ricchissimo; rappresenta sì l'uomo peccatore ma non è l'incarnazione del male, alla Iago) è il caso di fare una riflessione. Nonostante l'allegoria fosse conosciuta come procedi-

and Germanic Philology, 38 (1939). e J. van Mierlo, *De Prioriteit van Elckerlyc tegenover Everyman gehandhaafd*, Antwerpen, 1948).

¹³ Data l'identità dei due testi *Everyman/Elckerlyc*, laddove non si facciano distinzioni, parlare di uno valga anche per l'altro.

mento retorico, con precisione come tropo, già dagli antichi – Quintiliano ne dà una definizione nella sua *Institutio oratoria* – fu solo con l’avvento del cristianesimo che essa acquistò la rilevanza culturale e letteraria che noi sappiamo ebbe nel Medioevo. Ricordo che l’allegoria medievale era prima di tutto una modalità ermeneutica, cioè un metodo interpretativo applicato sia alle Sacre Scritture sia ai testi classici (questo tipo di allegoria viene anche detto allegoresi [Kurz 1993: 45]). Si distinguevano, secondo lo schema risalente a Giovanni Cassiano (c. 360-435), quattro possibilità interpretative: senso letterale, allegorico, morale e anagogico¹⁴. Solo molto più tardi e dopo secoli di pratica letteraria si riconobbe che essa poteva valere come procedimento a disposizione dei poeti per comporre¹⁵. È facile capire allora che l’allegoria come la intendevano i medievali non richiedeva affatto personaggi che, a livello letterale, fossero più “neutri”, cioè più privi di attributi specifici possibile. Per fare un esempio: in *Mankind*, un altro *morality play* popolato come *Everyman* di concetti astratti personificati, l’omonimo protagonista fa sì anche lui, sotto la veste allegorica, le veci dell’umanità, ma è, sul piano letterale, un artigiano contadino, ha cioè una caratterizzazione sociale ben precisa. Oppure: il personaggio Dante della *Divina Commedia* – non l’autore! – è sì, sotto le vesti dell’allegoria, tutta l’umanità nel suo itinerario di perfezione e conoscenza verso Dio, ma è anche, dal punto di vista letterale, una figura con chiarissimi connotati personali. Che *Everyman* dunque sia un personaggio tanto astratto, nella scarsità delle sue caratteristiche denotative quasi “trasparente”, è una particolarità molto significativa e abbastanza isolata nell’ambito della letteratura allegorica medievale. Ritengo che la conseguenza principale di questa scelta, e forse anche la sua ragione poetica, sia il grande risalto che si dà così al contenuto teologico del dramma, al significato della sua trattazione. Il pubblico cioè non si concentra tanto sul senso letterale della vicenda, sul protagonista, sul suo

¹⁴ La spiegazione più chiara e completa la offre il famoso distico latino (cfr. Minnis [1984: 34]):

«Littera gesta docet, quid credas allegoria,
Moralis quid agas, quo tendas anagogia.»

carattere o sulle sue particolarità linguistiche¹⁶, bensì passa direttamente ai tre sensi allegorici (allegoria, morale, anagogia), ossia all'insegnamento dottrinale, morale e salvifico del testo.

Detto questo, resta ancora da chiarire in che senso *Everyman* e *Elckerlyc* siano collegati alla parabola dei tre amici. Chiaramente il nesso è di natura tematica. I due testi narrano infatti di Everyman (Ognuno) che, chiamato da Death (la Morte) a comparire davanti al giudice, prima cerca aiuto presso Fellowship (Amico), Kindred (Parente), Cousin (Cugino) e Goods (i suoi Averi), che però lo abbandonano; trova poi aiuto presso Good Deeds (Buone Azioni), che purtroppo non lo può seguire perché la sua vita di peccatore l'ha resa troppo debole; lei può chiamare però sua sorella Knowledge (Conoscenza), la quale lo porta alla conversione e alla penitenza, compiuta meticolosamente secondo i precetti della Chiesa; grazie a ciò all'Everyman tornato allo stato di grazia si ripresentano Beauty (Bellezza), Strength (Forza), Discretion (Discernimento) e Five Wits (Cinque Sensi), i doni naturali, i quali prima gli promettono di seguirlo nel suo viaggio, poi però anche loro lo abbandonano; solo Good Deeds sarà pronta a seguirlo quando Angel (Angelo) lo verrà a prendere.

Si è detto che, dei due testi, uno deve essere la traduzione dell'altro. Ora, è risaputo che il concetto di traduzione dei medievali non combacia alla perfezione con il nostro. Nel Medioevo i confini che noi scorgiamo fra il copiare, il tradurre, il commentare o l'adattare non erano tanto definiti, cosicché anche questi due drammi non sono in tutto e per tutto identici. I dibattiti dei filologi si sono concentrati nel passato soprattutto su una particolare discordanza, la quale sembrava prospettare una diversità sostanziale

¹⁵ È Dante che per primo ne parla nel *Convivio*, II, 1.

¹⁶ La mimesi linguistica non era sconosciuta ai drammaturghi medievali inglesi, essi erano ben capaci di riprodurre realisticamente le varietà diatopiche e diastratiche della loro lingua. Si considerino, per fare un solo esempio, i dialoghi dei pastori in *The Second Shepherds' Play* (ca. 1425).

nella dottrina cristiana che sottostà ai due testi. Il personaggio allegorico che in *Everyman* si chiama Good Deeds, in *Elckerlyc* è chiamato Duecht, cioè Virtù. Secondo l'interpretazione di Van Mierlo¹⁷, Duecht non rimanda tanto alle virtù teologali, bensì sta per l'inclinazione naturale dell'uomo al bene, offesa e mortificata dal peccato (per questo giace al suolo); dopo la conversione del protagonista infatti, la Virtù può rialzarsi perché l'uomo pentito e confessato riacquista, insieme ad altri doni divini, la sua naturale tendenza al bene. Secondo lo stesso critico la versione inglese che prevede per lo stesso personaggio il nome di Good Deeds è teologicamente meno coerente, perché le buone azioni, se compiute in stato di peccato, non valgono come tali e non possono dunque essere accreditate all'uomo come meriti. La questione, posta in questi termini, porta a concludere che la traduzione inglese contiene un errore dottrinale. Ma secondo la dottrina cattolica non è la disponibilità a fare il bene a contare al momento del giudizio divino, bensì le buone azioni vere e proprie; non conta cioè la potenzialità, conta l'atto. Sotto questo punto di vista la teoria di Van Mierlo va rifiutata, e, a meno che non si voglia sostenere che uno dei due autori di *Everyman* o *Elckerlyc* si sia sbagliato – cosa poco probabile – bisogna per forza condividere la posizione di Parker [1970: 18], secondo il quale i due nomi, Duecht e Good Deeds, significano sostanzialmente la stessa cosa, cioè le buone azioni *compiute*, e che la contraddizione tra di essi è solo apparente.

C'è però un dato che non è stato preso in considerazione. Se si guarda alla tradizione della materia che seguirà *Elckerlyc/Everyman*, si nota che nell'*Hecastus* di Hans Sachs (vedi sotto § 3.2.4), attenendosi alla tradizione olandese, compare il personaggio Tugend, virtù. Si sa che Sachs era luterano e che la dottrina luterana prevede la giustificazione per sola fede e nega che le opere dell'uomo lo portino alla salvezza. Il personaggio di Good Deeds sarebbe stato, sotto quest'ottica, teologicamente falso, mentre quello della virtù più accettabile. È possibile, allora, che dietro alla differente lezione ci sia una diatriba teologica riguardante la dottrina della giustificazio-

¹⁷ Cfr. Parker [1970: 16-18].

ne, una diatriba che precede di non molti decenni la protesta di Lutero? Lascio la risposta al lettore, ma vorrei solo far presente che Hofmannsthal, imitando il testo inglese, scelse il personaggio Gute Werke, e al contempo sostituì Knowledge con quello di Glaube (la Fede) secondo il modello sachiano (vedi sotto). Così facendo si dimostrò ben consapevole del valore confessionale del nome del personaggio allegorico e, da parte sua, decidendosi per una figura cattolica e una protestante, compì una sorta di dichiarazione teologica conciliatoria, quasi un atto di ecumenismo *ante litteram*.

Alcuni studiosi che hanno trattato questi testi, soprattutto quelli che se ne sono occupati attraverso Hofmannsthal (Brecht [1924], Coghlan [1964]), hanno rilevato la loro vicinanza con la trattatistica sulla santa morte del XV secolo, le cosiddette *artes moriendi*, e le tanto diffuse **danze della morte**. Il parallelo è sicuramente corretto se intende rilevare che tutte e tre le forme, i *morality plays*, i trattati e le raffigurazioni della danza della morte, nascono da uno stesso clima culturale. «Nessun'epoca ha coltivato l'idea della morte con tanta regolarità e con tanta insistenza quanto il secolo XV», osserva Johan Huizinga nel classico *Autunno del medioevo* [1928: 185 (ed. it.)]. Le ragioni sono sicuramente tante e composite: un grosso ruolo lo giocava l'attitudine cristiana a svalutare l'importanza della realtà mondana, anzi a sottolinearne la caducità; dall'altra parte c'erano valori diametralmente opposti, c'era l'intraprendenza economica, la ricchezza da alcuni raggiunta e ostentata, il forte impulso alle scoperte, l'apertura verso il nuovo; ma c'erano anche la durezza della vita, le cattive condizioni igienico-sanitarie, che facevano la giovinezza fuggente e la vita in genere molto breve. Erano tanti i fattori che rendevano la minaccia della morte imminente e costringevano a rivolgervi continuamente il pensiero. Probabilmente anzi, l'aver sempre davanti agli occhi l'idea della morte, con continui rimandi nelle chiese, nei cimiteri, nelle processioni, ovunque, era una precisa esigenza psicologica, era un modo per esorcizzare la paura, portandola sempre al livello della coscienza e permettendo alla mente di neutralizzarla. Così forse si spiegano le scene truci e raccapriccianti delle danze della morte, di quella

del cimitero degli Innocenti a Parigi, la più famosa di tutte, o di quelle riprodotte sulle incisioni in legno di Guyot Marchant o Holbein¹⁸; così si spiega il materialismo cadaverico e morboso, il ricorrere in letteratura del tema della putrefazione del corpo, del corpo bello mangiato dai vermi.

In questo parallelo fra le danze della morte e *Everyman* o *Elckerlyc* va puntualizzata una discordanza: nei due drammi non c'è eccesso di macabro e la morte è sì un personaggio austero che incute timore, ma è prima di tutto un severo messaggero di Dio e non una specie di demone truculento, o di scheletro raccapricciante, come essa è invece nella raffigurazione della danza macabra. E anche per quanto riguarda il parallelo con i trattati sulla morte santa, il confronto va preso in senso molto lato: i due *plays* non puntano infatti l'attenzione su come morire, ma su come convertirsi e poter accedere al paradiso, tanto è vero che non c'è nessuna delle scene da capezzale tipiche delle *artes moriendi*.

Una delle particolarità più notevoli di *Everyman* e *Elckerlyc* – attinente più alla *Wirkungsgeschichte* che non ai testi in sé – è il grosso interesse che hanno suscitato nel nostro secolo, interesse che non si limita solo al gran numero di studi filologici dedicati loro, ma che consiste innanzi tutto in un vasto successo di pubblico che i due testi, e soprattutto *Everyman*, hanno goduto sia sul palcoscenico sia in forma di libro. Di questa situazione particolare è giusto chiedersi il motivo, tanto più che *Everyman* e *Elckerlyc* sono in tutto e per tutto testi medievali che, carichi di teologica cattolica, apparirebbero molto distanti dal gusto e dalla mentalità moderna. Se escludiamo a priori – ma solo per comodità di trattazione e ammettendo che la cosa possa apparire oltremodo arbitraria e compromessa da troppi

¹⁸ Le incisioni delle danze macabre hanno avuto un considerevole influsso sulla fantasia di Hofmannsthal (cfr. la lettera dell'autore a Elsa Bruckmann-Cantacuzène del 31/08/1911 [Jed.-crit: 260-261] e [Jed-doc: 179-180]; l'aura macabra e spettrale che il suo personaggio della morte, der Tod, ha, rimanda più infatti all'iconologia delle danze della morte che non a *Everyman*. Esse poi hanno influenzato sicuramente da vicino la scenografia e i costumi di *Jedermann*.

preconcetti – che sia la dottrina teologica ad affascinare tanto i fruitori moderni, bisogna allora necessariamente ritenere che l’attrattiva estetica principale risieda nei valori formali dei due testi.

Pregevole è in primo luogo lo stile dei due testi, essenziale ed efficace. In generale *Elckerlyc* è più omogeneo e più povero di ornamenti retorici della traduzione inglese, poiché lì l’autore ha a volte introdotto epiteti, parole dotte e citazioni latine. L’effetto finale è comunque buono, la lingua è ben bilanciata fra gli estremi del tono colloquiale e aulico, e in questo suo equilibrio spicca fra le opere del tempo che invece vacillavano fra la troppa magniloquenza e lo stile umile.

Il motivo di maggiore attrazione dei due testi è però da ravvisarsi altrove, ovvero nel compatto impianto drammatico dell’opera, nella sua struttura razionale e teatralmente efficace. A sottolineare l’assetto formale ben articolato del testo sono innanzi tutto il prologo e l’epilogo, recitati rispettivamente dal messaggero (Messenger) e dal dottore (Doctor), che inquadrano il dramma e ne danno allo stesso tempo un’interpretazione, indirizzando l’attenzione degli spettatori ad alcuni contenuti specifici del testo. Oltre a ciò, un’analisi strutturale dei testi, come quella compiuta da Van Laan [1963], dimostra che l’azione si può dividere in due sezioni simmetriche in cui gli elementi interni, i personaggi e i loro atti, danno vita a una configurazione di tipo speculare.¹⁹ Il movimento della prima sezione, che va dal monologo divino (vv. 22-84) a quello che Everyman pronuncia dopo essere stato abbandonato anche da Goods (463-484), si può descrivere come discendente; qui infatti il protagonista, in seguito all’incontro con la morte, sperimenta che quanto per lui aveva significato qualcosa fino ad allora, non ha più senso, e incomincia dunque il suo percorso in discesa verso la disperazione. Come Van Laan nota molto giustamente [1963: 466], tale moto discendente è sottolineato in maniera molto efficace da alcune astuzie teatrali.

¹⁹ Da questo momento in poi farò quasi esclusivo riferimento a *Everyman*, visto che le fonti che sto usando Ryan [1957] e Van Laan [1963] sono studi su questo testo; ciò non toglie che le osservazioni da me fatte valgono allo stesso modo anche per *Elckerlyc*. Le

All'inizio del dramma, difatti, interviene Dio, l'Altissimo, l'istanza superiore per eccellenza; quando invece Everyman, al colmo dello sconforto, dopo il quarto e ultimo monologo incontra Good Deeds (485-521), questa si trova distesa a terra incapace di muoversi e di rialzarsi; i due estremi, l'altezza divina e la prostrazione delle buoni azioni di Everyman sottolineano appunto icasticamente il movimento in discesa dell'azione.

In maniera speculare, la seconda sezione del testo che tratta del pentimento del protagonista e della sua salvezza, comporta un moto scenico ascendente sottolineato anch'esso dall'apparire, alla fine del dramma, di un angelo venuto ad accompagnare in cielo l'anima di *Everyman*.

La struttura binaria e speculare del testo si ripresenta anche su un altro livello, sul sistema dei personaggi. Essi infatti, a seconda della funzione che svolgono all'interno della trattazione allegorica del dramma, a seconda che siano negativi, cioè contribuiscano al peccato di *Everyman* (appartenendo quindi alla prima sezione) o invece siano positivi e quindi conducano il protagonista alla salvezza, si dispongono in una costellazione numericamente simmetrica che può essere ridotta allo schema seguente:

Schema n. 1

(1)	God	Vs.	Everyman	(1)
(1)	Messenger	Vs.	Doctor	(1)
(1)	Death	Vs.	Angel	(1)
(4)	Fellowship, Kindred, Cousin, Goods	Vs.	Good Deeds, Knowledge, Confession, <i>Doni naturali</i> [=Discretion, Strength, Five-wits, Beauty]	(4)

A tal proposito è il caso di fare le seguenti osservazioni: a) la prima opposizione funzionale (God vs. Everyman) non rientra di rigore nello schema

citazioni dal testo di *Everyman* e la numerazione dei versi sono tratte dall'edizione di Cawley [Ever.]

binario che oppone la prima parte del dramma (negativa e discendente) alla seconda (positiva e ascendente), pur tuttavia l'uomo e Dio sono i due poli concettuali attorno ai quali la dottrina cristiana che sottostà a *Everyman* si articola e quindi è logico considerarli l'uno di fronte all'altro; b) anche Messenger e Doctor, le cui battute costruiscono la cornice che attornia il testo, sono fuori, a rigor di logica, del movimento negativo-positivo dell'azione scenica; c) Discretion, Strength, Five-wits, Beauty, rappresentando i quattro doni naturali e, comparando e scomparendo insieme dalla scena, possono ben essere considerati come un solo blocco, una personificazione allegorica quadripartita.

Un ulteriore elemento che dà valore alla coesione della struttura del dramma è ciò che Van Laan chiama la "doppia allegoria". Secondo il critico, infatti, i personaggi della prima sezione del dramma (*Everyman*, *Fellowship*, *Kindred*, *Cousin*, *Goods*) oltre a essere personificazioni allegoriche dell'uomo, dell'amicizia, delle parentele e del denaro, rappresentano, a un altro livello allegorico, i sette vizi capitali. *Everyman*, il cui peccato principale sembra essere quello dello smodato attaccamento al denaro, starebbe dunque, insieme a *Goods*, il quale compare non a caso *last but not least*, per l'avarizia²⁰; allo stesso tempo è logico pensare che *Everyman*, quale personaggio principale, rappresenti anche il peccato che nell'insegnamento cristiano è sempre stato considerato la radice di tutti i peccati: la presunzione umana di fare a meno di Dio, ossia l'orgoglio. È il caso di notare che secondo la ricostruzione che Van Laan fa di questa seconda allegoria [1963: 468-469], non si può rinvenire una corrispondenza biunivoca fra un personaggio allegorico e un peccato; dato che invece, secondo i teologi, i peccati non vengono mai soli, ma, per così dire, si chiamano a vicenda, l'autore medievale avrebbe cosparso tutti i suoi personaggi negativi di qualche riferimento ai vizi capitali. Così *Fellowship*, quando dice a *Everyman*: «If any have you wronged, ye shall revenged be, / Though I on the ground be slain

²⁰ «All my life I have loved riches» (v. 388), («Tutta la mia vita ho amato la Ricchezza» [Ever-trad. : 96]), dice *Everyman* nel suo monologo prima di rivolgersi a *Goods*.

for thee—» (vv. 218-219)²¹, può ben rappresentare il peccato dell'ira, mentre ai versi 272-275 («And yet if thou wilt eat, and drink, and make good cheer, / Or haunt to women the lusty company, I would not forsake you while the day is clear, / Trust me verily.»²²) sta per i peccati della gola e della lussuria; questi due peccati ricompaiono inoltre nelle battute di Cousin e Kindred: quando il primo (vv. 345-347) dice a Everyman che preferirebbe rimanere a pane e acqua per la sua intera vita piuttosto che accompagnarlo nel suo viaggio e quando il secondo propone di farlo accompagnare dalla sua donna, la quale «loveth to go to feasts, there to be nice» (v. 361)²³ e non è evidentemente, come dice Van Laan, una Beatrice. Nelle battute di questi due personaggi si ritrovano, per concludere, riferimenti all'accidia, simboleggiata nel Medioevo dalla gotta²⁴, e all'invidia²⁵.

All'allegoria dei sette peccati capitali che concorrono alla caduta di Everyman e lo porterebbero alla perdizione, si oppongono, nella seconda parte del dramma, le pratiche di penitenza a cui il protagonista si sottopone per ridare le forze a Good Deeds e permetterle di seguirlo. I tre stadi attraverso i quali il peccatore deve passare per riottenere la grazia divina sono quello della contrizione, della confessione e della soddisfazione. Il primo è personificato dalla sorella di Good Deeds, Knowledge, la quale simboleggia, come già detto sopra, la presa di coscienza del peccato, ovvero la contrizione; il secondo, la confessione, è rappresentato dal personaggio Confession, al quale Everyman viene indirizzato da Knowledge; il terzo, la soddisfazione, non corrisponde a nessun personaggio in particolare, ma a esso è dedicata un'intera scena in cui il protagonista si fustiga e poi indossa una veste penitenziale, il *garment of sorrow*.

²¹ «Qualcuno ti ha offeso? Ti vendico io, / anche se ci lascio la pelle, [...]» [Ever-trad. : 91].

²² «Sì, è vero, avevo fatto una promessa. / E se tu volessi ridere, mangiare, bere, / andare con le donnine allegre, / starei conte fino a sera, / parola d'onore!» [Ever-trad. : 92].

²³ «[...] le piacciono i divertimenti, le piace folleggiare, [...]» [Ever-trad. : 95].

²⁴ Cousin: «I have the cramp on my toe» (v. 356) («Ho un crampo al piede.» [Ever-trad. : 95]).

A questo punto, con Everyman pentito, confessato e pronto a scendere nella tomba, certo del perdono e della misericordia divina, l'autore, come riconosce Ryan [1957: 731], avrebbe anche potuto decidere di terminare il testo. Al contrario scelse di introdurre nuove scene che arricchissero l'allegoria teologica e variassero la struttura del dramma; esse sono quelle in cui compaiono i quattro doni naturali (Discretion, Strength, Five-wits, Beauty), cioè quelle caratteristiche umane in tutto e per tutto buone che Dio ha elargito all'uomo e che il peccato cancella; Everyman, dopo aver fatto ammenda delle sue colpe, è restaurato allo stato di grazia originale e può ricevere di nuovo i doni che Dio ha originalmente fatto all'uomo. L'azione scenica a cui questi quattro nuovi personaggi danno vita è significativa, in quanto rappresenta una particolare ripetizione strutturale: essi infatti prima promettono di seguire Everyman nell'aldilà, come avevano fatto Fellowship, Cousin e Kindred, poi invece, sempre come i falsi amici di prima, lo abbandonano. Queste ulteriori scene aggiunte all'impianto allegorico, nonostante possano sembrare appesantire il testo – e infatti Hofmannsthal le ha tralasciate – hanno comunque una loro importante funzione nell'economia del messaggio religioso che l'autore vuole trasmettere. In primo luogo è grazie a esse che l'autore può inserire l'episodio in cui Everyman esce di scena per recarsi da Priesthood, il sacerdote, a ricevere l'Eucarestia, mentre Five-Wits pronuncia un panegirico sull'importanza del sacerdozio. Soprattutto però, esse servono a intensificare la radicalità dell'esperienza della morte, nella quale l'uomo è chiamato ad abbandonare tutto quanto è stato in vita, il suo corpo insieme a tutte le sue capacità e i suoi talenti, mentre solo le buone azioni gli valgono come tesoro accumulato in cielo. Non bisogna mai scordare che è l'insegnamento religioso l'interesse principale dell'autore e del pubblico – quantomeno del pubblico modello che l'autore si immaginava.

²⁵ «I must needs laugh, I cannot be sad.» (v. 456) («Mi viene da ridere, non riesco a fare una faccia compunta.» [Ever-trad. : 98]), dice Goods, laddove, secondo la trattatistica medievale, la gioia per i dolori degli altri è una particolarità di invidia.

In questi paragrafi ho cercato di dimostrare quanto il *morality play* di *Everyman/Elckerlyc* sia compatto e chiaro, quanto coerente e, in fondo anche semplice, sia la struttura allegorico dottrinale che lo informa. Credo proprio che la sua forza, la vitalità che ancora oggi mostra dopo tanti e tanti secoli dalla sua stesura, risiedano, oltre che nell'universalità del tema trattato e nel pathos che le scene dell'abbandono possono creare, soprattutto nell'ammirabile equilibrio tra efficacia teatrale e significato allegorico che l'autore è riuscito a costruire.

3.2.4. Le versioni umanistiche e quella di Hans Sachs.

La struttura del *morality play* medievale è una struttura aperta, tipica di un testo capace di accogliere in sé e trattare i temi più disparati. Dice Bevington nel suo articolo "Il teatro pre-shakespeariano: una prospettiva antievoluzionistica":

«La *morality* dell'epoca Tudor diventò ben presto lo strumento preferito per esprimere posizioni di ordine sociale e religioso su un gran numero di argomenti, proprio perché la sua semplicissima struttura, costituita dai tre momenti della tentazione, del cedimento e del riscatto finale (o viceversa, della sconfitta spirituale), poteva essere applicata alla condizione umana in una serie quasi illimitata di varianti» [Bevington 1996: 531].

Presentando uno schema così duttile di ribellione e ravvedimento, il *morality play* poteva facilmente trovare impiego nel dibattito religioso che infiammava l'Europa del primo Cinquecento. Nel 1536, già dopo la Riforma dunque, compare una nuova elaborazione della materia dell'Ognuno, una traduzione latina di *Elckerlyc* redatta da **Ischyrius** (alias Christian Sterck), intitolata *Homulus*. Anche se la trasposizione è molto letterale, l'autore introduce, come è naturale, alcuni significativi cambiamenti. Per prima cosa il testo latino è molto più lungo di quello originale (1536 vv. invece di 894); ciò è dovuto, in prima istanza, alla magniloquenza e alla ver-

bosità della lingua; poi all'introduzione di personaggi nuovi, amici e parenti di Homulus (che però non ampliano molto l'azione); all'aggiunta di una scena in cui appare Maria per ascoltare le suppliche di Homulus e di un'altra in cui c'è il diavolo. Il senso di queste scene è quello di accentuare la cattolicità della dottrina allegorica. Infine, Ischyrius divide l'argomento in atti e scene.

Nella grande fortuna che la materia di Ognuno ha avuto nel Cinquecento e fra i tantissimi rifacimenti spicca il dramma scritto verso il 1539, pochi anni dopo *Homulus*, da un umanista olandese di Utrecht, **Joris van Langveldt (Macropedius)**. Il titolo stavolta è greco, *Hecastus*. Il trattamento che questo autore dà della vecchia trama di *Everyman / Elckerlyc* è del tutto nuovo; non solo infatti riprende la divisione in scene già attuata da Ischyrius, ma, tenendo a mente la tradizione della commedia ellenistico-latina, è tutto teso a creare un dramma che trasponga la storia allegorica in una cornice il più possibile realista, dando vita a personaggi sì allegorici, ma che abbiano anche un carattere proprio. Così, per esempio, invece di riprendere il prologo in cielo dove Dio stesso interviene e di far incontrare subito dopo Hecastus, l'Ognuno di turno, con la Morte, il testo inizia sulla terra con questi, sua moglie e i loro subalterni che fanno preparativi per un banchetto, inconsci del destino che incombe sul personaggio principale. Altra caratteristica degna di nota è che Macropedius non fa più menzione di quelle due metafore della morte come pellegrinaggio e del giudizio divino come controllo del "libro dei conti" su cui invece *Elckerlyc / Everyman* si fondavano, né, poi, la morte appare come personaggio allegorico, dato che a questa l'autore sostituisce la figura di un ambasciatore divino che annuncia a Hecastus a chiare lettere che dovrà morire.²⁶

Il realismo inaugurato da Macropedius sarà mantenuto pienamente da **Hans Sachs (1494-1576)**²⁷, il quale, nel 1549, traduce *l'Hecastus* in tede-

²⁶ Per queste osservazioni vedi Parker [1970: 31-48].

²⁷ Scrittore di Norimberga, è senza dubbio il calzolaio più famoso della letteratura tedesca, autore prolificissimo di farse carnascialesche (*Fastnachtspiele*), tragedie, commedie, versi nello stile delle scuole dei maestri cantori, favole e dialoghi impegnati. Reso famoso

sco (titolo completo: *Ein Comedi von dem reichen sterbenden menschen, der Hecastus genannt, hat neunzehn personen und 5 actus zu spielen*). L'importanza di questa versione non risiede tanto nelle novità apportate da Sachs, che sono poche (Sachs ha eliminato i cori e ha attenuato i tratti più cattolici della dottrina, dando alla sua opera un aspetto quasi sovraconfessionale). La cosa che più conta è che questo testo ebbe un grandissimo influsso sull'elaborazione di Hofmannsthal: la sua lettura modificò sostanzialmente i piani del nostro autore, che dapprima, come vedremo nel paragrafo seguente, aveva immaginato di redigere poco più di una traduzione di *Everyman*. Il testo di Sachs gli diede lo spunto per le scene realistiche del suo dramma, e sopra ogni altra cosa, gli indicò quale dovesse essere la lingua, lo stile da usare, una lingua velata di arcaismi, di parole dialettali e proverbi che ha l'effetto di essere primitiva, a mo' di un'incisione in legno del periodo.

Prima e dopo Sachs sono innumerevoli le versioni di *Everyman* /*Elckerlyc*, tutte che si inquadrano nell'ambito delle polemiche religiose e degli scontri confessionali. Tra i tanti si possono ricordare alcuni nomi: *Homulus* di Jaspar von Gennep (1539) in tedesco, primo rifacimento in Germania; *Mercator* di Naogeorgus (1540); *De düdesche Schlömer*, di Johann Stricker (1584) in basso tedesco²⁸.

3.2.5. Ognuno nel ventesimo secolo

Nel capitolo precedente si è brevemente visto come e perché l'Ottocento abbia dimostrato un eccezionale interesse per il Medioevo; dal romanzo storico di Walter Scott, alle opere di Wagner, ai quadri "in costume" dei preraffaelliti: sono innumerevoli le opere d'arte che, lungo tutto il secolo XIX e ben oltre, fino a entrare nel XX, testimoniano l'attrazione che

in Germania dal giovane Goethe, è stato immortalato da Wagner come personaggio dei *Maestri cantori di Norimberga*.

²⁸ Alcuni motivi secondari tratti da questo testo sono confluiti in *Jedermann*, anche se Hofmannsthal non lo conosceva direttamente, bensì solo tramite il rendiconto del filologo ottocentesco Goedeke (vedi § 3.4.1.)

gli uomini di allora provavano per quel periodo storico. Molto spesso l'immagine che esce fuori da questi documenti letterari, musicali o pittorici, è uno stereotipo artificiale e storicamente poco verosimile – vorrei dire kitsch. Ciononostante, è nel secolo scorso che sono state poste le basi per un riavvicinamento del pubblico alla produzione artistica medievale: si è cominciato a riapprezzarne l'architettura, la pittura, la letteratura. In questo panorama anche il teatro medievale ha potuto riportare su di sé l'attenzione, prima certo dei filologi, poi però anche dei registi, degli attori e del pubblico, tanto che già all'inizio del XX secolo si era cominciato a ri-inscenare, dopo secoli di dimenticanza, i *plays* medievali. Capofila dei revival teatrali fu il regista inglese William Poel (vedi § 3.1.), la cui messa in scena di *Everyman* ebbe un enorme successo di pubblico e che è da considerarsi, in un certo senso la madre di tutte le successive rielaborazioni del *morality play* inglese. Molti autori e registi impararono da Poel ad apprezzare le caratteristiche teatrali di *Everyman*, la semplicità e l'incisività della trama, la compattezza dell'allegoria.

In area tedesca gli studiosi hanno individuato altri due riadattamenti del testo inglese, oltre, certo, al lavoro hofmannsthaliano. Si tratta di due testi che non hanno avuto affatto fortuna e possono essere di interesse solo per marcare le distanze con l'opera del nostro autore, la cui qualità è infinitamente superiore a quella di *Wir Alle* dell'autore austriaco Wilhelm von Guérard (1905), colma di stucchevole e sentimentale malinconia *fin de siècle*, e di *Jedermann* di F. G. Holweck (1906), in cui l'autore, che cerca di ricreare l'atmosfera del dramma liturgico, calca un po' la mano sugli elementi confessionali del testo, rendendolo "troppo" cattolico per incontrare il gusto di un vasto pubblico.

Credo che questo strano affollarsi nel giro di pochi anni di lavori teatrali direttamente ispirati a *Everyman* sia degno di nota. Evidentemente ciò va ricondotto al momento storico di grossa tensione che contrassegnò il primo decennio del Novecento, decennio costellato di crisi politiche e militari che mettevano a repentaglio la pace degli ultimi trenta anni del secolo preceden-

te e davano a molti uomini e donne la sensazione di essere sull'orlo del caos e alla fine di un'epoca; in questa situazione *Everyman* suggeriva in maniera consolante esattamente la situazione opposta: un universo sicuro e regolato, dove governava la giustizia e la misericordia di un Dio garante dell'ordine del cosmo; un tempo ormai definitivamente perso ma che sapeva ancora dare ristoro alle anime più inquiete della modernità.

3.3. La stesura dell'opera.

Ricostruire le vicende della stesura di un'opera letteraria è, in sé e per sé, un compito non facile, neanche nelle migliori condizioni, se cioè il materiale da studiare è abbondante e chiaro, le datazioni sicure e il periodo in questione limitato. Nel caso di Hofmannsthal, invece, queste situazioni ideali non si danno affatto; anzi, i lunghi periodi di stesura che le grandi opere della maturità comportarono, i tanti progetti, appunti, schemi, i ripensamenti, le tante lettere che testimoniano della sua attività di scrittore, rendono la documentazione che i filologi devono elaborare e riordinare magmatica e assai complessa. Un esempio delle tortuose vie che molti testi di Hofmannsthal hanno dovuto compiere prima di giungere alla stesura definitiva ce lo propone – oltre chiaramente a *Jedermann* – la tragedia hofmannsthaliana per eccellenza: *Der Turm, La torre*. La materia del dramma, che è come *Jedermann* una *Neudichtung*, proviene dal dramma di Calderón de la Barca *La vida es sueño*, su di cui Hofmannsthal già negli anni 1902-1904 lavorava, pensando di scrivere un rifacimento. Poi però, per la difficoltà di trovare un finale soddisfacente, il lavoro non andò mai in scena e rimase in forma frammentaria con il titolo *Das Leben ein Traum*. Quindici anni dopo, nel 1920, quando la guerra e il suo esito nefasto fecero percepire all'autore con rinnovata intensità la vicinanza del simbolismo del testo calderoniano, riprese i lavori e nel 1924 terminò la sua tragedia, a cui diede il titolo che poi divenne definitivo, *Der Turm*. Questa versione tuttavia non venne mai portata sulla scena; Hofmannsthal si dovette rendere ben presto conto, anche

in seguito alle critiche dei suoi amici Max Reinhardt e Martin Buber, di aver dato alla sua opera «[...] einen größeren Horizont [...] als das Theater erträgt»²⁹ [Volke 1967: 160], come scrive in una lettera all'amico Carl J. Burckhardt. È specialmente il quinto atto – ancora una volta il finale, in cui la morte dell'eroe è redenta da un epilogo favolistico e utopico – che non lo soddisfa più. Solo nel 1928, a un anno dalla morte dell'autore, nasce e viene finalmente portata sulle scene la versione definitiva, più scarna e severa, ma soprattutto priva di qualsiasi visione consolatoria.

Ho schizzato velocemente la storia di *Der Turm* per far capire quali sono le ragioni del lungo travaglio compositivo che sta dietro all'opera finale. Infatti, non è tanto la difficoltà di stesura o la lentezza nello scrivere, né la mancanza di idee, la causa della lunga gestazione, ma è il tormento di piegare, forgiare la materia scelta e renderla capace di sopportare il peso dei significati di cui Hofmannsthal vuole caricarla.

La storia della composizione di *Jedermann* è simile a quella di *Der Turm*, forse meno sofferta e accidentata, ma anch'essa lunga e articolata.³⁰

Tutto cominciò nell'aprile del 1903 quando Hofmannsthal ricevette una lettera dal suo amico compositore e direttore d'orchestra Clemens Freiherr zu Franckenstein, il quale gli raccontava di aver assistito a Londra alla messa in scena della vecchia moralità inglese *Everyman* e, entusiasta della qualità della rappresentazione, gli inviava una sorta di allegato con un rendiconto minuzioso di quanto aveva visto: luci, costumi movimenti scenici. Hofmannsthal, i cui pensieri in quel periodo erano spesso rivolti al teatro e, particolarmente, a come renderlo più significativo, liberandolo dalle fasulle

²⁹ «[...] un orizzonte più ampio [...] di quanto il teatro sopporti».

³⁰ Per le informazioni contenute in questo paragrafo e il materiale citato (varie redazioni, testimonianze, e così via) rimando, salvo diversa specificazione, al dovizioso lavoro filologico di Heinz Rölleke contenuto nell'edizione critica di *Jedermann* curata dallo stesso [Jed-crit]. Una scelta di tale documentazione la si trova anche in [Jed-doc] e [Rölleke 1996].

pretese di mimesi naturalistica, rispose all'amico il mese stesso, confidandogli di aver apprezzato particolarmente *Jedermann*, non tanto però per il testo in sé, giacché conosceva già bene simili *morality plays* medievali dalla letteratura medio-altotedesca, antico-francese o spagnola, ma per la forte impressione che il suo preciso rendiconto della messa in scena aveva suscitato in lui. «Ich glaube,» così termina, «daß unser Theater nach Ähnlichem drängt: eine Bühne, die nicht zu *sein* prätendiert, sondern sich begnügt, zu bedeuten, synthetische, sparsame Geberden [sic] usf.»³¹ [Jed.-crit.: 235].

Se dapprima Hofmannsthal non sembra particolarmente preso dal testo medievale, con il passare del tempo, l'efficacia teatrale, per così dire primitiva, la durezza del problema esistenziale e la chiarezza medievale con cui *Everyman* affronta la questione della morte fanno breccia nella sua immaginazione. Del gennaio del 1904 ci è pervenuta una lettera che l'autore, che allora si trovava a Venezia e lavorava a *Das gerettete Venedig*, manda all'amico Rudolf Kassner, nella quale racconta di riflettere intensamente su *Everyman* e chiede all'amico se conoscesse già qualche traduzione in tedesco. L'idea di lavorare sul *play*, dunque, gli era già ben chiara. Dalle carte pervenuteci, datate 1904 [Jed.-crit: 131- 139], risulta il progetto di un testo, sì ispirato alla moralità inglese, ma sostanzialmente autonomo, con dialoghi di sua invenzione, il cui stile, per quanto ci è dato di dedurre da abbozzi preliminari, avrebbe ricordato molto quello dei drammi lirici o di *Das Bergwerk zu Falun*. Gli schizzi del primo periodo della redazione di *Jedermann* confluiscono in quella che viene considerata per comodità la prima redazione del testo, il cosiddetto *Prosa-Jedermann*, composto nel giugno 1905 e lasciato frammentario, ma che in realtà è un testo a sé, assai più vicino per tematica e stile – nonostante sia redatto in prosa – alle opere giovanili che non allo *Jedermann* finale.

Nell'anno seguente, 1906, i lavori alla materia dello *Jedermann* si frammischiano al progetto di un dramma in prosa che si sarebbe dovuto

³¹ «Credo che il nostro teatro spinga nella stessa direzione: una scena che non pretenda di *essere*, ma che si accontenti di significare, sintetici, pochi gesti, e così via».

chiamare *Dominic Heintl* e che poi non vide la luce perché abbandonato in favore di *Jedermann*. Secondo il parere di Rölleke, alcune affermazioni di Hofmannsthal che apparentemente sembrano attagliarsi al progetto di *Jedermann* (in una lettera a Richard Strauss del 1906³² Hofmannsthal parla di un dramma in dialetto viennese con una trama vicina a quella del nostro testo) potrebbero essere da riferire all'altra idea in cantiere, quella di *Dominic Heintl*. La materia di *Everyman* era assai ricca di spunti e, come dicevo sopra, i fatti della storia della ricezione sono più complessi da valutare di quanto appaia.

Un anno importante nella stesura del testo fu il 1910, mentre il periodo che va dal 1906 al 1910 vede Hofmannsthal impegnato su altri fronti, sul romanzo *Andreas*, sulle commedie *Der Rosenkavalier* (*Il cavaliere della rosa*) e *Cristinas Heimreise* (*Cristina torna a casa*).

La spinta decisiva perché Hofmannsthal si rimettesse a lavoro su *Everyman* gli provenne dall'incontro con il regista Max Reinhardt a Monaco nel settembre del 1910, in occasione della messa in scena del rifacimento hofmannsthaliano dell'*Edipo Re* sofocleo, *König Oedipus*, diretto appunto dal regista. In quest'occasione i due parlarono del progetto che era in cantiere da un po' di tempo e Reinhardt incitò Hofmannsthal a preparare in tempi veloci una traduzione/rielaborazione del testo da portare sulla scena a Monaco o a Berlino. Evidentemente Reinhardt era affascinato dall'idea di provare in *Jedermann* un teatro colmo di atti simbolici dove gesti, colori, suoni si facessero meglio portatori di senso che le parole; durante quest'incontro, inoltre, dev'essere stata avanzata per la prima volta l'idea di rappresentare il testo in un circo, come del resto accadde. Per un altro verso poi, il regista – e con lui anche Arthur Kahane, sovrintendente del Deutsches Theater di Berlino – temeva che qualcuno li potesse precedere e portare *Jedermann* sulla scena prima di loro.

Subito dopo l'incontro, Hofmannsthal si mise a lavoro e, lasciando da parte ciò che aveva scritto e pubblicato sino ad allora, si dedicò alla tradu-

³² Lettera del 27 aprile 1906 in [Jed-crit: 245] e [Jed-doc: 175].

zione del testo inglese, che lasciò anch'essa però incompiuta. La porzione testuale tradotta arriva al verso 793³³ (cioè fino alla scena in cui Everyman è abbandonato da Beauty, Strength, Five-Wits e Discretion) a poche decine di versi dalla fine. È probabile che l'autore nutrisse grossi dubbi sull'efficacia teatrale e la sopportabilità per un pubblico moderno del rigido finale allegorico, e, prima di terminare il lavoro, pensasse di consultarsi di nuovo con Max Reinhardt. Questa traduzione, parte di cui Hofmannsthal riuscì a dare alle stampe per il Natale dello stesso 1910 (certo anche per garantirsi una sorta di diritto di precedenza su chiunque avesse voluto dedicarsi a un'impresa simile), pur essendo libera, è molto fedele all'originale: i personaggi, i dialoghi, le scene sono gli stessi.

L'incontro con Reinhardt ebbe effettivamente luogo il mese seguente, gennaio 1911, quando Hofmannsthal si recò a Dresda in occasione della prima del *Rosenkavalier*. Lo scambio di vedute e di impressioni fra i due fu decisivo perché portò a un ripensamento completo dell'opera; l'autore stesso, in una lettera a Reinhardt, sottolineò la portata dell'evento: «Es ist als ob es durch die Berührung mit Ihnen mir erst lebendig geworden wäre»³⁴ [Jedcrit: 254]. A partire da questo momento infatti lasciò perdere il progetto di tradurre semplicemente il *morality play* inglese e decise di intervenire con modifiche considerevoli. Che cosa i due si siano detti con precisione non è dato di saperlo, ma a giudicare dall'attività di Hofmannsthal nei mesi successivi si può dedurre che si sia principalmente discusso di come rendere la vecchia allegoria medievale più efficace dal punto di vista teatrale, arricchendola in senso realistico. Ed è a questo punto che Hofmannsthal si ricordò del testo di Hans Sachs, *Hecastus*, ed ebbe l'idea di integrare con esso il *morality* inglese, i cui personaggi allegorici gli apparivano forse troppo neutri e sbiaditi. A questa seconda fonte da cui l'autore si lasciò abbondantemente ispirare va ricondotto il sottotitolo che Hofmannsthal appone a *Jedermann*, “Ein Spiel vom Sterben des reichen Mannes”.

³³ La numerazione si riferisce all'edizione del 1956 curata da Cawley, cfr. bibliografia.

³⁴ «È come se mi fosse diventato vivo, solo dopo il contatto con lei.»

In conseguenza dell'incontro, l'autore passò il mese di febbraio interamente a rimodellare la trama della prima parte del testo, aggiungendo soprattutto le scene precedenti l'annuncio della morte, come quella con il vicino povero, il debitore, la madre e l'amante, cioè quelle che chiamerà "Jedermanns Tageslauf", la giornata di Jedermann. A marzo invece, in poco più di tre settimane, pose mano alla redazione vera e propria delle scene di nuova concezione e le terminò. Così facendo poté passare, nei mesi successivi, a rielaborare le scene della ricerca di un compagno di viaggio (compresa la scena di Mammona) e della conversione. A questo punto si ritrovò a disposizione la traduzione di *Everyman* che aveva preparato l'anno prima e il suo lavoro si concentrò soprattutto nel tentativo di rendere i dialoghi più brevi e vivaci e di dare più vitalità ai personaggi dell'originale. A metà maggio Hofmannsthal si incontrò con Reinhardt e gli lesse le scene che aveva rielaborato. Sicuramente si discusse anche il problema di come collegare le scene della giornata di Jedermann, non presenti nelle fonti, con quelle riprese da *Everyman* e a questo punto venne fuori, probabilmente da Reinhardt³⁵, l'idea geniale di includere un banchetto interrotto dall'apparizione della morte.

Da maggio a luglio Hofmannsthal sospese i lavori di stesura perché impegnato a terminare la prima versione di *Ariadne auf Naxos*, ma, dall'inizio di luglio per circa sei settimane fino a metà agosto, Hofmannsthal si dedicò intensamente a *Jedermann* e concluse presto il suo lavoro. La scena del banchetto è sicuramente la più personale di tutto il testo, quella in cui la fantasia dell'autore poté esprimersi al meglio. Allo stesso tempo è una scena che risente di una quantità altissima di modelli (cfr. § 3.4.1. e 3.4.2.): è così fittamente compenetrata di echi, reminiscenze, allusioni e citazioni da altri testi da apparire un vero e proprio *patchwork* intertestuale.

Sempre di questi mesi è la comparsa del diavolo (scena ispirata all'*Hecastus*) e la seconda apparizione della madre.

³⁵ Cfr. [Jed-crit: 104]

In settembre Hofmannsthal detta il manoscritto per la pubblicazione; la prima stampa completa esce tra ottobre e novembre a Berlino per i tipi di S. Fischer e con essa si può sostanzialmente dire che la stesura di *Jedermann* era terminata.

A proposito della redazione finale è importante notare che essa, essendo stata redatta in gran fretta, contiene, come ha notato Rölleke, tutta una serie di refusi: scambi di parole non sempre giustificabili (nit/nicht, p. es.), sillabe in più o in meno che disturbano il metro, addirittura versi interi mancanti che fanno venir meno la rima. Malgrado gli errori, questa redazione va considerata quella voluta dall'autore, visto che Hofmannsthal non si è mai dedicato a correggerla, neanche in occasione dell'edizione dell'opera completa del 1924. Il testo cui ho fatto riferimento è invece quello rivisto ed espurgato da Rölleke sulla base dei lavori preparatori di Hofmannsthal [1999].

3.4. La trama intertestuale.

3.4.1. Le fonti utilizzate

Dopo aver ripercorso le vicende dell'evoluzione del motivo e della stesura del testo è bene tirare le somme ed elencare i testi di cui Hofmannsthal si è veramente servito come di fonti. Alcune di esse sono conosciute fin dall'inizio, visto che sono state indicate dall'autore stesso in una nota posta alla prima edizione del testo (Berlin, Fischer, 1911):

«Dieser Erneuerung des alten Spieles liegt für den Aufbau vornehmlich der anonyme englische Text des fünfzehnten Jahrhunderts zugrunde. (Everyman, a Morality play, gedruckt zu London um 1490.) Aus des Hans Sachs ›Comedie vom sterbend reichen Menschen‹ wurde manches einzelne herübergenommen, zumeist in den Anfangsszenen. In der Szene der Mutter ist ein gereimtes Gebet eingewoben, das von Albrecht Dürer stammt. Das Tanzlied und die übrigen Lieder sind einer neueren Sammlung der Minnesänger des

dreizehnten Jahrhunderts entnommen. – Begonnen April 1903, beendet September 1911». ³⁶ [D III: 619].

La conoscenza delle altre fonti è dovuta al lungo lavoro filologico compiuto da molti studiosi dopo la pubblicazione del testo, e completato (per quanto la cosa sia possibile) da Rölleke (cfr. introduzione e bibliografia). Riassumendo, i testi utilizzati da Hofmannsthal, fino a oggi riconosciuti sono ³⁷:

- a) *Everyman. A Morality play*, with an introduction and notes, 23rd edition, London, Bullen, 1906.
- b) Hans Sachs, “Ein Comedie von dem reichen sterbenden menschen, der Hecastus genannt”, in: *Hans Sachs’ Werke*, Tl. 2. hrsg. von Bernhard Arnold, Berlin/Stuttgart, 1884.
- c) Karl Goedeke, *Every-man, Homolus und Hecastus*, Hannover, 1865.
- d) Don Pedro Calderón de la Barca, Balthasars Nachtmahl, in *Geistliche Schauspiele von Dom Pedro Calderón de la Barca*, übers. von Joseph von Eichendorff. Bd. 2. Stuttgart/Tübingen, 1853, pp. 291-346.
- e) Robert Burton, *The Anatomy of Melancholy* (1621), London, 1898.
- f) *Lieder der Minnesänger*, ins Hochdeutsche übertragen von E. Escherich, in *Bildern von Bernhard Wenig*. Berlin, 1900 (Jungbrunnen. 13.).
- g) Albrecht Dürer “Kein Ding hilft für den zeitling Tod”, in *Albrecht Dürers schriftlicher Nachlaß*, hrsg. von Ernst Heidrich, Berlin, 1908, pp. 212-215.
- h) Clemens Brentano e L. A. Von Arnim, *Des Knaben Wunderhorn: Alte deutsche Lieder*.

³⁶ «Alla base della realizzazione di questo rinnovamento del vecchio dramma sta principalmente l’anonimo testo inglese del XV secolo *Everyman, a Morality Play*, stampato a Londra verso il 1490. Dalla *Commedia della morte del ricco* di Hans Sachs è stata tratta qualche singola cosa, soprattutto nelle scene iniziali. Nella scena della madre è intrecciata una preghiera in rima che proviene da Albrecht Dürer. La canzone a ballo e gli altri canti sono tratti da una recente raccolta dei *Minnesänger* del tredicesimo secolo. Cominciato nell’aprile 1903, terminato nel settembre 1911.»

³⁷ I riferimenti bibliografici, se presenti, indicano l’edizione direttamente usata da Hofmannsthal.

- i) Jacob e Wilhelm Grimm, *Kinder- und Hausmärchen*.
- j) Georg Simmel, *Philosophie des Geldes*, Leipzig, 1900.
- k) Maurice Maeterlinck, *L'Intruse*.
- l) Richard Wagner, *Tannhäuser*.

Ovviamente i rimandi intertestuali non finiscono qui, visto che *Jedermann* presenta un'enormità di reminiscenze letterarie, da Goethe, a Schiller, a Novalis, a Raimund, e altro ancora. Sono così tanti i paralleli che si possono tracciare che non è possibile farne una lista. Per una analisi di esse rimando alle "Erläuterungen" di Rölleke [Jed-crit] e [1996].

3.4.2. La struttura di *Jedermann*: un confronto con *Everyman* e *Hecastus*

Prima di passare al prossimo capitolo, di osservare il testo più nel dettaglio e fare riflessioni sulla trama intertestuale che lo costituisce è forse il caso di chiarire con precisione quali delle scene di *Jedermann* sono più fortemente indebitate al testo inglese, quali invece al testo tedesco.

Questa operazione è più complessa di quanto sembri perché, come è facilmente comprensibile, i parallelismi non si limitano solo al livello del macrotesto (scene e personaggi) ma coinvolgono anche il piano microtestuale (per esempio le metafore usate). Di tutte le somiglianze non è necessario né utile ai fini del nostro obiettivo dare conto, né è possibile indicare nel dettaglio tutte le innovazioni che Hofmannsthal ha apportato; mi limiterò dunque a presentare una tabella (cfr. tabella 1) in cui sia evidenziato con chiarezza quali scene di *Jedermann* corrispondano a quale delle due fonti (essendo *Everyman* e *Hecastus* due testi molto affini vi saranno ovviamente anche scene parallele a ambedue), mentre, nelle note, cercherò di fare un commento più nel dettaglio. Per una comparazione passo-passo, rimando comunque al lavoro di Kahofer [1950].

Tabella 1

EVERYMAN ¹	HECASTUS	JEDERMANN
(1-21) Messenger	137,1-19 [Atto primo] Ehrnhold (<i>prologo dell'araldo</i>)	15, 1-13 Spielansager (<i>prologo</i>) ²
(22-84) God-death		15, 14-17, 9 Gott/ Tod (<i>prologo nel cielo</i>) ³
	137, 20-140, 6 Hecastus/ Epicuria (<i>la moglie</i>) /Datrus (<i>il cuoco</i>) / Panocitus (<i>il servo</i>)	17, 10-19, 4 Jedermann (Knecht/ Hausvogt/ Koch) ⁴
	140, 7-141, 5 Epicuria/ Datrus	
	141, 6-fine atto Hecastus/ Demone (<i>l'amico</i>)(<i>scena del gioco dei dadi</i>)	
	[Atto secondo] 142, 23-143, 27 Economus (<i>maggiordono</i>)/ Philepanis/Panocitus (<i>servi</i>)	
	143, 28-144, 30 Questi + Legat (<i>l'ambasciatore di Dio chiede di Hecastus</i>)	
	144, 31-147, 19 Questi +Epicuria (+servi)	
	147, 20-149, 29 Questi + Hecastus	
	149, 30- 155, 11 Questi+ Philemaches (<i>figlio di Hec.</i>)	
		19, 5-23, 5 Jedermann/ Gesell/ Armer Nachbar (<i>Scena del vicino povero</i>)
		23, 6-29, 13 Jed./ Gesell/ Schuldknecht/ Schuldknechts Weib/ Büttel ⁵
		29, 14-32, 27 Jedermann/ Gesell (<i>Giardino dei piaceri</i>) ⁶
		33, 1-39, 17 Jedermann/ Mutter ⁷
		39, 18- 42, 5 Jedermann/ Buhlschaft ⁸
		42, 6- 56, 23 Jedermann/ Buhlschaft/ Gäste/ Dicker Vetter/ Dünner Vetter (<i>Scena del banchetto</i>) ⁹
(85-183) Death / Everyman		56, 24- 61, 12 Jedermann/ Tod ¹⁰
(184-204) Everyman (<i>Primo monologo</i>)	155, 12- fine atto Hecastus (<i>monologo</i>)	

(205-302)Everyman/ Fellowship	[Atto terzo] 156, 1-157, 23 Hecastus/ Demones (<i>l'amico</i>)	61, 13-68, 17 Jedermann/ Gesell ¹¹
(303-317) Everyman (<i>secondo monologo</i>)		68, 18- 69, 17 Jedermann
(318-377) Everyman/ Kindred/Cousin	157, 24-158, 21 Hecastus / Singenes (<i>il secondo amico</i>)	69, 18- 74, 29 Jedermann/ Dicker Vetter/ Dünner Vetter ¹²
	158, 22-161, 14 Hecastus/ i due figli	
	161, 15- 162, 9 Hecastus/ servi	75, 1 Jedermann/ Haus- vogt/ Knechte ¹³
	162, 10-163, 9 Hecastus/ Epicu- ria	
		77, 5 –9 Tod
(378-391) Everyman (<i>terzo monologo</i>)		77, 10- 78, 14 Jedermann ¹⁴
(392-462) Every- man/Goods	163, 11- fine atto Hecastus/ Plutus	78,15- 81, 34 Jedermann/ Mammon ¹⁵
	[Atto quarto] 164, 31–167, 3 Hecastus /Epicuria/ figli/ De- mones / Singenes /servi	
	167, 5-26 Todt/ Hecastus	
(463-484) Everyman (<i>quarto monologo</i>)	167, 28-168, 17 Hecastus	
(485-521) Everyman/ Good Deeds	168, 20-169, 26 Hecastus /Tugend	82, 2- 89, 5 Jedermann/ Werke ¹⁶
	169, 27-fine atto He- castus/servi	
	[Atto quinto] 170, 26-172-10 i due figli	
(522-544) Everyman / Good Deeds/ Knowldge	172, 11-173, 18 Hecastus/ Tu- gend / Glaub	89, 6- 93, 7 Jedermann/ Werke/ Glaube ¹⁷
(545- 580) Everyman /Good Deeds/ Knowldge/Confession		
(581-607) Everyman (<i>Preghieria di Everyman</i>)		93, 8-25 Jedermann (<i>preg- hieria di Jedermann</i>) ¹⁸
		93, 28- 94, 30 Knecht/Mutter ¹⁹
(608-667) Everyman /Good Deeds/ Knowldge (<i>garment of sorrow</i>)		95, 1- 96, 4 Jeder- mann/Werke/ Glaube ²⁰
(668-729) Questi e Beauty, Strength, Five- wits, Discretion		
	173, 21-176, 27 Hecastus/ Priester	

(729-771) Good Deeds/ Knowldge/Confession (<i>Everyman</i> va da <i>priest- hood</i>) [712- 727 and 730- 749 eulogia del sacer- dozio]		
	176, 28-183, 9 Todt/ Teuffel poi Glaub/ Tugend, poi Priester	96, 5- 102, 6 Teu- fel/Glaube ²¹
(772-851) <i>Everyman</i> / Good Deeds/ Knowldge/Confession (<i>the second deception</i>)		102, 10-104,8 Jeder- mann/Werke/Glaube (Tod) ²²
(852-893) <i>Everyman</i> / Good Deeds/ Knowldge/Confession	183, 10-185, 37 Priester/ Epicu- rea/ figli/ Demones/ Singenes/ servi	
(894-901) Angel		
(902-921) Doctor (<i>epi- logue</i>)	186, 1-fine Ehrnhold	104, 10-fine Glaube ²³

Note alla tabella:

- 1) Le numerazioni si riferiscono alle edizioni in lingua originale; esse sono: *Everyman and Medieval Miracle Plays*, edited with an introduction by A. C. Cawley, London, Dent, New York, Dutton, 1956; H. Sachs, “Ein Comedi von dem reichen sterbenden menschen, der Hecastus genannt, hat neunzehn personen und 5 actus zu spielen” in *Werke*, hrsg. von Adelbert von Keller, 6. Band, Stuttgart, Georg Olms Verlagsbuchhandlung Hildesheim, 1964, pp.137-187; H. v. Hofmannsthal, *Jedermann: Das Spiel vom Sterben des reichen Mannes*, auf Grund der Vorarbeiten des Dichters revidierter Text, hrsg. von Heinz Rölleke, Frankfurt am Main, Fischer 1991.
- 2) Il prologo recitato dall’annunciatore è una traduzione da *Everyman*, con alcuni significativi tagli; manca infatti l’ammonimento a non peccare e il riassunto del contenuto, che avrebbe tolto *suspense* al dramma non ancora iniziato.
- 3) Il monologo divino e la scena in cui Dio dà alla Morte il compito di richiamare Jedermann sono una libera traduzione da *Everyman*.

- 4) All'inizio della vera e propria azione, nella scena in cui Jedermann entra e pronuncia il primo monologo, Hofmannsthal abbandona il modello inglese e si ispira a Sachs, da cui trae alcune delle battute che assegna al protagonista e al cuoco (Koch).
- 5) Le due scene dell'incontro con il vicino povero e con il debitore sono di assoluta invenzione dell'autore; la loro funzione principale è, da una parte, di esemplificare come Jedermann abbia trascurato di fare buone azioni, inserendosi dunque compiutamente nella storia allegorica, dall'altra, esse preparano alla scena chiave del rifiuto di Mammona, mostrando il grado di schiavitù morale che la ricchezza, intesa in senso capitalistico, produce. Su questo tema cfr. § 4.2.3.
- 6) Il motivo del «Lustgarten», che riprende il topos classico del *locus amoenus*, è presente solo in *Jedermann*; dal punto di vista dell'allegoria dimostra la sottomissione del protagonista alla sensualità.
- 7) L'impianto e l'idea di questa scena è da attribuire totalmente a Hofmannsthal, il quale però, anche qui, non rinuncia a prendere in prestito battute dalle sue fonti, nello specifico da *Hecastus* e dalla preghiera di Albrecht Dürer "Kein Ding hilft für den zeitling Tod". Se si paragona per esempio la seguente battuta di Mutter:

«Wer recht in seinem Leben Tut,
 Den überkommt ein starker Mut
 Und ihn erfreut des Todes Stund
 Darin ihm Seligkeit wird kund.
 Oh, wem die Stunde des Tods allweg
 Recht wohl betracht am Herzen läg [...]»
 (34, 29-35, 4)

con i passi corrispondenti di Dürer:

«Darum welcher recht leben thut

Der überkummt ein starken Mut
 Und ihm erfreut des Todes Stund
 Dorin ihm Seligkeit würd kund.» (vv.43-46)
 «Dem die Stund seines Todes allweg
 Wolbetracht in seim Herzen läg [...]» (vv. 37-38)

ci si accorge di quanto vicino al testo originale Hofmannsthal si sia tenuto. In particolare – e queste osservazioni valgono non solo per questo passo ma per tutto il testo – ha cercato di mantenere la cadenza ritmica dei versi di Dürer e, pur modernizzando la lingua in alcuni punti, ha fatto sì che il suo lavoro non perdesse la patina antica dei versi originali. Gli ammonimenti alla conversione che la madre fa al figlio sono ispirate alla poesia di Dürer, mentre alcune delle risposte che Jedermann dà, riprendono quelle di Epicuria al legato divino. Sullo stesso argomento cfr. Kahofer [1950: 11-13] e, soprattutto le note di Rölleke all’edizione critica [Jed-crit: 296-298].

- 8) Il personaggio della Buhlschaft, l’amante, ricalca in parte quello della moglie di Hecastus, Epicuria, ma le scene in cui compare sono di invenzione di Hofmannsthal.
- 9) La scena del banchetto che termina con la comparsa della morte rappresenta l’acme del dramma, il momento in cui la tensione scenica si carica di più e poi raggiunge il culmine. La concezione della scena è, nei confronti di *Jedermann* e *Hecastus*, originale, benché il tema del convito sia presente già in Macropedius, Gennep e Sachs.

Il motivo del banchetto con la morte è comunque di antichissima tradizione: già presente nella Bibbia (Il convito di Baldassar, *Daniele* cap. 5), Martin Stevens [1973: 128] lo rintraccia in *Beowulf* e *Macbeth*, nella scena in cui il protagonista vede il suo posto occupato dal fantasma di Banquo; c’è poi il motivo del “convitato di pietra” della materia del Don Giovanni, raccolta nei drammi – per citare solo i più famosi – di Tirso de Molina, Molière e nell’opera mozartiana. Alla tradizione bi-

blica si rifà l'auto calderoniano *La cena del rey Baltasar* – che Hofmannsthal usò nella traduzione di Eichendorff (cfr. § 3.3.1.) –, il quale mostra molti paralleli strutturali con il nostro testo e da cui sono tratti alcuni singoli motivi e alcune battute; per quanto riguarda i personaggi, Jedermann ricorda Baltasar, in *Buhlschaft* si riscontra l'influsso di *Vanità del mondo*, mentre Dicker e Dünner Vetter rimandano a *Pensiero*.

Come si vede, la scena è fittamente intrecciata di rimandi intertestuali e si possono tracciare molti altri paralleli. Per esempio, il rapporto fra Jedermann e *Buhlschaft* ricorda quello fra *Tannhäuser* e *Frau Venus* nell'omonima opera wagneriana.

Un altro modello molto presente è il testo rinascimentale inglese *The Anatomy of Melancholy* di Robert Burton (1621) da cui sono ripresi in particolare quegli atteggiamenti di incipiente turbamento che Jedermann dimostra dopo l'incontro con la madre e durante il banchetto e che ricordano le reazioni patologiche del “melancolico” descritte da Burton³⁸; sempre da Burton sono ripresi i rimedi che i commensali di Jedermann, Dicker Vetter e le tre Fräulein, gli consigliano.

La descrizione del turbamento di Jedermann e della premonizione della morte ricordano il dramma di Maeterlinck *L'Intruse* (1891), che Hofmannsthal stesso nel 1892 aveva tradotto [Jed.crit. 301].

Sappiamo inoltre che i canti intonati dai convitati³⁹ provengono dalla raccolta *Lieder der Minnesänger*, ins Hochdeutsche übertragen von E. Escherich, in *Bildern von Bernhard Wenig*. Berlin, 1900 (Jungbrunnen. 13.)⁴⁰.

³⁸ Alcuni dei motivi tratti da Burton sono: Jedermann sente la testa piena di fumi (44, 17), il suo sguardo è fisso (46, 5), percepisce strani suoni che lo atterriscono (55, 1-5), e così via. Per un'analisi dettagliata cfr. le note di Rölleke all'edizione critica [Jed.-crit. 298-305].

³⁹ «Wohlauf, antreten / In fröhlichem Tanz» (42, 22-43, 18): ripreso da un *Wintertanzlied* di Burkhart von Hohenfels nell'elaborazione di Elise Escherich (1856-1935); «Floret silva undique, / Um meinen Gesellen ist mir weh», (51, 1-13) originariamente dai *Carmina Burana*; «O weh o weh, Frau Minne, mir ist weh» (52, 20-29) da un componimento di Ulrich von Lichtenstein.

⁴⁰ Hofmannsthal, nella sua nota alla prima edizione di *Jedermann* (1911), parlò di una raccolta moderna dei *Minnesänger*, ma non specificò quale. Il riconoscimento delle fonti

Altre allusioni e reminescenze portano ovviamente dalla Bibbia⁴¹, alla descrizione che Goedeke dà di *De düdesche Schlömer* nel suo studio *Every-man, Homolus und Hecastus*, Hannover, 1865; alla poesia *Der Traum (Il sogno)* dalla raccolta *Des Knaben Wunderhorn* di Arnim e Brentano, nella scena in cui i convitati si danno alla fuga (58, 8); alla favola n. 177 “Die Boten des Todes” delle *Kinder- und Hausmärchen* dei fratelli Grimm per l’entrata in scena della morte (58, 6).

Insomma, anche dal punto di vista della ricchezza intertestuale, la scena del banchetto rappresenta l’acme del testo di Hofmannsthal.

- 10) In questa scena Hofmannsthal torna alla sua prima fonte, *Everyman*, traducendo quasi letteralmente. Hans Sachs, che segue la soluzione di Macropedius, sostituisce al primo incontro con la morte il personaggio del messaggero divino che rivela a Hecastus la fine imminente.
- 11) È da questa scena in poi che viene inglobata nel *plot* di *Everyman*, Hecastus e Jedermann la “parabola dei tre amici”. Anche qui sono molti i versi direttamente presi da *Everyman*.
- 12) In questa scena, che strutturalmente e tematicamente è parallela ad ambedue i testi antichi, vengono di nuovo riprese molte battute dal testo inglese, ma Hofmannsthal ha accorciato le singole battute, dando alla recitazione più brio e comicità.
- 13) Scena ripresa da Sachs.
- 14) Questo monologo corrisponde strutturalmente al testo inglese, ma le parole dei due personaggi non combaciano.
- 15) La scena di Mammona (il nome riporta al Nuovo Testamento) ha paralleli sia in *Everyman* che in *Hecastus*, da cui l’autore trae qualche battuta, ma in nessuno dei due testi antichi essa ha tanta rilevanza e incisività come in quello hofmannsthaliano. Essa è da considerare, insieme alla

è merito di Rölleke [1978] e soprattutto [1979], dove il filologo corregge, alla luce di una nuova scoperta, le sue prime supposizioni.

⁴¹ La scena del banchetto ricorda infatti sia la cena di Baldassar che l’ultima cena di Gesù; il momento in cui Buhlschaft promette a Jedermann di rimanergli sempre fedele (46, 15-18), rimanda per esempio alle promesse di fedeltà di Pietro a Gesù (Matteo, 26, 33-35 e passi paralleli)

scena del banchetto, la scena principale, l'obiettivo cui tutta l'azione precedente, e in particolar modo gli episodi della giornata di Jedermann, mira. È Hofmannsthal che ne dichiara la rilevanza in *Das alte Spiel von Jedermann*, dove dice «[...] im Mittelpunkt bleibt die Allegorie des Dieners Mammon, der ein verlarvter Dämon und stärker als ein Herr ist, und sich als Herrn seines Herrn offenbart»⁴² [D III: 90].

La concezione del personaggio di Mammon deve molto all'attenta lettura che Hofmannsthal fece del trattato di Simmel, *Philosophie des Geldes* (1900). Lì è l'origine della critica hofmannsthaliana del denaro come «Endzweck», obiettivo finale, cioè come fine a se stesso (così sostiene Jedermann nella scena del vicino povero, cfr. § 3.1.1.); da lì viene l'idea che non sia l'uomo il padrone del denaro, ma l'esatto opposto, che sia il denaro a muovere le azioni del ricco⁴³.

16) La scena dove Jedermann incontra Werke, con tutta la sua simbologia, è tratta da *Everyman*, con alcune piccole differenze naturalmente. Per esempio, nel testo inglese non è Good Deeds a chiamare Everyman, come in *Jedermann*, ma è lui ad avvicinarsi a lei. Hans Sachs ha invece sostituito, riprendendo la tradizione di *Elckerlyc*, il personaggio allegorico delle buone azioni (che rimandava chiaramente alla dottrina cattolica, mentre lui era luterano) con quello della virtù, Tugend; al posto di Knowledge (che simboleggia il riconoscimento dei peccati o contrizione) inoltre, preferisce quello della fede, Fides. Hofmannsthal media fra

⁴² « [...] al centro resta l'allegoria del servo Mammon, il quale è un demone mascherato e più forte di un padrone, e che si rivela padrone del suo padrone.»

⁴³ Jedermann: «Hab dich gehabt zu meim Befehl», Mammon risponde: «Und ich regiert in deiner Seel» (80, 14-16) («Ai miei comandi ti ho sempre avuto.», «Ma del tuo cuor fui padrone assoluto.» [Hofm. 1989: 133-135].

le sue due fonti e sceglie *Werke* e *Glaube* come guide spirituali del suo eroe.

- 17) La scena in cui *Glaube* porta *Jedermann* a pronunciare il credo è tratta da Sachs, solo che lì è il prete (*Priester*) a muovere *Hecastus* alla professione di fede.
- 18) La preghiera di *Jedermann* è tratta da *Everyman* con la grossa differenza però che mentre nel testo inglese il pentito si rivolge alla Madonna, qui Hofmannsthal, sempre per non accentuare i tratti confessionali della sua opera, fa sì che il suo personaggio si appelli direttamente al Salvatore. Dalle prime messe in scena in qua è invalsa la tradizione (cominciata dal primo interprete di *Jedermann*, Alexander Moissi) che a questa preghiera sia fatto seguire un commovente Padre Nostro.
- 19) La scena della madre che, recandosi di buon mattino alla messa, avverte il canto degli angeli e capisce che suo figlio è stato salvato, si svolge sulla parte più bassa del palcoscenico (pensato già dall'inizio dall'autore come diviso in due piani), mentre *Jedermann* continua la sua preghiera. Come la prima scena in cui compare la madre, è di sola invenzione hofmannsthaliana.
- 20) Anche in Hofmannsthal, come nel testo inglese, alla fine della preghiera *Werke/Good Deeds* abbandona le proprie grucce e, rinvigorita dalla conversione, può rialzarsi. Da qui in poi, tuttavia, l'autore moderno segue meno da vicino l'impianto allegorico dell'originale; manca infatti la parte in cui *Everyman* fa penitenza corporale fustigandosi e indossando il *garment of sorrow*, la veste di penitenza, e non compaiono affatto i personaggi dei *natural gifts* (*Beauty, Strength, Five-wits, Discretion*), ridati a *Everyman* dalla Grazia riacquistata. Hofmannsthal ha fatto una concessione al gusto e alla sensibilità moderna che non avrebbe compreso il significato dell'allegoria dei doni naturali e non avrebbe sicuramente apprezzato l'episodio della auto-flagellazione. Al contrario, sia in *Jedermann* sia in *Everyman* il protagonista abbandona il palco per re-

carsi dal sacerdote. È la prima e unica volta in tutto il dramma che Jedermann esce di scena.

- 21) Il vuoto lasciato da Everyman e Jedermann viene riempito nel testo inglese da un panegirico sul sacerdozio, nel testo hofmannsthaliano in maniera diversa, da un interludio comico molto spassoso con il diavolo che reclama l'anima dell'uomo, tratto da Sachs, da cui l'autore ricalca alcune battute.
- 22) Quest'ultima scena riecheggia il testo inglese, eccetto che per le figure dei doni naturali, che, come detto sopra, mancano.
- 23) L'epilogo recitato da Glaube, che corrisponde strutturalmente al prologo dello Spielansager e che, insieme a esso incornicia l'azione scenica, è tratto dall'ultima battuta di Knowledge, ma non dal vero e proprio finale di *Everyman*, dove la figura di Doctor riassume l'accaduto e ne trae la morale.

CAPITOLO IV

**Dal Medioevo al Nove-
cento:
il dialogo dei testi e dei
tempi.**

4.1. Significati allo specchio: per un'ermeneutica intertestuale.

Nel capitolo precedente è stata studiata la genesi del motivo di Ognuno, sono state descritte le vicende della stesura di *Jedermann* e ne è stata esaminata la struttura, mettendola a confronto con quelle delle due fonti principali, dei due «ipotesti» *Everyman* ed *Hecastus*. L'obiettivo di queste indagini filologiche era ben chiaro sin dall'inizio: mostrare la pluralità – cioè la molteplicità delle fonti e la poligenesi del motivo base – che fa da sostrato al riadattamento teatrale di Hofmannsthal.

Fermarsi a questo livello, tuttavia, fermarsi alla constatazione dell'assemblaggio intertestuale non è abbastanza, sarebbe un atto ermeneutico limitativo, un arrestarsi al *sensus grammaticalis* del testo. Al contrario, è necessario uno sforzo di comprensione ulteriore: il lettore/spettatore, divenuto consapevole della composizione multipla di *Jedermann*, ha l'opportunità di chiedersi se e in che misura la costellazione di testi estranei che compone *Jedermann* contribuisca alla sua potenzialità significativa, se apra o no ulteriori orizzonti di interpretazione; può chiedersi dunque cosa la conoscenza delle fonti gli dia *in più*.

Sì, in più. Perché di *Jedermann* va subito precisata una cosa fondamentale: esso non è un testo la cui comprensione letterale sia legata alla conoscenza delle fonti. Anche un fruitore che non abbia idea di *Everyman* e *Hecastus* sarebbe capace di intendere la storia rappresentata da Hofmannsthal, di coglierne i simbolismi, di ricostruire l'intenzione comunicativa che vi sta dietro. Questo invece non vale, com'è evidente, per tanti altri tipi di rapporti intertestuali: chi potrebbe mai ridere leggendo una parodia – prendiamo per esempio il poema eroicomico di Alessandro Tassoni (1565-1635) *La secchia rapita* (1615-17) o i sonetti pseudo-petrarcheschi di Francesco Berni (1497-1535) – senza conoscere il testo o i testi parodiati? In questi casi il

fruitore deve necessariamente conoscere l'ipotesto, per capire l'intenzione comunicativa dell'«ipertesto».

Jedermann, d'altra parte, non corrisponde neanche a quelle opere che rimandano *direttamente e dall'interno* allo scritto cui si rifanno, invitando esplicitamente i fruitori a tenerlo a mente per esercitare raffronti o integrare le informazioni. (Questo rapporto intertestuale potrebbe essere quello che intercorre fra *Der Tod des Vergil* di Hermann Broch e l'*Eneide*, o tra *Le città invisibili* di Italo Calvino e il *Milione*.)

Hofmannsthal ha costruito un dramma che non richiede, non *impone*, una fruizione intertestuale. Certo, l'autore dice espressamente che la sua opera è la rielaborazione di una materia antica già trattata da altri prima di lui, ma lo fa non nel testo di *Jedermann*, bensì nel *paratesto*. Infatti, le informazioni sulle fonti sono contenute: in primo luogo nel titolo e nel sottotitolo dell'opera (*Jedermann: Das Spiel vom Sterben des reichen Mannes*), che riprendono direttamente quelli di *Everyman* e *Hecastus* (rispettivamente il primo per il titolo, il secondo per il sottotitolo); poi, in un breve saggio scritto in occasione della prima messa in scena del dramma (1° dicembre 1911), pubblicato sui *Blätter des Deutschen Theaters* e poi, a partire dalla 7^a ristampa fino a oggi, posto come prefazione [Jed-rev. : 12]; e, per finire, in una postfazione edita con le prime sei ristampe e poi tolta (ora in [D III: 619], cfr. § 3.4.1.)

A questa osservazione sulla mancanza di diretti riferimenti intertestuali all'interno di *Jedermann* si può giustamente obiettare che imitare una scena, un'ambientazione o uno scambio di battute da un dramma e riportarlo nel proprio è un rimando più che chiaro e non c'è bisogno che, per esempio, uno dei personaggi lo verbalizzi, magari rompendo la finzione scenica e dicendo meta-teatralmente: «Ecco, spettatori, ora ripensate a ***». Indubbiamente, una citazione manifesta non aggiunge molto all'essenza intertestuale di un'opera. Tuttavia, quello che del nostro dramma va rilevato è che esso sia strutturato in maniera tale che al suo spettatore, durante la rappresentazione, non venga apertamente ricordata la natura di rifacimento del lavoro

che sta vedendo: l'intertestualità, in altre parole, non fa parte della finzione. In un dramma, invece, come *Rosencrantz and Guildenstern are Dead* (1967), dell'autore contemporaneo inglese Tom Stoppard, l'ipotesto *Hamlet* è massicciamente presente e viene costantemente ricordato alla mente degli spettatori. Un *play* come questo, poi, è strutturato in maniera tale da prevedere un pubblico che conosca già l'ipotesto e sia disponibile a leggere l'azione scenica integrando ciò che vede con ciò che già sa della fonte. Per il dramma di Hofmannsthal, come si è detto, le cose non stanno così.

Ma *Jedermann* non è, in questa sua qualità, isolato. A vederci bene, il fatto che una *pièce*, pur colma di riferimenti ad altri drammi, non obblighi i suoi spettatori a integrare sé con altro, è una caratteristica generale della modalità intertestuale alla quale *Jedermann* appartiene: quella del rifacimento, teatrale e anche cinematografico. Il rapporto che intercorre fra *Jedermann* e i due ipotesti *Everyman* e *Hecastus* è lo stesso che lega le commedie di Plauto e Terenzio alle loro fonti greche (principalmente Menandro), i rifacimenti shakespeariani dell'epoca della Restaurazione (p. es. il *Troilus and Cressida* di Dryden) all'originale, l'*Amphitryon* di Heinrich von Kleist a quello di Molière; è lo stesso rapporto che c'è fra un film e un suo remake (*Nosferatu il vampiro*, 1922, di Friedrich Wilhelm Murnau, e *Nosferatu, il principe della notte*, 1978, di Werner Herzog; *Il cielo sopra Berlino* di Wim Wenders e la produzione hollywoodiana *City of Angels*, 1998, di Brad Silberling).

Malgrado questa reticenza, questo non voler svelare la propria natura intertestuale, *Jedermann* è e rimane, come si è dimostrato nel capitolo precedente, un *patchwork* di personaggi, azioni, scene e versi provenienti da tante fonti diverse, un mosaico in cui Hofmannsthal – a differenza di quanto fece, ad esempio, T. S. Eliot (1888-1965) undici anni dopo in *The Waste Land* (1922) – ha voluto amalgamare ogni singolo segmento etero-testuale in un *unicum* privo di cesure stilistiche che ne segnassero la presenza («Auf Stilstrenge kommt hier alles an, mein Stil hält sich, ich glaube nicht dass man mir einen Vers entwinden kann, obgleich mancher dem alten Englän-

der, mancher dem Sachs gehört – etliche auch dem Dürer gar.»¹, dalla lettera del 31 agosto 1911 a Elsa Bruckmann-Cantacuzène [Jed-crit. : 261]).

Ma cosa succede se il lettore/spettatore, guidato magari dalla ricerca filologica, riesce a perforare la pellicola di omogeneità stilistica che l'autore ha posto sul suo lavoro e giunge a distinguere la trama e l'ordito – cioè le singole fonti – del suo “tessuto intertestuale”? Cosa accade quando il fruitore cambia il proprio modo di intendere il testo, quando cioè comincia a guardarlo non più come un blocco omogeneo, ma come una composizione eterogenea? Cosa succede se, per dirla con Michail Bachtin², il lettore supera la fasulla percezione del *monologismo* del testo e ne percepisce il suo *dialogismo*?

La risposta a questa domanda è già contenuta nel termine che lo studioso russo ci suggerisce: quello che accade è che il lettore diventa capace di mettere in *dialogo* il testo moderno con tutti i testi che gli sottostanno, con gli ipotesti, e grazie ai confronti, all'acquisizione di nuove informazioni e a un incrementato senso dello sviluppo storico, amplia la sua conoscenza e, dunque, la sua capacità di leggere significati nuovi.

Quello che accade in un dramma come *Jedermann* è quanto si verifica ogni volta che si dà avvio a una operazione di comprensione. Dice Bachtin: «Le basi, le potenzialità della forma artistica futura sono già poste nel *discorso quotidiano* ordinario.» [Todorov 1981: 93 (ed. it.)]. Infatti, l'interpretazione – e, all'altro opposto, la formulazione – di un qualsiasi enunciato necessita che il parlante impieghi le conoscenze linguistiche acquisite, che cioè riutilizzi quelle frasi già dette da sé o da altri e le riporti nel

¹ «La coerenza stilistica è la cosa fondamentale, il mio stile si tiene, non credo che mi si possa togliere neanche un verso, benché qualcuno appartenga al vecchio inglese, qualcuno a Sachs, alcuni addirittura a Dürer.»

² Michail Bachtin (1895-1975), critico russo che raccolse e superò l'esperienza dei formalisti, è da considerarsi lo scopritore dei meccanismi intertestuali (lui avrebbe detto però *dialogici*) che informano il linguaggio comune e, tanto di più, quello letterario. L'utilizzo dei due termini *monologico* e *dialogico* riguarda la teoria del romanzo: essi erano funzionali, detto in maniera schematica, a distinguere la scrittura di Tostoj (monologica, dove cioè tutti i personaggi riportavano la voce dell'autore) nei confronti di quella di Dostoevskij (dialogica o anche *polifonica*, dove ogni personaggio rappresentava un centro di coscienza diverso). Cfr. Bachtin [1968: 14 e *passim*], Todorov [1981: 89 (ed. it.)].

contesto del nuovo enunciato. Per questa ragione, «non ci sono», come afferma Todorov riassumendo il pensiero bachtiniano, «enunciati isolati dagli altri enunciati» [1981: 85] e, inoltre, «[...] quale che sia l'oggetto della *parole*, tale oggetto, in un modo o nell'altro, è sempre già stato detto; e non si può evitare l'incontro con i discorsi tenuti precedentemente su tale oggetto.» [1981: 88]. Dunque, se l'intertestualità è una caratteristica del linguaggio verbale umano in ogni sua articolazione e funzione, essa sarà tanto più presente in letteratura. A tale riguardo, in uno scritto collocabile tra il 1959 e il 1961, *Il problema del testo nella linguistica, nella filologia e nelle altre scienze umane*, Bachtin si chiede: «Può [il discorso]³ in cui l'autore non sente una voce altrui e in cui c'è lui *soltanto* e lui *intero*, diventare materiale da costruzione dell'opera letteraria?» [Todorov 1981: 95]. La risposta è ovviamente negativa

L'opera letteraria – qualsiasi opera letteraria, secondo il pensiero di Bachtin – è sempre, già a partire dall'atto della sua creazione, una fitta rete di richiami ad altri testi, assai più fitta di quanto accada nel linguaggio giornaliero. Un dramma come *Jedermann*, allora, costruito interamente con materiale “riciclato” da fonti antiche, necessiterà dal lettore *consapevole* una risposta intertestuale tanto più tenace, richiederà un impegno interpretativo che dia ragione della presenza dei testi nel testo.

Questo impegno si concretizza nel porre gli ipotesti in dialogo con l'ipertesto, o, detto altrimenti, nel permettere che la dimensione intertestuale faccia il suo ingresso all'interno dell'«hermeneutischer Zirkel», del «circolo ermeneutico». Con questa formula si intende, a partire del filosofo romantico tedesco Friedrich Schleiermacher (1768-1834), quella dialettica interpretativa che si articola, nella mente dell'interpretante, fra la precomprensione dell'oggetto e l'oggetto stesso.⁴

I testi interrelati, le fonti, diventano cioè un altro fattore della precomprensione dell'interprete – anche se, cronologicamente parlando, suben-

³ La parentesi è di Todorov.

⁴ Cfr. Cioffi/Gallo [1993: 532-542 (tomo 2)].

trano solo dopo il primo contatto con l'ipertesto. Essi si aggiungono agli altri «Vorurteile» e «Vormeinungen», «pregiudizi» e «preopinioni», che rendono realizzabile, come ha sostenuto Gadamer in *Wahrheit und Methode* [1960: 250 e *passim*], il processo della comprensione. Anzi, come è possibile non rendersi conto che la natura stessa dei pregiudizi di cui Gadamer parla – i quali sarebbero «la linea orientativa provvisoria che rende possibile ogni nostra esperienza, l'apertura costitutiva dell'uomo alla realtà» [Cioffi/Gallo 1993: 542 (tomo 2)] – è sostanzialmente linguistica e, come tale, necessariamente dialogica, intertestuale?

Quando il lettore/spettatore, e nel nostro caso il lettore/spettatore di *Jedermann*, diviene cosciente che il singolo testo con cui ha a che fare chiama a sé una tradizione letteraria di fonti (ipotesti), diventa in grado di trasformare il processo di comprensione, il «circolo ermeneutico» appunto, in un luogo d'incontro in cui documenti letterari di varia origine cronologica e geografica arricchiscono a vicenda i loro potenziali significativi. È come quando, per usare una similitudine, invece di guardarsi in un solo specchio, si decida ammirarsi in tanti specchi posti attorno ad angolature diverse: la propria immagine – *monologica*, direbbe Bachtin – si moltiplica all'infinito, al posto di una sola se ne creano mille e mille ancora, in una catena che non ha fine. Questo è l'effetto che si ha quando l'interprete rompe la facciata monolitica di un testo e decide di considerarlo nelle relazioni con i testi a lui collegati: da pochi nuclei di significato se ne creano, in un gioco di riflessi, un numero potenzialmente infinito, in una catena di possibilità semantiche alla quale solo il senso critico – o il suo buon senso – del lettore può mettere fine.

La dimensione dell'intertestualità applicata al dramma hofmannsthaliano, la scoperta della sua struttura *dialogica*, ne dilata dunque le potenzialità significative: mettere accanto a *Jedermann* *Everyman* e *Hecastus* porta il lettore a scoprire nuove valenze o ad accentuare il peso di altre già rilevate in una lettura non intertestuale. Nel prossimo paragrafo, l'attenzione sarà concentrata a capire quali tipi di cambiamenti Hofmannsthal ha operato nel-

la scrittura della sua *Erneuerung*. In questo percorso, attraverso una *messa in dialogo* del ipertesto con gli ipotesti, si vedrà come *Everyman* mantenga la struttura fondamentale del *play* medievale, quella dottrinale-allegorica, arricchendola, al contempo, con valenze presenti nelle altre fonti, oppure adattandola ai modi della letteratura *fin de siècle*, che esigeva, per esempio, un trattamento dei personaggi psicologicamente accurato. È questa dialettica di con-significanze in cui coabitano qualità letterarie di diversa provenienza che possiamo chiamare «gioco di specchi» e che rappresenta di certo una delle caratteristiche più interessanti dell'adattamento hofmannsthaliano.

4.2. Le necessità del riadattamento: come e perché nasce un testo eclettico.

4.2.1. Evitare la prolissità: il trattamento delle parti dottrinali.

Molte sono le caratteristiche della letteratura medievale che ostacolano un immediato godimento artistico da parte del pubblico moderno. Tra le tante, lo studioso svizzero H. R. Jauss, nel suo *Alterität und Modernität der mittelalterlichen Literatur*, ricorda la seguente: la «mescolanza del poetico con il didattico» [Jauss 1977: 8 (ed. it.)]. Sotto questo aspetto, *Everyman*⁵ – che si inserisce, accanto ai trattati, ai sermoni, alle vite dei santi, nell'ambito della letteratura didattica sacra – non rappresenta di certo un'eccezione. C'è sicuramente uno scarto estetico fra il gusto dei moderni e i modi didascalici della poesia medievale, e di questo Hofmannsthal se ne

⁵ Questa caratteristica *Everyman* la condivide, ricordo, con la sua fonte nederlandese *Elckerlyc*, alla quale però, da ora in poi, non farò più riferimento perché non è esso il testo usato da Hofmannsthal.

rendeva ben conto. In *Das alte Spiel von Jedermann* spiega infatti che il *morality play* originale gli era apparso troppo «prolisso» per essere semplicemente tradotto («Zur einfachen Übertragung schienen die Reden des englischen Originals zu weitschweifig.»⁶ [D III: 89]). L'alterità del *play* era tale da aver bisogno di un *medium* estetico che operasse cambiamenti sostanziali e lo avvicinasse agli uomini di oggi.⁷

In questo paragrafo verranno presi in esame più da vicino alcuni dei cambiamenti che Hofmannsthal apportò all'ipotesto base *Everyman* per capire soprattutto gli scarti, le differenze fra la struttura di *Jedermann* e quelle del *morality play* inglese.⁸

Hofmannsthal, si è detto tante volte, voleva scrivere un'opera allegorica che si inserisse nella tradizione del teatro sacro medievale. Ora, il procedimento retorico dell'allegoria si iscrive in un tipo di poetica paragonabile all'*utile dulci* oraziano, una poetica che maschera l'intento didattico con un piacere estetico; attraverso di essa, una trattazione teologica – una predica, per esempio – si può trasformare in una narrazione che piaccia allo spettatore, catturi la sua attenzione e gli comunichi le verità che gli si vogliono insegnare. Sotto questo punto di vista si capisce come un testo allegorico medievale sia pervaso di parti dottrinali che ribadiscono la preminenza dell'*utile*, dell'indottrinamento. Di conseguenza, i personaggi allegorici non solo esprimono in sé e per sé, con la loro semplice presenza scenica, un concetto teologico; essi, anche nelle loro battute, rimandano esplicitamente alla religione.

Quello che Hofmannsthal nel suo riproporre la materia di Ognuno lasciò dietro del testo medievale, e che lui chiamava «prolissità», sono

⁶ «Le battute dell'originale mi parvero troppo prolisse per una semplice traduzione.»

⁷ Cfr. anche § 4.4.

⁸ In realtà, oltre a *Everyman* c'è anche il testo di *Hecastus*, che, per il suo fondamentale contributo, può essere reputato ipotesto base allo stesso livello del *play* inglese. Ma considerare solo un ipotesto come principale e le altre fonti (da *Hecastus* alla preghiera di Dürer e così via) come secondarie, permette di evidenziare con più facilità le operazioni di cancellazione e di aggiunta compiute dall'autore.

proprio questi diretti riferimenti al dogma. Non che rifiutasse i principi della fede, altrimenti avrebbe deciso di lavorare su un altro dramma; il fatto è che Hofmannsthal cercava un'allegoria più *sintetica* che rimandasse direttamente e da sola, il più possibile senza la sottolineatura delle parole, al suo significato ultraterreno.

Se si prende il testo, si nota, per esempio, che il monologo di apertura di Dio, subito dopo la battuta dello *Spielansager* , conta, in *Jedermann* , 24 versi, mentre in *Everyman* 41: nella battuta dello *Spiel* moderno manca il riferimento ai sette peccati capitali; della protesta divina contro l'abiezione umana, l'autore si è limitato a lasciare il punto più incisivo, quando Dio (parla la Seconda Persona, il Figlio) ricorda la sua Passione, le pene che ha sofferto per la salvezza degli uomini e che loro misconoscono.

Il procedimento usato è quello della cancellazione delle parti ritenute in eccesso e della sintesi. Usando la terminologia proposta da Genette in *Palimpsestes* [1982], possiamo parlare del metodo della «**sfrondatura**», nel senso di «espunzioni multiple e disseminate lungo tutto il testo» [Genette 1982: 274 (ed. it.)], la quale sfrondatura è un caso particolare della «**escisione**», cioè della «soppressione pura e semplice» [273] di porzioni di testo dalla fonte.

Credo che lo sfrondare, il togliere le eccedenze, sia l'operazione di modifica più naturale e spontanea che si possa applicare a un dramma. Il più delle volte essa è funzionale alla preparazione di una «versione per la scena» – come ricorda Genette [1982: 276] – che sia per lo spettatore, rispetto alla versione da libro della *pièce* , meno pesante da seguire.

Se questo tipo di intervento è frequente nel teatro in generale, lo è tanto di più nella messa in scena di quello medievale.⁹ Certo, decurtare, sintetiz-

⁹ Questo posso testimoniare personalmente con la mia esperienza di attore di testi medievali inglesi. Anche *Mankind* , infatti – testo rappresentato dalla compagnia universitaria “The Perugia Players”, guidata dalla prof.ssa Yvette Marchand, il 5 luglio 1998 nel cortile del Palazzo Vescovile di Camerino nell'ambito della conferenza “Aspetti del dramma medievale europeo”, in cui io vestivo la parte di *Mercy* , Misericordia – è pieno di passaggi dottrinali; i monologhi di *Mercy* sono spesso delle piccole omelie (questo personaggio rappresentava infatti anche il sacerdozio), e nella nostra traduzione e riduzione teatrale sono stati abbreviati e resi più snelli.

zare decine di versi in uno, non dimostra un atteggiamento filologicamente purista nei confronti del testo antico. Soltanto che, a teatro come in ogni attività umana, bisogna saper porre delle priorità, ed è più importante rendere il dramma capace di mantenere l'attenzione del pubblico che non rispettarlo così come ce lo hanno trasmesso i codici medievali. D'altronde anche la fissazione in scrittura è un gesto che altera, almeno in parte, le caratteristiche di una *pièce*: neanche esso, cioè, va preso necessariamente come vangelo.

La cosa veramente importante è che le variazioni, le escissioni, che un regista (a volte un attore) applica sul testo siano “costruttive”, che servano cioè a rinvigorirlo, a dargli più colore – come quando si restaura un affresco togliendo la patina di sporcizia che lo copre. Così chiamava Hofmannsthal, in *Aufzeichnungen zu Reden in Skandinavien*, il suo lavoro: «[...] ein altes Uhrwerk, gereinigt von Spinnenweb, daß es wieder schlagen und seine Figuren hervortreten lassen kann.»¹⁰ [RuA II: 30]. A volte togliere, sintetizzare è più difficile e delicato di aggiungere; bisogna dunque essere capaci. Soprattutto se si ha a che fare con un testo allegorico medievale, è fondamentale non rimuovere quelle parti che delineano l'allegoria e servono a trovare la chiave di lettura per passare dal senso letterale a quello secondo. L'allegoria non deve essere mortificata, ma, eliminando quanto ai moderni sembra troppo, messa in evidenza. Così fece Hofmannsthal.

Sullo stesso fronte dell'escissione sta il procedimento assai più incisivo della **soppressione di scene intere**. Tornando ai nostri testi: questo è il caso dell'episodio della ricomparsa dei doni naturali che in *Everyman* segue la conversione del protagonista (attraverso, ricordo, i tre momenti della contrizione, confessione e soddisfazione, cfr. 3.2.3.), e che da Hofmannsthal non è stata ripresa.¹¹ Ritengo che il motivo principale di questa scelta – scelta di sintesi della struttura argomentativa dell'allegoria – sia, in primo luogo, il

¹⁰ «Il meccanismo di un vecchio orologio, ripulito dalle ragnatele, che possa battere di nuovo e lasciar uscire le sue figure.»

¹¹ La scena simboleggiava l'uomo che, convertito, confessato e quindi in grazia di Dio, riacquistava quelle capacità naturali, buone in sé e per sé, che Dio dà all'uomo con la nascita e che il peccato guasta.

non volere allungare eccessivamente il testo con la presenza di personaggi allegorici, il cui significato sarebbe stato sicuramente poco chiaro al pubblico; poi, soprattutto, il non voler rompere, con l'ulteriore delusione di Jedermann per l'abbandono dei quattro doni naturali, la tensione risolutiva del dramma che si dirige verso l'*happy ending* delle scene della conversione e della morte.

Un ulteriore, importantissimo, procedimento intertestuale che Hofmannsthal utilizza nel riscrivere la materia dell'Ognuno e nel quale si riconosce meglio la sua attitudine eclettica, è quello – che Genette dice tipico del teatro – dell'«**estensione**», cioè l'«aggiunta di un blocco testuale» [1982: 308]. Avendo, infatti, l'autore scelto di “arricchire” il *play* medievale con tutta una serie di citazioni, allusioni, passaggi integrati da altri testi (cfr. § 3.4.), il metodo dell'estensione si coniuga con quello della «**contaminazione**», una pratica anch'essa, come nota Genette, strettamente legata alla storia del teatro, dato che deriva, anche etimologicamente, dalla drammaturgia dei commediografi latini, Terenzio in particolare [1982: 313].

Come abbiamo visto nel capitolo precedente (cfr. § 3.3.), la necessità di estendere la trama di *Everyman* introducendo nuove scene si fece presente a Hofmannsthal dopo l'incontro del gennaio 1911 con Reinhardt. L'efficacia teatrale necessitava, secondo i due, di un intervento che conferisse al testo un po' più di vivacità, più concretezza e realismo – realismo che, pur non danneggiando la carica simbolica del testo, gli togliesse quel pallore e quella mancanza di connotazioni che caratterizzava il livello letterale dell'allegoria di *Everyman*. Ma, come si vedrà ora, l'effetto degli interventi hofmannsthaliani non si limita a ciò.

Un caso rilevante di estensione e contaminazione è quando l'autore, intervenendo in maniera più incisiva del solito sull'impianto allegorico di *Everyman*, attraverso l'introduzione di personaggi e scene dall'*Hecastus*, modifica sensibilmente l'esposizione dottrinale che sta sotto l'azione. In particolare, si consideri la bella scena della conversione di Jedermann – scena che comincia non tanto con l'ingresso di Werke, quanto con il prota-

gonista che, abbandonato e deriso da Mammon, rimane sul palco solo, in silenzio e in preda all'angoscia. (Anche qui è da notare che Hofmannsthal sostituisce il monologo di Everyman che nel testo inglese segue l'abbandono di Goods¹² con un lungo silenzio, un silenzio forse più espressivo di qualsiasi battuta.) All'interno di questa scena Hofmannsthal rimpiazza il personaggio del *morality play* inglese Knowledge (che, ricordo, sta per il primo atto della penitenza, la contrizione) con quello di Glaube tratto da Hans Sachs, il quale sta per la fede che porta l'uomo alla conversione e il cui ruolo è infatti, insieme alla sorella Tugend, di portare il prete al capezzale del moribondo perché si confessi. Hofmannsthal però non si mantiene in piena aderenza neanche al testo di Sachs, perché lì è il prete che insegna a Hecastus la retta fede, mentre in Hofmannsthal questo ruolo è affidato a Glaube; le battute che Sachs affida a Priester, Hofmannsthal le traspone infatti a Glaube.

Quello che l'autore con queste scelte contaminatrici ed eclettiche opera, è una semplificazione e, allo stesso tempo, un'intensificazione della dottrina allegorica. Pur mantenendo lo schema della conversione che porta alla finale professione di fede – come in *Jedermann* – Hofmannsthal, evitando di riprodurre gli episodi «prolissi» della contrizione, confessione e soddisfazione¹³ semplifica l'allegoria; inoltre, “intimizza” la dottrina cristiana e intensifica la pregnanza psicologica del testo facendo vedere che non tanto fattori esterni all'uomo (il prete) lo muovono alla conversione, bensì fattori interni come la fede (che è sia nella dottrina cattolica che in quella luterana un dono di Dio); d'altro canto, reintroducendo più tardi il personaggio del monaco e la scena in cui Jedermann entra in chiesa per ricevere i sacramenti,

¹² In questo monologo viene dato un riassunto dell'azione svolta; esso si pone infatti al centro di *Everyman*, facendo da cesura fra la parte “discendente” e quella “ascendente” (cfr. § 3.2.3.)

¹³ Questa parte del testo conteneva anche l'episodio delle pene corporali auto-inflicte, scena che non corrisponde certo alla sensibilità moderna. Ricordo che a Hofmannsthal interessava poter caricare il testo di contenuti attuali e, soprattutto, far sì che il pubblico potesse immedesimarvisi.

salva l'ortodossia cattolica e recupera l'elemento sacerdotale così caro al testo inglese (si pensi al panegirico sul sacerdozio, vv.712-749).

Riguardo alla posizione religiosa e dottrinale di *Jedermann* c'è sicuramente bisogno di una riflessione ulteriore. Si è già detto nel capitolo precedente (§ 3.4.2.) di come proprio nella scelta dei nomi dei due personaggi allegorici, *Werke* e *Glaube*, si riveli l'atteggiamento dell'autore nei confronti della dottrina cristiana. Hofmannsthal si rendeva ben conto che riproporre un testo del tardo Quattrocento, sorto tra i Paesi Bassi e l'Inghilterra in un periodo che – soprattutto se visto con il senno del poi – sembra “pericolosamente” vicino a quello degli scismi, dovesse comportare un trattamento delicato delle questioni teologiche. Si aggiunga poi il fatto che il suo lavoro di restauro si rivolgeva a tutto il pubblico di lingua tedesca e non solo a quello cattolico¹⁴, e si capirà come all'autore stesse a cuore non di calcare la mano sugli aspetti più confessionali del testo ma di tendere a una «Überbrückung der konfessionellen Gegensätze», a un superamento dei contrasti confessionali, per dirla con M. Vanhelleputte [Jed-doc. : 97].

Scendendo più in profondità e avventurandoci negli enigmi della volontà originaria dell'autore, colpisce la pretesa di assolutezza che Hofmannsthal in *Das alte Spiel von Jedermann* reclama al suo testo. Il «Märchen» di *Jedermann* non è, a detta sua, indissolubilmente legato al dogma cristiano, ma appartiene a tutti i tempi e a tutte le culture [D III: 90], poiché alla sua base stanno le esperienze contrapposte, umanamente assolute («menschlich absolut»), della morte e della speranza di riscatto finale.

Certo un po' di dubbi possono sorgere riguardo a una tale apertura ideologica del dramma, il quale a dire il vero resta profondamente ancorato alla religione cattolica, tanto più che il suo nome è ormai un tutt'uno con Salisburgo, una città *erkatholisch*, detta addirittura “Das deutsche Rom”, “la Roma tedesca”.

¹⁴ Questo vale sia per la prima serie di rappresentazioni di *Jedermann*, quelle che cominciarono a Berlino il 1° dicembre 1911, sia per quelle del periodo dei *Salzburger Festspiele*, i quali, come già detto nell'introduzione, erano pensati per tutto il pubblico di lingua tedesca, anzi non solo, avevano pure aspirazioni cosmopolite.

Il giudizio sull'universalità di *Jedermann* resta sicuramente di competenza di ogni singolo spettatore. Esso può variare a seconda che si sia disposti a fermarsi alla dottrina cattolica in sé e per sé, oppure che si accetti di considerarla nella sua funzione "metaforica", come cioè un sistema di valori, sì compatto e individuale, ma che "porti al di là" (μετά-φέρειν), che rimandi a una dimensione ulteriore, valida per tutta l'umanità. D'altronde, l'adesione di un testo novecentesco a un panorama ideale e religioso ben definito – anche se, per molti versi, una rarità nelle letterature occidentali – può essere considerata, esteticamente parlando, più come un merito che come un demerito. La valenza universale di un'opera d'arte infatti – così come, nel passato, è stato per il *Paradise Lost* o per la *Divina Commedia*, per la *Bibbia* o per il *Corano* – potrebbe anche essere raggiungibile attraverso la fedele adesione a *un* credo, che non con un atteggiamento sincretistico e solo superficialmente aperto all'altro.

4.2.2. Approfondimento psicologico: i personaggi femminili.

Le scene di *Jedermann* più radicalmente debitrice delle estensioni e contaminazioni operate da Hofmannsthal sono quelle del *Tageslauf*, della giornata del protagonista e del banchetto, le quali, rispetto a *Everyman*, si inseriscono tra il momento in cui la morte, der Tod, riceve da Dio la missione di chiamare a giudizio Jedermann e quello in cui essa si presenta all'uomo. L'idea di differire la comparsa della morte dall'inizio, come era sostanzialmente in *Everyman*, al centro del dramma e di porla durante il banchetto – banchetto tutto pervaso da malinconia e da allusioni che anticipano il destino di Jedermann – fu geniale perché conferì al dramma quella tensione scenica, quella suspense, che mancava al testo inglese e perché fece spazio a belle scene che aggiunsero più colore alla sbiadita allegoria medievale. Anche questa trovata deve molto alla collaborazione di Reinhardt.

La grande differenza che divide *Everyman* da *Jedermann* è la caratterizzazione dei personaggi. Il protagonista ne è l'esempio più lampante: se infatti *Everyman*, da una parte, è privo di attributi *individualizzanti* – non rappresenta cioè la singola persona con qualità distintive, ma ha senso solo in funzione della sua valenza allegorica di rappresentante dell'intera umanità peccatrice – lo *Jedermann* di Hofmannsthal è invece, secondo l'esempio di Sachs, il tipo ben definito del ricco, dell'uomo peccatore che ha affidato la sua vita a valori terreni: al denaro, a relazioni umane di puro interesse (così è con Gesell o con tutti i commensali, suoi amici-parassiti), a una sessualità – come dicono i preti – “disordinata”; peccatore fondamentalmente non malvagio (decide di prendersi cura della moglie del debitore finito in carcere), ma che ha perso, a causa della ricchezza, la piena umanità. Il vero peccato di *Jedermann* è l'opulenza finalizzata alla sola soddisfazione del proprio egoismo: un peccato – e qui il vecchio *play* si riavvicina all'attualità – che è, secondo Hofmannsthal e non solo, la vera dannazione della sua (e nostra) epoca capitalistica.

La funzione propria delle scene del *Tageslauf* è quella di caratterizzare in senso realistico i personaggi, in particolare il protagonista, e di delinearne il profilo psicologico. Gli episodi aggiunti ricordano *en gros* l'atmosfera dell'*Hecastus* di Hans Sachs e sono stati scritti sicuramente sotto il suo influsso; ciò nonostante essi sono di completa invenzione hofmannsthaliana: così, per esempio, quelli dell'incontro con il vicino povero, Armer Nachbar, e con il debitore, Schuldknecht, quello della conversazione con la madre, Mutter, e la scena in cui appare l'amante, Buhlschaft¹⁵.

La definizione psicologica dei personaggi rappresenta una delle innovazioni più significative – se non la più significativa – di *Jedermann* in confronto agli ipotesti. Ci si soffermi, per esempio, sul ruolo svolto dai personaggi femminili. Knowledge e Good Deeds erano già in *Everyman* don-

¹⁵ Il personaggio Buhlschaft corrisponde, strutturalmente, alla moglie di Hecastus Epicuria, ma è, per la sua caratterizzazione e per le battute che dice, un personaggio a sé.

ne¹⁶, ma la caratterizzazione sessuale non aggiungeva né toglieva un gran che al loro significato allegorico. Visto però che *Jedermann* è un testo più complesso, che non si ferma al solo livello dell'allegoria bensì lo trascende – ma solo per poi ritornarvi –, i personaggi di Werke, Glaube, Mutter e, dalla parte opposta, Buhlschaft, hanno una funzione sia psicologica, sia allegorica.

Buhlschaft è, tra tutte le donne del dramma, l'unico personaggio negativo, che appartiene cioè alla “vita nel peccato” di *Jedermann*. Anzi, è proprio lei che lo tiene legato al mondo di piaceri e di godimenti che lo porterebbe alla dannazione: entra in scena, difatti, esattamente dopo la sana ammonizione che *Jedermann* ha avuto dalla madre e lo riporta, con il suo corteo di suonatori e saltimbanchi e, soprattutto, con la sua sensualità, alla solita condizione di spensieratezza e di dissennato edonismo.

Come tipo di personaggio, Buhlschaft si inserisce bene nella schiera di *Verführerinnen* – donne tentatrici, *femmes fatales* e meretrici – che popolano la letteratura europea a cavallo dell'Ottocento e del Novecento: lì è in ottima compagnia con la Lulu di Wedekind (*Lulu*, 1895), la Ippolita del *Trionfo della morte* (1894) di D'Annunzio, la Mariquita di *Andreas oder die Vereinigten* (incompiuto 1907-1927, pubblicato postumo nel 1930) di Hofmannsthal stesso, l'altra personalità di Maria/Mariquita, una donna scissa in due, nella pia e nella meretrice.

Il motivo della Buhlschaft come *Verführerin* ha il suo correlativo oggettivo in quello del *Lustgarten*, del giardino dei piaceri che *Jedermann* vuole costruire per lei fuori città. Se è vero che dietro questo nuovo elemento introdotto da Hofmannsthal sta il *topos* classico del *locus amoenus*, è altrettanto vero che esso, al di là del rimando alla tradizione, ha una funzione psicologica specifica: rappresenta la proiezione dei desideri del protagonista, ci rivela ciò cui *Jedermann* inconsciamente anela: alla calma e alla sicurezza che il lusso e una donna accondiscendente ai suoi piaceri può garan-

¹⁶ A Good Deeds Everyman si riferisce con il pronome «she» (vv. 482-485), mentre questa dice che Knowledge è sua sorella (cfr v. 519).

tirgli. In questo senso il *Lustgarten* è la concretizzazione (per modo di dire in realtà perché Jedermann non arriverà a costruirlo) delle sue pulsioni sessuali.

Nell'immagine del *Lustgarten* si svela inoltre che il sesso e la dipendenza dal denaro sono, nella psicologia del profondo, strettamente legati: quando Armer Nachbar chiede a Jedermann il suo borsellino in elemosina, lui glielo rifiuta perché, dice, quei soldi non sono più i suoi («Das Geld ist nit länger mein» v. 21), sono già stati destinati al *Lustgarten*.

Allo stesso tempo, la valenza psicologica del motivo del giardino dei piaceri, congiunto alla figura della Buhlschaft, si coniuga con il significato allegorico che questi due elementi svolgono: essi rappresentano la lussuria legata all'avarizia. E tra la sfera dell'allegoria e quella della psicologia sorge una sottile ironia, che nessuno per quanto ne so ha ancora percepito: alla fine del dramma, Jedermann, al posto della voluttuosa Buhlschaft, dovrà scegliersi la casta Werke, e il loro talamo non sarà più il giardino dei piaceri, bensì la tomba in cui caleranno insieme.

Ecco allora che la raffinatezza psicologica, che Hofmannsthal ha introdotto, ritorna, dopo averla trascesa, all'allegoria. Quando nel paragrafo precedente parlavo di un testo che “si specchia” nelle sue fonti assorbendone le valenze e i significati e che, al contempo, compone a partire dalle immagini riflesse un'immagine unitaria, nuova e vecchia, intendevo proprio i particolari giochi di senso che Hofmannsthal, imitando, decurtando, contaminando e inventando di sana pianta, riesce a creare. È la piena allegoria di *Everyman* (“intimizzata” e riportata all'essenziale, come si è visto sopra) che si specchia nell'interesse per l'approfondimento psicologico che contraddistingue l'arte dell'epoca di Hofmannsthal.

Accanto al personaggio femminile di Buhlschaft, anzi in opposizione ideale a lei, stanno Werke, Glaube e Mutter. In mezzo a questa triade spicca la madre, Mutter, un personaggio molto toccante e di nuova introduzione hofmannsthaliana che, più ancora di Werke e Glaube, fa da contraltare a Buhlschaft. Se il ruolo psicologico e allegorico dell'amante era quello di

portare Jedermann al peccato, la funzione di questi altri personaggi è invece salvifica. A tale riguardo si legga un'osservazione che Gabriella Benci fa a proposito della commedia hofmannsthaliana *Der Schwierige* (1920), ma che si attaglia, con più ampio respiro, a gran parte della produzione della maturità dell'artista. Parlando della figura di Helene Altenwyl, la giovane donna inconsciamente amata dal protagonista, eterno scapolo, Hans Karl Bühl, alla quale lui non sa dichiararsi e che farà lei il passo decisivo, la studiosa afferma:

«Ma è a tutte le donne di questa stagione matura, siano esse dame, contadine o fate, che Hofmannsthal affida l'iniziativa; il loro coraggio femminile, cioè amoroso, compie i passi che l'uomo non osa, lo conduce da ogni cerchio chiuso a legarsi alla terra, alla responsabilità, agli uomini. Così, nell'arduo ma finalmente raggiunto legame dell'uomo difficile con la donna coraggiosa, specchio infine dell'altra parte, dell'anima del protagonista e del poeta, si nasconde in qualche modo il rapporto d'amore raggiunto da Hofmannsthal con il mondo e i propri simili.» [Benci 1981: XXVIII].

È evidente come queste considerazioni, *mutatis mutandis*, calzino anche ai personaggi femminili "positivi" in *Jedermann*. Anche loro fanno uscire Jedermann dal "cerchio" chiuso del suo egoismo e del suo edonismo, spingendolo a fare il passo verso la "responsabilità", che in questo mistero cristiano, va scritta con la lettera maiuscola e letta con la parola "Dio". Questo schema di fondo che consiste nel passaggio dalla chiusura egoistica all'apertura verso il Mondo è, vorrei notarlo ancora, il cammino dalla condizione della preesistenza a quella dell'esistenza. La sorte forse ironica ma non certo tragica di Jedermann è quella di trovare il varco alla vita autentica, la «Verknüpfung mit der Welt», l'unione con il mondo, solo pochi attimi prima della morte.

4.2.3. Idee nuove nel testo vecchio: la scena di Mammona.

La via dell'estensione non era l'unica possibilità che si apriva a Hofmannsthal per attualizzare il contenuto del dramma medievale; la scena di Mammon, che ha paralleli in ambedue gli ipotesti *Everyman* ed *Hecastus*, dimostra come sia stato possibile mantenersi fedeli alla struttura allegorica dei testi antichi, dando però all'ipertesto un taglio nuovo che colpisse meglio la sensibilità moderna. La scena dell'alterco fra Jedermann e Mammon ne è un esempio lampante: essa, presente in ambedue le fonti principali di Hofmannsthal, riveste in *Jedermann* un ruolo assai più marcato e centrale.

L'attenzione dell'autore, infatti, si concentrò ben presto, già al tempo della lettura di *Everyman*, sul personaggio allegorico della ricchezza, Goods. Ne è testimonianza la primissima versione di *Jedermann*, quella rimasta frammentaria, scritta in prosa nel 1905 (cfr. § 3.3.), un testo la cui struttura è sì ispirata a *Everyman*, ma che per stile e ambientazione si allontana molto dalla fonte. All'inizio del dramma, nella scena d'apertura (che si svolge in un giardino nei pressi di Vienna in un tempo non ben precisato ma sicuramente non lontano dalla contemporaneità dello scrittore), compaiono il protagonista e il suo servo Mammon, affettato adulatore, disposto a realizzare tutti i desideri del padrone, soprattutto i più licenziosi, così stucchevole nella sua prontezza a fare il male da disgustare persino il suo signore. Il frammento continua con l'apparizione della morte, Tod, con l'incontro fra Jedermann e Verwandtschaft, cioè la parentela, e termina con la scena di addio fra il moribondo e Freund, l'amico.

Non sappiamo come Hofmannsthal abbia avuto in mente di concludere il dramma, e la cosa, a dire il vero, non ha neanche grossa importanza. Quello che invece è significativo, è che già in questa prima versione l'allegoria del denaro sia messa in risalto, che sia collocata addirittura in posizione iniziale e, inoltre, che il rapporto fra il ricco e il denaro sia visto all'interno di una dialettica di tipo hegeliano servo-signore. È molto probabile che Hofmannsthal avesse già in mente di mostrare nel seguito del

dramma, aderendo allo schema hegeliano, il ribaltamento della situazione iniziale, facendo vedere che non il ricco è padrone del denaro, ma che il denaro governa su di lui.

L'idea del ricco che si fa servo del suo denaro è contenuta anche nell'importantissimo studio di Georg Simmel¹⁷ *Philosophie des Geldes*, edito nel 1900 e conosciuto e studiato da Hofmannsthal, il quale ne possedeva un'edizione fitta di sottolineature e annotazioni¹⁸. Nel suo trattato Simmel studia, sotto una rigorosa ottica filosofico-sociologica, la dinamica dei rapporti umani nella società capitalistica. Se da una parte riconosce al denaro il merito di aver affrancato l'uomo da «quei rapporti di subordinazione personale nei confronti delle cose e degli uomini che caratterizzavano l'economia e la società premoderne», dall'altra ha mostrato, soprattutto nell'ultimo capitolo intitolato “Lo stile di vita”, «le ripercussioni negative che la crescente diffusione dell'economia monetaria ha sulla vita odierna», esaminando i meccanismi alienanti che la vita moderna, basata sulla «riduzione di ogni aspetto qualitativo a parametri rigorosamente quantitativi» [Cioffi/Gallo 1993: 479 (2 °tomo)], produce.

Che la riflessione simmeliana abbia avuto un influsso importante nello sviluppo di una posizione assai critica di Hofmannsthal riguardo al sistema economico moderno ce lo testimonia anche un suo amico e collaboratore, il conte Harry Kessler¹⁹, il quale nel suo diario, in data 31 ottobre 1906, trascrisse il contenuto di un dialogo avuto con Hofmannsthal a proposito di questi temi. Riportiamo il passaggio per intero, visto che è di grande inte-

¹⁷ Georg Simmel, filosofo e sociologo, nacque a Berlino nel 1858 da una famiglia di origine ebraica, fu però battezzato ed educato secondo la religione cristiano-evangelica. Il suo pensiero si sviluppò da una prima fase di stampo positivistico-evoluzionista e kantiano – a essa appartiene *Philosophie des Geldes* – a una visione sempre più mistico religiosa che ha nel concetto di “vita” e nelle minacce contro di essa provenienti dalla modernità, il suo centro. Morì nel 1918 a Strasburgo, senza lasciare dietro di sé una scuola compatta che ne raccogliesse l'eredità. Cfr. [Cioffi/Gallo 1993: 494 (2 °tomo)].

¹⁸ Cfr. [Jed-crit. :311].

¹⁹ Il conte Kessler, nacque il 1868 a Parigi, fu diplomatico, mecenate e lavorò pure come editore. Nel 1912 scrisse insieme a Hofmannsthal il balletto *Josephslegende (La leggenda di Giuseppe)* per Richard Strauss e l'impresario teatrale russo S. P. Djagilev. In epoca nazista dovette lasciare la Germania e morì nel 1937 in un villaggio francese, cfr. Hamburger [1964: 130].

resse, facendo però presente che il testo di cui Kessler e Hofmannsthal parlano non è, molto probabilmente, una seconda versione di *Jedermann*, bensì il progetto mai realizzato del dramma *Dominic Heintl* (cfr. § 3.3.), nel quale sarebbe dovuto confluire molto del materiale pensato per *Jedermann*:

«Ich zitierte dass [sic] Holländer mir gesagt habe, er dramatisierte Simmels Philosophie des Geldes. „Ja, ja, das ist gar nicht so übel gesagt. Ich hatte das Bedürfnis, einmal unserer Zeit näherzukommen; nicht der allermodernsten, sondern aus einer gewissen Distanz, wo die Dinge sich schon vereinfachen, vierzig Jahre zurück, etwa in den Sechziger Jahren. Nun ist das Besondere [sic] unserer Zeit, dass der Besitz eine ganz andere Rolle spielt als jemals früher, nicht nur für den Bankier, den Philister, sondern auch für das, was wir als einen kultivierten Menschen ansehen. Wo kommt nun dieses Verhältnis des Menschen zu seinem Besitz am schärfsten zum Ausdruck? Beim Sterben. Was ich darstellte, ist das Sterben eines Menschen unserer Zeit. Ein Mensch, der stirbt, kann nur Einer sein, der besitzt oder nicht besitzt. Ich mache halt Einen, der besitzt.“ Ich fragte, was denn von der Bearbeitung von ‚Everyman‘ geworden sei? [sic] „Alles was daran von Interesse war, geht eben in dieses Stück über. Sonst hätte die Bearbeitung nur eine philologische, antiquarische Spielerei werden können oder eine Übersetzung.“ Ich bemerkte, dass er schon wieder an eine früheste Zeit, an den Thor und den Tod anknüpfte. „Ja, dieses Anknüpfen; das ist überhaupt das Merkwürdige, wie die Dinge wiederkommen. [...]“²⁰. [Jedcrit. : 249].

L'idea che sta dietro alle parole di Hofmannsthal, l'idea chiave che avrebbe improntato il *Dominic Heintl* e che caratterizza l'approccio hofman-

²⁰ «Riferii che Holländer mi aveva detto che [Hofmannsthal, N.d.A.] stava drammatizzando la *Filosofia del denaro* di Simmel. “Sì, sì, non è detto male per nulla. Sentivo il bisogno di avvicinarmi per una volta al nostro tempo, non però all'attualità, ma da una certa distanza, dove le cose si semplificano, quaranta anni addietro, all'incirca negli anni '70. Ora, la particolarità del nostro tempo è che il possesso svolge un ruolo diverso da prima, non solo per il banchiere, il filisteo, ma anche per ciò che consideriamo un uomo colto. Dov'è che questo rapporto dell'uomo con i suoi possedimenti si rivela in maniera più evidente? Nel momento della morte. Ciò che io ho rappresentato è la morte di un uomo del nostro tempo. Un uomo che muore può essere solo uno che possiede o uno che non possiede. Io ne ho fatto uno che possiede.” Gli chiesi, che cosa ne fosse del rifacimento di *Everyman*. “Tutto quanto là era d'interesse, passa in questo dramma. Altrimenti il rifacimento sarebbe potuto essere solo un trastullo filologico, antiquario o una traduzione.” Notai che si stava già riallacciando al passato, a *Der Thor und der Tod*. “Sì, questi riallacci; proprio questo è la stranezza, come ritornano le cose. [...]”».

nsthaliano all'allegoria medievale del denaro, è che nell'epoca moderna tutta la vita umana si basi sul possesso o il non-possesso, che il denaro decida ormai di ogni aspetto dell'esistenza, guastandola e togliendo all'uomo la sua vera libertà.

Questo tipo di critica alla ricchezza ha un'ascendenza molto lontana; per quanto riguarda la civiltà occidentale, essa affonda le radici nel messaggio evangelico, che vede nell'attaccamento ai beni materiali uno degli ostacoli più grossi alla vita di fede. A parte però questa osservazione ovvia, è il caso di ricordare che, dalla seconda metà dell'Ottocento in poi, la generica accusa contro la ricchezza divenne da semplice istanza morale quale era prima, un vero e proprio attacco politico alla società moderna: un attacco che si leva contemporaneamente da più fronti, da quello degli intellettuali (Marx e Engels, con il loro *Das Kapital*, 1867) a quello dei movimenti operai, finanche a quello, certo di tutt'altro genere, dei letterati, dei poeti simbolisti. Per tutti puntare il dito contro l'opulenza, significava combattere il capitalismo.

Il giudizio di condanna del sistema economico moderno che Hofmannsthal esprime con il suo dramma allegorico non è dunque affatto isolato, ma va letto all'interno di una tendenza storica che abbraccia molti movimenti, autori e opere d'arte. Un parallelo nell'ambito della letteratura tedesca del tempo è rappresentato dal dramma espressionista, dalla produzione, per esempio, di Georg Kaiser (1878-1945, quasi coetaneo di Hofmannsthal), in opere quali *Von morgens bis mitternachts* (1916), o *Die Koralle* (1917), *Gas I* (1918), e così via.

Se quindi la negatività della ricchezza è un tema centrale della critica culturale *fin de siècle*, sul quale anche Hugo von Hofmannsthal aveva le sue idee ben precise, va rilevato – scendendo nel particolare del testo che stiamo studiando – che questo motivo, in *Jedermann*, svolge un ruolo essenziale. Anzi, possiamo dire insieme a Hofmannsthal, che l'allegoria del servo Mammon rappresenti il nucleo del testo: «[...] im Mittelpunkt bleibt die Allegorie des Dieners Mammon, der ein verlarvter Dämon und stärker als

ein Herr ist, und sich als den Herrn seines Herrn offenbart.»²¹ [*Das Alte Spiel von Jedermann*, D III: 90].

La struttura della trama di *Jedermann*, con un riguardo particolare alle scene di nuova introduzione hofmannsthaliana, tende a un acme che si articola in due momenti: il primo è la spaventosa apparizione della morte che dà ragione dei tanti cattivi presagi disseminati negli episodi precedenti; il secondo è, appunto, il rifiuto di Mammon – parola aramaica che dal Vangelo in poi ha preso a simboleggiare il denaro²² – di seguire il suo ormai ex-padrone, l'irrisione cui lo sottopone e la prostrazione di *Jedermann* che ne segue.

Se, in un certo senso, la scena del banchetto con l'*Auftritt* della morte rappresenta la circostanza in cui la sinistra tensione scenica, allo stesso tempo, arriva al culmine e trova lo sbocco, quella di Mammon funge da *Höhepunkt* concettuale, è l'occasione in cui i nodi vengono al pettine, in cui il protagonista viene confrontato con la devastazione morale e umana che l'eccessivo amore per la ricchezza ha prodotto in lui.

Mammon è stato il vero Dio di *Jedermann*: in questo consiste il concetto chiave dell'uomo che si fa «servo del suo servo» – concetto che, di discendenza biblica (cfr. n. 22) era stato espresso, come si è visto, anche da Simmel, con precisione nel paragrafo dedicato all'avidità e all'avarizia [Simmel 1907: 347-360 (ed. it.)].

Ora, la morte, con un'ironia tragica bruciante, costringe l'uomo a riconoscere la verità: che non lui era padrone del proprio denaro, ma che invece il denaro lo aveva assoggettato e reso schiavo. *Jedermann* è, in questo senso, un *Erkenntnisdrama*. E gli episodi del *Tageslauf* introdotti ex novo

²¹ « [...] ma al centro resta l'allegoria del servo Mammon, il quale è un demone mascherato e più forte di un padrone, e che si rivela padrone del suo padrone.»

²² Cfr. Matteo 6, 24 e Luca 16, 9. I due passaggi sono paralleli, basterà ricordare la formulazione di Matteo: «Nessuno può servire a due padroni: o odierà l'uno e amerà l'altro, o preferirà l'uno e disprezzerà l'altro: non potete servire a Dio e a Mammona.» L'importanza di questa citazione biblica consiste nel fatto che essa rappresenta l'archetipo dell'idea base hofmannsthaliana, secondo cui l'uomo è servo del demone del denaro.

dall'autore (l'incontro con il vicino povero e con il debitore) servono da preparazione a questa rivelazione finale. A tal proposito dice R. Hirsch:

«Die Einfügungen der Szenen mit dem armen Nachbarn und dem Schuldknecht in das Spiel, für welche die Hauptquellen keine Vorlage bieten, demonstrieren einerseits die fast gänzlich vertanen Gelegenheiten Jedermanns zu guten Werken und dienen anderseits durch den Aufweis von des reichen Mannes Selbst- und Geldverständnis der Vorbereitung der Mammonszene.»²³ [Hirsch 1970: 291-292].

Jedermann è un testo che riflette sulle responsabilità del singolo, meglio, del singolo uomo di oggi. Ma non è semplicemente un testo moderno. Esso è come un panno “eclettico”, con una trama antica e un ordito moderno, un testo che sta a cavallo dei tempi e che rivela il suo volto moderno o antico a seconda della sensibilità, della disponibilità interpretativa del lettore/spettatore. È un dramma che esamina le problematiche sociali del Novecento sia con categorie sociologiche moderne sia, soprattutto, attraverso la tradizione del teatro allegorico e la *Weltanschauung* cristiana: *sub specie aeternitatis*, potremmo dire. E difatti, questa analisi non si ferma alla critica ma pone di fronte all'uomo una via di salvezza, anch'essa da comprendere in termini etici. *Jedermann* è, seguendo la tradizione delle sue fonti, un testo edificante, una parabola di salvezza.

Nel 1916, Hofmannsthal, preparando alcuni discorsi da tenere durante la sua missione politico-culturale nella penisola scandinava, appuntava a proposito di *Jedermann*:

«Stellung des Individuums vor die höchste Forderung: in beiden [cioè in *Elektra* e in *Jedermann*, N.d.A.] wird gefragt, was bleibt vom Menschen übrig wenn man alles abzieht? – in beiden

²³ «L'introduzione nel dramma delle scene con il vicino povero e il debitore – per le quali le fonti principali non offrono nessun modello – dimostrano, da una parte, le possibilità di *Jedermann*, quasi totalmente sciupate, di fare buone azioni, e, dall'altra, rimandando alla concezione di sé e del denaro che il ricco ha, servono a preparare la scena di Mammona.»

geantwortet: das, wodurch sich der Mensch der Welt verbinden kann, ist die Tat oder das Werk.»²⁴ [RuA II: 31].

Ed ecco che, grazie a queste parole dell'autore, si scopre, sotto la «millenaria»²⁵ allegoria dell'Ognuno, lo schema di redenzione che sta alla base del nostro dramma e che informa tutta la produzione hofmannsthaliana: il riscatto dello schiavo di Mammona, che ha passato la sua vita intera rinchiuso nel suo egoismo – rischiosissimo stato di «Präexistenz» –, si ha proprio attraverso Werke, cioè attraverso l'apertura all'esterno, al prossimo, attraverso quel processo che in *Ad me ipsum* è chiamato «Verknüpfung mit der Welt», l'unione con il mondo, e che porta alla tanto agognata «Existenz» [RuA III: 599-604].

4.3. *Sull'efficacia teatrale di un morality play.*

4.3.3. L'impulso innovatore di Hofmannsthal.

Dire qual sia il contrassegno, l'elemento distintivo della drammaturgia hofmannsthaliana non è affatto facile, né è scontato individuare, tra le tante matrici che hanno segnato la sua opera, quella più significativa. Il teatro hofmannsthaliano è costellato di tante esperienze diverse, di stili e generi anche molto lontani fra di loro: gli atti unici in versi dei primi anni, «preziose composizioni da camera», come li chiama G. Benci [1981: X]; i drammi greci di inizio Novecento, l'anti-goethiana *Elektra*, che forma una trilogia insieme a *Ödipus und die Sphinx* e *König Ödipus*; le commedie casanoviane e veneziane: *Cristinas Heimreise*, *Der Abenteurer und die Sängerin*; la collaborazione con Richard Strauss, da cui nasce, tra le altre cose, *Der Rosenkavalier*, opera dalla grazia mozartiana e dalla levità operettistica; i solidi

²⁴ «La posizione dell'individuo davanti alla istanza somma: in entrambi viene chiesto: che cosa rimane dell'uomo quando [gli] si sottrae tutto? In ambedue si risponde: ciò, attraverso cui l'uomo si può unire al mondo, è l'azione o l'opera.»

²⁵ «Millenarische Anklänge» in *Ad me ipsum*, [RuA III: 605].

drammi allegorici della maturità, *Jedermann*, *Das Salzburger Große Welttheater*, *Der Turm*, restauratori della tradizione medievale e barocca; per ricordare solo una parte della sua produzione.

In mezzo a una drammaturgia così variegata è difficile isolare i singoli elementi e portarli a un minimo comune denominatore. Riducendo però il campo di indagine ai drammi della fase matura, quelli cioè composti nel Novecento, a partire, diciamo, da *Elektra*, si staglia con evidenza un'attitudine e, al contempo, un obiettivo basilare: raggiungere l'efficacia teatrale superando l'esperienza del naturalismo, attraverso il modello delle grandi drammaturgie del passato.

Dopo la fine della fase lirica e la progressiva messa in crisi della poetica simbolista, Hofmannsthal, come dice G. Benci [1981: XXV], «[...] cercava più efficaci realizzazioni teatrali e aspirava a una maggiore diffusione e popolarità delle sue opere.» Si tratta del «Weg zum Sozialen» che l'autore tratteggia in *Ad me ipsum* [RuA III: 602] e che abbiamo già ripercorso nel secondo capitolo (cfr. § 2.3. e § 2.4.)

Due sono le grandi figure di artisti che hanno accompagnato Hofmannsthal lungo questo percorso: il regista Max Reinhardt (1873-1943) e il compositore Richard Strauss (1864-1949): ambedue furono gli “strumenti” cui fece ricorso per poter concretizzare le sue visioni teatrali, per conquistare la «lebendige Bühne», il «teatro vivente» – come dice in una lettera del 7 luglio 1927, scritta come risposta alle domande del giovane germanista Wentzlaff-Eggebert, [Wentzlaff-Eggebert 1971: 462] e [Jed-crit. : 280].

I primi contatti di Hofmannsthal con questi due artisti risalgono all'inizio del secolo. Già nel 1900 aveva offerto a Strauss di musicare il suo balletto *Der Triumph der Zeit*, ma a una vera collaborazione si arrivò solo nel 1906, quando il compositore, uscito dall'esperienza della *Salome* (1905), e alla ricerca di un tema simile – di «torturanti complicazioni [...] che sfioravano il delirio espressionista, almeno per la densità di scrittura e la violenza della carica espressiva», per dirla con Massimo Mila [1963: 327-328] – volle musicare l'*Elektra* (prima: 1909).

La cooperazione con Richard Strauss durò 20 anni all'incirca, in mezzo a tante incomprensioni e a un rapporto personale che, a causa della distanza caratteriale e anche culturale fra i due, non passò mai a diventare amicizia²⁶. Nonostante ciò, dalla loro comune attività, «che supera di molto anche la collaborazione di Da Ponte e Mozart, a cui i due artisti amarono richiamarsi» [Benci 1981: XXIV], sono nate opere di grande qualità letteraria e musicale: (oltre a *Elektra*) *Der Rosenkavalier* (1911), *Ariadne auf Naxos* (1916), *Die Frau ohne Schatten* (1919), *Die Ägyptische Helena* (1928), *Arabella* (1933)²⁷. E proprio sotto la stella mozartiana stanno questi lavori (a eccezione di *Elektra*): un modello, quello del compositore salisburghese, tanto caro a Hofmannsthal e cui il nostro autore riuscì a portare anche Strauss, il quale invece partiva da uno stile musicale “neo-tedesco”, risalente cioè a Liszt e a Wagner.

Sempre a *Elektra* – ma questa volta alla versione originaria in prosa – è legata la collaborazione artistica con Max Reinhardt, il quale mise in scena questo testo nell'ottobre del 1903 al Kleines Theater di Berlino, affidando la parte della protagonista alla famosa attrice Gertrud Eysoldt²⁸, che contribuì molto al successo della *pièce*.

Reinhardt aveva cominciato la sua carriera di artista, dopo esperienze come attore a Salisburgo, con Otto Brahm, direttore del Deutsches Theater di Berlino e il più importante propagatore del teatro naturalista in area tedesca. Esaurita la vitalità di questa esperienza, cercava, così come Hofmannsthal, qualcosa di nuovo. Già in questa prima messa in scena si profilano le caratteristiche principali che percorreranno l'attività dei due; per dirla con L. M. Fiedler:

«[...] die Erneuerung tradierter Formen des Theaters, die Betonung des visuellen Elements, die Verbindung des gesprochenen Wortes mit Pantomime und Tanz, die Konzeption von Stück und

²⁶ Cfr. Volke [1967: 96-99].

²⁷ Le date indicano le prime rappresentazioni e non l'anno d'edizione dei libretti.

²⁸ La stessa attrice interpretò il ruolo di Werke nella prima messa in scena berlinese di *Jedermann*

Inszenierung im Hinblick auf bestimmte Schauspieler.»²⁹ [Jed-doc. : 122].

La stragrande maggioranza dei drammi hofmannsthaliani porta la firma della regia di Reinhardt³⁰, cosa che fa pensare a una sorta di affinità elettiva fra i due, sicuramente a una stima e una fiducia incrollabili. Abbiamo già visto nel capitolo precedente (cfr. § 3.3.) come Hofmannsthal si recasse spesso da Reinhardt per leggergli le sue opere, anche prima di averle terminate, e di come fosse disposto ad accogliere i consigli e i pareri del regista. Un paio di buoni motivi per tale vicinanza artistica e intellettuale ce li ricorda sempre Fiedler:

«Hofmannsthals und Reinhardts gemeinsamer Hintergrund ist Wien [Reinhardt era nato a Baden, presso Vienna, N.d.A.]. Die Stadt, die den Geist des barocken Theaters am längsten bewahrte, scheint für die Affinität von Dichter und Regisseur bestimmend gewesen zu sein. Die Art ihres Zusammenwirkens ist – zumindest für seine Zeit – außergewöhnlich: der Regisseur arbeitet am Stück mit, der Autor an der Inszenierung, die Aufführungen gehören beiden im gleichen Maße, und der Anteil des einen läßt sich von dem des andern kaum mehr unterscheiden. [...] Beiden schwebte die Identität von Autor und Spielleiter vor, wie sie Shakespeare, Molière oder Nestroy verwirklicht haben. Im Austausch der Bereiche kam man solcher Identität oft nahe.»³¹ [Jed-doc. : 121].

²⁹ «[...] il rinnovamento di forme di teatro tradizionali, l'accentuazione dell'elemento visuale, l'unione della parola con la pantomima e la danza, la concezione del dramma e della messa in scena finalizzata ad attori specifici.»

³⁰ Qui ricordiamo *Ödipus und die Sphinx* (1906) e *König Ödipus* (1910), a fare una trilogia con *Elektra*; *Der Tor und der Tod* (1908), nel piccolo e intimo teatro berlinese *Kammerspiele* dove Reinhardt inscenava i drammi simbolisti, tra cui, per esempio, quelli di Maeterlinck; *Cristinas Heimreise* (1910); *Der Rosenkavalier* (1911); *Ariadne auf Naxos* (1912); i rifacimenti molièriani *Die Lästigen* (1916), *Der Bürger als Edelmann* (1918); *Dame Kobold* di Calderón (1922); *Der Schwierige* (1924) e altro ancora. Per una lista completa, cfr. [Jed-doc. : 120].

³¹ «Il terreno comune di Hofmannsthal e Reinhardt è Vienna. La città, che aveva conservato più a lungo lo spirito del teatro barocco, sembra essere stata decisiva per l'affinità del poeta e del regista. La specie della loro collaborazione è – almeno per i suoi tempi – straordinaria: il regista lavora al testo, l'autore alla messa in scena, le rappresentazioni appartengono a tutti e due allo stesso modo e la quota di partecipazione dell'uno non è distinguibile da quella dell'altro. [...] Tutti e due avevano davanti agli occhi l'identità di autore e regista, come Shakespeare, Molière e Nestroy l'avevano realizzata. Nello scambio delle parti si giunse spesso vicino a questa identità.»

Scrivere per Max Reinhardt e per i suoi attori³², rappresentò per Hofmannsthal la possibilità di creare un teatro che uscisse dai confini della pagina scritta e avesse, in qualità di immagine in movimento, un suo impatto, una sua efficacia artistica: un influsso concreto sul pubblico.

Nella lettera del 23 aprile 1903 in cui rispondeva a Clemens zu Franckenstein, il quale gli aveva mandato un resoconto della messa in scena londinese di *Everyman* (cfr. § 3.3.), Hofmannsthal scrive: «Ich glaube, daß unser Theater nach Ähnlichem drängt: eine Bühne, die nicht zu *sein* präten diert, sondern sich begnügt, zu bedeuten, synthetische, sparsame Geberden [sic] usf.»³³ [Jed-crit. : 235]. Qui l'autore chiarifica quello che con parole poetiche assai più sfuggenti aveva detto in un saggio del 1903 *Die Bühne als Traumbild (Teatro come immagine onirica)*: «Vergessen wir doch niemals, daß die Bühne nichts ist, und schlimmer als nichts, wenn sie nicht etwas Wundervolles ist.»³⁴ [P II: 63]. Il teatro, secondo Hofmannsthal, non deve riprodurre dettagliatamente la superficie della realtà, deve fungere invece come una sorta di cerchio magico dove si attivano le forze profonde dell'essere, deve servire da spazio "metaforico" dove ciò che viene rappresentato riporti direttamente alla verità celata sotto il velo dell'apparenza. Un oggetto o un gesto portato sulla scena non deve significare solo se stesso, ma deve poter assumere un significato simbolico ulteriore: «Ein Bild schaffen,» continua nello stesso saggio, «auf dem nicht Fußbreit ohne Bedeutung ist, das ist alles.»³⁵

In questa concezione si sente ancora forte la persistenza dell'habitus mentale simbolista e – è bene notare anche solo *en passant* – sembra straordinariamente vicina alla legge teatrale della «semiotizzazione

³² Per esempio, il ruolo di Werke in *Jedermann* è stato pensato sin dall'inizio (cfr. la lettera di Bahr del 22/01/1904 all'autore [Jed-crit. : 237]) per l'attrice Eysoldt (cfr. anche le lettere spedite da Hofmannsthal a lei [Jed-crit. : 240-244]).

³³ «Credo che il nostro teatro spinga nella stessa direzione: una scena che non pretenda di *essere*, ma che si accontenti di significare, sintetici, pochi gesti, e così via».

³⁴ «Non ci dimentichiamo mai che il teatro non è nulla e peggio ancora di nulla se non è qualcosa di meraviglioso.»

³⁵ «Creare un'immagine dove non ci sia centimetro quadrato senza significato, questo è tutto.»

dell'oggetto» che gli strutturalisti della Scuola di Praga, in particolare Petr Bogatyřev hanno elaborato: «Sulla scena gli oggetti hanno il ruolo di segni teatrali [...] acquistano delle qualità e degli attributi particolari che non hanno nella vita reale»³⁶.

Ma non solo la matrice simbolista è presente in questa concezione teatrale. In essa si riflette infatti, come abbiamo visto in § 2.4., la tradizione barocca del teatro viennese che nell'Ottocento era ancora viva nella produzione favolistica, negli *Zaubermärchen* e in quella didascalica, nei *Besserungsstücke*. Ora, *Jedermann*, che – si torni alla lettera del 23 aprile 1903 a Franckenstein [Jed-crit. : 235] – colpì Hofmannsthal, di primo acchito, non per il suo contenuto, ma per la vivezza dell'allestimento teatrale di cui l'amico lo informava, funge da anello di ricongiungimento inconscio con questa tradizione teatrale viennese. Attraverso la ripresa di una drammaturgia medievale, Hofmannsthal sperava infatti di dare un contributo allo stesso tempo innovativo e restauratore alla drammaturgia novecentesca. Le convenzioni sceniche medievali (e non solo medievali, vorrei solo ricordare che anche la traduzione hofmannsthaliana del *König Ödipus* fu messa in scena nel Circo Schumann, nel tentativo di recuperare lo spazio circolare del teatro greco) rappresentavano una rottura con la prassi teatrale ottocentesca, davano la possibilità all'autore e al regista di sperimentare soluzioni che rasentavano l'avanguardia. Uno sguardo alla messa in scena reinhardtiana di *Jedermann* getterà luce anche su questo importante aspetto.

4.3.4. La messa in scena di Max Reinhardt.

³⁶ P. Bogatyřev, *Le signes du théâtre*, in "Poétique", 8 (1971), pp. 517-530 (trad. fr. Di *Znak divadelni, Slovo a slovesnost*, 1938) citato da Elam [1981: 15 (ed. it)].



Fig. 1 Alexander Moissi nei panni di Jedermann, 1920.



La prima assoluta di *Jedermann* si tenne il 1° dicembre 1911 a Berlino, lo si è detto più volte, per la regia, ovviamente di Max Reinhardt; il ruolo del protagonista fu affidato a Alexander Moissi (vedi fig. 1); tra gli altri interpreti ricordiamo: Leopoldine Konstantin, nella parte della Buhlschaft; Gertrud Eysoldt, come già detto, Werke; Mammon era impersonato da Paul Wegener e Guter Gesell da Eduard von Winterstein; per i costumi fu responsa-

bile Alfred Roller e per le musiche Einar Nilson.³⁷

La seconda grande messa in scena di *Jedermann* – che ha superato la prima in bellezza ed efficacia ed è ormai diventata classica – si tenne il 22 agosto 1920 a Salisburgo, in occasione dell'apertura della prima edizione del Festival. Regista di questo nuovo allestimento fu sempre Reinhardt (il quale faceva parte del comitato dei fondatori del Festival, cfr. introduzione). Di nuovo la parte del protagonista venne affidata a Moissi; Johanna Terwin fu Buhlschaft; Frida Richard lasciò un forte impatto nel ruolo di Mutter; Heinrich George era Mammon e Werner Kraus Tod: tutti grandi nomi del Deutsches Theater di Berlino e del Burgtheater di Vienna; le musiche e i costumi rimasero, con sole poche modifiche, quelli delle rappresentazioni precedenti³⁸.

Fig. 2 *Jedermann* davanti al duomo di Salisburgo, 1920.

³⁷ Cfr. Leisler/Prossnitz [Jed-doc. : 130].



Le innovative messe in scena reinhardtiane poggiavano su due cardini: il trattamento dello spazio scenico, da una parte, e l'impatto figurativo, pittorico, del dramma, dall'altra.

Riguardo al primo aspetto, che rappresenta di sicuro una delle caratteristiche principali delle regie reinhardtiane, possiamo riportare le parole di Hofmannsthal, il quale in un suo saggio del 1923 intitolato *Reinhardt bei der Arbeit*, scrive: «[...] er [cioè Reinhardt, N.d.A.] erfaßt das dargestellte Drama, den Raum, in dem es dargestellt wird, und die Gesamtheit der Zuhörer als die drei Komponenten einer Einheit»³⁹ [RuA II: 301]. Questo trattamento particolare dello spazio significa due cose principalmente. Innanzi tutto comporta che l'intera superficie teatrale, non soltanto il palcoscenico ma anche la platea, venga considerata come parte della finzione scenica e integrata – in maniera più o meno evidente – in essa. L'allestimento salisburghese rappresenta un caso estremo di questo atteggiamento.

³⁸ Cfr. Leisler/Prossnitz [Jed-doc. : 134-141].

³⁹ «Egli considera il dramma rappresentato, lo spazio nel quale viene rappresentato, e la totalità degli spettatori come le tre componenti di un'unità».

giamento artistico. Esso infatti, come si è già detto nell'introduzione, fu tenuto in Piazza del Duomo, davanti alla facciata della chiesa, in una *coulisse* che era la città stessa (vedi fig. 2). Hofmannsthal, così come riporta Bernhard Paumgartner (cui era stata affidata la direzione musicale della rappresentazione del 1920) parlava a tal proposito di «città come teatro», «Die Stadt als Bühne» [Jed-doc. : 133]. A ciò è collegata anche la seconda conseguenza del nuovo trattamento dello spazio scenico. Reinhardt era continuamente alla ricerca di aree, luoghi nuovi per preparare le sue rappresentazioni. Di questo *Jedermann* è un caso plateale: esso fu infatti rappresentato, a Berlino nel 1911, all'interno di un circo.

Alle soglie del nuovo secolo, il regista sentiva che lo spazio tradizionale del teatro sette-ottocentesco non fosse più del tutto soddisfacente. Soprattutto, poi, non lo era nei confronti di un testo medievale, pensato per essere rappresentato all'aperto, di giorno, davanti a un pubblico popolare e in occasioni di festa, ossia in condizioni che per nulla si sarebbero potute ridurre alle usanze teatrali della borghesia dell'Ottocento. Riprendere e riproporre un testo antico, presupponeva non solo dall'autore ma anche dal regista uno sforzo storicizzante, richiedeva loro di pensare ad artifici teatrali che sapessero rispettare la struttura del teatro antico e, allo stesso tempo, e si piegassero alle esigenze del pubblico moderno. Anche qui, cioè, bisognava ecletticamente fondere il passato con il presente.

Per fare un esempio delle trovate sceniche cui Reinhardt fece ricorso nei suoi allestimenti si può ricordare il particolare tipo di palco pensato per la rappresentazione berlinese. Esso era infatti diviso in tre livelli, secondo una consuetudine che risale anch'essa al Medioevo. Il livello inferiore rappresentava la strada davanti alla casa di Jedermann e lì si svolgevano le scene del *Tageslauf* del protagonista. Il livello intermedio, collegato al primo tramite una rampa di scale, era destinato alla scena del banchetto e a quelle della conversione. Una botola al centro di questo piano permetteva l'ingresso dal basso di Tod e l'apparire e lo sparire della tavola imbandita. Il terzo livello era separato dal secondo da una decorazione ad archi gotici

dorati (un po' kitsch a dire il vero) e rappresentava la sfera divina, rimandando alla dimensione trascendente dell'allegoria. Agli effetti spaziali creati da questo tipo di palcoscenico si aggiungeva il sapiente utilizzo delle luci. Nella prima scena, per esempio, la presenza di Dio veniva significata attraverso un fascio di luce proveniente dall'alto; all'interno dell'occhio di bue appariva poi, in maniera sorprendente, Tod, la morte⁴⁰.

Il palco usato per le messe in scena salisburghesi (vedi fig. 2 e 3) ripeteva sostanzialmente la stessa struttura di questo, solo che mancavano gli archetti gotici, visto che era la facciata del duomo

che faceva da ornamento e che stava a simboleggiare la dimensione divina: tutta la Piazza del Duomo, rinchiusa sui quattro lati dalla facciata barocca del Duomo, dal complesso del monastero di San Pietro e dalla Residenza vescovile, fungeva da scenario per il dramma (vedi fig. 2). Gli effetti di luce, stavolta, furono tutti naturali, visto che la rappresentazione fu tenuta all'aperto, al calare del sole, così che le scene in cui Jedermann si

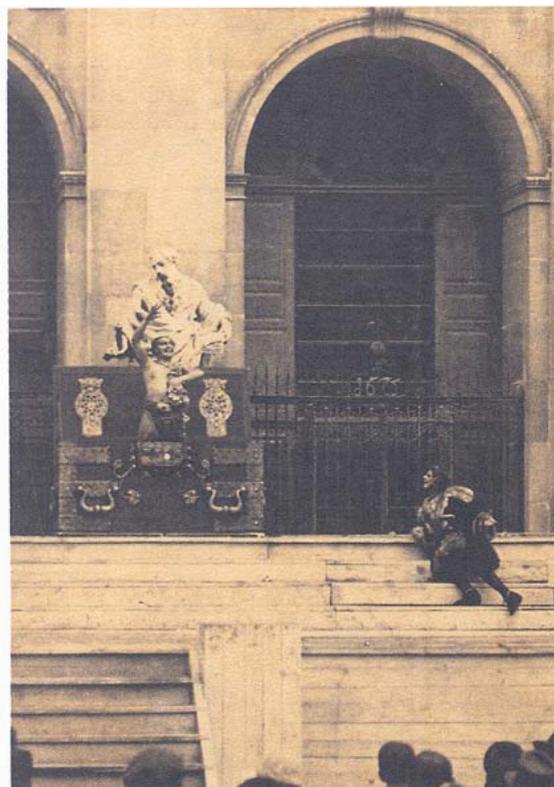


Fig. 3 I due livelli del palcoscenico , particolare dalla scena di Mammon, Salisburgo 1920

⁴⁰ Cfr. Leisler/Prossnitz [Jed-doc. : 128-129].

avvicinava alla morte, erano sottolineate da un triste tramonto.

L'analisi della forma del palcoscenico di *Jedermann* è fondamentale, non solo perché mette in rilievo la fantasia di Reinhardt e la sua capacità di superare le convenzioni del suo tempo, ma perché è un esempio concreto della volontà del regista, e di Hofmannsthal al suo fianco, di dar vita a un teatro che non fosse realistico, in cui, invece, gli effetti scenici sapessero caricarsi di significati simbolici, sapessero rimandare ad altro: dar vita a un teatro che diventasse materialmente – cioè nelle sue forme, nei suoi colori e nei movimenti degli attori – allegoria.

A ciò si riallaccia anche il secondo aspetto cardine su cui le messe in scena reinhardtiane si reggono: l'impatto figurativo. L'autore e il regista, infatti, avevano pensato di ispirarsi alla rigida stilizzazione delle xilografie in legno del Quattro-Cinquecento. Una testimonianza interessante è contenuta nella lettera del 31 agosto 1911 a Elsa Bruckmann-Cantacuzène dove Hofmannsthal chiede alla signora se può trovargli delle immagini che aiutino Reinhardt a scoprire un'idea figurativa per creare la coreografia:

«Es handelt sich um die sparsame eindringliche Geberde [sic] des endenden Mittelalters, ein Holzschnittwerk thäte das beste, am allerbesten naive Holzschnitte, so wie die Illustrationen zu Volksbüchern, nicht Dürer, dessen Geberdensprache ist weit zu individuell, zu besonders.»⁴¹ [Jed-crit. : 261]

Anche qui si riscontra una sorta di atteggiamento storicista, da restauratori, o, quantomeno, l'intenzione di suggerire il più possibile un'atmosfera remota, medievale. Sappiamo, per esempio, che Reinhardt aveva chiesto ai suoi attori di mettere da parte il loro pathos e di evitare una caratterizzazione troppo emotiva dei personaggi. A lui interessava portare l'attenzione del pubblico alla valenza allegorica, quindi universale, dei personaggi, e sotto-

⁴¹ «Si tratta della mimica essenziale e incalzante del basso Medioevo; una xilografia il legno sarebbe la cosa migliore, migliore in assoluto xilografie *naives*, come le illustrazioni dei *Volksbücher*, non Dürer, la cui gestualità è troppo individuale, troppo particolare.» Cfr. a tale proposito la locandina della rappresentazione salisburghese di *Jedermann*, fig. 1 dell'introduzione.

lineare – questo anche è fondamentale – la distanza storica e culturale che sussiste fra il dramma (pseudo-)medievale di *Jedermann* e la modernità.

Le messe in scena reinhardtiane di *Jedermann* sono dunque una miniera di nuove trovate sceniche – trovate che a volte ricordano l'utilizzo delle luci e del palcoscenico degli espressionisti – tutte volte a rendere il testo efficace per un pubblico moderno ma anche a farlo diverso, ossia innovativo e restauratore allo stesso tempo.

4.4. Identità e alterità: l'autore come tramite estetico.

Di rifacimenti è cosparsa la storia della letteratura. G. Genette, che in *Palinsesti* ha studiato e classificato tutti i modi dell'intertestualità, fa, a proposito dei *remakes* teatrali, questa osservazione di carattere storico:

«Sofocle ed Euripide [...] trascrivono i concetti dei loro predecessori apportandovi delle variazioni. I soggetti originali tratti dalla Storia o inventati *ex novo* sono rarissimi: come illustrazione del primo caso conosco solo *I Persiani*, e del secondo Aristotele conosceva solo l'*Anteo* di Agatone. Questo tratto passerà a far parte delle norme della tragedia classica: Corneille e Racine provvedono sempre a fornire le proprie fonti come giustificazioni necessarie.» [Genette 1982: 317 (ed. it.)].

La riscrittura teatrale è dunque una delle modalità creative più antiche e ricorrenti, e i drammi composti secondo questa tecnica non sono affatto qualitativamente inferiori a quelli la cui storia è invece di nuova invenzione – non lo sono necessariamente, almeno.

Qual è il motivo, è giusto allora chiedersi, per cui i testi teatrali sono così aperti a lasciarsi riscrivere e gli autori tanto disponibili a farlo? L'origine di questo rapporto libero fra un testo e il suo “doppio” risiede nella natura stessa della performance teatrale. Sul palcoscenico si dà vita ogni volta a un testo unico e nuovo: non solo a ogni nuova messa in scena, ma

addirittura a ogni singola replica il testo cambia. Chiaramente questo fenomeno è, come si sa dai tempi di Saussure, comune a ogni enunciato: la *parole* è sempre ancorata a un qui e a un ora e al cambiare del contesto cambia essa stessa, più o meno sensibilmente. Lo sanno bene i bambini che si fanno raccontare o leggere le stesse favole decine e decine di volte. Ora, l'esperienza teatrale, molto più che quella della lettura, acuisce la percezione dell'unicità della *performance linguistica*, tutti si accorgono che un attore dà al suo personaggio ogni giorno un che di originale, o che, con ancora maggior evidenza, registi diversi, allestendo pur lo stesso testo (il dramma nella sua versione di testo scritto è un po' la *langue* del teatro), creano qualcosa di mai identico, sempre nuovo. In una situazione tale, un autore che voglia riscrivere una trama vecchia si sente giustamente in linea con ciò che accade quotidianamente sul palcoscenico (per il cinema il discorso è diverso⁴²). Per usare le parole che Hofmannsthal scrisse a Wentzlaff-Eggebert:

«Das Neubearbeiten eines alten Dramas ist der traditionelle handwerksmässige Vorgang beim dramatischen Arbeiten, insbesondere bei der einzig legitimierten Form der dramatischen Arbeit: der für die lebendige Bühne bestimmten. So arbeiteten Shakespeare und alle seine Zeitgenossen, Molière, auch noch Goethe solange er fürs wirkliche Theater arbeitete, Raimund, Nestroy u. s. f.»⁴³ [Wentzlaff-Eggebert 1971: 462] e [Jed-crit. : 280].

Le parole di Hofmannsthal parlano da sole e non hanno bisogno di spiegazione, ma vorrei ugualmente notare qualcosa che sembrerà ovvio:

⁴² Il testo cinematografico, analogamente a quello scritto e diversamente da quello teatrale, non è certo aperto alla continua mutazione, pur essendo anch'esso, a rigor di logica, sempre diverso da se stesso al mutare del contesto pragmatico. Tra i motivi dell'abbondanza di *remakes* che popolano le sale cinematografiche un ruolo importante lo svolge una sorta di distanza culturale che divide lo spettatore medio odierno con quello del passato e quello europeo da quello americano. I registi sanno che le belle storie sono eterne, per cui il *remake* serve a modernizzarle, a colmare cioè il gap culturale formatosi per ragioni di origine geografica o cronologica.

⁴³ «La rielaborazione di un vecchio dramma è il procedimento tradizionale, artigianale, del lavoro drammatico, soprattutto dell'unica forma legittima di lavoro drammatico, quella pensata per la scena viva. Così lavoravano Shakespeare e tutti i suoi contemporanei, Molière, e inoltre Goethe, finché lavorava per il vero teatro, Raimund, Nestroy, e così via.»

dietro questa fiera affermazione che il rifacimento non è attività da pedanti o da autori mancanti di fantasia (questo è evidentemente sottinteso) sta il pregiudizio corrente, dall'epoca del Romanticismo in qua, che vuole l'opera d'arte sempre una creazione originale, frutto del genio individuale dell'autore. La polemica hofmannsthaliana contro tali giudizi è categorica: di imitazioni e di rimaneggiamenti è fatta la storia del *vero* teatro – e anche del resto della letteratura.

Ci sono poi due altri luoghi comuni contro cui la dichiarazione di Hofmannsthal si leva. Il primo mi sembra essere sostanzialmente quello di cui già si è detto, considerato però da un'altra angolatura: è il presupposto secondo cui un testo letterario è una sorta di proprietà privata, l'oggetto materiale in cui il *Wesen* di un poeta si esprime, e di conseguenza intangibile e imm modificabile da chi non ne sia l'autore. (Questo, sia detto *en passant*, è il principio su cui si basava la filologia del secolo scorso, il cui fine era quello di ricostruire la *lectio* originalmente voluta da un autore.)

Per il secondo invece è più difficile riconoscere una matrice culturale precisa: è la convinzione diffusa secondo cui le singole opere d'arte, e soprattutto quelle di epoche diverse, siano divise da una lontananza incolmabile; secondo cui una volta consegnato il testo alla storia, non sia più possibile attualizzarlo, e chiunque lo “copi” (si noti la connotazione negativa del termine) compia un'operazione artificiale, quasi di cattivo gusto. Per dirlo in altre parole, in base a questa idea, un'opera d'arte del passato – ma più in generale qualsiasi opera d'arte già data, già esistente – è necessariamente *altra* rispetto a quella che deve essere ancora creata, ed essendo tale l'appropriarsene è un atto innaturale e *violento*. Se poi essa è medievale, così come nel caso di *Everyman*, la sua diversità, la sua lontananza dall'atto presente della scrittura è addirittura abissale.

Riguardo al Medioevo può essere interessante ricordare che dalla seconda metà del Novecento in poi si è imposta un'interpretazione storico-culturale, sostenuta da studiosi come P. Zumthor, H. R. Jauss o C. S. Lewis, che evidenzia la sostanziale *alterità* del Medioevo, della sua concezione del

mondo e dell'arte, rispetto alla modernità. Dice Zumthor: «La poesia medievale appartiene a un universo che ci è divenuto estraneo. Una rottura ce ne separa che è meglio considerare un abisso insuperabile che tentare di ignorare.» [Zumthor 1972: 19-20]. Jauss, da parte sua, sottolinea la cesura storica rappresentata dal Rinascimento: «[...] la ricezione della poetica aristotelica e del canone estetico dell'antichità da parte dell'umanesimo rinascimentale ha tagliato quasi tutti i legami con la letteratura e l'arte del Medioevo.» [Jauss 1977: 10 (ed. it)].

Tornando un po' indietro negli anni, è di interesse rilevare che questa lettura del Medioevo si oppone a una visione della storia europea di segno nettamente contrario; Jauss, Zumthor e Lewis, i quali hanno elaborato le loro teorie negli anni sessanta-settanta, scrivevano infatti tenendo a mente la posizione espressa nell'immediato secondo dopoguerra da E. R. Curtius. Dopo gli orrori di due guerre che avevano visto le nazioni europee combattersi e devastarsi a vicenda, dopo il criminale fanatismo nazista e la sua esaltazione di germanicità, questo studioso proponeva nel suo libro, ormai diventato un classico della critica novecentesca, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter* [Curtius 1948], un nuovo intendimento della storia e della cultura occidentale. A suo avviso non era possibile conoscere e studiare correttamente i fenomeni culturali parcellizzando la storia europea in tanti campi di studio (filologia/storia classica, moderna, romanza, germanica con tutte le loro sottocategorie), basati su differenze cronologiche e, soprattutto, geografiche, e dedicarsi a ognuno di questi micro-settori con scarso riguardo alle relazioni reciproche. Una vera conoscenza della cultura occidentale necessitava invece una periodizzazione a lungo raggio: la storia europea andava considerata, da Omero a Goethe, come un unicum senza interruzioni e studiata come tale. Nessun periodo meritava dunque di essere trascurato perché non rientrante nel frazionamento dei settori di studio. Soprattutto non bisognava scordare l'importante funzione che la letteratura del

Medioevo latino⁴⁴ svolse, garantendo la continuità fra la cultura classica e quella europea delle lingue nazionali. In questa visione complessiva della civiltà europea, l'Età di Mezzo, dunque, non era *altra* rispetto alle epoche precedenti e successive – e quindi rispetto alla modernità – ma era unita a esse all'interno di un processo di organico sviluppo.

Nel primo capitolo, “Letteratura europea” [Curtius 1948: 11-24], il quale analizza la letteratura medievale individuandone gli elementi, i *topoi* le metafore, i temi ricorrenti, Curtius si fa portavoce di un intendimento della letteratura diverso da quello descritto sopra. Secondo lui infatti le opere delle singole epoche passate e dei singoli autori non sono distanti e irrecuperabili alla modernità, ma, vivendo tutte nella dimensione di un «presente atemporale» [Curtius 1948: 23], sono anche in viva relazione le une con le altre e continuamente disposte ad essere reintegrate nell'oggi.

Le due antitetiche percezioni del rapporto delle epoche e dei rispettivi testi fra di loro, quella che ne sottolinea l'alterità e quella che focalizza sulla continuità, sono funzionali a capire le dinamiche culturali che sottostanno ai rifacimenti (o *Erneuerung, Neudichtung, Neubearbeitung*, e così via) di Hofmannsthal, in particolare a *Jedermann*; il senso del quale infatti non può essere colto al di fuori di una dialettica che oppone l'alterità, la diversità storica da una parte, alla vicinanza ideale dei secoli dall'altra e che dà come sintesi – forse instabile e precaria – un testo che è allo stesso tempo vecchio e nuovo.

Per un verso gli scritti di Hofmannsthal sono cosparsi di affermazioni che vedono, come Curtius, le distanze storiche come facilmente superabili dall'artista. «Einer der größten Vorteile den das Selbstgefühl dem Künstler gibt,» scrive l'autore nel 1923 in *Ad me ipsum*, «ist der, sich einen geistigen Umgang zu wählen, ohne an die Zeit gebunden zu sein.»⁴⁵ [RuA III:619].

⁴⁴ Cinquanta anni fa Curtius notava inoltre che letteratura latino-medievale era molto trascurata, quasi sembrasse non essere competenza di nessuno, né dei filologi classici, né tantomeno di quelli romanzi o germanici.

⁴⁵ «Uno dei più grandi privilegi che il sentimento di sé dà all'artista è quello di scegliersi le proprie relazioni spirituali senza essere legato al tempo.» [Hofm. 1963: 228].

Non solo all'artista Hofmannsthal ogni epoca poteva essere a portata di mano, anche il suo rapporto con gli autori del passato non era segnato da rispetto e paura (*Ehrfurcht*) di fronte alla loro distanza o intangibilità: lui non dimostrava timore di imitare nessuno, neanche i "mostri sacri", come si dice, della letteratura di tutti i tempi.

Questa visione del presente sempre presente della letteratura si riflette in un atteggiamento aperto a scorgere le affinità umano-culturali che legano i tempi: il nostro autore, intendo dire, avverte che non c'è soluzione di continuità nella storia dello spirito, o meglio, che l'uomo, ieri e oggi, è sempre lo stesso. Se così non fosse non si capirebbe come sia possibile che forme di espressione, testi di epoche anche molto lontane siano ancora comprensibili dopo millenni. Riguardo, in particolare, a *Jedermann*, Hofmannsthal sostiene che, pur nella diversità, la condizione esistenziale dell'uomo medievale è vicina a quella dell'uomo moderno: «Denn wir sind in der Enge und im Dunkeln, in anderer Weise als der mittelalterliche Mensch, aber nicht in minderem Grade;»⁴⁶ così dice nel più volte citato *Das alte Spiel von Jedermann* del 1911, [D III: 90].

In questa prospettiva il passato è visto come un patrimonio vivo e perenne che può e deve essere fatto rivivere. Anzi, il senso di un fluire ininterrotto della storia è una necessità dell'uomo moderno: l'esperienza della frantumazione dell'io, quella della perdita dei valori metafisici, la sfiducia nelle possibilità intellettive e civilizzatrici della ragione: l'esperienza, riassumendo, della *skepsis* nichilista dell'Otto-Novecento la si può superare – o le si può sopravvivere – soltanto recuperando la memoria storica, riscoprendo il legame che ci unisce alle epoche passate.

Proprio nel momento in cui, il suolo del presente si sta sfaldando e tutto rischia di cadere in una frana verso il basso, Hofmannsthal avverte il bisogno di perforare con le proprie radici la roccia del tempo, nella speranza di rimanere ancorato e di uscire indenne dal cataclisma. È questa anche l'unica

⁴⁶ «Perché siamo in ristrettezza e nel buio in maniera diversa dall'uomo medievale, ma non in minor grado».

via di salvezza che vede per la sua Austria: rendere gli austriaci consapevoli del valore della multiforme storia che li unisce, della ricchezza del loro passato, che, come dice in *Österreich im Spiegel seiner Dichtung* (scritto prima del crollo dell'impero, nel 1916), è ancora "presente" nel paesaggio austriaco come in nessun'altra parte dei territori tedeschi.

La memoria storica da recuperare, così come viene intesa il più delle volte da Hofmannsthal è soprattutto legata alla lingua, ai «monumenti» di questa (cioè alla letteratura) e ai dialetti (cioè al patrimonio linguistico del popolo). Nell'introduzione a una raccolta di scritti sulla lingua tedesca: *Wert und Ehre deutscher Sprache, in Zeugnissen* (1927)⁴⁷, Hofmannsthal dichiara infatti: «Wo aber ist dann die Nation zu finden? Einzig in den hohen Sprachdenkmälern und in den Volksdialekten.»⁴⁸ [RuA III: 130].

Questa fiduciosa disposizione di fronte alla lingua va posta però di fronte alla *Sprachskepsis* della produzione giovanile dell'autore e, soprattutto, della fondamentale *Lettera di Lord Chandos* (cfr. § 2.3.) Le opere della maturità, infatti, la scrittura teatrale di *Jedermann* – così come tutte le altre *Nachdichtungen* hofmannsthaliane – rappresentano una reazione a questa crisi: la parola delle opere del passato, la parola già scritta e ricomposta in una nuova – moderna – unità artistica, diventa un pilastro su cui sostenersi e con il quale evitare il crollo.

A tale riguardo bisogna fare una riflessione importante per il nostro contesto. Si è detto sopra che la storia, le testimonianze linguistiche e letterarie del passato – da quelle dell'epoca classica, alle medievali, alle rinascimentali e così via – vanno riconquistate alla modernità. Ora, questo passaggio di mediazione fra presente e passato non sarebbe necessario se non ci fosse una frattura fra le diverse sfere temporali: le epoche trascorse influiscono sì spontaneamente sul presente, sono sì responsabili di quello che siamo, ma sono allo stesso tempo lontane da noi e irrimediabilmente *altre*.

⁴⁷ Ora in [RuA III: 128-133].

⁴⁸ «Dove si trova allora la nazione? Solamente nei grandi monumenti della lingua e nei dialetti popolari.»

Il passato vive con noi ma è anche perso per sempre. Di fronte a questa contraddizione insanabile, ogni comunità, anche la più semplice ha bisogno di membri che mantengano la memoria storica: ogni famiglia ha bisogno dei suoi vecchi, e così è per ogni nazione. I poeti, è ormai un uso antichissimo, sono i primi a proporsi come guide e mediatori temporali, come coloro che grazie alla loro cultura e all'immaginazione sono capaci di recuperare quanto è perso – e anche quanto è ancora lì senza che nessuno più se ne accorga – e riconsegnarlo ai contemporanei. Così è anche per Hofmannsthal, le cui riscritture hanno proprio il senso di porsi come “tramiti estetici” fra il passato e il presente. I testi del passato – e tra essi soprattutto quelli medievali – sono scritti in un codice che richiede al lettore un grosso sforzo ermeneutico per essere compreso, e quasi sempre anche per essere accettato e gustato esteticamente. L'autore che, come Hofmannsthal, decide di riscriverli, si pone al centro dell'impegno interpretativo dei moderni, offrendo un testo che sia loro più vicino.

Vorrei notare *en passant* che ci sono tanti modi di riscrittura di un'opera del passato: da quelli più “scientifici” del filologo che ricostruisce la *lectio* originaria e introduce il testo con un suo dotto saggio, a quella del regista teatrale che mette in scena il dramma antico fino ad allora confinato alla pergamena dei manoscritti o alla carta delle edizioni critiche, al drammaturgo che, come Hofmannsthal, sceglie una storia già detta e, creativamente, la riscrive.

Se dunque l'azione dell'*Erneuerung* si iscrive come terzo polo in una dialettica che oppone l'alterità del testo antico alla sua vicinanza al presente, essa può essere descritta, con un termine hegeliano, come il gesto dell'*aufheben*, nei tre sensi del termine tedesco: “conservare”, “eliminare”, “sollevare/superare”.

Il senso del conservare credo sia chiaro: è riprendere dal passato quanto era perduto o rischiava di andare perduto, rinnovarlo e dargli una conformazione che gli permetta di durare nel tempo. Questo è quanto Hofmannsthal dice di fare con *Everyman*, una materia narrativa antichissima, anzi

un'eredità mitologica che appartiene a tutti i popoli e che è «umanamente assoluta»⁴⁹ e che lui non ha che restituito al popolo tedesco dopo secoli di dimenticanza. Parlando infatti, sempre nello stesso saggio, di Hans Sachs e delle altre versioni del motivo di Ognuno dice:

«Alle diese Aufschreibungen stehen nicht in jenem Besitz, den man als den lebendigen des deutschen Volkes bezeichnen kann, sondern sie treiben im toten Wasser des gelehrten Besitzstandes.»⁵⁰ [D III: 89].

Hofmannsthal, come i fratelli Grimm, a cui lui stesso all'inizio del saggio si paragona⁵¹, non ha fatto altro che «restaurare» e ridare forma a quanto era stato presente per secoli nel patrimonio del popolo.

In una lettera a Eberhard von Bodenhausen del 26 febbraio 1912 scrive: «[...] über die allegorische Linie kommt das alte Gedicht nicht hinaus und ich hab ja dort nichts weiteres gethan, als mit einer nicht schlechten Hand – das alte Gedicht restauriert.»⁵² [Jed-crit. : 270]. Se in questa lettera Hofmannsthal sminuisce il valore della sua opera e soprattutto la portata della azione di riscrittura, lo fa forse perché condizionato dal fatto di sapere che Bodenhausen non aveva apprezzato il suo lavoro proprio perché vi trovava un eccesso di allegoria. È un po' come se stesse mettendo le mani avanti e dicesse: «Insomma, non è colpa mia, la fonte era così!»

In altre situazioni invece l'autore, più sicuro dell'opera che aveva scritto, alza il tiro e riconosce che la sua funzione è stata molto più di quella di un semplice traduttore o restauratore, che lui, pur ispirandosi, anzi trasportando versi per intero da altri testi, aveva dato vita a un'opera sua dove non c'era parola fuori posto o che non poteva essere detta anche sua. Questo,

⁴⁹ Così in *Das alte Spiel von Jedermann* [D III: 90] e noi abbiamo visto nel capitolo terzo (cfr. § 3.2) le ragioni di questa affermazione.

⁵⁰ «Tutte queste scritture non fanno parte del patrimonio che si può definire quello vivo del popolo tedesco, ma vanno alla deriva nelle acque morte della proprietà dei colti.»

⁵¹ Per un paragone fra l'impresa dei Grimm e quella di Hofmannsthal cfr. [Rölleke 1996b].

⁵² «Il vecchio componimento non va al di là della linea allegorica e io non ho fatto nient'altro che, con mano non cattiva, restaurare il vecchio componimento.»

per esempio, lo afferma in una lettera del 31 agosto 1911 spedita a Elsa Bruckmann-Cantacuzène:

«Natürlich fühl ich mich nicht anders als der Restaurator, sehr bescheidne und ängstliche Restaurator, einem alten Bild gegenüber – aber der Vergleich stimmt ja wieder nicht, denn es handelt sich ja nicht um ein altes Original, sondern um mehrere, aus denen meine Arbeit ein nicht vorhandenes, allem zugrundeliegendes hypothetisches Original gleichsam herauscrystallisieren wollte – vielleicht verhalte ich mich zu dem anonymen alten Mysterien-dichtermönch wie Mr. Lucas zu Lionardo, vielleicht auch besser, vielleicht so ähnlich wie Maler des Cinquecento zu den antiken Medaillen oder Reliefs, deren Rhytmik und figuralen Einfall, sie oft in ihren Compositionen wieder aufleben ließen – sei dem wie ihm sei, das wird die klügere Mitwelt oder die Nachwelt alles ins Reine stellen – [...]»⁵³ [Jed-crit. : 260-262].

Hofmannsthal che rivendica la sua massiccia partecipazione alla composizione del *suo Jedermann* ci avvicina alla seconda polarità che l'azione dell'*aufheben* esprime: quella di superare il passato. Quando infatti parla del suo lavoro come di una *Neuschöpfung*, ponendo l'accento sulle modifiche applicate al testo preso come punto di partenza, sull'introduzione di altre fonti, sulla necessità di eliminare tutte quelle parti dell'originale che potessero apparire a un pubblico moderno troppo prolisse, afferma anche in maniera inconfondibile la sua autorità: e non solo sul suo testo, ma anche su tutta la tradizione che lo precede. Hofmannsthal si fa autore in senso medievale, si fa *auctor*, colui che aggiunge un qualcosa alla tradizione (*auctor* dal latino *augeo*) e anche colui che vi pone il suo sigillo e ne decreta il compimento.

⁵³ «Naturalmente non mi sento altro che il restauratore, umilissimo e pauroso restauratore di fronte a una immagine antica. Ma forse il paragone non regge, poiché si tratta non di un vecchio originale, ma di più testi, dai quali il mio lavoro ha voluto formare un originale, non esistente, ipotetico, che stesse alla loro base. Forse mi comporto con l'anonomo monaco scrittore di misteri come Mr. Lucas con Leonardo, forse anche meglio, forse come i pittori del Cinquecento con le antiche medaglie o i rilievi, il cui ritmo e fantasia figurativa spesso facevano rivivere. Sia come sia, questo lo chiariranno i contemporanei, più arguti, o i postumi.»

Le parole con cui Hofmannsthal conclude la premessa al testo di *Jedermann* sono chiarissime:

«Darum wurde hier versucht, dieses allen Zeiten gehörige Märchen abermals in Bescheidenheit aufzuzeichnen. Vielleicht geschieht das zum letztenmal [sic], vielleicht muß es später durch den Zugehörigen einer künftigen Zeit noch einmal geschehen.»⁵⁴
[Jed-rev. : 12]

L'affermazione autoriale non potrebbe essere più recisa, anche se temperata da una sorta di *diminutio*, da quel «vielleicht» che riporta la superba dichiarazione alla dimensione più umana della *Vergänglichkeit* (nulla è meno definitivo del definitivo). Nonostante ciò, il porsi come punto fermo in una memoria letteraria millenaria è evidente: è l'orgogliosa rivendicazione del proprio ruolo di poeta che “aumenta” la ricchezza della tradizione e consegna il suo lavoro alla posterità.

⁵⁴ «Per questo motivo si è tentato qui di annotare questa favola appartenente a tutti i tempi. Forse ciò accade per l'ultima volta, forse dovrà accadere di nuovo per opera di coloro che appariranno a epoche future.»

BIBLIOGRAFIA

6.1. Opere dell'autore:

HOFMANNSTHAL, Hugo von

- 1956 *Gesammelte Werke in Einzelausgaben*, hrsg. von Herbert Steiner, Frankfurt am Main, Fischer:
Prosa I [citato: P I]
Prosa II [citato: P II]
- 1973 *Jedermann Das Spiel vom Sterben des reichen Mannes und Max Reinhardts Inszenierungen: Texte Dokumente Bilder*, vorgelegt unter Mitwirkung von Edda Leisler und Gisela Prossnitz, Max Reinhardt- Forschungsstätte, Wien – Salzburg, Frankfurt am Main, Fischer. [citato: Jed-doc]
- 1979 *Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden*, hrsg. von Bernd Schoeller in Beratung mit Rudolf Hirsch, Frankfurt am Main, Fischer Taschenbuch:
Gedichte – Dramen I (1891-1898) [citato: GuD I]
Dramen II (1892-1905) [citato: D II]
Dramen III (1893-1927) [citato: D III]
Dramen IV (Lustspiele) [citato: D IV]
Dramen V (Operndichtungen) [citato: D V]
Erzählungen, erfundene Gespräche und Briefe – Reisen [citato: EGB]
Reden und Aufsätze II (1914- 1924) [citato: RuA II]
Reden und Aufsätze III (1925-1929) – Aufzeichnungen [citato: RuA III]
- 1990 *Sämtliche Werke, Kritische Ausgabe*, veranstaltet vom Freien deutschen Hochstift, hrsg. von Rudolph Hirsch, Clemens Köttelwelsch, Heinz Rölleke, Ernst Zinn: *Sämtliche Werke IX: Dramen 7.* hrsg. von Heinz Rölleke, Frankfurt am Main, Fischer. [citato: Jed-crit]

1991 *Jedermann: Das Spiel vom Sterben des reichen Mannes*, auf Grund der Vorarbeiten des Dichters revidierter Text, hrsg. von Heinz Rölleke, Frankfurt am Main, Fischer. [citato: Jed-rev.]

6.1.1. Opere dell'autore, traduzioni italiane:

HOFMANNSTHAL, Hugo von

1942 *Liriche e drammi*, prefazione e traduzione di Leone Traverso, Firenze, G. C. Sansoni.

1963 *Il libro degli amici: Appunti e diari – Ad me ipsum*, traduzione e note di Gabriella Bemporad, Firenze, Vallecchi (=Collana Cederna).

1970 *Andrea o i ricongiunti*, a cura di Gabriella Bemporad, Milano, Adelphi.

1971a *Canto di vita e altre poesie*, introduzione e traduzione di Elena Croce, Torino, Einaudi.

1971b *Piccoli Drammi*, traduzione, introduzione e note di Ervinio Pocar, Milano, Rusconi.

1976 *L'uomo difficile: Commedia*, a cura di Gabriella Bemporad, Milano, Adelphi.

1978 *La Torre*, con un saggio introduttivo di Massimo Cacciari, Milano, Adelphi.

1979 *La donna senz'ombra*, Milano, Ugo Guanda.

1981 *Elettra*, traduzione di Giovanna Bemporad, introduzione di Gabriella Benci, Milano, Garzanti.

1982 *La mela d'oro e altri racconti*, a cura di Gabriella Bemporad, Milano, Adelphi.

1989 *Ognuno: Il dramma della morte del ricco*, a cura di Giuseppe Zamboni, Milano, Editori Associati.

1991 *L'ignoto che appare: Scritti 1891-1914*, a cura di Gabriella Bemporad, Milano, Adelphi.

1992 *Il cavaliere della rosa*, testo a fronte a cura di Franco Serpa, Milano, Adelphi.

6.1.2. Epistolari:

HOFMANNSTHAL, Hugo von / SCHNITZLER, Artur

1964 *Briefwechsel*, hrsg. von Therese Nickl und Heinrich Schnitzler, Frankfurt am Main, S. Fischer.

6.2. Altri testi letterari consultati:

ANONIMO

1906 *Everyman: A Morality Play*, twenty-third edition, London, Bullen, (Riproduzione dell'esemplare utilizzato da Hugo von Hofmannsthal, provvisto delle sue note, in [Jed-doc]).

1956 *Everyman and Medieval Miracle Plays*, edited with an introduction by A. C. Cawley, London, Dent, New York, Dutton. [citato: Ever.]

1995 "Everyman", in: *Everyman and Other Miracle and Morality Plays*, New York, Dover Publication, p. 36-59.

ARNIM, L.A. / BRENTANO, Clemens

1976 "Der Traum", in *Des Knaben Wunderhorn: Alte deutsche Lieder*, in C. Brentano, *Sämtliche Werke und Briefe*, Bd. 7, historisch-kritische Ausgabe, hrsg. von Jürgen Behrens, Wolfgang Frühwald, Detlev Lüders, Stuttgart, Berlin, Köln, Mainz, W. Kohlhammer, pp. 221-226.

CALDERON DE LA BARCA, Pedro

1967 *La cena del rey Baltasar* [1634], in *Obras completas*, tomo III: *Autos sacramentales*, recopilation, prologo y notas por Angel Valbuena Prat, Madrid, Aguilar, pp.155-177.

DONNE, John

1971 *The Complete English Poems*, edited by A. J. Smith, London [et alia], Penguin.

GRIMM, Jacob und Wilhelm,

1991 “Die Boten des Todes”, in *Kinder- und hausmärchen*, 11. Auflage, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, pp. 725-726.

NIETZSCHE; Friedrich

1968 *Werke: Kritische Ausgabe*, hrsg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, Berlin, Walter de Gruyter & Co: “Nietzsche contra Wagner”, 6. Abt., 3. Bd., pp. 411- 437; *Nachgelassene Fragmente: Herbst 1887 bis März 1888*, 8. Abt., 3. Bd. (*Opere di Friedrich Nietzsche*, ed. it. diretta da G. Colli e M Montinari, Milano, Adelphi, 1970: vol. I, tomo III *Il caso Wagner, Crepuscolo degli idoli, L’anticristo, Ecce Homo, Nietzsche contra Wagner*; vol. VIII, tomo II, *Frammenti postumi 1887-1888*).

SACHS, Hans

1964 “Ein Comedi von dem reichen sterbenden menschen, der Hecastus genannt, hat neunzehn personen und 5 actus zu spielen” in *Werke*, hrsg. von Adelbert von Keller, 6. Band, Stuttgart, Georg Olms Verlagsbuchhandlung Hildesheim, pp.137-187. [citato: Sachs-Werke 6]

WAGNER, Richard

1976 *Tannhäuser und der Sängerkrieg auf der Wartburg*, in *Gesammelte Schriften und Dichtungen*, Bd. 2., Faksimiledruck der Ausgabe von 1887 in einer einmaligen Vorausgabe von 1000 Exemplaren, Hildesheim, Georg Olms, pp. 1-40.

6.2.1. Traduzioni italiane:

ANONIMO

- 1963 *Ognuno*, traduzione e nota di Nemi D'Agostino, in *Teatro inglese del Medioevo e del Rinascimento*, a cura di Agostino Lombardo, Firenze, Sansoni, pp.77-111. [citato Ever-trad.]

6.3. Bibliografia critica:

ABBAGNANO, Nicola / FORNERO, Giovanni

- 1986 *Filosofi e filosofie nella storia*, volume terzo *Ottocento e Novecento*, Torino, Paravia, (seconda edizione 1993).

ADEL, Kurt

- 1960 "Einleitung", in *Das Wiener Jesuitentheater und die europäische Barockdrama*, Wien, Österreichischer Bundesverlag, pp. 3-28.

ADOLF, Helene

- 1957 "From 'Everyman' and 'Elckerlijc' to Hofmannsthal and Kafka", in *Comparative Literature*, 9, pp. 204-214.

BACHTIN, Michail

- 1968 Dostoevskij: Poetica e stilistica, Torino, Einaudi (titolo originale, *Problemy poetiki Dostoevskogo*).

BAUER, Roger

- 1974 "Hofmannsthals Konzeption der Salzburger Festspiele", in *Hofmannsthal Forschungen*, 2, pp. 131-139.

BEMPORAD, Gabriella

- 1963 "Note", in H.v.Hofmannsthal, *Il libro degli amici: Appunti e diari – Ad me ipsum*, [Hofm. 1963: 277-301].
- 1970 "Nota", in H.v.Hofmannsthal, *Andrea o i ricongiunti*, [Hofm. 1970: 155-169].

- 1976 “Nota”, in H.v.Hofmannsthal, *L'uomo difficile: Commedia* [Hofm. 1976: 143-153].
- 1982 “Nota”, in H.v.Hofmannsthal, *La mela d'oro e altri racconti*, [Hofm. 1982: 149-163].
- 1991 “Autobiografia dappertutto”, in H.v.Hofmannsthal, *L'ignoto che appare: Scritti 1891-1914*, [Hofm. 1991: 399-438].
- BENCI, Gabriella
- 1981 “Introduzione” in H.v.Hofmannsthal, *Elettra*, [Hofm. 1981: VII-XLVI].
- BEVINGTON, David
- 1996 “Il teatro pre-shakespeariano: una prospettiva antievoluzionistica”, in *Storia della letteratura inglese*, diretta da Franco Marengo, vol.1: *Il Medioevo, il Rinascimento, il Seicento*, Torino, Utet, pp.523-550.
- BOMERS, Jost
- 1993 “Sprachskepsis in Hofmannsthals Werk als Antizipation zeitgenössischer Hermeneutik”, in *Austriaca: Cahiers universitaires d'information sur l'Autriche: Modernité de Hofmannsthal*, 37, pp. 61-73.
- BRAEGGER, Carlpeter
- 1995 “Dem Nichts ein Gesicht geben: Hofmannsthal und die künstlerische Avantgarde”, in *Hofmannsthal Jahrbuch zur europäischen Moderne*, im Auftrag der Hugo von Hofmannsthal-Gesellschaft, hrsg. von Gerhard Neumann, Ursula Renner, Günter Schnitzler, Gotthard Wunberg, 3, pp. 319-362.
- BRECHT, Walther
- 1924 “Die Vorläufer von Hofmannsthals ‚Jedermann‘” in *Österreichische Rundschau: Deutsche Kultur und Politik*, 4, pp. 271-287.

BROCH, Hermann

1964 *Hofmannsthal und seine Zeit: Eine Studie*, mit einem
Nachwort von Hannah Arendt, München, R. Piper & Co.

CACCIARI, Massimo

1978 “Intransitabili utopie”, in H.v.Hofmannsthal, *La Torre*,
[Hofm. 1978: 157-226].

CAWLEY, A. C.

1956 “Introduction”, in *Everyman and Medieval Miracle Plays*,
[Ever. : V-XVII].

CHIARINI, Paolo

1959 “Hugo von Hofmannsthal” in *Enciclopedia dello spettacolo*,
fondata da Silvio D’Amico, Roma, Le Maschere, pp. 352-357.

CIOFFI, Fabio / GALLO, Franco (e altri)

1993 *Il testo filosofico. Storia della filosofia: autori, opere, problemi*, 3° vol., 1° tomo: *L’età contemporanea: l’Ottocento*, 3° vol., 2° tomo: *L’età contemporanea: il Novecento*, Milano, Edizioni Scolastiche Bruno Mondadori.

COGHLAN, Brian

1964 *Hofmannsthal’s Festival Dramas: “Jedermann”, “Der Salzburger Große Welttheater”, “Der Turm”*, Cambridge, Cambridge University Press.

CROCE, Elena

1971 “Introduzione” in H. v. Hofmannsthal, *Canto di vita e altre poesie*, [Hofm. 1971a: 5- 12].

D’AMICO, Masolino

1980 *Dieci secoli di teatro inglese 970-1980*, Milano, Arnoldo Mondadori.

DOGLIO, Federico

1990 “Dal realismo al simbolismo”, in *Storia del teatro: dal barocco al simbolismo*, Milano, Garzanti, pp. 451-599.

DOROWIN, Hermann

1992 *Retter des Abendlands: Kulturkritik im Vorfeld des europäischen Faschismus*, Stuttgart, Metzler.

DOSWALD, Herman K.

1967 "The Reception of 'Jedermann' in Salzburg", in *The German Quarterly*, 40, pp. 212-225

1972 "Hugo von Hofmannsthal and the Salzburg Festival", in *Neophilologus*, 57, pp. 370-374.

ECO, Umberto

1980 *Come si fa una tesi di laurea: Le materie umanistiche*, Milano, Bompiani.

ELAM, Keir

1981 *The Semiotics of Theatre and Drama*, London and New York, Methuen (ed. it. *Semiotica del teatro*, Bologna, Il Mulino, 1988).

EMMEL, Hildegard

1963 "Der Mensch und sein höchster Richter: Hugo von Hofmannsthal und Franz Kafka", in *Das Gericht in der deutschen Literatur des 20. Jahrhunderts*, Bern und München, Francke, pp. 7-21.

ERKEN, Günther

1967 *Hofmannsthals dramatischer Stil: Untersuchung zur Symbolik und Dramaturgie*, Hermaea germanistische Forschungen, Neue Folge, hrsg. von H. De Boor und H. Kunisch, Bd. 20, Tübingen, Max Niemeyer.

FAUSIA ALI EL-SAYED HASSAN,

1985 "Das Jedermann-Motiv bei Hofmannsthal und in den arabischen Quellen", in *Hofmannsthal Forschungen*, 8, pp. 129-151.

FIEDLER, Leonhard

1973 "Hofmannsthal und Rienhardt. Ihr gemeinsamer Weg", in
[Jed-doc: 121-129].

FLEMMING, Willi (Hrsg.)

1930 *Das Ordensdrama*. Deutsche Literatur, Sammlung
literarischer Kunst- und Kulturdenkmäler in
Entwicklungsreihen, Reihe Barock: Barockdrama, Bd. 2.
Leipzig, Philipp Reclam jun., pp. 5-36.

GADAMER, Hans-Georg

1960 *Wahrheit und Methode: Grundzüge einer philosophischen
Hermeneutik*, Tübingen. J. C. B. Mohr (Paul Siebeck).

GENETTE, Gérard

1982 *Palimpsestes. La Littérature au second degré*, Paris, Seuil.
(ed. it. *Palinsesti: La letteratura al secondo grado*, Torino,
Einaudi, 1997).

HAMBURGER, Michael

1963 "Hofmannsthal and England", in *Hofmannsthal: Studies in
Commemoration*, hrsg. von F. Norman. London, pp. 11-28.

1964 *Hugo von Hofmannsthal: Zwei Studien*, Göttingen, Sachse &
Pohl.

HERMANN, Karl-Ernst (e altri)

1998 *Hofmannsthal, Hugo von, Jedermann: Ein Spiel vom Sterben
des reichen Mannes*, Programmheft der Salzburger Festspiele
199, Salzburg, s.e.

HIRSCH, Rudolf

1970 "Zum Verständnis des ‚Jedermann‘", in *Hofmannsthal
Blätter*, 4, pp. 289-293.

1974 "Eine Ansprache Hofmannsthals in Salzburg", in
Hofmannsthal Blätter, 12, pp. 425-427.

1982 "‚Jedermann‘ - Ein überfordertes Weltgedicht?". in
Hofmannsthal Blätter, 26, pp. 81-85.

1984 „Jedermann“ als Weltgedicht: Ein Nachtrag“, in
Hofmannsthal Blätter, 29, pp. 38-41.

JANSON, Stefan

1977 *Hugo von Hofmannsthals „Jedermann“ in der
Regiebearbeitung durch Max Reinhardt*, Würzburger
Hochschulschriften zur neueren deutschen
Literaturgeschichte, Bd. 4, Frankfurt am Main, Bern, Las
Vegas, Peter Lang.

JAUSS, Hans Robert

1977 *Alterität und Modernität der mittelalterlichen Literatur.
Gesammelte Aufsätze 1956-1976*, München, W. Fink (ed. it.
Alterità e modernità della letteratura medievale, Torino,
Bollati boringhieri, 1989).

JEZEQUEL, Patrik, LAUBIER, Pierre de

1993 *Vienne*, Guides Gallimard, Paris, Editions Nouveaux-Loisirs,
filiale di Gallimard, (ed. it. *Libri per viaggiare: Vienna*,
Touring Club Italiano, Editoriale libraria, Trieste, 1994).

JOHNSTON, William M.

1980 *Vienna, Vienna...La capitale della nostalgia che ha inventato
il nostro presente*, s. l., Arnoldo Mondadori.

KAHOFER, Gertrude

1950 „Jedermann“ im Verhältnis zu seinen Vorlagen“, in *Hugo von
Hofmannsthals Beziehungen zu den Vorlagen seiner Dramen
„Jedermann“, „Das Salzburger Große Welttheater“*, Diss.,
Wien, pp. 2-43.

KAISER, Gerhard R

1996 “Das Schrifttum als geistiger Raum der Nation? Zum
Problem der Tradition im Blick auf Hugo von
Hofmannsthal“, in *Acta Germanica: German Studies in
Africa*, Jahrbuch des Germanistenverbandes im südlichen
Afrika, hrsg. von John K. Noyes, 24, pp. 35-63.

KEITH-SMITH, Brian

1985 “Der Mondseer ‚Jedermann‘”, in *Hofmannsthal Forschungen*, 8, pp. 163-179.

KINDLERS LITERATURLEXICON (Redaktion)

1974 “Barlaam und Josaphat”, *Kindlers Literaturlexicon im dtv*, Bd. 4 *Arb-Bil*, München, dtv, pp. 1372-1373.

KOSTANTINOVIC', Yobran

1995 “Archetext - Intertext - Kontext: Paradigma einer supernationalen Literaturforschung”, in *Germanistik und Komparatistik: DFG Symposium 1993*, hrsg. von Hendrik Birus, Stuttgart, Weimer, Metzler, pp. 556-570.

KRISTEVA, Julia

1969 *Σημειωτική: Recherche pour une sémanalyse (Extraits)*, Paris. Seuil.

KURZ, Gerhard

1993 *Metapher, Allegorie, Symbol*, 3., bibliogr. erg. Aufl., Göttingen, Vandenhoeck u. Ruprecht.

LEISLER, Edda, PROSSNITZ, Gisela

1975 “‚Jedermann‘ auf der Bühne. Max Reinhardts Anteil”, in [Jed-doc: 128-168].

LE RIDER, Jacques

1990 *Modernité viennoise et crises de l'indentité*, Paris, Presses Universitaire de France (ed. ted. *Das Ende der Illusion: Zur Kritik der Moderne*, Wien, Österreichischer Bundesverlag, 1990).

1993 “L'idée autrichienne de Reich centre-européen, selon Hugo von Hofmannsthal”, in *Austriaca: Cahiers universitaires d'information sur l'Autriche: Modernité de Hofmannsthal*, 37, pp. 137-153.

LESTER, G.A. (cur.)

- 1981 "Introduction", in *Three Late Medieval Morality Plays*, London, Ernest Benn Ltd., New York, W.W. Norton and Company Inc., pp. xi-xlii.

LOMBARDO, Agostino

- 1963 "Introduzione", in *Teatro inglese del Medioevo e Rinascimento*, Firenze, Sansoni, pp. XI-LVII.

MAGRIS, Claudio

- 1963 *Il mito absburgico nella letteratura austriaca moderna: Nuova edizione*, Torino, Einaudi (edizione usata: 1996).
- 1978 *Dietro le parole*, Milano, Garzanti.
- 1984 *L'anello di Clarisse: Grande stile e nichilismo nella letteratura moderna*, Torino, Giulio Einaudi.
- 1999 *Utopia e disincanto: Saggi 1974-1998*, Milano, Garzanti.

MANACORDA, Giorgio

- 1979 "La profondità della superficie", in H.v.Hofmannsthal, *La donna senz'ombra*, terza edizione, Milano, Ugo Guanda, pp. XI-LV.

MAUSER, Wolfram

- 1994 "„Die geistige Grundfarbe des Planeten“ Hugo von Hofmannsthal's „Idee Europa“", in *Hofmannsthal Jahrbuch zur europäischen Moderne*, hrsg. von Gerhard Neumann, Ursula Renner, Günter Schnitzler, Gotthard Wunberg, 2, pp. 201-222.

MINNIS, A. J.

- 1983 *Medieval Theory of Authorship: Scholastic literary attitudes in the later Middle Ages*, London, Scolar Press.

MILA, Massimo,

- 1963 *Breve storia della musica*, Torino, Einaudi (ed. usata: 1993).

MILLER- DEGENFELD, Marie Therese

- 1987/88 "„Jedermann“ 1922", in *Hofmannsthal Blätter* 35/36,

pp. 133-135.

MITTNER, Ladislao

- 1971a *Storia della letteratura tedesca: II Dal pietismo al romanticismo (1700-1820)*, Torino, Einaudi (=PBE).
- 1971b *Storia della letteratura tedesca: III* Dal realismo alla sperimentazione: Dal Biedermeier al fine secolo (1820-1890) e III** Dal realismo alla sperimentazione: Dal fine secolo alla sperimentazione (1890-1970)*, Torino, Einaudi (=PBE).
- 1978 *Storia della letteratura tedesca I: Dai primordi pagani all'età barocca (dal 750 circa al 1700)*, Torino, Einaudi (=PBE).

NEGRI ARNOLDI, Francesco

- 1988 *Storia dell'arte*, 3° vol., Sonzogno, Fabbri.

PARKER, John J.

- 1970 *The Development of Everyman Drama from "Elckerlyc" to Hofmannsthal's "Jedermann"*, Doetinchem, Ratio.

POCAR, Ervinio

- 1971 "Introduzione", in H.v.Hofmannsthal, *Piccoli Drammi*, [Hofm. 1971b: 9-27].

POLACCO, Marina,

- 1998 *L'intertestualità*, Roma, Bari, Laterza.

RÖLLEKE, Heinz

- 1978 "Mittelhochdeutsche Liedern in Hugo von Hofmannsthals ,Jedermann'", in *Jahrbuch des freien deutschen Hochstifts*, 1978, Tübingen, Maiemeyer, pp. 487-497.
- 1979 "Nochmals zu den mittelhochdeutschen Liedern in Hugo von Hofmannsthals ,Jedermann'", in *Jahrbuch des freien deutschen Hochstifts*, 1979, Tübingen, Maiemeyer, pp. 369-376.
- 1986 "Sprichwörtliche Redensarten in Hugo von Hofmannsthals ,Jedermann'" in *Wirkendes Wort*, 36, pp. 347-353.

- 1996a *Erläuterungen und Dokumente: Hugo von Hofmannsthal Jedermann*, Stuttgart, Philipp Reclam jun.
- 1996b “Hugo von Hofmannsthal: *Jedermann*”, in *Interpretationen: Dramen des 20. Jahrhunderts*, Bd. 1., Stuttgart, Philipp Reclam jun, pp. 93-108.
- RYAN, Lawrence V.
- 1957 “Doctrine and Dramtic Structure in ‘Everyman’”, in *Speculum: a Journal of Medieval Studies*, 32, pp. 722-735.
- SEGRE, Cesare
- 1985 *Avviamento all’analisi del testo letterario*, Torino, Einaudi (edizione usata: 1999).
- SERPA, Franco
- 1992 “Premessa”, in H.v.Hofmannsthal, *Il cavaliere della rosa*, [Hofm. 1992: 9-29].
- SIMMEL, Georg
- 1907 *Philosophie des Geldes*, 2. erw. Aufl., Leipzig (prima ed. 1900), (ed. it. *La filosofia del denaro*, a cura di Alessandro Cavalli, e Lucio Perucchi, Torino, UTET, 1984).
- STEFANEK, Paul
- 1979 “Überlegungen zu Hofmannsthals Theaterästhetik”, in Wolfram Mauser (Hrsg.), *Hofmannsthal und das Theater: Drei Vorträge des Symposiums Wien 1979*, Wien, Halosar, pp. 187-196.
- STEVENS, Martin
- 1973 “The Reshaping of ‘Everyman’: Hofmannsthal and Salzburg”, in *The Germanic Review*, 48, pp. 117-131.
- STREIM, Gregor
- 1996 “Deutscher Geist und europäische Kultur: Die ‚europäische Idee‘ in der Kriegspublizistik von Rudolf Borchardt, Hugo von Hofmannsthal und Rudolf Pannwitz”, in *Germanisch-*

romanische Monatsschrift, hrsg. von Conrad Wiedemann,
Neue folge, 44, pp. 174-197.

SZONDI, Peter

1956 *Theorie des modernen Dramas*, Frankfurt am Main,
Suhrkamp (ed. it. *Teoria del dramma moderno 1880-1950*,
Torino, Einaudi, 1962).

1975 *Das lyrische Drama des fin de siècle: Studienausgabe der
Vorlesungen*, Bd. 4. Frankfurt am Main, Suhrkamp (edizione
usata: 2^a ristampa, 1991).

1975 *Einführung in die literarische Hermeneutik*, Frankfurt am
Main, Suhrkamp (ed. it. *Introduzione all'ermeneutica
letteraria*, Torino, Einaudi 1992).

THIMIG- REINHARDT, Helene

1976 "Begegnung auf dem Domplatz", in [Jed-doc: 7-8].

TODOROV, Tzvetan

1981 *Mikhail Bakhtine. Le principe dialogique suivi de Ecrit du
Cercle de Bakhtine*, Paris, Seuil (ed. it. *Michail Bachtin. Il
principio dialogico*, Torino, Einaudi, 1990).

TRAVERSO, Leone

1942 "Introduzione" in H.v.Hofmannsthal, *Liriche e drammi*,
[Hofm. 1942: 7-35].

VANHELLEPUTTE, Michel

1977 "Herkunft und Originalität von Hofmannsthals ‚Jedermann‘",
in [Jed-doc: 81-98].

VAN LAAN, Thomas F.

1963 "'Everyman': A Structural Analysis", in *Publication of the
Modern language Association of America*, 78, pp. 465-475.

VIETTA, Silvio (cur.)

1989 *Lyrik des Expressionismus*, 3. unveränderte Aufl., Tübingen,
Niemeyer.

VOLKE, Werner

1967 *Hugo von Hofmannsthal: mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, Reinbeck bei Hamburg, Rowohlt (=rowohlts monographien).

WEBER, Eugene

1972 "Everyman and Jedermann", in [Jed-doc: 253-260].

WENTZLAFF-EGGEBERT, Friedrich Wilhelm

1971 "Hofmannsthals ‚Jedermann‘ als allegorisches Spiel für die ‚lebendige Bühne‘: zu einem unbekanntem Brief Hofmannsthals", in *Hofmannsthal Blätter*, 6, pp. 461-471.

WUNBERG, Gotthart

1972 *Hofmannsthal im Urteil seiner Kritiker: Dokumente zur Wirkungsgeschichte Hugo von Hofmannsthals in Deutschland*, Frankfurt am Main, Athenäum, pp. 236-238, 288-306, 324-331.

1976 „Einführung“, in *Das Junge Wien: Österreichische Literatur- und Kulturkritik 1887-1902*, Bd.1: 1887-1896, Tübingen, Max Niemeyer,

1993 "Unverständlichkeit Historismus und Literarische Moderne", in *Hofmannsthal Jahrbuch zur europäischen Moderne*, im Auftrag der Hugo von Hofmannsthal- Gesellschaft, hrsg. von Gerhard Neumann, Ursula Renner, Günter Schnitzler, Gotthard Wunberg, 1, pp. 309-350.

ZAMBONI; Giuseppe

1989 "Introduzione" in H. v. Hofmannsthal, *Ognuno: Il dramma della morte del ricco*, [Hofm. 1989: 7-29].

ŽMEGAČ, Viktor / ŠKREB, Zdenko / SEKULIĆ, Ljerka

1994 *Kleine Geschichte der deutschen Literatur*, 5., neubearb. Aufl., Frankfurt am Main (ed. it. *Breve storia della letteratura tedesca: Dalle origini ai giorni nostri*, Torino, Einaudi, 1995).

ZUMTHOR, Paul

1972 *Essai de poétique médiévale*, Paris (ed. it. *Semiologia e poetica medievale*, Milano, Feltrinelli, 1973).

ZWEIG, Stefan

1943 *Die Welt von Gestern: Erinnerungen eines Europäers*, Stockholm, Bermann-Fischer (ed. utilizzata: Frankfurt am Main, S. Fischer, 1981), (ed. it. *Il mondo di ieri*, Milano, Mondadori, 1994).

6.4. Fonti delle immagini.

Pagina 5: [Rölleke 1996a].

Pagine 163, 164, 166: [Hermann 1998].