

Arabesco asburgico

L'Oriente nel primo Hofmannsthal (1892-1897)

Stefania De Lucia



Collana Studi e Ricerche 114

STUDI UMANISTICI
Serie Interculturale

Arabesco asburgico

L'Oriente nel primo Hofmannsthal
(1892-1897)

Stefania De Lucia



SAPIENZA
UNIVERSITÀ EDITRICE

2022

Copyright © 2022

Sapienza Università Editrice

Piazzale Aldo Moro 5 – 00185 Roma

www.editricesapienza.it

editrice.sapienza@uniroma1.it

Iscrizione Registro Operatori Comunicazione n. 11420

ISBN 978-88-9377-217-4

DOI 10.13133/9788893772174

Pubblicato nel mese di giugno 2022



Quest'opera è distribuita
con licenza Creative Commons 3.0 IT
diffusa in modalità *open access*.

Impaginazione/layout a cura di: Stefania De Lucia

In copertina: Thomas Dalziel, *Morgiana dancing before Cogia Houssain*, incisione su legno, 1864

*Der Mensch wird in der
Welt nur das gewahr, was
schon in ihm liegt; aber er
braucht die Welt, um
gewahr zu werden, was in
ihm liegt; dazu sind aber
Tätigkeit und leiden nötig.*

Hugo von Hofmannsthal,
Buch der Freunde

Indice

Introduzione	XI
1. Hofmannsthal e la Vienna <i>Porta Orientis</i> : Esotismi della <i>Moderne</i>	
1.1. Percezioni viennesi della <i>Fremde</i> : testimonianze	1
1.2. Caratteri e logiche dell'Orientalismo tedesco	15
1.3. L'impero asburgico: un esempio di <i>Frontier Orientalism</i>	27
1.4. Hofmannsthal e la <i>Fremde</i> : tra Oriente e Asia	43
2. Hofmannsthal e l'arte del ghazal. L'Oriente poetico	
2.1. Hofmannsthal e il ghazal. Ritmi e forme d'Oriente	51
2.2. Caratteristiche formali del ghazal	53
2.3. Hofmannsthal e la poesia persiana: una ricerca di <i>Entgrenzung</i> ?	56
2.4. "Wir gehen auf staubverhüllten Perlen": sul rischio di facili esotismi	67
2.5. <i>Den Pessimisten</i> : incontro tra Oriente e Occidente	84
2.6. Forma circolare e poesia danzata: <i>Für mich</i> e <i>Ob man Verse an Verse</i>	94
2.7. <i>Gülnare</i> : trasfigurazione femminile della favola orientale	104
3. Hofmannsthal e l'Oriente delle favole	
3.1. Hofmannsthal e le <i>Mille e una Notte</i>	115
3.2. Il rapporto con le favole orientali: fasi di una "rilettura"	119
3.3. Il tropo: sulla polisemanticità della <i>orientalische Sinnlichkeit</i>	127
3.4. "Mein Leben zu erleben wie ein Buch": tracce autobiografiche nelle favole	136
3.5. <i>Amgiad und Assad</i> : un tentativo incompiuto	144

3.6.	<i>Das Märchen der 672. Nacht</i> : la favola di un Oriente domestico	163
3.7.	<i>Der goldene Apfel</i> : la favola come luogo dell'allotropia	172
4.	Hofmannsthal e l'Oriente a teatro	
4.1.	<i>Die Hochzeit der Sobeide</i> : fatti e fonti	195
4.2.	L'Oriente in scena: tecniche di sottrazione	203
4.3.	Le figure del dramma: un esercizio di sintesi	211
4.4.	Verso un Oriente non verbale	222
	Bibliografia	231

Abbreviazioni

Le opere di Hofmannsthal citate in questo lavoro si riferiscono a due diverse edizioni. Per i testi di letteratura primaria si farà riferimento all'edizione:

Hofmannsthal, Hugo von, *Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden*, Fischer, Frankfurt a. M. 1979 e segg. (indicata nel testo con la sigla GW seguita dall'acronimo del titolo del volume):

GW GD I (Gedichte. Dramen I 1891-1898)

GW DII (Dramen II – 1892-1905)

GW EEGBR (Erzählungen, Erfundene Gespräche und Briefe, Reisen)

GW RA I (Reden und Aufsätze I - 1891-1913)

GW RA II (Reden und Aufsätze II - 1914-1924)

GW RA III (Reden und Aufsätze III – 1925- 1929. *Aufzeichnungen*)

Per gli apparati critici, invece:

Hofmannsthal, Hugo von, *Sämtliche Werke. Kritische Ausgabe*, hg. von Rudolph Hirsch et al., Fischer, Frankfurt a. M. 1975 e segg., (indicata nel testo con la sigla SW seguita dal numero del volume)

SW I (Gedichte I, hg. von Eugene Weber, 1984)

SW II (Gedichte II, Aus dem Nachlaß, hg. von A. Thomasberger und E. Weber, 1988)

SW V (Dramen 3, *Die Hochzeit der Sobeide. Der Abenteurer und die Sängerin*, hg. von M. Hoppe, 1992)

SW XXVIII (Erzählungen 1, hrsg. v. Ellen Ritter, 1975)

SW XXIX (Erzählungen 2, Aus dem Nachlaß, hrsg. v. Ellen Ritter, 1978)

SW XXXI (Erfundene Gespräche und Briefe, hrsg. v. Ellen Ritter, 1991)

Introduzione

Gli studi sulla poetica del primo Hofmannsthal hanno indagato la sua produzione in versi e in prosa considerandola espressione di un'estetica che mira alla totalità. In virtù di questo suo particolare approccio alla realtà, le precoci capacità di elaborazione del poeta si erano manifestate come il frutto di un potere quasi innaturale, inspiegabile e straordinario: tempi, spazi, fantasie ed esperienze di vita e morte si presentano ai suoi occhi come immersi in un movimento vorticoso, all'interno del quale, a differenza di quanto potremmo pensare, essi non perdono le loro caratteristiche, ma restano singolarmente individuabili al punto da poter essere senza difficoltà verbalizzati nel processo poetico.

La sensibilità dell'autore verso questa massa enorme di materiali, ampiamente studiata sotto il nome che Hofmannsthal stesso usò per designarla, ovvero *Präexistenz*, esprime quell'esaltante e pericoloso stato di *geistige Souveränität* che egli identifica con la sua capacità di guardare il mondo dall'alto.¹

In questo suo volo ad ali spiegate su tempi e spazi eterogenei, che affondano a ritroso in secoli di storia e coprono ampie topografie, Hofmannsthal assume lo sguardo di un osservatore che è incantato dalla straordinarietà della sua esperienza, ma allo stesso tempo non perde mai la lucidità e l'oggettività necessarie a distinguere le varie componenti dando loro il giusto peso, collocandole nel giusto rapporto con il mondo e, infine, traducendole in scrittura.

L'aspetto lucidamente trasognato della sua esperienza del reale è

¹ Hofmannsthal, *Ad me ipsum*, GW RA III, p. 599.

l'esatta traduzione del contatto con quella che, a più riprese, Hofmannsthal definisce nella sua opera come la *Märchenhaftigkeit des Alltäglichen*,² usando per la prima volta l'espressione in un saggio del 1893, ben prima di iniziare il suo lavoro intenso alle fiabe orientali e a circa due anni di distanza dal periodo di composizione dei ghazal. Con questa espressione Hofmannsthal riassume l'idea della realtà materiale dei suoi tempi, che si presenta ai suoi occhi ben oltre l'aspetto consueto e apparente, ma anzi come scomposta in quelle sue singoli componenti, intrecciate e compenstrate tra di loro a formare un complesso reticolo esattamente come gli elementi che costituiscono il corpo di una fiaba. Nell'atmosfera febbrile dei suoi anni giovanili, "regt sich ein Heimweh nach Märchenpracht, nach vielen und glühenden Farben, nach romantischer Flucht aus dieser Welt der deutlichen Dinge".³ Consapevole della deriva eccessivamente 'romantica' che la sua posizione avrebbe potuto assumere, Hofmannsthal puntualizza anche che "neben dies reine, naiv-phantastische Element stellt sich eine geistreiche und komplizierte Phantasie, die das Fernste und Wunderbarste mit dem lebendigsten verwandtesten Leben erfüllt und Mythologie und Legende und erstarrte Symbolik aus ihrer steifen stilisierten Ruhe nachschaffend und neubelebend reißt".⁴

Gli elementi che animano questo lavoro di ricerca sono già tutti contenuti in questa precisazione. La fantasia alla quale l'autore ricorre per spiegare il mondo nei suoi tratti più straordinari riconosce nella realtà del tempo gli elementi apparentemente più meravigliosi e quelli più lontani, nel senso di quelle distanze etnologiche, religiose, linguistiche e culturali di cui la cultura austriaca di fine secolo era pregna per effetto dei suoi trascorsi storici. Si tratta dunque, secondo Hofmannsthal, di riconoscere in quella *Fremde* tanto presente nel suo mondo quei tratti di familiarità che la fanno immediatamente apparire come una realtà viva e dinamica, sottraendo qualsiasi racconto, mitografia e leggenda su di essa alla sua essenza rigida e inanimata.

Cresciuto in quella Vienna capitale di un impero plurinazionale, posto su quell'ideale linea di confine tra il vecchio continente europeo e i territori di un barbaro e impetuoso Oriente polimorfo,

2 Hofmannsthal, *Moderner Muselmanach*, GW RA I, pp. 169-173, qui p. 169.

3 Ibidem.

4 *Ivi*, pp. 169-170.

Hofmannsthal non può non tenere conto dell'essenza multiculturale del suo mondo, nel quale il proprio e l'estraneo non sono istanze opposte, ma discorsi complementari. Per effetto del passaggio dei Turchi, l'Austria tutta, e Vienna in modo particolare, aveva imparato a sviluppare un rapporto produttivo con la diversità, che non doveva essere subita in modo passivo ma introiettata, agita e riconosciuta come una profonda ricchezza nella costruzione di un'identità della cultura austriaca.

Diversamente dal senso che l'autore stesso attribuisce al concetto di Asia, al quale egli rivolge la curiosità vivida di lettore e studioso, ma che resterà fino alle sue ultime opere un mondo distante, modello impareggiabile di equilibrio e armonia rispetto al caos del modello europeo, Hofmannsthal avrà con l'Oriente un rapporto diretto, sulla base dei rapporti di somiglianza e familiarità sopra accennati. A questo Oriente prodotto da una dialettica tra "Eigene" e "Fremde" e privo di quell'interesse folkloristico che caratterizza le mode esotiche della *Jahrhundertwende*, dedicherà nei primi anni versi e composizioni disincantate che, solo a partire dal primo decennio del Novecento, a seguito della crisi della parola denunciata dal suo *Ein Brief*,⁵ cambierà toni e modi della percezione. Se è vero, infatti, che questo documento segna il passaggio all'età adulta, che coincide anche con una rinnovata percezione del proprio ruolo sociale e politico di artista e intellettuale, Hofmannsthal orienta verso forme di ricezione letteraria più geoculturalmente consapevoli, nella consapevolezza che l'arte contemporanea implichi una nuova responsabilità etica e morale di autenticità e richieda, pertanto, lo sforzo di spogliarsi da ogni tipo di travestimento storico e culturale o, quantomeno, una più netta e consapevole attività di confronto con le sue fonti.

In generale, la familiarità con la quale Hofmannsthal divora, durante l'arco dell'intera sua vita, opere di saggezza e di cultura asiatica e orientale e il modo in cui nutre da questi testi idee, spunti e suggestioni per la propria scrittura, dimostrano come egli, più di chiunque altro, avesse introiettato il concetto di *Weltliteratur* che Goethe, uno dei suoi costanti modelli di riferimento,⁶ aveva designato come il più alto

5 Hofmannsthal, *Ein Brief*, GW EEGBR, pp. 461-472.

6 Su questo rapporto si veda Katrin Scheffer e Norman Rinkenberger, *Goethe und Hofmannsthal. Facetten analogischer Dichtkunst oder Wo versteckt man die Tiefe?*, Tectum

fine che la cultura potesse porsi. Nell'ambito dell'ampio e plurisfaccettato confronto aperto da Hofmannsthal con i modelli della letteratura orientale ed asiatica questo lavoro compie dunque una profonda cesura, prendendo in considerazione quelli precedenti alla formulazione del *Brief*, nella convinzione che i presupposti estetici e che il coinvolgimento personale dell'autore nella stesura di questi materiali sia stato molto diverso dalla riflessione e dalla consapevolezza messa in atto in opere più tarde.

Prendendo le mosse da un panorama dell'orientalismo tedesco e dei caratteri distintivi dell'Orientalismo austriaco *tout court* tracciati nel primo capitolo, i restanti tre capitoli del lavoro si concentrano sull'analisi delle diverse forme in cui il rapporto con l'Oriente prese forma tra il 1892 il 1897, non mancando di fare incursione nell'opera saggistica dell'autore che, anche in anni successivi, fornisce possibili chiavi di lettura delle sue scelte.

Tra le letture che caratterizzano la primissima giovinezza dell'autore, le poesie persiane in forma di ghazal e le fiabe delle *Mille e una Notte* occupano un posto di rilievo non solo per la rigogliosità dei contenuti, ma anche per la peculiarità delle loro forme, nelle quali egli sembra individuare, come vedremo, il pendant caotico, nebuloso e sensuale che caratterizza anche l'atmosfera del suo tempo. Da sperimentatore qual è, Hofmannsthal intuisce, infatti, che l'essenza della sua epoca è tutta giocata sulla molteplicità e l'indeterminatezza; avverte dunque l'esigenza di vivere la vertigine dell'ignoto, cerca nei testi orientali qualcosa che allacci la sua vita alle vene della 'grande vita'⁷ e porti la sua arte fuori dai confini della pagina bianca e ben oltre quelli della sua città.

Attraverso la sperimentazione della forma del ghazal, sulla quale si concentra il secondo capitolo di questo lavoro, egli non esplora solo nuove forme di espressione particolarmente musicali, e nemmeno mira a mimare temi e figure dei modelli originali; egli coglie piuttosto l'opportunità di servirsi di una forma poetica dinamica e armoniosa, che si mostra particolarmente idonea a esprimere stralci delle sue numerose, caotiche riflessioni di quegli anni. Attraverso la spirale vorticiosa che la struttura di un ghazal genera con il gioco misurato delle

Verlag, Marburg 2005.

7 Così l'autore in *Der Dichter und diese Zeit*, GW RA I, pp. 54-81, qui p. 62.

assonanze, dei suoi ritmi compassati, dei modi in cui i versi si dispongono sullo spazio della pagina bianca, e attraverso l'uso sapiente di questi dispositivi formali, il giovane Hofmannsthal può porre al centro delle sue riflessioni "irgendein[e] Erscheinung einer alltäglichen Umgebung",⁸ come scriverà anni dopo nella *Lettera di Lord Chandos* per spiegare al suo interlocutore la natura di quegli *Augenblicke*, attimi in cui si rivela casualmente e improvvisamente un fiotto straripante di vita più alta. Questi componimenti, rimasti quasi inesplorati – fino allo studio di Dieter Burdorf⁹ – non possono concorrere con la produzione poetica vera e propria, eppure rivelano un potenziale nascosto, si fanno portatori di una poetica originale, in cui Hofmannsthal funge talora da mediatore delle possibili sinergie tra l'arte occidentale e quella orientale.

Se il ghazal risponde a un'esigenza di sperimentazione poetica per affinare le tecniche di versificazione e di significazione della parola poetica, molto più legata alla rappresentazione dei tratti favolistici della vita quotidiana risulta, invece, la scrittura in prosa animata dalla lettura delle *Mille e una Notte*. Ben prima che il suo interesse per la raccolta di racconti orientali fosse strutturato nelle riflessioni di un saggio, destinato a introdurre la nuova traduzione in lingua tedesca apparsa nel 1904,¹⁰ l'affezionato rapporto con le favole, che accompagnano Hofmannsthal fin dalla sua infanzia, lo induce a sperimentarne il fascino in modo creativo. Tramutatosi in un novello Sherazade, il poeta tesse la trama di ben tre racconti orientali in cui, pur rispettando il modello delle fiabe originali, dà conto di un Oriente tutto iscritto nei territori dell'Impero.

Un'ultima riflessione è dedicata a un'opera poco studiata, alla prima e ultima grande fiaba orientale pensata per il teatro, *Le nozze di Sobeide*, in cui Hofmannsthal sembra trarre le somme dei suoi percorsi poetici fino a quel momento, lasciando convergere sulla scena tutti gli elementi della sua personalissima visione di Oriente.

Questo lavoro presenta i risultati di una ricerca condotta negli anni

8 Hofmannsthal, *Ein Brief*, GW EEGBR, p. 467.

9 Dieter Burdorf, *Formentauschend. Hofmannsthals Ghaselen im gattungsgeschichtlichen Kontext*, in "Hofmannsthal Jahrbuch. Zur europäischen Moderne" 20 (2012), pp. 109-140.

10 Hofmannsthal, *Tausendundeine Nacht*, GW RA I, pp. 362-369.

del dottorato di ricerca presso l'Università degli Studi di Napoli l'Orientale in cotutela con la Albert-Ludwig-Universität di Freiburg im Breisgau. Non avrebbe visto la luce senza i preziosi consigli e le stimolanti discussioni condotte con i miei direttori di ricerca, la Prof.ssa Giusi Zanasi e il Prof. Achim Auernhammer. A loro va la mia più profonda gratitudine per le energie, i consigli, il tempo e lo sprone continuo che mi hanno dedicato. A Camilla Miglio un pensiero grato per l'impagabile supporto scientifico e umano profuso in questi anni, che nessuna parola di ringraziamento riuscirebbe a ripagare. A Barbara Ronchetti un vivo ringraziamento per la stima e l'amicizia di cui mi ha fatto dono e per aver accolto il testo nella collana da Lei diretta. La lista dei ringraziamenti non sarebbe completa se non tenessi conto di chi è stato sempre pronto a dedicarmi tempo e conoscenza, arricchendo me e il mio percorso, con momenti di confronto di enorme valore: il Prof. Günter Schnitzler e la Freies Deutsches Hochstift, nella persona del Dott. Konrad Heumann, che ringrazio per i suggerimenti e per l'aiuto ricevuto ad ogni richiesta, e non ultima la Prof.ssa Giuseppina Scarpati, dalla quale l'idea di questo lavoro è partita, già durante gli anni della laurea. Alle conversazioni tenute negli anni del dottorato con il collegio dottorale guidato dalla Prof.ssa Donatella Izzo e frequentato dai miei colleghi e amici, Maria Arpaia, Emanuela Costa, Carmen Gallo, Domenico Arturo Ingenito, Danilo Marino, Mariarosa Piranio, Gabriella Sgambati, sarò sempre grata per le lunghe conversazioni utili a definire i confini del mio lavoro e per i consigli metodologici. Questo lavoro non avrebbe visto la luce senza il sostegno e l'appoggio che amici e colleghi recenti hanno più o meno consapevolmente offerto in questi anni (Anna Antonello, Anna Baldini, Daria Biagi, Simone Costagli, Davide Di Maio, Irene Fantappiè, Michele Sisto) e senza la mia famiglia: quella da cui provengo, che mi ha supportata e continua a farlo con amore e pazienza, e quella che ho scelto e costruito, Diego e Diletta, che mi spingono ogni giorno a migliorarmi.

Stefania De Lucia

1. Hofmannsthal e la Vienna *Porta Orientis*: Esotismi della *Moderne*

1.1. Percezioni viennesi della *Fremde*: testimonianze

Nel 2003, Paolo Rumiz, editorialista triestino di “Repubblica”, studioso, da lunghi anni del concetto Heimat, pubblica *È Oriente*, una riflessione di carattere sociale, culturale e politico che descrive alcuni dei suoi viaggi oltre Mestre, con mezzi e in compagnie e tempi diversi, alla scoperta di un Oriente che non ha necessariamente sede in terre lontane, ma che si profila già all’interno del territorio europeo.

Vienna, una delle tappe del percorso, è il primo esempio di quest’Oriente tutto occidentale:

Rallentiamo lungo il Naschmarkt, il mercato delle verdure dove comincia l’Oriente. Sui muri c’è scritto “Wien ist anders”, Vienna è un’altra cosa. [...] Vienna non è Austria, non è Alpi. È Danubio. Ed è, anche, la testa troppo grande di un corpo che non c’è più: l’Impero. “Guarda, figlio mio,” dicono i tirolesi indicando l’Oriente, “là oltre ciò sono Vienna e la Cina”, a significare che entrambe sono altro mondo. Vienna amata e odiata, periferica per l’Austria ma centralissima fra le due Europe. Vienna, città dove le due anime del paese si sono sempre confrontate in una sorta di guerra civile sotterranea. [...]. Vienna inquieta, infine, sull’orlo dei Balcani. Luogo di affari dalle mille opportunità, luccicante approdo dell’est.¹

¹ Paolo Rumiz, *È Oriente*, Feltrinelli, Milano 2003, p. 27.

Il commento di Rumiz riassume secoli di storia che hanno registrato il contatto della città di Vienna con la *Fremde*,² in particolare con le popolazioni dell'Oriente. In secondo luogo, rimarca la presenza di più 'Orienti' all'interno del mondo austriaco che, posto com'è al centro dell'Europa, identifica come tali non solo il mondo arabo o asiatico, ma già quello baltico e quello dell'est europeo, per giungere a considerare la stessa Vienna come un porto, un luogo nel quale l'Oriente approda trovandovi accoglienza.

Si profila, nelle parole di Rumiz, un accenno alla prospettiva polifocale dalla quale la città di Vienna può essere osservata e raccontata alla luce dei suoi trascorsi storici e culturali, che ne restituiscono ancora oggi l'immagine di una città dalla tradizione pluristratificata, e rendono possibile annoverare proprio il Naschmarkt tra quelle 'unità simboliche dell'eredità memoriale' di cui parla Pierre Nora nel suo progetto dei *Lieux de mémoire*, recepito anche in Austria e tradotto nei tre volumi della serie *Memoria Austriae*.³

² Una trattazione più precisa sulla *Fremde* esula dagli obiettivi di questo lavoro ma, al di là del valore polisemico della parola in sé, che in lingua tedesca, nella funzione di sostantivo, può esprimere significati diversi a seconda del genere che le viene attribuito (a tal proposito si veda la parte introduttiva del volume di Korbinian Spann, *Der, Die, Das Fremde. Juden und jüdische Religion als Paradigma einer Philosophie des Fremden*, Lit, Berlin 2006, in particolare pp. 6-13), è tuttavia doveroso fare accenno alla rilevanza teorica della sua concettualizzazione: il filosofo tedesco Bernhard Waldenfels la interpreta – da una prospettiva fenomenologica e intersoggettiva ispirata al pensiero di Edmund Husserl, Maurice Merleau-Ponty ed Emmanuel Lévinas, solo per citarne alcuni dei suoi riferimenti –, come un elemento che occorre nella vita di ogni individuo in maniera inattesa, provocandogli una sensazione di paura e stupore. La *Fremde*, sottolinea Waldenfels, non è infatti raffigurabile come ciò che supera la nostra predisposizione al confronto con la diversità, ma piuttosto come l'influsso che la diversità sortisce su di noi, le trasformazioni che l'incontro con il diverso provoca nelle nostre azioni personali: "Fremdheit erschöpft sich nicht darin, dass es etwas gibt, was unsere Verfügungskraft überschreitet; vielmehr geht die Fremderfahrung von einem fremden Anspruch aus, der unserer Eigeninitiative zuvorkommt" (cfr. Id., *Topographie des Fremden. Studien zur Phänomenologie des Fremden I*, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1997, p. 14). Si veda anche Id., *Estraneità, ospitalità e ostilità*, in Mauro Ponzi/ Vittoria Borsò (a cura di), *Topografia dell'estraneo*, Bruno Mondadori, Milano 2006, pp. 3-15. Particolarmente importante per il nostro discorso saranno poi gli ulteriori sviluppi del discorso di Waldenfels, per il quale sarebbero i sensi del nostro corpo, attraverso delle esperienze estreme e al di là delle coordinate geografiche, a costruire un'ideale topografia del concetto di estraneo, cfr. Bernhard Waldenfels, *Sinneschwellen. Studien zur Phänomenologie des Fremden III*, Suhrkamp, Frankfurt a.M., p. 9.

³ Cfr. Emil Brix/ Ernst Bruckmüller/ Hannes Stekl, *Memoria Austriae*, Verlag für

La peculiarità dello spazio cittadino del *Naschmarkt* all'interno del *landscape* culturale plurinazionale sottolineato da Rumiz è d'altronde già stata sostenuta nel brevissimo contributo al volume *Wien. Eine literarische Einladung* di Robert Menasse che, chiamato a individuare un luogo a suo parere significativo per l'identità cittadina, sceglie proprio il *Naschmarkt* per dimostrare come in quello spazio della capitale si manifestino con chiarezza le contraddizioni che si celano dietro la facciata della cultura viennese, e che caratterizzano lo spirito dell'intera città. Secondo Menasse, infatti, in quel particolare luogo Vienna lascia emergere la sua parte più vera, mostrando i segni della cultura endogena che da sempre la nutre e, allo stesso tempo, dando conto delle forze esogene che contribuiscono a definirne l'essenza, rendono impossibile fornire una definizione univoca della sua identità:

Hier ist Wien urwienerisch, also das Gegenteil dessen, was Wien glaubt darstellen zu müssen, und zugleich antiwienerisch, also das befreiende Gegenteil dessen, was Wien glaubt sein zu müssen. Hier ist Wien weder fremdenfreundlich noch fremdenfeindlich, hier ist einfach jeder ein Wiener und jeder fremd, den man nicht kennt – [...].⁴

S'individua nelle parole di Menasse un chiaro rimando alla dialettica tra *Eigenes* e *Fremdes*, una tendenza a considerare Vienna come superficie di proiezione per forze culturali molteplici, capaci di mettere in discussione, sempre in maniera produttiva, il concetto d'identità nazionale. È sempre Menasse, infatti, a rimarcare in un testo precedente come l'Austria stessa possa essere presa a modello paradigmatico della definizione hegeliana d'identità, per la quale "Identität nichts anderes sei als die Identität mit der Nicht-Identität".⁵

Sia le osservazioni di Menasse che quelle di Rumiz convergono su un punto cruciale: la necessità di definire quella viennese come una

Geschichte und Politik, Wien 2004-2005 (Bd. 3). Per una panoramica sul piano dell'opera e le differenze rispetto al modello francese e a quello tedesco degli *Erinnerungsorte*, si veda Anne-Marie Saint-Gille, *La mémoire culturelle est-elle quantifiable? À propos des "Lieux de mémoire" autrichiens*, in "Études Germaniques" 61 (2006), 4, pp. 647-654.

⁴ Robert Menasse, *Naschmarkt*, in Margit Knapp (Hg.), *Wien. Eine literarische Einladung*, Berlin 2004, pp. 57-58, qui p. 57.

⁵ Robert Menasse, *Das Land ohne Eigenschaften. Essay zur österreichischen Identität*, Suhrkamp, Wien 1992, p. 25.

spazialità complessa che, se da un lato conserva le sue caratteristiche di luogo (*Lieu/Ort*) – vale a dire di una costellazione di punti fermi, dotata di elementi che testimoniano della sua stabilità –, d'altro si definisce nei termini di uno spazio (*Espace/Raum*) fluido, come un tessuto di elementi mobili che si schiudono al suo interno per effetto dell'azione del tempo, dei flussi di cultura, dei cambiamenti sopraggiunti col mutare degli assetti geopolitici.⁶

Il fascino della *Fremde*, vale a dire la curiosità per le forme d'ibridità culturale evidenti in forme, costumi e motivi estranei alla cultura di pertinenza, è un fenomeno che già a partire dal XVI secolo si lega indissolubilmente alla percezione di spazi che usiamo definire 'orientali', laddove per Oriente accetteremo momentaneamente la definizione saidiana di un posto che "non è solo adiacente all'Europa; è anche la sede delle più antiche, ricche, estese colonie europee; è la fonte delle sue civiltà e delle sue lingue; è il concorrente principale in campo culturale; è uno dei più ricorrenti e radicati simboli del Diverso".⁷

Il rapporto con l'estraneità è un elemento imprescindibile della costruzione identitaria di ciascuna nazione e, come afferma anche Endre Kiss, esso risulta ancora più produttivo se a un atteggiamento di *emanzipative Logik der Identität* – ovvero di riconoscimento dell'estraneità come parte integrante del carattere proprio di una cultura –, si sostituisce una *Logik der Differenz* in virtù della quale, nell'incontro tra due o più culture, le differenze, le specificità e le difformità restano un elemento riconoscibile e non tendono ad essere neutralizzate attraverso un processo di integrazione assoluto, ma piuttosto vengono mantenute visibili affinché possano fungere da continuo elemento di confronto nel processo di 'civilizzazione' e definizione di sé.⁸

Le voci di Rumiz e Menasse non sono le uniche a confrontarsi con gli aspetti esotici della città di Vienna e con la difficoltà di stabilire le peculiarità di un'identità nazionale prescindendo dalle

⁶ Michel de Certeau, *Die Kunst des Handelns*, Merve Verlag, Berlin 1988. Si veda a tal proposito in particolare il nono capitolo, 'Berichte von Räumen', pp. 215-240.

⁷ Edward W. Said, *Orientalismo. L'immagine europea dell'Oriente* (1978), (trad. it. di Stefano Galli), Feltrinelli, Milano ed. 2002, p. 11.

⁸ Endre Kiss, *Identität und Differenz – Funktionen der Logik, Logik der Funktionen. Über den Anderen, das Anderssein und die Interkulturalität*, in Justin Stangl, Wolfdietrich Schmied-Kowarzik (Hgg.), *Verstehen und Verständigung. Ethnologie, Xenologie, interkulturelle Philosophie*, Königshausen & Neumann, Würzburg 2002, pp. 359-369.

caratteristiche interculturali che la determinano. Esse rappresentano solo l'eco più attuale di una ben più antica pratica di pensiero, tesa a individuare nella cultura austriaca la ricorrenza dell'“estraneo” come elemento caratterizzante e al tempo stesso straniante nella definizione dell'identità nazionale.

Indicativo, in questa direzione, è il caso del viaggio che Gerard de Nerval compì in Austria, in particolare nella città di Vienna, nel 1839 e che, insieme alle impressioni di viaggio raccolte durante il soggiorno in Grecia, confluirà negli appunti di un più tardo viaggio in Oriente, pubblicati nel 1851 con il titolo *Voyage en Orient*.⁹ Diviso in tre tomi, il volume raccoglie le annotazioni, le pagine di diario e le riflessioni che l'autore compila e conserva gelosamente per poco più di un decennio su un Oriente assai prossimo, che ancora comprende porzioni territoriali comprese nei confini europei. È con particolare trasporto che Nerval racconta del suo viaggio lungo il Danubio fino alle porte di Vienna, la città nella quale spera di sentire un assaggio delle meraviglie che avrebbe in seguito esperito nei suoi viaggi nell'Oriente vero, e alla quale dedica un'ampia parte delle sue riflessioni. In virtù della sua posizione geografica lungo le sponde del Danubio, che attraversava un territorio già disseminato di tracce di memoria interculturale,¹⁰ Vienna sembrava costituire agli occhi dell'autore un primissimo

⁹ Il soggiorno nella città di Vienna e in Grecia rappresenta la prima tappa di un viaggio in Oriente a lungo agognato e progettato che fallì, in una prima fase, a causa di un improvviso e sempre più serio aggravarsi delle condizioni di salute di Nerval, che morirà, com'è noto, suicida a causa di una malattia psichica degenerativa. Il vero viaggio in Oriente, intrapreso nel 1842, approfittando di un periodo di rinnovate energie, annovera tra le sue tappe l'Egitto, il Libano, Costantinopoli, Malta e infine Napoli.

¹⁰ Nerval nomina specificamente la città di Salisburgo, che diede i natali a Mozart, autore della *Zauberflöte*, l'opera che più di ogni altra, nell'Europa del tardo Settecento, testimoniava della presenza di un particolare gusto estetico per i motivi e le decorazioni orientali. Di particolare interesse risulta in questo panorama la diffusione di un'estetica della decorazione di matrice egiziana, diffusa nell'imagologia europea già in epoca greca, e poi protrattasi nei secoli con forme e picchi di intensità alterni. L'impronta dello spazio egiziano che emerge nella partitura mozartiana e nel libretto di Emanuel Schikaneder riguarda la concezione dello spazio sia dell'immaginazione favolistica che della percezione architettonica, in particolare legata al *modus costruendi* dell'architettura faraonica. Cfr. anche Andrea Polaschegg, *Der andere Orientalismus. Regeln deutsch-morgenländischer Imagination im 19. Jahrhundert*, Walter de Gruyter, Berlin-New York, 2005, pp. 108-126, qui in particolare pp. 112-114. Per una trattazione più accurata dei singoli temi

baluardo orientale in territorio europeo:

Je pars pour Vienne, d'où j'espère gagner Constantinople en descendant le Danube. J'ai vu Salzburg, où naquit Mozart et où l'on montre sa chambre chez un chocolatier. La ville est une sorte de rocher sculpté, dont la haute forteresse domine d'admirable paysages. Mais Vienne m'appelle, et sera pour moi, je l'espère, un avant-goût de l'Orient.¹¹

Durante il soggiorno nella capitale dell'impero, Nerval ha modo di osservare con attenzione la forma del potere austriaco che, quasi del tutto avulso dai grandi rivolgimenti della storia che in quegli anni si vivevano sul suolo europeo, gli appariva immerso in una sorta di immobilismo, in una forma di accidia non molto dissimile da quella che egli attribuiva al regime imperialista della Cina. A tal proposito commenta nel suo diario:

Tout ce régime est extrêmement despotique, j'en conviens, mais il faut bien se persuader que l'Autriche est la Chine de l'Europe. J'en ai dépassé la grande muraille... et je regrette seulement qu'elle manque de mandarins lettrés.

Une telle organisation, dominée par l'intelligence, aurait, en effet, moins d'inconvénients: c'est le problème qu'avait voulu réaliser l'empereur philosophe Joseph II, tout empreint d'idées voltairiennes et encyclopédistes. L'administration actuelle suit despotiquement cette tradition, et n'étant plus guère philosophique, reste simplement *chinoise*.¹²

Il duro giudizio dell'intellettuale francese sul dispotismo del governo austriaco tradisce una forma di percezione che opera sulla base di cliché culturali e politici. Pur riconoscendo ovviamente il territorio austriaco come appartenente a quello europeo, attraverso il confronto con la Cina Nerval tende a dislocarlo in senso spaziale in un luogo

e motivi egiziani nell'opera cfr. anche Wolfram Frietsch, *Die Traumfahrt der Zauberflöte. Selbstwerdung und Archetypen*, Opus Magnum, Stuttgart 2010. Per una panoramica dell'influenza dell'arte e della cultura egizia nella cultura europea si veda anche Wilfried Seipel (Hg.), *Ägyptomanie. Europäische Ägyptenimagination von der Antike bis heute*, Skira, Wien (Kunsthistorisches Museum) - Mailand 2000.

¹¹ Gerard de Nerval, *Voyage en Orient*, in Id., *Œuvres de Gérard de Nerval*, tome second, Éditions Garnier Frères, Paris 1958, p. 35.

¹² *Ivi*, pp. 59-60.

lontano nel quale, come in Cina, non si avvertono le spinte di rinnovamento percepite in Europa. Si tratta, in sintesi, di una comparazione ispirata da un principio estremo di semplificazione, influenzata da una visione stereotipizzata dell'Oriente. Essa presuppone un pregiudizio rispetto alla forma di governo dispotica dell'impero cinese, e di conseguenza di quello austriaco, e si estende alla cultura diffusa nell'Austria di fine Ottocento che, a differenza di quanto avveniva in Cina, non poteva contare, secondo il letterato francese, sullo stesso bagaglio di saggezza e pratiche culturali della tradizione millenaria dei cinesi.¹³

Ma le parole di Nerval non sono le uniche a sottolineare la peculiare percezione che si sviluppa dei territori orientali dell'impero austroungarico in ambito letterario. Nell'incipit del romanzo *Dracula*, nel 1897 Bram Stoker, fa riferimento alla percezione di un confine geografico tra Oriente e Occidente attraversato a bordo di un treno, l'Orient Express, sottolineando che i confini dell'Oriente che il treno mirava a raggiungere cominciavano già in piena Europa, vale a dire nel paesaggio cittadino di Budapest, allora parte dell'impero austroungarico, in virtù dei chiari segni che su quei territori aveva lasciato la dominazione turca:

3 May. Bistritz. – Left Munich at 8:35 P. M., on 1st May, arriving at Vienna early next morning; should have arrived at 6:46, but train was an hour late. Buda-Pesth seems a wonderful place, from the glimpse which I got of it from the train and the little I could walk through the streets. I feared to go very far from the station, as we had arrived late and would start as near the correct time as possible. The impression I had was that we were leaving the West and entering the East; the most western of splendid bridges over the Danube, which is here of noble width and depth, took us among the traditions of Turkish rule.¹⁴

¹³ Si consideri, a tal proposito, l'interessante contributo di Anne D. Peiter, dal titolo *Österreich im Kontext des Orientalismus von Gérard de Nervals Voyage en Orient*, in Anthony Bushell/ Dagmar Košťálová (Hgg.), *Von aussen betrachtet. Österreich und die österreichische Literatur im Spiegel der Auslandsrezeption*, Peter Lang, Bern 2007, pp. 107-134, ma anche il volume di Aki Taguchi, *Nerval. Recherche de l'autre et conquête de soi. Contribution au suivi d'une genèse du "Voyage en Orient"*, Lang, Bern-Berlin-Frankfurt a. M.-Wien [u.a.] 2010, in particolare pp. 89-124.

¹⁴ Bram Stoker, *Dracula* [1897], Penguin Books, London 1994, p. 9.

I pregiudizi e le discriminazioni di tipo territoriale e culturale che, nell'immaginazione europea, da più parti favoriscono una percezione dello spazio viennese come avamposto orientale, sono messi in luce da Hermann Bahr che, nella sua *Rede über Klimt* del 1901, denuncia il persistere di stereotipi nei confronti della sua città, ma sottolinea anche come, agli albori del nuovo secolo, queste posizioni andassero progressivamente mutando:

Ich erinnere Sie noch einmal, wie es vor zehn Jahren bei uns gewesen ist, in der schlechten Zeit von 1880 bis 1890, als wir in Kunstsachen von Europa ausgeschaltet waren. Wenn ich damals in Paris von Wien gesprochen habe, hat es stets geheißen: "Là-bas? C'est en Roumanie? N'est-ce pas?"; wir waren eine asiatische Provinz. Und in Berlin hat man den Österreicher damals gerade für gut genug zum Coupletsingen gehalten. Das ist anders geworden.¹⁵

Bahr intende rimarcare come l'aggettivo 'orientale', attribuito in generale ai caratteri della cultura austriaca non sempre con accezione positiva, non dipendesse esclusivamente dagli eventi storici che ne avevano determinato l'incontro con le popolazioni del vicino Oriente – in particolare quelle turche –, ma piuttosto dalla presenza, all'interno dei territori dell'Impero ormai giunto ai suoi ultimi anni di vita, di quelle regioni dell'Est europeo, considerate ancora a quel tempo come barbare ed esotiche e la cui presenza all'interno dell'impero complica anche molto la definizione dei confini terminologici della parola "Oriente".

Le testimonianze sulla percezione dello spazio austriaco come spazio orientale si moltiplicano in particolare, come testimonia anche il caso di Bahr, durante il periodo della *Wiener Moderne*, non solo sul piano della letteratura, ma anche su quello delle arti figurative, dell'architettura e del pensiero etico-filosofico.

È proprio in quest'epoca di sconvolgimenti, sul piano sia della storia che della cultura, che a riassumere e suggellare con grande incisività le diverse prospettive fin qui accennate giungeranno le parole di Hugo von Hofmannsthal che in più occasioni sottolineerà il ruolo della

¹⁵ Hermann Bahr, *Rede über Klimt. Gegen Klimt*, in Id. *Kritische Schriften in Einzelausgaben*, hg. v. Claus Pias, VDG, Weimar 2009, p. 16.

città di Vienna come *porta Orientis*: una definizione certo complessa, oltre il primo immediato riferimento alla posizione geografica e alla storia dell'Austria, alla sua "natürliche Verbindung mit dem Südosten Europas, mit dem nahen Orient",¹⁶ che più volte l'aveva spinta all'incontro con i popoli orientali.

Ma le parole di Hofmannsthal esprimono anche il rimando a un Oriente più nascosto, meno figurabile, privo di coordinate topografiche; esso tende a configurarsi come la manifestazione di quel sostrato imperscrutabile e labirintico presente in ognuno di noi, lo stesso che Sigmund Freud, proprio in quegli anni, elaborava nelle teorizzazioni sull'inconscio. "Wien – osserva esplicitamente Hofmannsthal nella seconda delle sue *Lettere viennesi*, – sei die alte porta Orientis für Europa [...]: sie ist die porta Orientis auch für jenen geheimnisvollen Orient, das Reich des Unbewußten",¹⁷ un'espressione che riassume nello spazio di una metafora considerazioni che l'autore maturava da anni nei confronti della sua città e della cultura della sua nazione. Già nel 1894, infatti, nelle sue riflessioni sull'esposizione internazionale di Vienna dello stesso anno,¹⁸ commentando le opere d'arte che le diverse nazioni esponevano nei padiglioni loro assegnati, Hofmannsthal riserva ai pittori austriaci e alle loro collezioni parole di amara delusione, poiché quasi nessuno dei quadri esposti riusciva a trasporre in immagine la vera essenza dell'anima della città che, secondo lui, consisteva anzitutto nella molteplicità delle sue forme e dei suoi elementi architettonici e naturali – una sorta di superficie fantastica dietro alla quale si nascondeva una profondità misteriosa.¹⁹

¹⁶ Hofmannsthal, *Bemerkungen* (1922), GW RA II, pp. 473-477, qui p. 474.

¹⁷ Hofmannsthal, *Wiener Brief* (II), GW RA II, p. 195.

¹⁸ Hofmannsthal, *Internationale Kunstausstellung 1894*, GW RA I, pp. 534-545.

¹⁹ *Ivi*, pp. 534-545, in particolare pp. 542-543. "Österreich. Die Wiener Malerei speziell hat erstaunlich wenig Charakter; die Engländer sind durch und durch englisch, die Holländer geben präzise die Stimmung ihres flachen, traurigen Landes, bei den Franzosen ist wenigstens einiges, wie die Frau des Gervex und das Tingeltangel von Béraud typisch, pariserisch – bei uns sucht man in Porträt und Straßenbild fast umsonst das bezwingend "Unserige". Und doch sind diese Menschen und doch ist diese Stadt so sehr besonders! Die wundervolle, unerschöpflich zauberhafte Stadt mit dieser rätselhaften, weichen, lichtdurchsogenen Luft! Und unterm traumhaft hellen Frühlingshimmel diese schwarzgrauen Barockpaläste mit eisernen Gittertoren und geschnörkelten Moucharabys, mit Wappenlöwen und Windhunden, großen, grauen, steinernen! Diese alten Höfe, angefüllt mit Plätschern von kühlen Brunnen, mit Sonnenflecken, Efeu und Amoretten! Und in der Vorstadt,

Se la cultura austriaca originale – come commenta Gianpiero Cavaglià citando le *Lettere viennesi* di Hofmannsthal – si nutre da radici profonde, doppiamente austriaca è la scienza psicanalitica, in quanto estrema propaggine di quell'attenzione per l'altro' determinata da un lato dalla *sociabilità* del carattere austriaco e dall'altro da quell'aura di mistero che non è mai propriamente svelata, ma continuamente mediata da figurazioni simboliche, linguistiche.²⁰

La scelta della parola 'porta' come metasemema del più ampio concetto di confine rivela l'intenzione di Hofmannsthal di sottolineare una doppia apertura dell'austriaco all'estraneità. Essa da un lato testimonia la presenza di un atteggiamento di accoglienza della diversità, dall'altro rinvia a una predisposizione a lasciarsi penetrare e attraversare dalla *Fremde*, registrando i segni di questo passaggio nella propria sostanza culturale. Si tratta quindi di una logica bidirezionale dello scambio che, per tornare ancora una volta sul concetto di *sociabilité*, si profila nella sua essenza intrinsecamente dialogica.

diese kleinen, gelben Häuser aus der Kaiser Franz-Zeit, mit staubiger Vorgarterln, diese melancholischen, spießbürgerlichen, unheimlich kleinen Häuser! Und in der Abenddämmerung diese faszinierenden Winkel und Sackgassen, in denen die vorübergehenden Menschen plötzlich ihr Körperliches, ihr Gemeines verlieren und wo von einem Stück roten Tuchs, vor ein schmutziges Fenster gehängt, unsäglich Zauberei ausgeht! Und dann, später abends, die Dämmerung der Wienufer: über der schwarzen Leere des Flußbettes das schwarze Gewirre der Büsche und Bäume, von zahllosen kleinen Laternen durchsetzt, auf einen wesenlosen transparenten Fond graugelben Dunstes aufgespannt und darüber, beherrschend, die drei dunklen harmonischen Kuppeln der Karlskirche! Und alles das, soviel Größe und soviel Reiz, soviel liebliche Anmut, so sehnsüchtige Durchblicke, so konzentrierte sinnreiche Schönheit, alles das, so wahr, so wirklich, so gegenwärtig und so tiefsinnig, Stoff genug, die komplizierten Seelen einer ganzen Generation damit auszudrücken, soll keiner sehen, keiner spüren?"

²⁰ Cfr. Hofmannsthal, *L'Austria e l'Europa. Saggi 1914-1928*, traduzione e introduzione a cura di Gianpiero Cavaglià, Casa Editrice Marietti, Casale Monferrato 1983, qui p. 36. Sul tema di Vienna quale 'Porta Orientis des Unbewußten', con specifico riferimento al concomitante fiorire della cultura della Wiener Moderne e dello sviluppo delle scienze psicanalitiche, si rimanda all'intramontabile studio di Michael Worbs, *Nervenkunst. Literatur und Psychoanalyse im Wien der Jahrhundertwende*, Europäische Verlagsanstalt, Frankfurt a. M. 1989. I primi a suggerire un legame forte tra le riflessioni sull'Oriente come luogo geografico e come sede dell'inconscio contenute nel secondo *Wiener Brief* e il nucleo del breve saggio composto in occasione della mostra d'arte internazionale tenutasi a Vienna nel 1894 sono stati Peter Sprengel/ Georg Streim, *Berliner und Wiener Moderne. Vermittlungen und Abgrenzungen in Literatur, Theater, Publizistik*, Böhlau, Wien- Köln-Weimar 1998, pp. 338-339.

Già nel 1896, molto prima di elaborare una sorta di riflessione più sistematica sul concetto di estraneità e di Oriente,²¹ anche Hofmannsthal sottolinea la centralità di un dialogo sulla *Fremde* agita e subito all'interno di un sistema culturale. La riflessione avviene sotto forma poetica, con la pubblicazione tra le pagine dei "Blätter für die Kunst" di un componimento, *Gesellschaft*, nel quale un immaginario gruppo di artisti e intellettuali – tra i quali distinguiamo senza difficoltà un esempio di società letteraria di fine secolo, formata da un giovane *flâneur*, un poeta, un pittore e una cantante. Lo strano consesso di individui si intrattiene conversando con uno straniero (*Fremder*) e, prendendo le mosse da una considerazione sulla musica e sul suo potere ammaliatore, riflettono alla fine, quasi senza rendersene conto, sul fascino esercitato da ogni tipo di estraneità:²²

Sängerin:

Sind wir jung und sind nicht alt,
Lieder haben viel Gewalt,
Machen leicht und machen schwer,
Ziehen deine Seele her.

Fremder:

Lehen gibt es nah und fern,
Was ich zeige, seht ihr gern –
Nicht die Schwere vieler Erden,
Nur die spielenden Gebärden.

Junger Herr:

Vieles, was mir Freude schafft,
Fühl ich hier herangeflogen,
Aber gar so geisterhaft:

²¹ Una riflessione più ampia e approfondita su questi temi caratterizza, come vedremo in seguito, il nucleo di saggi di carattere politico e socio-culturale composti tra il 1914 e il 1924.

²² L'ultima produzione poetica hofmannsthaliana prima della svolta verso il teatro tende a costruire il discorso poetico in senso drammaturgico giocando proprio sui ruoli, sulle forme dialogiche, sulle tecniche di regia, come avviene in *Gespräch*, *Gesellschaft*, *Die Beiden*, o ancora in *Der Kaiser von China spricht*. Cfr. a tal proposito Peter Sprengel, *Geschichte der deutschsprachigen Literatur 1870-1900*, Beck, München 1998, p. 599.

Glücklich – bin ich wie betrogen!

Dichter:

Einen hellen Widerschein
Sehe ich im Kreise wandern:
Spürt auch jeder sich allein,
Spürt sich doch in allen andern.

Maler:

Und wie zwischen leichten Lichtern
Flattert zwischen den Gesichtern
Schwaches Lachen hin und her.

Fremder:

Lieder machen leicht und schwer!

Dichter:

Lieder haben große Kraft –
Leben gibt es nah und fern.

Junger Herr:

Was sie reden, hör ich gern,
Sei es immer geisterhaft.²³

La struttura polifonica di *Gesellschaft* riesce a inscenare una duplice forma della *Fremde*, che se da un lato si riconosce incarnata nella figura di un estraneo, un soggetto poetico la cui provenienza resta non meglio identificata, dall'altro fa dell'estraneità stessa una metafora serpeggiante nell'intero componimento, che non ha bisogno di lontananze ed esotismi per manifestare il suo potenziale conoscitivo. "Leben gibt es nah und fern" (v. 7) è il motto dello straniero che sostiene di poter mostrare ai suoi interlocutori meraviglie che non

²³ Hofmannsthal, GW GD I, S. 32-34. Eugen Weber indica come fonte d'ispirazione per questo testo poetico il componimento *Antworten bei einem gesellschaftlichen Fragespiel* di Goethe, (Hofmannsthal, SW I, p. 269) composto nel periodo di Weimar (1775-1786), al quale sembra essere ispirata anche la figura del giovane signore. Altri personaggi del testo goethiano sono die Dame, der Erfahrne, der Zufriedne, der lustige Rat. Cfr. anche Johann Wolfgang Goethe, *Gedichte. Sämtliche Gedichte in zeitlicher Folge*, hrsg. von Heinz Nicolai, Insel, Frankfurt am Main 1982, p. 278-279.

pertengono al 'peso della terra' e quindi a un'esperienza reale, basata sui sensi, ma a un 'gesto giocoso', a un elemento sfuggente, impalpabile e imponderabile. La ripresa dello stornello (v. 30) attraverso la voce del poeta, riferita al suono del *Lied*, rimarca l'idea dell'estraneità come un concetto che si insinua e caratterizza la cultura in ogni suo aspetto, obbligando l'intellettuale al confronto continuo con ciò che è altro da sé e dalla propria arte. Questo processo si compie attraverso una progressiva trasfigurazione formale e semantica della *Fremde* che, pur non riconoscibile in alcun elemento preciso del componimento, sembra comunque attraversarlo e influenzarlo al punto in cui anche le immagini poetiche più semplici legate a istanti di vita quotidiana risultano al contempo *reizend* e *unheimlich*:²⁴ la felicità, benché spettrale (*geisterhaft*), sembra infatti aleggiare nell'aria come fosse un volatile (vv. 12-15), il baluginante riflesso percepito dal poeta crea vortici percepibili allo sguardo (vv. 16-20), e una flebile risata dalla provenienza indistinta illumina volti e sorrisi (vv. 22-25).

La *Fremde* pervade ogni strofa come prodotto non solo di processi sinestetici mirati all'esperienza della realtà, ma in primis come segno di una spiccata ricettività nervosa, la stessa che improntava la percezione delle trasformazioni politiche e culturali dell'Austria di quegli anni, e caratterizzava la definizione della sua spazialità complessa nel cuore della Mitteleuropa. La trasfigurazione della *Fremde* inscenata dai versi di *Gesellschaft* è una delle più intense attestazioni del rapporto dialogico che Hofmannsthal stringe con l'alterità sin dai suoi esordi poetici, proprio in virtù della sua capacità di colloquiare con le altre arti, i mondi e le culture in momenti e forme differenti;²⁵ essa

²⁴ È il caso di ricordare qui il concetto di *Unheimlich* che Freud metteva a punto nel suo celebre studio del 1919, definendolo "jene Art des Schreckhaften, welche auf das Altbekannte, Längstvertraute zurückgeht", Sigmund Freud, *Das Unheimliche*, in "Imago. Zeitschrift für Anwendung der Psychoanalyse auf die Geisteswissenschaften" V (1919), p. 297-324, qui p. 298.

²⁵ Il rapporto di Hugo von Hofmannsthal con la *Fremde* è oggetto di numerosissime trattazioni. In senso generale è indagata nel contributo di Mariana-Virgina Lazarescu, *Das Eigene und das Fremde in Hugo von Hofmannsthals Essayistik*, in Mircea Angheliescu / Larisa Schippel (Hgg.), *Im Dialog. Rumänische Kultur und Literatur*, Universitäts-Verlag, Leipzig 2000, pp. 105-112; o anche in Kerstin Gernig, *Fremde Körper. Zur Konstruktion des Anderen in europäischen Diskursen*, Veröffentlichung der Universitätsvorlesung "Fremde Körper – zur Konstruktion des Anderen in Europäischen Diskursen" vom 13.4. - 18.7.2000, hrsg. vom Präsidium der Freien Universität Berlin, pp. 105-112. Interessante è anche il lavoro di Nino Nodia, *Das*

percorrerà tutta la sua produzione, sia in termini di tempo che di attraversamento di generi letterari, rispondendo in modo originale e produttivo al clima di apparente stallo in cui sembrava trovarsi la cultura austriaca di fine secolo. La generale atmosfera da *Wertvakuum* e la tendenza agli eccessi della decorazione ben descritti da Hermann Broch²⁶ nel suo affresco della Vienna di quell'epoca, lasciano emergere infatti il profilo di una città che si crogiolava nell'immobilismo della sua musealità, sia sul piano culturale che su quello politico. Il perpetrarsi del gusto barocco testimoniava ancora di una concezione verticale del potere e dell'arte, alla quale si opponevano, tuttavia, nuove istanze culturali, sia nel campo della letteratura che in quello della musica, dell'architettura o delle arti visuali, esplorando nuove possibilità di espressione per contrastare l'affettazione imperante. Il rinnovamento architettonico dell'area di cinta cittadina del Ring, con la costruzione di edifici ispirati alle grandi epoche storiche e culturali dell'Europa, le opere degli artisti della Secessione e quelle ispirate dal più sobrio razionalismo architettonico delle *Wiener Werkstätte*, le pagine e le riflessioni di autori come Hofmannsthal, Schnitzler, Rilke, nonché le ricerche di Freud testimoniano di un cambio paradigmatico nella concezione del mondo e dell'arte che si muoveva verso un progresso di tipo orizzontale, spesso circolare, al cui interno lasciare confluire elementi disparati, non di rado esotici, guardando oltre le forme ormai sterili della cultura del tempo: ²⁷ "Die Gegenwart – scrive Hofmannsthal nel suo *Libro degli amici* – oktroyiert die Formen. Diesen Bannkreis zu überschreiten und andere Formen zu gewinnen, ist das Schöpferische".²⁸

Fremde und das Eigene. Hugo von Hofmannsthal und die russische Kultur, Lang, Frankfurt a. M. [u.a.] 1999.

²⁶ Hermann Broch, *Hofmannsthal und seine Zeit* (1948), Suhrkamp, Frankfurt a. M. 2001, passim.

²⁷ Si ricordano a tal proposito anche gli studi di Jacques Le Rider, *Hugo von Hofmannsthal. Historismus und Moderne in der Literatur der Jahrhundertwende*, (aus dem Franz. von Leopold Federmaier), Böhlau, Wien-Köln-Weimar 1997, e Carl Emil Schorske, *Wien. Geist und Gesellschaft im Fin de Siècle*, Fischer, Frankfurt a. M. 1982; inoltre l'affresco sulla società di fine secolo di Stephan Zweig, *Die Welt von gestern. Erinnerungen eines Europäers*, Fischer, Frankfurt a. M. 1944, o ancora Allan Janik / Stephen Toulmin, *Wittgenstein's Vienna*, Simon and Schuster, New York 1973 (in particolare il secondo capitolo su Vienna, città dei paradossi).

²⁸ Hofmannsthal, *Buch der Freunde*, GW RA III, p. 272.

1.2. Caratteri e logiche dell'Orientalismo tedesco

Prima di addentrarci nella disamina delle peculiarità che l'Orientalismo assume nella poetica di Hugo von Hofmannsthal, sarà utile collocarlo in un quadro di riflessioni più ampio e tracciare i contorni della più generale tradizione culturale orientalista tedesca all'interno della quale egli si muove e dalla quale si differenzia anche, in modo assai significativo.

Gli ormai numerosi studi sul rapporto tra cultura tedesca e Oriente sembrano volere rispondere, con trattazioni specifiche e sempre più particolareggiate, all'esclusione che Edward Said aveva fatto dell'Orientalismo tedesco dal suo celebre studio del 1978: egli sosteneva infatti che, in mancanza di un interesse nazionale di tipo politico-economico, il mondo tedesco aveva esercitato sulle dinamiche legate all'idea dell'Oriente solo "una sorta di *autorità* intellettuale nell'ambito della cultura occidentale", limitando il proprio apporto a un ambito fondamentalmente teorico, costituito da una summa di studi, di reminiscenze e proiezioni letterari.²⁹ Said considerava l'Orientalismo tedesco privo di quella 'realtà' e quell'"immediatezza" che caratterizzavano invece quello francese o inglese per i quali, soprattutto nei primi due terzi del XIX secolo, la conformazione dello spazio letterario avveniva per effetto di una conoscenza politica, culturale e geografica quasi del tutto assente, invece, nei testi tedeschi:

Nella storia della Germania di quel periodo non vi era nulla di paragonabile alla presenza anglofrancese in India, nel Levante, nell'Africa settentrionale. Soprattutto, l'"Oriente" tedesco è un Oriente quasi esclusivamente teorico, confinato nell'ambito di studi eruditi e reminiscenze classiche, poesie liriche, novelle e a volte romanzi. Non ha mai la realtà e l'immediatezza che Egitto e Siria ebbero per Chateaubriand, Lane, Lamartine, Burton, Disraeli o Nerval.³⁰

²⁹ Edward Said, *Orientalismo*, cit., p. 28.

³⁰ Said precisa questo suo pensiero ricordando come due tra le più celebri opere poetiche tedesche sull'Oriente, il *Westöstlicher Divan* di Goethe e *Über die Sprache und Weisheit der Indier* di Friedrich Schlegel, fossero state ispirate rispettivamente da un viaggio sul Reno e dallo studio condotto in alcune biblioteche parigine. Il contributo originale degli studiosi tedeschi alla definizione di Oriente era quindi prevalentemente legato all'elaborazione di un approccio filologico, che si mostrava particolarmente funzionale per lo studio e l'interpretazione di testi, documenti,

Le numerose contestazioni che lo studio di Said ha sollevato in ambito internazionale per aver escluso l'apporto tedesco alla definizione dell'immagine europea dell'Oriente sembrano concentrarsi tutte sulla denuncia di un'aporia di fondo del suo discorso, che vede una stretta corrispondenza tra le pratiche culturali tipiche dell'Orientalismo e quelle dei paesi che esercitavano un controllo di tipo coloniale su popolazioni e territori d'oltreoceano. Interessante sembra invece la tesi di Jennifer Jenkins, che propone di rileggere alcuni dei concetti chiave dell'opera di Said, estrapolandone particolari passaggi di respiro più ampio e generale, applicabili anche a una realtà culturale, come quella tedesca, che non dispone di un passato coloniale.³¹ Jenkins si riferisce in particolare alla definizione saidiana dell'Orientalismo come riflesso di una consapevolezza geopolitica, che si manifesta in una serie di testi di tipo accademico che spaziano dall'ambito economico e sociologico fino a quello estetico e filologico, basata sull'elaborazione di un'idea di differenza geografica e su una serie indefinita di interessi che tendono a comprendere, controllare, manipolare e talora anche fare proprio un mondo dalle caratteristiche differenti.³² Secondo Jenkins, a differenza dell'Orientalismo francese – legato in prima istanza all'amalgama di

linguaggi, idee e miti raccolti in Oriente prevalentemente da funzionari imperiali francesi e inglesi (*ibidem*). È importante sottolineare che, nonostante le polemiche suscitate dal suo saggio, Said non rivide le sue posizioni sull'Orientalismo tedesco e in seguito rispose alle critiche senza lasciare alcun margine di ripensamento: "I have grasped some of the problems and answers proposed by some of my critics, and because they strike me as useful in focusing an argument, these are the ones I shall be taking into account in the comments that follow. Others – like my exclusion of German Orientalism, which no one has given any reason for me to have *included* – have frankly struck me as superficial or trivial, and there seems no point in even responding to them". Edward Said, *Orientalism Reconsidered*, in Id. *Orientalism. A Reader*, ed. Alexander Lyon Macfie, New York University Press, New York 2000, p. 346.

³¹ Jennifer Jenkins, *German Orientalism. Introduction*, in "Comparative Studies of South Asia, Africa and the Middle East", 24.2 (2004), pp. 97-100, qui p. 98.

³² Edward Said, *Orientalismo*, cit., p. 12, "L'Orientalismo [...] È [...] il distribuirsi di una consapevolezza geopolitica entro un insieme di testi poetici eruditi, economici, sociologici, storiografici e filologici; ed è l'elaborazione non solo di una fondamentale distinzione geografica [...], ma anche di una serie di "interessi" che, attraverso cattedre universitarie e istituti di ricerca, analisi filologiche e psicologiche, descrizioni sociologiche e geografico-climatiche, l'Orientalismo da un lato crea, dall'altro contribuisce a mantenere".

tendenze militariste e strategie politiche, come pure alle nuove tipologie di studio e ricerca generate dalla spedizione napoleonica in Egitto (1798-1801) –, il mondo tedesco si distingue per la mancanza di meccanismi di potere coloniale e per una ‘consapevolezza geopolitica’ dei territori d’Oriente, che nasce invece da due fonti principali: da un lato la presenza dell’Islam in Terra Santa e lungo il confine tra l’Impero Ottomano e il Sacro Romano Impero (in seguito quello asburgico), dall’altro la vivace attività culturale di studi filologici, traduzioni ed esegesi testuale della letteratura in lingua sanscrita, che in particolare alla fine del Settecento mira alla ricerca di possibili collegamenti tra la filologia indoeuropea e le origini della stessa cultura germanica.³³

D’altro canto, già Raymond Schwab aveva descritto il connubio di questi elementi in modo significativo usando l’espressione *Renaissance Orientale*.³⁴

A partire dagli anni Ottanta del Novecento, il tentativo di legittimare le peculiarità e la qualità di questo percorso produce una pluralità di studi che mirano da un lato ad attestare la salda tradizione scolastica e scientifica dell’Orientalismo tedesco, riconosciuta in ambito internazionale, e dall’altro a testimoniare della sua natura ancora ‘sperimentale’, passibile cioè di nuove elaborazioni e sistemazioni.³⁵

³³Jennifer Jenkins, *op. cit.*, p. 98. Per una traccia degli studi accademici tedeschi e della loro importanza nel panorama degli studi orientalisti europei si confronti anche Robert Irwin, *Lumi dall’Oriente. L’Orientalismo e i suoi nemici* (2006), trad. it. di Francesca Gerla, Donzelli, Roma 2006, in particolare pp. 148-155 e 196-199. Irwin sottolinea che l’Orientalismo tedesco conobbe una particolare spinta propulsiva nel XIX secolo, in parte anche grazie al proliferare in tutta la Germania di istituti universitari che accoglievano l’Orientalistica tra le loro discipline di studio e ricerca. Per formare i nuovi docenti delle discipline orientali, venne chiamato in Germania l’orientalista francese Silvestre de Sacy (Parigi 1758- 1838), un grammatico di stampo positivista dalla forte impronta filologica. Tra gli Atenei più famosi per i loro studi sul mondo classico e i rapporti con le antiche lingue bibliche e neotestamentarie si ricordano Göttingen, Halle, Tübingen. La qualità della ricerca condotta nelle università tedesche, sottolinea Irwin, condusse ad alti traguardi nel campo degli studi sanscriti ed indiani, di gran lunga superiori a quelli di inglesi e francesi, che i tedeschi riuscivano ad eguagliare anche per gli studi nel campo della sinologia.

³⁴L’espressione è ripresa da *Über die Sprache und Weisheit der Inder* (1808) di Friedrich Schlegel, ma è riferita in questo contesto allo studio di Raymond Schwab, *The Oriental Renaissance. Europe’s Redeccovery of India and the East, 1680-1880*, transl. by Gene Patterson-Black/Victor Reinking, Columbia Univ. Press, New York [u.a.] 1984.

³⁵L’elenco di opere qui segnalate costituisce solo una piccola parte di un panorama ben più vasto e articolato in cui è stato necessario operare una selezione: Frany Babinger,

Rimandando quindi alla nutrita letteratura secondaria esistente sui caratteri orientali che influenzarono i singoli secoli, i movimenti letterari o ancora singoli autori, in questa sede si farà accenno alla più generale suddivisione dell'Orientalismo tedesco in cinque grandi fasi, che Nina Berman propone nella parte introduttiva del suo saggio *Orientalismus, Kolonialismus und Moderne*, riuscendo a dare un'idea chiara della *longue durée* della tradizione di pensiero che contraddistingue il tentativo tedesco di dialogare con l'Oriente. Le periodizzazioni individuate, che attraversano ben nove secoli di storia, scoperte e mutamenti topografici e culturali, lasciano intravedere il carattere dinamico ma anche circolare delle riflessioni sull'Oriente in ambito germanico. Esse appaiono caratterizzate – osserva Berman – da un forte grado di interdipendenza poiché, nel loro insieme, mirano a favorire quella migliore comprensione di sé resa possibile dal confronto continuo con la diversità.³⁶

Nella prima fase, collocata interamente nel Medioevo, Berman include le varie reazioni di sacralizzazione, demonizzazione o neutralità

Orient und deutsche Literatur, in Wolfgang Stammeler (Hg.), *Deutsche Philologie im Aufriss*, Bd. 3, Erich Schmidt Verlag, Berlin 1962, pp. 565-587; René Gérard, *L'Orient et la pensée romantique allemande*, Marcel Didier, Paris 1963; Andrea Fuchs-Sumiyoshi, *Orientalismus in der deutschen Literatur. Untersuchungen zu Werken des 19. und 20. Jahrhunderts von Goethes West-östlichem Divan bis zu Thomas Manns Joseph-Tetralogie*, Olms, Hildesheim 1984; Ludwig Ammann, *Östliche Spiegel. Ansichten vom Orient im Zeitalter seiner Entdeckung durch den deutschen Leser, 1800-1850*, Olms, Hildesheim 1989; Sybille Bauriedl, *Konstruktionen des Orients in Deutschland*, Das Arabische Buch, Berlin 1996; Nina Berman, *Orientalismus, Kolonialismus und Moderne. Zum Bild des Orients in der deutschsprachigen Kultur um 1900*, Metzler, Stuttgart-Weimar 1997. Tra i più recenti contributi in area tedesca ricordiamo Rüdiger Görner / Nina Mina (Hgg.), 'Wenn Rosenhimmel tanzen'. *Orientalische Motive in der deutschsprachigen Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts*, Iudicium, München 2006, e Charis Goerl Michael Hofmann (Hgg.) *Der Deutschen Morgenland. Bilder des Orients in der deutschen Literatur und Kultur von 1770 bis 1850*, Fink, München 2008. In ambito italiano si segnala la pubblicazione del volume a cura di Elena Agazzi, *I mille volti di Suleika: orientalismo ed esotismo nella cultura europea tra '700 e '800*, Artemide, Roma 1999, e di Paolo Amalfitano/ Loretta Innocenti (a cura di) *L'Oriente. Storia di una figura nelle arti occidentali (1700-2000)*, 2 voll., Bulzoni Editore, Roma 2007, che inserisce la riflessione sull'Orientalismo germanico in una più ampia ottica di respiro e taglio internazionale. Tra i più recenti e interessanti studi comparsi in ambito anglo-americano si ricordano Todd Kontje, *German Orientalism*, University of Michigan Press 2004, e il più recente Robert Cowan, *The Indo-German Identification. Reconciling South Asian Origins and European Destinies 1765-1885*, Camden House, Rochester NY, 2010.

³⁶ Nina Berman, *op.cit.*, pp. 19-36.

che le culture occidentali mostrarono di fronte alle diversità etniche, religiose, culturali e territoriali dei popoli orientali, in prevalenza musulmani, incontrati durante le crociate. Di queste danno notizia cronache e poemi epici medievali che sono in grado di mostrare quanto, già in quel periodo, le immagini e le concettualizzazioni legate all'idea di Oriente avessero per il popolo tedesco un carattere di forte immanenza.³⁷

La seconda fase è collegata al periodo d'oro dell'espansione ottomana in Europa, iniziata intorno alla fine del Trecento e protrattasi sino al 1683, anno del secondo assedio turco alla città di Vienna.³⁸ I testi e le testimonianze di questo periodo, durante il quale l'immagine dell'Oriente coincide prevalentemente con quella del turco-musulmano invasore, tentano di esorcizzare agli occhi degli occidentali la paura del nemico attraverso una serie di cliché e stereotipi culturali³⁹ che fungono anche da monito e hanno lo scopo di mettere in guardia dai pericoli a cui si era esposti dal contatto con l'Oriente.

La terza fase, che comincia proprio all'indomani della liberazione della città di Vienna dagli accampamenti dei turchi che l'avevano assediata e saccheggiata, e che si estende sino al primo conflitto mondiale, è anche la fase all'interno della quale questo nostro lavoro intende ritagliarsi uno spazio di riflessione più specifico. È proprio in questo periodo, infatti, che la cultura tedesca amplia i suoi spazi d'immaginazione, arrivando a comprendere nelle sue speculazioni territori culturali sempre più vasti che spaziano dal vicino Oriente nordafricano all'Asia, passando attraverso l'India, la Persia, l'Egitto, offrendo così superfici di proiezione per nuove topografie e rinnovate suggestioni intellettuali e poetiche.

La lista di autori che meriterebbero di essere ricordati all'interno di questo grande raggruppamento è lunga e articolata: le prime

³⁷ *Ivi*, pp. 19-24.

³⁸ *Ivi*, pp. 24-28.

³⁹ Secondo la classificazione di Ludwig Ammann, i cliché comunemente attribuiti alla figura dell'orientale/asiatico sono la sua *Leidenschaftlichkeit*, intesa non come predisposizione ai sentimenti, ma come incapacità di controllo e di corretto uso della ragione, in secondo luogo la *Despotie*, con particolare riferimento alle condizioni della donna e della schiavitù, e infine l'*Indolenz*, ovvero l'accidia e la totale incapacità all'azione. Cfr. Ludwig Ammann, *op. cit.*, pp. 25-31. È doveroso constatare che saranno queste stesse idee a preparare il terreno alla più tarda diffusione di ideologie e stereotipi culturali di stampo razzista e xenofobo.

attestazioni significative giungono già in pieno Illuminismo, come nel caso di Gotthold Ephraim Lessing, che nel suo *Nathan der Weise* fa riferimento all'Oriente come luogo della saggezza e della conciliazione delle diversità umane, e proseguono poi fino agli anni Venti del Novecento, cristallizzandosi in molteplici forme e motivi. Due sono i principali raggruppamenti nei quali potremmo dividere le attestazioni d'interesse per l'Oriente di questi secoli: da un lato la messa a punto di una rinnovata concezione della storia e del mito che impegnerà un numero consistente di studiosi, letterati e filologi, dall'altro la fascinazione esercitata da forme poetiche come, ad esempio, il ghazal o la prosa favolistica delle *Mille e una Notte* che, a partire dalla traduzione in lingua francese di Galland, presero a diffondersi in tutta Europa e, non ultimo, l'influsso del pensiero filosofico orientale nella formazione di nuove correnti poetiche.

All'interno di questi raggruppamenti acquistano particolare importanza le riflessioni romantiche inaugurate dal *Discorso sulla mitologia*, in cui Friedrich Schlegel si esprime a favore della ricerca delle origini della poesia in una 'nuova mitologia' ispirata al mondo dell'Oriente e dell'India in particolare.⁴⁰ Le intuizioni di Schlegel saranno sviluppate dagli autori della Heidelberger Romantik sino alla formulazione di una teoria sul mito, che non vede più l'Oriente come un modello al quale ispirarsi, ma piuttosto come il luogo in cui i miti avevano avuto la propria origine primigenia. Particolarmente interessanti in questo senso gli studi di Johann Joseph von Görres e Friedrich Creuzer. Quest'ultimo, allargando il discorso sulla mitologia orientale a quello sulla religione, individua proprio in Asia il luogo in cui si genera una sorta di *Vor- e Ur-Christenheit*. Il suo viaggio alla scoperta delle matrici comuni della storia culturale e religiosa dell'Occidente e dell'Oriente, ben illustrato nelle varie fasi e stesure della sua *Symbolik und Mythologie der alten Völker, besonders der Griechen* (composta tra il 1810 e il 1812), eserciterà la sua influenza sulle più tarde speculazioni di Johann Jakob

⁴⁰ "Aber auch die andern Mythologien müssen wieder erweckt werden nach dem Maß ihres Tiefsinns, ihrer Schönheit und ihrer Bildung, um die Entstehung der neuen Mythologie zu beschleunigen. Wären uns nur die Schätze des Orients so zugänglich wie die des Altertums! Welche neue Quelle von Poesie könnte uns aus Indien fließen [...]. Im Orient müssen wir das höchste Romantische suchen [...]" Friedrich Schlegel, *Rede über die Mythologie, in Gespräch über die Poesie*, in Id., *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe. Erste Abteilung. Kritische Neuausgabe*, Band 2, Schöningh, München-Paderborn-Wien-Zürich 1967, pp. 311-329, qui pp. 319-320.

Bachhofen e Friedrich Nietzsche.⁴¹

Gran parte di queste riflessioni traggono spunto dai molteplici impulsi dell'opera di Johann Gottfried Herder che, come noto, proponeva un concetto della storia come processo organico e unitario e, riconoscendo nel mondo greco una presunta 'adolescenza', trovava invece nelle culture dell'antico Oriente uno stadio 'fanciullesco' dello sviluppo umano, contraddistinto da un rapporto tra uomo e natura non mediato dalla ragione, bensì pregno di un'intima e mistica religiosità. Anche a seguito delle suggestioni e delle scoperte scaturite dagli studi della Renaissance Orientale ai quali si è in precedenza accennato, Herder elabora la sua 'visione orientale' considerando un vasto corredo di elementi mistico-simbolici e orfico-misterici, legati in particolare al pensiero indiano-brahmanico e cinese,⁴² che egli riconosce alla base dei processi di formazione della cultura europea.

Le riflessioni di Friedrich Hölderlin sulla figura di Dioniso,⁴³ e quelle di Friedrich Schelling sulle comuni radici della mitologia orientale e di quella cristiana, costituiscono ulteriori e importanti tasselli nel complesso quadro dei tentativi di quella parte del pensiero tedesco che tendeva ad individuare in Oriente una patria immaginaria del pensiero – si veda in questo senso anche la funzione dell'Oriente nell'opera di Novalis⁴⁴ – grazie alla quale sarebbe stato possibile tracciare ideali percorsi d'interscambio tra Oriente e Occidente in senso diacronico e sincronico; in tal senso si individuava nel Medioevo, nei paesaggi e nella cultura greca pre-ellenica, nelle filosofie indiane o cinesi, uno spazio originario e inviolato della cultura, all'interno del

⁴¹ Si veda in particolare, a proposito delle teorie di Creuzer e dell'influsso che queste esercitarono su pensatori successivi, nonchè sui loro legami con il solco di riflessioni sull'Oriente già battuto in Germania, il lavoro di Francesca Marelli, *Lo sguardo da Oriente. Simbolo, mito e grecità in Friedrich Creuzer*, Led, Milano 2000.

⁴² Si vedano in particolare le sue *Ideen zur Philosophie der Menschheit*, composte tra il 1784 e il 1791.

⁴³ Nello specifico la figura di Dioniso è vista come quella di una divinità straniera, indiano-orientale, che assolve una funzione di mediazione tra i mondi dell'Oriente e dell'Occidente, cfr. Alexander Honold, *Hölderlins Orientierung: poetische Markierungen eines kulturgeographischen Richtungssinns*, in *Die andere Stimme: das Fremde in der Kultur der Moderne. Festschrift für Klaus R. Scherpe*, Alexander Honold/Klaus Scherpe (Hgg.), Böhlau, Köln-Weimar-Wien, 1992.

⁴⁴ Si veda, per esempio, un breve compendio in Mario Zanucchi, *Novalis - Poesie und Geschichtlichkeit. Die Poetik Friedrich von Hardenbergs*, Schöningh, Paderborn-München-Wien-Zürich 2006, pp. 325-338.

quale la conoscenza si sarebbe manifestata come una capacità mistica di travalicare i limiti del mondo noto.

Non meno interessanti saranno le considerazioni alle quali giungeranno i letterati del secondo dei gruppi sopra accennati, impegnati a cercare nel mondo orientale suggestioni utili a vivificare le poetiche occidentali. Una spinta propulsiva in questa direzione giunge in pieno Settecento con la fondazione a Vienna della “*Orientalische Akademie für Morgenländische Sprachen*”,⁴⁵ grazie alla quale iniziò in tutta Europa una intensa attività di traduzione di opere della saggezza e della cultura orientale. Grazie agli studi e ai lavori promossi dall'Accademia, la diffusione in Europa della poesia persiana⁴⁶ troverà la massima celebrazione nel *West-östlicher Divan* di Goethe (1819), di cui si parlerà più estesamente in seguito in rapporto alle fonti di Hofmannsthal; in quella raccolta poetica l'Oriente, inserito a pieno titolo nella più ampia concettualizzazione di *Weltliteratur*,⁴⁷ diviene uno spazio di svelamento e trasfigurazione, mentre la figura del poeta funge da mediatore delle culture straniere, non ultime quelle orientali. Sulla scia di Goethe, ma con maggiore attenzione al rispetto filologico dei modelli persiani, la forma del ghazal continua a suscitare interesse sino al tardo Ottocento, quando il lavoro di Friedrich Rückert e August von Platen, fino agli esperimenti giovanili di Hugo con Hofmannsthal, testimoniano una comprensione senza pari della poetica persiana, in particolare

⁴⁵ Fondata a Vienna nel 1754, la *Orientalische Akademie für Morgenländische Sprachen*, fu fortemente voluta dall'imperatrice Maria Teresa (1717-1780) per formare le figure dei diplomatici e degli ambasciatori dell'impero alle lingue orientali. L'Accademia formò e accolse poi tra i suoi docenti la poliedrica figura dell'orientalista Joseph Freiherr von Hammer-Purgstall (1774-1856), del quale si avrà modo più avanti di parlare più profusamente. Alla figura dell'orientalista è oggi dedicata la *Österreichische Orient-Gesellschaft Hammer Purgstall*, che continua a perseguire gli obiettivi etico-formativi che avevano determinato la nascita del modello settecentesco.

⁴⁶ Un utile strumento di analisi, peraltro il primo redatto con un approccio comparatistico, nel campo della diffusione e dell'influsso sortito dalla poesia persiana in Europa, in particolare in Germania, viene dal lavoro di Hamid Tafazoli, *Der deutsche Persien-Diskurs. Von der frühen Neuzeit bis in das neunzehnte Jahrhundert*, Aisthesis Verlag, Bielefeld 2007.

⁴⁷ Tra le diverse rielaborazioni del concetto goethiano di *Weltliteratur*, che ritorna in più opere dell'autore tedesco, si muove con destrezza il contributo di Hendrick Birus, *Goethes Idee der Weltliteratur. Eine historische Vergegenwärtigung*, in Manfred Schmeling (Hg.), *Weltliteratur heute. Konzepte und Perspektiven*, Königshausen & Neumann, Würzburg 1995, pp. 5-28.

della sua capacità di racchiudere, nelle sue severe forme metriche e ritmiche, una densa varietà di contenuti religiosi, etici e mondani.

Al pari della poesia persiana, anche la diffusione delle favole orientali trova in ambito germanico un fertile terreno per successive riprese e rielaborazioni. Per citare solo alcuni casi particolarmente significativi: le *Dschinnistan oder auserlesene Feen- und Geistermärchen* (1786-1789) di Christoph Martin Wieland, che rielaborano materiali tratti da racconti popolari turchi e misteri dell'antico Egitto, i *Kinder und Hausmärchen* dei fratelli Grimm (1812 - 1815), o ancora il discorso introduttivo dei *Serapions Brüder* (1819-1821) di Ernst Theodor Amadeus Hoffmann e alcuni dei racconti inclusi nei *Märchen Almanache* (1826-1828) di Wilhelm Hauff, sino alla raccolta *Algabal* (1892) e al successivo *Buch der hängenden Gärten* (1895) di Stephan George, o alle traduzioni rilkiane di alcuni passaggi della versione francese del Mardrus delle *Mille e una Notte*. Questo quadro parziale di nomi costituisce una valida conferma di quanto l'Oriente influisse a quel tempo nella letteratura europea rispetto all'esigenza di ampliare gli orizzonti dell'immaginazione e quanto fascino riuscisse ancora a suscitare l'amalgama di tradizioni, culture e civiltà che si celava in un nucleo di storie ormai già millenario.

In contrasto con il lungo e prolifico terzo periodo, il quarto raggruppamento individuato da Berman si estende nel breve lasso di tempo che separa i due grandi conflitti mondiali del Novecento: il rapporto tra Oriente e Occidente risulta compromesso da motivazioni di ordine politico, economico e territoriale, e la convergenza di queste tensioni culmina nell'esplosione incontrollata di pregiudizi e forti discriminazioni sul piano della razza, della cultura e della fede religiosa, che condurranno a quei nefasti processi di epurazione razziale del secondo conflitto mondiale maturati, in particolare nella cultura tedesca, nel corso di tutto il primo Novecento.⁴⁸

Nella quinta e ultima fase, che dura sino ai giorni nostri, Berman accenna a quello che potremmo definire un *orientalism in reverse*, poiché – come sottolinea – oggi l'importanza di nuove dinamiche del confronto tra Occidente e Oriente non si basa più su divisioni nette di spazi linguistici, politici e territoriali, ma sulla loro condivisione,⁴⁹

⁴⁸ Nina Berman, *op.cit.*, pp. 31-33.

⁴⁹ *Ivi*, pp. 33-34.

aprendosi dunque alle pratiche di studio 'postmoderne' che si occupano di dimensioni ibride e pluriculturali.⁵⁰

Nonostante le approssimazioni della classificazione di Berman rispetto a una mole imponente di materiali, la sua sistemazione rappresenta il nucleo fondante di una tradizione della ricerca inaugurata dal lavoro pionieristico di Andrea Fuchs-Sumiyoshi che, già nel 1984, aveva proposto un percorso all'interno dell'Orientalismo tedesco dal Medioevo alla narrativa di Thomas Mann, includendo anche un'incurSIONe nella poetica di Hugo von Hofmannsthal.⁵¹ Per anni la ricerca sull'Oriente compiuta in Germania non si è discostata sostanzialmente da questa tendenza al raggruppamento e alla visione d'insieme; solo in questi ultimi anni si registra invece un decisivo cambio di prospettive che non riguarda solo i contenuti della ricerca, ma in primis le metodologie utilizzate.

Il punto di svolta è segnato dalla pubblicazione dell'ambizioso e illuminante lavoro di Andrea Polaschegg, *Der andere Orientalismus. Regeln deutsch-morgenländischer Imagination im 19. Jahrhundert*, al quale va attribuito il merito di avere marcato un cambio paradigmatico decisivo nella definizione dell'Orientalismo in ambito germanico. Pur partendo da un atteggiamento assai critico nei confronti delle tesi di Said, e costruendo un apparato teorico solido e funzionale per confutarle, Polaschegg si ritrova poi a doverle in parte integrare nel suo discorso che giunge a dimostrare come la storia dell'Orientalismo tedesco, qualunque siano i percorsi esemplari esaminati per raccontarla, non possa essere in alcun modo definita in termini assoluti. Figurazioni, tòpoi e topografie che le mode culturali o i singoli autori si prefiggono di volta in volta di illustrare, infatti, non hanno quasi mai sede in un Oriente reale e nemmeno in spazi confinanti, ma piuttosto in quei 'flussi' dell'immaginario che rimandano continuamente verso altri possibili

⁵⁰ Ci riferiamo alle teorie sullo spazio ibrido e interculturale di Arjun Appadurai, *Modernity at Large. Cultural Dimension of Globalisation*, University of Minnesota Press, Minneapolis-London, 1996; di Homi Bhabha, *The location of Culture*, Routledge, London 1994; di Gilles Deleuze/ Felix Guattari, *Mille plateaux. Capitalisme et schizofrénie*, Les Édition de Minuit, Paris 1980.

⁵¹ Andrea Fuchs-Sumiyoshi, *op. cit.*, si veda in particolare il V capitolo, "Unerschöpflicher Orient!" Hofmannsthals Orient-Konzept in den Ghaselen, dem Märchen der 672. Nacht und der Frau ohne Schatten, pp. 96-109. Anche Nina Berman dedica il terzo capitolo del suo saggio all'autore austriaco, in particolare alle atmosfere del Märchen der 672. Nacht, ispirate ai racconti delle Mille e una Notte, (Nina Berman, *op.cit.*, pp.165-259).

orizzonti di senso'.⁵² Benchè lei stessa appronti un *excursus* assai ragionato dello sviluppo dell'Orientalismo tedesco tra i vari autori e pensatori già citati, il suo lavoro resta un tentativo coraggioso di avventurarsi nella sistematizzazione di un materiale di amplissime proporzioni; fine ultimo della sua trattazione è quello di dimostrare che proprio per la mancanza di interessi coloniali, economici e politici, l'Orientalismo tedesco non può essere trattato alla stregua di un fenomeno unitario e uniforme. Indagando in modo trasversale il XIX secolo, Polaschegg è infatti in grado di mostrare come il rapporto con l'estraneità si disponga su un sistema di coordinate basato su due assi principali: da un lato la sfera dell'identità, che si concentra su operazioni differenziali di riconoscimento tra 'Eigenes' e 'Anderes', dall'altro la sfera della comprensione, caratterizzata invece da operazioni di riduzione delle distanze tra i poli del 'Vertrautes' e del 'Fremdes'.⁵³ Raggiungere un equilibrio tra queste posizioni in modo che esse possano verificarsi simultaneamente è, nel caso della cultura tedesca, una condizione impossibile; questa aporia irrisolvibile causa quindi il fallimento di ogni possibilità di dare una definizione univoca di Orientalismo.

Secondo l'idea di fondo che guida il lavoro di Polaschegg, se definire l'Orientalismo in generale significa mostrare come degli spazi 'altri' possano essere 'compresi' al di là della loro spazialità contingente e usati per meglio definire la propria identità, allora questo tentativo deve essere compiuto analizzando gli 'effetti del potere', ovvero quei meccanismi politico-culturali che di volta in volta influenzano la nostra percezione dell'alterità. Prendendo in prestito la definizione foucaultiana di potere per la quale questo esiste solo in actu,⁵⁴ ovvero come insieme di azioni agite in vista di altre possibili azioni, allora si può anche pensare che le figurazioni, i topoi e i procedimenti orientalisti acquistino validità solo in atto, vale a dire:

Sie erhalten und entfalten erst in ihren Gebrauchszusammenhängen
ihre sinnstiftende und wirklichkeitskonstituierende Kraft, und diese

⁵² Francesco Fiorentino/ Giovanni Sampaolo, Introduzione a *Atlante della letteratura tedesca*, Quodlibet, Macerata 2009, p. 29.

⁵³ Andrea Polaschegg, *cit.*, pp. 10-59.

⁵⁴ Cfr. *ivi*, p. 58.

Handlungsräume liegen in der Regel weder im Orient noch grenzen an ihn an. Den Orientalismus als einen Umgang mit dem Orient in Bezug auf diesen Orient zu begreifen, verstellt den Blick sowohl auf seine Funktionsweise als auch auf die gezeitigten Machteffekte. Nur eingebunden in die Kontexte seines Gebrauchs, in das Netz seiner Bezüge zu anderen Diskursen, Praktiken und Verfahren, läßt sich der Orientalismus tatsächlich begreifen und auf fruchtbare Weise untersuchen. Zugleich aber besitzt er als geregeltes Sinnsystem eine Eigenlogik, die ihn nicht in allen ästhetischen, politischen oder kulturellem Handlungssituationen zu beliebigen Zwecken einsetzbar macht. Und genau dieser Charakter der eigensinnigen Widerständigkeit gegen eine universale Einsetzbarkeit läßt ihn zu einem zwar vielseitigen, aber dennoch spezifischen Werkzeug werden. Insofern folgt die deutsch-morgenländische Imagination durchaus Regeln, die im Augenblick ästhetischen oder kulturellen Handelns stets als bereits geöffnete oder geschlossene Möglichkeitsräume erscheinen. Sie ermöglicht aber gleichzeitig ein Handeln, das einen Überschuß an Sinn produziert, die wiederum verändernd auf diese Regeln einwirkt.⁵⁵

Come già detto, Polaschegg mira a sottolineare l'impossibilità di conciliare le due coordinate della *comprensione* e dell'*identità* e, quindi l'impossibilità di descrivere l'Orientalismo germanico in base a regole costanti e a caratteristiche universalmente valide: il mutare delle condizioni politiche, estetiche e culturali, come pure dei contesti, delle pratiche e dei procedimenti attraverso i quali l'Oriente viene osservato e percepito anche all'interno di uno stesso sistema geoculturale come quello tedesco, rende i risultati del dialogo con l'Oriente continuamente passibili di cambiamenti e attualizzazioni. La logica che domina l'aspetto peculiare dell'Oriente tedesco resta una logica interna alla stessa cultura tedesca, che si lascia di volta in volta attivare da pratiche, procedimenti e discorsi provenienti dall'esterno grazie a un'intima elasticità di pensiero. Un pensiero che si dimostra pronto a rivedere di continuo i termini della percezione dell'estraneità sulla base di specifiche esigenze estetiche, etiche e spirituali che, pur fallendo nel tentativo di 'comprendere' geograficamente l'alterità, sperimentano tuttavia nuovi *Handlungsspielräume* in grado di ampliarne le capacità di

⁵⁵ *Ivi*, p. 531.

autorappresentazione⁵⁶. Esso si muove, come anticipato dagli studi di Todd Kontje, nell'ambito di una geografia non convenzionalmente centrata sulla topografia spaziale, ma piuttosto in una geografia simbolica che è il regno dell'immaginazione letteraria⁵⁷.

1.3. L'impero asburgico: un esempio di *Frontier Orientalism*

I risultati dell'analisi di Polaschegg mostrano la necessità di definire con maggiore precisione i caratteri distintivi dell'Orientalismo germanico distinguendone le diverse componenti costitutive. Parlare in questo caso di un panorama pluriforme non dovrà far pensare esclusivamente a differenze rintracciabili nelle poetiche di ogni singolo autore, che dipendono dalla maggiore o minore sensibilità di ciascuno a temi, motivi e suggestioni esotiche, e che pertanto sfuggono a ogni tentativo di catalogazione univoca. La pluralità di forme dell'Orientalismo tedesco è piuttosto legata a contingenze di matrice storica, intellettuale, sociologica e politica, che coinvolge ambiti geografici, epoche o, ancora, mode culturali e letterarie. Da questa prospettiva ci si dovrebbe quindi chiedere se esista un solo Orientalismo tedesco, o se non sarebbe piuttosto opportuno distinguere che cosa si intenda con la parola Oriente nei diversi territori di lingua tedesca, così difforni per tradizioni storiche, disposizione etno-geografica e relative tradizioni culturali derivate.

Rispondere a questa domanda significa riconoscere all'Orientalismo austriaco il valore di un fenomeno a sé stante, e legittima un'analisi dedicata alle sue peculiarità costitutive, che hanno tentato, nell'ultimo ventennio, di trovare opportuno e autonomo spazio all'attenzione della critica.

Sorprendentemente, sebbene sia più volte annoverato tra gli elementi chiave della cultura di quell'epoca di passaggio da metà Ottocento fino al primo conflitto mondiale, che segue la fine dell'impero austroungarico, l'Orientalismo austriaco è divenuto oggetto di uno studio estensivo solo in anni recenti, diventando il centro di un movimento di analisi mirato a delinearne, maniera sistematica forme,

⁵⁶ *Ivi*, p. 530.

⁵⁷ Todd Kontje, *op. cit.*, p. 1.

influenze e sviluppi⁵⁸. In ambito letterario, in passato gli studi in questo senso restavano il più delle volte legati al tentativo di tracciare lo sfondo generico nel quale era iscritto l'interesse per l'Oriente di singoli autori (oltre a Hofmannsthal, ricorderemo Grillparzer, Kafka, Meyrink, Rilke, Altenberg, Kubin, Andrian, per citare i nomi più famosi). Nuovi filoni di ricerca, invece, hanno mostrato quanto la presenza così costante dell'elemento esotico-orientale imponga una riflessione più profonda sui caratteri specifici dell'Orientalismo austriaco rispetto a quello tedesco. Si potranno individuare così gli elementi di base comuni ai singoli autori per lo sviluppo di poetiche dell'estraneità.⁵⁹

L'Oriente si configura, infatti, come uno dei termini ricorrenti in qualsiasi tentativo di descrivere gli elementi fondanti della cultura austriaca di fine secolo, sia in campo letterario, sia in quello delle arti figurative, performative, architettoniche o musicali. Ciò vale in particolare per quella specifica temperie culturale che si usa definire con il concetto generale di *Moderne* o *Klassische Moderne*, una definizione che notoriamente raggruppa una serie di correnti letterarie e poetiche, ciascuna con proprie caratteristiche autonome,⁶⁰ ma tutte accomunate da una generale tensione verso una sorta di palingenesi culturale da

⁵⁸ Si vedano in tal senso gli interessanti e pionieristici contributi di Johannes Feichtinger, che da anni dedica allo studio dell'Orientalismo uno spazio preponderante all'interno delle sue ricerche. All'ampio spettro di studi consultati si farà riferimento qui alla sua bibliografia più recente, che riprende e amplia quella prodotta in anni precedenti, rendendo conto, al suo interno anche di una ricca e plurisfaccettata bibliografia. Johannes Feichtinger e Heidemarie Uhl, *Habsburg neu denken. Vielfalt und Ambivalenz in Zentraleuropa. 30 kulturwissenschaftliche Stichworte*, Böhlau, Wien/Köln/Weimar 2016; Johannes Feichtinger e Gary B. Cohen, *Understanding Multiculturalism. The Habsburg Central European Experience*, berghahn, Oxford-New York 2014; Johannes Feichtinger, *Nach Said. Der k.u.k. Orientalismus, seine Akteure, Praktiken und Diskurse*, in: Clemens Ruthner, Tamara Scheer (Hg.), *Bosnien-Herzegowina und Österreich-Ungarn, 1878–1918. Annäherungen an eine Kolonie*, LIT, Tübingen 2018 pp. 307–324. Johannes Feichtinger, Johann Heiss, *Distant Neighbors: Uses of Orientalism in the Late Nineteenth-Century Austro-Hungarian Empire*, in: Johannes Feichtinger gem. m. James Hodkinson, John Walker, Shaswati Mazumdar (eds.), *Deploying Orientalism in Culture and History. From Germany to Central and Eastern Europe*, Boydell & Brewer, Camden House, Rochester, New York 2013, pp. 148–165.

⁵⁹ Per citare alcuni degli studi che accennano al dialogo con l'Oriente in ambito letterario, ricorderemo Dominik Jost, *Literarischer Jugendstil*, Metzler, Stuttgart 1969, e Peter Sprengel/ Gregor Streim, *op. cit.*

⁶⁰ Ci riferiamo naturalmente alle correnti della Jahrhundertwende: *Impressionismus*, *Symbolismus*, *Neoromantik*, *Neoklassik*, *Jugendstil*.

fondare sul dialogo con forme di arte e costume non sempre tradizionali, non di rado 'selvagge' o 'alternative'.⁶¹ È proprio a partire da qui che si legittima l'uso del concetto di *Fremde* in sostituzione di quello di Orientalismo o Esotismo. Affine (ma non sinonimo) alla parola *Ausland*, la *Fremde* rimanda in questo contesto a una concettualizzazione dell'alterità, che trascende la spazialità determinata secondo semplici coordinate topografiche e che consenta all'artista di liberare le istanze creative che sottintendono alla sua produzione.

Ad un'attenta analisi, al concetto di *Fremde* potrebbe essere riconosciuto un ruolo determinante nella definizione della cultura del fine secolo viennese, e non solo per arricchire l'elenco dei concetti chiave identificati da Gotthard Wunberg per l'estetica della *Wiener Moderne*;⁶² esso potrebbe valere persino come parola iperonimo delle altre, in quanto in tutte le loro manifestazioni, da quelle antropologiche o psicologiche, fino a quelle scientifiche o estetiche, tutte le pratiche della modernità si configurano come il tentativo di confrontarsi con l'alterità al fine di produrre un disordine e una devianza produttive.⁶³

È sorprendente che il primissimo punto di contatto tra la cultura austriaca e l'Oriente sia leggibile già sul piano della toponomastica: esattamente come il termine 'Oriente', rimandando alla radice del verbo <òrior> dal quale deriva, non fonda il suo significato su una spazialità topografica precisa, ma lo determina ricorrendo alla posizione rispetto ai movimenti del sole, allo stesso modo la radice originaria della parola Austria, attribuita a quei territori da Carlo Magno, rimanda anzitutto alla sua situazione di perifericità, di *Marcha Orientalis*,⁶⁴ o ancora di un 'östlich gelegenen Herrschaftsbereichs', che

⁶¹ Cfr. Mauro Ponzi, *Spazi di transizione. Il classico moderno (1888-1933)*, Mimesis, Milano 2008, in particolare l'introduzione, qui p. 10.

⁶² Gotthard Wunberg (Hg.), *Die Wiener Moderne. Literatur, Kunst und Musik zwischen 1890 und 1910*, Reclam, Stuttgart 1981 [ed. 2000]. Si veda in particolare la quarta sezione, dedicata ai *Merkmale der Epoche*, espressione che Wunberg prende in prestito proprio da un saggio di Hugo von Hofmannsthal del 1893, con la quale cerca di raggruppare termini significativi dell'estetica del tempo come quelli di *Décadence*, *Synästhesie*, *Neurotiker*, *Sterben*, *Leben*, *Satanismus*, *Reinassance* (cfr. pp. 215-277).

⁶³ Cfr. Alexandra Böhm/ Monika Sproll (Hgg.), *Fremde Figuren. Alterisierungen in Kunst, Wissenschaft und Anthropologie um 1800*, Königshausen & Neumann, Würzburg 2008, p. 7.

⁶⁴ La contrazione che diede origine all'odierna forma del nome avvenne nel 996 d.C., quando l'indicazione romana si attestò nella forma più breve di Ostarrîchi. Va

esercitava un ruolo di territorio cuscinetto tra l'impero romano e quel complesso di *orientales plagae* composto dalle popolazioni slave e magiare nelle sue immediate periferie.⁶⁵ In questo suo delimitare un terreno di confine, l'aggettivo 'austriaco', come sottolinea anche Magris, non identifica quindi alcuna nazionalità precisa, ma indica piuttosto "l'elemento comune a tutte e non identico a nessuna, che le teneva insieme".⁶⁶

La particolare posizione geografica dell'Austria, e in particolare di Vienna, in un punto strategico sulla mappa dell'Europa, ha contribuito nel tempo ad attribuire alla città un ruolo nevralgico nel rapporto tra l'Occidente e i cosiddetti paesi dell'Est, ma allo stesso tempo ha reso quel territorio vulnerabile esponendolo – come attesta la storia – alle invasioni e agli attacchi di altri popoli orientali.⁶⁷

Tuttavia, né gli antichi assedi turchi né quella che Robert Musil descrive come la mancanza di ambizioni espansionistiche dell'impero

ricordato che il sostantivo <richi> all'interno del composto non va tradotto con la parola *Reich* (regno), ma come 'marca' di territorio di confine, proprio in relazione alla prima nomenclatura.

⁶⁵ Sulle questioni che riguardano il concetto di Austria ricordiamo: Richard Georg Plaschka/ Gerald Stourzh/ Jan Paul Niederkorn, *Was heisst Österreich? Inhalt und Umfang des Österreichbegriffs vom 10. Jahrhundert bis heute*, Verlag der Akademie der Wissenschaften, Wien 1995.

⁶⁶ Claudio Magris, *Austria. Un paese senza identità*, in "Cultura tedesca" n.6, dicembre 1996, p.7-8.

⁶⁷ Ci riferiamo naturalmente alle invasioni turche del 1529 e del 1683. Sui caratteri peculiari della seconda invasione turca di Vienna si veda il contributo di Mathieu Lepetit, *Die Türken vor Wien*, in Etienne François / Hagen Schulze (Hgg.), *Deutsche Erinnerungsorten*, Bd. 1, Beck, München 2001, pp. 391-406, che ripercorre anche le tracce lasciate dalla presenza turca in Austria non solo in pittura e architettura, ma anche nella moda e negli usi e costumi del popolo austriaco, con influenze riscontrabili anche nella Germania del sud. Si veda anche, Josef Bauer (Hg.) *Die Türken in Österreich. Geschichte, Sagen, Legenden*, Niederösterreichisches Pressehaus, St. Pölten 1982. Il volume *Österreich und die Türken - Internationales Kulturhistorisches Symposium Mogensdorf 1969*, Selbstverlag des Amtes der Burgenländischen Landesregierung, Eisenstadt 1972, si occupa dell'assedio turco attraverso una documentazione illustrata. Di particolare interesse è anche il contributo di Franz M. Eybl, *Historie als literarische Gelegenheit. Die Wiener Türkenbelagerung 1683 in der Literatur der Jubiläumsjahre 1933 und 1983* in Wendelin Schmidt- Dengler (Hg.), *Der literarische Umgang der Österreicher mit Jahres- und Gedenktagen*, ÖBV Pädagogischer Verlag, Wien 1994, pp. 25- 40, nel quale lo studioso rilegge l'assedio turco della città di Vienna del 1683 alla luce del *ductus* jaussiano, proponendo quindi di sfruttare gli eventi storici come elementi sensibili e densi di significato nel processo estetico che trasforma l'esperienza storica dell'assedio in spazi della produzione narrativa.

austroungarico, nel quale le parole ‘colonia’ e ‘oltremare’ giungevano all’orecchio come cose ‘lontane’,⁶⁸ possono esaurire il discorso sul complesso sistema di rapporti politici che caratterizza l’impero nella sua peculiare configurazione geopolitica e geoculturale. Soprattutto nel campo della politica estera, i risultati della ricerca di Robert-Tarek Fischer, pubblicati nel 2006 con il titolo *Österreich im Nahen Osten*, hanno mostrato che, contrariamente a quanto generalmente si pensi, il corpo di esperti (politici, etnografi, economisti, diplomatici) dell’Impero mandati, a partire dal XVII secolo, nelle regioni del Vicino e Medio Oriente in nome di ideali umanitari, in realtà perseguivano con forme di *pénétration pacifique*, interessi mirati *in primis* al consolidamento o all’attuazione *ex-novo* di strategie di controllo politico ed economico.⁶⁹

E nemmeno si rivela del tutto fondata quella flemmatica indolenza che Musil attribuiva all’austriaco medio, che avrebbe impedito di scoprire ed esplorare nuove terre: già nell’Ottocento, infatti, l’Oriente si profila come una delle mete di viaggio predilette per chi decideva di uscire dallo ‘strapaese’,⁷⁰ dalla sicurezza, ma anche dalla rigidità, di un

⁶⁸ Ci riferiamo al celebre VIII capitolo del romanzo *Der Mann ohne Eigenschaften*, nel quale Musil descrive le caratteristiche della Kakania mettendone particolarmente in risalto gli elementi accidiosi come segue: “Dort in Kakanien, diesem [...] unverständenen Staat, der in so vielem ohne Anerkennung vorbildlich gewesen ist, gab es auch Tempo, aber nicht zuviel Tempo. So oft man in der Fremde an dieses Land dachte, schwebte vor den Augen die Erinnerung an die weißen, breiten, wohlhebenden Straßen aus der Zeit der Fußmärsche und Extraposten. [...]. Natürlich rollten auf diesen Straßen auch Automobile; aber nicht zu viel Automobile! Man bereitete die Eroberung der Luft vor, auch hier; aber nicht zu intensiv. Man ließ sie hie und da ein Schiff nach Südamerika oder Ostasien fahren; aber nicht zu oft. Man hatte keinen Weltwirtschafts- und Weltmachtgeiz; man saß im Mittelpunkt Europas, wo die alten Weltachsen sich schneiden; die Worte Kolonie und Übersee hörte man an wie etwas noch gänzlich Unerprobtes und Fernes”. In Robert Musil, *Der Mann ohne Eigenschaften*, *Gesammelte Werke*, 2 B.de, hrsg. von Adolf Frisé, Rowohlt, Reinbeck 1981, qui Bd. 1, p. 32.

⁶⁹ Cfr. Robert-Tarek Fischer, *Österreich im Nahen Osten. Die Großmachtspolitik der Habsburgermonarchie im Arabischen Orient 1633-1918*, Böhlau, Wien-Köln, Weimar 2006. Si veda anche Malte Fuhrmann, *Den Orient deutsch machen. Imperiale Diskurse des Kaiserreiches über das Osmanische Reich*, in <http://www.kakanien.ac.at/beitr/fallstudie/MFuhrmann1.pdf>. (data ultima consultazione 20 gennaio 2011).

⁷⁰ Il termine viene qui usato nell’accezione che ne fornisce Claudio Magris nel suo capitolo su Adalbert Stifter in *Il mito asburgico nella letteratura austriaca moderna*, Torino 1963 (ed. 1996), p. 152. Magris intende ricostruire lo *Zeitgeist* del periodo nel quale Stifter si formò e scrisse, mettendo in evidenza quanto il filisteismo della

mondo forse eccessivamente protetto e garantito da leggi e tradizioni apparentemente immutabili. Non è un caso che i primi viaggiatori austriaci in Oriente, come d'altronde nel resto d'Europa, siano per lo più dei letterati, semplici amatori e studiosi desiderosi di arricchire le loro vite e di rivalutare l'immagine di un Oriente che non rappresentava necessariamente una minaccia politica, ma anche un mondo da scoprire.

Nel suo lavoro *Österreicher im Orient* (1996), Veronika Bernard tenta una ricostruzione delle mete, delle località e dei mezzi di trasporto usati dagli austriaci in viaggio in Oriente durante il XIX secolo.⁷¹ Alla base della sua ricerca risiede il tentativo di mostrare come il diretto contatto con l'orientale 'invasore', nonché la peculiarità dell'Impero, che accoglieva al suo interno paesi che per la loro posizione periferica già costituivano l'Oriente d'Europa, spingessero il viaggiatore austriaco ad esplorare mete lontane e vicine nello spirito di un *Nahe-Verhältnis*,⁷² di un rapporto di vicinanza: non è un caso, infatti, che al pari delle destinazioni più lontane – come la Palestina, il Maghreb, l'Egitto e la Turchia –, l'autrice individui tra gli *Orte der Begegnung mit dem Orient* una pluralità di territori interni non solo ai più generali confini europei, ma anche in particolare a quelli già inclusi nello stesso impero austroungarico. È possibile capire allora come agli occhi dei cittadini dell'Europa centrale, le coordinate stesse della comune e diffusa idea di Oriente fossero mutate: se in precedenza ci fosse stato bisogno di oltrepassare gli oceani per riconoscerle come proprie di un territorio esotico, ora si sarebbero potuti sperimentare invece forme di diversità già solo attraversando la penisola del Peloponneso, lambendo le coste della Dalmazia o di altri paesi affacciati sul Mediterraneo.⁷³ I percorsi proposti da Bernard non sono tuttavia esclusivamente di tipo territoriale: nella parte finale del suo lavoro l'autrice si rifà al più generale *main stream* della ricerca sui motivi orientali, e mette in luce quanto la

civiltà austriaca del tempo si producesse “nella celebrazione di una vita che si svolge tra il campo, la chiesa e la locanda, che non oltrepassa mai il monte nevoso sovrastante il villaggio”.

⁷¹ Cfr. Veronika Bernard, *Österreicher im Orient. Eine Bestandsaufnahme österreichischer Reiseliteratur im 19. Jahrhundert*, Wien 1996, p. 8-9. Per citare uno degli esempi più noti potremmo riferirci al *Tagebuch auf der Reise nach Konstantinopel und Griechenland* di Franz Grillparzer.

⁷² *Ivi*, p. 6 e passim.

⁷³ *Ivi*, pp. 33-34.

conoscenza del mondo orientale fosse stata mediata anche in Austria da un'idea traslata di viaggio, inteso come transito in quei *topoi* culturali che per secoli avevano caratterizzato l'immagine dell'Oriente. Elementi come il lusso dei decori orientali, il culto dei sensi, la figura dello schiavo o ancora il mondo fiabesco e rocambolesco ispirato alla raccolta di novelle delle *Mille e una Notte*,⁷⁴ costituivano un corredo immaginativo di cui era dotato il bagaglio di ogni viaggiatore che – come suggerisce Stephen Greenblatt – in questo modo si preparava a incontrare la diversità sulla scorta di una serie di conoscenze pregresse che ne predeterminavano l'impressione rispetto a quanto lo avrebbe atteso nel suo percorso di scoperta.⁷⁵

Ma diversamente da quanto accadeva ai viaggiatori inglesi e francesi, attribuire nel caso dell'Orientalismo austriaco alle sole suggestioni orientali provenienti da libri, musei e gallerie d'arte la capacità di predeterminare lo sguardo dinanzi alla *Fremde*, potrebbe apparire riduttivo, poiché è proprio nella complessità dei meccanismi geopolitici che caratterizzavano il territorio austriaco, più che nel suo rapporto con le mode o con i viaggi fuori dai confini europei, che si manifesta una specifica discriminante dello sguardo austriaco sull'Oriente.

È stato in particolare l'apporto fornito dagli studi postcoloniali alla rilettura dell'epopea imperiale austriaca a costituire il motore per una ridefinizione del concetto di estraneità nell'impero austroungarico e a mostrare la necessità di concepire le dinamiche politiche e culturali dell'Impero come uno spazio sperimentale,⁷⁶ nel quale il confronto con la *Fremde* conduce a ripensare e riformulare parzialmente le diverse componenti che agiscono nei processi di produzione della cultura.

⁷⁴ Cfr. *ivi*, in particolare il V capitolo, pp. 83-136. Per una sintesi dei motivi orientali ripresi dalla cultura della *Moderne* si veda Hans Günther Schwarz, *Der Orient und die Ästhetik der Moderne*, Iudicium, München 2003.

⁷⁵ Così commenta Stephen Greenblatt in *Marvelous Possessions. The Wonder of the New World*, citato da Ulrike Stamm in *Der Orient der Frauen. Reiseberichte deutschsprachiger Autorinnen im frühen 19. Jahrhundert*, Böhlau, Köln, Weimar, Wien 2010, p. 194.

⁷⁶ Walter Rupprechter si riferisce allo spazio culturale della Vienna di fine secolo usando i termini di *Versuchstation* e *Experimentierfeld*. Nell'utilizzare le due parole che in lingua tedesca rimandano, con una leggera differenza denotativa, al concetto di esperimento, lo studioso intende sottolineare da un lato il carattere razionale delle sperimentazioni attive nella cultura dell'epoca (*Experiment*) e dall'altro il loro legame con meccanismi di reiterazione spaziale e temporale (*Versuch*), in *Id.*, *Die Wiener Moderne in kulturwissenschaftlicher Sicht*, in "Waseda Blätter", Nr. 11, 2004, pp. 121-132, qui pp. 123-124.

È ormai un dato assodato che l'Orientalismo austriaco si leghi in modo indissolubile alla pluralità linguistica, confessionale e culturale che caratterizzava i territori dell'Impero sin dalla loro nascita, e che aumenta proporzionalmente a partire dal 1867 – anno dell'alleanza con l'Ungheria – per spegnersi lentamente, a partire dal 1918, anno del crollo del mondo asburgico. Il composito paesaggio dell'Impero contava all'interno della sua area territoriale un alto numero di *Kronländer* d'istituzione medievale e numerose minoranze etniche incluse nei territori nazionali sia dell'Austria (ci riferiamo ai cechi, agli slovacchi, agli sloveni e ai ruteni) che dell'Ungheria (si pensi ai serbi e ai rumeni). La somma di questo articolato sistema geopolitico includeva all'incirca quindici gruppi etnici, tre religioni principali (cristianesimo, islam ed ebraismo) e diverse confessioni di minore entità.⁷⁷ Si registrava inoltre una diffusa poliglossia, declinabile in circa dodici lingue principali e numerosi dialetti e socioletti, una forte discordanza nella conformazione geografica, climatica o etnografica dei territori, nonché la presenza di tradizioni culturali autonome sul piano della letteratura, degli stili architettonici e decorativi, fino alle tradizioni culinarie.⁷⁸ La pluralità promiscua di questo orizzonte sociale accelerava e facilitava processi di scambio che mettevano particolarmente in risalto, come osserva Wolfgang Müller-Funk, un "Widerspiel der kulturellen Kräfte, die Verquickung von Sprache, Kultur und Politik, das heimliche Ranking zwischen ihren einzelnen ‚Völkern‘ bzw. ‚Nationalitäten‘, die Fremd- und Selbstbilder in diesem kulturellen Raum, die Dynamik von Partikularismus und Universalismus".⁷⁹

⁷⁷ A tal proposito di veda Robert Klieber, *jüdische, christliche, muslim. Lebenswelten der Donaumonarchie 1848-1918*, Böhlau, Wien-Köln-Weimar 2010.

⁷⁸ Emil Brix/ Patrick Werkner (Hgg.), *Die Wiener Moderne. Ergebnisse eines Forschungsgesprächs der Arbeitsgemeinschaft Wien um 1900 zum Thema "Aktualität und Moderne"*, Verlag für Geschichte und Politik [u.a.], Wien 1990, p. 136. Si veda anche Dagmar Lorenz, *Wiener Moderne*, (1998) Metzler, Stuttgart- Weimar, ed. 2007, p. 14 e Moritz Csáky, *Zur Konstruktion kollektiver Identitäten in Zentraleuropa*, in Wolfgang Müller-Funk/ Peter Plener/ Clemens Ruthner (Hgg.), *Kanien revisited. Das Eigene und das Fremde (in) der österreichisch- ungarischen Monarchie*, Francke, Tübingen und Basel 2002, pp. 33-49, qui in particolare pp. 38-40. Sulla questione dell'Identità austriaca ricostruita a partire dal più complesso carosello delle culture Mitteleuropee si veda anche Massimo Libardi, Fernando Orlandi, *Mitteleuropa*, Mito, Letteratura, Filosofia, >Silvy Edizioni, Trento, 2010.

⁷⁹ Wolfgang Müller-Funk, *Kanien Revisited. Über das Verhältnis von Herrschaft und Kultur*, in Id./ Plener, Peter/ Ruthner, Clemens (Hgg.), *Kanien revisited. Das Eigene*

I contrasti e le difformità linguistiche, culturali, confessionali che il *landscape* dinamico ed eterogeneo dell'impero austroungarico produceva all'interno dei suoi stessi territori riuscivano a trasmettere quella stessa idea di una "territoriale, kulturelle und symbolische Besetzung der Wildnis", ⁸⁰ all'interno della quale si possono facilmente individuare i prodromi di un *binnen Kolonialismus* inteso in senso sia politico che spaziale, ⁸¹ e traducibile anche sul piano della percezione estetica.

Questo non si traduce in atteggiamenti di superiorità etnica, o in comportamenti di paura e demonizzazione del diverso: osservando i territori dei Balcani, ad esempio, che agli occhi dell'europeo medio costituivano anche una sorta di limite, d'ideale confine tra il mondo civilizzato dell'Occidente e quello barbaro dei popoli orientali, ⁸² per il cittadino austriaco era possibile fare esperienza di 'pratiche domestiche' dell'estraneità. In quei territori poco distanti dal centro politico dell'Impero, si potevano osservare infatti una serie di oggetti che, già noti alle popolazioni europee per lo più attraverso la pittura orientalista francese, ⁸³ erano invece in quelle regioni di uso quotidiano – come

und das Fremde (in) der österreichisch-ungarischen Monarchie, cit., pp. 14-31, qui p. 18.

⁸⁰ Wolfgang Müller-Funk, *Kakanien Revisited*, cit., p. 24.

⁸¹ Ci riferiamo qui alle considerazioni di Alexander Honold sul valore politico-spaziale della pratica coloniale: "Kolonialismus ist nicht allein ein Herrschafts-, sondern ein Raumverhältnis; ein Bündel pragmatischer wie symbolischer Beziehungen zwischen einem Kollektiv und einem bestimmten Territorium und >der Welt<", in Id. *Kakanien kolonial. Auf der Suche nach Welt- Österreich*, in Wolfgang Müller-Funk/Peter Plener/Clemens Ruthner (Hgg.), *op.cit.*, pp. 104-120, qui p. 105.

⁸² "Der Balkan ist immer auch eine Grenze der Zivilisation, die vor allen Völkern im Zentrum Europas (Deutschen, Deutsch-Österreichern, Slowenen, Kroaten, Serben) unterschiedlich gehandhabt und lokalisiert wird. >Dort< auf dem Balkan hört die Welt der Ordnung, der Sauberkeit, der hygienischen Verordnungen wie der verhaslichen Gesetze auf; eine Welt der Unterentwicklung wird sichtbar, in der keines der Völker leben wird. Den Balkan gibt es nicht, niemand will auf ihm leben, jeder ist stolz, daß der jeweils andere schwarze Peter auf dem Balkan lebt. Gleichzeitig ist der Balkan in die Fremd- und Selbstbeschreibung alles Österreichischen eingeschrieben, weshalb die Österreicher gerne für Balkanexperten gelten, die mit solchen zivilisatorischen Grenzüberschreitungen historische Erfahrungen haben.", in Wolfgang Müller-Funk, *Kakanien Revisited*, cit., p. 23.

⁸³ Si pensi ad esempio, tra le raffigurazioni canoniche della *Fremde* diffuse a partire dall'Ottocento, alle immagini di Eugène Delacroix, Jean Auguste Dominique Ingres, Alexandre Gabriel Decamps fino alle visioni impressioniste della seconda metà del secolo di Édouard Monet o Auguste Renoir, solo per citare i nomi più famosi del più vasto panorama proposto, tra gli altri, da Gérard-Georges Lemaire, *The Orient in*

la pipa ad acqua, la moca,⁸⁴ la pelle d'orso o il tschibuk – e descrivevano quindi una sottilissima linea di demarcazione tra percezione della *Fremde* e normale esercizio della *eigene Kultur*.

Uno degli esempi più calzanti di questo sguardo assai peculiare sull'Oriente, in cui le geografie e i confini territoriali sembrano rispondere a una divisione alquanto aleatoria, è quello del viaggiatore letterato Franz Grillparzer. Il suo *Tagebuch auf der Reise nach Konstantinopel und Griechenland* (1843), che raccoglie gli appunti di un viaggio compiuto per raggiungere Costantinopoli e la Grecia a bordo di uno dei nuovi battelli a vapore della compagnia Lloyd, raccontava come, navigando lungo le acque del Danubio, si attraversassero regioni, come l'Ungheria ad esempio, che già si profilavano come veri e propri avamposti d'Oriente, poiché mettevano il viaggiatore di fronte alle prime differenze di paesaggio e di costumi.⁸⁵ Il confronto con la diversità fa sì che le riflessioni di Grillparzer sull'Oriente abbiano inizio già in territorio austriaco, in particolare lungo il corso di quella marca territoriale fluida tra Oriente e Occidente che sono le acque del Danubio. Se per i tedeschi, infatti, il Reno rappresenta il dio immanente, protettivo e minaccioso insieme, il “fiume sacro le cui rive sono la vera patria dei tedeschi” e, ancora, il luogo dove si formano leggende e miti,⁸⁶ il Danubio descrive invece per i cittadini dell'Impero austroungarico il luogo in cui le identità si palesano e si confondono. Le sue acque sono “costantemente oggetto di una persistente volontà trasfiguratrice” che,

Western Art, Könemann, Cologne 2001.

⁸⁴ Ricordiamo che fu proprio un militare serbo a iniziare a Vienna la tradizione dei caffè letterari. La leggenda della nascita di questa importante istituzione culturale risale infatti alle operazioni di smantellamento del campo costruito dai turchi attorno alla città di Vienna durante l'assedio del 1683, e al ritrovamento di alcuni misteriosi sacchi di semi verdi che il re polacco Jan Sobieski, credendoli mangime per cavalli, aveva affidato al suo ufficiale serbo Kolschitzki. Egli per primo ne intuì e sfruttò le potenzialità, aprendo un locale nel quale fosse possibile gustare la nuova bevanda e dando così avvio a una vera e propria tradizione culturale, a un fenomeno di costume destinato a contrassegnare indelebilmente il volto della città. Cfr. Gerhard H. Oberzill, *Ins Kaffehaus! Geschichte einer Wiener Institution*, Jugend und Volk, 1983.

⁸⁵ Per una panoramica del viaggio di Grillparzer e delle riflessioni che l'autore appunta nel suo diario si consulti il saggio di Nicoletta Da Crema, *Verso Oriente. Il Tagebuch auf der Reise nach Konstantinopel und Griechenland di Franz Grillparzer*, in Elena Agazzi (a cura di), *I mille volti di Suleika*, cit., pp. 203- 212.

⁸⁶ Giovanna Cermelli, *Il Reno*. In Francesco Fiorentino/ Giovanni Sampaolo, *Atlante della letteratura tedesca*, Quodlibet, Macerata, 2009, pp. 33-45.

all'indomani della *Finis Austriae*, lo rende testimone e simbolo della "traumatica eppur inevitabile perdita del 'mondo di ieri' asburgico, della successiva emancipazione dell'est europeo dal giogo imperiale, come pure della nascita dei totalitarismi".⁸⁷ Esso rappresenta una piattaforma fluida in cui il prolifico mescolamento con la diversità sconvolge radicalmente il principio d'identità culturale e anche, come suggerisce Magris, il senso della continuità della storia, poiché la frammentazione di lingue, tradizioni, confini e sistemi politici causa una mancanza di punti di riferimento, la mancanza di una storia centrale, che sarà ancora più evidente quando, alla caduta dell'Impero, a ciascuno dei territori e dei popoli che lo componevano verrà richiesto uno sforzo di autodeterminazione.⁸⁸ Sulla scia delle riflessioni di Gianluca Paolucci, potremmo concludere che il Danubio ha per secoli evocato l'irriducibile molteplicità orientale, come pure il tentativo austriaco di comprenderla in un ordine superiore e sopranazionale.⁸⁹

Nel saggio *Die österreichische Idee* (1917), anche Hofmannsthal sottolinea l'importanza del Danubio come marca territoriale fluida caratteristica del paesaggio austriaco. L'autore considera il conglomerato (*Konglomerat*) o fascio di nazioni (*Bündel von Nationen*) costitutivo dell'identità asburgica come la manifestazione di una forza spirituale e di una necessità storica fondata su un doppio fattore, la durata dell'Impero stesso e la sua "beherrschende Lage im Südosten und an den Ufern des größten Stromes, der Europa mit dem Orient verbindet".⁹⁰ Il Danubio costituisce quindi, anche nel caso di Hofmannsthal, una cifra topografica ben precisa, vale a dire un elemento endogeno della definizione culturale eteroclita di un paese, l'Austria, che costruisce la propria civiltà culturale sulla base di un 'Oriente', che non ha inizio in territori esotici, ma già all'interno della periferia europea. L'essenza dell'idea austriaca di Stato risiede per Hofmannsthal nella capacità dell'Austria di comprendere se stessa e le 'polarità' presenti nella sua composita cultura come 'costellazioni che favoriscono la

⁸⁷ Gianluca Paolucci, *Il Danubio*, in Francesco Fiorentino/ Giovanni Sampaolo, *op. cit.*, pp. 46-53, qui p. 47.

⁸⁸ Il senso di questa riflessione costituisce il nucleo fondante del viaggio di Claudio Magris tra le terre dell'Europa centrale raccolte poi in *Danubio*, Garzanti, Milano 1986.

⁸⁹ Gianluca Paolucci, *op. cit.*, pp. 47-48.

⁹⁰ Hofmannsthal, *Die österreichische Idee*, GW RA II, pp. 453-458, qui p. 455.

vita'.⁹¹ Pur con una storia difficile da scrivere a causa dei suoi confini fluttuanti, che ne modificano di continuo scenari e personaggi, l'idea di Austria propugnata dal poeta è in grado di collocare gli elementi eterogenei che la caratterizzano in una 'altissima sintesi' proprio sulla base della sua duplice essenza di Porta sull'Oriente e dall'Oriente:

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 Völkermenge 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.⁹²

Le parole di Hofmannsthal manifestano quanto, nella cultura di fine secolo, l'idea di Oriente ridestasse non solo la coscienza di una memoria culturale che legava il passato asburgico ai popoli orientali, ma facesse scoccare anche la scintilla della percezione sia pure ancora contraddittoria delle numerose componenti presenti nella propria cultura, che rendevano necessario attivare processi sinergici, in grado di accogliere le differenze, rifletterle nei loro contenuti e nelle loro forme, riconoscerle come parte integrante di un percorso di ridefinizione di sé.⁹³ Integrando l'orizzonte di un Oriente per metà asiatico e per metà

⁹¹ I fattori della durata dell'Impero e della sua posizione geografica così peculiare, costituiscono per Hofmannsthal la marca principale dell'ottimismo austriaco nell'affrontare le difficoltà materiali e spirituali: "[...] auf ihnen beiden zusammen ruht in diesem Reiche das zurückgewonnene Gefühl der eigenen Bedeutung und damit der Mut, sich selbst zu verstehen und die Polaritäten, die sich innerhalb unserer Totalität geltend machen, als lebensfördernde Konstellationen zu begreifen, unsere gewohnten inneren Spannungen und Krisen aber als Vorwegnahme des Tiefsten, das dem europäischen Konflikt zugrunde liegt, bei uns schon fühlbar, als noch das übrige Europa, [...] seine größten politischen, das heißt geistigen Probleme ins Auge zu schauen noch nicht den Mut hatte ", *ivi*, p. 454.

⁹² *Ibidem*.

⁹³ Cfr. Grazia Pulvirenti, *L'Oriente e la Mitteleuropa*, in "AION", Sezione Germanica, N.S.

europeo, osservato dalla posizione privilegiata di un austriaco, Hofmannsthal anticipa in nuce quella che Moritz Csáky, molti decenni più tardi, teorizzerà come una cultura centro-europea senza confini precisi, simile alla nozione braudeliana di Mediterraneo, fondata su una pluralità culturale di tipo sia esogeno che endogeno.⁹⁴

Man könnte diese Pluralität Zentraleuropas unter einem doppelten Gesichtspunkt betrachten: unter dem Gesichtspunkt einer exogenen und einer endogenen Pluralität. Unter exogener Pluralität verstehe ich die Summe all jener kulturellen Elemente, die von <außen> eingewirkt und zu einer spezifischen kulturellen und sprachlichen Konfiguration Zentraleuropas beigetragen haben. Solche kulturellen Diffusionsprozesse gesamteuropäischer und außereuropäischer (z.B. osmanischer) Relevanz waren freilich oft an bestimmte soziale Schichten gebunden, sie vermochten aber dennoch das kulturelle Bewusstsein breiterer Bevölkerungskreise und damit auch jenes von Einzelindividuen zu beeinflussen. [...] die endogene Pluralität [...] stellt sich dar in der seit Jahrhunderten nachweisbaren Vielfalt an Völkern, Volksgruppen, Kulturen, Religionen, Sprachen, Gebräuchen und Sitten, die hier bis in die Gegenwart sichtbar geblieben sind.⁹⁵

Csáky mette in evidenza come in Europa centrale sia possibile individuare una doppia configurazione dell'estraneo: da un lato determinato dall'influsso di elementi culturali 'esterni', anche extraeuropei, e dall'altro, invece, dalla pluralità o dalla frammentazione interna alla stessa cultura del centro Europa e alla sua storia: "Fremdheiten – commenta infatti – [werden] erfahrbarer und durch deren tägliche, virtuelle Vergegenwärtigung sichtbarer".⁹⁶

Quello che accomuna il discorso di Csáky alle riflessioni di Hofmannsthal non è quindi solo il riconoscimento di questa doppia

XVII (2007), 1-2, p. 495- 504, qui p. 495.

⁹⁴ Cfr. Moritz Csáky, *Mitteuropa/Zentraleuropa – ein komplexes kulturelles System*, in Heiny Fassmann/ Wolfgang Müller-Funk/ Heidemarie Uhl (Hgg.), *Kulturen der Differenz – Transformationsprozesse in Zentraleuropa nach 1989*, Vienna University Press, Wien 2009, pp. 21- 30, qui p. 24.

⁹⁵ Moritz Csáky, "Was man Nation und Rasse heißt, sind Ergebnisse und keine Ursachen". Zur Konstruktion kollektiver Identitäten in Zentraleuropa, in Wolfgang Müller-Funk/ Peter Plener/ Clemens Ruthner (Hgg.), *op. cit.*, pp. 33- 49, qui p. 42.

⁹⁶ Ivi, p. 47.

manifestazione della Fremde, ma anche dell'intrinseco e superiore valore assunto dall'esotico di tipo endogeno come elemento di apertura verso l'incontro con la diversità.

L'Oriente a cui Hofmannsthal fa riferimento per definire la sua idea di Austria ha infatti tutt'altro che connotazioni esotiche: nello stesso saggio l'autore rimarca la 'primaria e fatale' predisposizione austriaca "auf Ausgleich mit dem Osten" e, nello specifico, ad un "Ausgleich der alteuropäischen latein-germanischen mit der neu-europäischen Slawenwelt".⁹⁷ Il contatto con il mondo slavo risulta utile, continua l'autore, per equilibrare la germanicità evitando che assuma caratteristiche marcatamente nazionaliste.⁹⁸

Il nodo concettuale espresso dal discorso di Hofmannsthal, che ritroviamo nei più tardi scritti di Csáky, rivela che è in particolare l'intellettuale, con la sua privilegiata posizione di osservatore, l'unico in grado di riconoscere la precisa funzione teleologica assunta dai luoghi e dalle funzioni del potere politico e culturale centrale, e che spetti quindi a lui il compito di neutralizzare il peso delle differenze, delle contraddizioni e delle molteplici polarità che ancora oggi, sottolinea Csáky, determinano la cultura dei popoli del centro Europa, nel nostro caso dell'Austria in particolare, svolgendo una funzione armonizzante tra le forze in gioco e rendendo produttivo il caos da queste prodotto.⁹⁹

⁹⁷ Hofmannsthal, *Die österreichische Idee*, GW RA II, pp. 456-457.

⁹⁸ Stärker als das Engparteiliche und das Ideologische [...] ist das Schicksalhafte, welches bei uns darauf geht, in deutschem Wesen europäisches zusammenzufassen und dieses nicht mehr scharf-nationale Deutsche mit slawischem Wesen zum Ausgleich zu bringen", *ivi*, p. 457. Per una trattazione più ampia sul potere centrale dell'Impero, da una prospettiva di tipo storico che considera il ruolo delle periferie come surrogati di territori colonizzati oltreoceano, si veda Andrea Komlosy, *Innere Peripherien als Ersatz für Kolonien? Zentrenbildung und Peripherisierung in der Habsburgermonarchie*, in

<http://www.kakanien.ac.at/beitr/fallstudie/AKomlosy1.pdf> (data ultima consultazione gennaio 2012).

⁹⁹ Il perdurare sino ai nostri giorni della pluralità endogena alla quale accenna Csáky è ancora visibile in numerosi aspetti della cultura austriaca. Esempi in questo senso vengono dalla particolare varietà di tedesco parlato in Austria, che lascia ancora riconoscere al suo interno le varietà diatopiche e diastratiche delle lingue degli stati dell'Est annessi all'Impero asburgico, un processo particolarmente evidente nel caso del dialetto viennese. (Si ricordi a tal proposito la lista dei 23 austriacismi – quasi tutti attinenti al lessico culinario – che l'Unione Europea riconobbe all'Austria con il Protocollo n°10). Particolarmente interessanti sono anche le ricerche condotte nell'ambito degli studi sulla memoria culturale austriaca dall'Istituto di

Un'ulteriore esemplificazione del discorso sulle forze duplici che caratterizzano l'Orientalismo austriaco è quello dell'antropologo André Gingrich, che teorizza per i territori dell'Europa centrale un particolare tipo di Orientalismo definito con l'espressione *Frontier Orientalism*. Gingrich esplora le prospettive offerte da discorsi mitico-storici e metanarrativi sull'immagine dell'orientale, notando come i processi d'identificazione dell'estraneo, in particolare all'inizio della *Moderne*, disegnassero i contorni di un 'Orientalismo della prossimità', fondato in particolare sui contatti che l'Austria aveva storicamente intrattenuto con il mondo musulmano-ottomano. In conseguenza di questi rapporti, la presenza di turchi e musulmani dà luogo a una vera e propria metafora per la più generale tipologia dell'"orientale". Lo studioso mostra come la percezione austriaca dell'estraneo sia dominata da una sorta di codice binario: da un lato l'orientale viene considerato come l'invasore, il 'musulmano cattivo', (ad es. i turchi), dall'altro invece come il 'buon musulmano' (ad es. il bosniaco), impegnato a difendere l'egemonia territoriale e politica del potere centrale (ad es. l'Impero)¹⁰⁰ dai pericoli di nuove invasioni. Sul piano della percezione culturale, quelle del 'buono' e del 'cattivo' musulmano costituiscono, dunque, le "key metaphors in a dual register, inherent to one and the same narrative" e rappresentano, dunque, le due facce di una stessa medaglia che

Antropologia Sociale della ÖAW (Österreichische Akademie der Wissenschaften). Tra i progetti conclusi, tutti condotti in un'ottica transdisciplinare, ricorderemo qui 'Muslime in Wien. Eine sozio-kulturelle Untersuchung ihres religiösen Selbstverständnisses', o ancora 'Shifting Memories – Manifest Monuments. Memories of the Turks and Other Enemies'

(<http://www.tuerkengedaechtnis.oeaw.ac.at>) (data ultima consultazione marzo 2020) e, in particolare, il progetto 'Orientalism in Vergleich', iniziato nel 2010 ed attualmente in corso, che si pone l'obiettivo di indagare i meccanismi di tipo endogeno ed esogeno che sottendono ai discorsi sull'Orientalismo in ambito europeo. Per consultare questi e numerosi altri progetti che muovono nella stessa direzione, si veda il sito della Österreichische Akademie der Wissenschaften all'indirizzo <http://www.oeaw.ac.at> (data ultima consultazione marzo 2020).

¹⁰⁰ André Gingrich, *Frontier Myths of Orientalism. The Muslim World in Public and Popular Cultures of Central Europe*, in MESS. Mediterranean Ethnological Summer School, Vol. II., (ed. by) Bojan Baskar/ Borut Brumen, Ljubljana 1998, pp. 99-127. Si veda anche Id., *Grenzmythen des Orientalismus – Die islamische Welt in Öffentlichkeit und Volkskultur Mitteleuropas*, in Erika Mayr-Oehring/ Elke Doppler (Hgg.), *Orientalische Reise. Malerei und Exotik im späten 19. Jahrhundert*, Museen der Stadt Wien, Wien 2003, pp. 110-129.

confluisce in una narrativa comune.¹⁰¹ Gingrich sostiene in questo senso che il concetto di *Frontier Orientalism* può essere considerato come una sorta d'ideale collegamento tra le conclusioni di Said sull'Orientalismo occidentale e quelle di Maria Todorova sul concetto, diametralmente opposto, di Balcanismo;¹⁰² costituisce quindi un nuovo ambito di ricerca per quella prospettiva 'centrale' propria dei territori della Mitteleuropa, esclusi dalle trattazioni dei suoi colleghi.¹⁰³

Le forme di Orientalismo presenti nel fine secolo austriaco si discostano dunque in modo peculiare da quelle che sono le mode più diffuse nella cultura europea e si presentano caratterizzate anche da un atteggiamento più generale che è quello di appropriarsi dell'estraneità accorciando le distanze conoscitive: "Die Nähe – commenta Konrad Köstlin – gewinnt eine neue Qualität durch die moderne Deutung der Existenz des Menschen als 'entfremdetes' Dasein".¹⁰⁴ Secondo lo studioso, la *Exotik der Ferne* rimane per la stragrande maggioranza delle popolazioni europee un'esperienza di difficile se non di impossibile realizzazione, pertanto la naturale inclinazione alla scoperta del nuovo e del diverso ingegnano l'uomo comune a individuare altri orizzonti di incontro con l'esotico. La cosiddetta *Exotik des Nahen* si lascia descrivere in sintesi come l'insieme di tutte quelle pratiche della vita quotidiana che tendono a tramutare in processi di straniamento segmenti

¹⁰¹ Cfr. anche il contributo *Immigration Politics, Austrian Millennial Festivals, and the Role of Anthropology*, che il Prof. Gingrich ha presentato nel 1996 alla sessione "Anthropology and the Politics of Culture in Contemporary Germany, Switzerland, and Austria" della Twentieth Annual Conference of the German Studies Association, Seattle Wa. (10th - 13th october 1996), consultabile online all'indirizzo <http://ezines.onb.ac.at:8080/www.univie.ac.at/Voelkerkunde/theoretical-anthropology/andre.html> (data ultima consultazione marzo 2020).

¹⁰² Maria Todorova, *Imagining the Balkans*, Oxford Univ. Press, Oxford 1997, o ancora Id., *Die Erfindung des Balkans, Europas bequemes Vorurteil*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1999, e Id., *Balkan Identities: Nation and Memory*, Hurst, London 2004.

¹⁰³ A tal proposito si veda Andre Gingrich, *Kulturgeschichte, Wissenschaft und Orientalismus. Zur Diskussion des „frontier Orientalism“ in der Spätzeit der k.u.k. Monarchie*, in Johannes Feichtinger/ Elisabeth Großegger/ Gertraud Marinelli-König/ Peter Stachel/ Heidemarie Uhl (Hgg.), *Schauplatz Kultur – Zentraleuropa. Transdisziplinäre Annäherungen*, Studien Verlag, Innsbruck-Wien-Bozen 2006, pp. 279-288.

¹⁰⁴ Konrad Köstlin, *Volkskultur als Exotik des Nahen*, in Rudolf Flotyinger (Hg.), *Fremdheit in der Moderne*, Passagen Verlag, Wien 1999, pp. 109- 120, qui p. 109.

della propria cultura come il vestiario, i cibi, le feste, i comportamenti sociali, gli interessi del tempo libero. Per effetto di queste pratiche, la cultura di un popolo si manifesta come un “Ensemble des schönen Scheins”,¹⁰⁵ in grado di produrre un vero e proprio *Erlebnis* dell’esotico senza la necessità di spostamenti nello spazio. Una tale modalità della conoscenza e dell’esperienza sembra in grado di offrire “Spielmaterial für eine Identitätsbricolage der Moderne” all’interno della quale, “das Banale, Alltägliche wird auralisiert, musealisiert und narrativ aufbereitet”.¹⁰⁶

È proprio attraverso la letteratura che sarà più semplice analizzare i modi in cui l’Oriente mette in scena sé stesso nell’ambito della cultura austriaca e al di fuori di questa, dialogando con le culture europee e lasciandosene influenzare. Il caso di Hugo von Hofmannsthal è particolarmente idoneo a ripercorrere i punti salienti dell’Orientalismo austriaco qui tracciati, perché non solo egli mostrò di avere imparato, prima di chiunque altro, a distinguere le ‘tipologie’ di Oriente che si manifestavano nella sua epoca, ma fu anche capace di farne un elemento di riflessione costante. Come sottolinea Gerhard Neumann, Hofmannsthal riuscì a praticare un’“etnografia letteraria”, instaurando cioè con le forme di estraneità percepite nel tempo e nello spazio un dialogo che si esprime in modi e generi letterari diversi; ciò in virtù della sua capacità di progettare e configurare i propri testi come paradigmi etici o modelli culturali, come esperimenti nati dalla funzione conoscitiva attribuita alla percezione sensoriale, nonché dalla profonda conoscenza dei meccanismi che regolano lo scambio tra l’eredità della propria cultura e lo stimolo di una cultura altra.¹⁰⁷

1.4. Hofmannsthal e la *Fremde*: tra Oriente e Asia

Il dialogo con l’estraneità si articola nell’opera di Hugo von Hofmannsthal in una sorta di polarità. Come ha già suggerito Thomas

¹⁰⁵ Köstlin riprende a sua volta l’espressione da un testo di Hermann Bausinger, *ivi*, p. 111.

¹⁰⁶ *Ibidem* e p. 113.

¹⁰⁷ Cfr. Gerhard Neumann, *L’estetica di Hofmannsthal nella svolta della modernità*, in “Cultura tedesca”, n. 8, 1997, pp.7-21, qui p. 21.

Pekar,¹⁰⁸ esso andrebbe descritto nella sua globalità intendendo l'incontro con l'esotico come contatto con culture non esclusivamente europee. La topografia è assai ampia: dal vicino all'estremo Oriente, dai territori ad est dell'Impero fino alle coste del Giappone, India e Cina incluse.

Proprio in virtù dell'ampio spettro applicato a designare unità territoriali ma anche culturali assai diverse, il termine esotico, per dirla con Pageaux, non va inteso come caratteristica di una corrente di pensiero, o ancora come una rigida definizione spaziale o tematica. Hofmannsthal stesso, dal canto suo, non lascia tracce di una sua definizione di 'esotico'. Negli scritti, tuttavia, il confronto con la *exotische Fremde* riaffiora in modo costante e, pur non facendo di Hofmannsthal un orientalista tout court, lo influenza profondamente, spingendolo a tradurre in un ben preciso prodotto culturale i contorni del suo immaginario o il rapporto con società e culture più o meno lontane a vario titolo. L'esotismo, precisa infatti Pageaux, è innanzitutto un tipo di relazione tra luoghi, tempi o anche persone, che si estrinseca sul piano del vissuto esperienziale, ma soprattutto nel campo della letteratura e nelle modalità di rappresentazione; l'effetto esotico si traduce cioè in processi di scrittura che esprimono i contorni di un certo immaginario e il modo in cui esso questo entra in stretto rapporto con una cultura altra. Questo immaginario, conclude lo studioso francese, si mostra carico di idee, paragoni e figure e, in virtù di questa valenza testuale-linguistica dell'immaginario, si può affermare che non esistono scrittori esotici, ma solo scritture esotiche.¹⁰⁹

Se esaminato in una prospettiva d'insieme, ovvero tenendo conto degli interessi che caratterizzano l'opera di Hofmannsthal dal 1891, anno di composizione dei primi ghazal, al 1929, anno di composizione del libretto *Arabella*, il suo esotismo poetico sembra subire sostanziali trasformazioni interne. Esso risponde a un processo evolutivo che riflette la maturazione del suo pensiero, del suo approccio alla scrittura, alla lettura, alla percezione delle diversità insite nella natura stessa

¹⁰⁸ Thomas Pekar, *Exotik und Moderne bei Hugo von Hofmannsthal*, in Sabina Becker/Helmut Kiesel, *Literarische Moderne. Begriff und Phänomen*, Walter de Gruyter, Berlin 2007, pp. 129-143.

¹⁰⁹ Daniel-Henri Pageaux, *L'effetto esotico e la sua produzione. Proposizioni per un metodo di studio e di ricerca*, in Paolo Proietti/Renato Boccali, *Le frontiere dell'alterità*, Sellerio, Palermo 2009, pp. 185-195, qui p. 185.

della cultura austriaca e riflette i molteplici stimoli culturali, i colloqui con altri intellettuali e le numerose letture che affollano la mente dell'autore sin dalla giovanissima età. Superando il primo coraggioso studio sulla biblioteca di Hofmannsthal di Michael Hamburger,¹¹⁰ le sue letture orientali sono state raccolte successivamente in un fondamentale studio di Freny Mistry, *Hofmannsthal Oriental Library*.¹¹¹ Con un attento approccio filologico, Mistry ricostruisce non solo i titoli oggetto d'interesse del poeta, ma tenta di datare i periodi di lettura, ipotizza interessanti intrecci tra opere e autori, annota probabili prestiti da altre biblioteche, riesce ad individuare influenze nascoste e, nonostante le gravissime perdite del patrimonio librario a seguito delle sfortunate vicende della famiglia, individua un vero e proprio arsenale di testi 'esotici' presenti nella biblioteca del poeta, ipotizzando anche le eventuali mancanze. Lo studio di Mistry mostra con chiarezza quanto le conoscenze del poeta sull' 'esotico' fosse ampio e non solo per il numero di autori e testi presenti, ma anche per i contenuti, che spaziavano da studi filosofici e religiosi ad affreschi di vita in paesi stranieri, includendo testi di poesia e narrativa, resoconti di viaggio, per arrivare sino a testi cerimoniali e tattiche di guerra. Il risultato della ricerca, che non include tutte le opere che l'autore potrebbe aver consultato¹¹² presso amici e conoscenti o ancora, come già accennato, quelli andati persi nei vari traslochi, dimostra come la biblioteca orientale dell'autore fosse "far more extensive than one might expect to find in the library of even as well-read poets as Hofmannsthal".¹¹³

Il titolo dello studio di Mistry usa comunque un criterio forse semplificativo per designare le aree d'interesse geoculturale oggetto delle passioni dell'autore. Da una lettura attenta, infatti, appare chiaro che le topografie culturali e spaziali alle quali fa riferimento riguardano per lo più un Oriente asiatico, un bacino territoriale che parte dall'India per includere al suo interno Cina e Giappone. Sebbene Hofmannsthal stesso utilizzi spesso nella sua opera i termini Oriente e

¹¹⁰ Michael Hamburger, *Hofmannsthals Bibliothek. Ein Bericht*, in "Euphorion" 55 (1961), pp. 15-76.

¹¹¹ Freny Mistry, *Hofmannsthal's Oriental Library*, in "The Journal of English and Germanic Philology", Vol. 71, No. 2, Apr. 1972, pp. 177-197.

¹¹² Le avverse fortune del patrimonio librario di Hofmannsthal sono ben raccontate da Michael Hamburger, *op. cit.*, p. 15 e segg.

¹¹³ *Ivi*, p. 177.

Asia in relazione metonimica, senza che sia più possibile distinguerli chiaramente,¹¹⁴ nella maggior parte dei casi egli ne fa invece un uso mirato, identificativo di un preciso orientamento geografico e anche concettuale. Guardando alla sua opera, potremmo parlare di una vera e propria biforcazione geopoetica che distingue i due volti dell'esotico: da un lato c'è l'Oriente delle favole e della poesia arabo-persiana, frequentato dall'autore non solo attraverso i testi in traduzione, ma anche e soprattutto attraverso la cultura europea che da quei testi si era lasciata guidare e ispirare. L'immagine generale che abbiamo di questo Oriente è priva di quell'astrazione e raffinatezza che contraddistingue il mondo asiatico: il carattere polimorfo della cultura austriaca, che si lasciava attraversare da diverse popolazioni e dalle tradizioni importate già dall'epoca delle invasioni turche, faceva dell'Oriente, come abbiamo visto, qualcosa di estremamente tangibile nei territori stessi dell'Impero e dunque anche alla percezione del poeta. Dall'altra parte emerge l'immagine dell'Asia, mondo della filosofia e della scrittura impegnata, nella quale Hofmannsthal approfondisce temi che vanno dalle questioni etico-religiose a quelle nozioni di tipo socio-culturale che nei paesi dell'Estremo Oriente asiatico regolano in maniera rigida la quotidianità.

La divisione tra queste due realtà topologiche di Oriente e Asia esiste nell'opera dell'autore già a partire dagli anni di composizione dei ghazal, nei quali egli elabora stimoli poetici orientali mentre, parallelamente, forma e affina il suo giudizio e le sue conoscenze sui primi testi di saggezza asiatica. I due mondi corrono dunque paralleli, sebbene si possa affermare che l'Oriente, inteso come luogo delle favole, dell'immaginazione, dell'invenzione fantastica, cessa con il dramma *Le Nozze di Sobeide*, ultima grande fiaba orientale per il teatro, per poi ricomparire nelle complesse allegorie della *Donna senz'ombra* (1912-1919)¹¹⁵ e del romanzo incompiuto *Andreas* (1907-1927);¹¹⁶ qui, tuttavia, non si impone come elemento caratterizzante, ma si trasfigura in modo allegorico tra una miriade di altri riferimenti colti.

¹¹⁴ Una tale sovrapposizione avviene, per esempio, nel discorso in casa di un collezionista d'arte, cfr. *Ansprache gehalten am Abend des 10. Mai 1902 im Hause des Grafen Karl Lanckoroński*, GW RA I, pp. 20-25.

¹¹⁵ Hofmannsthal, GW EEGRB, pp. 342-442. Poi anche in forma di libretto per l'opera teatrale musicata da Richard Strauss (1913), GW DV, pp. 305-380.

¹¹⁶ Hofmannsthal, GW EEGRB, pp. 198-308.

Questo lavoro di ricerca tralascia volontariamente il filone asiatico: in questa direzione hanno dato, infatti, un grande contributo gli studi di Hartmut Zelinsky,¹¹⁷ Freny Mistry¹¹⁸ e le numerose interpretazioni di singole opere nelle quali si registra la presenza di motivi asiatici. Per la vastità dei territori che indica, e dunque in considerazione della pluralità di fonti e prospettive di ricerca che rende possibili, si tratta di un campo di studio assai ampio, che non di rado trova al suo interno ulteriori differenziazioni. L'intervento di Dagmar Lorenz alla Conferenza dei germanisti rumeni nell'estate del 2012, per esempio, lascia presagire nuovi interessanti spunti nel campo dell'indagine comparata dell'opera di Hofmannsthal da un punto di vista sinologico,¹¹⁹ che promettono di ampliare e approfondire le intuizioni di Joseph Strelka nel suo studio nel 2004.¹²⁰

Per spostarsi ancora sull'ideale mappa geopoetica asiatica, nella quale Hofmannsthal sembra muoversi con destrezza, non si potranno non ricordare gli studi di Thomas Pekar¹²¹ e Walter Pache¹²² sul rapporto del poeta col Giappone, un paese che egli impara a conoscere, tra l'altro, attraverso le opere dello scrittore statunitense Lafcadio

¹¹⁷ Hartmut Zelinsky, *Brahman und Basilisk. Hugo von Hofmannsthals poetisches System und sein lyrisches Drama Der Kaiser und die Hexe*, Fink, München 1974. Id. *Hugo von Hofmannsthal und Asien*, in Roger Bauer et al. (Hgg.), *Fin de Siècle. Zu Literatur und Kunst der Jahrhundertwende*, Klostermann, Frankfurt a. M. 1977, pp. 508-566.

¹¹⁸ Oltre allo studio sulla biblioteca orientale di Hofmannsthal lo studioso pubblica, solo qualche anno dopo, uno saggio dal titolo *The Concept of Asia in Hofmannsthal's Prose Writings* (in "Seminar. A Journal of Germanic Studies", Vol XIII, No. 4, 1977, pp. 227-256).

¹¹⁹ Ci riferiamo al IX. Congresso internazionale dei germanisti rumeni svoltosi a Bukarest dal 4 al 7 giugno 2012, nel quale Dagmar Lorenz, già famosa per i suoi studi sulla Wiener Moderne, ha usato le sue competenze di sinologa presentando una relazione dal titolo *Tradition und (chinesischer) Exotismus bei Hugo von Hofmannsthal*, di prossima pubblicazione nella raccolta degli Atti.

¹²⁰ Joseph P. Strelka, *Hofmannsthal und die chinesische Geistigkeit*, in Id., *Lyrik - Kunstprosa - Exil. Festschrift für Klaus Weissenberger zum 65. Geburtstag*, Tübingen[u.a.], Francke 2004, pp. 177-192.

¹²¹ Thomas Pekar, *Hofmannsthals 'Umweg über Asien'. Zur Konstellation von Europa und Asien im europäischen 'Krisen-Diskurs' am Anfang des 20. Jahrhunderts*, in "Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte" (2009) H. 2, pp. 246-261.

¹²² Walter Pache, *Das alte und das neue Japan. Lafcadio Hearn und Hugo von Hofmannsthal*, in Id., *Degeneration - Regeneration. Beiträge zur Literatur- und Kulturgeschichte zwischen Dekadenz und Moderne*, Königshausen & Neumann, Würzburg 2000, pp. 87-99.

Hearn,¹²³ per il quale nutriva grande interesse. Ispirato dai suoi scritti, Hofmannsthal arrivò persino a progettare uno dei suoi dialoghi fittizi, rimasto incompiuto, e pensato come uno scambio d'idee sulla disgregazione dei costumi europei tra un giovane europeo e un nobiluomo giapponese.¹²⁴

Mentre l'Asia, come realtà geopolitica nuova che solo in tempi recenti si era aperta all'incontro con l'Occidente,¹²⁵ rappresentava per il poeta così come per gli intellettuali del tempo, la risposta o – come la definisce Pekar – la soluzione alternativa (*Unweg*), alla grande crisi dei valori imperante in Europa,¹²⁶ l'Oriente delle prime opere, in particolare quello delle fiabe arabe, rappresenta più che una via di fuga, un mondo reale e immanente, nel quale fare esperienza non solo dell'aura mitico-narrativa dei racconti orientali, ma in primis di quella quotidianità austriaca così intrisa di diversità.

Nell'Oriente che Hofmannsthal tratteggia nel primo decennio della sua produzione artistica, come vedremo nell'analisi dei testi scelti, le numerose componenti eteroclite presenti nella cultura del suo tempo, di cui egli è attento osservatore, riaffiorano in quella consapevolezza storico-geografico-letteraria che egli stesso designa con il nome di *Gan-zes*, e si mescolano a quella sua fervida capacità di trasporre e mutuare, per dotare di nuova vita forme, temi, luoghi e opere della tradizione. Anche in questo caso, il concetto di Oriente appare caratterizzato dalla sua estrema mutabilità. Esso è allo stesso tempo se stesso e altro da sé

¹²³ Scrittore statunitense vissuto a lungo in Giappone e autore di una serie fortunata di opere su quel paese. Alla sua scomparsa, nel 1904, Hofmannsthal gli dedica, in un saggio-ricordo, parole di grande ammirazione, cfr. Hofmannsthal, *Lafcadio Hearn*, GW RA I, pp. 331-333.

¹²⁴ Hofmannsthal, *Gespräch zwischen einem jungen Europäer und einem japanischen Edelmann*, SW XXXI, pp. 274-277.

¹²⁵ Grande conquista dell'epoca Bakumatsu, le innovazioni introdotte in Giappone nel periodo Edo (1603-1868) portarono tra l'altro all'apertura delle rotte commerciali con l'Europa (1858 e segg.)

¹²⁶ Thomas Pekar, *Hofmannsthals 'Umweg über Asien'. Zur Konstellation von Europa und Asien im europäischen 'Krisen-Diskurs' am Anfang des 20. Jahrhunderts*, in "Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte" (2009) H. 2, pp. 246-261. Più in generale, sugli influssi della cultura asiatica in Occidente si veda Robin W. Winks/ James R. Rush (eds.), *Asia in Western Fiction*, Manchester University Press 1990, e Ingrid Schuster, *China und Japan in der deutschen Literatur, 1890-1925*, Francke, Bern- Berlin 1977.

e, considerando i processi di trasfigurazione e transizione impliciti nell'idea di tropo che emerge dagli stessi scritti dell'autore, esso appare come coperto da una lente attraverso la quale, in numerose occasioni, si possono riconoscere con chiarezza le sembianze dell'Occidente.

2. Hofmannsthal e l'arte del ghazal. L'Oriente poetico

2.1. Hofmannsthal e il ghazal. Ritmi e forme d'Oriente

*In deine Reimart hoff ich mich zu finden,
Das Wiederholen soll mir auch gefallen,
Erst werd ich Sinn, sodann auch Worte finden;
Zum zweitenmal soll mir kein Klang erschallen,
Er müßte denn besondern Sinn begründen,
Wie du's vermagst, Begünstigter vor allen!*
Goethe, *West-östlicher Divan*

Nella considerazione dei legami che a più livelli Hofmannsthal istituì con il mondo orientale, in particolare con quello arabo musulmano, alla sua primissima produzione in versi è stata dedicata scarsa attenzione: Essa è costituita prevalentemente da un piccolo gruppo di testi poetici, tutti concepiti tra il 1890 e il 1891, sul modello del ghazal persiano.

Il valore di questi componimenti e il loro peso nella progressiva elaborazione di un'“estetica orientale” nell'opera di Hofmannsthal, sembrano essere stati messi in ombra in primis dalla popolarità della produzione poetica più tarda e, in secondo luogo, dall'uscita, pochi anni dopo, delle prose brevi, ispirate all'universo narrativo delle *Mille e una Notte*. In esse, molto più che nei ghazal, l'immaginazione dell'Oriente gioca un ruolo cruciale e riconoscibile sia sul piano formale che in quello dei contenuti.

Soltanto in tempi relativamente recenti, ai componimenti di Hofmannsthal meno analizzati, tra i quali anche i ghazal, è stata invece

rivolta una nuova attenzione critica, nell'intento di ritrovare e ricostruire nella sua opera giovanile il nucleo fondante di crisi profonda espressa nella lirica più matura, prima che la fede nel linguaggio poetico si sgretoli in quel documento epocale che è la *Lettera di Lord Chandos* (1902).¹

La composizione dei ghazal, oltre a riflettere la precoce capacità di Hofmannsthal di misurarsi con stili sempre diversi, testimonia del fatto che la sua conoscenza delle forme letterarie d'Oriente già in giovane età non si limitava esclusivamente alle *Mille e una Notte*. I 'libri sul tavolo',² ovvero l'ampio e multiforme *plateau* delle sue frequentazioni letterarie, comprendeva sin dagli anni dell'adolescenza le raccolte di ghazal e *rubā'ī*, le forme poetiche della tradizione medievale persiana diffuse in Europa a partire dal Medioevo, ma cristallizzate solo a partire dal XVIII secolo. Se i testi persiani in traduzione presenti nella sua libreria possono spiegare in parte l'influsso e il fascino che queste forme poetiche avevano esercitato su di lui, determinante per la decisione di comporre versi su quel modello è il confronto con la tradizione europea, in particolare tedesca, di ripresa del ghazal. Di questa tradizione, Goethe, Rückert e Platen sono non solo i nomi più celebri, ma sicuramente anche quelli che già il giovane liceale aveva potuto frequentare attraverso le sue letture.

Sin da questi primi componimenti, il legame di Hofmannsthal con la tradizione poetica arabo-persiana si mostra come scelta consapevole nel percorso di crescita e maturazione intellettuale; gli sono invece del tutto estranei gli stimoli che in quegli anni giungevano in Europa dalle

¹ Vedi in particolare Tobias Heinz, *Hofmannsthals Sprachgeschichte. Linguistisch-literarische Studien zur lyrischen Stimme*, Niemeyer, Tübingen 2009, p. 15. Si veda inoltre il recente contributo di Dieter Burdorf, *Formentauschend. Hofmannsthals Ghazelen im gattungsgeschichtlichen Kontext*, in "Hofmannsthal Jahrbuch zur europäischen Moderne" 20 (2012), pp. 109-140.

² L'espressione è di Hofmannsthal stesso e costituisce un rimando all'omonimo saggio composto nel 1905, nel quale egli riflette sul suo rapporto con l'oggetto-libro riconoscendone l'influsso su ogni fantasia: "Jenes unrealste aller Reiche, unheimlichste aller Phantasmata, die sogenannte Wirklichkeit, ist vollgestopft mit ihnen. Unser Dasein starrt vor Büchern". I libri, continua Hofmannsthal, sono veri e propri messaggeri di pensiero in un'epoca di straniamento e solitudine ("Sie sind die einzigen Boten in einer Welt der Entfremdung, maßloser Vereinsamung") parlare di libri è dunque per lui, l'unico modo in cui si possa cristallizzare ciò di cui non si può normalmente parlare. Hofmannsthal, *Der Tisch mit den Büchern*, GW RA I, p. 337-340.

altre e più lontane culture asiatiche guadagnando numerosi proseliti: un esempio tra tutti, l'interesse di Rainer Maria Rilke per la forma dello *haiku*.³

2.2. Caratteristiche formali del ghazal

La struttura classica del ghazal, considerato in Persia la più alta forma poetica, può essere descritta in generale come un'attenta trama-tura di versi, intimamente coesi per effetto di un preciso gioco di rime e parole ricorrenti la cui funzione principale è produrre una musicalità del verso capace di innescare nel lettore un sentimento d'intima partecipazione al contenuto del componimento.⁴

I temi principali di questa poesia sono, secondo la tradizione arabopersiana, l'amore nostalgico e contrastato, il dolore, il desiderio struggente, la speranza, l'alternarsi delle stagioni nel quale si nasconde anche un rinvio alla caducità di ogni essere e di ogni manifestazione della natura.

Tuttavia non i temi, ma il modo e la dimensione corale in cui essi sono espressi, marcano la vera peculiarità formale del ghazal rispetto ad altre forme poetiche come la *qasida* e le *rubā'iyya*: il ghazal tende infatti a un piano universale, piuttosto che alla soggettività poetica. Paradossalmente, la vera natura del ghazal è in partenza introspettiva: esso ha origine da una riflessione personale del soggetto poetico, ma qualsiasi spunto biografico viene generalmente elaborato e sublimato in considerazioni generali più alte, che consentono a qualsiasi lettore di identificarsi e consolarsi di pene e desideri inappagabili.

³ Sul rapporto tra Rilke e l'*haiku* si veda Herman Meyer, *Rilkes Begegnung mit dem Haiku*, in "Euphorion", 74, 1980, pp. 134-168; Youngnam Lee, *Rainer Maria Rilke. Jenseits der reflektierten Gedanken. Ein Beitrag zur Poetik Rilkes aus interkultureller Perspektive: Taoismus, Zen-Buddhismus*, Der Andere Verlag, Frankfurt a. M. 2002; Yoriko Shibata, *The influence of Haiku on Rilke*, in "Interlitteraria", marzo 1998, pp. 335-345; Jinhyung Park, *Rainer Maria Rilkes Selbstwertung in buddhistischer Sicht*, Peter Lang, Frankfurt a. M. 1990, in particolare pp. 154-165.

⁴ Per una trattazione specifica sulla storia del ghazal, le sue origini, forme e varianti, nonché sui suoi legami con le teorie e le pratiche del misticismo sufi, si vedano J.T.O. de Bruijn, *Persian Sufi Poetry. An Introduction to the Mystical Use of Classical Poems*, Curzon Press, Richmond 1997; Arthur John Arberry, *Classical Persian Literature*, Curzon Press, Richmond 1958 (1994) e Julie Scott Meisami, *Structure and Meaning in Medieval Arabic and Persian Lyric Poetry*, Orient Pearls, Routledge, London 2003.

Un ulteriore elemento è la frequente mancanza di coesione interna sul piano tematico: nella sua unità costitutiva, il distico, il ghazal può riuscire a intrecciare all'interno di uno stesso testo temi e motivi diversi. Complessa sarà l'esegesi testuale, ma perfetta resterà la struttura circolare, esperibile sui piani melodico e visivo.

Questa caratteristica, particolarmente pregnante nelle composizioni di Hāfez, considerato il massimo poeta persiano di tutti i tempi,⁵ viene generalmente attribuita allo spirito atomistico della civiltà musulmana, ritenuta poco capace di cogliere i fenomeni nella loro totalità;⁶ ciò conferisce allo stesso ghazal un aspetto unico nel suo genere, che lo configura come la cristallizzazione di una sensibilità iperricettiva agli stimoli. Non a caso, l'immagine più pregnante per esprimere questa molteplicità di riflessioni e temi riscontrabili in un solo componimento poetico rimane quella che Sir William Jones riassunse nell'espressione "like Orient pearls at random strung",⁷ per suggerire

⁵ Letteralmente lo pseudonimo Hafez (Hāfez nella corretta trascrizione fonetica) ha il significato di 'colui che conosce il Corano a memoria'. Il poeta, il cui vero nome è Khāje Šams-al-Din Mohammad Širāzi, nacque a Shiraz, città capitale della Persia sudoccidentale. Incerta sia la data di nascita, per la quale le fonti oscillano tra il 1315 e il 1321, che quella della morte, avvenuta nella stessa Shiraz tra il 1389 e il 1390. Anche le notizie relative alla sua vita restano alquanto frammentarie. Dopo aver completato il ciclo di studi tradizionali in arabo e scienze coraniche con un istitutore della sua città, il poeta ebbe contatti con i maggiori poeti e filosofi della Persia del tempo. Dalla città natale non si spostò mai; tanto più straordinaria sembra la fama che lo investì non solo in Persia ma nel mondo intero per la qualità della sua poesia che conta, stando alle indagini filologiche più recenti, circa 500 ghazal e un numero, seppure esiguo, di componimenti in altro stile poetico. Per informazioni più dettagliate sull'autore si veda la voce dedicata alla sua biografia nell'Enciclopedia iranica on line, nella quale sarà possibile consultare anche più specifiche e ampie indicazioni di letteratura secondaria 'Hafez's life and times', in *Encyclopaedia Iranica*, Online Edition, December 15, 2002, <http://www.iranicaonline.org/articles/hafez-ii>; Hafez, *Ottanta canzoni*, a cura di Stefano Pellò, Einaudi, Torino 2008, pp.V-XI; Hāfez, *Canzoniere*, traduzione e commento a cura di Giovanni M. D' Erme, tre voll., Università degli Studi di Napoli 'L'Orientale', Napoli 2004-2008 e Parvin Loloï, Hafiz, Master of Poetry. A critical Bibliography, I.B. Tauris & Co., New York, 2004, pp. 3-21, quest'ultimo maggiormente centrato sulla questione delle traduzioni dell'opera dell'autore nelle lingue europee.

⁶ Cfr. Introduzione a Hafez, *Ottanta canzoni*, cit., pp. XI-XII.

⁷ Sir William Jones è uno dei più rinomati traduttori inglesi dei ghazal di Hafez. La raccolta di componimenti da lui tradotti, *Tork-e širāzi*, apparve nel 1771 con il titolo *Persian Songs*. Si veda a tal proposito Arthur John Arberry, *Orient Pearls at Random Strung*, in "BSO(A)S" 11, 1946, pp. 699-712.

come i versi di un ghazal possano essere considerati alla stregua di perle infilate a caso in una collana.

Per quel che riguarda la struttura del componimento, la versificazione del ghazal si basa sulla metrica quantificatoria del verso arabo nel quale ha grande peso la differenza tra sillabe lunghe e sillabe brevi. Nella maggioranza dei casi la lunghezza di un ghazal varia dai 7 ai 12 versi, ma è anche possibile trovarne di più brevi (5 versi) o di più lunghi. Non è la lunghezza, ma la rigida scansione dei suoi elementi costitutivi a farne una forma poetica dalla struttura apparentemente chiusa: la base del componimento è data dal *bait*, un verso formato da due emistichi, detti *meṣrā* 's. La regola generale prevede che ogni *bait* abbia un significato in sé conchiuso e, quindi, che non abbia bisogno di legarsi al successivo con un *enjambment*.

Sul piano prosodico il ghazal appare invece diviso in cinque o più distici, chiamati *she'r*, a seconda della lunghezza; caratterizzante è la presenza di una rima, detta *qāfiyā*, che rappresenta l'elemento unificante, sul piano formale, dell'intero componimento. È già il primo distico del ghazal, detto *matla*, a imprimere all'intero componimento la sua forza melodica, dato che in quell'unico distico la *qāfiyā* compare in entrambi gli emistichi.

Nelle forme più compiute di ghazal il ritmo è stabilito dalla combinazione della *qāfiyā* con una cosiddetta parola ritornello che prende il nome di *radif*, segue la *qāfiyā* e accentua insieme a questa la scansione ritmica del componimento che viene ad assumere lo schema rimico AA, BA, CA, DA, ecc. Potremmo considerare il *radif* come un vero e proprio dispositivo, all'interno del componimento, capace di produrre un doppio movimento, che è al contempo semantico e musicale: semantico perché nasconde al suo interno il nucleo tematico del ghazal, che rimane costante nonostante i possibili diversi significati dei vari *bait*, e musicale perché proprio nel suo ricorrere regolare impone all'intero ghazal uno specifico suono cantilenante.

L'ultimo distico del poema, chiamato *maqta*, può contenere la firma del poeta, il suo *nom de plume* o pseudonimo, in persiano *takhallūs*, che rappresenta anche l'unico elemento davvero personale inserito all'interno dei versi.

Hāfez, che insieme a Jalāl al-Dīn Rūmī⁸ per lunghi anni ha

⁸ Jalāl al-Dīn Rūmī o Jalaluddin Rumi, nato il 30 settembre 1207 in Afghanistan e morto

rappresentato il poeta simbolo della tradizione del ghazal in Europa, riuscì a impreziosire l'arte del ghazal con una scelta sapiente ed elegante del lessico e di figure retoriche, tra le quali un ruolo predominante spetta all'ironia. Sul piano dell'esegesi testuale, i suoi versi consentono un'interpretazione sempre diversa, al punto che ancora oggi, proprio in virtù della loro natura polisemantica, sono usati come strumento di divinazione.

2.3. Hofmannsthal e la poesia persiana: una ricerca di *Entgrenzung*?

L'interesse di Hofmannsthal per la forma del ghazal non costituisce un episodio isolato nell'estetica letteraria del suo tempo, ma riporta in auge una consolidata tradizione, con risultati certo non inferiori a quelli di Platen.⁹

Lavori di più ampio respiro, come quello di Hülya Ünlü¹⁰ del 1991, dedicato alla forma ghazal nella letteratura tedesca tra il tardo Settecento e il secondo Novecento, includono la piccola produzione di Hofmannsthal tra quelle degne di novero rispetto ai tentativi di avvicinare le forme arabo-persiane. Ripercorrendo le tappe fondamentali dello sviluppo e della diffusione del ghazal, Ünlü ne mette in evidenza le peculiarità tematiche e formali, individuando anche temi e motivi

il 17 dicembre 1273 a Konya, in Turchia, fu un ulema, teologo musulmano sunnita e poeta mistico. Conosciuto anche per essere il fondatore della confraternita sufi dei "dervisci rotanti", è oggi considerato tra i massimi poeti mistici della letteratura persiana.

⁹ Già nel 1907 Hubert Tschersig, uno studioso del ghazal nell'opera di Platen, commentava così i tre componimenti di Hofmannsthal allora pubblicati: "Die Musik der Verse, der wunderbare Wohlklang der Sprache, stehen in der deutschen Gaselendichtung unerreicht da. In der Gesamtbewertung sind diese drei Gedichte von Hofmannsthal mit den besten Gaselen Platens und Leutholds zu vergleichen". Si veda Hubert Tschersig, *Das Ghazal in der deutschen Dichtung*, Leipzig 1907, p. 214 e Annemarie Schimmel, *The West-Eastern Divan. The influence of Persian Poetry in East and West*, in Richard G. Hovannisian / Georges Sabagh (Eds.), *The Persian Presence in the Islamic World*, Cambridge University Press, New York 1998, pp. 147-171.

¹⁰ Hülya Ünlü, *Das Ghazal des islamischen Orients in der deutschen Dichtung*, Peter Lang, New York 1991. Questa sintesi significativa della storia del ghazal nella letteratura tedesca costituisce una corposa premessa all'analisi dei ghazal di Hofmannsthal da parte di Dieter Burdorf, op. cit., pp. 113-124.

nella poetica dei principali autori persiani,¹¹ ripresi dalle tradizioni letterarie europee. Opera poi una scelta di autori tedeschi di ghazal, fissando e ampliando la prospettiva offerta dagli sparuti studi precedenti¹² e proponendo un panorama di figure più o meno note che continuarono in modo fruttuoso l'innesto tra forme persiane originali e versificazioni tedesche. Tra i numerosi esempi presi in considerazione, che spaziano dai nomi più celebri di Platen e Rückert a quelli di Gottfried Keller, Georg Friedrich Daumer e molti altri meno noti,¹³ il nome di Hofmannsthal compare in ben due sezioni, una dedicata al ghazal come forma di rappresentazione di un mondo onirico, l'altra all'analisi degli elementi visivi della mistica islamica riscontrabili nei suoi ghazal.¹⁴

Nella sperimentazione del ghazal Hofmannsthal si rivela erede di una raffinata cultura europea sulla quale, come già sottolineato, avevano esercitato una fortissima influenza la fede e le culture islamiche già a partire dal X e dal XIV secolo, quando le crociate prima, e le missioni religiose poi, riportarono in Europa i frutti di un proficuo scambio culturale, reindirizzando i gusti e suggerendo la pratica di nuovi modelli e tematiche.¹⁵

In questo scenario di dispiegamento di una sensibilità poetica e narrativa rinnovata, in particolare la Persia si configura come un duplice

¹¹ La studiosa dedica particolare attenzione alla mistica islamica, in particolare alla simbologia sufi e ai suoi aspetti essoterici (*sharī'ā*), ovvero più esterni, legati alle pratiche vere e proprie del movimento sufi, e quelli esoterici (*haqīqa*), che ne costituiscono l'aspetto intrinseco, ideologico (si veda Hülya Ünlü, *op. cit.*, pp. 35-46), in particolare su Rumi e Hafis vedi *ivi*, pp. 47-84.

¹² Ci riferiamo qui a Hubert Tschersig, *op. cit.*, e Diethelm, Balke, *West-östliche Gedichtformen. Sadschal- Theorie und die Geschichte des deutschen Ghasels*, Diss. Bonn 1952.

¹³ Tra questi Friedrich Bodenstedt, Josef Weinheber, Ernst Freiherr von Feuchtersleben, August Heinrich Hoffmann von Fallersleben, Emanuel Geibel, Franz Hermann von Hermannsthal, Granz Dingelstedt, Heinrich Leuthold, Max Bruns e Hanns Meinke.

¹⁴ *Ivi*, pp. 197-202 e 226-230.

¹⁵ Si vedano a tal proposito i contributi raccolti nel volume di Albert Zimmermann/Ingrid Craemer-Ruegenberg, (Hgg.) *Orientalische Kultur und europäisches Mittelalter*, de Gruyter, Berlin - New York 1985 nei quali si traccia un resoconto chiaro di come l'influsso arabo avesse prodotto nel Medioevo europeo numerosi spunti di riflessione sia nel campo della medicina (si pensi alla figura di Avicenna), che della cultura letteraria e filosofica (con riferimento ad Al-Kindī, al-Fārābī e Averroè) le cui tracce risultano diffuse fino al Rinascimento.

riferimento topografico e topologico; accanto alla Cina, essa diviene, infatti, il luogo-simbolo di una sapienza millenaria, patria di una pratica poetica che si era sviluppata parallelamente a quelle del mondo classico, seguendo regole proprie in virtù delle quali artificio e tradizione s'incontrano misteriosamente in formule e convenzioni antiche, ma che continuamente si rinnovano.¹⁶

Come mette bene in evidenza Hamid Tafazoli in un poderoso studio dal titolo *Der deutsche Persien-Diskurs*¹⁷, le ragioni mercantili e in primis morali e spirituali che risvegliano l'interesse tedesco per la Persia conoscono essenzialmente tre fasi: la prima coincide con il XVII secolo e la costituzione della propria letteratura nazionale; in particolare la mentalità di corte persiana viene percepita come modello di gestione dello Stato e della cultura.¹⁸ Alla seconda fase si giunge per effetto della diffusione in Europa degli scritti di Sā'dī,¹⁹ veicolati anzitutto dalle traduzioni e dai commenti di Adam Olearius, celebre orientalista tedesco attivo intorno alla metà del Seicento; coincide con il pensiero illuminista di Lessing, Herder e Wieland che, alla ricerca di una nuova definizione di *humanitas* e nel tentativo di superare un certo atteggiamento eurocentrico, volgevano la propria attenzione all'antichità greca da una parte e al mondo orientale dall'altra;²⁰ all'Oriente stesso

¹⁶ Cfr. Camilla Miglio, *Persia*, in Francesco Fiorentino/ Giovanni Sampaolo (a cura di), op. cit., Quodlibet, Macerata 2009, pp. 432-438, qui p. 432.

¹⁷ Cfr. Hamid Tafazoli, op. cit.

¹⁸ Cfr. ivi, pp. 251-307.

¹⁹ Abu Muhammad Muslih ibn Abd Allāh, noto con lo pseudonimo di Sa'di di Shirāz, visse tra il 1184 e il 1291 ed è unanimemente considerato uno dei maggiori poeti persiani dell'età islamica classica. Dopo gli studi condotti a Baghdad, Sa'di approfondisce temi legati alla mistica e al pensiero sufi. È autore di numerose opere di carattere esplicativo e di due raccolte, il *Būstān* e il *Golestān*, corredate, tra l'altro, da riflessioni sulle pratiche estatiche dei dervisci. Il *Golestān*, che alterna la forma in prosa a quella in versi, ha carattere più strettamente autobiografico e raccoglie scritti, detti, aneddoti, aforismi che rivelano l'esperienza di un viaggiatore esperto e attento ai fatti e agli accadimenti della realtà circostante. Per una trattazione più ampia si veda: Sa'di, *L'argento di un povero cuore. 101 ghazal di Sa'di Shirāz*, S. Manoukian (a cura di), Ist. Cult. della Rep. Isl. d'Iran, Roma 1991; Carl Phillip, *Beiträge zur Darstellung des persischen Lebens nach Muslih-uddīn Sa'dī*, Halle 1901; Henry Massé, *Essai sur le poète Saadi*, Paris 1919; John Yohannan, *The Poet Sa'di. A Persian Humanist*, University Press of America and Biblioteca Persica 1987; Homa Katouzian, *Sa'di, The Poet of Life, Love and Compassion*, OneWorld, Oxford 2006.

²⁰ Per un'analisi contrastiva del modo in cui ciascuno dei tre letterati compì le proprie ricerche in questo senso, si consideri Michael Hofmann, *Humanitäts-Diskurs und*

guardavano tuttavia nei termini di una *Horizonterweiterung* non del tutto priva di cliché e pregiudizi negativi, causati da conoscenze ancora troppo esigue per potere comprendere e accettare gli aspetti più misteriosi di quel mondo.

Della triade citata, in particolare Herder accende la scintilla di un più intenso e mirato confronto con l'Oriente, in virtù di un panteismo storico e culturale fondato sulla formula dell'«Eins und alles»,²¹ che si protende verso un principio umanitario in senso universalistico, basato sulla corrispondenza tra unità e pluralità, assimilabile al rapporto tra un organismo e le parti che lo costituiscono.²² La reciproca valorizzazione dei due mondi, prospettata come risultato di questa missione di disvelamento del patrimonio poetico d'Oriente, in particolar modo di quello persiano, trova infine nella tarda opera di Goethe la sua terza e ultima fase di realizzazione. Qualsiasi accenno al suo *West-Östlicher Divan*, uno dei testi che più influenzarono Hofmannsthal nella ricezione del ghazal persiano e della poesia di Hâfez, apparirebbe riduttivo se non si considerasse anche il ruolo di mediazione culturale svolto dall'orientalista austriaco Joseph von Hammer Purgstall, uno degli indiscussi protagonisti della fioritura degli studi di orientalistica, delle scienze della traduzione e di quelle diplomatiche insegnate presso la Kaiserlich-königliche Akademie für Orientalische Sprachen di Vienna.²³

L'Accademia era sorta grazie alla lungimiranza dell'imperatrice Maria Teresa,²⁴ che aveva deciso di finanziare e appoggiare la nascita

Orient-Diskurs um 1780. Herder, Lessing, Wieland, in Charis Goer / Michael Hofmann (Hg.), *Der deutschen Morgenland. Bilder des Orients in der deutschen Literatur und Kultur von 1770 bis 1850*, Wilhelm Fink, München 2008, pp. 37-55.

²¹ Johann Gottfried Herder, *Gott. Einige Gespräche*, cit. in Leo Kreutzer, Johann Gottfried Herder, *Geschichtsphantheismus' als Denkmodell für einen anderen Orientalismus*, in Charis Goer / Michael Hofmann (Hg.), op. cit., pp. 57-65.

²² Ivi, p. 63.

²³ Camilla Miglio, Domenico Ingenito, Goethe. *Die Reise des Hâfez von Shirâz über Istanbul nach Weimar*, in "Studi Germanici" 2, 2013, pp. 41-58.

²⁴ All'importanza della figura dell'imperatrice, ricordiamolo, Hofmannsthal dedica nel 1917 un saggio molto ampio nel quale la definisce la rappresentante di un'intera crisi storica che Maria Teresa seppe affrontare assumendo verso il proprio popolo un atteggiamento premuroso di madre e, contemporaneamente, esercitando un potere severo e fermo. L'autore fa notare, all'interno del saggio, come Maria Teresa coniugasse nella sua figura forza e grande intuizione da un lato, e delicatezza e riguardo dall'altro, e come queste sue caratteristiche l'avessero condotta a regnare

di un progetto ambizioso, pionieristico per quei tempi, come la fondazione di un'Accademia Orientale che assolvesse a una duplice funzione politica e culturale. Presso l'Istituto si riunì la rosa degli orientalisti europei che, al fine di contribuire al meglio all'educazione delle nuove leve del corpo diplomatico, comprese l'importanza dell'approccio filologico necessario allo studio delle lingue straniere, e diede vita poi a un vero e proprio centro di studi sulle tradizioni letterarie e linguistiche d'Oriente.

Alla figura del diplomatico Joseph von Hammer Purgstall, sicuramente quella di maggior rilievo dell'Accademia, è stata dedicata, soprattutto negli ultimi anni, una particolare attenzione che mira a sottolineare l'importanza del suo lavoro filologico come opera di mediazione culturale.²⁵

Dopo aver ricoperto una carica diplomatica per otto anni presso l'ambasciata austriaca di Costantinopoli e aver partecipato a importanti spedizioni in Oriente, Hammer-Purgstall fa ritorno in Europa per dedicarsi prevalentemente allo studio e alla pubblicazione di saggi e traduzioni dal persiano, dall'arabo e dal turco. Tra questi notevole è la prima storia della letteratura persiana apparsa in Occidente, pubblicata dopo lunga gestazione nel 1818 con il titolo *Geschichte der schönen Redekünste Persiens*. Sua è anche l'idea di una rivista di studi orientali dal titolo "Fundgruben des Orients", pubblicata dal 1809 al 1818, che – per riassumerne l'eco con le parole di Hofmannsthal del 1921 – fece

con grande abilità. Il principale obiettivo politico dell'imperatrice fu di nobilitare tutto quanto vi era di 'isolato e sclerotizzato, di limitato e tradizionale'. Hofmannsthal, *Maria Theresia*, GW RA II, pp. 443-453.

²⁵ Gli studi condotti sulla figura di Hammer Purgstall si sono intensificati nel corso degli anni fino a giungere, nel 2011, alla pubblicazione dei materiali del lascito dell'orientalista, prevalentemente appunti e lettere, che promettono di rivelare nuovi aspetti della metodologia e dell'approccio con il quale lo studioso e traduttore conduceva le sue ricerche. Tra gli studi più noti citeremo qui Wilhelm Bietak, *Gottes ist der Orient, Gottes ist der Okzident. Eine Studie über Joseph von Hammer-Purgstall*, Europa-Verlag, Wien 1948; Baher Mohamed Elgohary, *Die Welt des Islam. Rezipiert und dargestellt durch Joseph Freiherr von Hammer-Purgstall*, Lang, Frankfurt am Main 1988; Friedrich Schipper (Hg.), *Zwischen Euphrat und Tigris. Österreichische Forschungen zum Alten Orient*, Lit, Wien 2004; Wilhelm Baum, *Josef von Hammer-Purgstall. Ein österreichischer Pionier der Orientalistik*, in "Österreich in Geschichte und Literatur" Bd. 46 (2002), pp. 224-239. I materiali del lascito si trovano invece nel volume di Walter Höflechner / Alexandra Wagner (Hg.), *Joseph von Hammer-Purgstall. Erinnerungen und Briefe, Publikationen aus dem Archiv der Universität Graz*, Band 41/1-3, Graz 2011.

scoccare la scintilla che accese l'Orientalismo goethiano, al quale si ispirarono poi a loro volta Byron e il giovane Victor Hugo.²⁶ Hofmannsthal rende dunque omaggio alla figura di Hammer-Purgstall facendo riferimento non solo al contesto culturale germanofono in cui questi aveva operato, ma sottolineandone anche l'importanza a livello europeo, riconoscendogli cioè il merito di aver aperto nuovi scenari del pensiero e dell'immaginazione.

Oltre a questo riferimento più tardo a Hammer Purgstall come figura cruciale nella fondazione di una nuova estetica del sapere di matrice orientale, già nel 1902 Hofmannsthal ne riconosce l'importanza rendendolo protagonista di un saggio in forma di dialogo, *Über Charaktere im Roman und im Drama*, nel quale viene immaginata una conversazione tra il celebre orientalista e il letterato francese Honoré de Balzac nella cornice di un giardino di Döblin.²⁷

L'incontro tra i due era realmente avvenuto a Vienna nel 1835, quando Hammer Purgstall aveva tradotto per Balzac in lingua araba un'iscrizione da usare nel romanzo *La peau de chagrin* (1835).²⁸ Hofmannsthal posticipa l'incontro inserendolo in un anno cruciale per le riflessioni drammaturgiche di Balzac. Proprio nel 1842, lo scrittore francese raccoglieva le impressioni suscitate dalla messa in scena parigina del dramma *Les ressources de Quinola*²⁹ pubblicato in quello stesso anno.

Nella conversazione appena immaginata Hammer Purgstall non aggiunge al colloquio rimandi espliciti alla sua professione di orientalista, diplomatico o traduttore; è invece Balzac a rievocare indirettamente il mondo orientale caro al suo interlocutore:

Der Künstler ist nicht ärmer als irgend einer unter den Lebenden, nicht

²⁶ Hofmannsthal, *Bemerkungen*, GW RA II, 474-475. "Von hier aus, von Hammer-Purgstall und seinen "Fundgruben des Orients" ging der Anstoß aus, der Goethes Orientalismus entfachte, und auf diesem wieder ruht der Orientalismus Byrons, sowie des jungen Victor Hugo". Ricordiamo che su Victor Hugo Hofmannsthal aveva scritto la sua *Habilitationsschrift*, terminata nel 1901 con il titolo *Studie über die Entwicklung des Dichters Victor Hugo* (cfr. Hofmannsthal, GW RA I, pp. 247-320).

²⁷ Hofmannsthal, *Über Charaktere im Roman und im Drama*, GW EGBR, pp. 481-494.

²⁸ Hammer Purgstall stesso dà conto di questo incontro avvenuto a Vienna nei suoi diari, cfr. Joseph Hammer-Purgstall, *Erinnerungen aus meinem Leben. 1774- 1852*, Wien und Leipzig 1940, p. 306.

²⁹ Cfr. anche Hofmannsthal, SW XXXI, p. 268.

ärmer als Timur der Eroberer, nicht ärmer als Lucullus der Prasser, nicht ärmer als Casanova der Verführer, nicht ärmer als Mirabeau, der Mann des Schicksals. [...] In seiner Arbeit hat er alles: er hat die namenlose Wollust der Empfängnis, den entzückenden Ätherrausch des Einfalls, und er hat die unerschöpfliche Qual der Aufführung. Da hat er Erlebnisse, für welche die Sprache kein Wort und die finsternen Träume kein Gleichnis haben. Wie der Geist aus der Flasche Sindbads des Seefahrers, wird er sich ausbreiten wie ein Rauch, wie eine Wolke und wird Länder und Meere beschatten. Und die nächste Stunde wird ihn zusammenpressen in seine Flasche, und, tausend Tode leidend, ein eingefangener Qualm, der sich selber erstickt, wird er seine Grenzen, die unerbittlichen, ihm gesetzten Grenzen, spüren, ein verzweifelter Dämon in einem engen gläsernen Gefängnis, durch dessen unüberwindliche Wände er mit grinsender Qual die Welt draußen liegen sieht, die ganze Welt, über der er vor einer Stunde brütend schwebte, eine Wolke, ein ungeheurer Adler, ein Gott.³⁰

Per Balzac il rapporto con mondi e culture differenti è la grande ricchezza di ogni poeta, in grado di animare e ampliare l'immaginazione. Il rimando al personaggio di Tamerlano,³¹ conquistatore di estesi territori, e soprattutto alla figura del genio della lampada, costretto ad occupare le pareti anguste di un contenitore nonostante la capacità di abbracciare con il suo essere il mondo intero, rafforzano l'opinione che ogni artista lasci confluire nell'opera d'arte le proprie esperienze: nello specifico Hofmannsthal sottolinea come si possa conoscere il reale osservando le pareti della prigione corporea e scorrendo su di esse i 'tappeti colorati dalla fantasmagoria dell'universo'³²

³⁰ Hofmannsthal, *Über Charaktere im Roman und im Drama*, GW EGBR, pp. 487-488.

³¹ La figura di Timūr Barlas, Tamerlano (Kesch 1336, Otrar 1405) rappresenta uno dei più famosi casi di trickser della storia della cultura arabo-islamica. Alla sua fama di fondatore della dinastia timuride e di conquistatore di un regno dalle vaste proporzioni, che si estendeva dall'Asia all'Anatolia e dall'India alla Siria, Tamerlano univa quella di feroce, cruento e passionale condottiero. Alla sua figura sono legate numerose leggende, superstizioni e tradizioni che lo hanno reso un soggetto frequentato dalle letterature internazionali. Sulla sua figura si veda Ghiyāsoddīn 'Alī di Yazd, *Le gesta di Tamerlano*, (ed. it. a cura di Michele Bernardini), Mondadori, Milano 2009, e Jean-Paul Roux, *Tamerlano* (trad. it di Sergio Atzeni), Garzanti, Milano 2000.

³² Hofmannsthal, *Über Charaktere im Roman und im Drama*, GW EGBR, p. 486.

sui quali sono iscritte le gesta, i destini e le avventure di eroi e territori.

L'artista ha una storia di sconfinamenti: nella favola del marinaio Sindibad – si legge nel passo citato – la sua propensione a conoscere e sperimentare il mondo si estende *ad libitum* come il genio della lampada che lascia il suo contenitore e si espande in forma di fumo fino a dar vita a una nube che adombrerà mari e paesi vicini e lontani. Si tratta di una capacità di *Entgrenzung* che Hofmannsthal affronta con sistematicità nei suoi saggi e che, sia pure in forma allegorica e trasfigurata, domina già la primissima produzione poetica.

Nel discorso *Sui caratteri nel romanzo e nel dramma* Hofmannsthal inserisce Hammer-Purgstall nella lunga tradizione di autori e traduttori tedeschi che a partire dal 1812/13, ovvero dalla prima traduzione del *Divano* di Hafez di Shiraz in lingua tedesca, si erano impegnati in nuove traduzioni, riscritture, adattamenti e ricerche intorno a quello che era considerato il massimo poeta persiano del Medioevo. La tendenza, resa famosa da Goethe, trova ulteriori sviluppi nell'opera di August von Platen e Friedrich Rückert, le cui raccolte avrebbero alimentato un humus di letture importanti per il giovane Hofmannsthal.³³

Ma il quadro della tradizione tedesca ispirata dal ghazal, giunta fino a Hofmannsthal sarebbe incompleto se non si considerasse anche il fascino che l'Oriente poetico persiano esercitò anche su musicisti e compositori, generando già dalla prima metà dell'Ottocento a una fiorente produzione di riscritture musicali di versi persiani.³⁴ Le pregiate

³³ Alla lunga lista di nomi andrebbero aggiunti quelli di F. Bodenstedt, H. Bethge, R. Rosenzweig-Schwanau, G.F. Daumer, G. Jacob, H. Ritter, H. Ethé, R.D. Keil, J. Ch., Bürgel e molti altri ancora. Un excurs più o meno completo di questi autori è oggetto degli specifici studi, quello, già citato di Hülya Ünlü/ e in Ali Radjaie, *Das profan-mystische Ghazal des Hafis in Rückerts Übersetzungen und in Goethes „Divan“*, Ergon, Würzburg 1998, pp. 69-78.

³⁴ Non bisogna dimenticare la presenza di una forte componente orientaleggiante nella musica da camera, orchestrale e operistica già a partire dal 1700; qui l'Oriente veniva a rappresentare un territorio di fantasie condivise, di territori esplorabili attraverso suggestioni di scena ed elementi melodici. A partire dalla *Zauberflöte* di Mozart, messa in scena nel 1791, tra le opere più famose ricordiamo la produzione orientale di Johann Strauss, all'interno della quale occupano un posto di rilievo *Indigo und die vierzig Räuber* (1871), *Tausend und eine Nacht* (1871) e *Märchen aus dem Orient* (1892). Ma è soprattutto dall'Italia che le suggestioni orientali si diffondono nell'estetica europea con espliciti rimandi al mondo orientale, sia asiatico che arabo-musulmano. Tra il 1813 e il 1823 Gioacchino Rossini compose un nutrito gruppo di opere dai tratti esotici: *Tancredi* (1813), *L'Italiana in Algeri* (1813), *Il Turco in Italia* (1814), *Armida*

traduzioni dei ghazal di Hafez realizzate da Georg Friedrich Daumer,³⁵ pubblicate nel 1846 con il titolo *Hafis: eine Sammlung persischer Gedichte*, realizzate con minore precisione filologica rispetto a quelle di Hammer-Purgstall ma con maggiore senso del ritmo poetico, ebbero il merito di conferire alle forme e ai contenuti del messaggio hafeziano un'impronta folclorica; di qui il motivo di ispirazione per Johannes Brahms che, tra il 1864 e il 1868, compose i *Liebeslieder*, Op. 32, e in seguito i *Fünf Lieder*, Op. 47, nei quali si mescolano influssi dei ghazal di Daumer e di Platen.

La ricostruzione del panorama di studi e influenze che potrebbero aver suggestionato e indirizzato il giovane Hofmannsthal nella composizione dei suoi ghazal non trova pressoché spazio nei materiali coevi. A parte pochi, sparuti riferimenti nelle *Aufzeichnungen*, non vi sono altre tracce nei suoi scambi epistolari di quegli stessi anni. Restano pertanto del tutto sconosciuti i modi in cui il poeta possa essere giunto all'idea di comporre ghazal e di come egli abbia potuto affinare la sua tecnica versificatoria.

Di sicuro, stando ad alcune concordanze interne tra i suoi testi e quelli di Goethe, il *West-östlicher Divan* dovette costituire già a quell'epoca una lettura intensa, molto frequentata dal giovane poeta austriaco. Dal punto di vista formale, tuttavia, sembrerebbe più verosimile l'ipotesi che siano stati prevalentemente i testi di Rückert a

(1817), *Mosè in Egitto* (1818), *Maometto II* (1820), *Semiramide* (1823). È del 1871 la prima messa in scena dell'*Aida* di Giuseppe Verdi, mentre nel 1901 ha inizio il lavoro di Giacomo Puccini alla *Madama Butterfly*, terminata due anni dopo e rielaborata nel 1907 dopo i primi insuccessi. Puccini lascia poi incompleto il lavoro alla *Turandot*, portato a termine nel 1926 da Franco Alfano. Per un quadro completo della presenza orientale nella musica tedesca dal '700 alla metà del 1800 si veda la schematizzazione offerta da Andrea Polaschegg, op. cit., in particolare pp. 598-607. Si vedano anche: Michele Girardi, Un'immagine musicale del Giappone nell'opera italiana fin de siècle, in Paolo Amalfitano/ Loretta Innocenti (a cura di), op. cit., vol. I. pp. 583-594; Nasser al-Taee, *Representations of the Orient in Western Music. Violence and Sensuality*, Ashgate, Burlington 2010, e John M. Mackenzie, *Orientalism. History, Theory, and the Arts*, Manchester University Press, Manchester 1995, in particolare pp. 138-175.

³⁵ Georg Friedrich Daumer (1800-1875) fu poeta e filosofo giunto alla ribalta per il suo ruolo di istitutore di Kaspar Hauser, il ragazzo cresciuto allo stato brado nell'isolamento di una cella, sul quale Daumer pubblicò anche degli specifici studi. Tra le sue opere poetiche, le raccolte di poesie ispirate alla figura e agli scritti di Hafez, la prima del 1846, la seconda del 1852, costituiscono, con il successivo *Mahomed und sein Werk. Eine Sammlung orientalischer Gedichte* (1848), un nucleo di riflessioni sul mondo e sull'estetica orientale, in particolare musulmana.

costituire una palestra formale, grazie alla quale Loris poté allenare la capacità di organizzare e gestire le rigide regole rimiche e ritmiche della forma poetica persiana.

Un'analisi filologica dei suoi ghazal, mirata ad individuare ricorrenze tematiche e metaforiche, nonché i possibili modelli della lirica persiana o dei suoi rimaneggiamenti occidentali, lascia subito intendere che, a differenza di quanto accadde per Goethe, che profuse nei propri componimenti della sua sapienza sull'Oriente,³⁶ l'Oriente narrato dalla poesia persiana non destò in Hofmannsthal altrettanto interesse. Nei suoi ghazal non troveremo 'forestierismi', e nemmeno riferimenti a dottrine, personaggi, concetti chiave della poetica persiana. Sarà piuttosto la forma, con la sua musicalità, la sua leggerezza vorticiosa, frutto di una sapiente abilità linguistica, a destare la sua curiosità, solleticata anche dalle riflessioni che già in quegli anni il giovane poeta metteva a punto sulla forza dinamica della parola, sul suo agire come una formula magica capace di aprire spazi dell'immaginario e di ampliare i confini della conoscenza e dell'esperienza.

Anche il corpus poetico prodotto lascia ancora aperte interessanti questioni sull'effettiva intenzione, da parte dell'autore, di raccogliere un numero di testi idonei a costituire una piccola raccolta. Se sia mai esistito questo progetto, esso fallì senza lasciare tracce, e il fatto che gli ultimi abbozzi di ghazal si accompagnino alla composizione di sette sonetti sembra confermare che quella del ghazal non può in alcun modo essere considerata una poetica tout court. Essa si configura piuttosto come segmento di una poetica più vasta, che accoglieva nel proprio bagaglio le strutture rimiche e ritmiche del ghazal pur senza trasformarle in nuove forme. I ghazal costituiscono nella sua produzione

³⁶ Ricordiamo a tal proposito che, dati i contenuti del suo canzoniere e il riferimento continuo a termini e concetti propri delle culture orientali, Goethe chiude il suo *Divan* con una trattazione in prosa che si presenta come un testo autonomo, *Noten und Abhandlungen zu besserem Verständnis des west-östlichen Diwans*, a guisa di appendice esplicativa che chiude la raccolta. In una breve introduzione alle note, Goethe sottolinea di aver 'mandato nel mondo senza prefazione gli scritti dei suoi anni giovanili' nella certezza che il pubblico si sarebbe prima o poi giovato di quanto gli veniva offerto in modo autonomo, mentre ora gli era parso necessario offrire una guida al lettore, perché potesse comprendere "nicht zu vermeidende fremde Worte [...], die deshalb dunkel sind, weil sie sich auf bestimmte Gegenstände beziehen, auf Glauben, Meinungen, Herkommen, Fabeln und Sitten". Goethe, *Berliner Ausgabe. Poetische Werke* [Band 1–16], Band 3, Berlin 1960 ff, S. 163-165, qui p. 164.

uno dei numerosi esempi di *poiesis*,³⁷ intendendo con questo termine, in senso aristotelico, l'esercizio del movimento poetico il cui *telos*, la cui ragione d'essere è nell'essenza di quel materiale fluido e discontinuo della realtà nelle sue molteplici forme, che nel campo dell'arte si arricchisce appunto anche della sperimentazione di modelli orientali.

La frequentazione della poesia d'Oriente, e in particolar modo di quella persiana, sembra dunque per Hofmannsthal uno dei modi in cui mettere in pratica vere e proprie tecniche di sconfinamento sul piano sia spaziale che temporale. A compiere questa *Entgrenzung* è il poeta stesso che, sotto forma di spirito immateriale, di nuvola smaterializzata – ancora una volta torna in gioco il riferimento allo spirito della lampada del marinaio Sindibad –, è in grado di coprire le distanze di ampi paesaggi, di attraversare territori geografici più o meno vicini (la Persia per il ghazal, ma potremmo citare anche l'Italia per il sonetto) nonché spazi temporali sfalsati (come, restando agli esempi precedenti, il Medioevo persiano e il Duecento italiano).

La poesia – così Hofmannsthal in un saggio del 1903 – rappresenta un nutrimento per l'anima, un afflato che ci travolge con il suo contenuto di vita, 'un Ora, un Qui e insieme un Oltre, uno smisurato Oltre'.³⁸ La sua capacità di diffondersi su tempi e spazi le consente di abitare in tutta la sconfinata natura, non solo nell'angusta camera del nostro cuore.³⁹ È in virtù di questa sua estensione – continua Hofmannsthal affidando le sue parole a Gabriele D'Annunzio – il dire poetico potrà assumere forme diverse ma, nonostante le sue metamorfosi, porterà con sé sempre il 'palpito di sentimenti umani':⁴⁰

Wenn die Poesie etwas tut, so ist es das: daß sie aus jedem Gebilde der

³⁷ Il concetto si riferisce alla distinzione che Aristotele opera nel VI libro dell'Etica Nicomachea tra i concetti di *poiesis* e *praxis*. Entrambi i termini indicano un'azione, la differenza tra i due sarà invece data dal rapporto che ciascuno instaura con il *telos*, o fine dell'azione. Nel caso della *praxis* il fine è autotelico, ovvero interno allo stesso agire, sicché l'azione stessa e il suo fine vengono in ultima istanza a coincidere. La *poiesis* si configura invece come un'azione eterotelica poiché il suo fine ultimo risulta un prodotto a sé stante, ben distinto dal prodotto iniziale dal quale origina il processo di creazione.

³⁸ "[...] ein Jetzt, ein Hier und zugleich ein Jenseits, ein ungeheures Jenseits", Hofmannsthal, *Das Gespräch über Gedichte*, GW EEGBR, pp. 495-509, qui p. 507.

³⁹ *Ivi*, p. 498.

⁴⁰ *Ibidem*.

Welt und des Traumes mit durstiger Gier sein Eigenstes, sein Wesenhaftestes herausschlürft, so wie jene Irrlichter in dem Märchen, die überall das Gold herauslecken. Und sie tut es aus dem gleichen Grunde: weil sie sich von dem Mark der Dinge nährt, weil sie elend verlöschen würde, wenn sie dies nährnde Gold nicht aus allen Fugen, allen Spalten in sich zöge.⁴¹

La poesia, esattamente come la sostanza immateriale del genio della lampada, si lascia descrivere alla stregua di un "ätherisches Medium"⁴² che, nel suo incedere per luoghi e modi poetici, ne assume caratteristiche, forme e sonorità.

2.4. Wir gehen auf staubverhüllten Perlen": sul rischio di facili esotismi

Com'è noto, le riflessioni di Hofmannsthal sulla parola poetica iniziano molto prima del 1903, l'anno del *Discorso su poesia*. Se ne riconoscono tracce concrete già negli anni della pubblicazione dei ghazal (1890/1891) tra le pagine delle sue annotazioni. In un breve appunto redatto nei giorni del Natale 1890, Hofmannsthal racconta come la lettura dei diari di Hebbel, seguita a quella dei suoi carteggi, lo avesse indotto a pensare che certi testi spingono il lettore a riflessioni che talora gli sembrano già note, come se riaffiorassero alla memoria, richiamate in vita attraverso il porcesso della lettura. Per riassumere questa considerazione Hofmannsthal usa l'espressione, "Wir gehen auf staubverhuellten Perlen", ⁴³ intendendo il generale decadimento dell'arte, paragonata a perle coperte dalla polvere dell'incuria. Ma la polvere alla quale il poeta si riferisce è rappresentata anche dal diffuso storicismo dei suoi tempi, che tendeva a vedere nell'imitazione un modo per superare il vuoto di valori e la mancanza di stimoli creativi. Caratterizzata da una "[s]icherheit gebende, teils belastende Präsenz

⁴¹ Ivi, p. 499.

⁴² L'espressione è di Olaf Hildebrand che la usa in riferimento alle parole di Gabriele nella sua interpretazione dei versi di *Ein Traum von großer Magie*. Olaf Hildebrand, *Dichtung als intertextuelle Zauberei. Zu Hofmannsthals Traum von großer Magie*, in Id. (Hg.), *Poetologische Lyrik*, UTB, Köln-Weimar-Wien 2003, pp.162-185, qui p. 164.

⁴³ Hofmannsthal, *Aufzeichnungen*, GW RA III, p. 315.

des literarischen Gedächtnisses", ⁴⁴ la tendenza storicistica espone l'autore di fine secolo al pericolo, "als Anwender alter Modelle, als Zitatensammler zu gelten und in den Geruch des Neoklassizismus und Akademismus zu kommen" ⁴⁵ – un pericolo dal quale lo stesso Hofmannsthal si guarda bene, nella ferma convinzione che l'opera d'arte dovesse svilupparsi autonomamente, pur conservando una linea di continuità con la tradizione.

Per descrivere le tendenze dominanti della sua epoca, nello stesso appunto dalle Aufzeichnungen Hofmannsthal istituisce un parallelo tra la situazione della poesia e l'idea di teatro sperimentata dalla compagnia teatrale di Meiningen: ⁴⁶ seguendo rigidamente la tradizione, questa predicava l'unitarietà assoluta nei principi che regolano la coerenza scenica e attribuiva il massimo valore al testo, al quale anteponeva solo ricostruzione scenografica. Essa aveva infatti lo scopo di riprodurre, nel modo più preciso possibile, ambientazioni e costumi accrescendo così la verosimiglianza degli eventi narrati sulla scena.

Es gibt etwas, was ich Meiningerei in der Poesie nennen möchte, das Gegenstück des historischen Romans: der Kultus der historischen Lokalitäten, der äußerlichen Analogie und der falsch genannten "poetischen" Situationen: Mondnacht, ein alter Mann, der laut aus der Bibel liest, ein blondes junges Mädchen neben ihm; das ist vielleicht ein Genrebild, aber kein Gedicht, es sagt gar nichts; Erde aus dem Tal Josaphat auf ein Grab geworfen (L. A. Frankl bei der Leiche Hammers), ein Dolch, den Kleopatra – Heliogabal und Robespierre getragen und dergleichen Versatzstücke des Historismus (manchmal sogar bei Heine, dann Frankl, Grün, Freiligrath, nie Uhland, dafür aber Baumbach, Sturm, etc., etc.), sind alle Poesie ohne Innerlichkeit, also gar keine Poesie. (Man darf nicht Dinge, sondern nur Vorgänge durch Metaphern illustrieren).

⁴⁴ Jacques Le Rider, *op. cit.*, p. 18.

⁴⁵ *Ibidem*.

⁴⁶ La compagnia teatrale, attiva alla corte di Giorgio II, duca di Meiningen e grande appassionato di teatro, si esibì per circa un ventennio, dal 1870 al 1890, dapprima presso il ducato stesso e poi presso teatri europei e americani sotto la regia di Ludwig Chronegk. Per una trattazione più ampia sulle sue caratteristiche e la sua idea di teatro, si veda John Osborne, *The Meiningen Court Theatre 1866-1890*, Cambridge University Press 1988.

Ein jedes Ding ist nur selbst vergleichbar,
Das reinste Bild nur ohne Bild erreichbar.⁴⁷

Non sorprende che Hofmannsthal paragoni le forme del teatro di Meiningen a quelle della poesia del suo tempo per denunciare quei meccanismi e la vuota affettazione che inficiavano entrambe, in primo luogo la tendenza all'imitazione che si esprimeva non solo sul piano delle forme, ma anche e soprattutto su quello dei contenuti. Il poeta intendeva sottolineare che, esattamente come succedeva per il teatro, la scrittura poetica centrata su ambientazioni pseudo-storiche o il ricorrere di determinati *tòpoi* o ancora l'utilizzo di personaggi e situazioni non più reali, perché non più conformi allo spirito dei tempi, privavano la poesia della sua parte più intima, svuotandola dell'essenza stessa del dire poetico.

Tra gli esempi dei poeti che Hofmannsthal cita si trovano i nomi di Heinrich Heine, Ferdinand Freiligrath⁴⁸ o Anastasius Grün⁴⁹ nonché

⁴⁷ Hofmannsthal, *Aufzeichnungen*, GW RA III, p. 316.

⁴⁸ Poeta e traduttore (1810-1876) Ferdinand Freiligrath inizia la sua carriera di scrittore nel 1839, dopo una lunga attività nel campo del commercio. La sua discreta produzione si distingue per l'uso diffuso di marche regionali, paesaggi, eventi sociali e politici e per il ricorso al mondo delle favole, delle leggende e della tradizione culturale autoctona. Nel 1838 pubblica la sua prima raccolta ispirata all'Oriente di Victor Hugo. Alla sua raccolta di poesie orientali è anche dedicato un paragrafo di Ludwig Ammann, *Östliche Spiegel*, *op. cit.*, pp. 118-127.

⁴⁹ Nato a Leibach (attuale Lubljana) l'11 aprile 1806 e scomparso a Graz il 12 settembre 1876, lo pseudonimo di Anastasius Grün nasconde l'identità del nobile Anton Alexander Graf von Auersperg. Dopo aver intrapreso gli studi di ingegneria nel 1818 ed averli abbandonati in seguito alla morte del padre nello stesso anno, a causa di alcune vicende familiari il conte di Auersperg fa la conoscenza del poeta sloveno France Prešeren, che lo avvia alla passione per la letteratura. Nel 1824 si iscrive all'università di Vienna per studiare discipline umanistiche, dopo due anni si volge invece a studi di giurisprudenza. Nel periodo universitario viennese il giovane raccoglie attorno a sé un gruppo di letterati e pubblica nel 1830 la sua prima raccolta intitolata *Blätter der Liebe*. La raccolta *Spaziergänge eines Wiener Poeten*, pubblicata in forma anonima, scatena un'indagine da parte della polizia viennese. Sia quest'opera che la successiva raccolta *Schutt* del 1835 saranno sottoposte a censura. Tra i personaggi che aiutarono e consigliarono il conte in questo periodo si ricorda l'orientalista Joseph von Hammer-Purgstall: Auersperg fu più volte ospite del suo salotto a Vienna. Sulla sua figura si veda il breve profilo biografico a cura di Birgit Scholz su http://lithes.uni-graz.at/downloads/gruen_bio.pdf (data ultima consultazione, giugno 2021), ma anche la monografia di Dietmar Scharmitzer, *Anastasius Grün (1806–1876). Leben und Werk*, Böhlau, Wien 2010.

quello del poeta austriaco di origini boeme Ludwig August Frankl,⁵⁰ menzionato in due punti del suo discorso. Il catalogo non è casuale. Li accomuna l'interesse per l'Oriente, che diviene, per ciascuno di essi con tempi e modalità peculiari, motivo di ispirazione poetica, frequentazione di personaggi legati agli studi di orientalistica, interesse traduttologico. Che si trattasse della raccolta di *Poesie* di Freligrath (1938), ispirata dalle atmosfere orientali degli *Orientales* di Victor Hugo,⁵¹ o dei testi poetici di Heine⁵² ispirati all'Oriente islamico, o dei versi di

⁵⁰ Nato il 3 febbraio 1810 a Chrast, in Boemia, Ludwig August Ritter von Frankl-Hochwart morì a Vienna il 12 marzo 1894. Dopo la formazione liceale a Praga, Frankl studiò medicina tra Vienna e Padova. Divenuto cittadino onorario di Genova nel 1836 a seguito di un poema dedicato a Cristoforo Colombo, ebbe modo di incontrare in Italia prestigiosi intellettuali dell'epoca tra i quali Giacomo Leopardi. Dal 1842 al 1848 fondò e diresse il settimanale "Sonntagsblätter". Durante la 'primavera dei popoli' del 1848 la sua voce divenne celebre per il canto *Die Universität*. Segretario ed archivista della Scuola ebraica di Vienna, fu fondatore della prima Scuola ebraica moderna di Gerusalemme. Il suo legame con l'Oriente si intensificò a partire dal suo viaggio del 1856, a seguito del quale pubblicò diari di viaggio nei quali descrisse luoghi, tradizioni, costumi e istituzioni dei luoghi visitati. Cospicua la sua produzione letteraria che conta lavori in versi, in prosa e saggi nonché una consistente attività epistolare. Le sue *Sagen aus dem Morgenlande*, ispirate all'Oriente e intrise, tra l'altro, anche di cultura ebraica, furono composte e pubblicate nel 1834. La letteratura su Frankl è ancora oggi alquanto scarsa; tra le indicazioni bibliografiche più utili a tracciarne un profilo ricordiamo Simona Mala, Ludwig August Frankl (1810-1894) - *Ein jüdischer Kosmopolit in Mitteleuropa*, in "H-Net Reviews in the Humanities & Social Sciences", 2011, pp. 1-5; Magdaléna Stárková, *A Jewish Cosmopolitan in Central Europe*, in "Judaica Bohemiae", 2011, Vol. 46, Issue 1, pp. 127-130. Si veda anche la voce dedicata a Frankl dall'*Enciclopedia ebraica*, consultabile online all'indirizzo:

<http://www.jewishencyclopedia.com/articles/6318-frankl-ludwig-august-ritter-von-hochwart> (data ultima consultazione giugno 2021)

⁵¹ Sull'affettazione e la scarsa spontaneità di questa raccolta ispirata all'Oriente, alla quale anche Hofmannsthal vuole fare riferimento nel citare il nome del suo autore nella rosa sopra elencata, anche Ladislao Mittner commentava: "Il rinnovato esotismo orientale dei suoi Gedichte (1838), ispirati anche da Hugo, poteva sembrare rivoluzionario per i suoi forti e contrastanti effetti di colore e per i suoi ritmi agitatissimi; ma il suo colorismo è tanto visibilmente precalcolato da cadere spesso nel ridicolo; e la sua abilità metrica con le famose rime volutamente difficili è sostanzialmente un giuoco fin troppo compiaciuto". Ladislao Mittner, *Storia della letteratura tedesca III*, tomo primo, Einaudi, Torino, 1971, p. 405.

⁵² La critica sulla produzione di Heine ispirata all'Oriente è molto vasta. A tal proposito bastino un paio di indicazioni bibliografiche all'interno delle quali si trovano diversi altri rimandi bibliografici sull'argomento: Joseph A. Kruse, *Heinrich Heine und der Orient*, in Charis Goer / Michael Hofmann (Hgg.) *op. cit.*, pp. 165- 178. Christiane Barbara Pfeifer, *Heine und der islamische Orient*, in Catharina Dufft/ Stephan Guth/

Frankl, molto popolari nella Vienna dei suoi giorni, o ancora dell'amizizia intercorsa tra Grün e Hammer-Purgstall, la presenza di questi nomi conferma come l'interesse di Hofmannsthal per l'Oriente lo spincesse già in quegli anni a frequentare le forme in cui esso era già stato recepito dalla cultura europea, probabilmente allo scopo di cercare a sua volta il proprio modo di accostarsi a quel mondo. Hofmannsthal assume anche una posizione decisa contro l'eccesso di materiale esotico che costellava, decorava e appesantiva i versi ispirati all'Oriente dei suddetti poeti ai quali, di lì a qualche anno, avrebbe contrapposto la figura di Goethe e del suo *Divano*. In un passo del saggio del 1913, specificamente dedicato al canzoniere occidentale-orientale di Goethe, Hofmannsthal afferma:

Das Vorurteil geht dahin, es habe sich Goethe, als ein im Herzen kühler alternder Mann, grillenhaft dem Fremden zu-, dem Nahen und Eigenen abgewandt und habe das orientalische Gewand wie eine Vermummung übergeschlagen, so sei dies Buch entstanden, woran alles fremd und seltsam, bis auf dem Titel. [...]

Wer aber Gedichtetes zu lesen und durch den Buchstaben den Geist zu empfangen begnadet ist, der wird in diesem West-Östlichen Diwan nichts von Vermummung gewahr werden, sondern nur von Enthüllung ohne jede Schranke.⁵³

Anche il *Divan* era stato a lungo accusato di rappresentare un Oriente falsato, come se Goethe, giunto a una fase tarda, avesse quasi voluto nascondere se stesso e la sua vecchiaia ammantandosi della veste orientale. Questa interpretazione appare del tutto infondata, puntualizza Hofmannsthal poco dopo, pur non soffermandosi sulle numerose confutazioni possibili:⁵⁴ egli parla del *Divan* come di un luogo di

Roxane Haag-Higuchi/ Börte Sagaster (Hgg.), *Mizân - Studien zur Literatur in der islamischen Welt*, Bd. 1, Harrassowitz, Wiesbaden 1990, o anche Mirjam Weber, *Der „wahre Poesie-Orient“ Eine Untersuchung zur Orientalismus-Theorie Edward Saïds am Beispiel von Goethes „West- östlichem Divan“ und der Lyrik Heines*, in *Mizân*, cit., Bd. 9, 2001.

⁵³ Hofmannsthal, *Goethes „West-Östlicher Divan“*, GW RA I, pp. 438-442, qui p. 439.

⁵⁴ „Diesem mit Streitgründen entgegenzutreten, ist schwer, denn um einen solchen Kampf auszufechten, müßte man sich auf eine andere Ebene begeben – eben wie für Goethes Vaterlandsliebe –, und jeder bleibt gern, wo er ist, mit denen, die ihm nahe sind, und denen, die er ehrt“ (*ibidem*).

disvelamento, in grado di spalancare dinanzi al poeta maturo la vista su "un mondo meraviglioso non tanto dell'Oriente quanto di una grande anima innamorata del mondo".⁵⁵ Hofmannsthal sposta dunque l'interesse di Goethe per la poesia orientale da un piano più immanente, legato cioè alle caratteristiche topografiche, culturali e linguistiche del mondo persiano, ad un piano più universale; egli interpreta l'interesse per il ghazal come una manifestazione di particolare sensibilità verso quella diversità insita nell'idea stessa di *Weltliteratur*, intesa come progetto culturale dinamico per il quale le culture non si contrappongono, bensì condividono lo stesso spazio vitale attraverso un reciproco scambio.

Che la ricezione goethiana dell'Oriente fosse avvenuta in una fase avanzata per Hofmannsthal è significativo proprio perché Goethe mostra così uno sguardo complessivo, prendendo in considerazione la poesia persiana dopo aver fatto esperienza di ben più ampi paesaggi culturali. Proprio per questo motivo il suo sguardo era rimasto immune da facili eccitazioni, dalle passioni fulminee che avevano caratterizzato la sua poesia giovanile. Giunto ormai alla piena maturità, Goethe era stato dunque in grado di destreggiarsi tra le sfide del passato e il caos di fenomeni del presente, simili a un sogno disordinato che si avventa sul poeta per essere riscritto in forme pure e armoniose:

Dem Jüngling steht es gut an, daß er neun Zehnteile der Welt nicht gewahr wird: der Mann muß allem seinen Mann stehen, und noch die Vergangenheit fordert ihn hinaus: das unabsehbare Gegenwärtige aber wirft sich auf ihn wie ein verworrener Traum, der reingeträumt werden muß. Ein wüster Schall, der zum Ton sich runden muß.⁵⁶

È alquanto difficile stabilire quanto queste riflessioni potessero essere già mature in Hofmannsthal al tempo della composizione dei ghazal. Resta comunque fondata l'ipotesi che già a quel tempo il poeta avesse chiara l'idea dell'Oriente come segno di un'immagine interiore, più che come riproduzione di un mondo esotico. Esso rappresentava

⁵⁵ Nella parte finale del saggio sul canzoniere goethiano, Hofmannsthal individua i dieci componimenti particolarmente degni di menzione. Tra questi, dal Libro del Cantore "das erste gleich 'Hegire, worin die Wunderwelt nicht sowohl des Orients als einer großen weltliebenden Seele sich aufschlägt [...]". *Ivi*, p. 440.

⁵⁶ *Ivi*, pp. 439-440.

un momento di sintesi tra due mondi: da una parte la tradizione persiana e la sua rivisitazione occidentale dalla quale il poeta poteva attingere a piene mani, dall'altra la realtà storica e culturale a lui contemporanea e alla quale doveva restare ancorato. Questa dicotomia fra fascino della tradizione e spinte della contemporaneità si traduce in una tensione produttiva, nella quale il poeta crea a partire dalla percezione di quello stesso caos in cui sprofondano frammenti sia del passato che del presente. Questa particolare tensione caratterizza in Hofmannsthal – è importante ricordarlo – l'accezione stessa di moderno:

Heute scheinen zwei Dinge modern zu sein: die Analyse des Lebens und die Flucht aus dem Leben. Gering ist die Freude an Handlung, am Zusammenspiel der äußeren und inneren Lebensmächte, am Wilhelm-Meisterlichen Lebenlernen und am Shakespearischen Weltlauf. Man treibt Anatomie des eigenen Seelenlebens, oder man träumt. Reflexion oder Phantasie, Spiegelbild oder Traumbild. Modern sind alte Möbel und junge Nervositäten. Modern ist das psychologische Graswachsenhören und das Plätschern in der reinphantastischen Wunderwelt. Modern ist Paul Bourget und Buddha; das Zerschneiden von Atomen und das Ballspielen mit dem All; modern ist die Zergliederung einer Laune, eines Seufzers, eines Skrupels; und modern ist die instinktmäßige, fast sonnambule Hingabe an jede Offenbarung des Schönen, an einen Farbenakkord, eine funkelnde Metapher, eine wundervolle Allegorie.⁵⁷

Il moderno, secondo Hofmannsthal, si esprime dunque nei termini di una convivenza paradossale tra un desiderio di fuga dalla realtà e la ferma volontà di analizzarla – un'apparente dicotomia che non trova uno sbocco a livello concreto, ma si nutre di analisi profonde e di epifanie che si collocano su un piano metafisico. Per questo motivo, per la loro essenza eterea e immateriale, queste occasioni di *Entgrenzung* spazio-temporale non sono il prodotto di un processo consapevole e razionale, e la loro definizione non scaturisce dalla sfera semantica del corpo, come lo è la parola *Gedächtnis*, che si riferisce a una serie di abilità cerebrali, bensì esse trovano la loro più esatta rappresentazione nel *Traum*. È il sogno, infatti, a costituire quello stato percettivo che meglio

⁵⁷ Hofmannsthal, Gabriele D'Annunzio (1873), GW RA I, 174-184, qui p.176. Al poeta italiano Hofmannsthal dedicò l'anno seguente un secondo saggio con lo stesso titolo, cfr. GW RA I, pp. 198- 202.

descrive il modo in cui la realtà si presenta agli occhi del poeta, lasciando emergere frammenti di memoria in modo involontario e inconscio. Non è un caso che *Traum* sia una delle parole chiave nella poetica del primo Hofmannsthal,⁵⁸ e che anche nelle sue opere più tarde essa riassume al meglio l'esperienza 'mistica' di comprensione del mondo.

Sebbene le separi circa un ventennio, è possibile individuare un profondo parallelismo tra l'"istintivo, quasi sonnambolico abbandono a qualsiasi manifestazione del bello", nel saggio su D'Annunzio del 1893, e il "sogno caotico che va risognato in forma pura" evocato nel saggio sul *Divan* goethiano. L'abbandono di cui Hofmannsthal parla nelle sue considerazioni sul moderno testimonia della sua apertura innata e immediata alla molteplicità caotica delle forme in cui si declina la sua esperienza conoscitiva – vecchi oggetti, nuovi istinti e nuovi medium della conoscenza, la razionalità e la fantasia più sfrenata, o ancora la psicologia o il misticismo dottrinale. Sogno è la parola che meglio riassume in sé il significato e il senso di questo abbandono. Il compito del poeta, come Hofmannsthal sottolinea nel saggio sul *Divan* di Goethe, è utilizzare la lingua per verbalizzare i dati raccolti con l'attività 'onirica', che va comunque ripensata e rielaborata in forma pura.

Osservata da una prospettiva più generale, l'idea hofmannsthaliana del sogno, inteso come particolare attività di verbalizzazione per immagini, è molto simile a quella che proprio negli stessi anni Sigmund Freud elaborava nei suoi studi sui meccanismi dell'inconscio⁵⁹

⁵⁸ Il sogno occupa un ruolo centrale nella poetica di Hofmannsthal. Tra le liriche più famose che vi fanno specifico riferimento ricordiamo: *Weltgeheimnis* (1894), *Terzinen I-III* (1894), *Ein Traum von Grosser Magie* (1895). A tal proposito si leggano le interpretazioni di Imke Mayer, *Hugo von Hofmannsthals "Weltgeheimnis": ein Spiel mit dem Unaussprechlichen*, in "Orbis litterarum" Jg. 51 (1996) H. 5, pp. 267-281; Gerhart Baumann, *Kontinuität in der Vergänglichkeit – "... von nichts ausgeschlossen"*, in "Hofmannsthal-Jahrbuch" 15/2007. Jg. XV (2007), pp. 223-238; Olaf Hildebrand, *op. cit.*, pp. 162-185.

⁵⁹ Va precisato che la pubblicazione della *Traumdeutung* freudiana (1899) è successiva alla fase poetica più intensa della produzione hofmannsthaliana. Ma negli stessi circoli letterari frequentati dal giovane poeta, nei quali si parlava di nuove correnti artistiche, di nuovi stili e di sperimentazione, il sogno era uno dei temi di maggiore interesse, insieme a quelli della ricettività nervosa. Un compendio utile delle discussioni del tempo venne offerto dagli *Studien zur Kritik der Moderne* pubblicati da Hermann Bahr nel 1894 (per una recente edizione dell'opera si veda Hermann Bahr, *Studien zur Kritik der Moderne*, Vdg-Verlag, Kromsdorf/Weimar, 2006).

e che, insieme agli studi sull'isteria e sulle patologie nervose, costituì uno dei temi di maggiore interesse scientifico tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento. Per usare un paragone caro a Gotthard Wunberg,⁶⁰ si potrebbe mettere a confronto l'apporto delle nuove scienze e in particolare della psicanalisi, alla rappresentazione letteraria con quanto era avvenuto nell'ambito delle arti plastiche e visive con l'avvento della fotografia all'inizio dell'Ottocento. Esattamente come era avvenuto per il progresso tecnico, soprattutto nei campi di applicazione dei nuovi dispositivi meccanici e fotografici, che consentivano di fissare istanti di realtà, restituendo quanto si era inteso riprendere al momento dello scatto, anche le correnti artistiche del tardo Ottocento e del primo Novecento spingono per liberarsi dall'imperativo dell'aderenza al reale, aprendosi alla sperimentazione e all'astrazione: la scoperta del potere intrinseco del linguaggio e dei messaggi mediati da sogni e pulsioni liberano l'arte della parola dalla necessità di essere esplicativa ed esaustiva.

Il sogno, scrive Wunberg, consente alla poesia di divenire astrazione, di porre i contenuti in secondo piano per lasciarli emergere nei modi a lei più congeniali: "Die Lyrik kann zur totalen Bildlichkeit und zur totalen Form als ihrem Proprium zurückkehren".⁶¹

È proprio rifacendosi alla Bildlichkeit della scrittura poetica che Hofmannsthal compone i ghazal, senza dare loro necessariamente un 'contenuto' orientale, bensì guardando appunto al modo in cui gli elementi del discorso poetico si dispongono tra di loro nel rispetto di precise regole. Egli conferisce ai suoi ghazal un contenuto di Oriente che va ben oltre le dottrine, i calchi o le citazioni colte con cui avrebbe potuto arricchire i suoi testi. Quello dei ghazal si configura quindi come un esercizio di sconfinamento in un Oriente che non è topografico e nemmeno concettuale, ma piuttosto un Oriente di forme, sonorità ed echi poetici. Il poeta sceglie nello specifico la struttura circolare di una forma esotica nella quale lasciare confluire, come in un flusso continuo, un'epifania d'immagini, ricordi, oggetti e sensazioni. Disposti nello spazio rispettando una serie di regole metriche, i versi del ghazal producono un vortice di parole e di suoni che il poeta 'dice', appunto,

⁶⁰ Cfr. Gotthart Wunberg, *Jahrhundertwende. Studien zur Literatur der Moderne*, Gunter Narr, Tübingen 2001, p. 194.

⁶¹ *Ivi*, p. 174.

alla maniera d'Oriente senza mai imitare i contenuti della poesia persiana.

In un appunto che risale presumibilmente alla fine del 1890 o all'inizio del 1891, Hofmannsthal fa riferimento alla composizione di un ghazal dal titolo provvisorio *Egoismus*, mai terminato. Benché gli elementi su questo progetto siano alquanto insufficienti per azzardarne un'interpretazione, essi suggeriscono alcuni principi compositivi con i quali Hofmannsthal concepì anche i ghazal giunti successivamente a compimento:

Ideen zu Gedichten. – Ghazel >Egoismus < (Anwendung moderner Situationen)

Es war ein Märchenglaube

Ein Glaube für Kinder und Frauen

Römisch: Sympathie-Zauber; ähnlich der Liebesbann, den ich über dich ausspreche, ohne daß du es ahnst. Blume mit Lied, diese das Produkt der Natur, Mondnacht, Waldweben, jene[s] der Stadt, flüsternder tausend Seelen etc.⁶²

L'autore evidenzia graficamente la parola *modern* con cui definisce la tipologia di *situazioni*, ovvero di immagini e/o contenuti che il ghazal avrebbe incluso al suo interno. Resta dubbio se Hofmannsthal usasse in quel contesto l'aggettivo *modern* come sinonimo di 'contemporaneo'. Stando al passo immediatamente successivo, l'ipotesi sembrerebbe addirittura smentita: i due versi appuntati – segnalati da un rientro e probabilmente concepiti per essere l'incipit del ghazal – introducono infatti il concetto di *Märchenglaube*, di una credenza legata al mondo delle fiabe, che rimanda invece all'idea di un legame forte con il passato e la tradizione.

Per tentare una possibile interpretazione del rapporto che intercorre tra il riferimento a un elemento della tradizione e la ricerca di situazioni moderne, sarà utile ricordare i versi di una poesia composta solo un anno più tardi (1892), *Vorfrühling*, dedicata al lungo viaggio di un vento primaverile, carico di messaggi misteriosi⁶³. Grazie al sapiente gioco dei tempi verbali, che ripercorre al passato le vie del vento

⁶² Hofmannsthal, *Aufzeichnungen*, GW RA III, p. 317.

⁶³ Hofmannsthal, *Vorfrühling*, GD I, p. 17.

riportando invece al presente la sua apparizione improvvisa, carica di esperienze e saperi, tra i viali spogli della città, Hofmannsthal esemplifica qui il senso di profonda comunione che lega le esperienze del passato alla loro ricaduta sul presente. Attraverso i suoi versi egli dimostra l'intercomunicabilità fra tradizione e innovazione, qualora si sia disposti ad ascoltare e a cogliere i significati nascosti che di volta in volta un oggetto, un fenomeno atmosferico, una persona o una qualsiasi altra forma che se ne faccia portavoce, è in grado di portare con sé e trasmettere. In sostanza, sia il vento di *Vorfrühling* che la fede nelle favole di *Egoismus*, costituiscono quell'*humus* esperenziale che Gerhard Neumann definisce nei termini di una 'competenza prediscorsiva' necessaria al poeta per districarsi nella molteplicità di segni in cui le tradizioni e le identità culturali si presentano frammentate.⁶⁴

La frammentazione risulta ben visibile nella parte finale dell'appunto. Hofmannsthal registra idee per la continuazione del ghazal, citando passaggi non immediatamente intellegibili, nei quali il poeta accosta tra loro elementi apparentemente contrastanti: incantesimi, fiori, musica, notti di luna e fruscii di alberi nel bosco, in rapporto polare a immagini di città e al sussurro delle 'mille anime' dei suoi abitanti. Annotazioni, queste, che testimoniano dei procedimenti 'irrazionali' che presiedono alla composizione del ghazal, e che Hofmannsthal, potrebbe ancora una volta aver ricavato da un'attenta lettura dei materiali del *Divan* goethiano e delle sue appendici. Nelle note all'opera, Goethe appunta infatti tra le sue *Considerazioni generali*:

Die Fruchtbarkeit und Mannigfaltigkeit der persischen Dichter entspringt aus einer unübersehbaren Breite der Außenwelt und ihrem unendlichen Reichtum. Ein immer bewegtes öffentliches Leben, in welchem alle Gegenstände gleichen Wert haben, wogt vor unserer Einbildungskraft, deswegen uns ihre Vergleichenungen oft so sehr auffallend und mißbeliebig sind. Ohne Bedenken verknüpfen sie die edelsten und niedrigsten Bilder, an welches Verfahren wir uns nicht so leicht gewöhnen.

Sprechen wir es aber aufrichtig aus: ein eigentlicher Lebemann, der frei und praktisch atmet, hat kein ästhetisches Gefühl und keinen

⁶⁴ Cfr. Gerhard Neumann, *L'estetica di Hofmannsthal nella svolta della modernità*, op. cit., p. 15.

Geschmack, ihm genügt Realität im Handeln, Genießen, Betrachten ebenso wie im Dichten; und wenn der Orientale, seltsame Wirkung hervorzubringen, das Ungereimte zusammenreimt, so soll der Deutsche, dem dergleichen wohl auch begegnet, dazu nicht scheel sehen.

Die Verwirrung, die durch solche Produktionen in der Einbildungskraft entsteht, ist derjenigen zu vergleichen, wenn wir durch einen orientalischen Basar, durch eine europäische Messe gehen. Nicht immer sind die kostbarsten und niedrigsten Waren im Raume weit gesondert, sie vermischen sich in unseren Augen, und oft gewahren wir auch die Fässer, Kisten, Säcke, worin sie transportiert worden. Wie auf einem Obst- und Gemüsemarkt sehen wir nicht allein Kräuter, Wurzeln und Früchte, sondern auch hier und dort allerlei Arten Abwürflinge, Schalen und Strunke.⁶⁵

Sconfinata varietà, ricchezza e accostamenti casuali sono le caratteristiche principali che Goethe riconosce alla poesia persiana, la quale è in grado di passare dalle immagini più nobili alle più basse, o ancora di conciliare quanto può sembrare apparentemente inconciliabile allo scopo di produrre un effetto 'singolare'. In questo senso Goethe definisce la caotica varietà delle immagini poetiche persiane con una calzante similitudine, accostandole all'effetto che produce la passeggiata in un bazar orientale, dove le merci più preziose sono esposte al fianco di altre di minore o nessun valore. È tra queste che il poeta deve cogliere immagini che – come suggeriva Sir William Jones con le parole "Oriental pearls at random strung"⁶⁶ – deve poi intessere nel testo poetico in modo apparentemente casuale.

Hofmannsthal stesso riconosceva la tendenza alla frammentazione dei contenuti come una caratteristica propria del ghazal; nell'annotazione immediatamente successiva a quella precedentemente riportata, scriveva infatti:

Ghasel: Sich mit dem Fragmentarischen, zufällig Zugefallenen begnügen. Die Blume kann sich auch keine heißeren Sonnen und

⁶⁵ Goethe, *Berliner Ausgabe. Poetische Werke* [Band 1–16], Band 3, Berlin 1960 ff., S. 204–205.

⁶⁶ Cfr. supra, nota 140.

keinen üppigeren Boden wünschen als sie eben hat.⁶⁷

In questo caso le sue parole lasciano aperte due diverse possibilità interpretative. La prima si basa sull'assunto che già in quegli anni egli avesse dimestichezza con il *Divan* di Goethe, potrebbe essere quindi legata alla consapevolezza delle caratteristiche costitutive della forma del ghazal che, come già accennato, ha una struttura molto rigida sul piano delle rime e del ritmo, ma consente anche una estrema elasticità nell'accostamento delle tematiche, al punto che ciascun distico può avere un tema a sé stante. Il risultato è dunque quello di una raccolta di temi, pensieri e riflessioni che rimangono frasi isolate, discorsi non compiuti e perciò allusivi di un più ampio progetto, che trova la sua forza di coesione nella sapienza della lingua, capace di produrre giochi di suono e ricorsi semantici.

Da un'altra prospettiva Hofmannsthal starebbe invece riflettendo, più in generale, sui complessi meccanismi dell'arte poetica, quasi per spiegare come fosse giunto a fare poesia in forma di ghazal tra le numerose alternative possibili. Il brevissimo frammento accennerebbe allora al fatto che la composizione dei ghazal non era una scelta personale volontaria, ragionata, ma piuttosto una forma di predestinazione, derivante dal fatto di vivere in un ambiente culturale estremamente connotato da letture, influssi e modelli. Ancora una volta il poeta utilizza una similitudine, servendosi dell'immagine di un fiore che cresce adattandosi alle condizioni di luce e terra prescritte dalla sua posizione. Per esprimere questa sorta di predeterminazione, Hofmannsthal usa l'espressione *zufällig Zugefallen*, in cui la forma sostantivata del verbo intransitivo *jdm. zufallen* potrebbe rimandare al senso di 'predestinazione': al poeta viene assegnato in modo del tutto casuale, come sottolinea l'avverbio *zufällig*, un compito speciale. Il verbo, con il significato di toccare/spettare a qualcuno, viene generalmente usato anche per indicare i beni che competono a un *Erbe* – termine chiave nella poetica di Hofmannsthal, che di lì a qualche anno ne celebrerà la figura in una delle sue poesie più complesse e intense, *Lebenslied*⁶⁸.

Non bisognerà tuttavia aspettare il 1896, anno di composizione di

⁶⁷ Hofmannsthal, *Aufzeichnungen*, GW RA III, p. 117.

⁶⁸ Hofmannsthal, GW GD I, p. 28.

questa lirica, per trovare un riscontro poetico di queste parole proprio in un ghazal che l'autore completa nello stesso anno 1891, senza tuttavia darlo alle stampe. Il ghazal, privo di titolo, ci giunge tra i materiali del lascito, in una raccolta di sette ghazal, tutti inediti.

Zufall ist was etwas wert
 Zufall ist was uns beschert ist
 Nutze du das zugefallne
 Weil das Ganze dir verwehrt ist
 Weil ja Zufall was uns reizet
 Was uns bildet und belehrt ist
 Wie es Zufall was die Pflanze
 Sät befruchtet und ernährt ist
 Nicht das Fehlende beachte
 Was verkrüppelt und verheert ist
 Tränke deine starken Triebe
 Mache gross was unversehrt ist
 Und mit jedem Blick umklammre
 Was vom Licht gerade verklärt ist
 Und die Harmonie will kommen
 Weil dein Streben ihrer Wert ist.⁶⁹

Il testo poetico si accompagna a una massima che Hofmannsthal, presumibilmente dello stesso periodo, appunta sul retro della poesia:

O scheltet mir den Zufall nicht
 Wir danken ihm so viel.⁷⁰

I numerosi tentativi di revisione del ghazal, ben segnalati dall'edizione critica, e la forma nella quale oggi lo leggiamo, lasciano pensare che il poeta ne avesse scarsa considerazione. Sebbene la struttura globale, con la ripetizione della terza persona del verbo essere in funzione di *radif* negli emistichi alternati, dia l'impressione di un ghazal riuscito, non doveva essere sfuggita al poeta la mancata ripetizione del *radif* in entrambi gli emistichi del distico iniziale. Questa mancanza

⁶⁹ Hofmannsthal, SW II, p. 46.

⁷⁰ *Ibidem* e p. 256.

quasi impercettibile, eppure così apprezzabile affinché il ghazal potesse considerarsi compiuto nella forma, mostra che il poeta, già in quegli anni, perdeva interesse verso la forma poetica orientale, forse per dedicarsi a più ambiziosi progetti.

Al centro della riflessione poetica, come si evince chiaramente dalle numerose anafore presenti all'interno del ghazal, c'è il caso, *der Zufall*, al quale il poeta sente di riconoscere un ruolo cruciale di potenzialità da cogliere. Esso è paragonato a un dono del quale bisogna approfittare con solerzia (vv. 2-3), perché essendo ormai preclusa la 'totalità', è solo il caso a isolare di volta in volta i segmenti di esperienza che possono attivare la nostra sete di sapere e in tal modo istruirci (vv. 5-6). L'invito del poeta è pertanto quello di prestare attenzione alle manifestazioni del caso, piuttosto che disperdere preziose energie alla ricerca di quel che manca per una visione intera e conclusa. Egli suggerisce dunque di 'abbeverare' (*tränken*, v. 11), ovvero di nutrire gli istinti, ascoltando e valorizzando le pulsioni, sviluppando anzitutto la percezione visiva, al fine di abbracciare con lo sguardo (v. 13) quelle porzioni di realtà che il caso sceglie di volta in volta di illuminare e porre in evidenza (vv. 14-15). Questa tensione alla compenetrazione con la realtà circostante, riassunta nel verbo *streben*, trova nella chiosa finale il suo scopo, visto che proprio attraverso lo *Streben* sarà possibile giungere a fare esperienza dell'armonia, dell'ordine che sottende alla frammentazione del mondo e dei modi di esperirlo.

La riflessione sul caso rappresenta proprio in quegli anni un pensiero dominante nella produzione del giovane poeta, che in un appunto del 31 maggio 1891 commenta:

Bei mir ist jetzt der herrschende Gedanke (νόημα πρῶτανεῦον) die Wirksamkeit des Zufalls, der Tyche (Sünde des Lebens, Ghasele "In den ärmsten ...", und "Zufall ist was", Drama der sterbenden Frau, die erkennt, wie frevelhaft-zufällig die verhängnisvollste Verbindung sich schliesst). Ich sehe von weitem schon den Ausweg aus dieser Epoche schimmern, das Jenseits, wo sich der Zufall als Notwendigkeit darstellt, die überindividuelle Darstellung.⁷¹

Ciò che attrae l'attenzione del poeta non è il caso come forza esterna

⁷¹ Hofmannsthal, *Aufzeichnungen*, GW RA III, p. 331.

fine a se stessa, ma piuttosto la dinamica secondo la quale esso influisce sulla vita dell'uomo, sulle sue scelte, sull'importanza che egli attribuisce a oggetti, luoghi, circostanze. In tal senso, dalla prospettiva dell'artista, anche la scelta del medium artistico può essere suggerita dal caso: Hofmannsthal propone così una lista di lavori in cui il caso compare come tema principale e cita forme poetiche e generi letterari completamente diversi. La scelta della forma più giusta per esprimere determinati contenuti risponde, esattamente come segnalato dal ghazal *Zufall ist was*, a un'improvvisa illuminazione che rende alternativamente l'uno o l'altro mezzo più idoneo a farsi portatore di uno specifico messaggio.

Per effetto di semplice casualità l'uomo percepisce anche la natura frammentaria della realtà che lo circonda e, di volta in volta, sembra attrarre l'attenzione del poeta illuminando singoli elementi in cui sembra celarsi un immenso potenziale. Il compito di celebrare questi frammenti illuminati di realtà, portatori di armonia cosmica è il senso del ghazal *In den ärmsten* che, come il precedente, è parte dei testi rimasti inediti.⁷²

In der ärmsten kleinen Geige liegt die Harmonie des Alls verborgen
 Liegt ekstatisch tiefstes Stöhnen, Jauchzen süßen Schalls verborgen,
 In dem Stein am Wege liegt der Funke, der die Welt entzündet,
 Liegt die Wucht des fürchterlichen, blitzgleichen Pralls verborgen.
 In dem Wort, dem abgegriff'nen, liegt, was mancher sinnend suchet:
 Eine Wahrheit, mit der Klarheit leuchtenden Krystals verborgen.
 Lockt die Töne, sucht die Wahrheit, werft den Stein mit
 Riesenkräften!
 Unser Blicken ist Vollkomm'nes seit dem Tag des Sündenfalls
 verborgen.⁷³

Attraverso il riferimento a oggetti come l'umile violino (v. 1) e la

⁷² Il gruppo di ghazal non pubblicati furono raccolti dall'autore con una numerazione crescente. In den ärmsten è il primo. Probabilmente, anche in questo caso, Hofmannsthal preferì non dare alle stampe il ghazal per lavorare ulteriormente ai suoi contenuti; conferma questa ipotesi il fatto che, nonostante la composizione del ghazal risalga con assoluta certezza al 24 gennaio 1891, nel maggio dello stesso anno il poeta mostra, nell'appunto delle *Aufzeichnungen* già citato, di avere ancora bene a mente il suo lavoro al quale forse intendeva apportare modifiche o miglioramenti.

⁷³ Hofmannsthal, SW II, p. 44.

pietra sulla strada (v. 3), o anche alla parola, che nasconde al suo interno una verità chiara come il cristallo (vv. 5-6), Hofmannsthal intende dimostrare il modo in cui l'armonia del mondo, intesa come il senso ultimo che unisce tutte le cose, si presenti racchiusa in piccoli elementi, apparentemente insignificanti.⁷⁴ La scelta di usare il participio passato del verbo *verbergen* come marca stilistica e melodica del ghazal, ovvero come *radif*, intende sottolineare che le qualità che il poeta riscopre nella realtà circostante non costituiscono un valore *ex-post* della realtà stessa conferitole dal discorso poetico, ma al contrario che esse sono una ricchezza già presente in modo latente all'interno della realtà e che al poeta spetta dunque solo il compito di riattivarla. Esse costituiscono quel magma di vita e di senso che soggiace all'aspetto apparentemente spento e passivo del reale; in tal senso comprendiamo l'esortazione nel distico finale, nel quale Hofmannsthal esorta per così dire a passare all'azione, a giocare con le forme della realtà e dell'arte più disparate con energia e coraggio, al fine di sprigionare nuovi contenuti di verità.

I ghazal rivelano una percezione prevalentemente positiva dell'azione del caso, che non resta un fenomeno isolato all'interno della produzione di quegli anni. Le considerazioni sul caso riaffiorano, ad esempio, nel saggio dedicato a Maurice Barrès composto nello stesso anno (1891). Si nota però un repentino cambio di prospettiva:

Uns pflegt Glaube und Bildung, die den Glauben ersetzt, gleichmäßig zu fehlen. Ein Mittelpunkt fehlt, es fehlt die Form, der Stil. Das Leben ist ein Gewirre zusammenhangloser Erscheinungen; froh, eine tote Berufspflicht zu erfüllen, fragt keiner weiter. Erstarrte Formeln stehen bereit, durchs ganze Leben trägt uns der Strom des Überlieferten. Zufall nährt uns, Zufall lehrt uns; dankbar genießen wir, was Zufall bietet, entbehren klaglos, was Zufall entzieht. Wir denken die bequemen Gedanken der anderen und fühlen nicht, dass unser bestes Selbst allmählich abstirbt. Wir leben ein totes Leben. Wir ersticken unser Ich. Man kann ganz glücklich sein in solchem Leben, aber man ist furchtbar

⁷⁴ Si tratta di una riflessione che Hofmannsthal svilupperà con particolare enfasi nella Lettera di Lord Chandos, in cui parlerà di istanti (*Augenblicke*), in cui un qualsiasi fenomeno (*irgendeine Erscheinung*) del suo vivere quotidiano si palesa come colmo di una vita più alta, come fosse una rivelazione (*Offenbarung*). Hofmannsthal, *Ein Brief*, GW EEGBR, pp. 461-472, qui p. 467.

elend. Man ist ein Schatten, belebt von fremdem Blut, ein fremder Sklave unter dem Auge der Herren, der Barbaren.⁷⁵

L'accento si sposta qui sulla forma, e in particolare sulla mancanza di una forma originale, di uno stile che sia identificativo dell'estetica di quel tempo. Sembra quasi che Hofmannsthal stia tessendo un lamento sulle forme 'morte' della tradizione, alle quali l'uomo si abbandona, spinto dal caso, senza opporre resistenza e senso critico.

È forse proprio questa sensazione di far parte di una 'vita morta' a spingere Hofmannsthal a un cambiamento di prospettive. Stanco dei 'pensieri degli altri', di poetiche, stili e tendenze della tradizione, il poeta sente, con il sopraggiungere di una maggiore maturità, di perdere progressivamente il legame con il suo sé più profondo. In questo senso la stessa composizione di poesie in forma di ghazal farebbe di lui una 'ombra animata da sangue straniero, uno schiavo straniero sotto l'occhio dei dominatori, dei barbari'. Una vita artistica di questo tipo può dare solo un'illusoria sensazione di felicità, poiché implica un'esperienza sempre più misera in cui l'individualità resta soffocata. Pertanto, alla ricerca di vita vera e di forma, Hofmannsthal abbandonerà presto lo schema del ghazal, non senza però averne prima sperimentato, con risultati talora ragguardevoli, la precisione della tessitura rimica e la forte musicalità.

2.5. *Den Pessimisten*: incontro tra Oriente e Occidente

In un contributo al numero di "*Études Germaniques*" dedicato al *West- Östlicher Divan*, Anke Bosse rilegge il canzoniere goethiano non solo alla luce delle diffuse e pluricite teorie di Said sull'Orientalismo, ma in particolare sulla base del modello bipolare e opposizionale dello 'scontro di civiltà' definito dal politologo statunitense Samuel Huntington.⁷⁶ Secondo Bosse, quello che Goethe realizza nel *Divan* è un cosiddetto 'Balance-Effekt':⁷⁷ egli mette cioè in pratica in pratica una serie di strategie di equilibrio finalizzate alla sintesi tra il mondo della

⁷⁵ Hofmannsthal, *Maurice Barrès*, GW RA I, pp. 118-126, qui pp. 118-119.

⁷⁶ Anke Bosse, *Interkulturelle Balance statt "clash of cultures"*. Zu Goethes West-östlichem *Divan*, in "*Études Germaniques*" 60, 2005, pp. 231-248.

⁷⁷ Ivi, p. 235.

poesia persiana e quello tedesco, che si mostra aperto ad accogliere, comprendere e tradurre il primo nel suo sistema linguistico e culturale.

Tutto il *Divan* è quindi caratterizzato da quella che Bosse definisce una 'gegengleiche Doppelbewegung',⁷⁸ un venirsi incontro reciproco di due civiltà: questo loro rapporto risulta declinato in una serie di segni, tra i quali spiccano quelli legati al corredo paratestuale del canzoniere. Nella concezione stessa del progetto editoriale, infatti, Goethe si mostrò attento a rispettare la complementarità del mondo poetico persiano e di quello occidentale dedicato alla pianta uno dei componimenti del Libro di Suleika, universalmente considerato come la sezione di maggior valore poetico all'interno del *Divan*.⁷⁹ La foglia diviene il segno più tangibile di quell'ideale di unità nella duplicità che è il senso della riflessione dell'intero Libro di Suleika, ma anche dell'intera attività di composizione poetica del *Divan*.

Al contrario di quelli di Goethe, i ghazal di Hofmannsthal non presentano elementi paratestuali che accennino al mondo orientale in modo diretto. Come più volte sottolineato, l'interesse di Hofmannsthal per l'Oriente non fu mai di tipo orientalista, né si può verificare nei materiali disponibili se anche il giovane poeta, come Goethe, avesse mostrato curiosità per l'apprendimento di lingue orientali. Resta tuttavia lecito chiedersi se egli abbia utilizzato la forma del ghazal senza alcuna particolare motivazione, scegliendola tra le tante a sua disposizione in modo del tutto casuale. È davvero pensabile che gli elementi paratestuali che pure avevano colpito l'immaginazione e la sensibilità di Goethe – dal ritmo della recitazione del verso persiano all'arte calligrafica con cui veniva scritto e impaginato, fino all'utilizzo di concetti e figure chiave della poetica persiana – non avessero in alcun modo agito sulla fantasia del poeta austriaco?

L'esempio del ghazal *Den Pessimisten* consente di ipotizzare che il poeta avesse solide nozioni del modo in cui il ghazal veniva concepito

⁷⁸ Ibidem.

⁷⁹ "Dieses Baums Blatt, der von Osten/ Meinem Garten anvertraut,/ Giebt geheimen Sinn zu kosten/ Wie's den Wissenden erbaut.// Ist es Ein lebendig Wesen,/ Das sich in sich selbst getrennt,/ Sind es zwei die sich erlesen,/ Daß man sie als Eines kennt?// Solche Frage zu erwiedern,/ Fand ich wohl den rechten Sinn;/ Fühlst du nicht an meinen Liedern/ Daß ich Eins und doppelt bin?". Johann Wolfgang von Goethe, *West-östlicher Divan*, in *Berliner Ausgabe. Poetische Werke* [Band 1–16], Band 3, Berlin 1960 ff, S. 89-90.

sul piano estetico e, inoltre, che già all'epoca condividesse lo spirito di fondo del Divan goethiano nel quale lo spazio poetico si configurava come uno spazio di incontro privilegiato tra Oriente e Occidente.⁸⁰ È possibile presumere che Hofmannsthal fosse ben conscio del valore formale del ghazal e delle sue specifiche caratteristiche; egli sceglie di utilizzarlo forse proprio in virtù degli elementi testuali e paratestuali che lo rendono una forma poetica non solo particolarmente melodica, ma anche esperibile dal punto di vista grafico-visivo.

Nella codificazione scritta del ghazal persiano, infatti, il poeta può operare una doppia scelta compositiva: nel primo caso dispone il testo sul foglio secondo un orientamento verticale, lasciando che gli emistichi si incolonnino uno sotto l'altro. Nella pratica più diffusa, tuttavia, per ragioni di economia spaziale, il testo di un ghazal viene di norma disposto sulla pagina in due colonne, nelle quali gli emistichi di dispongono in senso orizzontale: sulla parte sinistra del foglio viene trascritto il primo verso di ogni distico, dalla parte destra invece il secondo verso, che contiene la *qāfiyā* o il *radif*. La particolare disposizione del testo su due colonne parallele riproduce, a livello grafico, quello che nella recitazione dei versi risulta dalla tessitura rimica: visivamente il *radif* o la stessa *qāfiyā* formano un gioco di forme che si ripete con costanza sulla pagina, creando un motivo decorativo che arricchisce il ghazal di un valore aggiunto.

persino nella veste grafica della sua raccolta poetica, che prevedeva una divisione in capitoli col titolo in entrambe le lingue e finanche una doppia grafica di copertina.⁸¹ Questo bilanciamento era garantito nel testo da ulteriori elementi formali, come la traduzione appunto del titolo delle sezioni in cui si divide il canzoniere, il fine gioco delle corrispondenze interne tra i testi goethiani e quelli di Hafez⁸² e, non ultimo, l'apparato di note in prosa concepite come un sussidio affinché il

⁸⁰ Su questo specifico aspetto si veda Ishrak Kamaluldin, *Dialog der Kulturen am Beispiel des West-Östlichen Divan. Goethe und der Orient*, Diplomica Verlag, Hamburg 2009.

⁸¹ Già nella prima stampa del 1814, la copertina del Divan era stata pensata per accompagnare e introdurre le due culture che si confrontavano all'interno dell'opera. Alla pagina dedicata al titolo tedesco, vergato in Fraktur, si contrapponeva la sua esatta traduzione in caratteri arabi inserita, come nell'uso delle scritte sacre nel mondo arabo-islamico, all'interno di un *cordon sanitaire* di decori ornamentali. Ivi, pp. 235-236.

⁸² Tra i due testi Bosse riconosce ben otto processi di richiamo intertestuale, cfr. *ivi*, p. 237.

lettore potesse godere al meglio della ricchezza del testo poetico.

L'analisi di Bosse non tiene tuttavia in considerazione un altro elemento che nell'immaginario collettivo è divenuto il segno identificativo del *Divan* e, allo stesso tempo, l'emblema di questo equilibrio perfetto e naturale tra Oriente e Occidente: il Ginkgo Biloba. Affascinato dalla perfetta forma labelliforme della sua foglia, Goethe aveva

È plausibile che Hofmannsthal conoscesse questa specifica disposizione dei versi attraverso le trascrizioni di ghazal diffuse in libri e riviste dell'epoca,⁸³ e che proprio questo avesse solleticato la sua innata predisposizione alla visualità. La vista e la percezione ottica – sia che si tratti di elementi paesaggistici o quadri, d'illustrazioni o opere d'arte,⁸⁴ o ancora di semplici oggetti della vita quotidiana⁸⁵ – occupa un posto centrale nella sua poetica.

Il fatto che il poeta conoscesse questa modalità di trascrizione del ghazal persiano risulta particolarmente utile per interpretare uno dei primissimi ghazal da lui composti, per l'appunto *Den Pessimisten*, che citeremo qui con particolare riguardo non tanto ai suoi contenuti o alla sua forma, che non tradiscono particolari spunti di interesse, quanto a specifici elementi di genetica testuale. Le note che corredano l'edizione critica delle poesie di Hofmannsthal mettono in luce un dato non trascurabile su questi versi, che vedono la luce insieme al sonetto *Was ist die Welt?* Le due poesie sono state ritrovate, infatti, tra gli appunti del poeta, trascritte sulla parte sinistra (il sonetto) e destra (il ghazal) di un unico foglio diviso a metà da una piega centrale,⁸⁶ secondo una

⁸³ Tra le più famose ricordiamo quelle che Hofmannsthal cita in un saggio del 1921, le "Fundgruben des Orients" di Hammer Purgstall, cfr. supra, nota 157.

⁸⁴ Ci riferiamo in particolare ai paesaggi o alle peculiarità geografiche che il poeta poté osservare nei suoi viaggi, descritte da Bärbel Götz in *Erinnerung schöner Tage. Die Reise-Essays Hugo von Hofmannsthals*, Königshausen & Neumann, Würzburg 1992, o ancora, al suo rapporto con l'arte, indagato da Ursula Renner in "Das Erlebnis des Sehens". *Zu Hofmannsthals produktiver Rezeption bildender Kunst*, in *Hugo von Hofmannsthal. Freundschaften und Begegnungen mit deutschen Zeitgenossen*. Im Auftrag der Hugo von Hofmannsthal-Gesellschaft, Würzburg, Königshausen & Neumann 1991, pp. 285-305; o anche della stessa autrice "Die Zauberschrift der Bilder". *Bildende Kunst in Hofmannsthals Texten*, Rombach, Freiburg i. B. 2000.

⁸⁵ Il rapporto di Hofmannsthal con gli oggetti è analizzato nel volume di Claudia Bamberg, *Hofmannsthal. Der Dichter und die Dinge*, Winter, Heidelberg 2011.

⁸⁶ Che le poesie fossero state concepite insieme è testimoniato da un appunto che indica anche una data e il luogo della composizione. "Sonnet. Welt und Gemüth. Ghazel. Ewige Poesie beide vom 4./VI. Bot. Garten", vedi Hofmannsthal, SW II, p. 115.

modalità di composizione che ricorda molto quella di redazione del ghazal persiano.

Den Pessimisten

Ghazal

Solang uns Liebe lockt mit Lust und Plagen,
 Solang Begeist' rung wechselt und Verzagen,
 Solange wird auf Erden nicht die Zeit,
 Die schreckliche, die dichterlose tagen:
 Solang in tausend Formen Schönheit blüht,
 Schlägt auch ein Herz, zu singen und zu sagen,
 Solang das Leid, das ew'ge uns umflieht,
 Solang werden wir's in Tönen klagen,
 Und es erlischt erst dann der letzte Traum,
 Wenn er das letzte Herz zu Gott getragen.⁸⁷

Was ist die Welt?

Was ist die Welt? Ein eiges Gedicht,
 Daraus der Geist der Gottheit strahlt und glüht,
 Daraus der Wein der Weisheit schäumt und sprüht,
 Daraus der Laut der Lieben zu uns spricht.

Und jedes Menschen wechselndes Gemüt,
 Ein Strahl ists, der aus dieser Sonne bricht,
 Ein Vers, der sich an tausend andre flicht,
 Der unbemerkt verhallt, verlischt, verblüht.

Und doch auch eine Welt für sich allein,
 Voll süß-geheimer, nie vornommner Töne,
 Begabt mit eigner, unentweihter Schöne,

Und keines Andern Nachall, Widerschein.
 Und wenn du gar zu lesen drin verstündest,
 Ein Buch, das du im Leben nicht ergründest.⁸⁸

⁸⁷ Hofmannsthal, GD I, p. 87.

⁸⁸ *Ivi*, p. 86.

Ipotizzando che le due poesie siano state accostate sulla scia del modello persiano, potremmo pensare che Hofmannsthal abbia occupato lo spazio destinato nel ghazal alla prima parte di ogni emistichio con un ulteriore testo poetico, non direttamente legato alle forme del ghazal, ma collegato ad esso in modo trasversale. Esattamente come il ghazal in Persia, il sonetto rappresenta per il mondo occidentale una delle forme poetiche della tradizione. Nella tradizione letteraria romana, in particolar modo in quella italiana, il sonetto fa la sua comparsa già nella prima metà del XIII secolo, e per la sua peculiare struttura rimica e melodica si mostra fin da subito particolarmente adatto ad ospitare tenzoni e versi d'amore. La sua fortuna si diffonde presto in tutta l'Europa: le principali culture europee ne ereditano la struttura, adattandone i versi al proprio sistema linguistico e, proprio come succedeva con il ghazal, adeguandone temi e contenuti al mutare dei tempi e dei contesti culturali di riferimento.⁸⁹

A confrontarsi sono dunque due forme poetiche sorelle che, come nel caso della foglia bilobata del gingko biloba richiamato da Goethe, rappresentano l'emblema di una polarità tra due mondi, di una specularità che è possibile unire nel segno equilibrante poetico.

Il colpo d'occhio dei due componenti sulla carta confermerebbe la lettura iconica di Helmut Pfotenbauer. Hofmannsthal ha un modo particolare di usare la vista, intesa come capacità di vedere ad occhi chiusi, attraverso la fitta rete di immagini di cui il poeta dispone. Si tratta di un "nicht-apperzeptives, inneres Sehen, [...] ein höheres Sehen, eine gesteigerte Wahrnehmung, nur nun nicht mehr wie einst religiösen oder philosophischen Inhalts, sondern säkularisiert, ästhetisiert, subjektiviert. Es wird etwas gesehen, das nicht wirklich ist, aber nicht unwirklich-halluzinatorisch, bloss eingebildet, sondern gleichsam überwirklich, ins Licht des Geheimnisses, des Rätsels [...] der Verheißung und Offenbarung getaucht [...]".⁹⁰ Vedere significa per

⁸⁹ Per un breve excursus sulla storia del sonetto e sulle sue forme si faccia riferimento all'apposita voce del *Dizionario di retorica e stilistica*, a cura di AA.VV., Utet, Torino, 2004, pp. 444-448.

⁹⁰ Helmut Pfotenbauer, Hofmannsthal, *Die hypnagogen Bilder, die Visionen. Schnittstellen der Evidenzkonzepte um 1900*, in Id./Wolfgang Riedel/, Sabine Schneider (Hgg.), *Poetik der Evidenz: Die Herausforderung der Bilder in der Literatur um 1900*, Königshausen & Neumann, Würzburg, 2005, qui p.1.

Hofmannsthal distinguere segmenti di materia dal tessuto d'immagini di cui ognuno di noi dispone in virtù dell'esperienza di vita intensificata dal sostrato di immagini-ricordo acquisite attraverso letture o viaggi.

Questa particolare forma di *innere Vision* è l'oggetto del prologo di un dramma dal titolo *Zu lebenden Bildern*, composto nel 1893. Qui Hofmannsthal dà voce alla fugacità delle immagini, alla sensazione di familiarità o estraneità che esse riescono a produrre e il loro affiorare in una dimensione tra veglia e sogno:

So kommen Bilder, Bilder gehn, verschwimmen,
 Und alles ist vertraut und fremd und hübsch;
 Nicht völlig Wachen und nicht ganz ein Traum.
 So solls hier wieder werden. Leise sollen
 Musik und Bilder ineinanderfließen,
 Wie wenn sich halbverträumt die Sinne schliessen, [...] ⁹¹

Se, come il poeta segnala in questo passaggio, musica e immagini fluiscono le une nelle altre, e se le visioni sono così mobili da sparire e ricomparire in altre forme, si può ipotizzare che Hofmannsthal, stimolato dalle sonorità del verso persiano e forse anche dal modo in cui questo veniva impaginato, evocò l'immagine della sua forma gemella in Occidente, il sonetto, facendola apparire sull'altra parte del foglio. Ghazal e sonetto si rivelano forme congruenti non solo in virtù della struttura melodica del verso, ma anche della comune e ricca tradizione che le accomuna e che le identifica come generi e forme emblematiche di un preciso canone letterario e che, ponendoli l'uno di fronte l'altro, li mette in comunicazione.

A differenza di quanto avviene in Goethe, in cui il segno dell'incontro tra i due mondi si traduce nell'immagine-simbolo del ginkgo biloba in modo iconico, col rinvio a un elemento esterno al testo poetico, Hofmannsthal affida alla pagina bianca la realizzazione del *Balance-Effekt* tra orizzonti poetici e culturali che gli sembrano "polari", lasciando che i due componimenti riempiano lo spazio di scrittura rimandando, ciascuno, al mondo di cui è portavoce e allo stesso tempo al suo modello gemello nel mondo altro. Si tratta di riconoscere a questo

⁹¹ Hofmannsthal, *Zu lebenden Bildern*, GW GDI, p. 6.

particolare espediente l'iconicità latente in tutte le opere di Hofmannsthal e che Helmut definisce in questo modo:

[...] es geht ja nicht nur um das Aufleuchten dieser so intensiven Bilder, sondern immer auch um das Verorten dieses Schwellensphänomens zwischen Perzeption und Apperzeption, zwischen ikonischer Fülle und sprachlicher Codierung. Die Dichtung ist der Ort, wo das Unaussprechliche zur Sprache kommt, dabei aber konfiguratív, gestalthaft bleibt, ohne im wissenschaftlichen Begriff als Erlebnis sich zu verflüchtigen.⁹²

In questo senso, diversamente da quanto era avvenuto nel *Divan* goethiano, dove l'Oriente si traduceva in una serie di riferimenti concreti, di lessemi dal suono esotico usati come rimando a luoghi, personaggi, situazioni e concetti, nel caso di Hofmannsthal è la stessa scrittura poetica a farsi spazio figurato di dislocazione nel quale il messaggio prende forma senza cedere ad alcun esotismo.

Anche sul piano dei contenuti il sonetto e il ghazal sembrano confrontarsi sulla condivisione di un orizzonte metapoetico, affrontato in ciascuno da una diversa prospettiva. Mentre il sonetto presenta il mondo nei termini di un'eterna poesia che si esprime su piani diversi – la religione, la sapienza, i sentimenti umani, il mondo interiore proprio dell'artista,⁹³ il ghazal si muove sostanzialmente sullo stesso piano, ma in un'ottica che risulta evidente dai destinatari evocati nel titolo. *Den Pessimisten* si differenzia dagli altri ghazal di Hofmannsthal per il suo tono apparentemente dimesso, per la cupezza di certe immagini che rimandano al senso della fine, quando sulla terra non ci sarà più la poesia, arte della consolazione. Una lettura più attenta rivela in realtà che il ghazal è attraversato da sentimenti di speranza e di fiducia, indirizzati proprio ai pessimisti.

Le paure e le ansie dei pessimisti sono rappresentate non solo attraverso la ricchezza lessicale di termini che pertengono al campo semantico del dolore – i sostantivi *Plagen* (v.1), *Verzagen* (v. 2), *Leid* (v.7), l'aggettivo *schrecklich* (v. 4) e quello privativo *dichterlos* (v. 4), i verbi *klagen* (v. 8) e soprattutto *umflechten* (v. 7) che trasforma la pena in un

⁹² Helmut Pfotenhauer, *op. cit.*, p. 5.

⁹³ Per un'analisi approfondita del sonetto si veda Tobias Heinz, *op. cit.*, pp. 49-59.

reticolo che avvolge gli uomini –, ma anche attraverso l'anafora della congiunzione *solange*, che caratterizza insieme alla *qāfiyā* la circolarità del verso e scandisce il tempo dell'attesa.

Il ghazal mira a celebrare il ruolo svolto delle arti, in particolare della poesia e della sua arte sorella, la musica. Con la loro esistenza e con la loro capacità di trasporre gli eventi in suono e parole, esse contribuiscono alla sopravvivenza dell'uomo garantendogli sostegno nell'affrontare gli affanni della vita. Il tempo più terribile sarà infatti quello in cui non esisteranno poeti in grado di 'cantare e dire' i sentimenti, la bellezza che si mostra in mille forme e lo stesso dolore che si insinua nel vissuto quotidiano.

Il verso finale, nel quale compare il nome di Dio, non intende aprire alcuno spiraglio a una visione escatologica. Diversamente da quanto accadrà nel dramma *La Torre* (al quale Hofmannsthal lavora dal 1901 fino al 1929, anno della sua morte), la fede cattolica rappresenta per il giovane poeta un aspetto marginale, se non del tutto assente. Nella sua opera poetica la dimensione del divino non può essere assolutamente identificata con quella della fede in un'entità superiore alla quale rimettere il senso della vita e delle azioni umane. Il richiamo alla divinità rappresenta piuttosto quella che Hofmannsthal, riferendosi al *Chandos Brief* tra le pagine di *Ad me ipsum*, definisce nei termini di una 'mistica senza misticismo', ovvero come la fede in una verità che non promette affatto la salvezza dell'anima su un piano trascendente, ma piuttosto la iscrive in un progetto cosmico e immanente,⁹⁴ governato da una forza universale all'interno della quale si muovono i destini, i cicli vitali. Si tratta di un misticismo che, proprio in accordo con le caratteristiche della poesia persiana, non si indirizza agli aspetti dottrinali o rituali della fede, ma punta a un'idea di trascendenza più universale, di stampo teosofico, illuminata cioè da una sapienza e da un'ispirazione che giunge dall'interno. È un'esperienza del misterioso intreccio di tempi e luoghi, della stratificazione dei saperi, che non ha alcun legame con l'"aldilà", ma resta legata al mondo terreno e a una particolare sensibilità, alla capacità del tutto soggettiva di penetrare quel magma di conoscenze che è di pochi eletti: la strada verso l'esistenza, scrive ancora Hofmannsthal nello stesso appunto, è infatti un percorso

⁹⁴ "Chandos-Brief. Die Situation des Mystikers ohne Mystik", in Hofmannsthal, *Ad me ipsum*, GW, RA III, p. 601.

'mistico' basato sull'introversione.⁹⁵ Non sarebbe stato difficile scorgerlo in un orientalista più esperto ed edotto l'influsso, in questo discorso, del sufismo, la corrente mistica della religione islamica, che mira al perfezionamento spirituale attraverso l'esercizio di introspezione.⁹⁶ Tale influsso può essere solo supposto, nel caso di Hofmannsthal, ma non ci sono attestazioni bibliografiche tali da corroborare questa tesi. Essa sembrerebbe piuttosto il frutto della lunga frequentazione, fin dagli anni giovanili, di letture di marca neoplatonica, destinate ad acquisire con gli anni sempre maggior influsso nella produzione dell'autore.⁹⁷ È infatti proprio all'influsso di queste teorie, nel senso sottolineato e indagato da Leo Spitzer, che potrebbe giustificare la capacità hofmannsthaliana di cogliere la "Stimmung" dell'anima attraverso l'esposizione del proprio sentire poetico ad affini mondi di vibrazione, al fine di raggiungere un'armonia universale e cosmica.⁹⁸

Anche il ghazal *Den Pessimisten* deve la sua ispirazione a una "Nachdichtung", una libera traduzione di un ghazal di Rumi ad opera di Rückert. Nel rimandare all'analisi di Ali Radjaje per l'analisi dell'analogia tra i due testi,⁹⁹ si tenderà qui a sottolineare la ripresa, al v. 5, dell'espressione 'in tausend Formen', un chiaro richiamo a uno dei ghazal più noti del Libro di Suleika, in cui Goethe immagina Suleika stessa disseminarsi in una forza della natura capace di assumere forme molteplici.¹⁰⁰

La simultanea composizione di *Was ist die Welt?* e *Den Pessimisten* su un unico foglio di carta resta un caso isolato tra gli scritti di quegli

⁹⁵ "Intro-version als Weg in die Existenz. (Der mystische Weg)", ibidem.

⁹⁶ Per approfondimenti si veda William C. Chittick, *Il sufismo*, a cura di F. Leccese, Einaudi, Torino 2009.

⁹⁷ In merito si veda: Ortwin Kuhn, *Mythos, Neuplatonismus, Mystik: Studien zur Gestaltung des Alketisstoffes bei Hugo von Hofmannsthal*, T. S. Eliot und Thornton Wilder, München, Goldmann 1972; Pauline Belvèze, *Hugo von Hofmannsthal et le néoplatonisme. Convergences et différences*, "Recherches germaniques", 49 (2019), pp. 5-21.

⁹⁸ Leo Spitzer, *L'armonia del mondo* [1963], Il Mulino, Bologna 2009, si veda in particolare il cap. V, pp. 119-151.

⁹⁹ Ali Radjaje, op. cit., pp. 64-65.

¹⁰⁰ Le tausend Formen nelle quali Suleika si trasfigura riecheggiano i 99 nomi di Allah usati nelle litanie di rito musulmano e rimandano, quindi, all'idea dell'unità del molteplice. Cfr. Mjriam Weber, op. cit., p. 25.

anni. Tuttavia, è significativo che tra i materiali del lascito, insieme alla cartella che contiene i sette ghazal mai giunti a pubblicazione, si trovi anche la trascrizione di sette sonetti,¹⁰¹ anch'essi rimasti inediti, tutti composti nello stesso periodo dei ghazal e comunque entro il marzo 1891.¹⁰² Nessuna traccia testimonia del fatto che i due gruppi di poesie facessero parte di un disegno comune, ma in virtù dell'esempio citato non si può escludere che Hofmannsthal li abbia concepiti proprio pensando di unirli successivamente in uno stesso progetto editoriale. Tra le tipologie testuali e i loro contenuti sono infatti individuabili alcune linee di continuità¹⁰³ che convalidano questa ipotesi, lasciando intuire il tentativo di unire le due forme con chiari rimandi intertestuali, secondo un procedimento onnipresente nell'opera del poeta.

2.6. Forma circolare e poesia danzata: *Für mich* e *Ob man Verse an Verse*

Se assumiamo che la *Bildlichkeit* del verso persiano sta per Hofmannsthal, diversamente che per Goethe, non nei contenuti della poesia, ma nella sua forma perfetta, non potremo non soffermarci sui primissimi esempi della sua arte di composizione del ghazal: *Ob man auch Verse* e *Für mich*.

Il brevissimo *Ob man auch Verse*, condensa in maniera pregnante quella che Hofmannsthal doveva considerare la *Bildlichkeit* propria del ghazal, ovvero quella sua particolare forma circolare che lo caratterizzava sia sul piano prosodico che melodico. Questi versi sono il contributo pensato dal giovane poeta per il programma di sala di una serata danzante organizzata dalla "Geschlossene Literarische Gesellschaft". La società letteraria era nata per iniziativa di un esiguo gruppo di intellettuali che abitualmente frequentava il caffè Griensteidl. Il gruppo si riunì in realtà per un periodo assai breve; l'organizzazione di una serata danzante con il titolo "Ein Tanz durch Jung-Wien", aveva probabilmente lo scopo di presentare le loro attività, tese non solo a

¹⁰¹ I sonetti sono *Künstlerweihe*, *Zukunftsmusik*, *Lebensquell*, *Sonett der Welt*, *Sonett der Seele*, *Erfahrung* e *Epigonen*.

¹⁰² Hofmannsthal, SW II, pp. 258-259.

¹⁰³ Uno dei parallelismi è, ad esempio, tra la *Bilderquell* nel ghazal *Für mich* e la *Lebensquell* dell'omonimo sonetto.

promuovere l'incontro tra le arti (in questo caso poesia e danza), ma anche a riunire e mettere in contatto tra gli intellettuali del tempo. In tal senso è molto significativo che il nome di Hofmannsthal emerga tra quelli di una ristretta rosa di poeti 'moderni' scelti per partecipare al volumetto.¹⁰⁴

Date queste premesse, risulta ancora più interessante il fatto che il giovane poeta, ancora nascosto dallo pseudonimo Loris, scegliesse di contribuire con un breve componimento in forma di ghazal, pensando probabilmente che quella particolare formula poetica, tutt'altro che 'moderna', si mostrasse tuttavia più funzionale di altre a rispondere alle richieste dei committenti, e cioè a riflettere la relazione tra il mondo della poesia e quello della danza:

Ob man auch Vers an Verse flicht,
Der Reime Blüten rastlos bricht,
Nur Abglanz ist's und Wiederhall,
Ob man es singt, ob man es spricht:
Doch aller Gedichte Vollendung ist – –
O glaube mir, – – ein getanztes Gedicht.¹⁰⁵

I versi contengono una fine riflessione metaletteraria sull'arte della versificazione in tutte le sue componenti, sottolineando comunque che la forza e l'efficacia della poesia stanno nella capacità di riflettere il movimento vitale come avviene con le singole parti del corpo nella danza.¹⁰⁶

Bisognerà attendere il 1896, l'anno del saggio *Poesie und Leben*, per avere la conferma dell'intenzionalità poetica di questo ghazal. Riflettendo sul rapporto tra poesia e vita, Hofmannsthal lamenta qui la perdita irrimediabile della 'totalità' nell'arte del suo tempo, sottolineando

¹⁰⁴ Gli altri poeti scelti furono Felix Salten, Julius Kulka, Felix Dörmann e Heinrich von Korff.

¹⁰⁵ Hofmannsthal, SW I, p. 19 e p. 132.

¹⁰⁶ Sul ruolo della danza nell'opera di Hofmannsthal si potrebbero citare numerosi studi, in questo caso ci sembra particolarmente utile fare riferimento a volume a cura di Achim Aurnhammer / Günter Schnitzler (Hgg.), *Der Tanz in den Künsten 1770–1914*, Rombach, Freiburg, 2009. Oltre al testo iniziale di Bernard Waldenfels, dal titolo *Der Leib und der Tanz* (pp. 13-22), si segnala nello stesso volume il contributo di Günter Schnitzler, *Hofmannsthal, Kessler, Strauss: Die Josephslegende. Intermedialität und divergierende ästhetische Konzepte* (ivi, pp. 307-343).

in particolare come la poesia fosse ridotta ad affettate confessioni individuali:

Ich glaube, dass der Begriff des Ganzen in der Kunst überhaupt verloren gegangen ist. Man hat Natur und Nachbildung zu einem unheimlichen Zwitterding zusammengesetzt, wie in den Panoramen und Cabinetten mit Wachsfiguren. Man hat den Begriff der Dichtung erniedrigt zu dem eines verzierten Bekenntnisses.¹⁰⁷

La tendenza all'imitazione rischia per il poeta di rendere l'opera artificiale e priva di vita come delle figure del museo delle cere. Perduta è inoltre la consapevolezza della poesia come tessuto di parole:

Ich weiß nicht, ob Ihnen unter all dem ermüdenden Geschwätz von Individualität, Stil, Gesinnung, Stimmung und so fort nicht das Bewußtsein dafür abhanden gekommen ist, daß das Material der Poesie die Worte sind, daß ein Gedicht ein gewichtloses Gewebe aus Worten ist, die durch ihre Anordnung, ihren Klang und ihren Inhalt, indem sie die Erinnerung an Sichtbares und die Erinnerung an Hörbares mit dem Element der Bewegung verbinden, einen genau umschriebenen, traumhaft deutlichen, flüchtigen Seelenzustand hervorgerufen, den wir Stimmung nennen.¹⁰⁸

Come sottolineato da Katrin Scheffer, quella del *Gewebe* è una delle metafore visive più ricorrenti nella riflessione poetica di Hofmannsthal, che accosta l'immagine della poesia a quella di un intreccio di molteplici fili.¹⁰⁹ Attraverso le parole, i loro significati, i loro suoni e la loro disposizione, la poesia evoca e rivivifica esperienze passate. Si attiva così un movimento interno in grado di suscitare una determinata *Stimmung* ben descritta con l'espressione *traumhaft deutlichen*: uno stato trasognato eppure lucido.

In questo senso, la scelta di Hofmannsthal di partecipare al programma di una serata danzante con un breve ghazal, risponde

¹⁰⁷ Hofmannsthal, *Poesie und Leben. Aus einem Vortrag*, GW RA I, p. 15.

¹⁰⁸ Ibidem.

¹⁰⁹ Si veda Katrin Scheffer, *Schwebende, webende Bilder*, Tectum, Marburg 2007, passim.

all'esigenza di comunicare un preciso messaggio attraverso una forma poetica che, per il modo in cui le parole si dispongono in un tessuto di suoni e significati, produce un movimento del tutto simile a quello di un corpo che danzando occupa uno spazio reale.

Il vortice del movimento poetico che, data la brevità del componimento risulta appena accennato in *Ob man auch Verse*, è invece la caratteristica principale del ghazal *Für mich*, composto nel novembre 1890. Trascritto e pubblicato solo un mese prima del ghazal *Gülzare, Für mich* è il più musicale tra i componimenti orientali di Hofmannsthal. Esso non lascia dubbi, già per la scelta del titolo, sulle sue finalità comunicative:

Für mich

(Ghazal)

Das längst Gewohnte, das alltäglich Gleiche,
Mein Auge adelt mirs zum Zauberreiche:
Es singt der Sturm sein grollend Lied für mich,
Für mich erglüht die Rose, rauscht die Eiche.
Die Sonne spielt auf goldnem Frauenhaar
Für mich – und Mondlicht auf dem stillen Teiche.
Die Seele les ich aus dem stummen Blick,
Und zu mir spricht die Stirn, die schweigend bleiche.
Zum Traume sag ich. "Bleib bei mir, sei wahr!"
Und zu der Wirklichkeit: "Sei Traum, entweiche!"
Das Wort, das Andern Scheidemünze ist,
Mir ists der Bilderquell, der flimmernd reiche.
Was ich erkenne ist mein Eigentum,
Und lieblich locket, was ich nicht erreiche.
Der Rausch ist süß, den Geistertrank entflammt,
Und süß ist die Erschlaffung auch, die weiche.
So tiefe Welten tun sich oft mir auf,
Daß ich drein glanzgeblendet, zögernd schleiche,
Und einen goldnen Reigen schlingt um mich
Das längst Gewohnte, das alltäglich Gleiche.¹¹⁰

¹¹⁰ Hofmannsthal, GD I, p. 91.

Già a una prima lettura si avverte la spinta edonistica sotto la quale questi versi vengono composti: come suggerisce il titolo stesso, infatti, sono pensati e scritti per illustrare sensazioni e riflessioni personali del poeta e, allo stesso tempo, indicano la sua particolare prospettiva di osservazione degli elementi che costituiscono l'argomento del ghazal. Anche la specificazione della forma usata, inserita come sottotitolo al componimento, sembra pensata per svolgere una duplice funzione: da un lato completare il senso del titolo, suggerendo una personale interpretazione della forma del ghazal, dall'altra aggiungere semplicemente una nota paratestuale per i lettori di "An der schönen blauen Donau", dove il ghazal venne pubblicato il 1 novembre 1890.¹¹¹ Essa aveva cioè il compito di chiarire a quanti non avessero dimestichezza con la poesia persiana, o a quanti non fossero in grado di riconoscerne immediatamente i tratti caratteristici, la tipologia poetica alla quale ascrivere i versi della lirica. Come Mario Zanucchi ha sottolineato in un breve saggio, modello diretto del ghazal non sono i versi di un autore persiano ma quelli di un più lungo ghazal di matrice panteista di Friedrich Rückert, *Ich bin das Sonnenstäubchen ...*, a sua volta ispirato a immagini tratte dall'arte poetica di Rumi¹¹².

Alla luce delle riflessioni del saggio *Poesie und Leben* alle quali si è appena accennato, *Für mich* consente di individuare immediatamente la struttura del testo, che si traduce in un movimento poetico ciclico e continuo prodotto da un incastro di elementi melodici, sintattici e semantici. Questa circolarità, accentuata dalla dimensione rimica del componimento, riesce a infondere nel lettore un senso di coerenza interna, di unità di fondo che, nonostante la varietà di riflessioni e immagini introdotte ad ogni *bait*, è attestata anche dalla forma apparentemente chiusa del ghazal, che si apre e si chiude con il medesimo verso. La circolarità è immediatamente percepibile sul piano melodico e formale. Il sintagma *-ich*, che costituisce la parte finale della rima ricorrente, la *qafiya*, non funge solo da elemento prosodico per la formazione della rima ma, attraverso una serie di ripetizioni, assonanze e allitterazioni, svolge lungo l'intero ghazal una doppia funzione sintattica e semantica. Sono infatti presenti ben ventotto occorrenze del

¹¹¹ Ora in Hofmannsthal, GW GD I, p. 91.

¹¹² Per l'analisi delle differenze tra le due versioni testuali si rimanda a Mario Zanucchi, *Hofmannsthal, Rückert und Rūmī – zum Ghazal Für Mich ...*, in: "Studia Theodisca" 20 (2013), pp. 23-28

sintagma: in cinque di queste esso viene a indicare il pronome personale soggetto alla prima persona singolare (vv. 7, 9, 13, 14 e 18); in quattro di esse contribuisce a formare il relativo pronome personale accusativo *mich* (vv. 3, 4, 6 e 19); nei restanti casi si unisce a forme aggettivali, a verbi o a sostantivi per formare altri composti. Alla dimensione soggettiva della lirica contribuiscono, pur senza assonanza, le cinque occorrenze del pronome personale in forma dativa *mir* (VV. 2, 8, 9, 12 e 17) e le due dell'articolo possessivo *mein* (vv. 2 e 13).

Quello che Hofmannsthal intende esprimere con i suoi versi è il modo in cui il suo io poetico si accosta al mondo e ne fa esperienza, il processo per il quale la realtà e il sogno sconfinano l'una nell'altro, senza che sia più possibile distinguerli, o ancora il modo in cui questa esperienza si condensa nella parola poetica, infine l'intimo coinvolgimento nel vortice di forme del reale al quale il poeta partecipa in uno stato di particolare elezione. *Für mich* rappresenta quindi un vero e proprio tentativo di introiezione, una sorta di consapevole autoriflessione: "Das Ich des Ghasels nähert sich seinem eigenen Selbst an, indem es von außen auf sich blickt wie auf ein fremdes Objekt, das erst in der schöpferischen Begeisterung sich selbst zu spüren vermag".¹¹³

Sebbene, a differenza del ghazal *Gülzare*, non si presenti diviso in parti da una cesura di tipo grafico, *Für mich* sembra internamente frazionabile in una prima e una seconda parte, aperte e chiuse dal medesimo verso che si configura come una sorta di discorso con la realtà e il sogno (vv. 9 e 10).

I versi di apertura e di chiusura fanno riferimento allo scenario complessivo nel quale si inseriscono le riflessioni del poeta: essi sono necessari a contestualizzare la straordinarietà e l'esclusività della sua percezione rispetto alla più generale e diffusa visione della realtà, ripetitiva e sempre uguale a sé, sulla base di abitudini consolidate. La nuova esperienza appare comunque come qualcosa di terreno, essa non è legata allo sviluppo di straordinarie capacità di astrazione o a un misticismo privo di fondamenti razionali, ma è il frutto di un processo percettivo che si svolge soprattutto attraverso la vista. L'occhio diviene capace di guardare al mondo non più come a un elemento neutro, statico, bensì come a un vero e proprio *Zauberreich*, un regno magico. L'accesso a questa dimensione, di cui Hofmannsthal parla come di un

¹¹³ Thomas Heinz, *op. cit.* p. 152.

privilegio – non a caso il verbo ‘nobilitare’ (*adeln*) al v. 2 – riguarda il recupero di una rinnovata facoltà di percezione del mondo attraverso i sensi, capaci di comunicare, a chi è in grado di accoglierne il messaggio, l’essenza di una realtà dinamica e vitale.

La vista costituisce del resto una delle esperienze sensoriali più immediate, e domina nello specifico l’intera opera hofmannsthaliana in una tensione conoscitiva che possiamo tradurre con l’espressione ‘*Poetik der Evidenz*’.¹¹⁴ Come osserva Friedmar Apel in uno studio generale sulla nuova estetica della percezione:

[...] die Erscheinungsformen der Elemente der Luft, Wasser, Feuer und Erde als wehender Wind, Dunst und Nebel, Duft des Bodens, Blau des Meers, Rauschen des Flusses, grünendes Gras, blühender Baum oder Zucken des Blitzes [sollen] zum Träger poetischer Bedeutsamkeit, zum Medium der Fühlungnahme des Subjekts mit dem Herkommen wie der sinnlichen Gegenwart der Welt und ihrer Wesen werden.¹¹⁵

In effetti i versi dal 3 all’8 del ghazal dimostrano come la lettura di Apel si possa ben applicare alla pratica poetica di Hofmannsthal: la rinnovata capacità del poeta di guardare alla realtà che lo circonda ri-contestualizza la funzione del poeta stesso nel mondo, ponendolo al centro di uno spettacolo che si svolge dinanzi al suo sguardo come su un palcoscenico. La consueta attività degli astri e dei fenomeni atmosferici (*Sturm, Sonne, Mondlicht*) non solo parla al poeta un proprio linguaggio, ma lo sensibilizza a osservare il modo in cui questi interagiscono con gli oggetti e i luoghi del quotidiano (*Frauenhaar, Teiche, Stirn*) per scoprire il senso di un’intima comunicazione che risulta ‘visibile’ al suo occhio.

Se il termine ‘visione’ diviene quello più generico per indicare lo stato di ipereccitazione sensoriale grazie al quale il poeta può prendere

¹¹⁴ L’espressione è parte del titolo di una miscellanea di saggi che riflette sul ruolo delle immagini e, più in generale, della vista nella letteratura del XX secolo. Ben quattro dei saggi che compongono il volume sono dedicati ad aspetti visivi dell’opera di Hofmannsthal. Cfr. Helmut Pfotenbauer/ Wolfgang Riedel/ Sabine Schneider (Hgg.), *op. cit.*

¹¹⁵ Friedmar Apel, *Elementares Sehen. Hugo von Hofmannsthal's Poetik der Urnatur*, in Id., *Das Auge liest mit. Zur Visualität der Literatur*, Carla Hanser, München 2010, pp. 140-147, qui p. 141.

coscienza della sostanza vitale della realtà, sarà però necessario sottolineare che questa nuova conoscenza non pertiene solo allo sguardo: essa si manifesta anche attraverso una rinnovata sensibilità olfattiva (si pensi al profumo che si sprigiona violento dalla rosa che sboccia) e uditiva (si pensi allo stormire delle fronde della quercia, al silenzio delle acque dello stagno o ancora al canto lamentoso, quasi simile a un brontolio, della tempesta). Ci sono inoltre veri e propri incontri sinestetici: è il caso dell'immagine del sole che si posa sui capelli femminili; qui il colore biondo dei capelli sostituisce metonimicamente quello dei raggi solari che a loro volta, sebbene assenti, sembrano segnare la scena con il loro calore. Allo stesso modo i raggi di luna si riflettono sullo stagno le cui acque sembrano giacere in una sorta di stasi silenziosa. Di tipo sinestetico è anche l'approccio agli altri esseri umani: lo sguardo del poeta si posa sulla figura di chi gli sta di fronte, ed è in grado di leggere dallo sguardo il carico di pensieri dell'anima, mentre la fronte, benché silenziosa, parla al poeta di un preciso vissuto esperienziale.

Questa capacità di lettura profonda apre il ghazal a una realtà ben diversa da quella descritta nei versi precedenti e segna il passaggio da una sfera materiale e sensoria a una dimensione più spirituale, quasi onirica, che non resta però disgiunta dalla prima. La loro distinzione diviene labile al punto che l'una sembra sconfinare nell'altra, e la loro fusione sembra al poeta l'unica soluzione possibile. In tal senso andranno interpretate le esclamazioni dei vv. 9 e 10, nei quali Hofmannsthal svela le cifre di questo delicato equilibrio di sospensione: per comunicare al poeta la sua verità, è necessario che la realtà dismetta la sua rigidità e torni ad essere qualcosa che vive e si trasforma, che svanisce per poi riprendere forma, come succede per i sogni. Di contro, il sogno non deve più essere qualcosa di effimero, bensì assumere tratti di verosimiglianza per condurre a una forma di esperienza del mondo di cui il soggetto poetico possa fare tesoro.

Il passaggio da una dimensione fattuale quotidiana a quella onirico – spirituale domina la seconda parte del ghazal, nel quale il poeta riflette sul suo compito di artista e sui mezzi per tradurre il senso della sua esperienza in poesia. Con l'espressione *Scheidemünze* (v.11), che indica una valuta di piccolo taglio, solitamente forgiata con un metallo non pregiato e con minimo potere d'acquisto, Hofmannsthal si riferisce allo scarso valore attribuito nella sua epoca al linguaggio, utilizzato

come semplice mezzo di scambio. Al contrario sottolinea come per lui la parola costituisca una fonte di immagini in continua evoluzione, sempre pronta ad assumere nuovi significati e con questi nuova vita. Il modo in cui questo processo si realizza è ben descritto nel saggio *Poesie und Leben*:

Die Worte sind alles, die Worte, mit denen man Gesehenes und Gehörtes zu einem neuen Dasein hervorrufen und nach inspirierten Gesetzen als ein Bewegtes vorspiegeln kann. Es führt von der Poesie kein direkter Weg ins Leben, aus dem Leben keiner in die Poesie.¹¹⁶

La parola è dunque un medium attraverso il quale realizzare l'incontro tra le dimensioni altrimenti inconciliabili di vita e poesia. Essa assume su di sé il peso delle esperienze e del reale e le trasfigura in una nuova forma di esistenza dinamica, secondo 'leggi' animate comunque dall'ispirazione. Attraverso l'uso del linguaggio, recitano i vv. 13-14, le conoscenze si trasformano in un patrimonio proprio, ed è ancora il linguaggio a risvegliare nel poeta la curiosità per esperienze non ancora vissute.

Il linguaggio genera quindi ebbrezza, a cui si rimanda, al v. 15, attraverso il *Geistertrank*, la bevanda degli spiriti. La bevanda, che non sembra avere occorrenze nella poesia persiana, né in quella del *Divan* goethiano, non si riferisce sicuramente all'ambrosia, il cibo degli dèi olimpici che Hofmannsthal frequentava nelle letture giovanili. Una breve nota delle *Aufzeichnungen*, composta in data non precisata tra il 1890 e il 1891, apre una più calzante possibilità interpretativa:

Macht des Gebetes, der Zauberformel als poetischer Stoff. Liebeszauber. Indische Vorstellung von Soma. Es ist eine Macht in dem vertrauend ausgesprochenen Wort.¹¹⁷

Non è escluso che con il *Geistertrank* Hofmannsthal si riferisca proprio alla *soma* indiana, ovvero la sacra bevanda degli antichi Arier indo-iranici, largamente citata negli scritti delle *Upaniṣad*, una lettura presumibilmente nota al giovane poeta. Nelle *Upaniṣad* la *soma* è da un lato

¹¹⁶ Hofmannsthal, *Poesie und Leben*, GW RA I, p. 16.

¹¹⁷ Hofmannsthal, *Aufzeichnungen*, GW RA III, p. 317.

bevanda dagli effetti inebrianti, realizzata con il succo di una pianta sacrificale. D'altro canto, esso indica il dio della luna, ovvero il simbolo percettibile della vita universale nelle sue funzioni di sperma, respiro e supporto mentale del pensiero.¹¹⁸ Hofmannsthal appare consapevole di entrambe le accezioni del termine: nei vv. 15-16 parla di una bevanda che dà ebbrezza e consente, come negli stati di sovraeccitazione causati da sostanze inebrianti, di cedere a un molle abbandono. Nei versi immediatamente successivi, invece, fa riferimento a mondi 'profondi' che gli si dischiudono e ai quali si offre *glanzgeblendet*, pronto a farsi investire dalla luce che emanano.

La ripetizione alla fine della lirica del verso iniziale, che sembrerebbe quasi volerne costituire una chiosa ideale, non deve essere in alcun caso percepita come un segno di chiusura; al contrario sottolinea e accentua la struttura circolare del ghazal che teoricamente può ripartire dal punto esatto in cui è partito all'inizio, per dar vita a nuovi movimenti di pensieri e parole. Il ritorno alla realtà quotidiana è comunque necessario al poeta per spiegare il senso di quelle "so tiefe Welten", che non sono mondi paralleli, spazi fantastici, ma rappresentano la trasposizione della realtà in quella stessa *Bilderquell* che continuamente si rinnova ridisegnando la topografia del quotidiano.

Hofmannsthal decide di rappresentare questo percorso privilegiato verso una conoscenza dinamica della realtà proprio usando la forma del ghazal: nella struttura concentrica del componimento, nel gioco armonico e melodico delle parti, si attua infatti una precisa scelta ritmica che, attraverso certe parole e la loro disposizione nello spazio, può incidere in maniera significativa sulla ricezione. Il ritmo, scrive Hofmannsthal in *Poesie und Leben*, è "der Hebel aller Wirkung":

Jeder Rhythmus trägt in sich die unsichtbare Linie jener Bewegung, die er hervorrufen kann; wenn die Rhythmen erstarren, wird die in ihnen verborgene Gebärde der Leidenschaft zur Tradition, wie die, aus welchen das gewöhnliche unbedeutende Ballett zusammengesetzt ist.¹¹⁹

Il ghazal si rivela dunque una forma pienamente funzionale alle

¹¹⁸ Cfr. *Upaniṣad* antiche e medie, a cura di Pio Filippini-Ronconi, prefazione di Mario Piantelli, Bollati Boringhieri, Torino 1960-61, 8° ed. 2007), p. 497.

¹¹⁹ Hofmannsthal, *Poesie und Leben*, GW RA I, p. 17.

intenzioni comunicative del testo poetico: attraverso la sua particolare dimensione ritmica, che produce un movimento continuo e autorigenerante, esso evita che le parole si rapprendano irrigidendosi in formule tradizionali senza vita.

2.7. *Gülnare*: trasfigurazione femminile della fiaba orientale

Composta nel dicembre 1890 e comparsa, nello stesso mese, tra le pagine della rivista "An der Schönen Blauen Donau"¹²⁰ con lo pseudonimo di Loris, *Gülnere* presenta, a differenza dei ghazal fin qui analizzati, un richiamo al mondo orientale che non si esprime solo sul piano della forma poetica scelta, ma anche su quello dei contenuti dato che, come il titolo stesso suggerisce, i versi sono dedicati a un personaggio femminile dal chiaro nome esotico.

Il ghazal si mostra diviso in due sezioni che si mostrano tra di loro complementari, come dimostra la congiunzione *und* posta all'inizio del secondo blocco di versi e la chiosa dei due versi finali, che sintetizza l'intero componimento:

I.

Schimmernd gießt die Ampel Dämmerwogen um dich her,
Leise kommt der Orchideen Duft geflogen um dich her
Aus den bunten, schlanken Vasen; und der Spiegel streut die Strahlen,
Die er, wo der Schimmer hinfällt, aufgesogen, um dich her.
Auf dem Teppich, dir zu Füßen, spielt der Widerschein des Feuers,
Zeichnet tanzend helle Kreise, Flammenbogen um dich her;
Und die Uhr auf dem Kamine, die barocke, zierlich steife,
Tickt die Zeit, die süßverträumte, wohlgewogen um dich her.

II.

Und die Melodie der Farben und der reichen Formen Reigen
Schlingt sich lautlos, schönheittrunken um dein Träumen und dein-Schweigen.
Märchenhaft ist deine Schönheit, märchenhaft und fremd und
blending,

¹²⁰ "An der Schönen Blauen Donau," 5. Jahrgang, 24. Heft, 15. Dezember 1890, S. 563.

Wie die goldnen Arabesken, die sich funkelnd rings verzweigen,
 Und sie schwebt auflichten Wolken, erdenfremd und sorglos lächelnd,
 Wie die Amoretten, die sich von der Decke niederneigen.
 Nur die Liebe fehlt dem Märchen, die das Schönste doch im Märchen:
 Laß es mich zu Ende dichten, gib dich, Märchen, mir zu eigen.¹²¹

L'apparato critico a disposizione per l'interpretazione del ghazal indica con precisione due possibili fonti d'ispirazione: in primo luogo la figura di Gülnare potrebbe riferirsi all'omonimo personaggio di una delle fiabe delle *Mille e una Notte* presenti nell'edizione in possesso del giovane Hofmannsthal; si tratta in particolare della *Geschichte der Königin Gülnare vom Meere, des Prinzen Beder von Persien und der Prinzessin Gihare von Samandal*, impreziosita al suo interno da una preziosa illustrazione dei fratelli Thomas ed Edward Dalziel.

Gülnare è una schiava acquistata dal vecchio principe Bader di Persia. Innamoratosi della sua bellezza, il principe decide di sposarla e farla vivere a palazzo, in una stanza piena di ricchezze, nell'attesa che lei possa dargli un legittimo erede al trono. Dopo la nascita del suo primo figlio, Gülnare interrompe il silenzio ostinato che aveva osservato sin dal suo arrivo al palazzo reale e racconta il suo segreto: ella è in realtà una principessa, figlia di uno dei più potenti re dell'oceano; un destino avverso l'aveva tuttavia sottratta alla sua famiglia fino a condurla a una condizione di schiavitù. L'illustrazione presente all'interno dell'edizione delle fiabe delle *Mille e una Notte* posseduta da Hofmannsthal sottolineava il carattere malinconico, taciturno e nostalgico della giovane donna, ritraendola nella sua stanza, seduta alla finestra, intenta a guardare sognante un paesaggio marino. I versi di Hofmannsthal riprendono numerosi elementi della fiaba della regina dei mari Gülnare, in *primis* la straordinaria bellezza della donna, dai tratti fiabeschi (*Märchenhaft ist deine Schönheit*, V. 11), in secondo luogo la solitudine dorata del suo isolamento nelle opulente stanze del palazzo, circondata da oggetti e decori (*Ampel*, v.1; *Vasen/ Spiegel* v.3; *Orchideen*, v.2; *Teppich*, V. 5; *Uhr auf dem Kamine*, v. 7) e, infine, l'assoluto silenzio in cui è immersa, al quale si accenna delicatamente nella seconda parte del ghazal, con il modo silenzioso in cui colori e forme presenti nella stanza circondano, avvolgendola, la figura della donna che a sua volta

¹²¹ Hofmannsthal, *Gülnare*, GW GD I, p. 96.

ha un aspetto silenzioso e sognante (si vedano i vv. 8 e 9 *Und die Melodie der Farben und der reichen Formen Reigen/ Schlingt sich lautlos, Schönheitstrunken um dein Träumen und dein Schweigen*).

La seconda fonte alla quale Hofmannsthal poteva aver attinto erano gli amati scritti di Lord Byron, e in particolare la novella in versi *The Corsair* (1814), nella quale il personaggio di Gülnare rappresenta l'alter ego femminile del *byronic hero*. Anche in questo caso, come nella storia delle *Mille e una Notte*, Gülnare è una schiava, questa volta del pascià turco Seyd. La ragazza ha un temperamento forte e determinato, e sarà solo grazie al suo coraggio e all'odio per il suo padrone, che il corsaro Conrad, vero protagonista della novella, riuscirà a sopravvivere allo scontro con il tirannico Seyd.

La risonanza delle figure e della vicenda di Gülnare e Conrad nella cultura europea era stata tale da generare numerose riscritture, letterarie e anche musicali. Tra queste il giovane poeta può aver conosciuto la versione di Giuseppe Verdi, intitolata *Il Corsaro* (1848). Nell'opera di Verdi la figura della giovane è tratteggiata, al pari dell'illustrazione che corredeva l'omonima fiaba delle *Mille e una Notte* posseduta da Hofmannsthal, come una donna malinconica, persa in pensieri di libertà mentre ancora si trova nella sua prigione dorata. Nel secondo atto, infatti, in una stanza riccamente decorata del palazzo del pascià Sayd, le odalische presentano a Gulnara, la schiava favorita, veli e gemme preziose con le quali ornarsi in occasione dell'incontro d'amore. La schiava, tuttavia, non può fare a meno di esprimere tutto il suo sconforto e l'odio per il suo carceriere, accennando anche alla capacità del suo pensiero di correre altrove, di sciogliersi dalle catene della prigionia per spaziare in un cielo di amore e nelle speranze di libertà.¹²²

Diversamente da quanto sostiene Eugene Weber non è da escludere che la raffigurazione di Gülnare, nelle circostanze materiali e contingenti ben precise che la spingono a vivere in una sorta di sospensione

¹²² "Nè sulla terra creatura alcuna di me più sventurata! / M'ama Seid! / Io l'odio! / O vile musulman, tu non conosci, / tu non comprendi ancora / qual alma io chiuda in petto! / Per gemme ed oro non ne avrai l'affetto! // Vola talor dal carcere / libero il pensier mio / al sospirato e limpido / aere del ciel natio: / Ivi rapita l'anima / scorda le sue catene, / oblia le antiche pene, / spazia in un ciel d'amor" (Atto primo, scena prima). Il testo del libretto, di Francesco Maria Piave si trova in Giuseppe Verdi, *Tutti i libretti d'opera*, Newton Compton, Roma 2009, qui p. 197.

onirica, si ispirati anche alla favola drammatica *Der Traum ein Leben* (1834) di Franz Grillparzer.¹²³ Grillparzer era all'epoca non solo uno dei drammaturghi più letti, ma anche uno tra i più rappresentati nei teatri viennesi; è pertanto plausibile che proprio dalla lettura del dramma o da una delle sue messe in scena nei teatri cittadini, Loris abbia potuto captare il nome di Gülnare.¹²⁴

Nel dramma di Grillparzer, Gülnare è la figlia del re di Samarcanda. La sua figura è resa in modo vivido e la sua presenza sulla scena si lascia quasi sempre definire nei termini di una vera e propria epifania: alla sua bellezza non si accenna mai con riferimenti diretti a caratteristiche fisiche, Grillparzer la rappresenta piuttosto a partire dagli effetti di luce che emanano dalla sua figura, accentuati anche dai suoi monili.¹²⁵ In numerosi altri passaggi del dramma, la Gülnare di Grillparzer viene presentata come una *Lichtgestalt*, le cui fattezze corporee sembrano il prodotto di giochi di luce. Non è dunque una semplice coincidenza, se Hofmannsthal sceglie la luce come elemento caratterizzante della sua Gülnare. Basta leggere in tal senso la prima e la seconda parte del ghazal per ritrovare una serie di termini chiave che rimandano alla sfera di luce:

Schimmernd gießt die Ampel Dämmerwogen um dich her, (V.1)
 Aus den bunten, schlanken Vasen; und der Spiegel streut die Strahlen,
 (V.3)
 Die er, wo der Schimmer hinfällt, aufgesogen, um dich her. (V.4)
 Auf dem Teppich, dir zu Füßen, spielt der Widerschein des Feuers,
 (V.5)
 Zeichnet tanzend helle Kreise, Flammenbogen um dich her; (V.6)
 Märchenhaft ist deine Schönheit, märchenhaft und fremd und
 blendend, (V.11)

¹²³ Franz Grillparzer, *Der ewige Grillparzer. Eine Auswahl aus dem bleibenden des Dichters*, II. Band, ÖVBW, Linz s.d., pp. 323-430.

¹²⁴ I due tardi saggi che Hofmannsthal dedicherà al celebre drammaturgo austriaco, uno di carattere più generale, l'altro di taglio più specificamente politico, testimoniano della sua lunga frequentazione con gli scritti di Grillparzer, probabilmente già iniziata in questa fase giovanile (*Rede auf Grillparzer. Für die deutsche Grillparzer-Gedenkfeier zu Hannover*, den 7. Mai 1922, GW RA II, pp. 87-101; *Grillparzers politisches Vermächtnis*, GW RA II, pp. 405-410).

¹²⁵ Franz Grillparzer, *op. cit.*, p. 335: "Schaut nur, schaut! Seht halb euch blind!/ Gold und Spangen, Perlen, Kleider,/ Seht der Hoheit Vollgewalt".

Wie die goldnen Arabesken, die sich funkelnd rings verzweigen (V.12)

Oltre all'uso della luce, Hofmannsthal sembra aver mutuato dal dramma grillparzeriano anche uno spazio poetico sospeso tra sogno e realtà. Questa sospensione rappresenta l'elemento presumibilmente più innovativo del dramma *Der Traum ein Leben* – a sua volta ispirato al dramma filosofico barocco *La vida es sueño* (1635) di Pedro Calderón de la Barca. Theodor Fontane aveva sottolineato questa prerogativa del testo in una recensione:

Die Wirklichkeit spricht von der Bühne her überhaupt nicht zu uns, sondern nur ihr Schein, und ob dieser Schein das Wunderbild von Leben oder Traum ist, ist ziemlich gleichgültig. Nicht die Genesis des "schönen Scheins" ist das Entscheidende, sondern sein Kolorit, seine Leuchtkraft, und nicht auf die Zwischenstufen seiner Entwicklung kommt es an, sondern auf die Intensität seiner selbst. Es gibt wenig, was so rührt und erheitert, so hinnimmt und entzückt wie gute Märchen, und doch ist es eine erdichtete Welt oder, was dasselbe sagen will, eine Traumwelt, in die das Märchen uns einführt.¹²⁶

Esattamente come nel dramma di Grillparzer, inoltre, gli oggetti raccolti nella stanza di Gülnare non rappresentano semplici elementi di decoro: essi sono dotati di una vita propria e accompagnano, quasi accarezzandone i contorni, la presenza della donna sulla scena, che risulta quindi disegnata solo dalla luce che essi sono in grado di produrre attorno alla sua figura. L'interazione tra oggetti e personaggio, nonché la mancanza di connotazioni precise sia nella descrizione dei luoghi sia nella raffigurazione della stessa Gülnare, conferiscono all'intero ghazal un'aura di indeterminatezza e mistero, ammantando ogni cosa dell'atmosfera rarefatta tipica del sogno, o ancora della fiaba.

Nella prima parte del ghazal, che sembra quasi avere un carattere preparatorio, Hofmannsthal contestualizza la protagonista in uno spazio solo apparentemente reale: l'accumulo di oggetti che circonda la

¹²⁶ Theodor Fontane recensione a F. Grillparzer, *Der Traum ein Leben*, in "Vossische Zeitung" Nr. 217, 10. Mai 1884, Beilage. Consultabile online all'indirizzo <https://www.phf.uni-rostock.de/institut/igerman/forschung/litkritik/litkritik/start.htm?institut/igerman/forschung/litkritik/litkritik/Kritiker/AgFontane.htm>

figura della donna caratterizza lo spazio poetico come uno spazio quotidiano – si tratta per lo più di oggetti di uso comune che il lettore riconosce immediatamente come il corredo tradizionale di una semplice stanza occidentale. In ciascuno di essi, tuttavia, il poeta infonde un guizzo di vita, in virtù del quale sembrano agire come presenze in grado di muoversi nello spazio. La loro vita si traduce in effetti di luce, odori, vortici di colori misteriosamente intrecciati, che lasciano individuare, benché ne manchi la descrizione, il corpo di Gülnare. Diversamente da quanto osservato per il ghazal *Für mich*, dove la realtà circostante si presentava al poeta alla stregua di uno spettacolo da osservare sulla scena, Gülnare è invece immersa in una realtà che la avvolge dandole forma e che sembra esistere solo in virtù della sua presenza.

Per sottolineare questo intreccio, la fusione tra il personaggio e gli oggetti pieni di vita all'interno della stanza, Hofmannsthal usa, a differenza di quanto farà nella seconda parte del componimento, un *radif*, individuabile nell'espressione ricorrente *um dich her*. La preposizione *um* indica chiaramente che i fenomeni che si svolgono nella stanza avvolgono la figura femminile quasi in una spirale: la lampada la circonda di luce soffusa, crepuscolare, in modo che i suoi tratti restino indistinti; le orchidee, sistemate in vasi variopinti, rinviano a una dimensione olfattiva, riempiendo la stanza del loro profumo. Gli oggetti della stanza sembrano addirittura sviluppare tra di loro una silenziosa comunicazione, cooperando in un comune intento: lo specchio riflette su Gülnare i bagliori raccolti a sua volta dal lume, e persino il tappeto, steso ai piedi della donna, diventa una superficie riflettente, poiché assorbe la luce dalle fiamme del camino per trasformarla in cerchi concentrici attorno alla sua figura. L'aggiunta dell'avverbio di luogo *her* che, come noto, nella sua funzione avverbiale svolge la funzione di indicare un movimento di allontanamento rispetto al parlante o al punto di osservazione, aggiunge un importante carattere specifico di tipo direzionale alla descrizione di questi misteriosi rispecchiamenti e riverberi di luce e forme. Gülnare, infatti, costituisce il vero punto nevralgico della scena: la sua presenza nella stanza funge da elemento catalizzatore della realtà che la circonda, che prende vita e la avvolge in un vortice di voluttà, e a sua volta lei stessa sembra rispondere, come uno specchio, riflettendo l'energia ricevuta verso l'esterno.

La seconda parte della lirica conferma questa ipotesi: già nel verso iniziale Hofmannsthal riprende l'immagine del turbinio di colori e

forme per seguire il movimento cauto e silenzioso con il quale, intrecciandosi tra di loro, essi circondano la figura di Gülnare. La donna risponde a quest'abbraccio irradiando a sua volta una bellezza caratterizzata da tre attributi: *märchenhaft*, *fremd*, *blendend* (v. 11). È una bellezza che non ha tratti di realtà, è insolita e dotata di una propria luminosità, la stessa che la donna ha assorbito dai giochi di luce nella stanza e che ora irradia dal suo stesso corpo. Hofmannsthal esprime il senso di questa immagine con un riferimento all'arabesco: elemento decorativo *par excellence* dell'arte di fine secolo, l'arabesco è una forma mista, caratterizzato dall'unione di linee naturali e geometriche che si intrecciano tra di loro in forme circolari. Esattamente come l'arabesco, dunque, Gülnare è una forma di vita insolita, che non pertiene al reale, perché non trova analogie nel mondo. L'arabesco costituisce di certo, in questo contesto, un rinvio a quello specifico orientamento dell'estetica di fine secolo, che mirava a una raffigurazione della realtà priva di riferimenti oggettivi, animata da un 'impulso fantastico'¹²⁷.

Per accennare alla bellezza fiabesca di Gülnare, Hofmannsthal descrive la figura della donna, nei v. 13 e 14, come quella di una presenza che sembra scesa dall'alto, dalle nuvole. Non sembra terrena (*erdenfremd*) e che non avverte il peso della vita reale (*sorglos lächelnd*). Una similitudine aiuta il poeta a rendere più vivo il significato delle sue parole: Gülnare è accostata agli amorini, figure tipiche dell'arte rinascimentale, secolarizzazione degli angeli, presenti soprattutto nella decorazione delle volte delle chiese, dove sono solitamente ritratti, con un volto sereno e rubicondo, nell'atto di spiare il mondo sottostante sporgendosi da un lembo di cielo o da una nuvola.

La seconda parte del ghazal chiarisce in modo inequivocabile la misteriosa figura della protagonista: contrariamente a quanto sembra suggerire la prima parte, infatti, la realtà non accarezza il corpo di una giovane donna, ma costituisce piuttosto una cornice che fa sorgere il ricordo di una figura dai tratti femminili – un ricordo intenso, forse legato proprio alla pluralità delle fonti letterarie, musicali, poetiche citate prima, che emergono con nella mente del poeta, risvegliato da un elemento della stanza, da un oggetto, da un gioco di luce.

È in particolare il *bait* finale a rivelarci in questo senso la chiave di

¹²⁷ Cfr. Mario De Micheli, *Le avanguardie artistiche del Novecento*, Feltrinelli, Milano 2009, p. 114.

lettura dell'intero ghazal: va sottolineato, infatti, che Hofmannsthal non si riferisce più a Gülnare alla stregua di una persona, come nei versi della prima parte del ghazal; il pronome personale *Dich*, che rimandava lì alla figura di un ipotetico 'tu' corporeo, in questi ultimi versi è riferito invece al *Märchen*, suggerisce quindi la possibilità di ripensare l'intero ghazal come discorso allegorico sulla fiaba orientale. Gülnare non sarebbe allora una donna, ma piuttosto la trasfigurazione di un genere letterario al quale vengono attribuite caratteristiche femminili.

Sarà proprio a questo nuovo *Du*, la fiaba appunto, che il poeta si rivolgerà nell'invocazione dell'ultimo bait, nella quale, nella migliore delle tradizioni persiane, apporrà anche il proprio *nom de plume*. Sebbene non lo inserisca all'interno della lirica in modo inequivocabile, Hofmannsthal ricorre al pronome personale *mir* per rivendicare il proprio ruolo nella composizione del ghazal. A lui spetterà il compito di *dichten*, di poetare e intrecciare ulteriormente gli elementi della fiaba, affinché questa si arricchisca di una parte mancante, quella sull'amore, che costituisce la parte più importante di tutte le fiabe. Il poeta prega dunque la fiaba di darsi a lui, utilizzando in forma avverbiale isolata quello stesso *eigen* che costituiva la *qāfiyā*.

In questa ottica appare riduttiva l'analisi di Hülya Ünlü che in questo ghazal riconosce all'Oriente una funzione esclusivamente accessoria, volta a trasfigurare la realtà occidentale in senso onirico e fiabesco.¹²⁸ L'Oriente, al contrario, funge in questo ghazal da elemento catalizzatore, poiché è proprio a partire dall'emergere di memorie e suggestioni legate a letture ispirate dall'Oriente, che Hofmannsthal è in grado di ripensare in altra forma la realtà immanente che lo circonda.

L'apparizione di Gülnare sembra costituire il nucleo embrionale di una riflessione più tarda sul rapporto tra arte e vita che Hofmannsthal porrà al centro del discorso pronunciato in casa del conte Lanckoroński la sera del 10 maggio 1902. In quella occasione, riflettendo sulla bellezza delle opere d'arte collezionate dal conte, sul valore dell'arte e sul suo significato per la vita umana, il poeta riconosce agli oggetti d'arte più svariati la prerogativa di essere dotati di una vita propria e

¹²⁸ "Der Orient scheint hier dazu zu dienen, die reale Welt des Westens in eine Traumwelt, in eine märchenhafte Welt umzuwandeln", cfr. Hülya Ünlü, *op. cit.*, p. 201.

indipendente in virtù della quale gli oggetti restano impressi e sopravvivono nella memoria di chi li osserva. E la percezione di questa vita segreta delle cose giunge, in generale, in modo improvviso, in singoli istanti:

Es gibt Momente, und die sind fast beängstigend, wo alles rings um uns sein ganzes starkes Leben annehmen will. Wo wir alle, die stummen schönen Dinge neben uns fühlen und unser Leben mehr in ihnen ist als in uns selber.¹²⁹

Gülnare testimonia di come queste cose e figure silenziose rivendichino attenzione, è una di quelle “ungeheuern symbolischen Gebilde des Orients”,¹³⁰ una manifestazione di quelli che Hofmannsthal stesso definiva stormi di spiriti (Geisterschwärme) che “umwölkend in uns niedertauchen, um von unserem Blut zu trinken”¹³¹. Abbiamo già sottolineato nella prima parte di questo lavoro come l’idea delle topografie orientali si fosse legata, non di rado alla percezione di spazi caratterizzati da *Unheimlichkeit* o generatori di personaggi e ambientazioni inquietanti. Streghe, spettri, scheletri, vampiri e donne medusa, paesaggi infernali, lande desolate, castelli e stanze da incubo: un repertorio iconografico che non di rado è tratto dal Romanticismo nero e naturalmente è associato alla dimensione dell’ignoto, universalmente allocata in topografie esotiche, dalla forte connotazione folclorica¹³².

Attraverso i distici del ghazal, Gülnare e ciò che questa figura rappresenta, la fiaba d’Oriente, divengono il segno di una sensibilità riconosciuta al poeta: quella di ‘sentire’ lo spirito dei tempi nei momenti in cui questo s’impone, tormentandolo e affascinandolo, con il soffio di una alterità che non è solo geografica, straniante, spaventosa e inquietante poiché legata a una più profonda visione e comprensione di sé:

Denn wenn es uns versagt ist, den Geist der Zeiten betrachtend zu

¹²⁹ Hofmannsthal, *Ansprache gehalten am Abend des 10. Mai 1902 im Hause des Grafen Karl Lanckoroński*, GW RA I, qui p. 21.

¹³⁰ *Ivi*, p. 23

¹³¹ *Ivi*, p. 24.

¹³² Un riferimento bibliografico imprescindibile in tal senso è costituito da Mario Praz, *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, Bur, Milano 2009.

erkennen, so ist es uns dafür gegeben, ihn zu fühlen, wenn er fordernd uns überfällt, mit dem Anhauch des Andersseins uns verlockend und quälend, beklemmend und bezaubernd.¹³³

¹³³ *Ibidem*.

3. Hofmannsthal e l'Oriente delle favole

3.1. Hofmannsthal e le *Mille e una Notte*

Se l'influsso della poesia persiana sulla produzione artistica del giovane Hofmannsthal si può circoscrivere, come abbiamo visto, a un preciso periodo che non supera l'arco di due anni, di più lunga durata è l'influsso che sul poeta ebbero le fiabe delle *Mille e una Notte*. Esse costituiscono, per un lasso di tempo che si protrae fino quasi agli anni Venti del Novecento, uno dei testi di maggiore ispirazione per una serie di suoi lavori sia drammatici che in prosa. Insieme a numerose altre fonti letterarie del mondo occidentale, le fiabe orientali accompagnano in maniera costante il suo percorso di maturazione artistica; rappresentano un nucleo solido dei suoi interessi estetici e letterari, un testo sul quale, in modi e tempi diversi, egli torna a ragionare, per elaborarne suggestioni, personaggi e atmosfere.

I passaggi significativi di questa lunga relazione di Hofmannsthal con le fiabe arabe sono ben condensati tra le pagine del breve ma intenso saggio *Tausend und eine Nacht* del 1906. Lo spunto che spinge lo scrittore a raccogliere le sue riflessioni su questo specifico tema è l'incarico, da parte della casa editrice Insel, di un'introduzione alla nuova traduzione in lingua tedesca dei racconti d'Oriente a cura di Felix Paul Greve.¹ Il saggio vede la luce nell'autunno dello stesso anno. Dei suoi

¹ L'edizione completa delle favole delle *Mille e una Notte* a cura di Felix Paul Greve costituisce un'opera importantissima nella storia delle traduzioni dell'opera in lingua tedesca; si tratta, infatti, della prima edizione completa delle favole in lingua tedesca. I testi non vennero tuttavia tradotti dagli originali arabi, ma a partire dalla versione inglese di Sir Richard Francis Burton, pubblicata in due edizioni nel 1885 e,

contenuti Hofmannsthal discute con l'amico Harry Graf Kessler e con Anton Kippenberg, direttore della casa editrice e, grazie ai loro consigli, giunge al testo definitivo che già nei primi di dicembre apre il primo volume della raccolta fresca di stampa.

Il motivo per cui anche l'editore mostrava tanto interesse per il contenuto dell'introduzione è già chiaro nella lettera di commissione: qui Kippenberg sottolineava l'opportunità di distinguere, già a partire dalla nota introduttiva, l'edizione Insel dei racconti da quella coeva pubblicata dall'editore viennese C. W. Stern, specializzato in letteratura erotica:

Es trifft sich nicht günstig, daß der Wiener Verlag C. W. Stern, dessen Spezialität der Vertrieb pornographischer Literatur ist, zu gleicher Zeit eine Ausgabe ankündigt, die ganz ohne Zweifel, wie es sowohl in der Natur des Verlages, wie in der Person des gewählten Zeichners begründet ist, das Pornographische in dem Werk betont, ja dieses geradezu zu einem pornographischen stempelt. Daß uns nicht die Spekulation auf Sinnenreiz, sondern ausschließlich künstlerische Gesichtspunkte bei der Unternehmung leiten, brauchen wir wohl kaum zu sagen.²

Al velato, eppure perentorio invito a nobilitare gli aspetti più sensuali delle fiabe, Kippenberg aggiunge che la trattazione non dovrà avere un taglio scientifico: la casa editrice avrebbe in seguito affidato questo compito all'egittologo Karl Dyroff.³ Secondo i desideri dell'editore, il testo doveva piuttosto avere le caratteristiche di una

successivamente, tra il 1886 e il 1888. La traduzione di Greve conserva la qualità linguistica della traduzione di Burton epurandola da tutti quegli elementi che secondo l'opinione comune appesantivano la traduzione inglese: arcaismi, un eccessivo accento sugli aspetti erotici, le note etnografiche a piè di pagina. Cfr. a tal proposito Heinz Grotzfeld, *Dreihundert Jahre 1001 Nacht in Europa in geteiltem Besitz von Orient und Okzident*, in Anke Osigus (Hg.), *Dreihundert Jahre 1001 Nacht in Europa*, Lit, Münster 2005, pp. 9-30, qui p. 26.

Per la sua introduzione Hofmannsthal tenne conto anche della traduzione francese di J. C. Mardrus. Cfr. Hofmannsthal, *Einleitung zu dem Buche genannt die Erzählungen der Tausendundein Nächte*, SW XXXIII, pp. 476-489, qui p. 476.

² Così Anton Kippenberg a Hofmannsthal nella lettera del 4 ottobre 1906 (cfr. *ivi*, p. 483).

³ Karl Dyroff (1862-1938) fu un famoso orientalista monacense. Arabista di formazione, era anche un esperto egittologo.

celebrazione, per la quale si consigliava anche un numero massimo e minimo di pagine.⁴

Il fitto carteggio tra Hofmannsthal e Kippenberg testimonia dell'impegno che lo scrittore aveva profuso nell'esaudire le richieste del committente e dell'importanza che attribuiva all'incarico: come sottolinea all'interno del saggio stesso, fino a quel momento le edizioni delle fiabe arabe in lingua tedesca erano state solo parziali e frutto di rimaneggiamenti,⁵ mentre l'edizione di Greve rappresentava la prima pubblicazione dell'opera in tedesco. A questa motivazione si aggiunge un dato biografico di grande rilievo, che Hofmannsthal cita già nella lettera di accettazione dell'incarico, ovvero l'onore e il piacere di poter introdurre la nuova edizione di una delle sue letture preferite fin dall'infanzia.⁶

Che il saggio sulle *Mille e una Notte* non costituisca un semplice lavoro su commissione, avulso da quelle che erano le sue riflessioni in quegli anni – vale a dire un testo concepito solo per assecondare le richieste del committente o i gusti del pubblico vasto e variegato che avrebbe acquistato il volume delle favole –, risulta chiaro dal fatto che esso si integra perfettamente nella produzione saggistica di quel periodo, della quale anticipa o riprende concetti chiave.⁷

Il valore intrinseco della raccolta di fiabe orientali è celebrato in ogni parte del contributo, ma in particolare nella chiosa finale, dove Hofmannsthal accenna a quella che possiamo ritenere una delle ragioni principali che dovevano averlo spinto ad accettare l'incarico

⁴ Hofmannsthal, SW XXXIII, p. 484. Nella biblioteca personale del poeta era presente, fin dalla sua infanzia la *Dalziel's illustrierte Tausend und Eine Nacht. Sammlung persischer, indischer und arabischer Märchen. Mit einem Vorworte von Dr. H. Beta. Mit 211 Illustrationen nach den ersten Künstlern. Gestochen von den Gebrüdern Dalziel, A. H. Payne Leipzig, Dresden, Wien etc., um 1890.*

⁵ "Was uns früher vor Augen gekommen ist, waren Bearbeitungen und Nacherzählungen [...]", Hofmannsthal, "*Tausendundeine Nacht*", GW RA I, pp. 362-369, qui p. 362.

⁶ Hofmannsthal, SW XXXIII, p. 484.

⁷ Si vedano in particolare i numerosi punti di contatto che lo legano al coevo saggio su *Il poeta e il suo tempo*, che Hofmannsthal porta a compimento, dopo lunga gestazione, proprio nello stesso anno di composizione del saggio sulle *Mille e una Notte*. Si veda a tal proposito Hofmannsthal, *Der Dichter und diese Zeit*, GW RA I, pp. 54-81, per i materiali sulla genesi del saggio si veda SW XXXIII, pp. 490-567, in particolare pp. 490-492. In quegli stessi anni vede la luce anche la prima versione del saggio sui *Cammini e gli incontri* (GW RA II, pp.152-159).

della prefazione:

Ich weiß nicht, welchen Zug aus Homer oder Dante ich neben diese Zeilen stellen möchte: so aus dem Nichts in ein verwirrendes Abenteuer hinein das Gefühl Gottes aufgehen zu lassen wie den Mond, wenn er über den Rand des Himmels heraufkommt und in das Menschenleben hineinblickt.⁸

È interessante, in questo passaggio, che Hofmannsthal non accosti il corpus delle fiabe arabe raccolte di favole della tradizione occidentale: i fratelli Grimm Andersen, La Fontaine, Basile o Perrault, o alle più antiche di Fedro o Esopo, che di certo avevano fatto parte delle sue letture d'infanzia e della sua formazione di liceale. Egli iscrive invece le fiabe orientali accanto alle "Zeilen", ai brani di autori canonici della cultura occidentale *tout-court*: Omero e Dante.

Esattamente come le *Mille e una Notte*, che nel corso del tempo hanno travalicato un numero indefinito di confini nazionali, linguistici e socioculturali per innestarsi in tutte le tradizioni letterarie dell'Occidente, anche l'opera di Omero e Dante ha infatti superato ogni divisione territoriale e temporale, andando ben oltre mode e correnti artistico-letterarie del momento. Tali opere realizzano per Hofmannsthal quel principio che molti anni dopo Calvino avrebbe definito di 'contiguità universale', danno cioè vita a un "universo in cui le forme riempiono fittamente lo spazio scambiandosi continuamente qualità e dimensioni, e il fluire del tempo è riempito da un proliferare di racconti e cicli di racconti".⁹ Si tratta di narrazioni che si reggono su "quegli indistinti confini tra mondi diversi",¹⁰ che possono essere continuamente attraversati e annullati per sconfinare all'interno di un territorio proprio e familiare. Essi esercitano una influenza particolare sul lettore e 'si impongono', dunque, come indimenticabili poichè "si nascondono nelle pieghe della memoria, mimetizzandosi da inconscio collettivo o individuale".¹¹

⁸ Hofmannsthal, "*Tausendundeine Nacht*", GW RA I, p. 367.

⁹ Italo Calvino, *Perché leggere i classici* (1995), Mondadori, Milano 2002, p. 29. Calvino si riferisce qui alle *Metamorfosi* di Ovidio.

¹⁰ *Ivi*, p.30.

¹¹ *Ivi*, p. 7.

Come nel caso dei grandi classici, afferma Hofmannsthal alla fine del saggio, le *Mille e una Notte* sono un testo che si legge in modo esclusivo, dominate da un Bann, da un incantesimo che irretisce il lettore nella spirale di avventure, personaggi ed eventi narrati. Si tratta di un libro, "das ein Gefängnis zum kurzweiligen Aufenthalt machen könnte"¹², che si legge tutto d'un fiato, quasi isolando il lettore dal contesto esterno, e facendo scorrere velocemente il tempo; pertanto ha ragione Stendhal, puntualizza Hofmannsthal, quando parla delle favole orientali come di un testo, "das man wieder völlig sollte vergessen können, um es mit erneuter Lust immer wieder zu lesen".¹³ Ancora una volta possiamo cogliere in queste parole di primo Novecento tracce delle riflessioni che ritroveremo anni più tardi in Calvino: le *Mille e una Notte* rappresentano un 'classico', poiché sono un testo per il quale "si sente dire di solito 'Sto rileggendo...' e mai 'Sto leggendo...'",¹⁴ che "non ha mai finito di dire quel che ha da dire",¹⁵ che porta "su di sé traccia delle letture che hanno preceduto la nostra e dietro di sé la traccia che quelle letture hanno lasciato nella cultura o nelle culture che hanno attraversato",¹⁶ o ancora un testo che "si configura come equivalente dell'universo, al pari degli antichi talismani".¹⁷

3.2. Il rapporto con le favole orientali: fasi di una "rilettura"

Quanto le *Mille e una Notte* rappresentassero un 'classico' della biblioteca di Hofmannsthal è dimostrato dal fatto che, ai tempi in cui lavorava alla sua introduzione, la raccolta non rappresentava certo per lui qualcosa di nuovo, ma era stata oggetto di una serie di 'riletture', ciascuna delle quali aveva accompagnato momenti diversi e significativi del suo percorso umano ed esperienziale, segnando di volta in volta i modi della sua ricezione. Il saggio prende spunto proprio da questa molteplice esperienza di lettore ancor prima che da quella di critico.

¹² Hofmannsthal, "*Tausendundeine Nacht*", GW RA I, p. 369.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ Italo Calvino, *op.cit.*, p.5.

¹⁵ *Ivi*, p. 7

¹⁶ *Ivi*, pp. 7-8.

¹⁷ *Ivi*, p. 9.

Intellettuale ormai affermato nell'élite culturale dell'epoca, Hofmannsthal può permettersi infatti di far confluire nel suo saggio riflessioni di carattere autobiografico che ricostruiscono anche le fasi del suo legame soggettivo con l'opera. Chiamato a scrivere un testo che, come già sottolineato, non avesse uno specifico carattere scientifico, ma piuttosto celebrativo, Hofmannsthal non trova strategia migliore che evocare il suo lungo rapporto personale con la raccolta, un rapporto che potremmo definire dialogico, teso cioè a trarre aspetti nuovi, a scoprire nuove influenze, ad aprire nuovi orizzonti. Il saggio sottolinea dunque questa matrice autobiografica, disegnando un'esatta mappatura cronologica dei diversi momenti in cui il poeta si era confrontato col corpus dei racconti:

Wir hatten dieses Buch in Händen, da wir Knaben waren; und da wir zwanzig waren, und meinten weit zu sein von der Kinderzeit, nahmen wir es wieder in die Hand, und wieder hielt es uns, wie sehr hielt es uns wieder! [...] Nun sind wir Männer, und dieses Buch kommt uns zum dritten Male entgegen, und nun sollen wirs erst wirklich besitzen.¹⁸

Balza subito agli occhi quanto Hofmannsthal lasci confluire nell'incipit del suo saggio due intenti comunicativi ben distinti. Il soggetto dell'intero periodo è un 'noi', un rimando a una dimensione collettiva che sembrerebbe negare quanto appena affermato sul carattere assai soggettivo delle sue riflessioni. Hofmannsthal sembra rivolgersi al suo pubblico di lettori: avverte la necessità di introdurre il saggio facendoli sentire protagonisti del proprio discorso, come se le riflessioni che si appresta a comunicare sulla carta traducessero un sentire comune. Si tratta tuttavia di una partenza pleonastica: la specificità del discorso, che fa riferimento alle reazioni diverse che il vasto materiale narrativo della raccolta aveva prodotto nei diversi momenti della sua personissima rilettura del testo, riporta immediatamente alla luce la dimensione soggettiva del discorso. Hofmannsthal, infatti, già trentaduenne al momento della composizione del saggio, è in grado di tirare le somme di un rapporto lungo e fruttuoso, e di interpretare e rileggere da una nuova ottica quello che durante gli anni giovanili gli era

¹⁸ Hofmannsthal, *"Tausendundeine Nacht"*, GW RA I, p. 362.

apparso come una massa di materiale ardente, che bruciava nelle mani del lettore. Senza che questi potesse afferrarne pienamente il senso.

Poche sono le parole sulla primissima lettura delle fiabe, avvenuta probabilmente in età troppo acerba perché potesse esserne conservato un ricordo nitido e attendibile; maggiore spazio è invece dedicato alla lettura giovanile della raccolta, che potremmo datare nei primi anni del Novecento, quando il giovane Hofmannsthal, conclusi i primi studi universitari di giurisprudenza, si avvia a decidere del suo futuro universitario e lavorativo. Si tratta di un periodo molto delicato per il poeta che, lacerato tra le aspirazioni artistiche e una morale di stampo borghese-aristocratico che lo destinava ad attività più prestigiose e remunerative, si candida a un anno di servizio militare volontario, seguito poi da un ulteriore anno di leva obbligatoria tra le fila dell'esercito imperial-regio.¹⁹ A questo periodo Hofmannsthal accenna prevalentemente nella parte iniziale del saggio, evocando la sensazione di ansia, angoscia e mistero suscitata in lui dalla lettura dei racconti d'Oriente. Questo effetto non dipendeva solo dalla giovane età e dall'eccitabilità del suo animo; lo scrittore ne attribuisce le cause anche alle vicende editoriali della raccolta, che giungeva, con l'edizione del Greve, a una delle sue versioni migliori:

Was uns früher vor Augen gekommen ist, waren Bearbeitungen und Nacherzählungen; und wer kann ein poetisches Ganzes bearbeiten, ohne seine eigentümlichste Schönheit, seine tiefste Kraft zu zerstören? Das eigentliche Abenteuer freilich ist unverwüstlich und bewahrt, nacherzählt und wiederum nacherzählt, seine Kraft; aber hier sind nicht bloß Abenteuer und Begebenheiten, hier ist eine poetische Welt – und wie wäre es uns, wenn wir den Homer aus der Nacherzählung seiner Abenteuer kannten.²⁰

L'intento è chiaramente quello di celebrare la nuova traduzione delle *Notti*, pensata per portare ordine nel cumulo di rimaneggiamenti e rielaborazioni che nei secoli avevano minato il carattere originale

¹⁹ Di questo momento della gioventù del poeta e del periodo militare racconta con grande perizia Werner Volke, *Hofmannsthal*, Rowohlt, Reinbek bei Hamburg, 2000, in particolare pp. 51-55; si veda anche Hans-Albrecht Koch, *Hugo von Hofmannsthal*, DTV, München 2004, pp. 66-70.

²⁰ Hofmannsthal, "*Tausendundeine Nacht*", cit., pp. 362-363.

dell'opera, interpretando il materiale narrativo in modo arbitrario, compromettendo l'essenza unitaria della raccolta.²¹ Il lavoro di Greve aveva dunque restituito al testo la sua profonda essenza poetica, che rendeva possibile a Hofmannsthal stesso una nuova e più matura rilettura. Nonostante la chiara necessità di segnalare i pregi della nuova traduzione, Hofmannsthal non resiste alla tentazione di sottolineare quanto le *Notti* possano considerarsi un'opera collettiva, priva di un nucleo centrale e anche di una unica e definitiva traduzione. I materiali delle fiabe, le loro traduzioni e riscritture costituiscono per lui l'anima stessa della raccolta, generata da uno spirito comune:

Hier ist ein Gedicht, woran freilich mehr als einer gedichtet hat; aber es ist wie aus einer Seele heraus, es ist ein Ganzes, es ist eine Welt durchaus.²²

Con la parola *Gedicht* – usata più volte nel saggio – Hofmannsthal si riferisce non solo alle numerose forme che la raccolta aveva assunto nei secoli, ma anche all'impressione che la nuova traduzione prometteva di lasciare scorgere al lettore, per la prima volta, la molteplicità di elementi costitutivi dell'opera, la loro comune origine da un'unica

²¹ Sarà utile qui ricordare che le traduzioni delle *Mille e una Notte* diffuse in Europa erano per lo più condotte a partire da versioni diverse dei manoscritti originali. Fu la traduzione di Galland stessa a sollevare in Europa il problema relativo la pubblicazione del testo in lingua originale. Gli studi filologici, condotti prevalentemente in Francia, mostrarono l'impossibilità di trovare concordanza tra le edizioni delle favole ritrovate. In virtù della circolazione orale dei materiali, le favole vennero infatti codificate in testi assai diversi tra loro, per forme, numero di racconti, contenuti, tipologia testuale. Quattro sono le vulgate principali del testo alle quali si rifecero le traduzioni occidentali, una messa insieme in Egitto, a Bulaq (1835) e due in India, a Calcutta (1814-1818 e 1839-1842). A queste si aggiunge un'edizione, sorta in Germania, a Breslau (1824-1843), individuata dallo studioso Christian Maximilian Habicht e completata da Heinrich Leberecht Fleischer. Cfr. a tal proposito Muhsin Mahdi, *The Thousand and One Nights* (Alf Laila wa-Layla), *From the Earliest Known Sources. Arabic text with introduction and Notes*. Part 3, Introduction and Index, Brill, Leiden 1994, in particolare cap. III, pp. 87-126. A partire dalle diverse raccolte consultate, le traduzioni delle *Notti* in lingue europee avevano poi estratto collezioni di racconti isolati in virtù di specifici criteri, prevalentemente tematici o formali (ad es. privilegiando aspetti erotici, o i valori etici e comportamentali o ancora, per citare un elemento di interesse sul piano formale, la presenza di inserti in versi all'interno di una narrazione in prosa).

²² *Ivi*, p. 363.

anima (*Seele*) e la loro tensione alla costituzione di una 'totalità'.

Nel *Gespräch über Gedichte* (Dialogo su poesie), composto tre anni prima, lo scrittore aveva già chiaramente espresso la propria idea di poesia come qualcosa che non abita "l'angusta camera del nostro cuore",²³ bensì la "sconfinata e inesauribile natura";²⁴ essa non rappresenta un elemento statico, ma al contrario si muove costantemente nel mondo circostante; e dalle sue continue trasformazioni (*Verwandlungen*) e peregrinazioni, dalle avventure (*Abenteuer*) e dagli abissi (*Abgründen*) che attraversa nel suo percorso, "wird sie nicht anders zurückbringen als den zitternden Hauch der menschlichen Gefühle".²⁵

Nel caso delle *Mille e una Notte*, l'elemento dinamico sta secondo Hofmannsthal nell'essenza stessa della raccolta: le fiabe rappresentano un nucleo di materiali composti a più mani, in tempi, luoghi e lingue diverse, che obbligano il lettore a muoversi inconsapevolmente tra una pluralità di tradizioni culturali e linguistiche. Anche sul piano contenutistico i testi producono un ulteriore movimento che spinge a salire e a scendere "in die niedrigste Welt, vom Kalifen zum Barbier, vom armseligen Fischer zum fürstlichen Kaufherrn".²⁶ Nonostante questa pluralità di ambienti e personaggi, la raccolta appare animata da una stessa forma di vita di cui Hofmannsthal parla nei termini di un'unica dimensione umana nella quale il lettore, malgrado la straordinarietà della materia con cui è confrontato, si sente a proprio agio, in un ambiente familiare.²⁷

È la vitalità a costituire la vera essenza poetica delle *Notti*: si tratta di un "wundervolles Gewebe", di un tessuto meraviglioso "aus Bunteit und Tiefsinn" che è impossibile scomporre senza danneggiarne l'aspetto complessivo. Nonostante l'ingente mole – osserva Hofmannsthal –, il materiale delle favole non opprime mai il lettore, anzi gli consente di 'perdersi' nel senso positivo del termine, di immergersi in un mondo 'altro' senza più percepirne l'estraneità.

L'armonizzazione della molteplicità è uno degli elementi di

²³ Hofmannsthal, *Das Gespräch über Gedichte*, GW EEGBR, pp. 495-509, qui p. 502.

²⁴ *Ivi*, p. 498.

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ Hofmannsthal, "*Tausendundeine Nacht*", cit., p. 363.

²⁷ "[...] es ist eine Menschlichkeit, die uns umgibt, mit breiter, leichter Woge uns hebt und trägt; wir sind unter Geistern, unter Zauberern, unter Dämonen und fühlen uns wiederum zu Hause.", *ivi*, p. 364.

principale interesse del coevo Il poeta e il suo tempo. Tra le pagine di questo corposo saggio, commentando che cosa i lettori cercassero in un libro, Hofmannsthal sottolinea:

[...] sie suchen etwas, was zwischen den Inhalten aller einzelnen Bücher schwebt, was diese Inhalte in eins zu verknüpfen vermöchte. Sie schlingen die realsten, die entseelteste aller Literaturen hinunter und suchen etwas höchst Seelenhaftes. Sie suchen immerfort etwas, was ihr Leben mit den Adern des großen Lebens verbände in einer zauberhaften Transfusion lebendigen Blutes. Sie suchen in den Büchern, was sie einst vor den rauchenden Altären suchten, einst in dämmernenden von Sehnsucht nach oben gerissenen Kirchen. Sie suchen, was sie stärker als alles mit der Welt verknüpfe, und zugleich den Druck der Welt mit eins von ihnen nehme. Sie suchen ein Ich, an dessen Brust gelehnt ihr Ich sich beruhige. Sie suchen, mit einem Wort, die ganze Bezauberung der Poesie.²⁸

Esiste dunque una sorta di ideale continuità tra questi saggi, nei quali la poesia non è di sicuro un semplice genere e nemmeno una metafora della letteratura *tout court*: essa rappresenta la capacità 'magica' di ricreare legami vitali con la totalità del mondo, l'ultima attività metafisica possibile, presentata nel suo aspetto più vitalistico, sulla scia del pensiero di Nietzsche e delle tendenze di stampo neoromantico assai diffuse nella cultura estetica di fine secolo.²⁹

La poesia e la scrittura si configurano dunque come un "organisch-dynamischen Grundzug des Lebens",³⁰ un principio che continuamente cresce, si arricchisce, si trasforma, un elemento immateriale che aleggia tra i contenuti dei singoli libri e funge da mezzo unificante tra il mondo fittizio della narrazione e quello in cui il lettore vive ed opera nella quotidianità – elemento del tutto simile a quello che nel *Dialogo*

²⁸ Hofmannsthal, *Der Dichter und diese Zeit*, GW, RA I, pp. 54-82, qui p. 62.

²⁹ Sul rapporto tra arte e vita, sugli aspetti del vitalismo di matrice nietzschiana presente nell'opera giovanile di Hofmannsthal, si consideri anche Gregor Streim, *Das "Leben" in der Kunst. Untersuchungen zur Ästhetik des frühen Hofmannsthal*, Königshausen & Neumann, Würzburg 1996.

³⁰ L'espressione è il titolo di uno dei paragrafi del canonico testo di Gunter Martens e riassume le caratteristiche principali dell'estetica espressionista. Cfr. Gunter Martens, *Vitalismus und Expressionismus*, Kohlhammer, Stuttgart 1971, pp. 35-36.

su *Poesie* viene designato con la parola *Hauch*, soffio/alito, un vento estivo che soffia sfiorando luoghi e investendo gli uomini con un "Hauch von Tod und Leben [...], eine Ahnung des Blühens, ein Schauder des Verwesens, ein Jetzt, ein Hier und zugleich ein Jenseits, ein ungeheueres Jenseits".³¹

L'idea di arte coincide, nel saggio sulle *Mille e una Notte*, con la progressiva scoperta di quello che secondo Hofmannsthal è lo spirito più profondo della raccolta di racconti orientali, che egli stesso riesce a cogliere solo ad una lettura più attenta, capace di andare ben oltre il loro aspetto apparente:

Wirklich, wir kannten nichts, da wir nur die Begebenheiten aus diesem Buche kannten; sie konnten uns grausig und gespenstisch scheinen; es war nur, weil sie aus der Luft ihres Lebens gerissen waren. In diesem Buch ist kein Platz für Grausen: das ungeheuerste Leben erfüllt es durch und durch.³²

Il poeta denuncia dunque l'approssimazione dei suoi precedenti incontri con le fiabe orientali: la lettura giovanile, in particolare quella legata al periodo di composizione delle novelle a sfondo orientale, si era fermata alla superficie dei testi, risvegliando in lui "ein[en] Abgrund von Gestalten und Ahnungen, von Sehnsucht und Wollust".³³ Questa lettura evolve verso forme più compiute e raffinate nella fase della maturità artistica, segnando un distacco decisivo dall'isolamento estetico e psicologico della gioventù e un passaggio a nuove forme di espressione, come quella teatrale, che non comunicano soltanto attraverso la parola, ma utilizzano anche il linguaggio della musica e dei gesti.

Hofmannsthal riprende ora tra le mani le fiabe d'Oriente individuando nella sensualità l'anima e il principio unificatore dei materiali eterogenei che tanto lo avevano impressionato in gioventù. Si tratta ovviamente di una sensualità che non ha niente da spartire con i tratti erotici che tante riletture avevano evidenziato come caratteristici della raccolta: essa è da intendersi nei termini di una spiccata

³¹ Hofmannsthal, *Das Gespräch über Gedichte*, GW RA I, p. 507.

³² *Ivi*, p. 363.

³³ *Ivi*, p. 362.

predisposizione di quella narrazione ad essere percepita e compresa attraverso esperienze sensoriali.

Es sind Märchen über Märchen, und sie gehen bis ins Fratzenhafte, ins Absurde; es sind Abenteuer und Schwänke, und sie gehen bis ins Groteske, ins Gemeine; es sind Wechselreden, geflochten aus Rätseln und Parabeln, aus Gleichnissen, bis ins Ermüdende: aber in der Luft dieses Ganzen ist das Fratzenhafte nicht fratzenhaft, das Unzüchtige nicht gemein, das Breite nicht ermüdend, und das Ganze ist nichts als wunderbar: eine unvergleichliche, eine vollkommene, eine erhabene Sinnlichkeit hält das Ganze zusammen.³⁴

La sovrabbondanza è la caratteristica di queste avventure nelle quali si intrecciano fino allo sfinimento parabole, indovinelli, metafore con effetti talora farseschi o grotteschi. Ma tutto si ricompone poi comunque in una 'totalità' organica.

Il senso dell'Oriente fiabesco di Hofmannsthal è racchiuso nell'aggettivo *erhaben* in cui sono contenute la vastità del materiale narrato e l'impossibilità di afferrarne la natura. Una idea di sublime che il poeta poteva ricavare, forse, dalla frequentazione intensa dei testi di Schopenhauer del quale era affezionato lettore sin dalla prima giovinezza.³⁵ È in particolare in *Die Welt als Wille und Vorstellung* (1818) che il filosofo definisce in maniera programmatica il sublime, identificandolo nella particolare relazione con oggetti apparentemente abnormi, che provocano un profondo disagio, eppure tanto significativi da indurci alla contemplazione, al superamento della volontà e a un'intima partecipazione.³⁶

³⁴ *Ivi*, p. 363.

³⁵ Sulla ricezione del pensiero di Schopenhauer nell'opera di Hofmannsthal si veda Hans Steffen, *Schopenhauer, Nietzsche und die Dichtung Hofmannsthals*, Göttingen 1973; Wolfgang Rieder, *Schopenhauer, Hofmannsthal – und George?*, in "George-Jahrbuch", Jg. 8 (2010/2011), pp. 37-52.

³⁶ "Il soggetto conoscente e puro, libero da ogni volontà, contempla con calma serena oggetti che, per loro natura, sono quanto mai lontani dalla volontà, limitandosi a concepire le idee, estranee a ogni relazione; se lo spettatore intrattiene quindi con piacere tale contemplazione e se, infine, in conseguenza di tale atteggiamento, si eleva al di sopra di ogni volontà, allora davvero il sentimento che lo riempie sarà il sentimento del sublime". Arthur Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, in *Id. Sämtliche Werke* (nach der ersten, von Julius Frauenstädt besorgten

Anche la dimensione sublime evocata da Hofmannsthal rimanda all'attrattiva e all'incanto esercitati dalle favole orientali nonostante i loro aspetti più assurdi e negativi. Il sentimento del sublime ci induce una possibile definizione del concetto di Oriente hofmannsthaliano: soprattutto nel caso delle *Mille e una Notte*, esso coincide con la fascinazione per un mondo estraneo e spaventoso finché non direttamente e sensorialmente esperito.

3.3. Il tropo: sulla polisemanticità della *orientalische Sinnlichkeit*

Ma a cosa si riferisce Hofmannsthal esattamente quando parla di *Sinnlichkeit*? All'evocazione di un mondo reale, tangibile ed esperibile di esseri umani, luoghi, città e oggetti? E come potrebbe, data la sua totale inesperienza dell'Oriente da un punto di vista strettamente topografico? Possibile che Hofmannsthal si riferisca proprio, in senso quasi utopico, a una conoscibilità del mondo delle fiabe orientali attraverso i sensi?

In linea con la complementarità di *Geist* e *Sinnlichkeit* che anima gran parte della sua saggistica e ne costituisce l'elemento di distinzione rispetto a quella di altri autori coevi,³⁷ la *Sinnlichkeit* e il modo in cui essa opera all'interno delle fiabe orientali, rappresenta il nucleo della

Gesamtausgabe neu bearbeitet und herausgegeben von Arthur Hübscher), Brockhaus, Leipzig 1938, in particolare pp. 239-244, qui citato dall'edizione italiana: *Il mondo come volontà e rappresentazione*, a cura di Giuseppe Riconda, Mursia, Milano, 1969, pp. 239-246, in particolare pp. 240-241.

³⁷ Su questo aspetto si veda in particolare lo studio di Sławomir Leśniak *Thomas Mann, Max Rychner, Hugo von Hofmannsthal und Rudolf Kassner. Eine Typologie essayistischer Formen*, Königshausen & Neumann, Würzburg 2005. Il quarto capitolo – 'Hugo von Hofmannsthal und Rudolf Kassner, der Essay als Verwandlung (der Magiertypus)' – è interamente dedicato alle caratteristiche della prosa saggistica dei due autori. La tesi principale di Leśniak è che la lingua usata in questa saggistica: "einen besonders spannungsvollen Polarisationsraum bildet, in dem sinnliche Anschauung und kritisches Eindringen in den Gegenstand ihre Kräfte austauschen und in ein 'dämonisches' Verhältnis treten" (*ivi*, p. 114). Con l'attributo 'demoniaco' Leśniak si riferisce a una categoria psicologico-esistenziale nel senso kirkegaardiano, intesa cioè nei termini di una potenza della personalità che armonizza elementi contrastanti. Ne deriva che le idee e le riflessioni espresse in questa particolare forma di scrittura non possano mai costituire delle verità. Esse si possono piuttosto descrivere come "Steigerungen, nur vorläufige Stationen eines längeren Entwicklungsprozesses" (*ivi*, p. 115).

sua ultima rilettura delle *Mille e una Notte*. È bene ricordare che la *Sinnlichkeit* del suo discorso era ben diversa dalle esperienze concrete, dal bagaglio di forme, colori, sapori, odori, suoni che avrebbe potuto raccogliere un qualsiasi viaggiatore nelle terre d'Oriente. Quella a cui egli allude è dunque una qualità propria del testo stesso, una dimensione scoperta col tempo: ai suoi occhi sembra dischiudersi, quasi come una 'rivelazione' (*Offenbarung*), il fatto che la raccolta non è il riflesso di un mondo reale, geograficamente distante e 'diverso'; ma un mondo di vita reale ogni qualvolta in cui rivive nella fantasia del lettore. L'esperienza dei sensi è intrinseca alle fiabe nel loro complesso; è la loro materia prima che le rende ciò che sono, come la luce nei quadri di Rembrandt e il colore in Tiziano:³⁸

Die ungeheuerste Sinnlichkeit ist hier Element. Sie ist in diesem Gedicht, was das Licht in den Bildern von Rembrandt, was die Farbe auf den Tafeln Tizians ist. Wäre sie irgendwo eingeschränkt und durchbräche an einzelnen Stellen diese Schranken, so könnte sie beleidigen; da sie ohne Schranken dies Ganze, diese Welt durchflutet, ist sie eine Offenbarung.³⁹

Essi rappresentano una mole sovrabbondante di materiali in virtù dei quali l'autore si sente "verlockt, dem Kunstmittel nachzuspüren, welches an tausend Stellen angewandt sein muß";⁴⁰ la lingua e i suoi

³⁸ Sul rapporto tra Hofmannsthal e l'arte di Rembrandt si veda il contributo di Helmut Pfotenhauer, *Hofmannsthal, die hypnagogen Bilder*, cit., pp. 2-18. A tal proposito si potrà ricordare che Hofmannsthal progettava la composizione di una novella di stampo filosofico, dal probabile titolo *Eines alten Malers schlaflose Nacht* o ancora *Rembrandts schlaflose Nacht*, mai giunta a compimento. Ispirato da uno scritto di Eugène Fromentin sulla sostanza alchemica della pittura di Rembrandt e sulla sua capacità di rendere sulla tela ciò che non è immediatamente percepibile all'occhio nudo, Hofmannsthal rifletteva su come lo stato di veglia di un pittore potesse generare visioni, esperienze e ispirazioni, con l'intenzione di creare un parallelo tra la capacità di esprimere in immagini la complessità del reale e quella, tipica invece dei poeti e degli scrittori, di tradurre lo stesso reale in una parola poetica, una parola che, come osserva Pfotenhauer non ha carattere designativo ma piuttosto quello di una rivelazione: "Nicht um die Worte als Zeichen der Dinge, sondern um die reinen Worte sozusagen, die Worte an der Schwelle zum Bedeuten, Worte, die das Gleiche wie Rembrandts Licht im Munde der Dichter sind" (*ivi*, p. 16.)

³⁹ Hofmannsthal, "*Tausendundeine Nacht*", GW RA I, p. 363.

⁴⁰ *Ivi*, p. 364.

espedienti sono dunque la materia viva dell'opera d'arte, quella di cui si può fare esperienza concreta anche attraverso i sensi, in questo caso esperienza dell'Oriente fantastico di cui narrano i racconti.

Ancora una volta Hofmannsthal rivela una grande intuizione: bisognerà aspettare il lavoro di Abdelfattah Kilito per trovare un'interessante analisi del sortilegio che sembra reggere la raccolta delle *Mille e una Notte*, una lettura condotta proprio a partire dalla sovrabbondanza del suo materiale linguistico nella doppia matrice orale e scritta.⁴¹

Riprendendo un concetto già espresso nel saggio in *Poesia e vita* del 1896, nel quale aveva ricordato che "il materiale della poesia sono le parole", ⁴² nel saggio sulle *Notti* Hofmannsthal ribadisce che "l'impresione che conserviamo [delle *Notti*] è che la parola vi regni sovrana"⁴³ e che dunque al lettore non resti altro da fare che immergersi nella lingua in modo totale, fino a perdere il peso e il senso della gravità:

[...] je länger wir lesen, desto schöner geben wir dieser Welt uns hin, verlieren uns im Medium der unfaßlichsten, naivsten Poesie und besitzen uns erst recht; wie man, in einem schönen Wasser badend, seine Schwere verliert, das Gefühl seines Leibes aber als ein genießendes, zauberisches, erst recht gewahr wird.⁴⁴

Particolarmente efficace è la similitudine con la quale lo scrittore rende la sua percezione della natura densa e al contempo fluida della realtà orientale: immergersi nelle *Notti* è paragonabile, alla sensazione che un corpo prova a seguito dell'immersione in acqua: una perdita di coscienza del proprio peso a favore, invece, di una maggiore percezione e di un più consapevole godimento della propria massa, che diviene improvvisamente più facilmente controllabile. Con la lettura

⁴¹ Abdelfattah Kilito, *L'occhio e il lago. Saggio sulle "Mille e una notte"*, il Melangolo, Genova 1994.

⁴² Hofmannsthal, *Poesie und Leben*, cit., p. 15.

⁴³ Abdelfattah Kilito, *op. cit.*, p. 20. Secondo Kilito è la codificazione scritta a decretare l'assoluta centralità della parola all'interno della raccolta: "La comunicazione avviene da bocca a orecchio, non si leggono delle storie, le si ascolta. A un'indagine più attenta, però, ci si accorge che la narrazione orale è qui solo una prima tappa; la seconda, decisiva, consiste nella registrazione scritta della storia".

⁴⁴ Hofmannsthal, *"Tausendundeine Nacht"*, cit., p. 364.

matura delle fiabe, dunque, non c'è più spazio per lo stupore e l'orrore, esse suscitano invece una sensazione di leggerezza, sospensione, partecipazione a un movimento vitalistico:

Dies führt uns in die innerste Natur orientalischer Poesie, ja ins geheime Weben der Sprache denn dies Geheimnisvolle, das uns beim höchsten gehäuften Lebensanschein von jeder Beklemmung, jeder Niedrigkeit entlastet, ist das tiefste Element morgenländischer Sprache und Dichtung zugleich: daß in ihr alles Trope ist, alles Ableitung aus uralten Wurzeln, alles mehrfachdenkbar, alles schwebend.⁴⁵

Torna la metafora del *Gewebe* ricorrente nella sua opera. Tramatura tra le cui maglie si dipana una narrazione tanto inafferrabile quanto ingenua, elementare. Essa riesce a liberarci da pene e bassezze della vita in virtù del misterioso elemento centrale della poesia e della stessa lingua araba, il suo essere tropo, radice, nucleo di qualcosa che può essere pensato e ripensato in più modi.⁴⁶

Il riferimento ai tropi in questo contesto non è casuale: deriva con grande probabilità dalla lettura delle *Note al Divan*, in cui una specifica sezione era dedicata appunto agli 'elementi originari della poesia orientale' e al 'passaggio dai tropi alle similitudini'.⁴⁷ Per Goethe il tropo rappresenta un elemento naturalizzato nella stessa *forma mentis* dei popoli orientali, 'abituati a connettere e incrociare le cose più lontane' e 'a dedurre, con minime inflessioni di lettere e di sillabe, l'una

⁴⁵ *Ivi*, pp. 364-365.

⁴⁶ Impossibile non cogliere in questa intuizione di Hofmannsthal un primo e inconsapevole accenno al culto del primitivo, che possiamo intendere come la percezione emotiva di forme originarie che sarà fondante sia nella cultura letteraria che in quella artistico-visiva dell'espressionismo, nella quale il primigenio si lega non di rado all'esotico, all'orientale. Cfr. Gunter Mertens, op. cit., pp. 97-102 e anche William M. Johnsthor, *Der Österreichische Mensch. Kulturgeschichte der eigenart Österreichs*, Böhlau, Wien, Köln, Graz 2010, in particolare p. 228. Solo pochi anni dopo il saggio sulle *Mille e una Notte* di Hofmannsthal il culto del primigenio e i suoi legami con la dimensione esotico-orientale si iscriveranno nei discorsi filosofici di Ernst Bloch, cfr. in particolare *Geist der Utopie* (1918 e 1923) e *Negerplastik* (1914) di Carl Einstein, Nella versione italiana Ernst Bloch, *Ornamenti. Arte, filosofia e letteratura* (trad. it. e a cura di M. Latini), Armando Editore, Roma 2012, in particolare l'introduzione, pp. 15-40.

⁴⁷ Johann Wolfgang Goethe, *Berliner Ausgabe. Poetische Werke* [Band 1–16], Band 3, Berlin 1960 ff., pp. 223-224 e 224-226.

dall'altra, le cose più contraddittorie'.⁴⁸ Hofmannsthal riprende questo concetto attribuendogli una fluidità che sta nell'etimologia del termine, che deriva dal greco τρόπος, dal verbo τρέπω "volgere; adoperare con altro uso". Esso indica in campo retorico un elemento che è allo stesso tempo sé stesso e altro da sé, e che rimanda a un significato esterno. Per usare il lessico di Lotman, esso rappresenta "l'essenza stessa del pensiero creativo" la parte "dotta" o "cosciente" della retorica, ma allo stesso tempo incarna anche il suo elemento irrazionale.⁴⁹ È un meccanismo che genera una non-univocità semantica, e che apporta alla struttura semiotica di una cultura e di una lingua il grado d'indeterminatezza⁵⁰ necessario per poterla rileggere in più modi.

Tra le figure retoriche che convenzionalmente ascriviamo al gruppo dei tropi – la metafora, la sineddoche, l'allegoria e la metonimia – la metafora è quella che sicuramente occupa il posto principale nelle riflessioni di Hofmannsthal in momenti diversi del suo percorso artistico.⁵¹ Essa rappresenta l'elemento dinamico dell'opera d'arte, quello che consente una compenetrazione continua e rinnovata tra testo letterario e lettore. Il senso di un testo, osserva lo scrittore, non sta nel suo significato finale, in quello che sembra il suo 'senso', ma piuttosto nel suo formarsi reciproco, nel farsi discorso compenetrandosi

⁴⁸ *Ivi*, p. 223. "Wer nun also, von den ersten notwendigen Ur-tropen ausgehend, die freieren und kühneren bezeichnete, bis er endlich zu den gewagtesten, willkürlichsten, ja zuletzt ungeschickten, konventionellen und abgeschmackten gelangte, der hätte sich von den Hauptmomenten der orientalischen Dichtkunst eine freie Übersicht verschafft. Er würde aber dabei sich leicht überzeugen, daß von dem, was wir Geschmack nennen, von der Sonderung nämlich des Schicklichen vom Unschicklichen, in jener Literatur gar nicht die Rede sein könne" (*ivi* p. 223-224). Goethe mette anche in guardia i lettori dagli eccessi della ricerca dei tropi che rischia di mettere a repentaglio la comprensione della forma e l'essenza stessa del dire poetico: "Denn wenn sie [die ältesten Dichter] nach entfernten und immer entfernteren Tropen haschen, so wird es barer Unsinn; höchstens bleibt zuletzt nichts weiter als der allgemeinste Begriff, unter welchem die Gegenstände allenfalls möchten zusammenzufassen sein, der Begriff, der alles Anschauen und somit die Poesie selbst aufhebt" (*ivi*, p. 224).

⁴⁹ Jurij Lotman, *Retorica*, in Paolo Fabbri/ Gianfranco Marrone, *Semiotica in nuce*, Vol. II Teoria del discorso, Meltemi, Roma 2001, pp. 147-163, qui p.148.

⁵⁰ *Ivi*, p. 154.

⁵¹ Ricordiamo tra tutti il *Dialogo su poesie*, cit. Si veda in proposito anche il saggio sulla *Philosophie des Metaphorischen* (1894) GW RA I, pp. 190-193. Alla metafora potremmo anche accostare il concetto di 'trapasso' espresso nel saggio su *Balzac* (1908), GW RA I, pp. 382-397.

vicendevolmente:

[...] in den Wendungen, in der unübertragbaren Art, wie die Worte nebeneinandergestellt werden, wie sie auseinander hindeuten, einander verstärken, und verwischen, miteinander spielen, ja sich verstellen und eines die andere Maske vornehmen, wechselweise einander ihrer ursprünglichen Bedeutung entfremdend.⁵²

Il processo di traslazione, scambio e trasformazione di significati della parola è il senso centrale di ogni discorso tropologico. Hofmannsthal sottolinea in particolare come, attraverso l'accostamento di diversi significati, le parole si rafforzino, assumendo l'una i connotati dell'altra (*Maske*) e, pur allontanandosi apparentemente da quello che potremmo definire il loro significato originario, mirano a un comune intento comunicativo. Questo aspetto rafforza la sua idea di lettura come atto generatore di nuovi significati e interpretazioni proprio in virtù prodotta dai nessi tropologici.

Si tratta di un passaggio chiave che riguarda anche la sua rilettura delle *Mille e una Notte*; il poeta ha imparato che il discorso tropologico di derivazione, accoppiamento e definizione di significati attraverso i processi della retorica sta nella natura delle lingue orientali, in particolare di quelle semitiche. Anche in base ai materiali accessori al *Divan* goethiano, gli era noto che l'impianto morfologico delle lingue semitiche è imperniato su radici, prevalentemente trilittere, nelle quali si iscrive il significato primario della parola. Queste radici, attraverso mutamenti con prefissi, infissi e suffissi e con variazioni vocaliche, danno poi luogo a considerevoli trasformazioni semantiche.⁵³

Die erste Wurzel ist sinnlich, primitiv, konzis, gewaltig; in leisen Überleitungen gehts von ihr weg zu neuen verwandten, kaum mehr verwandten Bedeutungen, aber auch in den entferntesten tönt noch etwas nach vom Urklang des Wortes, schattet noch wie in einem trüben Spiegel das Bild der ersten Empfindung. Von diesem ihrem Wesen sehen wir die Sprache und die Poesie – auf dieser Stufe sind sie eines –

⁵² Hofmannsthal, *Französische Redensarten*, GW RA I, pp. 236-241, qui p. 237.

⁵³ Per approfondimenti si veda Giovanni Garbini, *Le lingue semitiche. Studi di storia linguistica*, Napoli 1984.

hier den unbewußtesten und unbegrenztesten Gebrauch machen.⁵⁴

Hofmannsthal tiene ora a sottolineare come il fascino della lingua e della poesia araba risiede nei progressivi impercettibili passaggi (*leise Überleitungen*) all'interno delle parole verso altri significati, che conservano tuttavia uno stretto legame con il nucleo forte e sensibile del significato concreto – una caratteristica valorizzata al massimo, sia pure inconsapevolmente, nella lingua delle fiabe. A partire da qui Hofmannsthal suggerisce il modo più appropriato per accostarle:

In einer schrankenlosen Gegenständlichkeit der Schilderung scheint die Materie überwuchernd auf uns einzudringen: aber was uns so nahekommt, daß es uns beleidigen könnte, wofern es nur auf den nächsten Wortsinn beschränkt wäre, löst sich vermöge der Vieldeutigkeit des Ausdrucks in einen Zaubernebel auf, daß wir hinter dem nächsten Sinn einen anderen ahnen, von dem jener übertragen ist. Den eigentlichen, ersten verlieren wir deswegen nicht aus dem Auge; aber wo er gemein war, verliert er sein gemeines Geheimnis, und oft bleiben wir mit dem aufnehmenden Gefühl, in der Schwebe zwischen dem, was es versinnlicht, und in einem höheren dahinter, das bis zum Großartigen, zum Erhabenen uns blitzschnell hinleitet.⁵⁵

Nella lettura delle *Notti*, la sostanza di cui sono fatti i racconti sembra dunque sopraffare con la sua rigogliosa materialità che, proprio per l'abbondanza di forme e aspetti che può assumere, diventa una sorta di 'nebbia magica', un groviglio nebuloso di forme e significati. Ma proprio in virtù della polisemanticità insita della lingua delle *Notti*, che rappresenta uno dei suoi aspetti più positivi e allo stesso tempo più rischiosi, il lettore può anche superare il disagio verso gli aspetti più crudi e sensuali della realtà rappresentata e scoprire il significato vero della raccolta, restando perennemente immerso in quello stato di sospensione fra ciò che è reale e quanto invece ci appare non immediatamente esperibile e conoscibile. Per comprendere la vera natura dei racconti orientali bisognerà dunque, secondo Hofmannsthal, compiere quel *prefigurative move*, che molti anni più tardi Hayden White

⁵⁴ Hofmannsthal, "*Tausendundeine Nacht*", GW RA I, p. 365.

⁵⁵ *Ibidem*.

elaborerà nel suo studio sulla tropologia del discorso storico⁵⁶, e che tende alla ricognizione del dato storico spogliandolo di tutte le costruzioni narrative rispondenti a una logica estetica e morale. Così come White arriva a formulare l'idea che il dato storico sia neutro e primitivo quando privo delle costruzioni verbali necessarie a narrarlo, Hofmannsthal giunge alla personalissima conclusione che il grado zero della lingua delle *Notti* sia rappresentato da quel tessuto linguistico fatto di radici primigenie, da cui si origina il rigoglio del linguaggio, e a ciascuna corrisponde una ben precisa carica di sensualità, di cui ogni lettore può rivendicare personale esperienza e comprensione:

Aber da ich von einer Trope, von einer übertragenen Bedeutung rede, so wird der Verstand des Lesers seine angewohnte Bahn gehen und nicht dorthin, wo ich ihn haben will, und wird an einen transzendentalen Sinn, eine verborgene höhere Bedeutung denken, wo ich ein weit minder künstliches und weit schöneres, das ganze Gewebe dieser Dichtungen durchsetzendes Phänomen aufzeigen möchte: diese Sprache – und es ist die Sache einer vortrefflichen Übersetzung, daß wir durch sie hindurch die Nacktheit der Originalsprache müssen spüren können wie den Leib einer Tänzerin durch ihr Gewand –, diese Sprache ist nicht zur Begrifflichkeit abgeschliffen; ihre Bewegungsworte, ihre Gegenstandsworte sind Urworte, gebildet, ein grandioses, patriarchalisches Leben, ein nomadisches Tun und Treiben, lauter sinnliche, gewaltige, von jeder Gemeinheit freie, reine Zustände sinnlich und naiv, unbekümmert und kraftvoll hinzustellen.⁵⁷

La dimensione del tropo non deve essere confusa, dunque, con trasfigurazioni metaforiche in senso tradizionale o con un senso nascosto trascendente; essa mira invece a farci intendere la natura di questa lingua poetica, che non è costruzione concettuale, bensì intreccio di materiali concreti. Hofmannsthal coglie l'occasione per esaltare i meriti della traduzione, che ci fa sentire la forza e la purezza della lingua originale come le linee del corpo di una ballerina dietro il suo costume. L'accenno al corpo danzante vale anche a delineare più a fondo il

⁵⁶ Hayden White, *Auch Klio dichtet oder Die Fiktion des Faktischen. Studien zur Tropologie des historischen Diskurses*, Klett-Cotta, Stuttgart 1986, p. 7.

⁵⁷ Hofmannsthal, "Tausendundeine Nacht", cit., p. 365.

carattere di questo linguaggio, fatto di parole vive, sensuali, forti, che producono un effetto dinamico di simultaneità, capace di armonizzare quanto in superficie appare slegato e discontinuo.⁵⁸

L'elemento mobile del tropo è il punto centrale della teoria di Hayden White, che a sua volta riprende il parallelo stabilito da Harold Bloom fra tropi e meccanismi psicologici di difesa:

Für Rhetoriker, Grammatiker und Sprachtheoretiker sind Tropen Abweichungen vom wörtlichen, üblichen oder "eigentlichen" Sprachgebrauch, Abweichungen in der Redeweise, die weder durch Gewohnheit noch durch Logik sanktioniert sind. Tropen erzeugen Rede- oder Gedankenfiguren dadurch, daß sie zwischen Vorstellungen herstellen, die normalerweise als nicht zusammengehörend oder als in anderer Weise miteinander verbunden empfunden werden, als in der verwendeten Trope nahegelegt wird. Wenn, wie Harold Bloom vorgeschlagen hat, eine Trope als das sprachliche Äquivalent eines psychologischen Abwehrmechanismus [...] gesehen werden kann, ist sie nicht nur eine Abweichung von einer möglichen Bedeutung, Auffassung oder Idealvorstellung dessen, was "in Wirklichkeit" richtig, angemessen und wahr ist. So betrachtet ist das tropische Verfahren (troping) sowohl eine Bewegung einer bestimmten Vorstellung davon wie die Dinge miteinander verbunden sind, hin zu einer anderen Vorstellung als auch eine Verknüpfung von Dingen dergestalt, daß sie in einer Sprache ausgedrückt werden können, die die Möglichkeit mit in Rechnung zieht, daß sie auch anders ausgedrückt werden können.⁵⁹

⁵⁸ Numerose sono nell'opera di Hofmannsthal le strategie di armonizzazione delle differenze tese a favorire i processi di ricomposizione della frammentazione del reale. Nell'introduzione di Pfothenhauer alla già citata raccolta di saggi sulla visualità leggiamo: "Es können Simultanitätseffekte sein, welche die Sukzessionslogik des Erzählens unterlaufen und das Diskontinuierliche simultan, in ikonischer Dichte vorstellen wollen – Strukturen der Wiedererkennung und der seriellen Anordnung, eine Poetik der Ähnlichkeit und Spiegelung, eine Logik des Aufschubs und der Verrätselungen. Oder aber eine Ästhetik des Augenblicks im Doppelsinn des Wortes: als phantasmatischer Blicketausch, als Überblendung des Heterogenen und als Herausspringen aus Zeitfolge, die Inszenierung epiphanischer Augenblicke und Illuminationen, die als mediale Magie präsentiert werden". Helmut Pfothenhauer/ Wolfgang Riedel/ Sabine Schneider, *Einleitung*, in Helmut Pfothenhauer (Hg.), *Poetik der Evidenz*, op. cit., pp. VII- XVII, qui p. X. Sul motivo del tessuto e del tappeto si veda anche Katrin Scheffer, op. cit., in particolare pp. 151-180.

⁵⁹ Hayden White, op. cit., pp. 8-9.

Partendo proprio dal concetto psicologico di difesa e rimozione applicato ai tropi del discorso, intesi come quei meccanismi esterni al testo che ne alterano il significato, ampliandolo e modificandolo secondo gli stati d'animo che di volta in volta gravano sul processo di lettura, sarà dunque più semplice capire in che modo la lettura delle *Notti* abbia portato Hofmannsthal a considerazioni tanto diverse nei diversi momenti in cui aveva ripreso tra le mani l'opera, dandogli la sensazione di averne compreso il senso ultimo e originario solo in età più adulta, quando gli riesce il disvelamento del significato primigenio, ingenuo e sensuale, nascosto nella stratificazione dei significati:

Es ist keine Ausschmückung gewollt, keine Hindeutung auf Höheres, kein Gleichnis; kein anderes Gleichnis zumindest, als eines, das dienen solle, das Sinnliche noch sinnlicher, das Lebendige noch lebhafter zu malen: es wird nicht der Mund groß aufgetan, um eine höhere Welt herbeizurufen, es ist nur ein Atmen durch die Poren, aber wir atmen durch die Poren dieser naiv poetischen Sprache die Luft einer uraltheiligen Welt, die von Engel und Dämonen durchschwebt wird [...]. So wird das Gemeine, die schamlose Einzelheit, ja das Schimpfwort nicht selten wie ein Fenster, durch das wir eine geheimnisvoll erleuchtete Ahnenwelt, ja in noch höhere Geheimnisse hineinzublicken meinen.⁶⁰

3.4. “Mein Leben zu erleben wie ein Buch”: tracce autobiografiche nelle favole

Gli anni della lettura giovanile delle favole orientali e della composizione dei lavori in prosa ispirati alla raccolta, rappresentano sul piano artistico un periodo di grandi cambiamenti e sperimentazioni per il giovane Hofmannsthal. Mentre maturano i primi tentativi di produzione teatrale, che diventano sempre più consistenti sotto il profilo sia tematico che drammaturgico, Hofmannsthal saggia ulteriori forme di scrittura mostrando particolare interesse per la prosa breve. Il carattere sperimentale di quei tentativi che, a differenza della longeva produzione saggistica, non lo accompagnerà che per pochi anni, si manifesta in particolare nel fatto che molti di questi scritti restano

⁶⁰ Hofmannsthal, “*Tausendundeine Nacht*”, GW RA I, p. 366.

frammentari, incompiuti, talora addirittura allo stato di sparuti appunti. I due elementi – gli anni del servizio militare e la scrittura in prosa – sembrano collegati l'uno all'altro in maniera direttamente proporzionale. La quasi totalità dei racconti giunti a compimento e anche una buona parte di quelli rimasti incompiuti, trattano dell'esperienza dell'autore sul campo militare e rielaborano, con una discreta verosimiglianza, esperienze di vita reale, come pure desideri e pulsioni che dominano i suoi stati d'animo di quegli anni.

La lettura delle *Mille e una Notte* accompagna queste vicende e sembra offrire al poeta una superficie di rispecchiamento per le ansie, le paure, il senso di disorientamento, ma anche per la sua ricerca di nuove 'possibilità':

In der Jugend unseres Herzens, in der Einsamkeit unserer Seele fanden wir uns in einer sehr großen Stadt, die geheimnisvoll und drohend und verlockend war, wie Bagdad und Basra. Die Lockungen und die Drohungen waren seltsam vermischt; uns war unheimlich zu Herzen und sehnsüchtig; uns grauste vor innere Einsamkeit, vor Verlorenheit, und doch trieb ein Mut und ein Verlangen uns vorwärts und trieb uns in einen labyrinthischen Weg, immer zwischen Gesichtern, zwischen Möglichkeiten, Reichtümern, düstern, halbverhüllten Mienen, halboffenen Türen, kupplerischen und bösen Blicken in den ungeheuren Bazar, der uns umgab [...]⁶¹

Con grande nitidezza Hofmannsthal descrive in queste poche righe la condizione di solitudine spirituale in cui si trovava in quegli anni, caratterizzati da una profonda attività di riflessione e dalla ricerca di esperienze e modelli sui quali misurare la realtà per percepirla in tratti più straordinari, o ancora per trasfigurarla e osservarla da nuove angolazioni. Da questo punto di vista la 'grande città' alla quale accenna, minacciosa e misteriosa, ma anche seducente al pari delle grandi capitali d'Oriente come Bagdad o Bassora, non è altro che la città di Vienna che, come illustrato ampiamente nella prima parte di questo lavoro, nella sua veste di capitale multiculturale presentava una topografia urbana, linguistica e culturale assai variopinta.

Proprio a questa percezione pseudo-orientale della realtà viennese

⁶¹ *Ivi*, p. 362.

tutta mitteleuropea, Hofmannsthal accennava già in un appunto delle *Aufzeichnungen* datato 3 maggio 1894:

Donnerstag, 3. V. Christi Himmelfahrt. – Mit Poldy und Richard von Sievering über Felder, Brachland, Hecken, dann mit Zahnradbahn auf den Kahlberg. Oben Gewitter, weit im Hintergrund stumme breite Blitze wie ein Aufwecken des Vorhangs. Hinter dem Regenschleier die Lichter der Stadt: man ahnt etwas Orientalisches, Gefährliches, Tückisches; etwas Verträumtes mit vielen Müßiggängern an Springbrunnen und Feigenbäumen. Etwas von der Stimmung der 3 halbwüchsigen levantinischen Mädchen mit kurzen Kleidern und krausem Haar und schwarzen Schleierhüten, die immer so planlos in den Straßen und Gärten herumschlendern.⁶²

La passeggiata in montagna con i compagni di gioventù offre al poeta la possibilità di osservare il paesaggio dall'alto, da una prospettiva che genera in lui particolari sensazioni: sulla linea dell'orizzonte si staglia un temporale che sembra illuminare, con la luce dei lampi, lo spettacolo di una città proteiforme, velata, come nel caso dei volti delle donne arabe, da un manto di pioggia. Reso meno nitido dalla lontananza e dall'acqua, il profilo della città è percepito come misterioso e insidioso, ma anche trasognato, caratteristiche che immediatamente risvegliano il ricordo delle città orientali nei racconti delle *Mille e una Notte*, e non solo. Si tratta ovviamente di una percezione della realtà urbana che va ben oltre la semplice lettura delle fiabe orientali, ma include anche gli stimoli visivi dei quadri a sfondo orientale esposti nei musei cittadini: la rappresentazione pittorica dell'Oriente arabo-musulmano si riflette probabilmente nell'accento agli individui oziosi, che il poeta immagina adagiati presso delle fontane o stesi ai piedi di alberi di assai diffusa della vegetazione mediterranea – assai caratteristica, insieme alla pianta di datteri, degli orientismi pittorici.⁶³ Di

⁶² Hofmannsthal, *Aufzeichnungen aus dem Nachlass*, GW, RA III, p. 383.

⁶³ La pianta di fico rappresenta nella tradizione religiosa ebraica e cristiana uno dei simboli dell'abbondanza. Numerosi sono i passaggi biblici, sia del Nuovo che dell'Antico Testamento (solo per citare alcuni tra gli esempi più celebri: 1 Re 5, 5; Ger 8, 9.10.13; Gen 3, 7; Lc 13, 6-9; Mt 21, 18-22; e Mc 11, 12-14. 20-25) che celebrano la pianta inserendola all'interno di parabole didascaliche. Al fico è anche dedicata una sura del Corano, la Surat *At-Tîn*, sulla sacralità dell'animo umano e la possibilità

valore esotico appare anche il riferimento alle tre 'ragazze levantine' nella parte finale dell'appunto. Il poeta sembra giocare con il valore polisemantico del termine levantino. Esso, come suggerisce il suono stesso della parola, rimanda immediatamente alla parola italiana per l'Est, in particolare un Medio Oriente localizzabile nell'area ottomana. Da un altro punto di vista si potrebbe interpretare il termine sulla base del significato che assume a partire dal Cinquecento, quando – a proposito di pregiudizi sui popoli orientali e sulla diversità dei loro costumi religiosi, sociali e culturali – si cominciò ad indicare con questo aggettivo, che rinviava alla provenienza geografica, la loro natura losca e truffaldina, solitamente caratterizzata da grande astuzia e scaltrezza. Non di rado il termine veniva inoltre utilizzato per designare gli ebrei – tutti elementi che si potrebbero collegare forse alla percezione del pericolo che Hofmannsthal sente emanare dalla città. Ma la connotazione negativa del termine levantino rimanda anche, come risulta dalle approfondite ricerche di Oliver Jens Schmidt,⁶⁴ ai pregiudizi diffusi dai viaggiatori europei in Medio Oriente sulla presenza, nei territori dell'Impero ottomano, di piccole comunità non strutturate di occidentali, quasi del tutto integrate nel sistema politico e sociale dell'Impero, pur avendo conservato i propri tratti identitari principali (lingua, fede religiosa, costumi sociali). Il termine era particolarmente presente nella letteratura d'inizio Novecento e, pertanto, è verosimile che Hofmannsthal ne faccia un uso consapevole; allo stesso tempo, però, non si può escludere che egli lo utilizzi in senso rovesciato: al pari di un viaggiatore dinnanzi allo spettacolo di una cultura 'altra', Hofmannsthal osserva lo spettacolo della capitale di un Impero in declino, nel quale, esattamente come in quello ottomano, convivono popoli, razze, lingue e culture diverse. Potremmo ipotizzare, dunque, che già in quegli anni Hofmannsthal andasse maturando la convinzione che Vienna rappresentava la *porta Orientis* d'Europa, ma che in questa precocissima fase della sua vita, quelli che risaltavano ai suoi occhi erano principalmente gli aspetti negativi di questa apparente ricchezza

di salvezza in virtù delle buone azioni. Cfr. *Il Corano*, intr., trad. e comm. di Alessandro Bausani, BUR, Milano 1999, p. 479. La pianta tornerà in seguito sulla scena del dramma *Die Hochzeit der Sobeide*.

⁶⁴ Cfr. Oliver Jens Schmitt, *Levantiner - Lebenswelten und Identitäten einer ethnokonfessionellen Gruppe im osmanischen Reich im "langen 19. Jahrhundert"*, R. Oldenbourg Verlag, München 2005.

sociale ed etnografica. Infatti, a conferma di questo rovesciamento di prospettiva nell'uso del termine levantino, e cioè per intendere la presenza 'orientale' nei territori dell'Impero austroungarico come elemento negativo, basterà leggere l'appunto delle *Aufzeichnungen* immediatamente successivo al precedente, datato 13 maggio, nel quale Hofmannsthal intravede un possibile repentino imbarbarimento della cultura austriaca per effetto della sempre più massiccia presenza di elementi culturali esogeni, in particolare slavi ed ebraici:

[...] Wie merkwürdig auch das wieder ist, daß wir vielleicht in Wien die letzten denkenden, die letzten ganzen, beseelten Menschen überhaupt sind, daß dann vielleicht eine große Barbarei kommt, eine slavisch-jüdische, sinnliche Welt.⁶⁵

Come già accennato nel primo capitolo di questo lavoro, bisognerà aspettare i saggi politico-culturali e le opere teatrali della maturità perché Hofmannsthal colleghi con chiarezza l'elemento slavo a quello orientale connotando quest'unione in modo positivo.⁶⁶ L'accenno al mondo slavo in questi appunti giovanili lascia tuttavia già intuire una sorta di continuità nella sua linea di pensiero, sulla quale si costruisce nel tempo la peculiare conformazione del suo mondo, la sua profonda coscienza della diversità alla base della propria cultura.

A questa molteplicità di etnie e modelli socioculturali, Hofmannsthal accenna nel saggio sulle *Mille e una Notte*, quando si riferisce al 'coraggio' e al 'desiderio' (*ein Mut und ein Verlangen*) che lo spindevano a "un percorso labirintico tra visioni, possibilità, ricchezze, facce cupe, semivelate, porte semidischiusse e sguardi ruffianeschi e maligni", dietro ai quali sembrava nascondersi l'ignoto. Quanto sta descrivendo qui non è affatto una semplice ricostruzione dell'atmosfera pseudo-esotica esperita attraverso i racconti d'Oriente: Hofmannsthal si riferisce piuttosto alla realtà a lui circostante che, anche per effetto della lettura delle fiabe d'Oriente, viene ad essere osservata e vissuta in una nuova prospettiva. Arte e vita sembrano qui compenetrarsi fino

⁶⁵ Hofmannsthal, *Aufzeichnungen aus dem Nachlass*, GW RA III, p. 383.

⁶⁶ Si pensi ad esempio al ruolo della Slavonia in *Arabella*, indagato recentemente da un contributo di Ana Foteva, *Hofmannsthal's Arabella. Nineteenth-Century Slavonia as a Utopian Chronotopos of an Ideal Future Society*, in "Modern Austrian Literature" 2011, Vol. 44 Issue 1/2, pp. 19-35.

al punto in cui i confini dell'una non sono più distinguibili da quelli dell'altra; lo spirito dei tempi e dei popoli tormenta e attrae l'autore col soffio di un'alterità che non va necessariamente intesa come un atto di fuga, bensì come un'acquisita sensibilità e capacità di osservazione del 'proprio' per individuare in esso le forme dell'altro'.

Per Hofmannsthal arte e vita sono indivisibili; una visione soggettiva che, oltre a riconoscere nella raccolta precise caratteristiche culturali individuabili anche nella conformazione socioculturale e topografica dell'Austria del tempo, ritrova nelle fiabe orientali anche precisi tratti autobiografici:

[...] wie glichen wir diesen weit von der Heimat verirrtten Prinzen, diesen Kaufmannsöhnen, deren Vater gestorben ist, und die sich den Verführungen des Lebens preisgeben, wie meinten wir ihnen zu gleichen, gleich einer magischen Tafel, worauf eingelegte Edelsteine, wie Augen glühend, wunderliche und unheimliche Figuren bilden, so brannte das Buch in unseren Händen.⁶⁷

Sarà sufficiente ricordare le origini della famiglia Hofmannsthal per comprendere come il rinvio alle tipologie umane più diffuse nelle favole orientali rimandi a una commistione d'identità presente nella stessa storia familiare dell'autore, nella quale, infatti, il titolo nobiliare – da cui l'accenno ai *verirrten Prinzen* – si accompagnava alla matrice borghese della linea genealogica paterna. Incarna questa commistione il bisnonno di Hofmannsthal, Isaak Low Hofmann, ebreo praghese, detentore di un fiorente commercio di stoffe, in particolare di sete. Nel 1788, spinto dalle vantaggiose condizioni di libertà religiosa consentite dall'editto di tolleranza di Giuseppe II,⁶⁸ si trasferì a Vienna spostando lì il suo commercio. La sua dedizione al lavoro e la posizione che riuscì in breve a guadagnarsi in società gli valsero, nel 1822, il titolo di barone (Edler von) Hofmannsthal, conferitogli dall'imperatore Francesco I. Suo figlio, Hugo August Peter Hofmann Edler von Hofmannsthal, dopo gli studi giuridici divenne un funzionario bancario; dal suo

⁶⁷ Hofmannsthal, "*Tausendundeine Nacht*", cit., p. 362.

⁶⁸ Emanato nel 1781, l'editto concedeva ai cittadini dell'Impero piena libertà religiosa. La tolleranza era tuttavia soltanto apparente: ai non cattolici veniva infatti richiesto di 'omologarsi' alla comunità religiosa principale: Come scriveva Broch: "la tolleranza è intollerante ed esige l'assimilazione", Hermann Broch, *op. cit.*, p. 114.

matrimonio con Anna Maria Josefa Fohleutner nacque il poeta Hugo Laurenz August Hofmann von Hofmannsthal.

Autobiografico è anche il riferimento ai piaceri della vita ai quali i figli dei mercanti sembrano abbandonarsi – immagine che costituisce un rimando non tanto alle fiabe della raccolta araba, quanto piuttosto alla *Favola della 672^a notte* e al suo protagonista. Ulrich Weinzierl dedica a questo specifico aspetto un intero paragrafo⁶⁹ della biografia hofmannsthaliana, nel quale sottolinea che lo scrittore “stand seit früher Jugend im Bann von Antiquitäten und Kunstwerken”,⁷⁰ assecondando una passione che non solo lo avrebbe condotto a collezionare oggetti d’arte assai preziosi,⁷¹ ma che già prima del matrimonio con Gertrud Schlesinger, l’8 giugno 1901, culmina nell’acquisto di un castelletto, noto anche come Fuchsschlüssel dal nome della precedente proprietaria.⁷² La nuova casa, che si trovava nella piccola cittadina di Rodaun, distante circa venti minuti dalla capitale dell’Impero, costituiva un gioiello di architettura e decorazione barocca, e ne faceva parte anche un grande giardino. Le numerose foto che ritraggono lo scrittore al lavoro o in posa nelle diverse stanze della sua casa, ci rivelano i particolari di un ambiente quasi fiabesco – nelle parole di Thomas Mann, la cornice ideale affinché il *prinzliches Dasein* di Hofmannsthal potesse venire fuori in tutta la sua forza.⁷³ La ricchezza decorativa degli ambienti stupiva gli amici del poeta che lo visitavano in quella residenza: sebbene di proporzioni ridotte, la casa era riccamente e finemente arredata, secondo uno stile che Carl J. Burckhardt definiva un armonioso incontro tra incontro di forme, colori e materiali. Questi comprendevano mobili bianchi decorati in foglia d’oro rosso, pavimenti in legno, specchi, console in marmo e pareti decorate con delicati paesaggi.⁷⁴

Ricordare la preziosità degli arredi della casa di Rodaun, intimamente rispondenti a quel senso di accumulo del bello che

⁶⁹ Ulrich Weinzierl, *Hofmannsthal*, Fischer, Frankfurt a. M. 2007, pp. 77-91.

⁷⁰ *Ivi*, p. 77.

⁷¹ Da ricordare, in particolare, un autoritratto di Picasso, un bronzo di Rodin e un quadro paesaggistico di Ferdinand Hodler.

⁷² La contessa Fuchs era stata tutrice dell’Imperatrice Maria Teresa, dalla quale aveva ricevuto in dono la residenza.

⁷³ Cfr. Ulrich Weinzierl, *op. cit.*, p.73.

⁷⁴ Cfr. *ivi*, p. 74.

caratterizzava il senso estetico di Hofmannsthal è essenziale per comprendere l'attenzione che il poeta aveva sempre avuto per gli ambienti riccamente decorati che, prima ancora di realizzarsi nelle stanze della sua casa fuori città, si condensavano nella composizione delle sue fiabe orientali. Sulla scia delle riflessioni di Heike Grundmann sull'ermeneutica del ricordo nell'opera di Hofmannsthal,⁷⁵ potremmo interpretare piuttosto la casa di Rodaun come un tentativo di costruire attorno a sé un *Geistraum* nel quale sottrarsi al presente per immergersi nella dimensione a lui più familiare del passato. Grundmann indaga questa tendenza al recupero continuo di una memoria prevalentemente culturale: attraverso l'esperienza della lettura, del godimento estetico del bello attraverso gli arredi e gli oggetti d'arte, Hofmannsthal rivive, in un momento differito sul piano diacronico, esperienze che restano come tracce indelebili nelle immagini-ricordo di cui è costituita la sua memoria. Una delle trasposizioni più compiute di questa facoltà, pur nella coscienza dei suoi lati più negativi ed insidiosi, è raffigurata nel personaggio di Claudio, protagonista del dramma lirico giovanile *Il folle e la morte* (1893), che nel monologo iniziale lamenta di vivere una vita apparente, modellata su quella dei libri amati. Circondato dall'artificio di preziosi intagli, bronzi cesellati, immagini che turbano e che avvincono, angeli e draghi, fauni, grifoni, uccelli immani, cornucopie d'oro, animati da 'da calde fantasie', Claudio ammette "[s]ein Leben zu erleben wie ein Buch", all'interno del quale tenta costantemente di trovare un senso.

Le foto che ritraggono Hofmannsthal nel suo studio di Rodaun non sono lontane dalla rappresentazione di Claudio, rinchiuso nella sua prigione dorata di oggetti, ma con forza ancora maggiore ci ricordano l'isolamento volontario nel quale vive il figlio del mercante, protagonista della *Favola della 672^a notte*. È proprio attraverso l'intima partecipazione, il rispecchiamento personale nei personaggi delle fiabe, che Hofmannsthal trova i segni viventi di destini che si intrecciano al suo e sono dunque in grado di risvegliare in lui un abisso (*Abgrund*) di figure, ricordi, presentimenti (*Ahnungen*), visioni di avventure che, anche in virtù delle proprietà tropologiche del loro linguaggio, si prestano ad essere rilette e, perché no, anche riscritte. Cedere a questi stati

⁷⁵ Heike Grundmann, „Mein Leben zu erleben wie ein Buch“. Hermeneutik des Erinnerns bei Hugo von Hofmannsthal, Königshausen & Neumann, Würzburg 2003.

d'animo trasognati, immergersi in mondi solitari e misteriosi, eppure così reali e vitali, abbandonarsi alla voluttà (*Wollust*) di una privilegiata ipersensibilità: tutto ciò sarà anche il motivo che spingerà il giovane autore a sperimentare la composizione di favole alla maniera orientale.

3.5. *Amgiad und Assad*: un tentativo incompiuto

Contemporaneamente alla *Favola della 672ª Notte*, Hofmannsthal lavora al progetto di una seconda favola orientale e, anche in questo caso, rivela il legame con le *Mille e una Notte* già dal titolo: *Geschichte von den Prinzen Amgiad und Assad*.⁷⁶ Tuttavia, mentre il titolo della favola del figlio del mercante rimanda a una qualsiasi delle *Notti* per innestare la narrazione nel solco di una tradizione consolidata e universalmente nota, il titolo della nuova favola lascia invece intuire in maniera chiara e inequivocabile il punto preciso della raccolta dal quale Hofmannsthal trae ispirazione per la sua storia. Considerando che questa rimase un cumulo alquanto disordinato di appunti, si potrebbe comunque formulare l'ipotesi che il titolo della favola, insieme ai suoi contenuti, possa essere stato provvisorio, pensato solo per rispondere al concreto bisogno di individuare con facilità uno dei tanti progetti in cantiere, una tra le numerose idee che Hofmannsthal annotava su fogli sparsi, pagine di diario, lettere ad amici, colleghi e parenti.

Una seconda ipotesi sarebbe parimenti avvalorabile, ovvero che utilizzando un titolo così immediato, lo scrittore volesse sottolineare il legame con le *Mille e una Notte*: a differenza della favola precedente, nella quale aveva prodotto una storia verosimilmente ispirata alla *Notti*, ma più autonoma sul piano della trama e dello svolgimento, con la *Favola di Assad e Amgiad* procede piuttosto a un riadattamento del testo originario, a quello che André Lefevere⁷⁷ definisce nei termini di riscrittura, ossia un processo di rielaborazione testuale che, a differenza della semplice traduzione, consente all'autore di introdurre

⁷⁶ Hofmannsthal, *Amgiad und Assad*, in GW EEGBR, pp. 38-44.

⁷⁷ André Lefevere, *Translation, Rewriting, and the Manipulation of Literary Fame*, London/New York, Routledge, 1992. (Trad. it. *Traduzione e riscrittura. La manipolazione della fama letteraria*), UTET, Torino 1998. Cfr anche Armando Gnisci/Franca Sinopoli /et all. (a cura di), *Letteratura comparata*, Bruno Mondadori, Milano 2002, p. 159.

elementi tipici della cultura e della poetica del proprio tempo.

Ma perché Hofmannsthal prende a modello proprio la fiaba dei due fratelli e quali caratteristiche della narrazione originale lascia riaffiorare nella rielaborazione?

Inserita nel ciclo di storie sull'amore del Principe Qamar al Zamàn e la principessa Budur⁷⁸, la storia di Assad e Amgiad occupa la narrazione di Sherazad per un numero di notti che si protraggono, nell'edizione posseduta da Hofmannsthal, dalla 208^a alla 229^a.⁷⁹ Sebbene faccia riferimento ad una cornice narrativa più ampia, la storia dei due fratelli ha origine da un tipico matrimonio musulmano; i due ragazzi nascono, infatti, nello stesso anno dall'unione di Qamar al Zamàn con le sue due mogli: Amgiad, il primogenito, partorito dalla principessa Budur e Assad, nato poco dopo, figlio di Hayat an-Nufus. I giovani crescono amati e bene educati al palazzo fino a che, per un intrigo intessuto dalle rispettive madri,⁸⁰ sono condannati a morte dal padre. Tuttavia, proprio in virtù del loro comportamento sempre virtuoso, il carnefice non porta a termine il compito che gli è stato assegnato e li lascia liberi di fuggire. Dopo varie peregrinazioni, i due fratelli arrivano alle porte di una grande città e decidono che uno solo dei due sarebbe andato in perlustrazione, esponendosi a eventuali rischi, mentre l'altro ne avrebbe atteso pazientemente il ritorno. Assad entra così nella città degli adoratori del fuoco dove, con un tranello, viene fatto prigioniero e vessato in attesa di essere sacrificato alla loro divinità.

Amgiad parte alla ricerca del fratello nello stesso giorno, dopo aver

⁷⁸ Per la traduzione in lingua italiana delle fiabe si farà riferimento alla traduzione di Antoine Galland *Le mille e una Notte* (a cura di Massimo Jevolella, trad. di Armando Dominicus), 2 voll., Mondadori, Milano 1984. Per la storia de *Il principe Qamar az-Zamàn* si veda pp. 413-420 e *Storia di Marzavan*, pp. 436-494, vol. I.

⁷⁹ Per una lettura critica della favola che tenga in considerazione le sue origini indiane, la sua trasmissione orale e la sua successiva codificazione scritta, le caratteristiche formali e contenutistiche, l'analisi dei personaggi e la schematizzazione dell'impianto narrativo, si veda Margaret Sironval, *Histoire des Princes Amgiad et Assad*, in "Communications", 39 (1984), pp. 125-140.

⁸⁰ In considerazione della loro bellezza e della loro magnanimità, Assad e Amgiad non erano amati solo dai loro sudditi. Le rispettive madri, ammaliata dal loro aspetto e dalle loro azioni, si invaghirono di loro, ciascuna del figlio dell'altra, al punto da non riuscire più a riposare per via della loro passione inconfessabile e proibita. Perso ogni freno inibitore, ciascuna scrive all'amato una lettera. Rifiutate entrambe dai principi, le donne meditano un piano di vendetta: fanno credere al principe Qamar az-Zamàn che siano stati i figli a disonorarle, costringendole a commettere adulterio.

atteso invano il suo ritorno. La ricerca, tuttavia, non raccoglie immediatamente i suoi frutti: egli va incontro a numerose avventure e, per una serie di circostanze fortuite, incrocia sulla sua strada molte occasioni di riscatto ed emancipazione. Trascorre un anno senza che i due fratelli s'incontrino, e per Assad è giunto intanto il momento del viaggio in nave verso il monte dove sarebbe stato offerto in sacrificio. Durante il viaggio, tuttavia, il principe viene salvato dalla regina Morgana che, innamoratasi di lui a prima vista, credendolo uno schiavo, lo acquista. Assad ritorna però nelle mani degli zoroastriani, che lo imprigionano nuovamente, affidandolo alle cure della figlia del capo della setta, Bustane. La ragazza ha pietà di lui e lo libera non appena capisce che Assad è esattamente quel giovane che il vizir di quella città stava cercando con grande impegno. Assad si reca dunque al palazzo per consegnarsi nelle mani di chi lo cercava e lì ritrova il fratello Amgiad, divenuto gran vizir del sultano. Una volta riuniti, i due fratelli potranno riconciliarsi anche con diverse altre figure incontrate sul loro cammino, ad es. la regina Morgiana, giunta a rivendicare il suo amore e i suoi diritti su Assad, o ancora il nonno al-Ghayùr e il padre Qamar az-Zaman che, scoperta la verità sull'intrigo intessuto dalle sue spose, aveva già provveduto a punirle con la morte.

Considerando la sua complessa struttura narrativa, la storia dei due principi si presta a molteplici interpretazioni secondo l'elemento che, di volta in volta, si voglia mettere in particolare evidenza; per tale ragione non deve stupire che il racconto abbia conosciuto una certa popolarità tra gli autori della *Wiener Moderne*, capaci di leggere appunto dietro i suoi rocamboleschi contenuti riflessioni ben più profonde. Se ad Hofmannsthal, infatti, spetta il primato di aver tentato una vera e propria riscrittura del modello originale, sia pure rimasta incompiuta, anche Arthur Schnitzler qualche anno dopo evocherà la favola citandola in modo diretto all'interno della sua *Traumnovelle*.⁸¹ Schnitzler sapeva bene che Hofmannsthal aveva progettato una rielaborazione della fiaba nella forma di un poema in terzine,⁸² e lui stesso inserisce

⁸¹ Arthur Schnitzler, *Traumnovelle*, in Id., *Gesammelte Werke. Die erzählenden Schriften*, 2 Bände, Band 2, Frankfurt a. M. 1961, pp. 433- 504.

⁸² Schnitzler parla del progetto di Hofmannsthal in una nota del suo diario datata 15 novembre 1894 (cfr. Arthur Schnitzler, *Tagebuch 1879-1931*, hg. von der Kommission für literarische Gebrauchsformen der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Obmann Werner Welzig, Wien 1981-2000, qui Band II, p. 100).

uno stralcio della storia come incipit della sua novella, un passo letto ad alta voce prima della buona notte da una bambina di soli sei anni, ovviamente del tutto ignara delle complesse implicazioni psicologiche e dei parallelismi che l'avventura dei due principi intesse con la storia matrimoniale dei suoi genitori.⁸³

Le ragioni della fortuna di questa favola nella letteratura del fine secolo austriaco risiedono nella molteplicità delle sue possibili letture. Da una prospettiva religiosa, infatti, si può sottolineare la delicata questione dell'equilibrio instabile tra giustizia divina e terrena, come pure il senso di ineluttabile predeterminazione che destina uno dei due fratelli al ruolo di vittima sacrificale, l'altro invece a una catena di eventi che porteranno al suo riscatto sociale. Questa scissione tra destini e percorsi esperienziali giustifica anche una lettura in senso psicologico, con particolare riferimento alla questione del doppio.⁸⁴

Considerando poi il ruolo centrale svolto dalle figure femminili e quello marginale che Hofmannsthal avrebbe pensato invece di assegnare loro nella sua riscrittura - ed è indicativa la mancanza di accenni alla colpa di cui si sono macchiate le madri, nonché alla figura di Bustane, mentre rimane un'allusione al personaggio di Morgane⁸⁵ - la vicenda può anche essere riletta da una prospettiva *gender-oriented*.⁸⁶

Dell'idea di comporre un poemetto in terzine Hofmannsthal parla in una lettera del 26 dicembre 1894 a Elsa Bruckmann-Cantacuzene: *“Ich hab zehn Tage Weihnachtsurlaub, und wenn ich kann, werd'ich eine schöne Geschichte von 2 Prinzen, dem Leben und dem Tod aus 1001 Nacht in Terzinen schreiben, [...]”* (Hofmannsthal, SW XXIX, p. 285).

⁸³ Un'analisi profonda e puntuale di queste implicazioni è l'oggetto del saggio di Hee-Ju Kim, *<Ehe zwischen Brüdern>. Arthur Schnitzels “Traumnovelle” im Licht ihrer intertextuelle Bezüge zur “Geschichte der Prinzen Amgiad und Assad” aus “Tausendundeine Nacht”*, in *“Hofmannsthal-Jahrbuch”* 17 (2009), pp. 253-288.

⁸⁴ Gerald Bär, *Das Motiv des Doppelgängers als Spaltungsphantasie in der Literatur und im deutschen Stummfilm*, Rodopi, Amsterdam 2005, in particolare pp. 361-378.

⁸⁵ Hofmannsthal, *Amgiad und Assad*, in GW EEGBR, pp. 38 e 43.

⁸⁶ Si pensi all'opposizione *femme fatale*-*femme fragile* che sembra caratterizzare le figure femminili del primo Hofmannsthal fino agli scritti del 1900: cfr. Ulrike Weinhold, *Die Reinassancefrau des Fin de siècle. Untersuchungen zum Frauenbild der Jahrhundertwende am Beispiel von R. M. Rilkes Die Weiße Fürstin und H. v. Hofmannsthals Die Frau im Fenster*, in Gerhard Kluge (Hg.), *Aufsätze zu Literatur und Kunst der Jahrhundertwende*, in *“Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik”*, Band 18-1994, pp. 235-272. Si veda anche Lore M. Dormer, *Saint and Sinner: some reflections on the image of woman in the works of Hofmannsthal and his Viennese contemporaries*, in Jeffrey B. Berlin, Jorun B. Johns, Richard H. Lawson (ed. by), *Turn-*

Gli aspetti della favola che influenzano l'immaginazione dello scrittore sono ben diversi da quelli che Arthur Schnitzler tiene in considerazione per la sua novella; in ogni caso il racconto, sul quale i due autori avevano ragionato in un caffè viennese insieme a Richard Dehmel e Leo Fanjung, aveva lasciato profonde tracce in entrambi. Seguendo le annotazioni di Hofmannsthal su quell'incontro, si può ricostruire il contesto delle argomentazioni e avanzare ipotesi sui motivi che avevano spinto sia lui che Schnitzler a scegliere proprio il racconto dei due principi fratelli tra i numerosi altri presenti nella raccolta. Il piccolo gruppo di amici rifletteva in quell'occasione sui destini umani, sulla forza del caso e sulla rappresentazione drammatica:

Caféhausgespräch. Arthur, Richard, ich, Leo Fanjung. Schematische Darstellung menschlicher Schicksale. Kontrapunkt in der dramatischen Konzeption. Einer stirbt an dem starken Atemzug, mit dem er ein Licht ausbläst. Einer schlägt einer Statue den Kopf ab, der im Fallen ihn erschlägt. Biene stirbt im Stechen. Schemata von Dramen?? Im Augenblick eines Erlebnisses wird man rings um sich lauter analoger Schicksale gewahr (Browning!!). Schicksalstragödie. Humanisierung des Zufalls. Ödipus, Amgiad und Assad (>Tausend und eine Nacht<). Zwillingbrüder, der eine vor dem andern verborgen, die sich unter dem Zwang ihrer Entwicklung entgegenstreben. Der Grundtrieb der Seele, das innere Schicksal operiert in zweierlei Weise a) bewußt, b) (hauptsächlich) instinktiv vorwegnehmend, blind drängend.⁸⁷

Tra i tanti spunti, Hofmannsthal e i suoi interlocutori riflettono sul fatto che, nell'istante in cui si vive un evento cruciale, si prende coscienza di altri destini simili al proprio. Si tratta di uno di quei momenti in cui le riflessioni poetiche del giovane Hofmannsthal, si aprono all'incontro con l'altro. Il rinvio al poeta e saggista inglese Robert Browning non va letto tuttavia in senso 'sociale': il riferimento agli 'altri' non allude a una dimensione collettiva e generalmente umana, al modo in cui il destino opera nella vita di ciascuno, ma piuttosto

of-the-century Vienna and its legacy, essays in honor of Donald G. Daviau, Ed. Atelier, Wien 1993, e Agatha Schwartz, *Shifting Voices. Feminist Thought and Women's Writing in Fin-de-siècle Austria and Hungary*, McGill-Queen's University Press, Montreal & Kingston u.a 2008.

⁸⁷ Hofmannsthal, *Auszeichnungen*, GW RA III, pp. 368-369.

all'idea dell'altro come superficie di rispecchiamento per una migliore comprensione di sé.

Nella vicenda dei principi orientali cacciati dal palazzo e fuggiti insieme per trovare poi una comune salvezza dalle insidie e dalle ingiustizie della vita, si assiste infatti a una sostanziale differenza tra due modi di concepire il rapporto con il fato. Il modo in cui il destino si accanisce contro i due fratelli, accomunati dalla necessità di sopravvivere alle costrizioni di una vita che ha cambiato il suo corso per volere altrui, li porterà a rompere il patto solidale di fratellanza e a dividere i loro percorsi, accumulando esperienze diametralmente opposte, le une determinate da una forza oscura e cieca, le altre frutto di scelte più consapevoli e razionali.

L'introduzione negli appunti di due esempi concreti, Edipo e i fratelli Amgiad e Assad, mostra quanto queste figure avessero catalizzato l'attenzione dell'autore, tanto da influenzarne i progetti di scrittura.⁸⁸ Edipo, che rappresenta una delle figure tragiche della mitologia greca, viene scelto da Hofmannsthal poiché incarna il modello del fallimento al quale ogni essere umano va incontro quando tenta di opporsi agli eventi a cui è stato destinato da una forza superiore. È pertanto interessante che egli accosti proprio alla grande figura mitica quella dei più dimessi fratelli protagonisti di un racconto delle *Notti*.

Il lavoro discontinuo al progetto della fiaba è testimoniato dai numerosi e frammentari appunti, che dovevano costituire un materiale assai dispersivo agli occhi dello stesso autore. Per riconoscerli Hofmannsthal annota il nome dei due fratelli su quasi ogni sequenza. Nel loro insieme, in questi appunti sparsi e disordinati confluiscono idee, immagini e riflessioni che testimoniano di una profonda complessità testuale, dovuta anche ai numerosi testi non necessariamente di carattere orientale consultati in quel periodo, dai quali l'autore trae in modo diverso ispirazione.⁸⁹ Il carnet di letture di questo periodo comprende

⁸⁸ Ricordiamo, infatti, che mentre il progetto della favola sui principi orientali fallì, l'interesse per la figura di Edipo portò nel 1905 alla composizione di *Ödipus und die Sphinx*, Tragödie in drei Aufzügen. Cfr. Hofmannsthal, GW, D II, pp. 381-485.

⁸⁹ Tra questi l'autore cita apartamente la prefazione di Jules Michelet alla *Histoire de France* (1869) o ancora l'*Etica dimostrata secondo ordine geometrico* (1677) di Baruch Spinoza. Si tratta, per quest'ultimo, di un trattato nel quale Spinoza esprimeva con forza la sua concezione della filosofia come percorso non di conoscenza fine a se stessa, ma di vera e propria saggezza. Un testo di grande complessità non solo per i

infatti anche altri testi, che il poeta riassume come segue:

Lesen: Koran, Shachname, Brehm, orientalische Jagd; Botanik es ist aber ohne Lokalfarbe, menschlich.⁹⁰

Scopriamo dunque che nel tentativo di riscrivere la fiaba di *Amgiad e Assad* c'è un Oriente che va ben oltre le pagine delle *Notti*, e che si allarga fino ad abbracciare opere religiose, storiche, scientifiche: si tratta di testi dal forte carattere descrittivo e didascalico, sia sul piano delle tradizioni della vita civile e religiosa – ad esempio il *Corano* –, che sul piano della vita animale e vegetale, come si evince dal vago riferimento a un saggio di botanica e dalla citazione di un trattato di zoologia di Alfred Edmund Brehm.⁹¹

Particolare significato acquista in questo contesto la conoscenza dello *Shāhnāmē*, o anche *Libro dei re*, capolavoro epico del poeta persiano Ferdowsi.⁹² La presenza di quest'opera, uno tra i testi canonici

suoi contenuti – dato il carico di riflessioni prevalentemente incentrate sui temi della schiavitù e della libertà, nonché della polarità tra ragione e passione –, ma soprattutto per il modello compositivo dell'opera che, seguendo i parametri della geometria euclidea, organizzava l'argomentazione in una fitta serie di definizioni, assiomi e teoremi. Proprio la struttura del testo di Spinoza potrebbe aver suggerito ad Hofmannsthal di costruire il suo testo narrativo sulla base di schemi o veri e propri assiomi, attorno ai quali far ruotare i destini dei suoi personaggi nonché gli eventi della fiaba.

⁹⁰ Hofmannsthal, *Amgiad und Assad*, EEGBR, p. 42.

⁹¹ Hofmannsthal si riferisce al trattato sulle *Vite degli animali* (*Illustriertes Tierleben* – 1864-1869, nota in seguito con il titolo di *Brehms Tierleben*) del biologo tedesco Alfred Edmund Brehm (1829-1884). Il testo, ancora oggi ritenuto tra i principali trattati di zoologia di tutti i tempi, era stato redatto da Brehm a seguito di osservazioni dirette sul mondo animale, condotte nei suoi lunghi, ripetuti viaggi in Africa e nel nord dell'Europa.

⁹² Hakīm Abol-Ghāsem Ferdowsī Tūsī (935-1020), noto con il nome di Ferdowsi, è venerato ancora oggi per lo *Shāhnāmē* come uno dei maggiori autori della letteratura persiana. Alla composizione del libro, interamente in versi, dedicò gran parte della sua vita. Il testo è la traduzione di una ben più antica storia dell'Iran scritta nella variante pahlavi del medio-persiano. Il merito di Ferdowsi fu dunque duplice, poiché egli compì una delicata opera di ricostruzione filologica e storica allo stesso tempo. Numerosissime sono le leggende attorno all'accoglienza che l'opera ricevette; in particolare legate alla reazione del sultano Mahmud di Ghazna, che del poema era stato anche il principale fautore e mecenate, ma fu tanto deluso di non essere stato oggetto dell'opera da rifiutarsi di ricompensare il poeta con la somma pattuita.

della letteratura persiana, nell'elenco di letture del giovane Hofmannsthal, testimonia di un interesse ben più ampio di quello rivolto ai poeti autori di ghazal. Lo *Shāhnāmé*, composto attorno all'anno 1000 nello Khorasan, rappresenta una delle opere poetiche più imponenti e importanti della storia letteraria dell'Iran che ne è anche la protagonista indiscussa: nella forma di un poema epico, infatti, esso narra delle origini e delle tradizioni di quei territori, governati dagli zoroastriani fino al secolo VII, quando l'Islam li assoggettò obbligandoli ad abbracciare la propria fede. E fu probabilmente proprio il desiderio di approfondire il culto zoroastriano a spingere Hofmannsthal alla lettura del poema epico, sul quale non tornerà però in altre opere e del quale non si trovano tracce neanche nelle sue poesie in forma di ghazal.

Il carattere sperimentale sia della storia, sia dei personaggi della sua fiaba, si può dedurre dalla presenza di locuzioni introduttive come: "es ist möglich, [...]"⁹³ oppure "ob nicht [...]"⁹⁴ che suggeriscono il carattere ancora aleatorio dei suoi appunti; Hofmannsthal vi fa tuttavia riferimento in modo programmatico in una lettera all'amico Hermann Bahr nel giugno del 1895. Qui, egli sottolinea di non aver ancora abbandonato il progetto di lavorare sulla storia dei due principi, due figure che gli sembrano vibrare di un'energia intrinseca come le cavi di laboratorio di Luigi Galvani, quelle rane sulle quali lo scienziato italiano sul finire del Settecento aveva sperimentato la relazione tra elettricità e vita biologica.⁹⁵

Quanto i personaggi di Amgiad e Assad fossero per Hofmannsthal materiali plasmabili risulta anche dal fatto che, nell'abbozzo sinottico

Sulla figura di Fardowsi si rimanda a: Antonino Pagliaro e Alessandro Bausani, *La letteratura persiana*, Sansoni-Accademia, Firenze-Milano 1968, pp. 356-489; Johann Christoph Buerger, *Il discorso è nave, il significato un mare. Saggi sull'amore e il viaggio nella poesia persiana medievale*, Carocci, Roma 2006, pp. 19-24; Carlo Saccone, *Storia tematica della letteratura persiana classica*, vol. I, *Viaggi e visioni di re sufi profeti*, Luni, Milano-Trento 1999, e vol. II *Il maestro sufi e la bella cristiana. Poetica della perversione nella Persia medievale*, Carocci, Roma 2005, passim.

⁹³ Hofmannsthal, *Amgiad und Assad*, GW EEGBR, p. 40.

⁹⁴ *Ivi*, p. 42.

⁹⁵ "[...] Ich hab' aber immer ein paar Stoffe im Kopf, die Prinzen Amgiad und Assad und andere Gruppen von Menschen; und die vibrieren dabei, obgleich es sie scheinbar gar nichts angeht, ganz wie aufgehängte Frösche des Galvani. Ich glaub', ich werde nächsten Winter sehr viel schreiben". Hofmannsthal, *Assad und Amgiad*, SW XXIX, p. 286.

che si evince dai suoi appunti, egli tende a scambiare il nome dei due fratelli, non solo stravolgendo il destino di ciascuno rispetto al modello orientale, ma anche lasciando aperto il sospetto che i nomi avrebbe potuto anche variare una volta che fosse stato definitivamente fissato lo schema della novella. Non è un caso, infatti, che la sua riscrittura della favola parta dalla caratterizzazione psicologica di ciascuno dei due personaggi, senza assegnare loro una precisa identità:

I Der eine: für ihn sind die Wunder des Lebens so durcheinander gewachsen, daß immer eins dem andern den Mund verschließt. Nicht zu bewältigen erscheint es ihm, größer als man begreifen kann. Er hat die Gabe des Lebens. Ruhm, Kraft, Macht, effort bedeuten ihm, aber auch Hingabe, Eingezogenheit.

es ist dieser, der die vielen Abenteuer hat.⁹⁶

Hofmannsthal caratterizza dunque il primo dei due fratelli con un tratto positivo, che non è semplicemente frutto di una buona sorte momentanea, ma risponde piuttosto a un senso di predestinazione che lo accompagna sin dalla nascita. Si tratta del fratello che vivrà il maggior numero di avventure. Si dipaneranno sul suo cammino sotto il buon auspicio di un dono: la vita. Il suo atteggiamento di conquista della realtà circostante è sostenuto da forza, vigore e ambizione, unite a una grande passione per la scoperta che lo porterà ad avere un atteggiamento positivo, di contatto ravvicinato e coraggioso col mondo (*Eingezogenheit*).

In modo perfettamente speculare, il secondo fratello sulla propria vita non avrà facoltà di esercitare il minimo controllo:

II. Der andere: er sieht das Leben fortwährend harmonisch, aber wie hinter eine Glasscheibe, unerreichbar: das "gerade Ich" τυγχάνων, kann er mit dem Fall der Ereignisse nicht vereinigen. Fortwährend verwirrt ihn, daß dieselben Abenteuer in der Vorstellung und in der Realität so gar nicht zusammenzuhängen scheinen, seine Seele ist nicht ganz im Handes befangen, er sieht gleichsam mit einem halben Auge übers Leben hinaus, wie einer der träumt und dem die reale Welt

⁹⁶ Hofmannsthal, *Assad und Amgiad*, GW, EEGBR, p. 42.

hineinspielt, weil er nicht tief genug schläft.⁹⁷

Per formulare nel modo più chiaro possibile come al secondo fratello manchi completamente il dominio degli eventi, Hofmannsthal abbozza, anche in questo caso, una calzante similitudine, descrivendo cioè il suo approccio alla realtà come la condizione di chi osserva la vita attraverso una lastra di vetro, ottenendone così solo una visione parziale e indiretta. Il giovane sembra sospeso in uno stato di dormiveglia, incapace di vivere sino in fondo sia il reale che il sogno. Questa volubilità si legge inoltre nel passaggio in cui lo scrittore sottolinea l'inconciliabilità tra l'accidentalità degli eventi e l'io vero' (das "gerade Ich"), sottintendendo l'impossibilità per questo personaggio di compiere scelte razionali a causa del suo totale e incondizionato abbandono al fato; il significato stesso dell'espressione greca τυγχάνων rimarca una condizione raggiunta o avuta in sorte, che si ritiene conseguita in maniera stabile.

Gli appunti di Hofmannsthal non contengono ulteriori definizioni dei due personaggi, forse perché l'autore desiderava tenerne vaghi i contorni, evitando che i loro rispettivi percorsi e l'interazione con gli altri soggetti del racconto fossero determinati da uno schema prefissato; precisava infatti che le figure di Amgiad e Assad sarebbero state "Bilder ohne feste Gliederung".⁹⁸ A differenza di quanto succede nel racconto originale, la versione di Hofmannsthal prevedeva tuttavia che uno dei due fratelli morisse, e in tal senso annunciava un possibile ampliamento della favola, immaginando addirittura che il cadavere del fratello morto venisse consegnato dall'altro tra le braccia del nonno, l'imperatore Timur.⁹⁹

Anche il nome dell'imperatore non è una scelta casuale. Sebbene, come sottolinea anche l'edizione critica delle opere di Hofmannsthal, la figura di Timur/Tamerlano intenda ricordare quella del nonno di

⁹⁷ *Ibidem.*

⁹⁸ *Ibidem.*

⁹⁹ "(ob nicht einer der beiden Prinzen stirbt und der andere erst den Bruder begräbt und dann zum Kaiser Timur, seinem Großvater reitet)", *ibidem*. Nell'appunto immediatamente precedente ci si riferisce alla figura di Timur con i sostantivi *Zauberer* e *Kaiser*.

Assad e Amgiad, il re Schachsaman,¹⁰⁰ il riferimento alla figura dell'imperatore tartaro trasfigura il ruolo del nonno nel racconto originale: qui egli rappresenta una figura caritatevole, pronta ad accogliere i nipoti e a intercedere per loro presso il figlio, laddove il riferimento a uno dei personaggi più controversi della storia persiana induce a pensare che Hofmannsthal intendesse caratterizzare il nonno in modo nuovo, forse affidandogli una nuova funzione all'interno della narrazione.

La presenza dell'imperatore Tamerlano all'interno degli appunti testimonia del fatto che il poeta conosceva la storia della Persia e dei suoi conquistatori, acquisita negli anni scolastici e universitari o forse letta nei libri di storia orientale presenti nella sua collezione. La figura dell'emiro, che di lì a qualche anno egli introdurrà nuovamente, come abbiamo già visto, nel discorso *Sui caratteri nel romanzo e nel dramma*,¹⁰¹ svela inoltre un'altra probabile fonte di ispirazione per i suoi racconti orientali, ossia quella delle arti figurative, in questo caso in particolare della pittura di Rembrandt. Il potere delle immagini dal forte impatto cromatico, dalle ambientazioni opulente, non di rado ispirate all'Oriente, dovevano aver influenzato la sua fantasia sin dagli anni giovanili, così pure la pregnanza dei quadri dell'artista olandese, consultati su libri e cataloghi dell'epoca, che attirarono la sua attenzione assai prima della visita ai musei parigini.¹⁰² Anche Rembrandt aveva dipinto i suoi quadri sull'Oriente senza avere mai varcato i confini di un paese lontano e traeva piuttosto ispirazione da un'attenta lettura del Vecchio Testamento, rielaborando temi prevalentemente biblici; la sua fantasia era inoltre stimolata da eventi della storia, in particolare quella turca, così come da motivi e decori delle miniature persiane:¹⁰³ le sue tele mostravano grande attenzione al particolare. Non è un caso che Tamerlano figuri tra i personaggi della storia turca a cui dedicò grande attenzione nei suoi disegni, dai quali Hofmannsthal poteva essere rimasto particolarmente impressionato.

¹⁰⁰ Hofmannsthal, *Amgiad und Assad*, SW XXIX, p. 290.

¹⁰¹ Cfr. *supra*, nota 162.

¹⁰² Il primo viaggio di Hofmannsthal a Parigi risale al 1899 ed è seguente al soggiorno in Italia.

¹⁰³ Sui caratteri orientali della pittura orientale di Rembrandt si veda Gérard-Georges Lemaire, *op. cit.*, pp. 40-45.

Nei suoi studi sul rapporto tra arte visuale e la scrittura di Hofmannsthal, sulla base di numerosi esempi, soprattutto della ricezione dell'opera di Böcklin (a cui lo scrittore fa riferimento anche tra gli appunti su Amgiad e Assad), ¹⁰⁴ Ursula Renner mostra come nell'opera del poeta le immagini hanno per lo più il potere di dare forma al flusso delle parole e conferire loro una certa profondità psicologica. Lo stesso accade nei quadri di Böcklin, dove le immagini si muovono in una cornice priva di precise determinazioni spazio-temporali, eventuali riferimenti a figure della rappresentazione pittorica fungono nell'opera di Hofmannsthal da elementi metaforici dietro ai quali si nasconde un certo stato d'animo o un gesto, una riflessione o una sensazione. Renner ne parla nei termini di una *Semiotik der Sinne*, che conferisce al discorso poetico quella sospensione e indecifrabilità che caratterizza il fondo di verità soggettive, di visioni e interpretazioni personali dell'autore nella sua particolare modalità di vedere il mondo e l'opera d'arte.¹⁰⁵

L'influenza delle immagini sulla storia si evince anche da altri passaggi del testo, nei quali stralci di memorie, personaggi, luoghi e tempi si compongono come piccole tele estemporanee:

Auf der Mulde am Berg im Hintergrund wie Riesenschiffe am Horizont schwankend die Taten Alexander des Großen. Das Hinunterlaufen Amgiads über Steintreppen mit fliegendem Haar als Kosmophoros.¹⁰⁶

o ancora

Die Begegnung mit dem alten König ist in einer verlassenen Königsstadt, wo riesige bemalte Götter vor den vergoldeten öden Palästen stehen.¹⁰⁷

¹⁰⁴ "Ihre Religion (persisch von Zoroaster) verbietet, eines der Elemente (Luft Erde Wasser Feuer) zu verunreinigen. Scham als das gute kat'exochen. Das in einer Böcklinischen Situation herausbringen. Sommerabend auf der Jagd badend. Die Heiligkeit der Körper, der umwehenden Luft, des umtauschenden Wassers", in Hofmannsthal, *Amgiad und Assad*, GW EEGRB, p. 44.

¹⁰⁵ Ursula Renner, *Die Zauberschrift der Bilder*, cit., cfr. introduzione, p. 11 e segg.

¹⁰⁶ Hofmannsthal, *Amgiad und Assad*, in GW EEGRB, p. 40

¹⁰⁷ *Ibidem*.

Anche l'accento alla orientalische Jagd tra gli stessi appunti potrebbe essere interpretato come un riferimento pittorico più che testuale, ispirato ai dipinti di Eugène Delacroix: già prima di compiere il suo viaggio in Marocco (1832), infatti, il pittore francese aveva immortalato numerose scene di caccia, ambientate in un Oriente europeo, in particolar modo greco, ed eventi storici della lotta contro i turchi che aveva potuto osservare nelle miniature d'epoca.¹⁰⁸ Che questi dipinti facessero parte del bagaglio di conoscenze di Hofmannsthal è confermato dal saggio su Balzac del 1908, nel quale egli si stupiva che non esistesse un ritratto dello scrittore francese firmato dall'autore del *Massacro di Scio*.¹⁰⁹ Inoltre, esattamente come nella favola del figlio del mercante, anche in *Assad e Amgiad* Hofmannsthal segue la moda tutta orientale, e molto diffusa a quel tempo, delle ricche tappezzerie.¹¹⁰ Ecco come descrive la stanza del principe Assad:

Es ist möglich, daß im Gemach des Prinzen Assad eine wundervolle ornamentale Tapete, das Leben der Tiere des Waldes darstellend, hängt und daß die beiden so lange getrennten Brüder von diesem Kunstwerk

¹⁰⁸*Ivi*, p. 42.

Si veda a tal proposito Gérard-Georges Lemaire, *op. cit.*, pp. 204-219. Tra i dipinti a cui Hofmannsthal potrebbe fare riferimento ricordiamo *Il massacro di Scio* (1824), *La morte di Sardanapalo* (1827), *Lotta tra Giauro e il Pasha* (1827).

¹⁰⁹ "Jede Generation wird es anders sehen, eine jede wird es als ein titanisches Gesicht sehen und wird auf ihre Weise daraus ein Symbol unaussprechlicher innerer Vorgänge machen. Wir wundern uns, daß wir es nicht von der Hand dessen besitzen, der das "Gemetzel auf Chios" und die "Barke des Dante" schuf". Cfr. Hofmannsthal, *Balzac*, in *GW, RA I*, pp. 382-397, qui in particolare, p. 393, e si veda anche p. 389.

¹¹⁰ Nel suo saggio sulla presenza e la funzione del tappeto nella *Favola della 672. Notte*, Oliver Simons sottolinea quanto nella Vienna di quegli anni il tappeto orientale fosse uno dei principali elementi decorativi dello studio del pittore Hans Mackart; persino Sigmund Freud aveva rivestito di tappeti tutte le pareti del suo studio. L'industria dei materiali tessili pregiati costituiva un ramo fiorente dell'economia della città - a tal proposito Simons ricorda anche il caso di Hermann Bahr, che era stato indirizzato allo studio dell'ingegneria tessile affinché potesse poi condurre gli affari dell'industria familiare. Il tappeto ricorre anche nel romanzo *Der Mann ohne Eigenschaften* di Robert Musil, nel quale "der türkische Teppich in die Zimmer der Vorgeneration gehört". Cfr. Oliver Simons, *Nachbilder Des Orients – Hugo Von Hofmannsthals Märchen der 672. Nacht*, in "Mitteilungen Des Deutschen Germanistenverbandes" (Einfache Prosaformen Der Moderne) 56.2 (2009), pp. 219-232, qui pp. 221-222.

reden, statt von vielen anderen Dingen, teils aus allzugroßer Ergriffenheit, teils auch weil sie verlernt haben, im Reden eine Erleichterung des Daseins zu suchen.¹¹¹

La *Tapete* sostituisce in questa favola il ruolo svolto dal tappeto in gran parte della letteratura di quel tempo. Tappeti, arazzi e tappezzerie testimoniano, infatti, di una specifica direzione del gusto estetico, particolarmente vivo al volgere dell'Ottocento, per via delle mode esotiche che imperavano in tutti gli ambiti della cultura, da quello letterario a quello artistico, fino a condizionare la stessa concezione dello spazio domestico, nel quale le stoffe per l'arredo assumono grande importanza sul piano ornamentale. Se, in generale, possiamo ripercorrere la storia del tappeto e dei suoi omologhi leggendola, parallelamente, come la storia della ricezione del mondo orientale in Occidente, è anche vero che, una volta naturalizzato e assorbito come elemento costitutivo delle culture occidentali, l'oggetto tappeto, e più in generale l'elemento decorativo della tappezzeria, funge molto più che da semplice elemento di decoro.¹¹² Attraversando epoche e stili letterari diversi, esso assume numerosi significati: nel periodo classico rimanda al fiabesco usato in senso didascalico, ma via via assume significati sempre più astratti per diventare, nel romanzo borghese, il segno che contraddistingue in modo inequivocabile il benessere economico di una precisa classe sociale.¹¹³ All'inizio del XIX secolo il tappeto diviene il simbolo par excellence del ruolo che la magia e la fiaba giocano nell'immaginario collettivo:

Er produziert in der Vorstellung und in der Wirklichkeit eine Zauber- und Märchenwelt, die außerhalb des westlichen Alltags steht. Seine Möglichkeiten als Zauberrequisit sind nicht auf den 'fliegenden Teppisch' beschränkt. Er schafft eine verzauberte Atmosphäre, die den Menschen aus dem ungeliebten Alltag entrückt.¹¹⁴

¹¹¹ Hofmannsthal, *Amgiad und Assad*, in GW EEGBR, p. 40-41.

¹¹² Lo sottolinea in più punti lo studio di Hans-Günther Schwarz, *Orient-Okzident. Der orientalische Teppisch in der westlichen Literatur, Ästhetik und Kunst*, Iudicium Verlag, München 1990.

¹¹³ Cfr. *ivi*, pp. 64-66.

¹¹⁴ *Ivi*, pp. 66-67.

Ed è proprio questa dimensione magica che spiega al meglio la necessità di inserire nella narrazione un elemento apparentemente solo decorativo come l'arazzo. Se a questo, infatti, attribuiamo le caratteristiche imagologiche e simboliche citate, potremmo dire che il tappeto assolve una precisa funzione diegetica. Al pari delle anticipazioni e degli indizi disseminati nel testo della *Favola della 672ª Notte*, che ne annunciavano il finale, l'arazzo della stanza di Assad rimanda a un presagio delle avventure a cui i due fratelli sarebbero andati incontro una volta lasciato il palazzo. L'idea che il tappeto possa rappresentare un presagio è uno dei punti chiave del discorso di Schwarz, che ne sottolinea anche il valore cosmologico. Il tappeto, secondo lo studioso:

[...] beinhaltet die Welt und ihre Schicksale und wird als solcher zur Schicksalsmetapher. Die griechisch-römische Sicht des Teppich als künstlerisches Universum und als Schicksalsgefüge wirkt in der westlichen Literatur nach, auch wenn der Teppich in seiner orientalischen Form erscheint. Der Teppich gewinnt so eine kosmologische Dimension.¹¹⁵

La vita del bosco e degli animali nella tappezzeria della camera di Assad non è altro che la proiezione fiabesca e simbolica del percorso di insidie misteriose, di ostacoli e pericoli che i due fratelli avrebbero incontrato nel corso della loro avventura. In questa sua funzione premonitrice, l'arazzo "ist icht nur ein Gleichnis für Leben, sondern er steht für das Leben selbst", e costituisce dunque una vera e propria "Urvorstellung".¹¹⁶

Che il tappeto non costituisca nell'estetica di fine secolo un mero elemento di decoro o ornamentale è mostrato dalle riflessioni di Rudolf Kassner, uno dei maggiori pensatori del tempo, amico di Hofmannsthal, in un saggio assai raffinato sull'etica del tappeto.¹¹⁷ Il saggio di Kassner mira a stabilire la differenza ontologica tra l'arte del tappeto e quella pittorica. A differenza dei quadri, dietro i quali si

¹¹⁵ *Ivi*, p. 69.

¹¹⁶ *Ivi*, p. 71.

¹¹⁷ Rudolf Kassner, *Die Ethik der Teppiche*, in Id., *Sämtliche Werke* (Hg. Von Ernst Zinn und Klaus E. Bohnenkamp), Band II, Neske, Pfullingen 1974, pp. 104-112, qui p. 104.

nasconde, stando alle parole del filosofo, “etwas, was nur natürlich und nicht bildlich ist”, un tappeto è qualcosa che è esclusivamente *bildlich*. Dietro ad esso si cela l'essenza dell'opera d'arte, della sua costruzione, espressa attraverso la magia della sua manodopera. Il senso della manodopera grezza che si cela dietro il manufatto di un tappeto ne decreta il 'primitivismo' come la sua principale caratteristica. Con il termine 'primitivismo' Kassner intende riferirsi alla forma semplice e piana della rappresentazione, che è priva di quell'armonia musicale tra le forme e i volumi che caratterizza l'arte pittorica tradizionale. Ai tappeti manca, secondo il filosofo, la pluridimensionalità che caratterizza le tele pittoriche, ma soprattutto manca ai decori del tappeto stesso, siano essi figure di essere umani o elementi della natura, quello che potremmo definire lo sfondo di preconcetti, di esperienze, di conoscenze che invece dominano i particolari di una tela.

Se Hofmannsthal pensava di sviluppare la vicenda con la morte di uno dei due fratelli, gli appunti non lasciano intendere come questo sarebbe avvenuto; a differenza della favola originale, infatti, lo scrittore attribuisce agli zoroastriani l'intento di sacrificare il loro prigioniero per propiziarsi il favore degli dèi. Nonostante ciò, la morte doveva sembrargli un passaggio della vicenda dei fratelli, un momento culminante necessario, nel quale far convergere numerosi punti di tensione disseminati nel testo e, in generale, il senso di oppressione, predestinazione, cupezza che emerge chiaramente dagli appunti. Nella storia dei principi fratelli, così come in tutta l'opera poetica e drammaturgica del giovane Hofmannsthal, la morte si rivela, dunque, un'esperienza irrinunciabile affinché i protagonisti o lo stesso lettore possano avvertire con maggiore forza dentro di sé l'erompere del desiderio di vita.¹¹⁸ Questo desiderio o sentimento è concepito dall'autore con una doppia terminologia: quella di un *Lebensgefühl* risvegliato dall'incontro con la morte, e quello della vita come *Versuchung*, come tentazione continua a sua volta legata alla coscienza del pericolo e all'ineluttabilità del destino. Non è un caso che Hofmannsthal riprenda il racconto delle *Mille e una Notte* esattamente dal momento in cui i due fratelli salgono sul monte di silice nera; qui l'evento divide immaginariamente in due parti lo sviluppo della storia, cosicché la gaia e serena

¹¹⁸ “An der Betrachtung des Todes erwacht das Lebensgefühl”. Hofmannsthal, *Amgiad und Assad*, cit., p. 40.

vita di corte dei due fratelli si rovescia in seguito nella loro forzata e dolorosa separazione.

Hofmannsthal, per l'appunto, intende dare particolare enfasi al momento dell'abbandono del palazzo da parte dei fratelli. La scalata del monte rappresenta metaforicamente la fuga da una situazione di pericolo e, allo stesso tempo, l'aprirsi di un nuovo orizzonte di aspettative, sia pure predeterminate dalla sentenza di punizione paterna:

Ersteigen des Berges. – Sie fühlen den Tod um sie schweben, schicksalgemäß aus ihres Vaters Zorn hervorgewachsen, was ihnen eine großartige Ahnung des Daseins gibt.¹¹⁹

Seguendo l'interpretazione psicanalitica proposta da Hans Diekmann, la montagna rimanderebbe al potere patriarcale: "Es ist eine geistige, transpersonale Vatergröße, die in diesem Symbol auftaucht. Dieser Vater wirkt als Geistsystem, als Gesetz, als Religionsform, Gewissen, Tradition oder Moralsystem [...]".¹²⁰ In tal senso si può interpretare il senso di morte e oppressione che accompagna la scalata come l'incombere della collera paterna, che tuttavia non scoraggia i due fratelli, ma al contrario accentua in loro la consapevolezza dell'esistenza e li spinge a percorrere il loro cammino con grande determinazione. La *Versuchung des Lebens* si esprime, nel loro caso, come l'accettazione di un destino ineluttabile di avversità al quale si consegnano comunque senza opporre alcuna resistenza.¹²¹

Nonostante l'evidente carattere provvisorio della composizione della novella, secondo i piani di Hofmannsthal i due fratelli avrebbero dovuto sperimentare molteplici dimensioni della vita, secondo lo schema seguente:

Es ist in dem Buch
der Stolz des Lebens (an der Felswand, oben die Wolken und Sterne,
unten der Mann mit den Untieren),

¹¹⁹ Hofmannsthal, *Aufzeichnungen*, cit, p. 110

¹²⁰ Hans Diekmann, *op. cit.*, p. 90.

¹²¹ Il riferimento alla *Versuchung des Lebens* si trova in due passaggi degli appunti: "In der Mulde oben auf dem Berg kommt die Versuchung des Lebens über sie" e "Auf der Höhe des Berges Versuchung des Lebens", Hofmannsthal *Assad und Amgiad*, cit., p. 39 e p. 41.

die Trunkenheit des Lebens (das Bergabschreiten),
 die Schwere des Lebens (Eintritt in die Stadt),
 das Kernlose des Lebens (Zusammentreffen der zwei Brüder),
 das Traurige des Lebens (der alte Kaiser demütigt sich).¹²²

L'appunto sembra però lasciare irrisolti molti più dubbi di quanti riesca a chiarirne: se da un lato, infatti, emerge con chiarezza lo sviluppo degli eventi, rimane oscura l'interpretazione pensata dal poeta.

Un ultimo elemento deve essere segnalato, e cioè che molte delle idee raccolte da Hofmannsthal per la composizione della novella confluiranno in altre narrazioni. Ne è un esempio lampante l'uso di due proverbi turchi sull'ineluttabilità del destino e l'incombere della morte – *Wo du sterben sollst, dahin tragen Dich Deine Füße* e *“ist das Haus erst fertig, so kommt der Tod”*¹²³ – nella *Favola della 672ª notte*.¹²⁴ Nella stessa favola Hofmannsthal riprenderà anche alcune delle caratteristiche fisiche e comportamentali usate per descrivere la figura di Assad, addormentato tra le rocce del monte, immerso in una sorta di dormiveglia nervoso:

Auf dem Berg: Assad schläft in einer Spalte, im Halbschlaf mit zuckenden Lippen und gekrümmten Fingern denkt er an Amethysten, an den verlockenden grauen Palast in der Nacht, an Sityen im Garten und auf eine Geliebte warten [...].¹²⁵

¹²² Hofmannsthal, *Assad und Amgiad*, cit., p. 43.

¹²³ *Ibidem*

¹²⁴ “Aber da keine Krankheit in ihm war, so war der Gedanke nicht grauenhaft, eher hatte er etwas Feierliches und Prunkendes und kam gerade am stärksten, wenn er sich am Denken schöner Gedanken oder an der Schönheit seiner Jugend und Einsamkeit berauschte. Denn oft schöpfte der Kaufmannssohn einen großen Stolz aus dem Spiegel, aus den Versen der Dichter, aus seinem Reichtum und seiner Klugheit, und die finsternen Sprichwörter drückten nicht auf seine Seele. Er sagte: *“Wo du sterben sollst, dahin tragen dich deine Füße”*, und sah sich schön, wie ein auf der Jagd verirrter König, in einem unbekannten Wald unter seltsamen Bäumen einem fremden wunderbaren Geschick entgegengehen. Er sagte: *“ Wenn das Haus fertig ist, kommt der Tod”*, und sah jenen langsam heraufkommen über die von geflügelten Löwen getragene Brücke des Palastes, des fertigen Hauses, angefüllt mit der wundervollen Beute des Lebens”. Hofmannsthal, *Das Märchen der 672. Nacht*, in GW, EEGBR, pp. 45-63, qui p. 46.

¹²⁵ Hofmannsthal, *Amgiad und Assad*, p. 38.

La prossemica di Assad ricorda molto alcuni passaggi della *Favola della 672^a notte*, in particolare il momento del ferimento della giovane serva quindicenne, nonché la rappresentazione della scena finale del racconto, che vede il volto e il corpo del figlio del mercante stravolto dal dolore per il colpo ricevuto dal cavallo al quale aveva lanciato una pietra di berillo. La stessa pietra richiama la pietra di ametista prevista per il racconto di *Amgiad e Assad*, così come, nella stessa scena, la tavola fredda e metallica su cui viene steso il corpo inerme del figlio del mercante ricorda la roccia fredda sulla quale riposa Assad¹²⁶. Anche l'elemento del tappeto/arazzo trova spazio nella *Favola della 672^a notte*, come dimostra ampiamente Oliver Simons.¹²⁷ Infine, il riferimento all'imperatore della Cina, personaggio del tutto assente dalla storia originale dei due fratelli, potrebbe costituire un indizio del precoce interesse di Hofmannsthal per questa particolare figura che, nel 1897, diventerà protagonista dei versi della poesia *Der Kaiser von China spricht*¹²⁸.

Nonostante la ricchezza di spunti e intuizioni, il tentativo di Hofmannsthal di completare la storia dei due fratelli naufraga senza che della favola si riesca a dare oggi una seppure parziale lettura. Tra le probabili cause del fallimento di questo progetto potremmo pensare alla difficoltà di armonizzare tra di loro spunti di riflessione così eterogenei e di raggiungere quello che l'autore stesso si era posto come centro nodale del racconto, ovvero quella *Humanisierung des Zufalls* che il modello ben definito del racconto tratto dalle *Notti* aveva cucito sulla pelle dei due protagonisti. La pluralità delle fonti inconciliabili rendeva arduo il compito di mitigare le somiglianze con il modello originale, ed evitare così che il racconto si colorasse di facili esotismi e note eccessivamente folcloristiche. Ma questa volontà di raccontare l'Oriente senza esotismi è destinata a fallire proprio perché il processo si mostrava troppo lungo e ambizioso. A differenza di quanto accade

¹²⁶ Hofmannsthal, *Das Märchen der 672. Nacht*, cfr. p. 47 e 63.

¹²⁷ Oliver Simons, *Nachbilder des Orients*, cit., e Id. *Orientteppich und Kunstwerk*. 1895. Hugo von Hofmannsthals Märchen Der 672. Nacht, in Alexander Honold & Klaus R. Scherpe (Hgg.), *Mit Deutschland um Die Welt. Eine Kulturgeschichte des Fremden in der Kolonialzeit*, Metzler, Stuttgart 2004, pp. 186-192.

¹²⁸ Hofmannsthal, *Der Kaiser von China spricht*, in GW, GD I, p. 50. Una rilettura di questi versi dalla prospettiva del rapporto di Hofmannsthal con l'Oriente è inclusa nel lavoro di Robert Lemon, *Imperial Message*, cit., pp. 35-47.

nella *Favola della mela d'oro* e nella *Favola della 672^a Notte*, Hofmannsthal si scontra qui con un modello troppo alto e riconoscibile, con una struttura dalla costruzione fin troppo rigida, che non si presta in alcun modo ad essere montata e rimontata senza intaccarne la fluidità e la resa finale.

3.6. *Das Märchen der 672. Nacht*: la favola di un Oriente domestico

In una conferenza a Dubai nel 2012, nell'ambito del primo Forum sul dialogo culturale tra mondo arabo e mondo germanico, Katharina Mommsen inizia il suo intervento¹²⁹ facendo riferimento ai luoghi a sud della Baia di San Francisco dove per anni ha vissuto e insegnato. Mommsen ricorda al pubblico che, benché quei territori fossero contraddistinti dalla presenza di più di novanta comunità religiose, le differenze nel modo in cui i diversi gruppi organizzano, determinano e condividono il loro spazio vitale non inficiano il pacifico svolgimento della vita sociale, orientata verso la tolleranza reciproca nell'interesse del bene comune. Questa osservazione spiega il lungo e profondo interesse che la studiosa ha dedicato all'inscindibilità dei concetti di Oriente e Occidente, che si mostrano uniti sul piano culturale nell'opera di Goethe, indagata per una vita intera con invidiabile acume e precisione filologica. La concreta esperienza di Mommsen, insieme alla sua passione per l'influsso della cultura orientale sull'opera di Goethe, hanno di sicuro costituito un tramite dell'interesse mostrato anche per la poetica orientale di Hugo von Hofmannsthal. Proprio alla *Favola della 672^a notte* Mommsen dedica gli interventi tenuti a un ciclo di conferenze egiziane, presso il Goethe Institut del Cairo e di Alessandria nel 1963; e alcune sue intuizioni confluiscono in un saggio dello stesso anno sulla prima fase della produzione hofmannsthaliana,¹³⁰

¹²⁹ Ci riferiamo all'incontro dal titolo *Orientalismus und Okzidentalismus: Entwicklungen und aktuelle Debatten*, – contribution to the first Forum of the Arabisch-Deutscher Kulturdialog, sponsored by the Mohammed Bin Rashid al Maktoum Foundation, on November 26 in Madinat Jumeirah, Al Salam, Majlis Al Mina, Dubai, UAE. Il testo della conferenza di Mommsen è scaricabile dalla sua pagina web personale, sezione bibliografia, anno 2012 (<http://katharinamommsen.org/#2008>).

¹³⁰ Katharina Mommsen, *Treue und Untreue in Hofmannsthals Frühwerk*, in "Germanisch-Romanische Monatsschrift", Band XIII, Heft 3, Juli 1963, pp. 306-334.

per riaffiorare poi, in sparuti commenti, tra le pagine dello studio su *Hofmannsthal e le Mille e una Notte* curato da Wolfgang Köhler¹³¹ nel 1972. Sebbene a quei tempi la riflessione sull'Orientalismo austriaco non si fosse ancora aperta ad una rilettura postcoloniale degli spazi storici e culturali dell'impero, Mommsen sembra intuire precocemente che la presenza dell'Oriente delle fiabe arabe non risponde a una semplice moda del momento, ma costituisce un tentativo di avvicinamento attivo e produttivo al materiale della raccolta. Contestando interpretazioni cabalistiche del titolo, e cioè la tendenza a spiegare il numero 672 quale frutto di complicati calcoli¹³², Mommsen è la prima a sostenere che quel numero era stato scelto in modo del tutto casuale, data anche la mancanza del racconto dall'edizione delle *Mille e una Notte* posseduta da Hofmannsthal; con la sua novella egli intendeva dunque partecipare alla raccolta con un apporto personale e originale.¹³³ A chiunque conosca il lavoro di Katharina Mommsen su Goethe e *Le Mille e una Notte*,¹³⁴ non sarà difficile immaginare quanto un suo contributo sistematico sull'Orientalismo hofmannsthaliano avrebbe potuto arricchire la ricerca e rappresentare un faro per sciogliere i nodi tematici ed estetici di questa strana novella orientale, l'unica completa del ciclo di testi ispirati all'Oriente, composti tra il 1894 e il 1897.

I numerosi tentativi di esegesi partono dall'interpretazione di

¹³¹ Wolfgang Köhler, *Hugo von Hofmannsthal und "Tausendundeine Nacht". Untersuchungen zur Rezeption des Orients im epischen und essayistischen Werk. Mit einem einleitenden Überblick über den Einfluss von "Tausendundeine Nacht" auf die deutsche Literatur*, Lang, Bern 1972.

¹³² Su questo tema si segnala, negli anni '80, la pubblicazione di Jürg Mathes, *Überlegungen zur Verwendung der Zahlen in Hofmannsthals Erzählungen – Die 672. Nacht*, in "Germanisch-Romanische Monatsschrift", NF 32 (1982), pp. 202- 214.

¹³³ Cfr. anche Hofmannsthal, SW XXVIII, p. 213. Sebbene Mommsen non abbia dedicato specifici studi all'Orientalismo hofmannsthaliano, la materia doveva esserle ben nota. Nel 1976, alla luce dei nuovi volumi dell'edizione critica dell'opera di Hofmannsthal, la studiosa scrive una recensione postuma molto critica sul volume di Köhler, segnalandone errori filologici o interpretativi, e integrandone acutamente i contenuti. Mommsen dedicherà ad Hofmannsthal pochi altri lavori, non incentrati sui temi dell'Orientalismo, tra i quali spicca la monografia *Hofmannsthal und Fontane*, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1986.

¹³⁴ Katharina Mommsen, *Goethe und 1001 Nacht. Veröffentlichungen des Instituts für deutsche Sprache und Literatur*, Bd. 21, Akademie-Verlag, Berlin 1960. Il lavoro rappresentava il frutto delle lunghe e scrupolose ricerche condotte per la tesi di dottorato.

Richard Alewyn (1949),¹³⁵ che intese la novella come il segno tangibile del superamento della prima fase estetizzante di Hofmannsthal, e giungono, solo per citare quello più rilevante in rapporto alla presente ricerca, alla rilettura del testo in chiave postcoloniale, che Robert Lemon ne ha dato in un lavoro del 2011.¹³⁶ Essi formano un corpus di studi che, in poco più di 60 anni, hanno indagato la favola da ogni possibile prospettiva, tanto da consentirci oggi di affermare che, insieme alla *Lettera di Lord Chandos*, all'*Elektra* e al nucleo maturo della poesia giovanile, essa rappresenta il testo hofmannsthaliano in assoluto più studiato e interpretato.¹³⁷

Alcuni studi più significativi per l'analisi delle radici orientali della novella sono già stati indicati e vagliati da Robert Lemon, che mette in luce quanto risulti fallace ogni interpretazione del testo ricondotta solo

¹³⁵ Richard Alewyn, *Über Hugo von Hofmannsthal* (1949), Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 1960, si veda in particolare pp. 143-161.

¹³⁶ Robert Lemon, *op. cit.*, pp. 15-35.

¹³⁷ Daremo qui solo una selezione dei contributi più significativi apparsi negli ultimi venti anni: Christiane Barz, *Weltflucht und Lebensglaube. Aspekte der Dekadenz in der skandinavischen und deutschen Literatur der Moderne um 1900*, Kirchhof & Franke Leipzig, Berlin 2003, pp. 213-264; Leroy, T. Day, *Narrative transgression and the foregrounding of language in selected prose works of Poe, Valéry and Hofmannsthal*, Garland, New York 1988, pp. 113-161; Bettina Rabelhofer, "... war von einer tödlichen Traurigkeit". *Wiederkehrformen des Traumatischen in Hugo von Hofmannsthals Märchen der 672. Nacht*, in Bettina Freisl/ Monika Stromberger, *Stadt und Trauma. City and Trauma. Annäherungen, Konzepte, Analysen*, Königshausen & Neumann, Würzburg 2004, pp. 257-280; Ingrid Haag, *Kryptogramme der Liebesangst. Zu Hofmannsthals Märchen der 672. Nacht und zu seinem Andreas-Fragment*, in "Cahiers d'études Germaniques", Jg. 50 (2006) H. 1, pp. 127-143; Wolfram Mauser, *Aufbruch ins Unentrinnbare. Zur Aporie der Moderne in Hofmannsthals "Märchen der 672. Nacht"*, in Ina Brueckel (Hg.), *Bei Gefahr des Untergangs. Phantasien des Aufbrechens; Festschrift für Irmgard Roebeling*, Königshausen & Neumann, Würzburg 2000, S. 161-172; Katharina Krosny, *Hofmannsthal's aesthetic heritage and "Das Märchen der 672. Nacht"*, in Rüdiger Görner (ed. by), *Anglo-German affinities and antipathies, Iudicium*, München 2004, pp. 119-129; Gerald Funk, *Dämme bauen im Fluss des Heraklit. Der Schrecken der Zeit in Hofmannsthals "Märchen der 672. Nacht"*, in "Quarber Merkur", Jg. 36 (1999) H. 88, pp. 89-99; Károly Csúri, *Jugendstil als narratives Konstruktionsprinzip. Über Hofmannsthals "Das Märchen der 672. Nacht"*, in Anton Schwob und Zoltán Szendi (Hgg.), *Aufbruch in die Moderne. Wechselbeziehungen und Kontroversen in der deutschsprachigen Literatur um die Jahrhundertwende im Donauraum*, Symposium Pécs/Fünfkirchen, 1. - 5. Oktober 1997/ [Südostdeutsches Kulturwerk], Verl. Südostdt. Kulturwerk, München 2000, pp. 17-32; Anna Fichert, *"Orientalische Sinnlichkeit" und ornamentale Abstraktion. Flaubert und die Dichter um 1900*, Tectum-Verlag, Marburg 2010, pp. 61-86.

a specifiche scelte estetiche, etiche, psicologiche e narrative, senza tenere conto del sostrato esperienziale e socioculturale che fa da sfondo alla novella e che configura l'Oriente come un esercizio di *domestic Orientalism*.¹³⁸ Secondo la sua tesi, Hofmannsthal costruisce un rapporto con l'Oriente giocando in modo consapevole con il "mainstream of Western Orientalist fantasy"¹³⁹ per ricrearlo sulla base di una visione personale, determinata dall'esperienza di un mondo che si presenta orientale già all'interno dei territori dell'impero austroungarico. Potremmo affermare che la sua rilettura della novella, di carattere sociologico, non si contrappone necessariamente, ma piuttosto si integra perfettamente con la maggior parte delle interpretazioni della storia già esistenti in chiave decadente o psicologica. L'analisi prende infatti in considerazione tutti gli elementi testuali e paratestuali che valgono a mettere a fuoco una "relativistic notion of the Orient, in which the exotic East is to be found not on maps but in minds".¹⁴⁰

Hofmannsthal stesso aveva programmaticamente sottolineato questo orientamento in una lettera al padre dell'agosto 1895:

¹³⁸ Tra i testi presi in considerazione da Lemon ritroviamo l'interpretazione di Richard Alewyn e quella di Dorrit Cohn, ('*Als Traum erzählt*'. *The Case for a Freudian Reading of Hofmannsthal's 'Märchen der 672. Nacht'*, in "Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte" 54 (1980), pp. 284-305) che approccia il racconto da una prospettiva psicanalitica, interpretandolo come frutto di una intensa esperienza onirica sulla base di un'unica occorrenza dell'aggettivo *traumhaft*. Lo studioso attraversa poi la questione dell'Orientalismo analizzata da Nina Bermann (*op. cit.*, sulla 672. Notte pp. 165-259), contestandole l'eccessiva concentrazione sul problema della malinconia e sulla figura della femme fatale, e la scarsa attenzione a fattori esterni al testo. Vengono poi considerati gli studi di Waltraud Wiethölter (*Hofmannsthal oder Die Geometrie des Subjekts. Psychostrukturelle und ikonographische Studien zum Prosawerk*, Niemeyer, Tübingen 1990, alla novella sono dedicate in particolare le pp. 23-46), il primo che sottolinea la predominanza della vista nella percezione della realtà da parte del mercante, arrivando a una convincente postulazione del carattere sensoriale e immanente dell'esperienza hofmannsthaliana dell'Oriente, non priva tuttavia di una serie di cliché e stereotipi orientali (cfr. Robert Lemon, *op. cit.*, pp. 17-20). Sorprendente l'esclusione di un altro contributo sulla novella in senso strettamente orientalista: quello di Andreas Fuchs-Sumiyoshi (*op. cit.*, in particolare il cap. VI "Unerschöpflicher Orient!" Hofmannsthal Orient-Konzept in den Ghaselen, dem Märchen der 672. Nacht und der Frau ohne Schatten, pp. 110-135), considerato forse alquanto generico.

¹³⁹ Robert Lemon, *op. cit.*, p. 16.

¹⁴⁰ Ivi, p. 22.

Mir ist nicht eingefallen, mit der Geschichte etwas anderes zu “meinen”, als mit jeder Localnotiz in den Tagesblättern gemeint ist. Nur wenn man das Menschenleben so ansieht wie in der Maeterlinckschen Szene, die Du mir geschickt hast, der alte Greis, der die ruhig dasitzende Familie durchs Fenster ansieht, kommt einem eben die Märchenhaftigkeit des Alltäglichen zum Bewußtsein, das Absichtlich-Unabsichtliche, das Traumhafte. Das habe ich einfach ausdrücken wollen und deswegen diese merkwürdige Unbestimmtheit gesucht, durch die man beim oberflächigen Hinschauen glaubt, Tausend und eine Nacht zu sehen, und genauer betrachtet, wieder versucht wird es auf den heutigen Tag zu verlegen.¹⁴¹

Già sulla base di queste parole, è esclusa ogni possibile lettura ‘folcloristica’ del racconto: il mascheramento orientale degli eventi narrati nasce da una ricerca di indeterminatezza, nella quale solo apparentemente si potrà credere di scorgerne le *Notti* orientali, poiché esso mira invece a dare lustro all’aspetto meraviglioso che si cela dietro la realtà quotidiana, quella che l’autore vive nell’ambiente multiculturale della sua città, luogo di passaggio verso un Oriente della prossimità.

Il dato convincente che distingue il lavoro di Lemon dai precedenti contributi sugli aspetti orientali della fiaba è di certo la sua abilità nel ricostruire una serie di rimandi testuali ed extratestuali funzionali a una teoria di *Binnenorientalismus*. In quest’ottica Hofmannsthal traduce in finzione letteraria la consapevolezza di vivere in un mondo giunto ormai alle battute finali della sua lunga e gloriosa esistenza; tutta la favola può essere letta come una fantasmagorica allegoria del processo di trasformazione strutturale che i territori dell’Impero vivevano in quegli anni, caratterizzati dal progressivo indebolirsi del potere di Francesco Giuseppe e dal ridimensionamento dell’Impero. Hofmannsthal, affascinato dalla figura di Alessandro Magno, noto anche con l’appellativo di ‘Re d’Asia’, al comando di un territorio vastissimo, esteso dal Mediterraneo europeo a quello arabo, gli contrappone la figura di Francesco Giuseppe, sovrano di un impero di ben più piccole proporzioni al centro dell’Europa, trasfigurandone l’immagine in quella di un giovane figlio di mercante, proprietario di un piccolo regno che nel corso della narrazione si sgretolerà progressivamente. Si

¹⁴¹ Hofmannsthal, SW – XXVIII, p. 208.

realizzerebbe così nella favola quella che Lemon definisce un “self-reflexive and critical approach to both the literary and military aspects of the orientalist legacy”,¹⁴² espresso nella costruzione di un mini-impero occidentale-orientale dove il sovrano unico esercita il suo potere su piccoli territori e una piccola schiera di sudditi. L’atteggiamento nei confronti dei servi, considerati come proprietà alla pari dei preziosi oggetti accumulati nella sua abitazione, sottolinea “a sense of intellectual superiority and recalls the West’s paternalistic attitude toward the Orient and its supposed ignorance of itself. [...]”; in tal senso il protagonista del racconto incarna “a decadent form of Orientalism, one in which the Western subject asserts its innate superiority over the Other, even as its sense of integrity crumbles”.¹⁴³ Non è un caso che le certezze del figlio del mercante vacillino proprio quando la stabilità del suo regno viene messa in discussione: nonostante abbia sempre creduto di possedere i suoi servi come fossero oggetti, egli non si è mai reso conto del potere che essi esercitavano su di lui, rendendogli possibile la sua illusione di potenza; così, raggiunto da notizie assai preoccupanti sul passato del servo preferito, si avvia verso la morte inesorabile, perché dai libri letti sa bene che i grandi re del passato avrebbero dovuto morire qualora fossero stati privati dei territori duramente conquistati.¹⁴⁴

Al di là della questione del *Binnenimperialismus*, che regge a suo parere la logica interna del racconto, Lemon passa in rassegna anche gli aspetti pseudo-orientali più visibili della favola, ai quali generalmente tutte le interpretazioni dedicano ampio spazio, smascherando nei luoghi e negli ambienti un paesaggio tutt’altro che orientale, il cui centro sta proprio in quella “contemporary Viennese mania for the Schatzkammer”,¹⁴⁵ a cui nemmeno Hofmannsthal seppe del tutto sottrarsi. Se i luoghi del racconto fossero stati quelli di un Oriente reale, sarebbe stato del tutto inutile per l’autore elencare la mole di ornamenti e decori dei quali il protagonista si circonda, o evidenziare l’importanza di certi proverbi turchi nella sua vita, o ancora tratteggiare i tratti somatici di alcuni servi e, nella seconda parte del racconto, di alcuni soldati. Tutti questi elementi avrebbero rappresentato nella vita di un qualsiasi

¹⁴² Robert Lemon, *op. cit.*, p. 16.

¹⁴³ *Ivi*, p. 22.

¹⁴⁴ *Ivi*, pp. 15-16 e 20-22.

¹⁴⁵ *Ivi*, p. 26.

orientale esperienze di assoluta quotidianità, prive di particolare significato, mentre gli stessi fungono in questo racconto da elemento 'straordinario'. Secondo Oliver Simons, l'elemento che più di tutti simboleggia questa trasposizione tra mondi e testimonia della volontà di vedere oltre l'aspetto ordinario del reale, è il tappeto. Nel racconto il figlio del mercante scorge nei tappeti della sua stanza "ein verzaubertes Bild der verschlungenen Wunder der Welt":

[...]. Er fand die Formen der Tiere und die Formen der Blumen und das Übergehen der Blumen in die Tiere; die Delphine, die Löwen und die Tulpen, die Perlen und den Akanthus; er fand den Streit zwischen der Last der Säule und dem Widerstand des festen Grundes und das Streben alles Wassers nach aufwärts und wiederum nach abwärts; er fand die Seligkeit der Bewegung und die Erhabenheit der Ruhe, das Tanzen und das Totsein; er fand die Farben der Blumen und Blätter, die Farben der Felle wilder Tiere und der Gesichter der Völker, die Farbe der Edelsteine, die Farbe des stürmischen und des ruhig leuchtenden Meeres; ja, er fand den Mond und die Sterne, die mystische Kugel, die mystischen Ringe und an ihnen festgewachsen die Flügel der Seraphim.¹⁴⁶

In questo passaggio si condensa tutto il senso delle parole di Hofmannsthal al padre: dalla descrizione delle stanze del figlio del mercante emerge, prepotente, la volontà di portare alla luce la *Märchenhaftigkeit des Lebens*, che non sta affatto nella finzione di un Oriente posticcio, ma piuttosto nel compenetrarsi delle forme di mondi diversi e, in particolare, nella peculiare capacità del proprio mondo di lasciarsi attraversare dall'alterità. Per questo motivo la città del mercante non può che essere Vienna, intesa come superficie di rappresentazione, una Vienna-arazzo o ancora una Vienna-tappeto, sulla quale Hofmannsthal legge e racconta una storia tutta occidentale:

Wien, die Hauptstadt eines Vielvölkerstaates, glich Bagdad und Basra, und die Wiener Jugend den Kaufmannsöhnen nach dem Tod ihrer Väter. Auch hier scheint Hofmannsthal wie auf einem Teppisch zu blicken, in dem die Erinnerungen ineinander spielen. Im inneren dieses

¹⁴⁶ Hofmannsthal, *Das Märchen der 672. Nacht*, EEGBR, pp. 45-63, qui pp. 45-46.

“Labyrinths” sind die Figuren verstrickt; aus ihrer Sicht gibt es kein Außen, von dem her sich eine Ordnung erschließen ließe. Die Struktur des Ganzen zeigt sich erst aus der Fernsicht von Hofmannsthals Perspektive, wie sie im Vorwort oder der Beschreibung eines Teppichs zum Ausdruck kommt.¹⁴⁷

Vienna, dunque, con le memorie culturali e interculturali dei suoi territori, con gli esotismi diffusi nel costume e nella cultura del tempo, offre al giovane Hofmannsthal materiale adatto al suo progetto di fiaba; e ciò si riflette, osserva Lemon, nella stessa strutturazione del racconto.¹⁴⁸

Di particolare interesse è anche il modo in cui questo tessuto narrativo, con il suo oscillare continuo tra una dimensione di realtà esperita e quella di una realtà costruita, viene recepito dai lettori. Di questo si occupa un interessante contributo di Károly Csúri,¹⁴⁹ che affronta l'interpretazione del testo partendo appunto dalla prospettiva dalla quale esso viene letto. Egli distingue tra una lettura letteraria e una lettura non-letteraria: alla base della prima ci sarebbe un principio funzionale, alla base della seconda invece un principio non funzionale; un testo viene recepito in maniera non finzionale, quando il lettore è in grado di coglierne il senso sulla base di una realtà che esiste all'esterno, fatta delle sue conoscenze preesistenti; finzionale è al contrario quella lettura che interpreta il testo solo a partire dai suoi contenuti, creando attraverso l'atto stesso della lettura mondi possibili.

Non ci addentreremo nel discorso di Csúri,¹⁵⁰ che tuttavia è

¹⁴⁷ Oliver Simons, *op. cit.*, p. 229.

¹⁴⁸ Rifacendosi al testo canonico di Carl Emil Schorske sulla costruzione del *Ring* e sui mutamenti che questo porterà nell'assetto urbano e socio-etnico della città, e giungendo a una ipotesi forse un po' forzata, Lemon riconduce la divisione del racconto in due sezioni alla contrapposizione tra *Mietpaläste*, costruzioni pensate al centro per le classi sociali più abbienti (alle quali avrebbe potuto appartenere la casa del figlio del mercante e l'elegante quartiere in cui questa sorgeva) e *Mietkasernen*, costruzioni popolari in periferia pensate per il resto della popolazione e per gli accampamenti militari (nelle quali ritroviamo tutta la parte di città descritta nella seconda parte del racconto, caratterizzata da viali angusti, costruzioni addossate, mancanza di luce e aria e, infine, dalle baracche militari in cui il figlio del mercante troverà la morte). Cfr. Robert Lemon, *op. cit.*, p. 29.

¹⁴⁹ Cfr. Károly Csúri, *op. cit.*

¹⁵⁰ *Ivi*, p. 17.

importante segnalare per arricchire l'approccio interpretativo di Lemon e le intuizioni di Simon, per spiegare cioè come il lettore della fiaba hofmannsthaliana possa avvertire questo continuo essere trascinati dentro e fuori uno spazio orientale, che se da un lato si auto-costruisce nello spazio autonomo della narrazione come mondo possibile, dall'altro rimanda attraverso una serie di segnali a una realtà politico-sociale nota al lettore.

Delle numerose tracce pseudo-orientali sparse nel racconto, capaci di stimolare una lettura non-finzionale del testo, solo una sembra finora rimasta inesplorata. Com'è noto, il giovane figlio del mercante lascia il suo palazzo e la misteriosa sicurezza che gli dava il rapporto con i suoi servi per proteggere da infamanti accuse uno di questi, ex inviato del re di Persia. Nel percorso labirintico tra i vicoli cittadini che lo condurrà alla morte, il giovane attraversa certi luoghi e fa strani incontri; tra i posti visitati giunge anche alla bottega di un gioielliere. Né i materiali del lascito, né l'edizione critica e neanche i numerosi contributi sulla novella spiegano perché Hofmannsthal scelga per questo passaggio della fiaba proprio un gioielliere, né il motivo per cui questa figura sia paradossalmente caratterizzata dalla povertà, che emerge anche dall'aspetto dimesso del suo negozio nel quale non sono contenuti oggetti di grande valore.

Sulla base dei materiali consultati per questa ricerca, è possibile ipotizzare che il negozio di un gioielliere povero e il fatto che il servo del mercante fosse stato inviato del re di Persia siano elementi collegabili tra di loro. Dalle fonti che raccontano dell'Esposizione Universale del 1873, infatti, apprendiamo che una tra le teste coronate che si recò a Vienna fu lo Scià di Persia Nāser al-Dīn, che arrivò nella capitale asburgica con un seguito di sessanta dignitari, tutti ospitati nel complesso di Laxeburg poco al di fuori della città. La presenza dello Scià diede vita a diverse leggende sul personaggio, dipinto anche dalla stampa dell'epoca come un grande scialacquatore: si racconta che avesse acquistato beni di vario genere, ma nel rispetto delle tradizioni persiane per le quali non si doveva urtare la sensibilità altrui pagando con vile denaro, aveva lasciato la città con una lunga lista di debiti, accumulati in modo particolare presso negozi di orefici e gioiellieri.¹⁵¹ Che

¹⁵¹ Su questo argomento Irmgard Wirtz, *Josef Roths Fiktion des Faktischen. Das Feuilleton der Zwanziger Jahre und "Die Geschichte von der 1002. Nacht" im historischen Kontext*,

Hofmannsthal, a conoscenza di questi aneddoti, abbia ideato che il figlio del mercante deve confrontarsi con una delle colpe possibili del suo servo persiano, legata all'insolvenza del suo precedente padrone? Sebbene non vi siano testimonianze a conferma di questa ipotesi, essa rimane tuttavia possibile e ben corrisponderebbe alle modalità con cui Hofmannsthal era solito trovare ispirazione per i suoi scritti, attingendo a schegge di memoria riaffiorate da un sostrato profondo di tradizioni e ricordi.

Che questa ipotesi sia o meno corretta non cambia il dato di fatto: l'intera novella, come dimostrano anche le numerose riletture che ne sono state date, si presta a una molteplicità di interpretazioni, nessuna assolutamente esaustiva, nessuna totalmente inattendibile. In questo senso s'iscrive pienamente nelle intenzioni dell'autore, che componendola voleva arricchire la raccolta orientale di una nuova notte; e se le favole delle *Mille e una Notte* – come osserva Simons – rappresentano “eine Überlieferung, die (...) über Generationen weitergereicht würden”,¹⁵² allora questo potere di infinita attivazione vale anche per la loro interpretazione, che non può mai offrire soluzioni ultime.

3.7. *Der goldene Apfel*: la favola come luogo dell'allotropia

Se nella composizione di *Amgiad e Assad* Hofmannsthal fallisce nello sforzo di arrivare a una sintesi produttiva e originale dell'intreccio di suggestioni letterarie, filosofiche, pittoriche che lo avevano ispirato, questo tentativo riesce parzialmente con la *Favola della mela*

Erich Schmidt Verlag, Berlin 1997, pp. 232-288. I comportamenti assai discutibili dello Scia vennero immortalati nella stampa dell'epoca tra le pagine di cronaca cittadina con interessanti illustrazioni satiriche. Una selezione di queste pubblicazioni è consultabile online dal sito della Biblioteca nazionale austriaca (ÖNB) all'indirizzo: <http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?apm=0&datum=18730801&zoom=2> Qui si vedano in particolare “Der Floh” e “Die Bombe” nelle edizioni dell'agosto 1873. Si confronti anche Hedvig Ujvári *Zwischen Bazar und Weltpolitik. Die Wiener Weltausstellung von 1873 in Feuilletons von Max Nordau im Pester Lloyd*, Berlin 2011. Sui rapporti tra Austria e Persia si veda anche Helmut Slaby, *AUSTRIA*, in *Encyclopædia Iranica*, online edition, 2005, <http://www.iranicaonline.org/articles/austria-1> (data ultimo accesso febbraio 2021).

¹⁵² Ivi, p. 231.

d'oro,¹⁵³ un progetto al quale lavora intensamente nel 1897, procedendo al primo abbozzo della fiaba durante il suo soggiorno italiano nella città di Varese, subito dopo aver concluso *Das Kleine Welttheater*. A differenza della favola dei due principi, la novella presenta una prima parte ben strutturata, alla quale segue una raccolta di idee, in parte ancora nebulse e contraddittorie pensate per l'epilogo della vicenda.

Appunti e scambi epistolari di quegli anni non lasciano emergere particolari significativi sulla composizione della novella, e le notizie esistenti sono da considerarsi per lo più materiale accessorio di scarsa importanza.¹⁵⁴ Anche in questo caso Hofmannsthal riprende elementi della narrazione delle *Mille e una Notte*, in particolare dalla *Storia delle tre Mele* presente nell'edizione illustrata dai fratelli Dalziel da lui posseduta.¹⁵⁵ Inclusa nel ciclo di racconti legati alla figura del califfo Hārūn al-Rashīd e del suo seguito, la storia narra le indagini condotte dal califfo e dai suoi consiglieri in seguito al ritrovamento del cadavere di una donna brutalmente trucidata.¹⁵⁶

Molti gli spunti della fiaba ripresi da Hofmannsthal, a cominciare

¹⁵³ Hofmannsthal, *Der goldene Apfel*, in GW EEGBR, pp.104-118 e ID. *Zu >der goldene Apfel<. Notizen*, ivi, pp. 119-120.

¹⁵⁴ Si potrebbe supporre, ad esempio, che il poeta fosse inizialmente incerto sul titolo, visto che in una lettera al padre chiedeva di spedirgli il plico degli appunti di una fiaba da cercare sulla sua scrivania con il titolo *Der goldene Apfel* o *Geschichte des goldenen Apfels* o ancora *Apfelgeschichte*. Cfr. Hofmannsthal, *Der Goldene Apfel*, SW XXIX, p. 321.

¹⁵⁵ Cfr. *ivi*, pp. 321-322.

¹⁵⁶ Dell'omicidio viene accusato il marito della donna che, giunto davanti al califfo per essere giudicato, ricostruisce con minuzia gli eventi: la moglie, gravemente ammalata, gli aveva espresso il desiderio di ricevere in dono una mela. Dopo una lunga e faticosa ricerca, il mercante era riuscito ad acquistare a caro prezzo tre pomi da regalarle. Nei giorni seguenti il suo ritorno, mentre si trovava al mercato immerso nei suoi affari, aveva visto passare uno schiavo nero che teneva tra le mani una mela. Interrogandolo sulla provenienza del frutto, aveva sentito che la mela gli era stata donata dalla sua amante, una donna malata che a sua volta l'aveva ricevuto in dono dal marito. Il mercante si era convinto allora del tradimento della moglie e, accecato dalla rabbia, l'aveva uccisa mettendo poi il suo corpo in pezzi in una cesta abbandonata alle acque di un fiume. Al ritorno a casa, tuttavia, aveva incontrato il terzo dei suoi figli, raccogliendo una spaventosa confessione, e cioè che era stato lui a sottrarre la mela alla madre e a donarla a uno schiavo nero, al quale aveva anche raccontato tutta la storia della sua provenienza. (Per la versione italiana del racconto si veda Antoine Galland, *op. cit.*, vol. I, pp. 214-217).

dai personaggi e dalla loro caratterizzazione: la moglie malata, il mercante di stoffe, l'impostore nero, il furto della mela, anche se, nella sua versione, la coppia ha una bambina. Manca inoltre la cornice iniziale sul ritrovamento del cadavere: la sua fiaba ha inizio in medias res, si apre sull'immagine del mercante che, al termine di un viaggio di affari, mentre fa ritorno a casa, cerca riposo nella Città delle Fresche Fontane, dove ricorda subito di essere già stato anni prima, quando non era ancora un commerciante di successo e si era appena innamorato della donna che aveva poi sposato e dalla quale aveva avuto la bambina. Il soggiorno nella città suscita numerosi ricordi e pensieri che si mescolano a un oscuro presagio. Allo stesso tempo, nella sua casa il presentimento si avvera: la piccola figlia sottrae alla madre, che proprio in quei giorni soffriva di un malessere fisico e psichico, uno dei regali più preziosi che il marito le aveva portato anni addietro, una mela d'oro ripiena di un misterioso unguento profumato. Mentre la piccola è intenta a scoprire i poteri di quell'oggetto prezioso, credendolo un talismano capace di aprirle le porte di fantastiche avventure, viene raggiunta dallo stalliere del re, un giovane di colore riccamente vestito, al quale dona la mela in cambio di un favore. Riavutasi dal suo male, la moglie del mercante si accorge della scomparsa della mela, capisce che a rubarla è stata proprio la figlia e comincia a cercarla disperatamente. È proprio con la descrizione di questa ricerca che la novella s'interrompe; gli appunti per il suo completamento lasciano intendere che, come nel racconto originale, il mercante di tappeti arriva a supporre un possibile tradimento della moglie con lo stalliere, e decide di uccidercela e di nascondere il corpo in una cesta da affidare alle acque di un fiume.

La *Favola della mela d'oro* è certamente il racconto che, più degli altri, sembra ambientato in una vera cittadella araba: benché manchi una precisa collocazione geografica degli eventi, l'impressione generale che si ricava dalla lettura è di trovarsi proprio in quella "sehr großen Stadt, die geheimnisvoll und drohend und verlockend war, wie Bagdad und Basra" di cui Hofmannsthal scriverà nel suo saggio sulle *Mille e una Notte* di lì a qualche anno¹⁵⁷. L'atmosfera orientale del racconto è il risultato di una disseminazione di indizi di forte suggestione. Hofmannsthal segue una doppia strategia: da un lato utilizza elementi che

¹⁵⁷ Hofmannsthal, "Tausendundeine Nacht", GW RA I, p. 362.

rimandano in modo diretto a uno scenario orientale, dall'altro trasforma la narrazione in una vera e propria tela su cui sa giocare con una tavolozza di colori con i quali delineare situazioni, particolari, personaggi, segnalandone la funzione all'interno del testo ed evidenziando legami, ricorrenze, richiami intertestuali.

A differenza del protagonista della *Favola della 672^a notte*, figlio di un generico commerciante, nella *Favola della mela d'oro* troviamo un mercante di tappeti – un mestiere nuovo, soprattutto nel tardo Ottocento, legato alle crescenti importazioni di stoffe e altri materiali decorativi dall'Oriente. Anche il suo vicino di casa è un mercante, ma di spezie,¹⁵⁸ una merce che per secoli aveva monopolizzato gli scambi commerciali tra Oriente e Occidente, generando anche numerose tensioni di ordine economico e politico. Per suggerire il successo degli affari del mercante, Hofmannsthal non allude semplicemente ai suoi guadagni, ma sostanzia l'idea della quantità di merce venduta facendo riferimento al numero di cammelli necessari a trasportarla.¹⁵⁹

Orientali, e nello specifico di provenienza persiana, sono anche le parole che il mercante fa incidere sulla superficie dorata della mela: si tratta dei versi trionfanti e traboccanti di gioia, “Du hast mir alles hingegeben”, che aprono una delle poesie “des größten, tiefsinnigen Dichters Dschellaledin Rumi”.¹⁶⁰

Ispirata agli interni delle case orientali è anche la rappresentazione della casa del mercante, in cui le stanze si aprono su una corte interna che comprende il giardino, luogo deputato ad ospitare le donne con discrezione, proteggendole dallo sguardo degli estranei. In questo giardino, come nella maggior parte delle case orientali, sorge una fontana – nel caso di Hofmannsthal un pozzo¹⁶¹ – che assolve la doppia funzione di elemento decorativo e strutturale, garantendo anche l'approvvigionamento di acqua.¹⁶² Numerosi altri particolari confermano

¹⁵⁸ Hofmannsthal, *Der goldene Apfel*, GW EEGRB, p. 117.

¹⁵⁹ *Ivi*, p. 109.

¹⁶⁰ *Ivi*, p. 107.

¹⁶¹ *Ivi*, p. 110.

¹⁶² Hofmannsthal menziona nel racconto entrambi gli elementi specificando che, mentre la fontana offre ancora acqua, il vecchio pozzo è apparentemente prosciugato, chiuso infatti con una pesante lapide sulla quale stava distesa una figura umana nuda in pietra, scolpita come in una posizione animale. La bambina sembra

l'ipotesi che Hofmannsthal si sia basato su illustrazioni o descrizioni dell'architettura orientale per dare un aspetto esotico ai luoghi della sua favola. Le stanze della casa, infatti, non sono separate da porte, ma da tende svolazzanti¹⁶³ e le finestre sono 'protette dalla luce'¹⁶⁴ in un modo in cui riconosciamo chiaramente la volontà di preservare l'intimità domestica da sguardi estranei¹⁶⁵. Interessante è anche il riferimento al velario¹⁶⁶ che copre il piccolo cortile della casa del mercante di spezie, dove si svolge, proprio nel pomeriggio in cui la mela d'oro scompare, il funerale della figlia quindicenne. Il velario era solitamente un drappo di stoffa bianca, di cotone grezzo, steso su una superficie all'aperto per filtrare i raggi del sole battente; ancora una volta, Hofmannsthal poteva averne conosciuto l'uso solo attraverso raffigurazioni pittoriche.

La sua sensibilità per la raffigurazione di un paesaggio orientale che sembrasse verosimile senza perdere tuttavia i suoi tratti fiabeschi, si coglie in particolare nell'abilità con cui tratteggia ambientazioni e atmosfere esotiche attraverso un uso sapiente del colore che, al pari delle parole, viene a definire figure, eventi e luoghi del racconto. Ciò rivela che la sua riflessione sulle possibili alternative semiotiche al linguaggio comincia ad impegnarlo già all'epoca della composizione delle sue novelle orientali. Ispirato dalla lettura delle teorie di Goethe sul colore, che consulta per la prima volta proprio in questi stessi anni, il giovane Hofmannsthal affina la tecnica che nelle *Briefe des Zurückgekehrten* troverà la sua formulazione definitiva nell' "Eindringen der Farbe in die Sprache".¹⁶⁷ Anche in questo utilizzo del colore è possibile

particolarmente affascinata dalla presenza del pozzo. È convinta che non sia prosciugato, come tutti credono, perché soprattutto di sera, accostando le orecchie alla lapide, era possibile ascoltare un gran fermento di vita al suo interno. *Ivi*, p. 112.

¹⁶³ *Ivi*, p. 109 e p. 115.

¹⁶⁴ *Ivi*, p. 109.

¹⁶⁵ Hofmannsthal accenna al fatto che le finestre erano coperte da un'inferriata, dalla trama simile a quella delle cellette di un alveare, molto simile alle grate raffigurate nella pittura orientaleggiante, *Ivi*, p. 110.

¹⁶⁶ *Ivi*, p. 117.

¹⁶⁷ La complessa evoluzione di questo processo è stata seguita e ricostruita da Sabine Schneider in "Farbe. Farbe. Farbe. Mir ist das Wort jetzt armselig". Eine Mediale Reflexionsfigur bei Hofmannsthal, in Helmut Pfotenbauer Wolfgang Riedel, Sabine Schneider (Hgg.), *Poetik der Evidenz*, op. cit., pp. 77-102, qui p. 83.

ravvisare una consapevole tendenza alla metaforizzazione, alla tropologia del discorso sull'Oriente, necessaria nel momento in cui la parola s'inceppa perché inficiata nella sua funzione comunicativa da una serie di altri elementi che finiscono per fluidificarla fino a sfaldarla del tutto – un processo inesorabile che conoscerà il suo momento tipico nella *Lettera di Lord Chandos*.¹⁶⁸

L'uso del colore come elemento di caratterizzazione paesaggistica è evidente sin dalle prime pagine del racconto: sebbene la Città delle Fresche Fontane (*die Stadt der kühlen Brunnen*),¹⁶⁹ posta all'estremo declivio di una montagna, non sia affatto un toponimo orientale, la città assume subito una connotazione esotica per via della luce giallastra in cui è avvolta. Nella pittura orientaleggiante alla quale il poeta poteva essersi ispirato, il giallo rappresenta non di rado il colore dominante dello sfondo, esso costituisce il modo in cui la summa di diverse componenti ambientali ben precise – come gli effetti della luce solare che si rifrange sul paesaggio, la pulviscosità dell'aria satura di terra e sabbia, o ancora il connubio tra la luce circostante e i colori di oggetti tipici della rappresentazione come turbanti, pietre, tessuti, pietre, animali – dà forma a quell'atmosfera rarefatta che si traduce appunto in un ben preciso effetto di colore.

Ma il giallo non descrive solo gli sfondi paesaggistici:¹⁷⁰ la sua variazione cromatica in tinte più forti, come quella dell'oro liquido, riesce a trasmettere anche gli effetti termici del calore.¹⁷¹ Gli echi della *Farbenlehre* di Goethe determinano l'uso del colore sulla tela del testo, influenzando anche il modo in cui il giallo va incontro a una serie di trasformazioni che tendono a sottolineare la parte meno pura e limpida del racconto: la storia di un amore che si eclissa, di una gelosia che culmina nel più tragico degli atti, di un sospetto tradimento che causa la rottura degli equilibri affettivi di un'intera famiglia.

Definendo il giallo come il colore più vicino alla luce e dunque alla purezza, già Goethe gli aveva attribuito in generale qualità positive;

¹⁶⁸ *Ibidem*.

¹⁶⁹ Hofmannsthal, *Der goldene Apfel*, GW EEGBR, p. 104.

¹⁷⁰ A tal proposito si veda anche il paragrafo intitolato 'Licht und Farben des Orients' in Karin Rhein, *Deutsche Orientalmalerei in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts Entwicklung und Charakteristika*, Tenea, Berlin 2003, pp. 140-145.

¹⁷¹ Hofmannsthal, *Der goldene Apfel*, GW EEGBR, p. 117.

tuttavia non aveva escluso che quello stesso colore così vicino alla perfezione potesse degenerare al contatto con certe superfici 'impure', producendo varianti sgradevoli ed effetti strani sull'osservatore:

771. Wenn die gelbe Farbe unreinen und unedlen Oberflächen mitgeteilt wird, wie dem gemeinen Tuch, dem Filz und dergleichen, worauf sie nicht mit ganzer Energie erscheint, entsteht eine solche unangenehme Wirkung. Durch eine geringe und unmerkliche Bewegung wird der schöne Eindruck des Feuers und Goldes in die Empfindung des Kotigen verwandelt, und die Farbe der Ehre und Wonne zur Farbe der Schande, des Abscheus und Mißbehagens umgekehrt. Daher mögen die gelben Hüte der Bankrottierer, die gelben Ringe auf den Mänteln der Juden entstanden sein; ja die sogenannte Hahnreifarbe ist eigentlich nur ein schmutziges Gelb.¹⁷²

È proprio in questa direzione che si muove la raffinata scrittura di Hofmannsthal, che gioca a contrapporre al giallo dell'ambiente le varianti cromatiche prodotte dall'insinuarsi di valori e sentimenti negativi come il desiderio, l'insoddisfazione, la gelosia. Il bronzo e l'oro sono i colori che subiscono la degenerazione: essi tingono numerosi oggetti e particolari sparsi nel racconto, che diventano indizi anticipatori dell'epilogo disastroso della favola. Questi due colori formano dunque una rete di rimandi, che ha origine nel momento stesso in cui la ragazzina si avvicina al forziere per sottrarne il frutto proibito e si trova dinanzi a due fermagli che, simili agli occhi di un basilisco, tentano di fermarla brillando nel buio di un colore simile a quello della brace: solo un raggio di sole, penetrato dalle fitte inferriate, rivelerà che si tratta di rame.¹⁷³ Un altro esempio di questa degenerazione si trova nel passo in cui le mani della piccola cercano nel forziere il pomo dorato e incontrano una serie di oggetti intesi a fermare la sua smania di possesso: nella caratterizzazione di questi oggetti si nota infatti un'intensificazione progressiva dei colori, che si rivela inversamente proporzionale rispetto alla vicinanza dell'oggetto del desiderio: nell'ordine la bambina troverà nel forziere un tessuto d'oro, dei drappi

¹⁷² Goethe, *Gedenkausgabe der Werke, Briefe und Gespräche*, Band 1–24 und Erg.-Bände 1–3, Band 16, Artemis, Zürich 1948 e ff., pp. 207–209, qui pp. 208–209.

¹⁷³ Hofmannsthal, *Der goldene Apfel*, GW EEGBR, p. 111.

variopinti, dei lini morbidi, dei chicchi di ambra e, infine, nel farsi strada verso il fondo, si ferirà con gli intagli di decori e ornamenti metallici.¹⁷⁴

Hofmannsthal dedica inoltre particolare attenzione alla descrizione dello stalliere del re, che si muove incontro alla bambina come un'apparizione: il giallo e l'oro in particolare del suo vestiario si mescolano a una profusione di altre tonalità, dal violaceo delle ametiste incastonate nella sua catena al verde smeraldo della tunica, dal bianco del turbante e della camicia al rossastro del pellame di molti suoi ornamenti e monili.¹⁷⁵ Come già accennato, questo ricco intreccio di colori assolve a una pluralità di funzioni: in questo caso fa risaltare in primis, per una sorta di rispecchiamento, il colore scuro della pelle dello stalliere, determinandone inequivocabilmente la provenienza etnica;¹⁷⁶ in secondo luogo, la presenza di materiali preziosi nel suo abbigliamento lascia intuire il legame che questi instaurerà fin da subito con la mela d'oro. Inoltre, il giallo dei calzari suggerisce che il personaggio che avanza con passo molle e cadenzato, insieme ai cani che lo accompagnano,¹⁷⁷ porterà nella storia un rivolgimento profondo: riprendendo anche in questo caso le parole di Goethe, indossati da uno stalliere di colore, gli stivali entreranno in contatto con una superficie non pura e il colore giallo sarà un segno profetico dell'epilogo tragico della vicenda.

Infine, proprio con la trasformazione del giallo nella sua variante più preziosa, l'oro, Hofmannsthal caratterizza l'oggetto chiave dell'intero racconto, la mela, un frutto pieno di vita che si manifesta nel

¹⁷⁴ *Ibidem*.

¹⁷⁵ "[...] er trug ein smaragdgrünes Obergewand, durch dessen mit Rot ausgenähte Schlitze das feine weiße Hemde hervorschimmerte; den schneeweißen Turban umwand eine goldene amethystenbesetzte Kette, im Schuppengürtel stak ein kurzer breiter Dolch, daneben eine lederne Peitsche, deren Griff in eine goldene, einen großen Amethyst umringelnde Schlange auslief; unter dem Gürtel hing ein Schurz von rotem Leder bis gegen die Knie. Lichtgelbe Stiefel, mit metallgrünen Bändern besetzt, reichten hinauf bis nahe an Kniekehle. Die Ärmel des Hemdes waren weit, über den Knöcheln aber von einem goldenen, mit schwarzen Blumen durchwirkten Band fest umwunden, so daß die schönen großen Hände, durchscheinend wie gelbliche Halbedelsteine, aus einem engen Kelch hervortraten", *Ivi*, p. 112.

¹⁷⁶ Hofmannsthal specifica che lo stalliere del re era il figlio di un negro e di una siriana, e solo una serie di circostanze fortuite lo avevano portato ad occupare una posizione di rilievo presso la corte, *ibidem*.

¹⁷⁷ *Ivi*, p. 187.

profumo inesauribile che emana, ma che allo stesso tempo appare come pietrificato dal prezioso rivestimento di foglie d'oro e ancor di più dal nucleo di pagliuzze dorate.

È difficile stabilire con esattezza a quale delle numerose tradizioni simboliche faccia riferimento Hofmannsthal per la mela d'oro; verosimilmente usa una molteplicità di fonti e stimoli. La mela rimanda certamente all'immagine biblica che lega il possesso del frutto al momento della tentazione e del peccato, e alla conseguente perdita dello stato di grazia, che in questo caso coinciderebbe con un certo limbo emozionale dei personaggi nella prima parte del racconto. Forte è anche la memoria antica, anzitutto il mito del pomo della discordia sul quale la dea Iris aveva fatto incidere una frase foriera di interminabili conflitti.¹⁷⁸ Il colore oro richiama a sua volta il mito del pomo delle Esperidi¹⁷⁹ che doveva aver lasciato tracce profonde nella fantasia del giovane Hofmannsthal.¹⁸⁰

Oltre al colore del frutto, del mito classico resta traccia anche nell'effetto che la conquista del pomo produce sulla figlia del mercante: la piccola lo sottrae infatti dal forziere e si sente immediatamente assalita dal potere che emana da quell'oggetto, come se avesse davanti "die Atemzüge eines schlafenden Zauberers".¹⁸¹ Più che ricordare uno dei tanti *jinn*, gli spiriti buoni così diffusi nella raccolta delle fiabe orientali,¹⁸² esso rimanda al drago Ladone, posto a guardia della

¹⁷⁸ Secondo il mito, Iris, dea della discordia, aveva gettato tra le dee presenti ad un incontro, dal quale era stata esclusa, una mela sulla quale aveva fatto incidere le parole "Alla più bella", generando una competizione tra Afrodite, Era e Atena; Paride sarà chiamato a risolverla, ma purtroppo non in modo definitivo, visto che la catena di invidie, gelosie e vendette sarebbe poi sfociata nella guerra di Troia. Cfr. Anna Ferrari, *Dizionario di Mitologia*, Utet, Torino 1999, p. 452.

¹⁷⁹ Il mito narra che per festeggiare il matrimonio di Era e Zeus, madre Terra aveva regalato alla figlia un albero che produceva pomi dorati e magici. Era aveva piantato l'albero nel suo giardino, affidandone la custodia prima ad Atlante, poi alle Esperidi, le sue figlie e, in seguito, al drago Ladone, cfr. *ibidem*.

¹⁸⁰ L'inferenza del mito delle Esperidi viene anche accennata nell'edizione critica, cfr. Hofmannsthal, SW, XXIX, p. 323.

¹⁸¹ Hofmannsthal, *Der goldene Apfel*, GW EEGBR, p. 111.

¹⁸² I *jinn* – o *djinn* nella seconda traslitterazione possibile del termine – indicano nella cultura musulmana delle figure molto simili ad angeli buoni o cattivi, privi di sostanza materiale, ma capaci di assumere la forma e le caratteristiche di qualsiasi tipo di essere vivente. Sebbene la loro esistenza, già attestabile nell'immaginario arabo preislamico e poi riassorbita dal Corano, dalle parole del profeta Maometto,

mela nel mito classico.

La centralità del frutto nel *Märchen* di Hofmannsthal non è solo attestata già direttamente dal titolo, ma anche dal modo in cui viene descritto e caratterizzato. In particolare, dal modo in cui entra in relazione con i personaggi, costituendo il perno attorno al quale ruota l'intera vicenda. I personaggi si muovono infatti all'interno del racconto come in preda a un incantesimo che li tiene avvinti alla sostanza misteriosa della mela in una contesa silente, non violenta, ma non per questo meno subdola e complessa, per il suo possesso. Ciascuno di loro, in misura diversa, mostra di avere un legame particolare con il frutto che, in virtù delle sue qualità estetiche e mistiche, sembra esercitare sulle loro vite un potere magico dal quale non è semplice liberarsi.

Il lettore percepisce subito le qualità straordinarie dell'oggetto. Quando lo aveva acquistato, durante un viaggio di lavoro sette anni prima, il mercante lo aveva pagato una cifra spropositata rispetto alle proprie disponibilità, ma giustificata dal valore materiale e intrinseco di quel frutto, non solo rivestito di foglie d'oro e ricolmo di pagliuzze dello stesso materiale,¹⁸³ ma stranamente non freddo e inanimato, ricolmo, com'era di essenze in gradi di trasmettere sensazioni di voluttà e struggimento:

[...] der scharf und sehnsüchtige Duft der Essenzen, mit denen das Innere angefüllt war, ein Duft in dem übermäßiges Entzücken und qualvolle Ungeduld durcheinanderfloß und der hervorstieg und nicht nur das durchlöchernte goldene Blattwerk im Innern des Apfels, sondern alle Wege seines Lebens, das obere und das Untere seiner Tage und

uno dei più convinti assertori dell'esistenza di spiriti del bene e del male, i *jinn* trovano la loro più compiuta rappresentazione in forme letterarie non necessariamente religiose, dove vengono descritti nelle diverse fisionomie che possono assumere, supportate da specifici poteri. Le *Mille e una Notte* non sfuggono a questa tradizione, presentano una lunga lista di geni diversi per forme e finalità. Si veda a tal proposito: Robert Irwin, *La favolosa storia delle Mille e una Notte. I racconti di Shahrazad tra realtà, scoperta e invenzione*, Donzelli, Roma 2009, in particolare p. 186. Si veda anche la voce 'Demons' in Ulrich Marzolph/ Richard Van Leeuwen/ Hassan Wassouf (ed. by), *The Arabian Nights Encyclopedia*, ABC-CLIO, Santa Barbara 2004, pp. 534-536 e Claudio Lo Jacono, *Di alcune particolarità dei "ġinn"*. In *Un ricordo che non si spegne. Scritti in memoria di Alessandro Bausani*, Istituto Universitario Orientale, Napoli 1995, pp. 181-204.

¹⁸³ Hofmannsthal, *Der goldene Apfel*, GW EEGBR, p. 109.

Nächte durchströmete.¹⁸⁴

Questa rappresentazione della mela d'oro come oggetto di culto è enfaticizzata dalla reazione del mercante, che riconosce una sorta di superiorità 'regale' alla sua apparente superfluità (*das wunderliche Königliche-Überflusige*):¹⁸⁵ proprio questo la rende ai suoi occhi, rispetto per es. ad un gioiello, il regalo simbolicamente più idoneo ad esprimere alla moglie i propri sentimenti. La particolare conformazione e la caratterizzazione attraverso un elemento vitale come il profumo lascerebbero pensare a un Hofmannsthal preda dell'*Ornamentwahnsinnes*¹⁸⁶ dominante nella concezione artistica del tempo. In particolare, all'idea della "beseelte Matier des Kunsthandwerkes"¹⁸⁷ che impronta – dai fasti dello *Jugendstil* al razionalismo delle *Wiener Werkstätte* – la produzione di manufatti, arredamenti e suppellettili non di rado ispirati dal Vicino e Medio Oriente e dall'Asia. Da questo punto di vista la mela, come vedremo a breve, acquista il suo tratto esotico proprio attraverso il suo profumo intenso, e non è molto lontana dall'unguento (*Salböl*) che solo un anno prima Hofmannsthal aveva sparso a piene mani su un enigmatico gruppo di animali nei versi di *Lebenslied*,¹⁸⁸ ispirato anche in quella occasione dai racconti di un'amica su un profumato unguento orientale.¹⁸⁹

Nell'ottica di una realtà esperita con i sensi, il profumo della mela opera nella costruzione di un paesaggio orientale al pari di altri elementi della raccolta già citati che pertengono, invece, al dominio della vista. Il ricorso all'olfatto in questo racconto rafforza la nostra ipotesi: il paesaggio orientale della narrazione non è interpretabile come l'imitazione di un Oriente reale, ma come espressione di tutte quelle esperienze 'orientali' che un occidentale poteva fare attraverso i sensi nel proprio mondo. Lo dimostrano l'uso di particolari oggetti come il tappeto, le analogie di paesaggi e ambienti con raffigurazioni artistiche di stampo orientale, la specifica conformazione di territori che si aprono

¹⁸⁴ *Ivi*, p. 107.

¹⁸⁵ *Ibidem*.

¹⁸⁶ Cfr. Gabriele Fahr-Becker, *Jugendstil*, Ullman, Postdam 2009, p. 364.

¹⁸⁷ *Ivi*, p. 369.

¹⁸⁸ Hofmannsthal, GW GD I, p. 28.

¹⁸⁹ Cfr. *supra*

a elementi di culture altre e, non ultima, la percezione olfattiva di essenze esotiche, capaci di dischiudere lo scenario su geografie più o meno lontane¹⁹⁰ che si determinano spontaneamente, armonizzandosi con altri indizi sparsi nel racconto. In questo senso l'Oriente della favola non rappresenta solo un luogo immaginato, ma piuttosto un ambiente, un "paesaggio interiore e mentale" costituito da una concomitanza di immaginazione e percezione sensoriale, nei modi ben descritti da Katja Hachenberg nel suo studio sulle sinestesie dello spazio nella letteratura del 1900.¹⁹¹

Der Begriff des Raumsynästhetischen impliziert, im unerlässlichen Erfordernis einer ihn konstituierenden Begrifflichkeit erlebender, ästhetischer Subjektivität, ein nicht-dualistisches Subjekt-Modell, das sowohl auf sensuellen als auch auf mentalen und ‚bewussten‘ Merkmalen gründet. Räume werden über die Sinne als Mittler wahrgenommen und konstituieren sich in Akten sensuellen Perzipierens. Sinnlichkeit und Bewusstheit begründen konstitutiv und kreativ Räumlichkeit als erlebtes, als ästhetisches Phänomen. Sinnlichkeit und Bewusstheit verschmelzen im synästhetischen Wahrnehmen. Die Synästhesie vollzieht solchermassen in concreto den Spagat zwischen „imaginary landscape of the mind“ und „bodily world of sense“, sie praktiziert die „closely integration“ von „sensuous worlds“ und „paysage interieur of our minds“.¹⁹²

La geografia di Hofmannsthal non intende dunque configurarsi come un Oriente falsato da facili esotismi; non a caso egli sottolinea che il profumo della mela "an nichts auf der Welt erinnerte",¹⁹³ mostrando così di non voler caratterizzare in senso esotico le

¹⁹⁰ Sull'importanza del profumo nella rappresentazione letteraria dello spazio si veda Ornella Pastorelli (a cura di), *Il profumo dello spazio* (con una prefazione di Silvio Levi), Franco Angeli, Milano 2003. Sullo specifico della centralità dell'olfatto nella letteratura mitteleuropea di fine secolo si veda anche il quarto capitolo del volume di Sille Pasewalck, "Die fünffingrige Hand". *Die Bedeutung der sinnlichen Wahrnehmung beim späten Rilke*, de Gruyter, New York 2002, pp. 156-195.

¹⁹¹ Katja Hachenberg, *Literarische Raumsynästhesien um 1900. Methodische und theoretische Aspekte einer Aesthetik der Subjektivität*, Aisthesis, Bielefeld 2005.

¹⁹² *Ivi*, p. 69.

¹⁹³ Hofmannsthal, *Der goldene Apfel*, GW EEGBR, p. 109.

caratteristiche del frutto che, tuttavia, acquisisce una sua identità geografica attraverso la descrizione degli effetti che produce sull'animo particolarmente sensibile della piccola figlia del mercante:

Jedesmal aber legte sich mit einer Wolke seines unbegreiflichen Duftes, der in allen Jahren nicht abnahm, ein ungeheurer Traum in die Seele der Kleinen, einer Art war dieser goldene Apfel mit den wunderbarsten Dingen im Märchen, mit dem sprechenden Vogel, dem tanzenden Wasser und dem singenden Baum war sein Leben irgendwie durch unterirdische Gänge verbunden, die hie und da in dunklen Gewölben, hie und da zwischen den schwankenden durchsichtigen Wohnungen der Meerkönigin hinliefen.¹⁹⁴

Immaginario e sensi si ricongiungono dunque nel profumo misterioso della mela che, facendo leva su una percezione olfattiva, risveglia in lei memorie sopite di vecchie fantasie. Gli *unterirdische Gänge* nella memoria e nell'immaginario della bambina producono senza sosta figure del mondo delle fiabe frequentate sin dalla primissima infanzia: appaiono allora sulla pagina elementi che rinviano direttamente alla raccolta orientale, in particolare alla *Storia delle tre sorelle*¹⁹⁵ (l'acqua che balla, l'uccello che parla e l'albero che canta) o ancora alla *Storia della*

¹⁹⁴ *Ivi*, pp. 109-110.

¹⁹⁵ Mentre passa accanto alla povera abitazione di tre sorelle, il sultano Khoshr-Shah ascolta la minore esprimere il desiderio di sposare un regnante. Colpito dalle parole della ragazza, decide di esaudire il suo desiderio e la porta a palazzo dove la sposa, dando in moglie le due sorelle maggiori ai migliori dei suoi ufficiali. Nonostante questa fortuna, le due donne sviluppano, tuttavia, una forte e incontrollabile invidia per la sorella minore e decidono di punirla sostituendo i corpi dei suoi tre bambini partoriti – due maschi e una bambina – con dei corpi senza vita. I figli del sultano vengono invece abbandonati alle acque di un fiume, dal quale vengono di volta in volta recuperati dal giardiniere di palazzo, che li cresce con amore fino al giorno della sua morte. Parizade, la figlia minore, rimane affascinata dal racconto di una vecchia che le fa visita poco dopo la morte del padre e le narra dell'esistenza di tre oggetti meravigliosi, ma molto difficili da trovare: un albero che cantava attraverso le numerose bocche che aveva al posto delle foglie, un'acqua danzante di colore giallo oro e un uccello dai mille colori che parlava come un essere umano. I fratelli Bhambam e Perviz partono alla ricerca degli oggetti e, grazie ad essi e all'astuzia di Parizade che sa come utilizzarli, la giustizia può trionfare: il sultano e la moglie ritroveranno i loro figli, mentre le due sorelle invidiose saranno giustamente punite. (Si veda Antoine Galland, *op. cit.*, vol. II, pp. 976-1013).

*Principessa Gulnara*¹⁹⁶, la figlia del re del Mare che, come abbiamo visto, Hofmannsthal già nel 1890 aveva celebrato in un ghazal.¹⁹⁷

Agli occhi della bambina la mela assume il carattere di un vero e proprio amuleto, che la avvolge con il suo profumo e la carica “mit dem Bewußtsein grenzenloser Macht und Größe”,¹⁹⁸

Allmählich aber wurde sie es müde, so zu stehen, und es fiel ihr ein, daß der Sinn des Apfels nicht darin lag, daß man ihn bloß besaß, sondern, daß er ein Ding war wie die Wunderlampe oder die von Feen geschenkten Ringe, ein Ding, das Kraft über andere Dinge hatte.¹⁹⁹

Ancora una volta si richiamano qui passaggi significativi delle *Mille e una Notte*, con i suoi elementi più pittoreschi: la lampada della storia di Aladino²⁰⁰ e l'anello, uno degli oggetti magici più ricorrenti nelle favole arabe, nella maggior parte dei casi dono di una fata o di un *djinn* con cui si acquisisce il potere di far comparire o scomparire le persone.²⁰¹

La bambina non ambisce al semplice possesso di quell'oggetto, cerca infatti di liberarsene non appena scopre che i poteri che aveva sempre attribuito ad esso non l'aiutano invece a raggiungere il suo scopo. Il suo desiderio era di sollevare la pesante lapide che chiudeva il pozzo del cortile di casa, nella convinzione che lì, esattamente come nella favola di Aladino, si nascondesse l'ingresso a un misterioso mondo di avventure da esplorare:

¹⁹⁶ A differenza di quanto avviene nella favola dei principi *Amgiad e Assad*, nella *Favola della mela d'oro* i riferimenti alle favole delle *Mille e una Notte* non delineano solo la struttura del racconto, ma sono molto più presenti all'interno del testo con continui rimandi intertestuali che hanno lo scopo di rendere più accattivanti e coloriti gli eventi narrati. Il profumo che emana dalla mela, per esempio, s'ispira probabilmente alla *Storia del principe Ahmed e della fata Pari-Banu*, nella quale si trova una mela in grado di guarire ogni malattia grazie al suo straordinario profumo.

¹⁹⁷ Cfr. *supra*.

¹⁹⁸ Ivi, p. 111.

¹⁹⁹ Hofmannsthal, *Der goldene Apfel*, cit., p. 111.

²⁰⁰ Antoine Galland, *op.cit.*, p. 734-822.

²⁰¹ Cfr. Malek Chebel, *Dizionario dei simboli islamici: riti, mistica e civilizzazione*, Edizioni Arkeios, Roma 1997, p. 37.

In einer Verbindung mit diesen Gängen stand auch der Brunnenkopf in einer Ecke des Hofes. Es hieß, er war ausgetrocknet, und die Eimer stiegen nur in einem anderen, größeren Brunnen mehr auf und ab; der alte war mit einem Steindeckel verschlossen, auf dem eine steinerne Gestalt hockte, einem nackten Menschen nicht unähnlich, aber in der Stellung eines Tieres auf allen Füßen. Keinesfalls war es ein gewöhnlicher vertrockneter Schacht, was dieses rätselhafte Wesen bewachte, und gegen Abend konnte man, wenn man das Ohr auf den Steindeckel lehnte, unten ein plötzliches Rauschen und eine Bewegung heftiger, in großer Tiefe sich hindrängender Körper vernehmen.²⁰²

Benché sia prosciugato, il pozzo sembra colmo di vita, al calare della sera gorgogliano da lì voci e sussurri incomprensibili che la bambina vorrebbe ardentemente decifrare. Il passo non può non suggerire un parallelo immediato con i versi di *Weltgeheimnis*, una delle poesie più dense e mature della produzione dell'autore, composta nel 1894:

Der tiefe Brunnen weiß es wohl,
Einst waren alle tief und stumm,
Und alle wußten drum.

Wie Zauberworte, nachgelallt
Und nicht begriffen in den Grund,
So geht es jetzt von Mund zu Mund.

Der tiefe Brunnen weiß es wohl;
In den gebückt, begriffs ein Mann,
Begriff es und verlor es dann.

Und redet' irr und sang ein Lied –
Auf dessen dunklen Spiegel bückt
Sich einst ein Kind und wird entrückt.

Und wächst und weiß nichts von sich selbst
Und wird ein Weib, das einer liebt
Und – wunderbar wie Liebe gibt!

²⁰² Hofmannsthal, *Der goldene Apfel*, cit., p. 110

Wie Liebe tiefe Kunde gibt! –
Da wird an Dinge, dumpf geahnt,
In ihren Küssen tief gemahnt ...

In unsern Worten liegt es drin,
So tritt des Bettlers Fuß den Kies,
Der eines Edelsteins Verlies.

Der tiefe Brunnen weiß es wohl,
Einst aber wußten alle drum,
Nun zuckt im Kreis ein Traum herum.²⁰³

Rimandando ad altri testi critici per l'interpretazione della poesia,²⁰⁴ servirà qui accennare al fatto che in questo testo, come successivamente anche nella *Favola della mela d'oro*, Hofmannsthal celebra il rapporto che ogni animo sensibile instaura con il 'segreto del mondo', quel mistero che si nasconde dietro l'aspetto apparentemente inanimato delle cose e con il quale invece si può intrattenere un dialogo profondo e costante. Tre sono gli elementi principali della poesia che Hofmannsthal riprende nella sua favola: l'immagine della fonte (vv. 1, 7, 22), i discorsi magici che echeggiano da questa senza poter essere compresi (vv. 4-5 e 10), nonché la figura di una bambina che si piega sulla fonte per carpirne i segreti restandone rapita (vv. 11-15). Diversamente dalla poesia, dove la bambina può vedere l'oscura superficie d'acqua, nella *Favola della mela d'oro* la figlia del mercante deve conquistarsi l'accesso al fondo del pozzo, e il furto della mela (che emana col suo profumo quello stesso mistero cui allude il titolo della poesia), le sembra l'unico modo possibile per entrare in possesso dei poteri necessari a compiere la sua impresa.

Appena compiuto il furto:

²⁰³ Hofmannsthal, GD I, p. 20.

²⁰⁴ Si segnalano qui in particolare Imke Meyer, *Hugo von Hofmannsthals "Weltgeheimnis": ein Spiel mit dem Unaussprechlichen*, in "Orbis litteratum" Jg. 51 (1996), H. 5, pp. 267-281; Gerhart Baumann, *Continuität in der Vergänglichkeit – "... von nichts ausgeschlossen"*, in "Hofmannsthal-Jahrbuch" 15/2007. Jg. XV (2007), pp. 223-238; Tobias Heinz, *op. cit.*, pp. 241-252.

[...] sogleich erblickte sie sich deutlich wie in einem Spiegel, mit dem Apfel in der Hand, von dem wie von einer Wunderlampe weiches honigfarbenes Licht und innerliche Sicherheit ausströmte, die Stufen in jene geheimnisvolle Welt hinabsteigen. Schnell schlüpfte sie auf die Straße hinaus, die in Glut gebadet leer und schweigend dalag. Sie stand über dem flachen Stein, beugte sich zu ihm nieder, berührte den eisernen Ring mit dem Apfel, drehte den Apfel dreimal in ihren kleinen Händen nach links, ließ ihn über den Stein hinwegrollen: der Stein erbebte nicht, regungslos lag der Ring in seiner Kerbe. Wie ein Alp legte sich das Bewußtsein auf sie, daß die Macht des Apfels versagt habe.²⁰⁵

La delusione getta la bambina nello sconforto, tutto le appare più buio, è assalita da pensieri contrastanti che le comprimono il petto. Ripensa anche ai suoi genitori, e sente la distanza da loro e dal modo in cui: "solche Menschen ihr Leben ertrugen, da es doch so viele, viele Jahre dahinging und nichts von allem in sich hatte, was ihr den Wert des Daseins auszumachen schien".²⁰⁶ Guardando la mela tra le sue mani, la piccola vede ora nell'oggetto soltanto una palla di pietra colorata, e decide di manifestare ai genitori la sua ira facendola rotolare ai loro piedi con disprezzo. Anche in questo gesto riecheggiano i versi di *Weltgeheimnis* (in particolare vv. 20-21), ma con un rovesciamento semantico: l'*Edelstein* che il mendicante calpesta credendolo un ciottolo diviene nella favola un *bunten Stein*²⁰⁷ che nasconde però un profumo misterioso.

Ancora una volta, a salvare la bambina dall'angoscia saranno i racconti orientali, perché l'arrivo dello stalliere del re risveglia in lei di nuovo la sensazione di vivere un'esperienza fiabesca. Il nero e nobile signore ha nel suo incedere le caratteristiche degli eroi delle storie tanto amate e frequentate: il colore della sua pelle e il suo abbigliamento minuziosamente descritto riaprono in lei uno spiraglio di speranza e la portano a credere che, in virtù del suo vigore, lo stalliere possa consentirle l'ingresso al mondo incantato in cambio del frutto prezioso. Prima che la narrazione s'interrompa per lasciare il posto ad appunti sulla sua continuazione, Hofmannsthal indugia sulle

²⁰⁵ Hofmannsthal, *Der goldene Apfel*, p. 111.

²⁰⁶ *Ivi*, pp. 111-112.

²⁰⁷ *Ivi*, p. 112.

meraviglie del mondo sotterraneo, che la bambina avrà modo di scoprire quando potrà guardare nella botola. Ma lo stalliere la solleva solo per pochi istanti, per poi lasciarla cadere pesantemente e andare via, portando con sé la sua ricompensa.²⁰⁸

La *Favola della mela d'oro*, esattamente come quella dei fratelli *Amgiad e Assad*, ha trovato una tiepida accoglienza nel discorso critico sull'Orientalismo hofmannsthaliano. Entrambe vengono per lo più citate in modo marginale, forse per il fatto che sono entrambe rimaste incompiute, mostrandosi pertanto poco adatte ad esprimere una poetica orientale organica. Tuttavia, mentre la favola dei due fratelli, come abbiamo visto, non riesce a svincolarsi dagli stilemi della letteratura orientale di stampo coloniale, e a creare una spazialità originale, frutto di una nuova visione dell'Oriente, la *Favola della mela d'oro* costituisce al contrario un esempio riuscitissimo di sintesi tra Oriente immaginato e Oriente esperito, integrando i risultati raggiunti con la *Favola della 672ª Notte*. Anche in questo racconto si realizza infatti quella compenetrazione di forze individuali, sociali, culturali che concorre a fare dell'Oriente hofmannsthaliano una dimensione senza tratti esotici e folclorici, caratterizzata piuttosto da una grande umanità e da un grande senso di realtà.

Secondo Rüdiger Görner,²⁰⁹ Hofmannsthal esprime in modo pragmatico e paradigmatico la sua idea della scrittura orientale nel saggio *Sui caratteri nel romanzo e nel dramma*²¹⁰ (1902), già citato in precedenza, nel quale, secondo le parole che Hofmannsthal lascia pronunciare dall'orientalista Hammer-Purgstall, l'essenza della prosa orientale risiederebbe nella possibilità di dare vita a figure (*Gestalten*) "die durch eine bewundernswerte Zauberei einander wie hundertfältige Spiegel ihr ganzes Leben, ihr Denken, ihre Leidenschaften, ihre Vergangenheit, ihre Zukunft tausendfach multipliziert zuwerfen". Görner sottolinea che anche in questo caso, come si è già visto prima per il discorso

²⁰⁸ Va segnalata, in questa particolare sezione del racconto, la presenza di una serie di elementi che si ritroveranno, molti anni più tardi, nella composizione della favola della *Frau ohne Schatten*, in particolare il riferimento ai pesciolini e la sensazione di trovarsi nel "regno del padre". *Ivi*, pp. 113-114.

²⁰⁹ Rüdiger Görner, *Hofmannsthals Orientalismus*, in Nima Mina und Rüdiger Görner (Hgg.), *'Wenn die Rosenhimmel tanzen': orientalische Motivik in der deutschsprachigen Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts*, Iudicium, München 2006, pp. 165-175.

²¹⁰ Hofmannsthal, GW, EEGBR, pp. 481-494 e *supra*.

poetico, Hofmannsthal incentra la sua attenzione sulla “potenzierte ‚wiederholte Spiegelung‘ im Sinne Goethes”, intesa come “unendliche Vervielfachung freilich nicht des Einen, klar Erkennbaren, sondern des Unbestimmten (‚Leben‘, ‚Denken‘, ‚Leidenschaften‘, der erlebten Zeitebenen)”.²¹¹

A tal proposito Hofmannsthal individua un ben preciso fenomeno chimico che, se applicato alle strategie della narrazione, sarebbe in grado di consentire la moltiplicazione dei punti di vista, nonché l’ampliamento della prospettiva narrativa aprendola a pensieri, eventi, sogni in altri modi: si tratta dell’allotropia, vale a dire della facoltà della materia di comparire in forme diverse secondo il grado di cristallizzazione raggiunto. Görner vi accenna, assumendo che la bambina altri non sia che l’immagine allotropica dello stesso Hofmannsthal, in particolare del bambino descritto nel già citato racconto in prosa *Age of innocence* (1891).²¹² In considerazione di numerosi indizi, la figlia del mercante sarebbe la sublimazione femminile ed esotica del giovane protagonista di quel racconto: figlio unico, avverso ai rapporti sociali, tediato dalla vita eppure desideroso di avventure e conoscenza, ossessionato da quella ‘bramosia di guardare in stanze ignote, di sentire ignote creature’,²¹³ che lo porterà a sperimentazioni ed esperienze estreme. Anche le età dei due ragazzini coincidono, il bambino ha infatti otto anni, la bambina solo uno in meno. La somiglianza è particolarmente evidente in alcuni passaggi nei quali Hofmannsthal descrive le attività che impegnano i due bambini nel loro tempo libero. Significativo in tal senso il gioco con lo specchio:

In der Ecke stand des Fräuleins großer Ankleidespiegel, leise glitt er vom Bette herunter und stand, atmend, die nackten Füße auf der kühlen Matte. Mit einem Schritte stand er vor dem Spiegel, und genoß den wohlbekannten Schauer des Erschreckens, als ihm seine eigene weiße Gestalt aus dem Halbdunkel entgegensprang. Dann spielte er vor dem Spiegel: das betende Kind (die Ofenfigur im Vorzimmer); der

²¹¹ Rüdiger Görner, *op. cit.*, p. 170.

²¹² Cfr. *supra*.

²¹³ “Er empfand plötzlich eine Sehnsucht danach, in fremde Zimmer hineinzuschauen und fremde Menschen zu fühlen” Hugo von Hofmannsthal, *Age of Innocence*, in GW, EEGBR, p. 24.

Kaiser Napoleon in Fontaineblau, mit finsterer Stirne im Armsessel (der Kupferstisch hängt in Papas Zimmer); dann der Wahnsinnige, den ihm das Fräulein einmal vorgemacht hatte, um ihn zu erschrecken, mit stieren, hervorstehenden Augen, wo nach das Weiße unten sieht, und verzerrten Lippen.

Den machte er immer zuletzt und zitterte jedesmal vor seiner eigenen Schöpfung.²¹⁴

L'esperienza del bambino che gioca con la sua immagine, ispirato dalle figure di alcune suppellettili domestiche, si contraddistingue per una tendenza al perturbante, nel senso che di lì a qualche anno Freud fisserà nei suoi studi come quella condizione di spavento e straniamento suscitata da situazioni o elementi che ci sono noti e familiari.²¹⁵

Le affinità con le esperienze della bambina della *Favola della Mela d'oro* sono evidenti:

Ihr Kind aber, ein siebenjähriges Mädchen, sonderbar klein und zart für ihr Alter, einer Puppe ähnlich, jedoch mit Augen, in denen ein zuweilen großer Ausdruck aufflackerte, stahl sich, leise hinter einem Vorhang durchgleitend, von der Mutter fort und stieg in ein großes leerstehendes Zimmer des oberen Stockwerks. Dort suchte die Kleine einen alten, hier und da erblindeten Spiegel hervor und fing an, sich in ihm zu betrachten. Zuerst lächelte sie ihr Bild an, dann runzelte sie die Stirn und fletschte gegen den Spiegel ihre kleinen blinkenden Zähne; einen Augenblick ließ sie ihr Gesicht wie in einer schlaffen tödlichen Müdigkeit hängen, dann verzerrte sie die weichen Züge und starrte mit weit aufgerissenen Augen und böse zurückgeworfenen Lippen sich selber entgegen.²¹⁶

Alla base delle azioni dei due bambini c'è il medesimo rispecchiamento nella cultura dominante: nel caso della bambina l'esperienza del diverso è veicolata dai testi delle favole orientali, mentre gli "äußere und innere Gebärde" del bambino sono "das Produkt blaguirender

²¹⁴ *Ivi*, pp. 23-24.

²¹⁵ Cfr. Sigmund Freud, *Das Unheimliche*, op. cit.

²¹⁶ Hofmannsthal, *Der goldene Apfel*, p. 109.

französischer Bücher und manierterter deutscher Schauspieler".²¹⁷

Il senso di questo discorso allotropico in cui Oriente e Occidente sono affini e complementari coincide con le tesi di Bettina Kümmerling-Meibauer sulle peculiarità del Kunstmärchen di Hofmannsthal, nel quale permangono nostalgicamente tracce di quella dimensione originaria, associata all'infanzia, che l'autore aveva designato con il termine di preesistenza²¹⁸ e al quale aveva dedicato la parte più densa della sua attività poetica:

[...] die "Praeexistenz" evoziert einen ursprünglichen Einszustand von Individuum und Welt, das ein unbewußtes Subjekt voraussetzt. Deshalb wird dieser Zustand vom Autor immer wieder mit der Kindheit in Verbindung gebracht. Ferner ist die "Praeexistenz" gekennzeichnet durch "Naivität", "Phantasie" und intuitivem Handeln. Dieser Zustand mit seiner Grenzlosigkeit des Erlebens und seinem fehlendem Zeitbewußtsein wird im Werk Hofmannsthals mit Bildern des Traumes, Rausches, Wahns, in denen das Individuum seiner selbst nicht bewußt ist, verbunden. Die Sehnsucht nach dieser verlorenen Totalität drückt sich literarisch im Märchen aus.²¹⁹

La fiaba è espressione di uno struggimento positivo verso una visione unitaria di spazio, tempo e forme, che scioglie le dicotomie tra il singolo e il molteplice in una rappresentazione globale. Essa offre lo spazio in cui, attraverso il sogno, la follia e l'estasi, attraverso l'esperienza intuitiva, semplice e immediata della realtà tipica dell'infanzia, il soggetto può sconfinare in spazi altri senza che questi assumano l'aura dell'alterità.

La figura del bambino, centrale nella teoria della preesistenza, è un importante elemento di continuità tra l'opera poetica e quella in prosa di Hofmannsthal, e costituisce dunque un esempio di allotropia su ampia scala. Che si trovi nella Vienna capitale dell'Impero o nella gialla città orientale, i segreti e i misteri ai quali il bambino/a vuole avere accesso stanno sempre nel fondo di un pozzo, in quell'immagine che per

²¹⁷ Hofmannsthal, *Age of innocence*, GW EEGBR, p. 19.

²¹⁸ Hofmannsthal, *Ad me ipsum*, GW RA III, p. 599.

²¹⁹ Bettina Kümmerling-Meibauer, *Die Kunstmärchen von Hofmannsthal, Musil und Döblin*, Böhlau, Köln 1991, pp. 50-51.

Hofmannsthal assurge a metafora della ricerca di sé:

Der ambivalente Zustand zwischen Praeexistenz und Leben. Das zu-sich-selber kommen (zu der höhern Existenz zurückkommen) auf direktem Wege. Dies Grundmotiv deutlich im 'Traum von großer Magie'. ebenso: 'der tiefe Brunnen weiß es wohl' - wobei der tiefe Brunnen als das eigene Ich.²²⁰

La fonte come immagine dell'Io che può avere forme molteplici: questo il percorso alla scoperta dell'universo nascosto dentro ogni individuo ("Das Ich als Universum", annota Hofmannsthal sempre in *Ad me ipsum*);²²¹ esso presuppone una sovranità spirituale che consenta al soggetto di osservare dall'alto,²²² con uno sguardo che va ben oltre le logiche dicotomiche del 'proprio' e dell'altrui'.

In quest'ottica va osservata un'ulteriore forma di allotropizzazione contenuta in questa favola, che agisce in un senso molto più nascosto, nella conformazione stessa dello spazio disegnato come un finto Oriente tutto occidentale. Sebbene non ci siano fonti a sostegno di questa interpretazione, non è escluso che il giovane Hofmannsthal fosse ben a conoscenza del fatto che la mela d'oro non rappresentasse solo un oggetto fiabesco o mitologico, un amuleto dai poteri magici o dalle proprietà taumaturgiche: al suo valore simbolico era legato anche, già ai tempi della composizione della fiaba, un preciso significato politico che collegava il frutto alle invasioni turche dei territori della Mitteleuropa. La mela d'oro come segno di potere e di dominio è, infatti, un'immagine assai diffusa nelle culture cristiane sin dall'antichità, e ad essa s'ispira l'imagologia ottomana a partire dalla conquista della città di Costantinopoli. Secondo leggenda, proprio a Costantinopoli era presente una statua equestre di Giustiniano I che reggeva tra le mani una mela d'oro, Kızıl Elma, simbolo del suo dominio sulla città. Gli ottomani riconobbero nella mela un oggetto simbolo del desiderio di conquista, dal forte significato escatologico,²²³ presagio di future conquiste

²²⁰ Hofmannsthal, *Ad me ipsum*, GW RA III, p. 601.

²²¹ *Ivi*, p. 599.

²²² "Geistige Souveränität: sieht die Welt von oben [...]", *ibidem*.

²²³ Cfr. Hans-Lukas Kieser, *Djihad, Weltordnung, "Goldener Apfel". Die osmanische Reichsideologie im Kontext west-östlicher Geschichte*, in Richard Faber (Hg.),

territoriali. Costantinopoli divenne pertanto, nei loro piani di espansione, la Città della mela d'oro, la prima tra una serie di altre possibili mete occidentali da conquistare²²⁴ tra le quali Roma, Buda²²⁵ e, non ultima, Vienna.²²⁶

Se la conquista di Vienna da parte dei Turchi era fallita sul piano politico, non era fallita l'opera di colonizzazione che l'Oriente aveva esercitato sui territori della Mitteleuropa sul piano culturale e socio-antropologico. Ed è proprio dalla Kizil Elma, capitale dell'Impero austro-ungarico, che Hofmannsthal scrive la sua favola che racconta di Orientali divenuti ormai parte integrante della cultura di Occidente.

Imperialismus in Geschichte und Gegenwart, Königshausen und Neumann, Würzburg 2005, pp. 183-203, qui p. 193.

²²⁴ Jan N. Lorenzen, *Die großen Schlachten. Mythen, Menschen, Schicksale*, Campus, Frankfurt a. M. 2006; si veda in particolare la storia relativa la conquista della città di Vienna, pp. 17-54: per i riferimenti alla mela d'oro cfr. in particolare pp. 22-23.

²²⁵ I turchi tentarono di assediare la città ungherese di Buda due volte, nel 1684 e nel 1686; in entrambi i casi l'assedio si risolse grazie all'intervento delle truppe austriache.

²²⁶ Le fonti raccontano che per volere del sultano Solimano, quale segno dell'avvenuta conquista della città di Vienna da parte dei turchi ottomani, una mela d'oro avrebbe dovuto essere posta sulla punta del campanile del duomo di Santo Stefano. A tal proposito cfr., Evliyâ Celebi, *Im Reiche des goldenen Apfels: des türkischen Weltenblummlers Evliyâ Celebi Reise in das Giaurenland und in die Stadt und Festung Wien anno 1665*, übers. und erl. von Richard Kreutel, Erich Prokosch/ Karl Teply (Hgg.) (Osmanische Geschichtsschreiber Bd. 2), Graz-Wien 1987, in particolare p. 122.

4. Hofmannsthal e l'Oriente a teatro

4.1. *Die Hochzeit der Sobeide*: fatti e fonti

Dal novembre 2012 all'aprile 2013 l'Institut du Monde Arabe di Parigi hanno ospitato la più ricca e forse completa esposizione europea mai realizzata sul mondo delle *Mille e una Notte*. Alle spalle della mostra, l'autorevole consesso di esperti che ne ha costituito il comitato scientifico, ha operato in una direzione ben precisa: riflettere a tutto tondo sull'influsso che la raccolta ha esercitato nei secoli in una pluralità di paesi europei, restituendo al testo quella molteplicità di possibili prospettive di rilettura che ha da sempre caratterizzato l'indagine dell'enorme corpus. Il catalogo della mostra¹ ha tentato di dar conto di questo ambizioso obiettivo anche attraverso un corposo numero di illustrazioni e un ampio apparato critico, realizzato in un'ottica pluridisciplinare e transnazionale, dai maggiori studiosi delle *Notti* su scala mondiale. Tra i contributi presenti in catalogo non manca quello che tenta di tracciare l'influsso delle *Notti* in ambito germanico.² Esso non si scosta molto da un sentiero di ricerca già battuto, incentrato sulla profonda risonanza che i racconti arabi hanno sortito nella letteratura tedesca dall'Illuminismo fino al Romanticismo. Sebbene il tentativo generale della mostra sia stato quello di liberare la ricezione dell'opera da quei cliché esotizzanti, da quella tendenza all'accumulo e al sensualismo di cui i racconti erano stati gravati nel corso degli anni, non si

¹ *Les Mille et une Nuits*, Institut du Monde Arabe, Éditions Hazan, Paris 2012.

² Richard van Leeuwen, *Des Lumières au Romantisme: les Mille et une Nuits dans la littérature allemande, de Wieland à Hoffmann*, in *Les Mille et une Nuits*, cit., pp. 175-179.

può trascurare che, come già osservato, alla cultura di lingua tedesca svenga riconosciuto il merito di essere stata foriera di nuovi modi di guardare a Oriente, non necessariamente segnati dai 'discorsi' coloniali che caratterizzano il coevo approccio francese e inglese e nemmeno orientati a riprodurre necessariamente le atmosfere di lontananze geografiche, ma a tratteggiare un Oriente inteso come coarcervo di "*forces étrangères qui interviennent dans la vie humaine*" dando vita a "*visions et expériences étrangères de l'imagination humaine*".³ L'Oriente del mondo germanofono, sottolinea van Leeuwen nel saggio dedicato al mondo letterario di lingua tedesca, rifacendosi alle opere di Wieland, Goethe e E.T.A. Hoffmann, compie un percorso che, validando il semplice valore folcloristico dell'elemento orientale, "*se projette désormais dans la psyché des personnages et devient una force qui influe sur leur perception de la réalité, leur sentiment d'intégrité et leur identité*".⁴ Proprio in questa percezione dell'Oriente inteso come alterità psicologica, come proiezione della complessità della natura umana e culturale, Hofmannsthal ha costruito negli anni la sua personale idea di Oriente, all'interno della quale si muove non solo sul piano tematico ma anche su quello espressivo. La presenza dell'Oriente si definisce infatti di continuo nella sua opera, attraversandola in modo lineare nel tempo e in modo trasversale nella divisione tra generi e forme della rappresentazione letteraria. Abbiamo già argomentato che nel suo rapporto con l'Oriente, dalle prime poesie in forma di ghazal alle favole in prosa, l'opera di Hofmannsthal costituisca un esempio lampante di come lo sguardo verso mondi lontani non sia affatto il prodotto di una negoziazione extraterritoriale, quanto, piuttosto, di una indagine del modo in cui, attraverso la letteratura, sia possibile esplorare quell'Oriente inscritto, geopoliticamente e culturalmente, nell'identità stessa del dell'Europa centrale. L'importanza che tutto questo assume nella prima produzione hofmannsthaliana non può passare inosservata: esplorare l'Oriente viennese non implica agli occhi del poeta coglierne e riprodurne temi, ambientazioni e atmosfere, ma esplorarne anche la portata nei termini di forme del dire letterario, e includendo così il rapporto con l'Oriente, e successivamente con l'Asia, in quella personale evoluzione artistica che lo condurrà ad

³ *Ivi*, p. 177.

⁴ *Ibidem*.

esplorare e a trovare realizzazione nei linguaggi non esclusivamente verbali che presiedono all'arte teatrale.

Sulle scene del teatro hofmannsthaliano, dunque, l'Oriente arriva nel 1897, con la pubblicazione del dramma lirico *Die Hochzeit der Sobeide*⁵ (Le nozze di Sobeide), quasi interamente composto in quello stesso anno e messo in scena, contemporaneamente, nei teatri di Vienna e Berlino due anni dopo⁶.

Sebbene abbia ricevuto all'epoca una tiepida accoglienza di pubblico e critica⁷, trovando ancora oggi pochissimo spazio nelle indagini della letteratura secondaria, *Die Hochzeit der Sobeide* rappresenta uno dei lavori per il teatro al quale Hofmannsthal si mostrò maggiormente legato per tutta la vita. Secondo le testimonianze ricostruite da Manfred Hoppe⁸ per l'edizione critica, l'autore ripensò al suo lavoro giovanile come ad una delle sue opere più riuscite, manifestando l'intenzione di accoglierlo in eventuali e successive raccolte dei suoi testi, ma anche utilizzando il dramma alla stregua di un repertorio di personaggi, luoghi e azioni drammatiche dai quali attingere, in futuro, per la composizione di opere successive.⁹

L'idea dramma nasce, esattamente come la Favola della mela d'oro, durante il soggiorno in Italia. Nell'estate del 1897 l'autore intraprende infatti un lungo viaggio in bicicletta che, partendo da Salisburgo, lo

⁵ Hofmannsthal, *Die Hochzeit der Sobeide*, in GW GD I, pp. 389-444.

⁶ La messa in scena avvenne presso il Burgtheater di Vienna e il Deutsches Theater di Berlino il 18 marzo 1899.

⁷ Secondo Torra-Mattenklott l'insuccesso del dramma fu legato al fatto che, esattamente come in *Dem weißen Fächer* e in *Dem Kleinen Welttheater*, Hofmannsthal sviluppò a un modello troppo meccanicistico, nel quale al determinismo delle leggi della natura non si opponeva un valido studio psicologico dei personaggi, capace di rendere le loro azioni frutto di scelte personali e non il prodotto di inevitabili eventi prestabiliti. Il significato metaforico che stava dietro ogni personaggio e la sua funzione nel dramma sarebbero infatti rimasti celati, affidati a una rappresentazione troppo cifrata che lo spettatore o il lettore non erano riusciti a cogliere. Cfr. Caroline Torra-Mattenklott, *Wasserspiel und Federball. Hugo von Hofmannsthals Poetik des Leichten*, in Barbara Naumann/ Thomas Strässle/ Caroline Torra- Mattenklott (Hgg.), *Stoffe. Zur Geschichte der Materialität in Künsten und Wissenschaften*, Zürich 2006, pp. 203-228, qui in particolare p. 221.

⁸ Hofmannsthal, *Die Hochzeit der Sobeide*, in SW V, pp. 303-397.

⁹ Hofmannsthal rifletterà sull'opera sino al 1924, come dimostrano le numerose testimonianze raccolte anche dall'apparato critico. Cfr. in particolare la sezione <Zeugnisse>, *ivi*, pp. 358-386.

porta ad attraversare le Dolomiti per raggiungere Varese. Il soggiorno nella città italiana coincide con un periodo d'intensa attività, durante la quale Hofmannsthal riconquista quella fervida capacità di immaginare e trasformare in scrittura gli stimoli derivanti da letture, esperienze di vita, conversazioni con amici, parenti e intellettuali. Reduce dall'intensa esperienza del servizio militare, Hofmannsthal è più sensibile e attento a cogliere, nell'ambiente che lo circonda, quei lacerti di estraneità capaci di aprirgli nuovi scenari per le sue opere. Nemmeno il paesaggio italiano si sottrae, dunque, alla sua attenta osservazione, che non resta insensibile a quegli elementi esotici che pure sembra offrire al suo occhio allenato. Nel periodo del soggiorno a Varese, infatti, attratto dall'arte rinascimentale, Hofmannsthal visita anche Vicenza e Verona per spingersi poi fino a Venezia, *porta orientis* italiana.¹⁰ Venezia è una città che conosce già dal 1892, anno in cui vi si reca in gita scolastica,¹¹ e alla quale torna circa 15 volte nel corso degli anni, anche, e spesso in concomitanza, con la stesura delle sue fiabe orientali. Ad attrarlo particolarmente nella città lagunare sarebbe stato, non a caso,

¹⁰ Com'è noto, la città di Venezia controlla tra l'800 e il 1300 gran parte dei traffici commerciali con l'Asia Minore, ma soprattutto con l'Oriente arabo bizantino al quale guarda non solo come a un terreno fertile per il commercio, ma anche come a un interessante partner di scambio artistico e culturale, tanto da lasciarsi ispirare dalle sue forme, dai suoi colori e dalle sue architetture per la caratterizzazione di alcuni degli spazi cittadini (si pensi ad esempio agli elementi bizantini – mosaici, cupole, uso di gemme e pietre decorative – che caratterizzano i decori della Basilica di Piazza San Marco). A tal proposito si veda Maria Pia Pedani Fabris, *Venezia porta d'Oriente*, Il Mulino, Milano 2010; Charles Diehl, *La Repubblica di Venezia*, Newton & Compton, Roma 2004; Ugo Fugagnolo, *Bisanzio e l'Oriente a Venezia*, Lint, Trieste 1974.

¹¹ Ricordiamo che Hofmannsthal farà ritorno a Venezia anche nel 1898, portando a compimento il dramma *Der Abenteurer und die Sängerin*, poi rappresentato insieme a Sobeide nel 1899. Sul lungo rapporto di Hofmannsthal con la città riflette Ursula Brey Mayer in *“Es regt sich ein Heimweh nach Märchenpracht...”*. *Venedig-Impressionen um 1900 und in der Dichtung Hugo von Hofmannsthal* in Gunter E. Grimm/ Ursula Brey Mayer / Walter Erhart (Hgg.), *“Ein Gefühl von freierem Leben”*. *Deutsche Dichter in Italien*, Metzler, Stuttgart 1990, pp. 206-219. Si veda inoltre: Christiane Schenk, *Venedig im Spiegel der Décadence-Literatur des Fin de siècle*, Peter Lang, Frankfurt a. M., Bern u.a. 1987; Geneviève Banquis, *L'image de Venise dans l'oeuvre de Hofmannsthal*, in *“Revue de littérature comparée”*, XXXII, 3, 1958, pp. 321-326; Barbel Götz, *Erinnerung schöner Tage. Die Reise-Essays Hugo von Hofmannsthal*, Königshausen und Neumann, Würzburg 1992, pp. 49-50; non ultimo Marco Rispoli in: *Venedig: Weg vom festen Land, il faut glisser*, in: *Hofmannsthal. Orte: 20 biographische Erkundungen*, a cura di W. Hemecker e K. Heumann, Wien 2014, pp. 156-175.

come il poeta confessa in una lettera scritta al padre, "ein Organisch-ganzes wirken, wobei Luft Wasser und ein indefinierbares orientalisches Element grad so viel mitspielen wie die Häuser und Bilder".¹²

A Varese, dunque, lavora alacremente alla stesura di un dramma lirico ispirato alle *Mille e una Notte*, che dapprima prende il titolo di *Der Mirza Hochzeitsnacht* (La notte di nozze di Mirza) e, dopo la trasformazione in *Die junge Frau, eine orientalische Erzählung dramatisiert* (La giovane donna, un racconto orientale in forma drammatica), assume la sua configurazione definitiva in *Die Hochzeit der Sobeide*. Già il titolo tradisce chiaramente, come nel caso delle novelle che l'avevano preceduto, la forte marca orientale della vicenda narrata, composta in un momento in cui le *Notti* sembrano costituire per l'autore quasi un'ossessione:

>Tausendundeine Nacht<. Rolle des Buches in meinem Leben. Es wird nie geheimnislos. Wie jener Bazar in Kostantinopel, den keiner ganz kennt. Wie ich die einzelnen Geschichten erfahre: Von Richard, Poldy, von der Geliebten Richards.¹³

Nell'appunto Hofmannsthal allude al fatto che, nonostante la lunga frequentazione dei racconti orientali, il suo approccio sia sempre dominato da una forte attrazione e una profonda curiosità verso gli aspetti non immediatamente visibili del libro, che ad ogni nuova lettura, ne fanno un 'mistero' mai completamente svelato. Naturalmente la riflessione di Hofmannsthal non si riferisce solo al bagaglio di racconti a lui già noti, ma soprattutto al modo in cui le sue conoscenze dell'opera si ampliano continuamente in occasioni fortuite, come la visita a biblioteche presso le quali gli è possibile consultare nuove edizioni e traduzioni o anche solo semplici conversazioni con gli amici e colleghi che condividono la sua stessa passione. È proprio da uno di questi momenti conviviali, come sostiene anche Hoppe, in particolare da un incontro con l'amico Richard Beer-Hofmann a Salisburgo, poco prima della partenza per l'Italia, che Hofmannsthal potrebbe aver concepito l'idea di fondo per la storia di Sobeide. In quella occasione Beer-Hofmann gli comunica l'intenzione di inserire un riferimento alle *Mille*

¹² *Ivi*, p. 159.

¹³ Hofmannsthal, *Aufzeichnungen*, GW RA III, p. 419.

e una Notte in un passo del suo *Der Götterliebbling* (Il favorito degli dèi), titolo originario della prosa *Der Tod Georgs*¹⁴ (La morte di Georg), pubblicato nel 1900. Beer-Hofmann deve aver fornito ad Hofmannsthal riferimenti molto concreti sul racconto delle *Notti* che intendeva rielaborare e non si può escludere che gliene avesse addirittura mostrato una copia. Come Hoppe ha già documentato, la storia scelta, nota nella maggior parte delle edizioni con il titolo *Racconto dei tre monaci*,¹⁵ ha come protagonista la figura di una donna di nome Amina,¹⁶ ma annovera tra i suoi personaggi anche quello di Zobeida. La vicenda narrata, uno dei tanti racconti a cornice che si sviluppano all'interno della raccolta orientale, non resta particolarmente impressa ad Hofmannsthal che, tuttavia, non perde occasione per sfogliare una nuova edizione della raccolta e accedere così a nuovi racconti a lui ignoti. Tra questi attrae la sua attenzione *Geschichte von dem Ehemann, dem Liebhaber und dem Räuber* (Storia dello sposo, dell'amante e del ladrone), dalla quale trae il nucleo centrale del suo nuovo dramma lirico a sfondo orientale.

La trama della favola originale è molto semplice: nonostante il grande amore che la unisce a un suo coetaneo, una ragazza di bell'aspetto è costretta, senza poter opporre resistenza, a sposare un uomo al quale è stata promessa dai suoi genitori. Disperata, saluta l'amato con la promessa di recarsi da lui per l'ultima volta propria la sera delle sue nozze, prima ancora di coricarsi con il nuovo marito. La notte delle nozze, dopo la festa, la coppia di sposi novelli si ritira nell'alcova e la ragazza scoppia in un pianto inconsolabile. Dopo aver ascoltato dalla voce della sposa i motivi del pianto, dovuto all'impossibilità di mantenere la parola data raggiungendolo quella stessa notte, l'uomo ne apprezza il coraggio e le consente di lasciare il palazzo per recarsi dall'amato. Ancora vestita da sposa e adorna dei gioielli della festa, la giovane s'incammina, ma incontra sulla strada un brigante. Attratto dalle perle e dai diamanti che indossa, questi ferma la donna per impossessarsene e rimane incantato dalla sua bellezza. Ammansito

¹⁴ Secondo i piani di Beer-Hofmann, il protagonista del suo romanzo, Paul, avrebbe letto le favole alla moglie, gravemente ammalata e agonizzante, per distrarla dai suoi dolori.

¹⁵ Cfr. Antoine Galland, *op. cit.* Si vedano la *Storia del primo Calender*, pp. 106-111, la *Storia del secondo Calender*, pp. 112-120 e la *Storia del terzo Calender*, pp. 133-151, nonché la *Storia di Zobeida*, pp. 152-159 e la *Storia di Amina*, pp. 160-166.

¹⁶ Hofmannsthal, *Die Hochzeit der Sobeide*, SW V, pp. 314-315.

dal suo sguardo, la scorta alla meta senza derubarla. Giunta dall'amato, la donna gli racconta del grande gesto di generosità del marito e anche dell'incontro con il ladro; il giovane, colpito dalle azioni nobili degli altri due uomini, riconosce in loro un esempio da imitare e decide di riaccompagnare la donna, senza violarne l'onore, alla casa del legittimo sposo.

Sebbene non esistano tracce di questa lettura da parte di Hofmannsthal, l'intuizione di Hoppe risulta difficile da smentire: la trama di Sobeide, infatti, nonostante arricchimenti e variazioni, risente innegabilmente della lettura di questo racconto. In un'ulteriore appunto sull'incontro di Salisburgo con Beer-Hofmann e la moglie Paula, Hofmannsthal registra i tratti salienti della loro conversazione, senza fare minimamente cenno al fatto che lo scrittore gli avesse parlato delle *Mille e una Notte*,¹⁷ e senza nemmeno alludere alla possibilità di aver lì consultato una nuova raccolta dei racconti. Si tratta forse di un tentativo di dissimulare la fonte, come testimonierebbe anche il cambiamento continuo del titolo del dramma, che giunge alla sua formulazione definitiva solo qualche giorno prima della messinscena, grazie all'intercessione dell'amico Otto Brahm, critico teatrale e regista.¹⁸ Anche il ritmo febbrile con cui Hofmannsthal lavora al testo lascia intuire che la materia deve essere particolarmente viva nei suoi ricordi e preme per trasformarsi subito in progetto letterario: l'autore pensa a un atto unico, in tre scene, con 8 personaggi,¹⁹ che – come scrive in una lettera alla madre – lo avrebbe impegnato per un massimo di 5 o 6 giorni. Il suo entusiasmo per i materiali da rielaborare è tale da disturbare addirittura il riposo notturno: in una lettera al padre degli stessi giorni racconta di aver sentito la necessità di alzarsi durante la notte per mettere a punto certe idee giunte all'improvviso.²⁰

La rapidità con cui Hofmannsthal lavora al dramma e i numerosi piccoli cambiamenti che apporta al testo fino alla messinscena hanno reso molto difficile ricostruire un ordine preciso delle versioni che la storia assume in pochissimi giorni. La somma di queste varianti, insieme alle numerose testimonianze distribuite nell'arco di un'intera

¹⁷ Hofmannsthal, *Aufzeichnungen*, in GW RA III, p. 421.

¹⁸ Hofmannsthal, *Die Hochzeit der Sobeide*, SW V, p. 313.

¹⁹ *Ivi*, p. 303.

²⁰ *Ibidem*.

vita, conferma il grande valore che questo materiale doveva avere ai suoi occhi, mal ripagato dalla tiepida accoglienza raccolta dal dramma nelle sue diverse rappresentazioni.

Nonostante si sia ricostruito con grande precisione filologica l'influsso di altre fonti letterarie occidentali sul testo,²¹ il nucleo centrale, come già detto, rimane quello del racconto orientale. L'autore, tuttavia, apporta al materiale originario una serie di significativi cambiamenti per rendere la vicenda più dinamica e accentuarne, parallelamente, i tratti tragici: come il secondo titolo apposto al suo progetto evidenzia, *Die junge Frau, eine orientalische Erzählung dramatisiert*, il focus dell'operazione hofmannsthaliana non è la mera riproposizione di un contenuto e di una atmosfera, ma anche un suo adattamento a un medium espositivo diverso, quello del teatro, rispondente a logiche molto diverse da quelle della prosa e della poesia. A tal fine, infatti, egli arricchisce la caratterizzazione dei personaggi, ma soprattutto inserisce nuove figure che interagiscono con le principali.

Nella sua versione della vicenda, un ricco mercante già anziano s'innamora, non ricambiato, della bella e giovane Sobeide. Il dramma si apre sulla notte in cui si festeggiano le nozze tra i due, fortemente volute dai genitori della ragazza, che grazie alla dote ricevuta avrebbero potuto riscattarli dai grandi debiti accumulati. Sobeide non oppone resistenza al matrimonio combinato dai genitori, nel quale individua l'unica possibilità per salvarli dalla miseria, alla quale, invano, aveva tentato di porre freno a mezzo del suo lavoro di danzatrice. Esattamente come nella novella originale, durante la prima notte di nozze Sobeide confessa in lacrime al marito il suo amore per un altro uomo, il giovane Ganem, figlio del mercante di tappeti Schalnassar, impossibilitato a sposarla perché povero. I due non si frequentano già da un anno, da quando il mercante ha fatto la sua comparsa nella vita di Sobeide, ma la donna lo ama ancora e confessa al marito che sarà impossibile per lei dimenticarlo. Il vecchio mercante si mostra

²¹ Tra questi la favola drammatica *Der Sohn des Khalifen* (1896) di Ludwig Fulda, il romanzo *Pierre et Jean* (1887) di Guy de Maupassant, il dramma *Venice Preserved* (1680) di Thomas Otway, e la commedia di Ben Jonson *Volpone* (1606). Sull'influenza di queste due ultime fonti inglesi si veda lo studio di Michael Müller, *Zwei unbekannte Quellen zu Hugo von Hofmannsthal's >Die Hochzeit der Sobeide<*, in "Hofmannsthal Blätter" 23/24, (1980/81), pp. 84-93. Per uno sguardo d'insieme sulle fonti e sul loro influsso sul dramma si veda Hofmannsthal, *Die Hochzeit der Sobeide*, SW V, pp. 313-321.

compassionevole per il dolore sincero di Sobeide e le concede la libertà di lasciare la casa nuziale quella stessa notte per raggiungere Ganem.

Nella seconda scena Sobeide giunge al palazzo di Schalnassar, padre di Ganem, dove trova però una situazione molto diversa da quella che aveva sempre immaginato: Schalnassar non è affatto il povero mercante che Ganem aveva fatto credere alla ragazza; la ricchezza degli interni della casa e i regali che il vecchio fa a Gülistane – la vedova di un capitano accolta al palazzo, per corteggiarla e ottenerne i favori – fanno subito capire a Sobeide di essere stata ingannata. Incontrato Ganem, inoltre, Sobeide si accorge che il ragazzo la tratta con freddezza e non ha alcun desiderio di prenderla con sé: egli ama Gülistane che, avida e senza scrupoli, non esita a tradire la sua fiducia cedendo alle lusinghe del padre. Abbandonato dalla nuova fiamma, Ganem rimane solo con Sobeide, ma alle preghiere di lei di accoglierla presso di sé, rifiuta, offrendole invece di incontrarla nella casa del marito ogni qualvolta lei lo avesse desiderato. Delusa e disperata, accompagnata da uno schiavo, Sobeide fa ritorno alla casa del marito.

La terza scena del dramma si apre con l'arrivo di Sobeide al palazzo. È già l'alba e la donna si ferma in giardino dove, nonostante l'ora, passeggiano anche il vecchio marito, perso nei suoi pensieri, e una coppia di giardinieri al lavoro. Individuata la torre, fatta costruire dal mercante per guardare le stelle in compagnia della moglie, Sobeide la raggiunge e si lancia nel vuoto, cercando sollievo nella morte.

4.2. L'Oriente in scena: tecniche di sottrazione

Esattamente come Hofmannsthal annota in calce alla lista dei personaggi in scena, la vicenda si svolge "in einer alten Stadt im Königsreich Persien" (in una vecchia città nel regno di Persia). È la prima volta che lo scrittore indica con coordinate geografiche così specifiche l'ambientazione di una delle sue opere orientali ma, verosimilmente, proprio in virtù di questa precisa connotazione topografica, il dramma si spoglia di tutti quegli elementi esotici evocativi che l'autore aveva usato in precedenza per costruire l'atmosfera orientale dei suoi racconti: le sfumature di colore, le tipologie di tessuti, statue, vasselame e suppellettili, metalli e pietre preziose, fiori, animali e personaggi dai peculiari tratti somatici. La descrizione della scena è, al contrario, di spartana semplicità, come se l'indicazione iniziale avesse reso

del tutto superflua ogni ulteriore tipizzazione. Un dettaglio non trascurabile, che depone a favore della tesi che con il passare degli anni, Hofmannsthal percepisca sempre meno l'Oriente come una realtà conaturata al suo stesso mondo di provenienza e cominci a considerarla, sempre di più, come un elemento di preciso valore estetico.

L'ambientazione orientale del dramma di Sobeide, dunque, risulta particolarmente ridotta all'essenziale e mostra numerosi punti di contatto con le ambientazioni già schizzate per la *Favola della Mela d'oro*: le scene del dramma si svolgono infatti prevalentemente negli spazi interni di abitazioni private che, come nella casa della favola, prevedono stanze divise da minuscole porte o da pesanti tendaggi, sempre comunicanti con un giardino interno. Il preciso rimando toponomico alla Persia, che corre parallelo al depauperamento dell'allestimento di scena testimonia dell'inesorabile percorso di maturazione che Hofmannsthal sta compiendo nella percezione dell'Oriente, che da ambiente endemico, esplorato nella quotidianità della sua presenza geoculturale nella cultura austriaca, si trasforma lentamente in un elemento esogeno, con una maggiore e più determinata topografia geocentrata o, parallelamente, in una dimensione onirica, nella quale la trasfigurazione tra Oriente e Occidente trova una più precisa giustificazione. Nel dramma di Sobeide, dunque, la tendenza generale nella configurazione della scena è in sostanza la ricerca di quella semplicità e sobrietà, che precede il percorso di ripensamento del corredo teatrale che di lì a qualche anno troverà il suo apice nella messa in scena dell'*Elettra*, una tragedia ambientata in una Grecia preellenica, ancora selvaggia e primitiva, scarnamente rappresentata sulla scena, come chiaramente illustrano le indicazioni per la messinscena della tragedia redatte nel 1903:

Die Bühne. Dem Bühnenbild fehlen vollständig jene Säulen, jene breiten Treppenstufen, alle jene antikisierenden Banalitäten, welche mehr geeignet sind, zu ernüchtern als suggestiv zu wirken. Der Charakter des Bühnenbildes ist Enge, Unentfliehbarkeit, Abgeschlossenheit. [...] Die Hinterwand des königlichen Hauses bietet jenen Anblick, welcher die großen Häuser im Orient so geheimnisvoll und unheimlich macht; sie hat sehr wenige und ganz unregelmäßige Fensteröffnungen von den verschiedensten Dimensionen. Das Haus hat eine Tür, die offensteht, aber verschließbar ist. Sie ist um einige Stufen über dem

Erdboden erhaben. Links von dieser ist ein niedriges aber sehr breites Fenster. Nach unten links nochmals ein ziemlich großes Fenster, hier scheint im Hause ein Gang zu laufen, den man luftig wünscht. In den höheren Stockwerken sind nur hie und da ein paar verstreute Fensterluken, denen die Kraft des Malers jenes Lauernde, Versteckte des Orients geben wird. [...]²²

Lo spazio dell'azione viene determinato a partire da una logica di privazione e sottrazione: prima ancora di descrivere gli elementi che caratterizzano i luoghi dell'azione, Hofmannsthal sembra piuttosto preoccupato di segnalare cosa debba necessariamente mancare alla decorazione scenica, sottolineando la necessità di spogiarla da quelle anticaglie e banalità prive di qualsivoglia potere suggestivo e solo capaci di spezzare l'incanto della narrazione (*ernüchtern*). Si tratta di un movimento di privazione che è esattamente contrario a quello che nel 1892 Hofmannsthal aveva celebrato nelle pagine di apertura dell'*Anatol* di Arthur Schnitzler²³, affidando alle pagine del prologo che Schnitzler stesso in amicizia e ammirazione gli aveva affidato, il compito di ritrarre l'esaltazione massima dell'età teresiana, caratterizzata dal gusto per l'eclettismo delle forme e per l'accumulo e che va sempre più prendendo la forma del discorso che Hofmannsthal stesso tenne presso casa dei conti Lanckorónski, nel quale, invitato a parlare dinnanzi a un gruppo di appassionati collezionisti lancia loro un appello appassionato a "liberare gli oggetti d'arte dalla fruizione sfibrata dell'esteta e dall'autocelebrazione del collezionista".²⁴

Il processo di ridefinizione della marca orientale si avvia inesorabilmente ad assumere contorni onirici: laddove l'Oriente fino a questo momento descritto risultava dall'alternarsi di quadri di accumulo decorativo, esso ora si definisce con contorni più indeterminati, come un'atmosfera legata al mistero e all'inquietudine.

Che il lavoro al dramma di Sobeide rappresenti agli occhi di Hofmannsthal il segno di una evoluzione profonda del suo rapporto con

²² Hofmannsthal, *Szenische Vorschriften zu >Elektra>* (1903), in GW D II, pp. p. 241-242.

²³ Hofmannsthal, *Prolog zu dem Buch "Anatol"*, in GW GD 1, pp. 59-61.

²⁴ Cfr. Roberta Ascarelli, *Un particolare rapporto con la storia: poesia, collezionismo e nuove cittadinanze nella Vienna fin de siècle*, in: *L'ossessione per l'antico. Sigmund Freud e Ludwig Pollack tra ebraismo, archeologia, collezionismo: atti del convegno, Roma, Palazzo Braschi, 7.4.2019*, a cura di R. Ascarelli e Orietta Rossini, Ayn t, Roma 2021, pp. 39-56.

l'Oriente, costituendo anche un lavoro preparatorio ai lavori successivi, è testimoniato da una delle scene poi cancellate dal dramma,²⁵ nella quale compare una pianta di fico, poi ripresa nelle stesse indicazioni di scena fornite in aperura dell'*Elektra*:²⁶

Über das niedrige Dach des Hauses rechts wächst von draußen her ein riesiger, schwerer, gekrümmter Feigenbaum, dessen Stamm man nicht sieht, dessen Masse unheimlich geformt im Abendlicht wie ein halbaufgerichtetes Tier auf dem flachen Dach auflagert. Hinter diesem Dach steht die sehr tiefe Sonne, und tiefe Flecken von Rot und Schwarz erfüllen von diesem Baum ausgeworfen die ganze Bühne.²⁷

Albero tipico delle geografie indo-mediterranee, la pianta di fico, insieme all'olivo e alla vite, rappresenta nella simbologia cristiana l'abbondanza e anche il suo contrario: seccato, diviene l'albero negativo per eccellenza poiché rappresenta la Sinagoga che, non avendo riconosciuto il Messia della Nuova Alleanza, non produce più frutti. In Grecia, inoltre, la pianta, esattamente come le altre piante da lattice è consacrata a Dioniso²⁸ e rimanda ai forti piaceri che guidano l'azione delle due eroine drammatiche. Essa riscrive con maggiore pathos l'incontro tra Sobeide e il brigante del racconto originale: lì la ragazza viene inseguita da un malfattore²⁹ che non mira solo a derubarla dei gioielli, ma vuole abusare del suo corpo giovane e sinuoso di danzatrice. L'incontro col brigante avviene a un incrocio lungo il percorso verso la casa di Ganem, poco fuori dalle mura cittadine: sullo sfondo poche case lontane e in primo piano due piante di fico e un piccolo cespuglio dietro al quale la ragazza cerca invano di nascondersi.³⁰ In entrambi i casi la

²⁵ Hofmannsthal, 2. *Szene einer früheren Fassung*, in GW GD I, pp. 447-451. [...]”, *ivi*, p. 408.

²⁶ Cfr. *Supra*, paragrafo 3.4.

²⁷ Hofmannsthal, *Szenische Vorschriften zu >Elektra> (1903)*, in GW D II, pp. p. 241-242.

²⁸ *Ivi*, p. 445.

²⁹ La figura del brigante è doppiamente losca perché legata saldamente a quella di Schalnassar. Dai dialoghi di scena si comprende infatti che l'uomo è un procacciatore di donne per Schalnassar: il suo compito è presentargli tutte le donne alle quali il vecchio mercante potrebbe rivolgere le sue attenzioni.

³⁰ *Ivi*, p. 447.

pianta di fico rappresenta, secondo la simbologia cristiana testé descritta, da una parte l'abbondanza di cui le due donne sono circondate, dall'altro però anche in senso negativo, la mancanza di frutti, con chiaro riferimento alla prossima morte delle due donne e all'impossibilità, per ciascuna delle due, di generare nuova vita. La dualità con la quale la simbologia cristiana accoglie la pianta di fico nel suo corredo simbolico si rispecchia inoltre nel significato che la pianta assume nell'esoterismo islamico, per il quale, esattamente come l'olivo, indica la dualità insita nella natura umana.³¹

Le indicazioni di scena per la rappresentazione dell'*Elettra* rappresentano una testimonianza davvero significativa del modo in cui Hofmannsthal concepisce il suo rapporto con l'Oriente, al quale non guarda più come a un infinito bazar, ma piuttosto come a un mondo che nasconde i suoi misteri nell'apparente semplicità delle sue forme: per tale motivo non è affatto sbagliato pensare alla concezione delle *Nozze di Sobeide* come a un significativo passo in quella direzione. La logica di sottrazione e stilizzazione che animerà la disposizione scenica della tragedia ripresa da Sofocle rappresenta infatti il principio secondo il quale viene organizzata anche la scena del suo primissimo dramma orientale, nel quale il corredo scenico non intende suggerire la posizione dei personaggi nella società, quanto piuttosto le loro qualità etiche e i comportamenti sociali. Esattamente come gli arredi nella *Favola della 672ª Notte* che avevano la funzione di costruire una prigione dorata attorno all'esistenza solitaria del suo protagonista, Hofmannsthal fa in modo da anticipare la magnanimità dell'anziano marito di Sobeide sottolineando nella sua abitazione la presenza di numerose porte, finestre e tendaggi che, pur dando idea di uno spazio chiuso, suggeriscono anche la loro facoltà di aprirsi verso l'esterno, per comunicare con altri spazi: "das Schlafzimmer im Hause des reichen Kaufmanns. Rückwärts ein Alkoven mit dunklen Vorhängen - Links eine Tür, rechts eine kleine Tür in den Garten und ein Fenster".³² Al contrario, la casa di Schalnassar appare come un luogo buio e angusto. Le stanze sono disposte su livelli diversi e sembrano collegate da passaggi e corridoi labirintici che rimandano all'atmosfera di intrigo e

³¹ Cfr. Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dizionario dei simboli: miti, sogni, costumi, gesti, forme, figure colori, numeri*, Rizzoli, Milano 2002, pp. 444-446.

³² Hofmannsthal, *Die Hochzeit der Sobeide*, GW GD I, p. 391.

costrizione che aleggia in quegli spazi domestici: "ein getäfelter Raum im Haus des Schalnassar. Links rückwärts kommt die Treppe herauf, rechts rückwärts steigt sie empor, eng und steil. In Stockhöhe läuft eine Galerie aus durchbrochenem Holzwerk mit Öffnungen, inneren Balkonen, um die ganze Bühne. Offene Ampeln. Links und rechts vorne Türen mit Vorhängen. [...]".³³

Per caratterizzare ulteriormente la cornice del dramma e infonderle quel colorito locale necessario a ribadire l'ambientazione orientale degli eventi rappresentati, Hofmannsthal inserisce le figure di un guardiano di cammelli e di un servo armeno. Si tratta, tuttavia, di precisazioni del tutto ininfluenti rispetto allo svolgimento dell'azione (non c'è ad es. in scena un cammello di cui il guardiano si stia prendendo cura), fruibili solo attraverso un'attenta lettura del testo scritto.

A questa verosimiglianza della cornice orientale del racconto contribuiscono anche alcuni comportamenti dei personaggi sulla scena; ad es. non sembra casuale che Hofmannsthal presti un'attenzione particolare al velo di Sobeide. Al suo ingresso nella stanza delle nozze, immediatamente al termine della festa, la donna indossa il velo che, tuttavia, non le copre il volto, ma "hängt ihr rückwärts ab".³⁴ Sappiamo che nel Libro degli amici³⁵ Hofmannsthal cita alcuni passi tratti dagli *Hadith* del profeta Maometto, ed è molto probabile che questo suo interesse per usi e costumi della vita musulmana lo avesse portato a leggere attentamente il *Corano* che, nella *Sura della luce*, regola l'uso del velo da parte delle donne: toglierlo è consentito solo dinanzi in un consesso di persone molto intime, come i genitori e una ristretta cerchia di parenti ai quali le donne possono liberamente mostrare il proprio volto.³⁶

³³ *Ivi*, p. 412.

³⁴ Hofmannsthal, *Die Hochzeit der Sobeide*, GW D I, p. 395.

³⁵ Hofmannsthal, *Buch der Freunde*, in GW EEGBR, pp. 257 e 270.

³⁶ "E di' alle credenti che abbassino gli sguardi e custodiscano le loro vergogne e non mostrino troppo le loro parti belle, eccetto quel che di fuori appare, e si coprano i seni d'un velo e non mostrino le loro parti belle altro che ai loro mariti o ai loro padri o ai loro suoceri o ai loro figli, o ai figli dei loro mariti, o ai loro fratelli, o ai figli dei loro fratelli, o ai figli delle loro sorelle, o alle loro donne, o alle loro schiave, o ai loro servi maschi privi di genitali, o ai fanciulli che non notano le nudità delle donne, e non battano assieme i piedi sì da mostrare le loro bellezze nascoste; volgetevi tutti a Dio, o credenti, che possiate prosperare! "Il Corano, *op. cit.*, XXIV. *La Sura della Luce*, pp. 253-259, qui p. 255.

Hofmannsthal insiste in modo consapevole sull'importanza del velo per il decoro delle donne musulmane nella scena dell'incontro tra Sobeide e il brigante. La donna appare sulla scena trafelata, ma ancora *verschleiert*, e si nasconde dietro un cespuglio, sperando di trovare un riparo dall'assalto. Il brigante, una volta riuscito a trascinarla fuori dal suo nascondiglio, tenta con ogni mezzo di toglierle il velo e glielo strappa, infine, con un bastone raccolto sul terreno. Da parte sua la donna si mostrerà legatissima al segno del suo decoro personale e sociale, e pur lasciandosi depredare dei suoi gioielli senza opporre particolare resistenza, non lascerà mai che il velo vada perso nella colluttazione e, dopo avere ferito il brigante, riuscirà a fuggire portandolo con sé tra le mani.³⁷

Il *Corano* può essere stato la fonte d'ispirazione anche per un altro passaggio del dramma, quello in cui Sobeide spiega al marito i motivi per cui non aveva sposato l'uomo di cui era innamorata:

KAUFMANN

Wie aber, wie nur denn ist dies gekommen,
daß dich zur Frau nicht er —

SOBEIDE

Wir waren arm! Nein, mehr als arm, du weißt's. Sein Vater auch.
Auch arm. Dazu ein harter, düster Mensch,
wie meiner allzu weich, und auf ihm lastend,
so wie der meinige auf mir. Das Ganze
viel leichter zu erleben als mit Worten
zu sagen. Alles ging durch Jahre hin.
Wir waren Kinder, als es anging, müde
am End' wie Füllen, die man allzu früh
am Acker braucht vor schweren Erntewagen.³⁸

A determinare dunque la rinuncia al matrimonio con Ganem ci sarebbero motivi di ordine pratico, legati alla presunta povertà del ragazzo e di suo padre, che avrebbe reso impossibile il pagamento di quella dote prescritta dalle sacre scritture, in particolare nella *Sura delle*

³⁷ Hofmannsthal, *Die Hochzeit der Sobeide*, GW GD I, pp. 447- 450.

³⁸ *Ivi*, p. 403.

Donne.³⁹

Non è assente, inoltre, un certo richiamo agli aspetti più sensuali dell'Orientalismo, che tanto spazio avevano avuto nelle opere precedenti. Il vecchio Schalnassar, una persona assai avara, brusca nei modi e sgradevole nell'aspetto, si mostra generoso solo verso la bella Gülistane, la vedova di un capitano che ha accolto in casa propria. Nella speranza di guadagnarsi i suoi favori, la lusinga con regali preziosi che la donna accumula con cupidigia e che la distraggono subito dall'interesse per Ganem, con il quale aveva una relazione. Schalnassar dona alla donna vasellame in metallo pregiato, pietre preziose e monili, brocche ricolme di oli profumati, promettendole che, nel caso in cui avesse accettato di unirsi a lui occupando la camera attigua alla sua, avrebbe fatto disporre per lei un bagno profumato con succo di "Nelken, Veilchen oder Rosen" e le avrebbe concesso di bere "Gold und Bernstein" fino a farle perdere i sensi per l'ebbrezza.⁴⁰

La perfezione con cui Hofmannsthal costruisce l'atmosfera del suo racconto porta a chiedersi quale sia il raccordo con le opere immediatamente precedenti: è possibile che l'Oriente endogeno che egli aveva narrato nelle sue favole pseudo-orientali, compiute o no, fosse definitivamente scomparso per fare posto a una rappresentazione a tutto tondo del mondo dei racconti arabi? In effetti, le poche interpretazioni del dramma esistenti⁴¹ si fermano a considerarlo una favola orientale, concentrandosi su aspetti secondari della vicenda, senza considerare la possibilità di leggere nel testo una complessa dinamica interna, nella quale Hofmannsthal ha solo ulteriormente trasfigurato, rendendolo

³⁹ *Il Corano*, cit., pp. 54-73, in particolare p. 54.

⁴⁰ Hofmannsthal, *Die Hochzeit der Sobeide*, GW GD I, p. 415.

⁴¹ Le interpretazioni del dramma sono molto esigue. Tra queste si segnalano la recente ricognizione sull'estetica del dolore di Jin Yang, *"Innige Qual": Hugo von Hofmannsthals Poetik des Schmerzes*, Königshausen & Neumann, Würzburg 2010, pp. 160-167. Lo studio di Lore Muerdel Dormel, *Hugo von Hofmannsthal. Das Problem der Ehe und seine Bedeutung in den frühen Dramen*, Bonn 1975, pp. 110-128, inserisce le considerazioni su Sobeide in una più ampia ricerca sulla funzione del matrimonio nell'opera dell'autore. Su più specifici aspetti orientali della vicenda ricordiamo invece: Tove Tryti, *Hugo von Hofmannsthals Die Hochzeit der Sobeide. Eine Interpretation*, in "Studia Germanica Gandensia" 13, 1971/72, pp. 183-232; tra i più recenti, specificatamente legato al tema dell'Oriente, si segnala: Markus Fischer, *Geschichten nach 'Tausendundeiner Nacht'. Zur Problematik des Orientbildes in ausgewählten Prosawerken von Wilhelm Hauff, Hugo von Hofmannsthal und Joseph Roth*, in "Kairoer germanistische Studien" Jg. 14 (2004), pp. 155-196.

meno immediatamente visibile, l'Oriente endogeno cesellato nei testi precedenti.

4.3. Le figure del dramma: un esercizio di sintesi

Che il dramma di Sobeide non possa essere letto esclusivamente come ricostruzione di un Oriente fittizio, emerge già nel 1919 dal discorso del critico Per Hallström, membro dell'Accademia di Svezia, che perorando la causa dell'assegnazione del premio Nobel a Hofmannsthal, commentava:

>Die Hochzeit der Sobeide< spielt im Morgendland, hat aber nur die Szenerie von dort. Sowohl Menschen als auch Sitten sind abendländisch und ganz modern. Sobeide ist das seelisch hochentwickelte und das klar rasonierende junge Mädchen von beinahe englischer Geburt, das wegen der Angehörigen seine Freiheit, in einer Vernunfthe mit dem älteren Mann geopfert hat, und dieser ist der Gentleman von Herzensadel mit wehmütiger Resignation gegenüber dem Leben, der sie in der Hochzeitsnacht zu dem Mann gehen läßt, den sie liebt. Dieser andere ist ein Betrüger, und in einer Szene, in der vielleicht etwas vom Morgenland vorhanden ist in dem brutalen und phantastischen Zynismus, erhält sie Klarheit über ihre Hilflosigkeit und schleicht nach Hause, um im Hochzeitshaus zu sterben. Es sind zu viele Worte, teilweise äußerst feine und gefühlvolle, zu viele Reflexionen und Analysen für die gedämpfte Handlung.⁴²

Sebbene tra le possibili fonti di ispirazione per il dramma, come già accennato, ci siano anche opere inglesi, la proposta di Hallström di interpretare i personaggi come figure di stampo anglosassone appare una forzatura priva di fondamento, mentre non lo è la sua idea di fondo su uno specifico mondo occidentale che si rivela a un'attenta lettura del dramma. Poiché se la cornice del racconto, come abbiamo visto, rimane innegabilmente costruita su un modello orientale, i personaggi ci suggeriscono invece una possibile risposta al quesito posto prima sul senso di quest'opera.

Nell'elenco dei personaggi del dramma, infatti, non sarà difficile

⁴² Hofmannsthal, *Die Hochzeit der Sobeide*, SW V, pp. 384-385.

scorgere profonde tramature che legano il testo del dramma lirico a quello delle favole orientali che l'avevano preceduto, configurandolo quasi come un esercizio ben riuscito di sintesi tra l'Oriente esogeno ispirato alle atmosfere delle *Mille e una Notte* e l'Oriente endogeno che Hofmannsthal ricostruisce nelle riscritture dei materiali della raccolta.

Da un confronto tra l'elenco delle *dramatis personae* del racconto orientale e quelli della sua riscrittura balza immediatamente agli occhi quanto Hofmannsthal abbia lavorato sulla favola non solo sul piano dell'azione drammatica, ma anche su quello dei personaggi e della loro caratterizzazione: le figure della favola delle *Notti* rappresentano tipologie umane generiche, là dove nel dramma diventano figure a tutto tondo, con una specifica identità espressa attraverso il nome, il ruolo, la professione, la posizione sociale. Ma non solo: scorrendo la lista senza farsi ammalare dalle sonorità esotiche dei nomi che Hofmannsthal assegna ai suoi personaggi, sarà possibile riconoscere immediatamente un nucleo di figure ben note al lettore, tutte occidentali, che riemergono con forza dalla produzione in prosa dell'autore, come fossero chiamate a convergere qui in un unico tessuto drammatico.

Il primo personaggio che troviamo tra vecchie comparse riportate sulla scena è sicuramente quello dell'anziano mercante, il marito di Sobeide, che si distingue subito per l'altruismo e la tolleranza che gli consentono di accettare l'abbandono del tetto coniugale da parte della giovane sposa. Egli ama Sobeide di un amore sincero e, oltre a ripagare con la dote i debiti della sua famiglia, le apre con generosità la sua casa, le sue ricchezze e il suo giardino rigoglioso, nel quale ha fatto installare un laghetto e una torre da cui guardare con la moglie le stelle, annullando quasi le distanze tra cielo e terra. Non è difficile immaginare che Hofmannsthal raffiguri nel personaggio del mercante un preciso tratto biografico legato alla figura del padre, che lo aveva sostenuto negli anni mostrandosi pronto a condividere le sue scelte, benché egli non avesse seguito le orme familiari. Il padre e anche il nonno sono gli emblemi più tangibili di quella figura di mercante generoso che Hofmannsthal dipinge nel suo dramma, e sono anche i personaggi del sostrato immaginativo della *Favola della 672ª Notte*: scegliendo come protagonista il figlio di un mercante ormai orfano, Hofmannsthal non caratterizza il giovane protagonista con specifiche qualità personali, ma attraverso una sorta di luce riflessa che deriva dal confronto con la figura paterna. Il ragazzo vive in una prigione dorata che ha costruito

lui stesso con i beni ereditati dal padre: un grande palazzo in città pieno di stanze e di oggetti preziosi, servi e possedimenti, e persino una seconda abitazione immersa in una campagna idilliaca dove, come nel caso della torre di Sobeide, non è più possibile distinguere con chiarezza la dimensione interna della casa e quella dell'ambiente circostante.⁴³

Il padre di Sobeide, Bachtjar, prende il nome dalla *Storia dei 10 visir*, contenuta nell'edizione delle *Mille e una Notte*⁴⁴ posseduta dall'autore, con la quale però non ha altri elementi in comune. Il personaggio desta piuttosto la nostra attenzione in virtù della sua professione: è infatti un gioielliere ridotto in povertà. La stessa Sobeide danza per far fronte ai suoi debiti, che egli riuscirà a cancellare solo grazie al matrimonio vantaggioso della figlia. Quella del gioielliere povero è una delle ultime figure che il giovane figlio del mercante della 672^a *Notte* incontra durante il suo labirintico percorso in città, poco prima di giungere all'accampamento militare in cui troverà la morte. La sua figura è di centrale importanza nello svolgimento degli eventi, perché proprio nella sua bottega il ragazzo dovrà confrontarsi con alcuni oggetti che assolvono a una ben precisa funzione didascalico-anticipatoria di quella che sarà la sua tragica fine;⁴⁵ non è pertanto un caso che Hofmannsthal la riporti

⁴³ "Wenn in der Stadt die Hitze des Sommers sehr groß wurde und längs der Häuser die dumpfe Glut schwebte und in den schwülen, schweren Vollmondnächten der Wind weiße Staubwolken in den leeren Straßen hintrieb, reiste der Kaufmannssohn mit seinen vier Dienern nach einem Landhaus, das er im Gebirg besaß, in einem engen, von dunklen Bergen umgebenen Tal. Dort lagen viele solche Landhäuser der Reichen. Von beiden Seiten fielen Wasserfälle in die Schluchten herunter und gaben Kühle. Der Mond stand fast immer hinter den Bergen, aber große weiße Wolken stiegen hinter den schwarzen Wänden auf, schwebten feierlich über den dunkelleuchtenden Himmel und verschwanden auf der anderen Seite. Hier lebte der Kaufmannssohn sein gewohntes Leben in einem Haus, dessen hölzerne Wände immer von dem kühlen Duft der Gärten und der vielen Wasserfälle durchstrichen wurden", Hofmannsthal, *Das Märchen der 672. Nacht*, GW EEGRB, pp. 48-49.

⁴⁴ L'edizione critica delle opere di Hofmannsthal rimanda alla storia denominata *Die zehn Wesyre*, contenuta nell'edizione delle *Mille e una Notte* di Hofmannsthal (dalla 440^a alla 452^a notte), cfr. SW V, p. 387. Secondo Manfred Hoppe, Hofmannsthal avrebbe usato il nome Bachtjar per il suo significato lessicale. *Bacht-jar* vuol dire infatti *Glücksfreund*, e sarebbe stato un modo ironico di designare il personaggio, che versava invece in pessime condizioni economiche per le quali non si sarebbe potuto dire né fortunato, né felice (cfr. *ibidem*).

⁴⁵ Ci riferiamo alla sella finemente decorata e incastonata di pietre e alla gemma che il ragazzo scaglierà contro il cavallo, causando la reazione brusca dell'animale che

in vita nel suo dramma, affidandole il compito di alludere ai sottili meccanismi di interesse che dominano la quasi totalità dei rapporti umani e sociali tra i personaggi sulla scena.

Diversamente da quello di Bachtjar, quello di Schalnassar, padre di Ganem, è un nome che non si trova nelle *Mille e una Notte*,⁴⁶ è verosimile che l'autore lo abbia creato accostando tra di loro suoni orientali e occidentali.⁴⁷ Schalnassar è un mercante di tappeti vecchio, sordo e malato. Ha accumulato in vita un'ampia ricchezza che amministra con grande avarizia. Tratta con livore i suoi servi e i suoi debitori, e parla loro come se fossero oggetti in suo possesso, sui quali esercitare un controllo assoluto.⁴⁸ Utilizza il danaro per mostrare il suo potere anche nei confronti delle donne, di cui compra le attenzioni per mezzo di doni costosi. Il potere che emana dalla sua figura e la sua professione lo mostrano come una perfetta evoluzione del mercante di tappeti protagonista della *Favola della mela d'oro*. Anche in quel racconto Hofmannsthal tratteggia la figura del mercante come quella di un self made man. Quando all'inizio giunge alla città delle Fresche Fontane, già nel pieno del suo successo economico e professionale, egli viene colto dalla sensazione di un suo precedente passaggio in quei luoghi e rivede se stesso prima dell'accumulo della sua fortuna: insicuro e debole anche nell'aspetto fisico, con una corporatura gracile, emaciata e nervosa. Il mercante ammette che alla base della sua smania di ricchezza c'era stato il desiderio di possesso e di controllo, mosso anzitutto dalla ferma ambizione a rivendicare la sua virilità e la sua superiorità economica e sociale sulla moglie, che aveva conosciuto quando era ancora povero. Tutta la sua vita era stata una corsa all'accumulo per colmare il senso d'inadeguatezza nei suoi confronti:

Alles was er tat bezog sich irgendwie darauf: jeder gute Handel und

provocherà la sua morte, cfr. Hofmannsthal, *Das Märchen der 672. Nacht*, in GW EEGRB, pp. 54-55.

⁴⁶ Hugo von Hofmannsthal, SW V, p. 388.

⁴⁷ Hofmannsthal potrebbe aver creato il nome attraverso un gioco di parole, utilizzando il nome proprio Nasser, assi diffuso nella letteratura orientale araba e persiana a lui nota, e l'aggettivo tedesco *schal* che, con il significato di *abgestanden* (guasto, stantio), potrebbe alludere proprio alle discutibili qualità umane e caratteriali del personaggio.

⁴⁸ "Ich bin alt / und weiss, wie viel ich Macht hab' über Euch", Hugo von Hofmannsthal, *Die Hochzeit der Sobeide*, GW, GD I, p. 422.

jeder Verdruß veränderten das Gefühl davon in einer durchdringenden Weise, aber es war doch immer da, war hinter allen Dingen wie ein starkes Licht hinter einem Schirme. Allen Demütigungen setzte er das Bewußtsein dieses Besitzes entgegen wie ein gefangener König das Bewußtsein seiner Hoheit: je ärgere Widerwärtigkeiten ihm tagsüber widerfuhr, um so herrlicher war es, abends, die Augen auf die Marktplätze fremder Städte oder auf jene mit bunten Schiffen bedeckten gleitenden Flüsse geheftet, zu wissen, daß jene, die nicht da war, die hier niemand kannte, ihm gehörte mit ihren Wangen, die nie eine andere Hand gestreichelt hatte, mit ihren Lippen, die nie eine von den gemeinen und schlechten Speisen berührt hatten, mit ihren Händen, die nie etwas Niederes gearbeitet hatten. [...]»⁴⁹

Schalnassar rappresenta comunque una variante decisamente negativa: la sensazione di controllo e di comando che il danaro può produrre lo rende una caricatura grottesca del vecchio mercante che ha ormai perso ogni forza fisica e morale, un ritratto della cupidigia umana, della più bieca e viscida abiezione, ben riassunta dalle parole del suo stesso figlio: “[...] er ist nur mehr der Schatten seines Selbst, er steht noch drohend da, doch seine Füße sind Lehm. Sein Zorn ist Donner ohne Blitz, und – merk wohl – all seine Begehrlichkeit ist nichts als Prahlerei des Alters”.⁵⁰

D'altra parte, lo stesso Ganem⁵¹ potrebbe apparire come l'evoluzione adulta e maschile della piccola figlia del mercante: entrambi personaggi narcisisticamente concentrati sulla propria persona e sul raggiungimento dei propri obiettivi, tanto da non esitare a sfidare l'autorità dei genitori rivendicando un proprio diritto alla felicità e alla realizzazione di sé. Come la figlia del mercante forza lo scrigno in cui è custodita la mela d'oro per impossessarsene, ben conscia che essa rappresenta il simbolo misterioso dell'unione tra i suoi genitori, così Ganem è pronto a contrapporsi alla figura del padre quando comprende che attraverso le sue ricchezze egli ha definitivamente conquistato le attenzioni di Gülistane. La somiglianza tra i due personaggi

⁴⁹ Hofmannsthal, *Der goldene Apfel*, GW EEGBR, p. 106.

⁵⁰ Hofmannsthal, *Die Hochzeit der Sobeide*, GW GD I, p. 416.

⁵¹ Il nome del personaggio si ispira a una delle favole delle *Mille e una Notte* contenute nell'edizione di Hofmannsthal, nello specifico *Geschichte Ganem's, des Sohns von Abu Aïbu*, con la quale il personaggio non ha tuttavia punti in comune.

giunge all'apice quando Ganem riserva al genitore quella stessa freddezza impietosa che la figlia del mercante mostra alla madre quando questa, scoperto il furto della mela, intuisce subito che è stata lei a sottrarla dal forziere. Le parole di Ganem rivolte al padre sono pronunciate con lo stesso sguardo duro e la stessa insensibilità di modi che caratterizza l'ignavia della piccola figlia del mercante, delusa dal fatto che il frutto non avesse sortito sulla sua vita gli stessi effetti magici che sembrava invece esercitare su quella dei genitori.⁵²

Anche la figura di Gülistane, la vedova accolta in casa da Schalnasar, non sembra avere referenti all'interno delle *Mille e una notte*: non esiste nella favola da cui Hofmannsthal trae ispirazione, e il suo nome non compare tra quelli della raccolta intera se non nella forma maschile Gülistan, presente nella traduzione di Habicht.⁵³ È possibile che lo scrittore si sia ispirato per questo nome al *Golestān* (Il roseto), una raccolta di storie e poesie del poeta persiano Sa'adi,⁵⁴ composta nel 1259, tradotta in lingua tedesca già nel 1634 da Olearius e in seguito da Herder, e citata da Goethe tra le sue letture orientali nelle note al *Divan*.⁵⁵

Come mostra Manfred Hoppe,⁵⁶ in realtà il personaggio di Gülistane traduce in una figura pseudo orientale quello di Mme Rosémilly,

⁵² Cfr. Hofmannsthal, *Der goldene Apfel*, GW EEGBR, pp. 116-117.

⁵³ Hofmannsthal, *Die Hochzeit der Sobeide*, SW V, p. 388.

⁵⁴ *Nome de plume* del più lungo Abū-Muhammad Muslih al-Dīn bin Abdallāh Shīrāzī, Saadi Shirazi Sa'adi (1184-1291) è uno dei principali poeti del Medioevo persiano. I suoi scritti conquistarono imperitura fama non solo per l'estrema eleganza espressiva, ma soprattutto per le qualità morali che lo fanno rimanere, ancora oggi, uno dei più letti poeti dell'epoca classica. Il *Golestān* (1298) rappresenta, insieme al *Būstān* (1297), la summa della produzione sa'adiana, nella quale il poeta si occupò di aspetti sia spirituali che mondani della vita con uno stile e un linguaggio fortemente allegorici. I suoi testi, tesi a comunicare verità assolute, erano comprensibili tuttavia solo a chi mostrasse una particolare predisposizione al messaggio mistico che vi era contenuto. Cfr. N. Hanif, *Biographical Encyclopaedia of Sufis (Central Asia and Middle East)*, Sarup & Sons, New Dehli, 2002, pp. 405-408. Sulla figura di Sa'adi si veda Carlo Saccone, *Storia tematica della letteratura persiana classica*, vol. I – *Viaggi e visioni di re sufi profeti*, Luni, Milano-Trento 1999, passim e vol. II – *Il maestro sufi e la bella cristiana. Poetica della perversione nella Persia medievale*, Carocci, Roma 2005, passim, e Antonino Pagliaro/ Alessandro Bausani, *La letteratura persiana*, Sansoni-Accademia, Firenze-Milano 1968.

⁵⁵ Goethe, *Noten und Abhandlungen zu besserem Verständnis des west-östlichen Divans*, in Id. *Berliner Ausgabe. Poetische Werke* [Band 1-16], Band 3, Berlin 1960, p. 199.

⁵⁶ Hofmannsthal, *Die Hochzeit der Sobeide*, SW V, p. 321.

vedova di un capitano della marina, tratto dal romanzo *Pierre et Jean* di Guy de Maupassant, pubblicato nello stesso anno di composizione del dramma. Il personaggio della donna, dominato da un dissidio interiore tra una logica del sentimento e una logica dell'interesse, doveva avere particolarmente impressionato Hofmannsthal, che lo riprende per raffigurare sia Gülistane che, in precedenza, la moglie del mercante nella *Favola della mela d'oro*. Per entrambe la seduzione dei doni, ma soprattutto dei profumi che emanano dagli oggetti ricevuti in dono, costituisce una sorta di magia che le inebria e si impossessa di loro fino a condizionarne le azioni. La moglie del mercante è un personaggio assai secondario nella prima parte della *Favola della mela d'oro*, sappiamo solo del suo grande amore per il marito, tutto inscritto in quell'odore forte e penetrante che emana dalla mela d'oro e in altri oggetti contenuti nello scrigno. È assai significativo che la donna assuma un ruolo attivo solo dopo la scomparsa della mela, quando si prodigherà nella sua ricerca, ed è anche interessante sottolineare che, proprio nella seconda parte del racconto rimasta incompiuta, gli appunti dello scrittore fanno supporre che, nonostante l'amore per il marito, la donna avrebbe avuto una relazione con lo schiavo nero forse proprio per recuperare il frutto.

Attraverso i doni che Schalnassar accumula per Gülistane, Hofmannsthal rinvia a quello stesso Oriente dei sensi e dell'eccesso già ben tratteggiato nelle fiabe. Nella sua idea materiale e immanente, l'Oriente diviene una dimensione reale e conoscibile attraverso percezioni estetiche e sensoriali, tra le quali la vista, il tatto e l'olfatto. Particolarmente significativa è in tal senso la scena del dialogo tra Schalnassar e Gülistane in cui il vecchio mercante chiede alla donna di occupare la stanza adiacente alla propria prospettandole il mondo di voluttà al quale potrebbe avere accesso accettando la sua proposta:

SCHALNASSAR

Hier legt dies her! hier dies! und tragt nun auf!

Er geht an die unterste Stufe der Treppe rechts

Ah, der Genes'ne, sagt man, soll der Sonne

entgegengehn. Nun denn, ich steh' schon hier,

Gülistane kommt die Treppe herab, er führt sie zu den Geschenken.

und weiß nichts mehr von Krankheit, als daß Perlen,

ihr Werk sind und der Bernstein, wenn sie Muscheln

zu ihrem Sitz wählt oder Bäume. Wahrlich,
die liegen beide da! Und hier sind Vögel
der Seide recht lebendig eingewebt,
wenn dir's der Mühe wert, sie anzusehen.

GÜLISTANE

Dies ist zuviel.

SCHALNASSAR

Für einen Taubenschlag,
doch nicht für ein Gemach, das groß genug ist,
um unbetäubt den Duft von Rosenöl
zu tragen, den die Krüge hier ausatmen.

GÜLISTANE

Die wundervollen Krüge!

SCHALNASSAR

Der ist Onyx,
der Chrysopras, wie? nicht der Rede wert.
Für undurchdringlich gelten sie und lassen
den Duft so durch, als war' es morsches Holz.

GÜLISTANE

Wie dank' ich dir?

Schalnassar versteht nicht.

GÜLISTANE

Wie ich dir danken kann?

SCHALNASSAR

Indem du alles dies
vergeudest: diesen Tisch von Sandelholz
und Perlmutter brauch' in kühlen Nächten
statt dürrer Zweige, dir das Bad zu wärmen
und achte, wie das Feuer sprüht und duftet.
Man hört unten einen Hund anschlagen, dann mehrere.

GÜLISTANE

Durchsichtige Gewebe!

Hebt sie empor.

SCHALNASSAR

Totes Zeug!

Ich bring' dir einen Zwerg, der zwanzig Stimmen

von Menschen und von Tieren in sich hat.

Statt Papagei'n und Affen schenk ich dir

sehr sonderbare Menschen, Ausgeburten

von Bäumen, die sich mit der Luft vermählen.

Die singen nachts.

GÜLISTANE

Ich will dich küssen!

Das Anschlagen der Hunde wird stärker, scheint näher.

SCHALNASSAR

Sag', ob junge Männer besser verstehn zu schenken?⁵⁷

La profusione di profumi, metalli, pietre, sete e tarsie ci riporta nuovamente nella casa del giovane figlio del mercante della *Favola della 672^a Notte*. Com'è noto, egli ha scelto di abitare una sola ala del suo grande palazzo, nella quale vive circondato da una miriade di oggetti, in balia del potere che questi sembrano esercitare sulla sua persona:

Auch vernachlässigte er weder die Pflege seines Körpers und seiner schönen Hände noch den Schmuck seiner Wohnung. Ja, die Schönheit der Teppiche und Gewebe und Seiden, der geschnitzten und getäfelten Wände, der Leuchter und Becken aus Metall, der gläsernen und irdenen Gefäße wurde ihm so bedeutungsvoll, wie er es nie geahnt hatte.⁵⁸

Il mercante, che ha scelto consapevolmente di ritirarsi a vita privata, è convinto, come si è già visto, che "alle Formen und Farben der Welt in seinen Geräten lebten", che dunque non sia necessario

⁵⁷ Ivi, p. 419-420.

⁵⁸ Hofmannsthal, *Das Märchen der 672. Nacht*, in GW EEGBR, p. 45.

condurre una vita pubblica e sociale, poiché “in den Ornamenten, die sich verschlingen” è possibile individuare “ein verzaubertes Bild der verschlungenen Wunder der Welt”.⁵⁹

L'affinità tra questo breve passo tratto dalla fiaba e il discorso di Schalnassar alla vedova Gülistane è davvero lampante: l'accumulo di regali che egli ha disposto per la sua ‘preda’ costituiscono certo una *captatio benevolentiae* materiale, ma allo stesso tempo hanno la funzione di far credere alla donna che nulla all'esterno potrebbe stupirla più di quelle meraviglie.⁶⁰ Con i suoi doni Schalnassar intende costruire attorno a Gülistane una sorta di prigione dorata nella quale rinchiuderla per disporne poi a proprio piacimento. Egli parla di questo fantastico mondo creato per lei nei termini di un *Gemach*, di un vero e proprio regno del quale la donna sarebbe stata unica amministratrice. Per solleticare la sua bramosia e la sua avidità, le fa credere che quelle non sono che l'inizio di una serie di ricchezze ed esperienze che potranno diventare sempre più preziose senza che la donna debba uscire dalle sue stanze. Sicuro che il desiderio di possesso sarebbe stato l'unico motivo che l'avrebbe tenuta legata a lui, la spinge a godere dei suoi doni in modo dissennato: sperperarli, come le dice, sarebbe stato l'unico modo per ringraziarlo della sua magnanimità. Tra gli oggetti elencati da Schalnassar non manca un *Gewebe*, che in questo dramma non compare nella forma di un tappeto o di un arazzo, ma in quella di un raffinato scampolo di seta, leggero e impalpabile, sul quale sono rappresentati degli uccelli. Questo particolare richiama il tappeto della favola dei fratelli *Amgiad e Assad*, ovvero una superficie di rappresentazione per quegli scenari di fiaba che Schalnassar le avrebbe offerto attraverso i suoi doni.

Persino tra i personaggi minori del dramma troviamo interessanti parallelismi tra l'Oriente di questa favola drammatica e quello delle favole orientali composte pochi mesi prima. Il guardiano di cammelli è, per esempio, una figura che ricorre nella *Favola della mela d'oro*, dove compare nelle primissime pagine per abbeverare i cammelli del

⁵⁹ *Ibidem*.

⁶⁰ Si veda in particolare, nel passo citato, il passaggio in cui Schalnassar pronuncia le parole “Ich bring' dir einen Zwerg, der zwanzig Stimmen/ von Menschen und von Tieren in sich hat. / Statt Papagei'n und Affen schenk ich dir/ sehr sonderbare Menschen, Ausgeburten/ von Bäumen, die sich mit der Luft vermählen. [...]”. Hofmannsthal, *Die Hochzeit der Sobeide*, GW GD I, p. 420.

mercante di tappeti. Un'ultima osservazione va riservata a Bahram, servo del commerciante, nel quale si potrebbe individuare un'evoluzione del servo preferito dal giovane figlio del mercante della 672^a Notte che, ricordiamolo, aveva prestato per lungo tempo servizio presso l'inviato del re di Persia. Al di là della sua presenza in uno dei racconti delle *Mille e una Notte*,⁶¹ potremmo formulare l'ipotesi che Hofmannsthal abbia incontrato quel nome nelle letture intraprese nel periodo di composizione della fiaba dei fratelli Amgiad e Assad,⁶² in particolare quando si confronta con il tema dello zoroastrismo. Bahram corrisponde, infatti, al nome teoforico di ben sei sultani della Persia sasanide, che regnarono tramandandosi il trono dal 263 al 591. Il primo di questi sultani, Bahram I (che regnò solo tre anni, dal 273 al 276), si distinse per la sua politica di forte intolleranza religiosa ma consentì tuttavia allo Zoroastrismo di consolidarsi in Persia come religione di stato; Bahram IV e Bahram V (il primo regna fino al 399 e il secondo tra 421 e 438) si impegnarono invece nella questione armena, un particolare non trascurabile, vista la concomitante presenza in scena di un servo armeno.⁶³ Piccolo stato del Caucaso meridionale al confine con la Turchia, l'Armenia stringe nei secoli ottimi rapporti politici ed economici con la Russia e l'Iran, mentre conosce lunghe lotte intestine con i turchi, interessati da sempre a conquistarne il territorio. Sotto la minaccia dei turchi, la diaspora degli armeni verso i territori a est e ovest del paese, in particolare verso quelli dell'Europa Centrale, comincia già nel XIV secolo, ma si acuisce particolarmente nel XVII secolo, quando un buon numero di armeni arriva anche nei territori del Danubio per stabilirsi lì in maniera definitiva.⁶⁴ Numerose fonti

⁶¹ Cfr. Hofmannsthal, *Die Hochzeit der Sobeide*, SW V, p. 388.

⁶² Già negli appunti per la storia dei due fratelli appare, infatti, la figura di un capitano di nave particolarmente cattivo, di nome Behram (cfr. *ibidem*).

⁶³ Per una visione d'insieme sul ruolo di ciascuno dei sultani nella storia persiana si veda Sir Percy Sykes, *A History of Persia*, vol. I, Routledge Courzon, London and New York, 1915, pp. 399 e segg.

⁶⁴ Quella che viene definita come una vera e propria diaspora degli armeni divenne un fenomeno di dimensioni particolarmente sensibili nel primo ventennio del '900, quando il ministro dell'interno ottomano Talaat Pascha diede ordine di deportarli fuori dai loro territori. Si veda Dominik J. Schaller, *Die Rezeption des Völkermordes an den Armeniern in Deutschland, 1915-1945*, in Hans-Lukas Kieser/ Dominik J. Schaller (Hgg.), *Der Völkermord an den Armeniern und die Shoah. The Armenian genocide and the Shoah*, Chronos, Zürich 2008, pp. 517-555.

testimoniano che già durante il regno dell'Imperatrice Maria Teresa vivevano a Vienna circa 21 famiglie armene, quasi tutte nel quartiere ebraico della Leopoldstadt.⁶⁵ Potrebbe essere stata proprio la presenza degli armeni nel tessuto sociale dell'impero, ad avere spinto Hofmannsthal ad introdurre nel suo dramma la figura di uno schiavo armeno che non avrebbe comunque compromesso il criterio di attendibilità utilizzato per la costruzione della cornice del suo lavoro.⁶⁶

4.4. Verso un Oriente non verbale

Protagonista indiscussa del dramma, tutto incentrato sulla sua tragedia di donna vittima di convenzioni morali e sociali, oltre che dell'inganno dell'uomo amato, Sobeide porta il nome di un personaggio femminile assai ricorrente nella raccolta delle *Mille e una Notte*, ispirato alla preferita del sultano Harun al-Rashid. Zobeida – questo il nome nella translitterazione più frequente – non era di certo la più bella tra le donne di cui il califfo amava circondarsi, ma di sicuro la più intelligente e quella cui egli era legato da sentimenti più profondi. La raffigurazione del suo personaggio nelle *Notti* tende a celebrare in primis le sue qualità intellettive e morali, il suo buonsenso e la sua generosità, nonché, non da ultimo, le sue doti artistiche e musicali, grazie alle quali, insieme alle sue sagge decisioni e ai suoi comportamenti caritatevoli, la principessa seppe conquistare il rispetto delle classi meno

⁶⁵ Interessante, a tal proposito, è il documento riassuntivo che la comunità armena austriaca ha redatto per riassumere la storia della loro presenza in quel paese, cfr. <http://www.masis.at/images/stories/pdf/2012.07%20Geschichte%20der%20armenischen%20Gemeinde%20Oesterreichs.pdf>

⁶⁶ Quanto ogni particolare in questo dramma sia frutto di un'accurata selezione, mirata a evitare ogni facile esotismo e a salvaguardare l'atmosfera intima e originale della storia dell'infelice *Sobeide*, ci è chiaro prendendo l'esempio della commedia *Il cavaliere della rosa* (1910): in quella vicenda, che si svolge "zu Wien, im ersten Jahrzehnt der Regierung Maria Theresias", entra in scena, infatti, "ein kleiner Neger in Gelb, behängt mit silbernen Schellen, ein Präsentierbrett mit der Schokolade tragend". L'immagine del servo di colore non rimanda in quel contesto a memorie 'orientali', bensì a una precisa tendenza di costume, legata allo spazio sempre maggiore che le réclame pubblicitarie assumevano nell'immaginario collettivo. Si tratta cioè della figura del moro che numerose marche di cioccolato usavano appunto per la pubblicità, giocando sull'analogia tra il colore del prodotto e la pelle degli abitanti dei luoghi dove si produceva la materia prima. Cfr. Hofmannsthal, *Der Rosenkavalier*, in GW D V, pp. 9-104, qui pp. 10 e 12.

abbienti della Bagdad dell'epoca.⁶⁷ La sua assidua presenza nei racconti delle *Mille e una Notte* riflette dunque il tributo che il suo popolo volle donarle, rendendola protagonista di una serie di avventure nelle quali la donna affronta diverse situazioni con astuzia e saggezza tali da costituire un modello al quale ispirarsi. Ad attrarre Hofmannsthal verso il personaggio, inoltre, potrebbe essere stato il nutrito apparato iconografico della principessa presente nella raccolta delle *Notti* di Dalziel da lui posseduta.

Cercheremo invano nella precedente produzione del poeta tracce di una somiglianza tra la figura di Sobeide e quelli di altre figure femminili ivi tratteggiate; ella si rivela dunque come il vero personaggio originale del dramma, al quale Hofmannsthal imprime una profondità psicologica del tutto assente dal modello della favola orientale alla quale si era ispirato.

La forza della donna è condensata in tre caratteristiche principali: il senso di responsabilità verso la famiglia, che la spinge al sacrificio; la sincerità, che la porta a sfidare la sorte raccontando al marito tutta la verità sui suoi sentimenti; infine, la passionalità e la dedizione assoluta con cui coltiva i suoi sentimenti per Ganem, animata dalla speranza che un giorno egli possa accoglierla presso di sé. L'insieme di queste caratteristiche spinge immediatamente a vedere in Sobeide l'anticipazione più tangibile del personaggio di Elettra, eroina drammatica per eccellenza del teatro hofmannsthaliano. Com'è noto, sebbene trovi la sua forma compiuta solo nel 1903, la tragedia di *Elettra* conosce una lunga gestazione a partire dalla frequentazione con i testi di Nietzsche, in particolare con *La nascita della tragedia*, che rilegge il mito classico attraverso il filtro del dionisiaco⁶⁸. Come Hofmannsthal

⁶⁷ Sulla figura di Sobeide si veda André Clot, *Harun al Rashid. Il califfo delle "Mille e una Notte"*, Rizzoli, Milano 1991, passim. e in particolare pp. 54-56. Harun al- Rashid, quinto califfo della dinastia abbaside, regnò tra il 763 e l'809. Il suo califfato, caratterizzato da lotte intestine contro la nobile famiglia dei Barmecidi (anch'essi presenti nelle *Notti* attraverso la figura del vizir Ja'far) è conosciuto come uno dei più prosperi della dinastia che, grazie al suo amore per la cultura, conobbe una particolare fioritura soprattutto nel campo delle arti e delle scienze.

⁶⁸ Sul rapporto tra Hofmannsthal e il dionisiaco si veda, tra i contributi più recenti: Bruno Hillebrand, *Nietzsche. Wie ihn die Dichter sahen*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 2000, pp. 68-84; Mathias Mayer, *Die Rhetorik der Lüge. Beobachtungen zu Nietzsche und Hofmannsthal*, in Christine Lubkoll (Hg.), *Das Imaginäre des Fin de siècle. Ein*

stesso accenna in una delle *Aufzeichnungen* del 1893, non bisogna intendere qui il dionisiaco come un'ebbrezza estatica o dissoluta, ma piuttosto nella sua variante orfica, più umana e sociale, incarnata dall'immagine di un Dioniso ctonio e preellenico, il Dioniso Zagreo, ovvero un Dio che si rigenera a nuova vita attraverso la continua esperienza della sofferenza e della morte attraverso il contatto con le forze stesse della terra.⁶⁹

Sia Elettra che Sobeide conducono una vita priva di qualsiasi piacere e felicità. Mentre Elettra vive quasi come un animale, ai margini della vita di palazzo dove regna il peccato perpetrato dalla madre e da Egisto, Sobeide vive invece una vita di rinunce e sacrifici, legati non solo alla condizione di povertà in cui versano i genitori, indebitati al punto da costringerla a sposare un uomo ricco per risanare i loro debiti, ma anche all'impossibilità di sposare l'amato Ganem al quale, nonostante il lungo periodo di lontananza, non smette di pensare. Le giornate delle due donne trascorrono all'insegna di un'attesa teleologica: mentre la giovane Sobeide attende la fine della sua pseudo-schiavitù alle condizioni familiari e il ritorno dell'amato, Elettra vive invece nell'attesa che si compia la sua vendetta, macerandosi nel desiderio senza potere agire in alcun modo per realizzarlo.

Sobeide rappresenta anche per altri versi un'anticipazione di Elettra: Hofmannsthal le infonde il coraggio di perseguire i propri obiettivi con intraprendenza, lasciandole rivelare la verità al marito e facendole materialmente raggiungere la casa di Schalnassar per ritrovare l'amore di Ganem, ma esclude che dopo il rifiuto di questi, la donna possa tornare a una vita normale presso la sua nuova casa. La morte rappresenta per Sobeide prima ed Elettra poi, l'unica soluzione possibile a una vita che, privata della stessa attesa di quella felicità tanto agognata, non può avere più alcun significato. Nel caso di Sobeide, inoltre, nemmeno la danza può dare alla ragazza quel sollievo nel quale, in passato, aveva sempre trovato una possibilità di fuga e di realizzazione:

Symposion für Gerhard Neumann, Rombach Freiburg i. Br. 2002, S. 43-63; Martin Urmann, *Die Transformation des Tragischen. Formen des Dionysischen bei Nietzsche und Hofmannsthal*, in "Merkur" Jg. 64 (2010) H. 5, pp. 413-424.

⁶⁹ "Der tragische Grundmythos: die in Individuen zerstückelte Welt sehnt sich nach Einheit, Dionysos Zagreus will wiedergeboren werden". (Il tragico mito fondativo: il mondo frammentato in individui anela all'unità, Dioniso zagreo vuole rinascere) Hofmannsthal, *Aufzeichnungen*, GW RA III, p. 359.

Sobeide Einschließen ist das Wort!
In euer Schicksal war ich eingeschlossen:
nun tut das Leben dieses Mannes hier
die Pforten auf, und diesen Augenblick,
den einz'gen, atme ich in freier Luft:
nicht eure mehr, und noch die seine nicht.
Ich bitt euch, geht, ich fühl, dies Ungewohnte,
so ungewohnt wie Wein, hat größere Kraft
und macht mich mein und sein und euer Dasein
mit andren Blicken ansehen, als mir ziemt.
(mühsam lächelnd)
Ich bitt' euch, seht mich nicht verwundert an:
mir gehn oft solche Dinge durch den Kopf,
nicht Traum, nicht Wirklichkeit. Ihr wißt, als Kind
war ich noch ärger. Und ist nicht der Tanz,
den ich erfunden hab', auch solch ein Ding:
wo ich aus Fackelschein und tiefer Nacht
mir einen flüssigen Palast erschuf,
drin aufzutauchen, wie die Königinnen
des Feuers und des Meers im Märchen tun⁷⁰.

Nel discorso di commiato dai genitori dopo la festa di nozze, Sobeide si concentra sulla sensazione di ebrezza che le infonde la sua nuova condizione di doppia libertà: da un lato dagli obblighi familiari e dall'altro dal vincolo matrimoniale. La donna si rende conto che le sue parole potrebbero apparire insensate e se ne scusa: la sua testa, ammette, si riempie spesso di quella strana mescolanza di sogni e desideri che la portano a fantasticare e che le consentono, attraverso la danza, di rifugiarsi in una dimensione altra, trasfigurandosi in un personaggio fiabesco, anticipando anche in questo il ruolo rituale e liberatorio che la danza assumerà nella scena finale dell'*Elektra*. Sobeide pone in nuce una prima acerba riflessione sul valore liberatorio della danza, pienamente realizzato nel momento finale dell'*Elektra*, nel quale la protagonista incontra la morte proprio in un estatico movimento rotatorio, simile a quello della danza sufi, durante il quale perse i sensi e la

⁷⁰ Hofmannsthal, *Die Hochzeit der Sobeide*, GW GD I, pp. 395-396.

coscienza e anticipa le più mature e sistematiche riflessioni alle quali Hofmannsthal darà corpo – secondo un modello molto consueto della sua riflessione estetica – in un saggio in forma di dialogo, dal titolo *Furcht*⁷¹ (Paura). Pubblicato nel 1907, *Furcht* presenta un lacerto di conversazione tra due etère, Laidion e Hymnis che si confrontano sul ruolo che la danza ricopre nella loro vita. Mentre la prima considera il linguaggio del corpo come la massima forma di creatività, l'unico strumento capace di liberare il corpo da ogni forma di paura (*Furcht*) e ombra (*Schatten*), liberandone allo stesso tempo i desideri (*Wünsche*), l'altra esprime della danza un'idea più statica e conservatrice. *Furcht* rappresenta nel corpo delle riflessioni hofmannsthaliane un documento straordinario del passaggio da un'estetica della parola poetica a quella del gesto (*Gebärde*), grazie alla quale Hofmannsthal riuscirà ad esplorare il potenziale del linguaggio non-verbali del mondo antico e di quello orientale e asiatico secondo quello che Gabriele Brandstetter ha definito nei termini di una nuova "Ästhetik des Schöpferischen, die jenseits des Universums der Bücher angesiedelt ist, den Bannkreis der Wortkunst transzendierend", un'estetica che concepisce la danza e il movimento "als Kunst aus dem Körper, deren Schöpferisches als das andere, Gegenläufige zur abendländischen Schrifttradition sich darstellt".⁷² Nel suo nuovo orientamento estetico, l'Oriente esplorato dal gesto teatrale, dalla pantomima e dal gesto non si sovrappone più, come in passato alla topografia della capitale imperiale multiculturale, ma si colloca in un orizzonte geografico ben preciso, che si muove dalla Grecia all'Oriente, attraversando l'Asia e l'Africa non solo da un punto di vista geografico, ma anche storico. Le tracce di questa nuova topografia dell'oriente reale troveranno nel tempo sublimazione nell'incessante attività di esplorazione territoriale grazie alla quale Hofmannsthal approderà sulle coste siciliane e a quelle greche quali avamposti di un Oriente che, nelle sue geografie più estreme, esplorerà solo nel 1925 con il viaggio in Marocco.

Il dramma di Sobeide conduce dunque l'estetica hofmannsthaliana dell'Oriente verso nuove sperimentazioni e verso una ridefinizione

⁷¹ Hofmannsthal, *Furcht*, GW EEGBR, pp. 572-580.

⁷² Gabriele Brandstetter, *Der Traum vom anderen Tanz. Hofmannsthals Ästhetik des Schöpferischen im Dialog Furcht*, in "Freiburger Universitätsblätter", Heft 112, Juni 1991, 30. Jg., pp. 37-58, qui p. 38. (Estetica della creazione che si colloca oltre l'universo dei libri transcendendo l'incanto della parola artistica [...])

delle sue coordinate topografiche, completando quel processo di trasformazione iniziato *in nuce* già con il ghazal dedicato alla figura di Gülnare. Era il 1891 quando Hofmannsthal aveva scelto, come abbiamo visto, di celebrare con i versi di un ghazal la sua passione per i racconti orientali: Gülnare è il primo personaggio delle *Notti* che compare nella sua opera, è tutt'altro che una figura umana; attraverso la serie di rime, assonanze e ripetizioni proprie della forma poetica utilizzata, Hofmannsthal ne trasfigura progressivamente il corpo dissolvendolo nell'ambiente circostante e rendendolo allotropia dell'essenza stessa della fiaba. Allo stesso modo il personaggio di Sobeide sembra congedarsi, a sua volta, dal mondo delle fiabe orientali per segnare il passaggio a una nuova fase della poetica hofmannsthaliana. Com'era già avvenuto con i versi di *Gülnare*, nel dramma di Sobeide l'autore si è curato di costruire attorno al suo personaggio la più perfetta delle cornici orientali ma, anche in questo caso, il movimento che domina l'incedere estetico, come è stato dimostrato, è circolare, introiettivo, apparentemente volto a recuperare, ampliandoli e sviluppandoli, vecchi nuclei tematici e spunti di riflessione.

Hofmannsthal continuerà a indagare il rapporto con l'alterità nella sua produzione successiva ma con una diversa consapevolezza geopolitica e culturale. La crisi del linguaggio sopraggiunta, tematizzata e superata a mezzo della *Lettera di Lord Chandos*, lo porrà lentamente in una posizione defilata rispetto a quel coinvolgimento panico e trascendentale che aveva dominato la sua primissima produzione in versi. "Es sind gleichfalls Wirbel, aber solche, die nicht wie die Wirbel der Sprache ins Bodenlose zu führen scheinen, sondern irgendwie in mich selber und in den tiefsten Schoß des Friedens".⁷³ Con più maturità e consapevolezza, Hofmannsthal gestisce e amministra il magmatico materiale dal quale fino a quel momento era invece posseduto e ritorna, quindi al suo Oriente localizzandolo nelle distanze geografiche che gli competono, pur continuando ad esserne spettatore privilegiato:

Die Schicksale dort lesen, wo sie geschrieben sind: das ist alles. Die Kraft haben, sie alle zu sehen, wie sie sich selber verzehren, diese lebenden Fackeln. Sie alle auf einmal zu sehen, gebunden an die Bäume des ungeheuren Gartens, den ihr Brand allein beleuchtet: und auf der

⁷³ Hugo von Hofmannsthal, *Ein Brief*, in GW EEGBR, p. 471.

obersten Terrasse stehen, der einzige Zuschauer, und in den Saiten der Leier die Akkorde suchen, die Himmel, Hölle und diesen Anblick zusammenbinden⁷⁴.

C'è uno iato profondo che distingue la produzione orientale finora analizzata e quella successiva, in cui l'elemento esotico non si legherà più al culto di una individualità sovradimensionale, in cui l'Oriente si rispecchia in un rigoglio di spazi, suggestioni dal sapore quotidiano. Esso, al contrario, si lega a pratiche di costume e di espressione culturale miste, in cui l'Oriente e l'Asia sono la risultanza di un gioco di intrecci e conflitti tra pratiche di un "estetismo individuale e il coinvolgimento in pratiche di impegno sociale".⁷⁵

Già durante il lavoro a *Sobeide*, infatti, Hofmannsthal elabora in pochi giorni la forma quasi definitiva dell'intermezzo *Des weißen Fächers*⁷⁶ (Del bianco ventaglio), dato alle stampe nel 1898. Già in questo lavoro, l'orizzonte esotico al quale l'autore si riferisce sposta le sue coordinate verso la Cina, per deviare, nei primi anni del 1900 verso il Giappone. Affascinato dall'arte di Sada Yakko,⁷⁷ che ispira anche le tecniche di

⁷⁴ Hofmannsthal, *Über Charaktere im Roman und Drama*, GW EEGBR qui p. 494. (Leggere I destini là dove sono iscritti: questo è tutto. Aver la forza di vederle tutte, come si consumano da sé, queste fiacole viventi. Vederle tutte in uan volta, legate agli alberi del gigantesco giardino illuminato, che solo il loro incendio illumina: a star là sulla terrazza più alta, unico spettatore, e sulle corde della lira cercare gli accordi che colleghino cielo, inferno e quello spettacolo, Hofmannsthal, Sui caratteri nel romanzo e nel dramma, in Id. *L'ignoto che appare*, op. cit, p. 160).

⁷⁵ Gail, Finney, *Humanism and Patriarchy: Hofmannsthal's Woman without a Shadow*. In Id., *Women in Modern Drama: Freud, Feminism, and European Theater at the Turn of the Century*, Cornell University Press, New York 1989, pp. 166-184, qui p. 168.

⁷⁶ Hofmannsthal, *Der weiße Fächer*, GW GD I, pp. 453-476. Si veda a tal proposito anche Ingrid Schuster, *Faszination Ostasien. Zur kulturellen Interaktion Europa-Japan-China. Aufsätze auf drei Jahrzehnte*, Peter Lang, Bern 2007, in part. le pp. 69-74 dal titolo: 'Die ,chinesische' Quelle des Weißen Fächers'.

⁷⁷ Educata sin da giovanissima al mestiere di Geisha, Sada Yakko faceva parte di una delle prime compagnie teatrali giapponesi a esibirsi in America e in Europa nei primi anni del '900. Al tour americano seguì una lunga serie di appuntamenti in Europa, tra cui la celebre esibizione all'Esposizione Universale di Parigi del 1900, alla quale seguirono gli appuntamenti di Londra e di Berlino, alla quale anche Hofmannsthal prese parte. Per approfondimenti sulla sua arte, Ivi, in particolare le pagine 75-88 dedicate agli 'Effects of Japanese Arts on French and German Literature in the Nineteenth Century' e Erika Fischer-Lichte, *The Show and the Gaze of Theatre: a European Perspective*, University of Iowa Press, Iowa City 1997, pp. 116-119; Lesley Downer, *Madame Sadayakko: The Geisha who Bewitched the West*, Gotham Books, New

Ruth San Denis,⁷⁸ Hofmannsthal scopre le misteriose potenzialità espressive della danza e sperimenta nuovi stili di vita, nuove forme di arte e di comunicazione nelle quali, attraverso il contatto con la natura, attraverso un modo tutto nuovo di misurare il tempo e la qualità dei rapporti umani, attraverso il rinnovato rapporto con la natura e l'uso del linguaggio del corpo gli sembrerà di trovare il punto di fusione perfetta tra i caratteri della fantasia europea e l'armonia della bellezza asiatica.⁷⁹

Diversamente da quanto avvenuto con le opere fino a questo momento analizzate, la dimensione ctonia esplorata da Hofmannsthal in opere successive al dramma di Sobeide non si immerge nelle profondità identitarie di un paesaggio mitteleuropeo nelle sue componenti sovradimensionali nelle quali, tuttavia, questi personaggi restano intrappolati. Il viaggio hofmannsthaliano prosegue infatti verso dimensioni più complesse di contatto reale con l'alterità: la nuova estetica hofmannsthaliana inaugurata ai primi del Novecento, afferma Gerhard Neumann, mira a una nuova forma di percezione culturale che "si sviluppa non dall'organo culturale tradizionale della memoria, ma dalla visione muta e, infine, tendendo a una nuova semiotica in cui il sostegno non è più la scrittura e la disciplina del corpo europeo, ma il trance, il 'vortice' della danza" altra "di una cultura estranea".⁸⁰ Partecipando a questo vortice, sempre tornando a parole di Neumann già citate in precedenza, si perfeziona in Hofmannsthal negli anni un esercizio di "etnografia letteraria". Esso porta l'autore a riformulare e rinegoziare il proprio io a partire dalla percezione dell'estraneo, inteso come elemento ereditario della propria cultura. Nelle opere analizzate in

York 2003.

⁷⁸ Alle figure di Sada Yakko, Ruth San Denis e Nijinsky Hofmannsthal accennerà anche in un seggio specificatamente dedicato all'arte della pantomima, composto nel 1911, cfr. Hofmannsthal, *Über die Pantomime*, GW RA I, pp. 502-505.

⁷⁹ Con queste parole Hofmannsthal definiva lo stile della danza di Ruth St. Denis, che, dopo aver visto le "ewige Dinge des Ostens", danzava ammalando il suo pubblico: "Ich fühle, wie hier flammenhaft etwas ins reale sinnliche Leben hineinschlägt, das seit wenigen Dezennien in der geisterhaften Sphäre des geistigen Genießens da ist und nun plötzlich da und dort, so unerwartet als möglich, in inkommensurablen Kunstwerken sich realisiert, eine Durchdringung der europäischen Phantasie mit asiatischer Schönheit". Hofmannsthal, *Die unvergleichliche Tänzerin*, GW RA I, pp. 496-501, qui p. 497.

⁸⁰ Cfr. Gerhard Neumann, *L'estetica di Hofmannsthal*, op. cit., p. 21.

questo lavoro, questo lavoro si avvia *in nuce* nella sua fase iniziale per poi maturare in modo consapevole nell'esplorazione matura e sistematica dell'estraneità delle opere scritte a partire dai primi del Novecento.

Bibliografia

HUGO VON HOFMANNSTHAL – OPERE

Sämtliche Werke. Kritische Ausgabe. Veranstaltet vom Freien Deutschen Hochstift. Hrsg. v. Rudolf Hirsch, Clemens Köttelwesch, Christoph Perels, Edward Reichel, Heinz Rölleke, Ernst Zinn, Fischer, Frankfurt a. M. 1975 e segg.

- SW I *Gedichte 1*, hrsg. v. Eugene Weber, 1984.
SW II *Gedichte 2. Aus dem Nachlaß*, hrsg. v. Andreas Thomasberger und Eugene Weber, 1988.
SW V *Dramen 3, Die Hochzeit der Sobeide. Der Abenteurer und die Sängerin*, hrsg. v. Manfred Hoppe, 1992.
SW XXVIII *Erzählungen 1*. hrsg. von Ellen Ritter, 1975.
SW XXIX *Erzählungen 2, Aus dem Nachlaß*, hrsg. v. Ellen Ritter, 1978.
SW XXXI *Erfundene Gespräche und Briefe*, hrsg. v. Ellen Ritter, 1991.
SW XXXIII *Reden und Aufsätze 2 (1902–1909)*, hrsg. v. Konrad Heumann und Ellen Ritter, 2009.
SW XXXIV *Reden und Aufsätze 3 (1910–1919)*, hrsg. v. Klaus E. Bohnenkamp, Katja Kaluga und Klaus-Dieter Krabiel, 2011.

Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden, hrsg. v. Bernd Schoeller (Bd. 10: und Ingeborg Beyer-Ahlert) in Beratung mit Rudolf Hirsch, Fischer, Frankfurt a. M. 1979 e segg.

- GD I *Gedichte. Dramen I. 1891-1898*, 1979.
DII *Dramen II – 1892-1905*, 1979.
EEGBR *Erzählungen, Erfundene Gespräche und Briefe, Reisen*, 1979.
RA I *Reden und Aufsätze I - 1891-1913*, 1979.
RA II *Reden und Aufsätze II - 1914-1924*, 1979.
RA III *Reden und Aufsätze III - 1925- 1929, Buch der Freunde, Aufzeichnungen 1889-1929*, 1980.

Brief-Chronik, Regest-Ausgabe, hrsg. v. Martin E. Schmid unter Mitarbeit von Regula Hauser und Severin Perrig, 3 Bde., Universitätsverlag Winter, Heidelberg 2003.

HUGO VON HOFMANNSTHAL – TRADUZIONI IN LINGUA ITALIANA

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

Narrazioni e Poesie, a cura di Giorgio Zampa, Mondadori, Milano 1972.

Il libro degli amici, a cura di Gabriella Bemporad, Adelphi, Milano 1980.

L'Austria e l'Europa. Saggi 1914-1928, traduzione e introduzione a cura di Gianpiero Cavaglià, Casa Editrice Marietti, Casale Monferrato 1983.

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

La rivoluzione conservatrice europea, presentazione di Damir Barbarić, edizione italiana a cura di Jan Bednarich e Renato Cristin, Marsilio, Venezia 2003.

OPERE DI ALTRI AUTORI

ARISTOTELE, *Etica Nicomachea* (Testo greco a fronte, a cura di Carlo Natali), Roma-Bari 2005.

BAHR, Hermann, *Rede über Klimt. Gegen Klimt*, in ID., *Kritische Schriften in Einzelausgaben*, hrsg. v. Claus Pias, VDG, Weimar 2009.

ID., *Studien zur Kritik der Moderne*, Vdg-Verlag, Kromsdorf-Weimar 2006.

BAUDELAIRE, Charles, *Opere*, a cura di Giovanni Raboni / Giuseppe Montesano, Introduzione di Giovanni Macchia, Mondadori, Milano 1996.

BLOCH, Ernst, *Ornamenti. Arte, filosofia e letteratura*, a cura di Micaela Latini, Armando Editore, Roma 2012.

CALVINO, Italo, *Perché leggere i classici*, Mondadori, Milano ed. 2002.

FONTANE, Theodor, recensione a F. Grillparzer, *Der Traum ein Leben*, in "Vossische Zeitung" Nr. 217, 10. Mai 1884, Beilage (online all'indirizzo <https://www.phf.uni-rostock.de/institut/igerman/forschung/litkritik/litkritik/start.htm?/institut/igerman/forschung/litkritik/litkritik/Kritiker/AgFontane.htm>).

FREUD, Sigmund, *Das Unheimliche*, in "Imago. Zeitschrift für Anwendung der Psychoanalyse auf die Geisteswissenschaften" V (1919), p. 297-324.

GOETHE, Johann Wolfgang, *Gedichte. Sämtliche Gedichte in zeitlicher Folge*, hrsg. von Heinz Nicolai, Insel, Frankfurt a. M. 1982.

ID., *Berliner Ausgabe. Poetische Werke* [Band 1-16], Band 3, Aufbau Verlag, Berlin 1960.

ID., *Gedenkausgabe der Werke, Briefe und Gespräche*, Band 1-24 und Erg. -Bände 1-3, Band 16, Artemis, Zürich 1948 e ff.

ID., *Il divano Occidentale-orientale*, a cura di Ludovica Koch, Ida Porena e Filiberto Borio, Bur, Milano 2001.

HAMMER-PURGSTALL, Joseph, *Erinnerungen aus meinem Leben 1774- 1852*, Wien und Leipzig 1940.

- KASSNER, Rudolf, *Die Ethik der Teppiche*, in ID., *Sämtliche Werke* (Hg. Von Ernst Zinn und Klaus E. Bohnenkamp), Band II, Neske, Pfullingen 1974, pp. 104-112.
- MENASSE, Robert, *Das Land ohne Eigenschaften. Essay zur Österreichischen Identität*, Suhrkamp, Wien 1992.
- ID., *Naschmarkt*, in KNAPP, Margit (Hg.), *Wien. Eine literarische Einladung*, Berlin, 2004, pp. 57-58.
- MUSIL, Robert, *Der Mann ohne Eigenschaften*, in ID., *Gesammelte Werke*, 2 B.de, hrsg. von Adolf Frisé, Rowohlt, Reinbeck 1981.
- NERVAL, Gerard de, *Voyage en Orient*, in ID., *Œuvres de Gérard de Nerval*, tome second, Éditions Garnier Frères, Paris 1958.
- SCHLEGEL, Friedrich, *Rede über die Mythologie*, in *Gespräch über die Poesie*, in ID., *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe. Erste Abteilung. Kritische Neuausgabe*, Band 2, Schöningh, München-Paderborn-Wien-Zürich 1967, pp. 311-329.
- SCHNITZLER, Arthur, *Traumnovelle*, in ID., *Gesammelte Werke. Die erzählenden Schriften*, 2 Bände, Bd. 2, Frankfurt a. M. 1961, pp. 433- 504.
- ID., *Tagebuch 1879-1931*, hrsg. von der Kommission für literarische Gebrauchsformen der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Obmann Werner Welzig, Wien 1981-2000.
- SCHOPENHAUER, Arthur, *Il mondo come volontà e rappresentazione*, a cura di Giuseppe Riconda, Mursia, Milano, 1969.
- STOKER, Braham, *Dracula* [1897], Penguin Books, London 1994.
- VERDI, Giuseppe, *Tutti i libretti d'opera*, Newton Compton, Roma 2009

FONTI ORIENTALI

- GALLAND, Antoine, *Le mille e una notte*, a cura di Massimo Jevolella, trad. di Armando Dominicus, 2 voll., Mondadori, Milano 1984.
- HĀFEZ, *Canzoniere*, traduzione e commento a cura di Giovanni M. D'Erme, tre vol., Università degli Studi di Napoli "L'Orientale", Napoli 2004-2008.
- ID., *Ottanta canzoni*, a cura di Stefano Pellò, Einaudi, Torino 2008.
- KHAYYAM, Omar, *Quartine (Robā'īyyāt)*, Einaudi, Torino 1979.
- RUMI, Jalal-al Din, *Mathnawi. Il poema del misticismo universale*, introduzione, traduzione e note di Gabriele Mandel Khān, Carla Cerati-Mandel, prefazione di Halil Cin, Bompiani, Milano 2006.
- ID., *Poesie mistiche*, a cura di Alessandro Bausani, BUR, Milano 1980.
- ID., *Ascolta la musica dell'anima*, a cura di Massimo Jevolella, Mondadori, Milano 2008.
- SA'DI, *Gulistan. Der Rosengarten*, hrsg. v. Kathleen Göpel, Peacock, Berlin 2008.
- ID., *L'argento di un povero cuore. 101 ghazal di Sa'di Shirāz*, S. Manoukian (a cura di), Ist. Cult. Della Rep. Isl. d'Iran, Roma 1991.
- Il Corano*, introduzione, traduzione e commento di Alessandro Bausani, BUR, Milano 1999.

Die Erzählungen aus den Tausendundein Nächten. Vollständige deutsche Ausgabe. Nach dem arabischen Urtext übertragen von Enno Littmann, in zwölf Teilbänden, Insel Taschenbuch Verlag, Frankfurt a. M. 1976.

Dalziel's Illustrated Arabian nights' entertainments, The text Revised and Emendated by H. W. Dulcken, one hundred illustrations by J.E. Millais ... [et al.], engraved by the Brothers Dalziel, Ward and Lock, London 1865.

HUGO VON HOFMANNSTHAL – LETTERATURA SECONDARIA

a) Biografie

KOCH, Hans-Albert, *Hugo von Hofmannsthal*, dtv, München 2004.

VOLKE, Werner, *Hugo von Hofmannsthal in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, Rowohlt, Reinbeck 1967.

WEINZIERL, Ulrich, *Hofmannsthal*, Fischer, Frankfurt a. M. 2007.

b) Miscellanea

Hofmannsthal, "Cultura tedesca / Deutsche Kultur", 8 (1997).

DANGEL-PELLOQUIN, Elsbeth (Hg.), *Hugo von Hofmannsthal. Neue Wege der Forschung*, WBG, Darmstadt 2007.

HIRSCH, Rudolf, *Beiträge zum Verständnis Hugo von Hofmannsthals. 2 Bde. Zusammenste*, Fischer, Frankfurt a. M. 2005.

MAYER, Mathia; WERLITZ, Julian, *Hofmannsthal-Handbuch. Leben - Werk - Wirkung*, J. B. Metzler Verlag, Stuttgart 2016.

PFOTENHAUER, Helmut; RIEDEL, Wolfgang; SCHNEIDER, Sabine, (Hgg.) *Poetik der Evidenz. Die Herausforderung der Bilder in der literatur um 1900*, Königshausen & Neumann, Würzburg 2005.

RENNER, Ursula; SCHMID, G. Bärbel (Hgg.), *Hugo von Hofmannsthal. Freundschaften und Begegnungen mit deutschen Zeitgenossen*, Königshausen & Neumann, Würzburg 1991.

STRELKA, Joseph P. (Hg.), "Wir sind aus solchem Zeug wie das zu Träumen...". Kritische Beiträge zu Hofmannsthals Werk, Peter Lang, Bern-Berlin-Frankfurt a. M., 1992.

c) Monografie

ALEWYN, Richard, *Über Hugo von Hofmannsthal* (1949), Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 1960.

BAMBERG, Claudia, *Hofmannsthal. Der Dichter und die Dinge*, Winter, Heidelberg 2011.

BROCH, Hermann, *Hofmannsthal und seine Zeit* (1948), Suhrkamp, Frankfurt a. M. 2001.

DJIBOUTI, Teona, *Aufnehmen und Verwandeln. Hugo von Hofmannsthal und der Orient*, iudicium, München 2014.

GÖTZ, Bärbel, *Erinnerung schöner Tage. Die Reise-Essays Hugo von Hofmannsthals*, Königshausen & Neumann, Würzburg 1992.

GRUNDMANN, Heike, „Mein Leben zu erleben wie ein Buch“. Hermeneutik des Erinnerns bei Hugo von Hofmannsthal, Königshausen & Neumann, Würzburg 2003.

- HEINZ, Tobias, *Hofmannsthals Sprachgeschichte. Linguistisch-literarische Studien zur lyrischen Stimme*, Niemeyer, Tübingen 2009.
- HIEBLER, Heinz, *Hofmannsthal und die Medienkultur der Moderne*, Königshausen & Neumann, Würzburg 2003.
- KÖHLER, Wolfgang, *Hugo von Hofmannsthal und "Tausendundeine Nacht". Untersuchungen zur Rezeption des Orients im epischen und essayistischen Werk. Mit einem einleitenden Überblick über den Einfluss von "Tausendundeine Nacht" auf die deutsche Literatur*, Lang, Bern 1972.
- KÜMMERLING-MEIBAUER, Bettina, *Die Kunstmärchen von Hofmannsthal, Musil und Döblin*, Böhlau, Köln 1991.
- LE RIDER, Jacques, *Hugo von Hofmannsthal. Historismus und Moderne in der Literatur der Jahrhundertwende*, (aus dem franz. von Leopold Federmair), Böhlau, Wien-Köln-Weimar 1997.
- LEŚNIAK, Sławomir, *Thomas Mann, Max Rychner, Hugo von Hofmannsthal und Rudolf Kassner. Eine Typologie essayistischer Formen*, Königshausen & Neumann, Würzburg 2005.
- MASSON, Jean-Yves, *Hofmannsthal, renoncement et métamorphose*, Verdier, Paris, 2006.
- MOMMSEN, Katharina, *Hofmannsthal und Fontane*, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1986.
- MUERDEL DORMEL, Lore, *Hugo von Hofmannsthal. Das Problem der Ehe und seine Bedeutung in den frühen Dramen*, Bonn 1975.
- NODIA, Nino, *Das Fremde und das Eigene. Hugo von Hofmannsthal und die russische Kultur*, Lang, Frankfurt am Main [u.a.] 1999.
- PULVIRENTI, Grazia, *La farfalla accecata. Strutture dell'immaginario nell'opera di Hofmannsthal*, Bruno Mondadori, Milano 2008.
- RENNER, Ursula, "Das Erlebnis des Sehens". Zu Hofmannsthals produktiver Rezeption bildender Kunst, in *Hugo von Hofmannsthal. Freundschaften und Begegnungen mit deutschen Zeitgenossen*. Im Auftrag der Hugo von Hofmannsthal-Gesellschaft, Königshausen & Neumann, Würzburg 1991.
- EAD., "Die Zauberschrift der Bilder". *Bildende Kunst in Hofmannsthals Texten*, Rombach, Freiburg i. B. 2000.
- ROSSO-CHIOSO, Fernanda, *Attraverso la sera*, Alinea, Firenze 2005.
- SCHAEFFER, Katrin, *Schwebende, webende Bilder*, Tectum, Marburg 2007.
- EAD., e RINKENBERGER, Norman, *Goethe und Hofmannsthal. Facetten analogischer Dichtkunst oder Wo versteckt man die Tiefe?*, Tectum, Marburg 2005.
- SCHNEIDER, Sabine, *Verheißung der Bilder. Das andere Medium in der Literatur um 1900*, Niemeyer, Tübingen 2006.
- STEFFEN, Hans, *Schopenhauer, Nietzsche und die Dichtung Hofmannsthals*, Göttingen 1973.
- STREIM, Gregor, *Das "Leben" in der Kunst. Untersuchungen zur Ästhetik des frühen Hofmannsthal*, Königshausen & Neumann, Würzburg 1996.

WIETHÖLTER, Waltraud, *Hofmannsthal oder Die Geometrie des Subjekts. Psychostrukturelle und ikonographische Studien zum Prosawerk*, Max Niemeyer, Tübingen 1990.

YANG, Jin, *"Innige Qual": Hugo von Hofmannsthal's Poetik des Schmerzes*, Königshausen & Neumann, Würzburg 2010.

ZELINSKY, Hartmut, *Brahman und Basilisk. Hugo von Hofmannsthal's poetisches System und sein lyrisches Drama Der Kaiser und die Hexe*, Fink, München 1974.

d) Saggi in volume e rivista

APEL, Friedmar, *Elementares Sehen. Hugo von Hofmannsthal's Poetik der Urnatur*, in ID., *Das Auge liest mit. Zur Visualität der Literatur*, Carla Hanser, München 2010, pp. 140- 147.

ASCARELLI, Roberta, *Un particolare rapporto con la storia: poesia, collezionismo e nuove cittadinanze nella Vienna fin de siècle*, in: *L'ossessione per l'antico. Sigmund Freud e Ludwig Pollack tra ebraismo, archeologia, collezionismo: atti del convegno, Roma, Palazzo Braschi, 7.4.2019*, a cura di R. Ascarelli e Orietta Rossini, Ayn t, Roma 2021, pp. 39-56.

BANQUIS, Geneviève, *L'image de Venise dan l'oeuvre de Hofmannsthal*, in "Revue de littérature comparée", XXXII, 3, 1958, pp. 321-326.

BAUMANN, Gerhart, *Kontinuität in der Vergänglichkeit – "... von nichts ausgeschlossen"*, in "Hofmannsthal-Jahrbuch 15/2007. Jg. XV (2007)", pp. 223-238.

BELVÈZE, Pauline, *Hugo von Hofmannsthal et le néoplatonisme. Convergences et differences*,

"Recherches germaniques", 49 (2019), pp. 5-21.

BREYMAYER, Ursula, *"Es regt sich ein Heimweh nach Märchenpracht ...". Venedig-Impressionen um 1900 und in der Dichtung Hugo von Hofmannsthal's*, in Grimm, Gunter E.; Breymayer, Ursula; ERHART, Walter, *"Ein Gefühl von freiem Leben". Deutsche Dichter in Italien*, Metzler, Stuttgart 1990, pp. 206-219.

BRANDSTETTER, Gabriele, *Der Traum vom anderen Tanz. Hofmannsthal's Ästhetik des Schöpferischen im Dialog Furcht*, in "Freiburger Universitätsblätter", Heft 112, Juni 1991, 30. Jg., pp. 37-58, anche in Dangel-Pelloquin, Elsbeth (Hg.), *Hugo von Hofmannsthal. Neue Wege der Forschung*, WBG, Darmstadt 2007, pp. 41-61.

BURDORF, Dieter, *Formentauschend. Hofmannsthal's Ghaselen im gattungsgeschichtlichen Kontext*, in "Hofmannsthal Jahrbuch zur europäischen Moderne" 20 (2012), pp. 109-140.

COHN, Dorrit, *'Als Traum erzählt'. The Case for a Freudian Reading of Hofmannsthal's 'Märchen der 672. Nacht'*, in "Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte" 54 (1980), pp. 284-305.

CSÚRI, Károly, *Jugendstil als narratives Konstruktionsprinzip. Über Hofmannsthal's "Das Märchen der 672. Nacht"*, in Schwob, Anton / Szendi, Zoltán (Hgg.), *Aufbruch in die Moderne. Wechselbeziehungen und Kontroversen in der*

- deutschsprachigen Literatur um die Jahrhundertwende im Donauraum*, Symposium Pécs/Fünfkirchen, 1. - 5. Oktober 1997/ [Südostdeutsches Kulturwerk], Verl. Südostdt. Kulturwerk, München 2000, pp. 17-32.
- DAY, Leroy, T., *Narrative transgression and the foregrounding of language in selected prose works of Poe, Valéry and Hofmannsthal*, Garland, New York 1988, pp. 113-161.
- DORMER, Lore M., *Saint and Sinner: some Reflections on the Image of Woman in the Works of Hofmannsthal and his Viennese Contemporaries*, in Berlin, Jeffrey B. / Johns, Jorun B. / Lawson, Richard H. (ed. by), *Turn-of-the-century Vienna and its legacy*, essays in honor of Donald G. Daviau, Ed. Atelier, Wien 1993, pp. 1-18.
- FINNEY, Gail, *Humanism and Patriarchy: Hofmannsthal's Woman without a Shadow*. In Id., *Women in Modern Drama: Freud, Feminism, and European Theater at the Turn of the Century*, Cornell University Press, New York 1989, pp. 166-184.
- FOTEVA, Ana, *Hofmannsthal's Arabella. Nineteenth-Century Slavonia as a Utopian Chronotopos of an Ideal Future Society*, in "Modern Austrian Literature" 2011, Vol. 44 Issue 1/2, pp. 19-35.
- FISCHER, Markus, *Geschichten nach Tausendundeiner Nacht. Zur Problematik des Orientbildes in ausgewählten Prosawerken von Wilhelm Hauff, Hugo von Hofmannsthal und Joseph Roth*, in "Kairoer germanistische Studien" Jg. 14 (2004), pp. 155-196.
- FUNK, Gerald, *Dämme bauen im Fluss des Heraklit. Der Schrecken der Zeit in Hofmannsthals "Märchen der 672. Nacht"*, in "Quarber Merkur", Jg. 36 (1999) H. 88, pp. 89-99.
- GERNIG, Kerstin, *Fremde Körper. Zur Konstruktion des Anderen in europäischen Diskursen*, Veröffentlichung der Universitätsvorlesung "Fremde Körper – zur Konstruktion des Anderen in Europäischen Diskursen" vom 13.4. - 18.7.2000 – hrsg. vom Präsidium der Freien Universität Berlin, pp. 105-112.
- HAAG, Ingrid, *Kryptogramme der Liebesangst. Zu Hofmannsthals Märchen der 672. Nacht und zu seinem Andreas-Fragment*, in "Cahiers d'études Germaniques", Jg. 50 (2006) H. 1, pp. 127-143.
- HAMBURGER, Michael, *Hofmannsthals Bibliothek. Ein Bericht*, in "Euphorien" 55 (1961), pp. 15-76.
- HEUMANN, Konrad, *"Stunde, Luft und Ort machen alles" – Hofmannsthals Phänomenologie der natürlichen Gegebenheiten*, in Dangel-Pelloquin, Elsbeth (Hg.), *Hugo von Hofmannsthal. Neue Wege der Forschung*, WBG, Darmstadt 2007, pp. 120-142.
- HILDEBRAND, Olaf, *Dichtung als intertextuelle Zauberei. Zu Hofmannsthals Traum von großer Magie*, in Id. (Hg.), *Poetologische Lyrik*, UTB, Köln-Weimar-Wien 2003, pp. 162-185.
- KROSNY, Katharina, *Hofmannsthal's aesthetic heritage and "Das Märchen der 672. Nacht"*, in Görner, Rüdiger (ed. by), *Anglo-German affinities and antipathies*, Iudicium, München 2004, pp. 119-129.

- KUHN, Ortwin, *Mythos, Neuplatonismus, Mystik: Studien zur Gestaltung des Alketisstoffes bei Hugo von Hofmannsthal*, T. S. Eliot und Thornton Wilder, München, Goldmann 1972.
- LAZARESCU, Mariana-Virgina, *Das Eigene und das Fremde in Hugo von Hofmannsthals Essayistik*, in Anghelescu, Mircea; Schippel, Larisa (Hgg.), *Im Dialog. Rumänische Kultur und Literatur*, Universitäts-Verlag, Leipzig 2000, pp. 105-112.
- LE RIDER, Jacques, *L'idée autrichenne de reich centre-européen, selon Hugo von Hofmannsthal*, in "Austriaca" 37, *Modernité de Hofmannsthal*, pp.137-153.
- MATHES, Jürg, *Überlegungen zur Verwendung der Zahlen in Hofmannsthals Erzählungen – Die 672. Nacht*, in "Germanisch-Romanische Monatsschrift", NF 32 (1982), pp. 202- 214.
- MAUSER, Wolfram, *Aufbruch ins Unentrinnbare. Zur Aporie der Moderne in Hofmannsthals "Märchen der 672. Nacht"*, in Brueckel, Ina (Hg.), *Bei Gefahr des Untergangs. Phantasien des Aufbrechens*; Festschrift für Irmgard Roebeling, Königshausen & Neumann, Würzburg 2000, S. 161-172.
- MAYER, Imke, *Hugo von Hofmannsthals "Weltgeheimnis": ein Spiel mit dem Unaussprechlichen*, in "Orbis litterarum" Jg. 51 (1996) H. 5, pp. 267-281.
- MAYER, Mathias, *Die Rhetorik der Lüge. Beobachtungen zu Nietzsche und Hofmannsthal*, in Lubkoll, Christine (Hg.), *Das Imaginäre des Fin de siècle. Ein Symposium für Gerhard Neumann*, Rombach Freiburg i. Br. 2002, S. 43-63.
- MISTRY, Freny, *Hofmannsthal's Oriental Library*, in "The Journal of English and Germanic Philology", Vol. 71, NO. 2, Apr., 1972, pp. 177-197.
- ID., *The Concept of Asia in Hofmannsthal's Prose Writings*, in "Seminar. A Journal of Germanic Studies", Vol XIII, No. 4 ,1977, pp. 227-256.
- MOMMSEN, Katharina, *Treue und Untreue in Hofmannsthals Frühwerk*, in "Germanisch-Romanische Monatsschrift", Band XIII, Heft 3, Juli 1963, pp. 306-334.
- MÜLLER, Michael, *Zwei unbekannte Quellen zu Hugo von Hofmannsthals >Die Hochzeit der Sobeide<*, in "Hofmannsthal Blätter"23/24, (1980/81), pp. 84-93.
- NEUMANN, Gerhard, *"Kunst des Nicht-lesens". Hofmannsthals Ästhetik des Flüchtigen*, in Dangel-Pelloquin, Elsbeth, *Hugo von Hofmannsthal. Neue Wege der Forschung*, WBG, Darmstadt 2007, pp. 84-99.
- PACHE, Walter, *Das alte und das neue Japan. Lafcadio Hearn und Hugo von Hofmannsthal*, in Id., *Degeneration – Regeneration. Beiträge zur Literatur- und Kulturgeschichte zwischen Dekadenz und Moderne*, Königshausen & Neumann, Würzburg 2000, pp. 87-99.
- PEKAR, Thomas, *Exotik und Moderne bei Hugo von Hofmannsthal*, in Becker, Sabina; Kiesel, Helmut, *Literarische Moderne. Begriff und Phänomen*, Walter de Gruyter, Berlin 2007, pp. 129-143.
- ID., *Hofmannsthals 'Umweg über Asien' . Zur Konstellation von Europa und Asien im europäischen 'Krisen-Diskurs' am Anfang des 20. Jahrhunderts*, in "Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte" (2009) H. 2, pp. 246-261.

- PFOTENHAUER, Helmut; RIEDEL, Wolfgang; Schneider, Sabine (Hgg.), *Poetik der Evidenz. Die Herausforderung der Bilder in der Literatur um 1900*, Königshausen & Neumann, Würzburg 2005.
- ID., *Hofmannsthal, die hypnagogen Bilder, die Visionen. Schnittstellen der Evidenzkonzepte um 1900*, in Id., Riedel Wolfgang/ Schneider, Sabine (Hgg.), *Poetik der Evidenz. Die Herausforderung der Bilder in der literatur um 1900*, Königshausen & Neumann, Würzburg 2005, pp. 2-18.
- RABELHOFER, Bettina "... war von einer tödlichen Traurigkeit". *Wiederkehrformen des Traumatischen in Hugo von Hofmannsthals Märchen der 672. Nacht*, in Freisl, Bettina; Stromberger, Monika *Stadt und Trauma. City and Trauma. Annäherungen, Konzepte, Analysen*, Königshausen & Neumann, Würzburg 2004, pp. 257-280.
- RIEDER, Wolfgang, *Schopenhauer, Hofmannsthal – und George?*, in "George-Jahrbuch", Jg. 8 (2010/2011), pp. 37-52
- RISPOLI, Marco, *Venedig: Weg vom festen Land, il faut glisser*, in: *Hofmannsthal. Orte: 20 biographische Erkundungen*, a cura di W. Hemecker e K. Heumann, Szolnay, Wien 2014, pp. 156-175.
- ROVAGNATI, Gabriella, *Alla ricerca di nuovi segni. Hofmannsthal e i linguaggi non verbali d'Oriente*, in "Studia Austriaca" XI (2003), pp. 29-47.
- SCHINGS, Hans-Jürgen, *Lyrik des Hauchs. Zu Hofmannsthals "Gespräch über Gedichte"*, in "Hofmannsthal-Jahrbuch" 11 (2003), pp. 311-339.
- SCHNEIDER, Sabine, "Farbe. Farbe. Farbe. Mir ist das Wort jetzt armselig". *Eine Mediale Reflexionsfigur bei Hofmannsthal*, in Pfothenauer, Helmut; Riedel, Wolfgang; Schneider, Sabine (Hgg.), *Poetik der Evidenz. Die Herausforderung der Bilder in der literatur um 1900*, Königshausen & Neumann, Würzburg 2005, pp. 77-102.
- SCHNITZLER, Günther, *Hofmannsthal, Kessler, Strauss: Die Josephslegende. Intermedialität und divergierende ästhetische Konzepte*, in Aurnhammer, Achim; Schnitzler, Günther (Hgg.), *Der Tanz in den Künsten 1770-1914*, Rombach, Freiburg 2009, pp. 307-344.
- SIMONS, Oliver, *Nachbilder Des Orients – Hugo Von Hofmannsthals Märchen der 672. Nacht*, in "Mitteilungen Des Deutschen Germanistenverbandes" (Einfache Prosaformen Der Moderne) 56.2 (2009), pp. 219-232.
- ID., *Orientteppich und Kunstwerk. 1895. Hugo von Hofmannsthals Märchen Der 672. Nacht*, in Honold, Alexander / Scherpe, Klaus R. (Hgg.), *Mit Deutschland um Die Welt. Eine Kulturgeschichte des Fremden in der Kolonialzeit*, Metzler, Stuttgart 2004, pp. 186-192.
- STRATHAUSEN, Carsten, *The Look of Things. Poetry and Vision around 1900*, The University of Carolina press, Chapel Hill-London 2003, pp. 146-189.
- STRELKA, Joseph P., *Hofmannsthal und die chinesische Geistigkeit*, in Id., *Lyrik - Kunstprosa – Exil. Festschrift für Klaus Weissenberger zum 65. Geburtstag*, Tübingen [u.a.], Francke 2004, pp. 177-192.
- TORRA-MATTENKLOTT, Caroline, *Wasserspiel und Federball. Hugo von Hofmannsthals Poetik des Leichten*, in Naumann, Barbara; Strässle, Thomas;

- Torra- Mattenklott, Caroline (Hgg.), *Stoffe. Zur Geschichte der Materialität in Künsten und Wissenschaften*, vdf, Zürich 2006, pp. 203-228.
- TRYTI, Tove, *Hugo von Hofmannsthals Die Hochzeit der Sobeide. Eine Interpretation*, in "Studia Germanica Gandensia" 13, 1971/72, pp. 183-232.
- URMANN, Martin, *Die Transformation des Tragischen. Formen des Dionysischen bei Nietzsche und Hofmannsthal*, in "Merkur" Jg. 64 (2010) H. 5, pp. 413-424.
- WEINHOLD, Ulrike, *Die Reinassancefrau des Fin de siècle. Untersuchungen zum Frauenbild der Jahrhundertwende am Beispiel von R. M. Rilkes Die Weiße Fürstin und H. v. Hofmannsthals Die Frau im Fenster*, in Kluge, Gerhard (Hg.), *Aufsätze zu Literatur und Kunst der Jahrhundertwende*, in "Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik", Band 18-1994, pp. 235-272.
- ZANUCCHI, Mario, *Hofmannsthal, Rückert und Rūmī – zum Ghasel Für Mich ...*, in: "Studia Theodisca" 20 (2013), pp. 23-28
- ZELINSKY, Hartmut, *Hugo von Hofmannsthal und Asien*, in BAUER, Roger et al. (Hgg.), *Fin de Siècle. Zu Literatur und Kunst der Jahrhundertwende*, Vittorio Klostermann, Frankfurt a. M. 1977, pp. 508-566.

ALTRI TESTI CRITICI

a) Orientalismo, colonialismo, *Fremde*

- A.A. V.V., *Österreich und die Türken - Internationales Kulturhistorisches Symposium Mogersdorf, Mogersdorf 1969*, Selbstverlag des Amtes der Burgenländischen Landesregierung, Eisenstadt 1972.
- AGAZZI, Elena (a cura di), *I mille volti di Suleika: orientalismo ed esotismo nella cultura europea tra '700 e '800*, Artemide, Roma 1999.
- AMALFITANO, Paolo; INNOCENTI, Loretta (a cura di), *L'Oriente. Storia di una figura nelle arti occidentali (1700-2000)*, 2 voll., Bulzoni, Roma, 2007.
- AMMANN, Ludwig, *Östliche Spiegel. Ansichten vom Orient im Zeitalter seiner Entdeckung durch den deutschen Leser, 1800-1850*, Olms, Hildesheim 1989.
- ATTIA, Iman (Hg.), *Orient- und IslamBilder. Interdisziplinäre Beiträge zu Orientalismus und antimuslimischem Rassismus*, Unrast, Münster 2007.
- BABINGER, Frany, *Orient und deutsche Literatur*, in Stammeler, Wolfgang (Hg.), *Deutsche Philologie Im Aufriss*, Bd. 3, Erich Schmidt Verlag, Berlin 1962, pp. 565-587.
- BAUER, Josef (Hg.), *Die Türken in Österreich. Geschichte, Sagen, Legenden*, Niederösterreichisches Pressehaus, St. Pölten 1982.
- BAURIEDL, Sybille, *Konstruktionen des Orients in Deutschland, Das Arabische Buch*, Berlin 1996.
- EAD., *Der >Orient< als Raumkonstruktion der Geographie*, in Attia, Iman (Hg.), *Orient- und IslamBilder. Interdisziplinäre Beiträge zu Orientalismus und antimuslimischem Rassismus*, Unrast, Münster 2007, pp. 137-154.
- BERMAN, Nina, *Orientalismus, Kolonialismus und Moderne. Zum Bild des Orients in der deutschsprachigen Kultur um 1900*, Metzler, Stuttgart- Weimar 1997.

- EAD., *Historische Phasen orientalisierender Diskurse in Deutschland*, in Attia, Iman (Hg.), *Orient- und IslamBilder. Interdisziplinäre Beiträge zu Orientalismus und antimuslimischem Rassismus*, Unrast, Münster 2007, pp. 71-84.
- BERNARD, Veronika, *Österreicher im Orient. Eine Bestandsaufnahme österreichischer Reiseliteratur im 19. Jahrhundert*, Wien, 1996.
- BÖHM, Alexandra; SPROLL, Monika (Hgg.), *Fremde Figuren. Alterisierungen in Kunst, Wissenschaft und Anthropologie um 1800*, Königshausen & Neumann, Würzburg 2008.
- BURKE, Edmund; PROCHASKA, David (ed. by), *Genealogies of Orientalism*, University of Nebraska Press, Lincoln-London 2008.
- CELEBI, Evliyâ, *Im Reiche des goldenen Apfels: des türkischen Weltenblummlers Evliyâ Celebi Reise in das Giaurenland und in die Stadt und Festung Wien anno 1665*, übers. und erl. von Richard Kreutel, hrsg. von Erich Prokosch und Karl Teply (Osmanische Geschichtsschreiber Bd. 2), Graz-Wien 1987.
- CHAHINE, Rima, *Zwischen Jugendstil und Art Déco. Zur Ikonographie der verschleierte Frau auf orientalischen Plakaten*, in Quintern, Detlev / Paulus, Verena C. (Hgg.), *Entführung in den Serail. Interdisziplinäre Beiträge zum Orientalismus*, Weißensee Verlag, Berlin 2008, pp. 147-164.
- COWAN, Robert, *The Indo-German Identification. Reconciling South Asian Origins and European Destinies 1765-1885*, Camden House, Rochester NY 2010.
- CSÁKY, Moritz, *Zur Konstruktion kollektiver Identitäten in Zentraleuropa*, in Müller-Funk, Wolfgang; Plener, Peter; Ruthner, Clemens (Hgg.), *Kanien revisited. Das Eigene und das Fremde (in) der österreichisch- ungarischen Monarchie*, Francke, Tübingen und Basel 2002, pp. 33-49.
- ID., *Mitteleuropa/Zentraleuropa– ein komplexes kulturelles System*, in Fassmann, Heiny; Müller-Funk; Wolfgang / Uhl; Heidemarie (Hgg.), *Kulturen der Differenz – Transformationsprozesse in Zentraleuropa nach 1989*, Vienna University Press, Vienna 2009, pp. 21- 30.
- DA CREMA, Nicoletta, *Verso Oriente. Il Tagebuch auf der Reise nach Kostantinopel und Griechenland di Franz Grillparzer*, in Agazzi, Elena (a cura di), *I mille volti di Suleika: orientalismo ed esotismo nella cultura europea tra '700 e '800*, Artemide, Roma 1999, pp. 203- 212.
- DUBIEL, Joachen, *Manifestationen des ‚postkolonialen Blicks‘ in kultureller Hybridität*, in Dunker, Axel (Hg.), *(Post-)Kolonialismus und Deutsche Literatur. Impulse der angloamerikanischen Literatur- und Kulturtheorie*, Aisthesis, Bielefeld 2005, pp. 45-68.
- EYBL, Franz M., *Historie als literarische Gelegenheit. Die Wiener Türkenbelagerung 1683 in der Literatur der Jubiläumsjahre 1933 und 1983* in Schmidt- Dengler, Wendelin (Hg.), *Der literarische Umgang der Österreicher mit Jahres- und Gedenktagen*, ÖBV Pädagogischer Verlag, Wien 1994, pp. 25- 40.
- FASSMANN, Heiny; MÜLLER-FUNK, Wolfgang; Uhl, Heidemarie (Hgg.), *Kulturen der Differenz – Transformationsprozesse in Zentraleuropa nach 1989*, Vienna University Press, Vienna 2009.

- FEICHTINGER, Johannes, *Nach Said. Der k.u.k. Orientalismus, seine Akteure, Praktiken und Diskurse*, in: Clemens Ruthner, Tamara Scheer (Hg.), *Bosnien-Herzegowina und Österreich-Ungarn, 1878–1918. Annäherungen an eine Kolonie*, LIT, Tübingen 2018 pp. 307–324.
- ID., UHL, Heidemarie, *Habsburg neu denken. Vielfalt und Ambivalenz in Zentraleuropa. 30 kulturwissenschaftliche Stichworte*, Böhlau, Wien/Köln/Weimar 2016.
- ID., *Komplexer k.u.k. Orientalismus: Akteure, Institutionen, Diskurse im 19. und 20. Jahrhundert in Österreich*, in Robert Born, Sarah Lemmen (Eds.), *Orientalismen in Ostmitteleuropa* (5-6), transcript Verlag, Bielefeld 2014, pp. 31-63
- ID., COHEN, Gary B., *Understanding Multiculturalism. The Habsburg Central European Experience*, berghahn, Oxford-New York 2014.
- ID., *Komplexer k.u.k. Orientalismus: Akteure, Institutionen, Diskurse im 19. und 20. Jahrhundert in Österreich*, in: Robert Born, Sarah Lemmen (Hg.), *Orientalismen in Ostmitteleuropa. Diskurse, Akteure und Disziplinen vom 19. Jahrhundert bis zum Zweiten Weltkrieg*, Bielefeld 2014, pp. 31–63.
- ID., HEISS, Johann, *Distant Neighbors: Uses of Orientalism in the Late Nineteenth-Century Austro-Hungarian Empire*, in: Johannes Feichtinger gem. m. James Hodgkinson, John Walker, Shaswati Mazumdar (eds.), *Deploying Orientalism in Culture and History. From Germany to Central and Eastern Europe*, Boydell & Brewer, Camden House, Rochester, New York 2013, pp. 148–165.
- ID., GROßEGGER Elisabeth, MARINELLI-KÖNIG, Gertraud, STACHEL, Peter, UHL Heidemarie (Hgg.), *Schauplatz Kultur – Zentraleuropa. Transdisziplinäre Annäherungen*, Studien Verlag, Innsbruck- Wien- Bozen 2006.
- ID., *Habsburg (post-)colonial. Anmerkungen zur inneren Kolonialisierung in Zentraleuropa*, in <http://www.kakanien.ac.at/beitr/theorie/Feichtinger1/pdf>
- FICHERT, Anna, *“Orientalische Sinnlichkeit” und ornamentale Abstraktion. Flaubert und die Dichter um 1900*, Tectum-Verlag, Marburg 2010, pp. 61-86.
- FISCHER, Robert-Tarek *Österreich im Nahen Osten. Die Großmachtpolitik der Habsburgermonarchie im Arabischen Orient 1633-1918*, Böhlau, Wien-Köln, Weimar 2006.
- FUCHS-SUMIYOSHI, Andrea, *Orientalismus in der deutschen Literatur. Untersuchungen zu Werken des 19. und 20. Jahrhunderts von Goethes West-östlichem Divan bis zu Thomas Manns Joseph-Tetralogie*, Olms, Hildesheim 1984.
- FUGAGNOLO, Ugo, *Bisanzio e l'Oriente a Venezia*, Lint, Trieste 1974.
- FUHRMANN, Malte, *Den Orient deutsch machen. Imperiale Diskurse des Kaiserreiches über das Osmanische Reich*, in <http://www.kakanien.ac.at/beitr/fallstudie/MFuhrmann1.pdf>.
- GÉRARD, René, *L'Orient et la pensée romantique allemande*, Marcel Didier, Paris 1963.

- GINGRICH, André, *Frontier Myths of Orientalism. The Muslim World in Public and Popular Cultures of Central Europe*, in BASKAR, Bojan; BRUMEN, Borut (Hgg.), *MESS. Mediterranean Ethnological Summer School*, Vol. II., Ljubljana 1998, pp. 99-127.
- ID., *Grenzmythen des Orientalismus – Die islamische Welt in Öffentlichkeit und Volkskultur Mitteleuropas*, in Mayr-Oehring, Erika; Doppler, Elke (Hrsg.), *Orientalische Reise. Malerei und Exotik im späten 19. Jahrhundert*, Museen der Stadt Wien 2003, pp. 110-129.
- ID., *Kulturgeschichte, Wissenschaft und Orientalismus. Zur Diskussion des „frontier orientalism“ in der Spätzeit der k.u.k. Monarchie*, in FEICHTINGER, Johannes; GROßEGGER Elisabeth; MARINELLI-KÖNIG, Gertraud; STACHEL, Peter; UHL Heidemarie (Hgg.), *Schauplatz Kultur – Zentraleuropa. Transdisziplinäre Annäherungen*, Studien Verlag, Innsbruck- Wien- Bozen 2006, pp. 279-288.
- GIRARDI, Michele, *Un'immagine musicale del Giappone nell'opera italiana fin de siècle*, in Amalfitano, Paolo; Innocenti, Loretta (a cura di), *L'Oriente. Storia di una figura nelle arti occidentali (1700-2000)*, 2 voll., Bulzoni, Roma, 2007, pp. 583-594.
- GOER, Charis; HOFMANN, Michael (Hgg.), *Der deutschen Morgenland. Bilder des Orients in der deutschen Literatur und Kultur von 1770 bis 1850*, Wilhelm Fink, München 2008.
- GRIMM, Gunter E.; TELLBACH, Michael; VOGT, Emely, *Orientalismus in der Literatur des fin de siècle*, in Kugler, Hartmut (Hg.), *www.germanistik2001.de. Vorträge des Erlanger Germanistentags 2001*, Aisthesis, Bielefeld 2002, pp. 199-211.
- GÜNTHER, Christiane C., *Aufbruch nach Asien. Kulturelle Fremde in der deutschen Literatur um 1900*, Iudicium Verlag, München 1988.
- HONOLD, Alexander, *Kanienien kolonial. Auf der Suche nach Welt- Österreich*, in Müller-Funk, Wolfgang; Plener, Peter; Ruthner, Clemens (Hgg.), *Kanienien revisited. Das Eigene und das Fremde (in) der österreichisch- ungarischen Monarchie*, Francke, Tübingen und Basel 2002, pp. 104-120.
- IRWIN, Robert, *Lumi dall'Oriente. L'Orientalismo e i suoi nemici* (2006), trad. it. di Fancesca Gerla, Donzelli, Roma 2006.
- ID., *La favolosa storia delle Mille e una Notte. I racconti di Shahrazad tra realtà, scoperta e invenzione*, Donzelli, Roma 2009.
- JENKINS, Jennifer *German Orientalism: Introduction*, in "Comparative Studies of South Asia, Africa and the Middle East", 24. 2 (2004), pp. 97-100.
- KIESER, Hans-Lukas, *Djihad, Weltordnung, "Goldener Apfel". Die osmanische Reichsideologie im Kontext west-östlicher Geschichte*, in FABER, Richard (Hg.), *Imperialismus in Geschichte und Gegenwart*, Königshausen und Neumann, Würzburg 2005, pp. 183-203.
- KLIEBER, Robert *jüdische, christliche, muslim. Lebenswelten der Donaumonarchie 1848-1918*, Böhlau, Wien-Köln-Weimar 2010.
- KISS, Endre, *Identität und Differenz – Funktionen der Logik, Logik der Funktionen. Über den Anderen, das Anderssein und die Interkulturalität*, in Stangl, Justin;

- Schmied-Kowarzik, Wolfdietrich (Hgg.), *Verstehen und Verständigung. Ethnologie, Xenologie, interkulturelle Philosophie*, Königshausen & Neumann, Würzburg 2002, pp. 359-369.
- KÖSTLIN, Konrad, *Volkskultur als Exotik des Nahen*, in FLOTYINGER, Rudolf (Hg.), *Fremdheit in der Moderne*, Passagen Verlag, Wien 1999, pp. 109- 120.
- LEPETIT, Mathieu, *Die Türken vor Wien*, in François, Etienne; Schulze, Hagen (Hgg.), *Deutsche Erinnerungsorten*, Bd. 1, Beck, München 2001, pp. 391-406.
- LEMAIRE, Gérard-Georges, *The Orient in Western Art*, Könemann, Cologne 2001.
- MACKENZIE, John M., *Orientalism: History, Theory, and the Arts*, Manchester University Press, Manchester 1995.
- MARCHAND, Susanne, *German Orientalism and the Decline of the West*, in "Proceedings of the American Philosophical Society", vol 145, no. 4, December 2001, pp. 465-473.
- MARELLI, Francesca, *Lo sguardo da Oriente. Simbolo, mito e grecità in Friedrich Creuzer*, Led, Milano 2000.
- MARZOLPH, Ulrich; VAN LEEUWEN, Richard; WASSOUF, Hassan (ed. by), *The Arabian Nights Encyclopedia*, ABC-CLIO, Santa Barbara 2004.
- MINA, Nima; GÖRNER, Rüdiger (Hgg.), *'Wenn die Rosenhimmel tanzen': orientalische Motivik in der deutschsprachigen Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts*, Iudicium, München 2006.
- MÜLLER-FUNK, Wolfgang; PLENER, Peter; RUTHNER, Clemens (Hgg.), *Kakanien revisited. Das Eigene und das Fremde (in) der österreichisch- ungarischen Monarchie*, Francke, Tübingen und Basel 2002.
- ID., *Kakanien Revisited. Über das Verhältnis von Herrschaft und Kultur*, in ID.; Plener, Peter; Ruthner, Clemens (Hgg.), *Kakanien revisited. Das Eigene und das Fremde (in) der österreichisch- ungarischen Monarchie*, Francke, Tübingen und Basel 2002, pp. 14-31.
- MUXFELDT, Kristina, *Schubert, Platen, and the Myth of Narcissus*, in "Journal of the American Musicological Society" Vol. 49, No. 3, (Autumn, 1996), pp. 480 -527.
- OROSZ, Magdolina, *Das Fremde Eigene. Identität und Identitätssuche in der Jahrhundertwende*, in Müller-Funk, Wolfgang; Plener, Peter; Ruthner, Clemens (Hgg.), *Kakanien revisited. Das Eigene und das Fremde (in) der österreichisch- ungarischen Monarchie*, Francke, Tübingen und Basel 2002 pp. 139-156.
- ÖZYURT, Senol, *Die Türkenlieder und das Türkenbild in der deutschen Volksüberlieferung vom 16. Bis zum 20. Jahrhundert*, Wilhelm Fink, München 1972.
- PAGEAUX, Daniel-Henri, *L'effetto esotico e la sua produzione: proposizioni per un metodo di studio e di ricerca*, in PROIETTI, PAOLO / BOCCALI, RENATO, *Le frontiere dell'alterità*, Sellerio, Palermo 2009, pp. 185-195.
- PASTORELLI, Ornella (a cura di), *Il profumo dello spazio* (con una prefazione di Silvio Levi), Franco Angeli, Milano 2003.

- PEITER, Anne D., *Österreich im Kontext des Orientalismus von Gérard de Nerval Voyage en Orient*, in BUSHELL, Anthony/ KOŠŤÁLOVÁ, Dagmar (Hgg.), *Von aussen betrachtet. Österreich und die österreichische Literatur im Spiegel der Auslandsrezeption*, Peter Lang, Bern 2007, pp. 107-134.
- PAULUS, Verena C., *Orient und Nostalgie. Zur Wirkungsweise des nostalgischen Blickes in exotischen Bilddiskursen des Westens*, in Quintern, Detlev; Paulus, Verena C. (Hgg.), *Entführung in den Serail. Interdisziplinäre Beiträge zum Orientalismus*, Weißensee Verlag, Berlin 2008, pp. 211- 232.
- POLASCHEGG, Andrea, *Der andere Orientalismus. Regeln deutsch-morgenländischer Imagination im 19. Jahrhundert*, Walter de Gruyter, Berlin- New York, 2005.
- EAD., *Die Regeln der Imagination. Faszinationsgeschichte des deutschen Orientalismus zwischen 1770 und 1850*, in Goer, Charis; Hofmann, Michael (Hgg.), *Der deutschen Morgenland. Bilder des Orients in der deutschen Literatur und Kultur von 1770 bis 1850*, Wilhelm Fink, München 2008, pp. 13-36.
- PULVIRENTI, Grazia, *L'Oriente e la Mitteleuropa*, in: "AION", Sezione germanica, N.S. XVII (2007), 1-2, pp. 495- 504.
- RHEIN, Karin, *Deutsche Orientmalerei in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts Entwicklung und Charakteristika*, Tenea, Berlin 2003.
- RUTHNER, Clemens, >K. und k. postcolonial? Für eine neue Leseart der österreichischen (und benachbarter) Literatur/en, in Müller-Funk, Wolfgang; Plener, Peter; Ruthner, Clemens (Hgg.), *Kakanien revisited. Das Eigene und das Fremde (in) der österreichisch- ungarischen Monarchie*, Francke, Tübingen und Basel 2002, pp. 93-103.
- SAID, Edward W., *Orientalismo. L'immagine europea dell'Oriente* (1978), (trad. it. di Stefano Galli), Feltrinelli, Milano ed. 2002.
- ID., *Orientalism. A Reader*, ed. Alexander Lyon Macfie, New York University Press, New York 2000
- SCHIPPER, Friedrich (Hg.), *Zwischen Euphrat und Tigris. Österreichische Forschungen zum Alten Orient*, Lit, Wien 2004.
- SCHUBERT, Gabriella; DAHMEN, Wolfgang (Hgg.), *Bilder von Eigenen und Fremden aus dem Donau-Balkan-Raum. Analyse literarischer und anderer Texte*, Südosteuropa Gesellschaft, München 2003.
- SCHUSTER, Ingrid, *Faszination Ostasien. Zur kulturellen Interaktion Europa-Japan-China. Aufsätze auf drei Jahrzehnte*, Peter Lang, Bern 2007, in part. le pp. 69-74.
- SCHWAB, Raymond, *The Oriental Renaissance. Europe's Rediscovery of India and the East, 1680-1880*, (transl. by Gene Patterson-Black and Victor Reinking) Columbia Univ. Press, New York [u.a.] 1984.
- SCHWARZ, Hans-Günther, *Orient-Okzident. Der orientalische Teppisch in der westlichen Literatur, Ästhetik und Kunst*, Iudicium Verlag, München 1990.
- ID., *Der Orient und die Ästhetik der Moderne*, Iudicium, München 2003.
- SEIPEL, Wilfried (Hg.), *Ägyptomanie. Europäische Ägyptenimagination von der Antike bis heute*, Skira, Wien (Kunsthistorisches Museum)-Mailand 2000.

SPANN, Korbinian, *Der, Die, Das Fremde. Juden und jüdische Religion als Paradigma einer Philosophie des Fremden*, Lit, Berlin 2006.

STAMM, Ulrike, *Der Orient der Frauen. Reiseberichte deutschsprachiger Autorinnen im frühen 19. Jahrhundert*, Böhlau, Köln, Weimar, Wien 2010.

TODD, Kontje, *German Orientalism*, University of Michigan Press 2004.

TODOROVA, Maria, *Imagining the Balkans*, Oxford Univ. Press, Oxford 1997.

ID., *Die Erfindung des Balkans, Europas bequemes Vorurteil*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1999.

ID., *Balkan identities: nation and memory*, Hurst, London 2004.

UERLINGS, Herbert, *Kolonialer Diskurs und deutsche Literatur. Perspektiven und Probleme*, in DUNKER, Axel (Hg.), *(Post-)Kolonialismus und Deutsche Literatur. Impulse der angloamerikanischen Literatur- und Kulturtheorie*, Aisthesis, Bielefeld 2005, pp. 17-44.

WINKS, Robin W.; RUSH, James R. (eds.), *Asia in Western Fiction*, Manchester University Press 1990.

ZIMMERMANN, Albert; CRAEMER-RUEGENBERG, Ingrid (Hgg.), *Orientalische Kultur und europäisches Mittelalter*, de Gruyter, Berlin – New York 1985.

b) Studi su arte, lingua, storia e culture orientali

A.A. V. V., *Les Mille et une Nuits*, Institut du Monde Arabe, Éditions Hazan, Paris 2012.

ARBERRY, Arthur John, *Orient Pearls at Random Strung*, in "BSO(A)S" 11, 1946, pp. 699-712.

ID., *Classical Persian Literature*, Curzon Press, Richmond 1958.

BAUM, Wilhelm, *Josef von Hammer-Purgstall. Ein österreichischer Pionier der Orientalistik*, in "Österreich in Geschichte und Literatur" Bd. 46 (2002), pp. 224-239.

BIETAK, Wilhelm, *Gottes ist der Orient, Gottes ist der Okzident. Eine Studie über Joseph von Hammer-Purgstall*, Europa-Verlag, Wien 1948.

BUERGEL, Johann Christoph, *Il discorso è nave, il significato un mare. Saggi sull'amore e il viaggio nella poesia persiana medievale*, Carocci, Roma 2006.

CHEBEL, Malek, *Dizionario dei simboli islamici: riti, mistica e civilizzazione*, Edizioni Arkeios, Roma 1997.

CHITTICK, William C., *Il sufismo*, a cura di F. Leccese, Einaudi, Torino 2009.

CLOT, André, *Harun al Rashid. Il califfo delle "Mille e una notte"*, Rizzoli, Milano 1991.

DE BRUIJN, J.T.O., *Persian Sufi Poetry. An Introduction to the Mystical Use of Classical Poems*, Curzon Press, Richmond 1997.

DOWNER, Lesley, *Madame Sadayakko: The Geisha who Bewitched the West*, Gotham Books, New York 2003.

ELGOHARY, Baher Mohamed, *Die Welt des Islam. Rezipiert und dargestellt durch Joseph Freiherr von Hammer-Purgstall*, Lang, Frankfurt am Main 1988.

GARBINI, Giovanni, *Le lingue semitiche. Studi di storia linguistica*, Napoli 1984.

GHIYÂSODDÎN 'Alî di Yazd, *Le gesta di Tamerlano*, (ed. it. a cura di Michele Bernardini), Mondadori, Milano 2009.

- HANIF, N., *Biographical Encyclopaedia of Sufis (Central Asia and Middle East)*, Sarup & Sons, New Dehli, 2002.
- IRWIN, Robert, *La favolosa storia delle Mille e una Notte. I racconti di Shahrazad tra realtà, scoperta e invenzione*, Donzelli, Roma 2009.
- KATOUIAN, Homa, *Sa'di, The Poet of Life, Love and Compassion*, OneWorld, Oxford 2006.
- KILITO, Abdelfattah, *L'occhio e il lago. Saggio sulle "Mille e una notte"*, il Melangolo, Genova 1994.
- LEWIS, Franklin, *Hafez ix. Hafez and Music in Encyclopaedia Iranica*, Online Edition, December 15, 2002, <http://www.iranicaonline.org/articles/hafez-ix>
- LO JACONO, Claudio, *Di alcune particolarità dei "ġinn"*. In *Un ricordo che non si spegne. Scritti in memoria di Alessandro Bausani*, Istituto Universitario Orientale, Napoli 1995.
- LOLOI, Parvin, *Hafiz, Master of Poetry. A critical Bibliography*, I.B. Tauris & Co., New York, 2004.
- MAHDI, Muhsin, *The Thousand and One Nights (Alf Laila wa-Layla), From the Earliest Known Sources. Arabic text with introduction and Notes. Part 3, Introduction and Index*, Brill, Leiden 1994.
- MARZOLPH Ulrich; LEEUWEN, Richard Van; WASSOUF, Hassan (ed. by), *The Arabian Nights Encyclopedia*, ABC-CLIO, Santa Barbara 2004.
- MASSÉ, Henry, *Essai sur le poète Saadi*, Paris 1919.
- PAGLIARO, Antonino; BAUSANI, Alessandro, *La letteratura persiana*, Sansoni-Accademia, Firenze-Milano 1968.
- ROUX, Jean-Paul, *Tamerlano* (trad. it di Sergio Atzeni), Garzanti, Milano 2000.
- SACCONE, Carlo, *Storia tematica della letteratura persiana classica*, 2. voll., Carocci, Roma 2005.
- SCHALLER, Dominik J., *Die Rezeption des Völkermordes an den Armeniern in Deutschland, 1915-1945*, in Kieser, Hans-Lukas; Schaller, Dominik J. (Hgg.), *Der Völkermord an den Armeniern und die Shoah. The Armenian genocide and the Shoah*, Chronos, Zürich 2008, pp. 517-555.
- SCHMITT, Oliver Jens, *Levantiner - Lebenswelten und Identitäten einer ethnokonfessionellen Gruppe im osmanischen Reich im "langen 19. Jahrhundert"*, R. Oldenbourg Verlag, München 2005.
- SIRONVAL, Margaret, *Histoire des Princes Amgiad et Assad*, in "Communications", 39 (1984), pp. 125-140.
- SYKES, Sir Percy, *A History of Persia*, vol. I, Routledge Courzon, London and New York, 1915.
- 'Hafez's life and times', in *Encyclopaedia Iranica*, Online Edition, December 15, 2002, <http://www.iranicaonline.org/articles/hafez-ii>

ALTRI TESTI

- AA.VV., a cura di *Dizionario di retorica e stilistica*, Utet, Torino, 2004.
- APEL, Friedmar, *Das Auge liest mit. Zur Visualität der Literatur*, Carla Hanser, München 2010.

- APPADURAI, Arjun, *Modernity at Large. Cultural Dimension of Globalisation*, University of Minnesota Press, Minneapolis-London 1996.
- ASSMAN, Aleida, *Das Gedächtnis der Orte*, in "Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte" Sonderheft 68 (1994), pp. 17-35.
- AURNHAMMER, Achim; SCHNITZLER, Günther (Hgg.), *Der Tanz in den Künsten 1770-1914*, Rombach, Freiburg 2009.
- BÄR, Gerald, *Das Motiv des Doppelgängers als Spaltungsphantasie in der Literatur und im deutschen Stummfilm*, Rodopi, Amsterdam 2005.
- BALKE, Diethelm, *West-östliche Gedichtformen. Sadschal- Theorie und die Geschichte des deutschen Ghasels*, Diss. Bonn 1952.
- BARZ, Christiane, *Weltflucht und Lebensglaube. Aspekte der Dekadenz in der skandinavischen und deutschen Literatur der Moderne um 1900*, Kirchhof & Franke Leipzig, Berlin 2003, pp. 213-264.
- BETHGE, Eberhard Gilbert, *Hans Bethge. Leben und Werk. Eine Biographie*, (3. Erw. und bebild. Aufl.), Yinyang-Media-Verlag, Kelkheim 2002.
- BHABHA, Homi, *The location of Culture*, Routledge, London 1994.
- BOSSE, Anke, *Interkulturelle Balance statt "clash of cultures". Zu Goethes West-östlichem Divan*, in "Études Germaniques" 60, 2005, pp. 231-248.
- BRIX, Emil; BRUCKMÜLLER, Ernst; STEKL, Hannes, *Memoria Austriae*, Verlag für Geschichte und Politik, Wien, 2004-2005 (Bd. 3).
- ID., *Pluralität. Die Erneuerung der Moderne*, in Moser, Lottelis / Zand, Helene (Hgg.), *Pluralität. Eine interdisziplinäre Annäherung*, Böhlau, Wien-Köln-Weimar, 1996, pp. 273-296.
- ID.; WERKNER, Patrick (Hgg.), *Die Wiener Moderne. Ergebnisse eines Forschungsgespräches der Arbeitsgemeinschaft Wien um 1900 zum Thema "Aktualität und Moderne"*, Verlag für Geschichte und Politik [u.a.], Wien 1990.
- CERMELLI, Giovanna, *Il Reno*, in Fiorentino, Francesco/ Sampao, Giovanni, *Atlante della letteratura tedesca*, Quodlibet, Macerata, 2009, pp. 33-45.
- DAUMAS, Maurice, *Adulteri e cornuti. Storia della sessualità maschile tra Medioevo e Modernità*, Dedalo, Bari 2008.
- DE CERTEAU, Michel, *Die Kunst des Handelns*, Merve Verlag, Berlin 1988.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix, *Mille plateaux. Capitalisme et schizofrénie*, Les Édition de Minuit, Paris 1980.
- DE MICHELI, Mario, *Le avanguardie artistiche del Novecento*, Feltrinelli, Milano 2009.
- DIEHL, Charles, *La Repubblica di Venezia*, Newton & Compton, Roma 2004.
- FAHR-BECKER, Gabriele, *Jugendstil*, Ullman, Postdam 2009.
- FERRARI, Anna, *Dizionario di Mitologia*, Utet, Torino 1999.
- FIorentino, Francesco; SAMPALO, Giovanni (a cura di) *Atlante della letteratura tedesca*, Quodlibet, Macerata, 2009.
- FISCHER-LICHTE, Erika, *The Show and the Gaze of Theatre: a European Perspective*, University of Iowa Press, Iowa City 1997.

- FORNARI, Franco, *La lezione freudiana. Per una nuova psicanalisi*, Feltrinelli, Milano 1983.
- FRIETSCH, Wolfram, *Die Traumfahrt der Zauberflöte. Selbstwerdung und Archetypen*, Opus Magnum, Stuttgart, 2010.
- GNISCI, Armando; SINOPOLI, Franca; et all. (a cura di), *Letteratura comparata*, Bruno Mondadori, Milano 2002.
- GROTZFELD, Heinz, *Dreihundert Jahre 1001 Nacht in Europa in geteiltem Besitz von Orient und Okzident*, in OSIGUS, Anke (Hg.), *Dreihundert Jahre 1001 Nacht in Europa*, Lit, Münster 2005, pp. 9-30.
- HACHENBERG, Katja, *Literarische Raumsynästhesien um 1900. Methodische und theoretische Aspekte einer Aesthetik der Subjektivität*, Aisthesis, Bielefeld 2005.
- HILLEBRAND, Bruno, *Nietzsche. Wie ihn die Dichter sahen*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 2000.
- HÖFLECHNER, Walter; WAGNER, Alexandra (Hgg.), *Joseph von Hammer – Purgstall. Erinnerungen und Briefe*, Publikationen aus dem Archiv der Universität Graz, Band 41*/1-3, Graz 2011.
- HOFMANN, Michael, *Interkulturelle Literaturwissenschaft*, Wilhelm Fink, Paderborn 2006.
- ID., *Humanitäts-Diskurs und Orient-Diskurs um 1780: Herder, Lessing, Wieland*, in Goer, Charis/ Hofmann, Michael (Hgg.), *Der deutschen Morgenland. Bilder des Orients in der deutschen Literatur und Kultur von 1770 bis 1850*, Wilhelm Fink, München 2008, pp. 37-55.
- JANIK, Allan; TOULMIN, Stephen, *Wittgenstein's Vienna*, Simon and Schuster, New York 1973.
- JOHNSTON, William M., *Der Österreichische Mensch. Kulturgeschichte der eigenart Österreichs*, Böhlau, Wien, Köln, Graz 2010.
- JOST, Dominik, *Literarischer Jugendstil*, Metzler, Stuttgart 1969.
- KAMALULDIN, Ishrak, *Dialog der Kulturen am Beispiel des West-Östlichen Divan. Goethe und der Orient*, Diplomica Verlag, Hamburg 2009.
- KIM, Hee-Ju, <Ehe zwischen Brüdern>. Arthur Schnitzels „Traumnovelle“ im Licht ihrer intertextuellen Bezüge zur „Geschichte der Prinzen Amgiad und Assad“ aus „Tausendundeine Nacht“, in „Hofmannsthal-Jahrbuch“ 17 (2009), pp. 253-288
- KOMLOSY, Andrea, *Innere Peripherien als Ersatz für Kolonien? Zentrenbildung und Peripherisierung in der Habsburgermonarchie*, in <http://www.kakanien.ac.at/beitr/fallstudie/AKomlosy1.pdf>
- KREUTZER, Leo, *Johann Gottfried Herder, Geschichtsphantheismus als Denkmodell für einen anderen Orientalismus*, in Goer, Charis / Hofmann, Michael (Hgg.), *Der deutschen Morgenland. Bilder des Orients in der deutschen Literatur und Kultur von 1770 bis 1850*, Wilhelm Fink, München 2008, Wilhelm Fink, München 2008, pp. 57-65.
- KRUSE, Joseph A., *Heinrich Heine und der Orient*, in Goer, Charis / Hofmann, Michael (Hgg.), *Der deutschen Morgenland. Bilder des Orients in der deutschen*

- Literatur und Kultur von 1770 bis 1850*, Wilhelm Fink, München 2008, pp. 165-178.
- LANGE, Sigrid (Hg.), *Raumkonstruktionen in der Moderne*, Aisthesis, Bielefeld 2001.
- LEE, Youngnam, *Rainer Maria Rilke: Jenseits der reflektierten Gedanken. Ein Beitrag zur Poetik Rilkes aus interkultureller Perspektive: Taoismus, Zen-Buddhismus*, Der Andere Verlag, Frankfurt a. M. 2002.
- LEFEVERE, André, *Translation, Rewriting, and the Manipulation of Literary Fame*, London/New York, Routledge, 1992.
- LEEUWEN, Richard van, *Des Lumières au Romantisme: les Mille et une Nuits dans la littérature allemande, de Wieland à Hoffmann*, in *Les Mille et une Nuits*, Institut du Monde Arabe, Éditions Hazan, Paris 2012, pp. 175-179.
- LIBARDI Massimo; ORLANDI, Fernando, *Mitteleuropa, Mito, Letteratura, Filosofia*, Silvy Edizioni, Trento, 2010.
- LORENZ, Dagmar, *Wiener Moderne*, (1998) Metzler, Stuttgart- Weimar, ed. 2007.
- LORENZEN, Jan N., *Die großen Schlachten. Mythen, Menschen, Schicksale*, Campus, Frankfurt a. M. 2006.
- LOTMAN, Jurij, *Retorica*, in Fabbri, Paolo; Marrone, Gianfranco, *Semiotica in nuce*, Vol. II - Teoria del discorso, Meltemi, Roma 2001, pp. 147-163.
- MAGRIS, Claudio, *Danubio*, Garzanti, Milano 1986.
- ID., *Il mito asburgico nella letteratura austriaca moderna*, Torino, 1963.
- ID., Claudio Magris, *Austria. Un paese senza identità*, in: "Cultura tedesca" n.6, dicembre 1996.
- MALA, Simona, *Ludwig August Frankl (1810-1894) - Ein jüdischer Kosmopolit in Mitteleuropa*, in "H-Net Reviews in the Humanities & Social Sciences", 2011, pp. 1-5.
- MARTENS, Gunter, *Vitalismus und Expressionismus*, Kohlhammer Stuttgart 1971.
- SCHORSKE, Carl Emil, *Wien. Geist und Gesellschaft im Fin de Siècle*, Fischer, Frankfurt a. M. 1982.
- MEYER, Herman, *Rilkes Begegnung mit dem Haiku*, in "Euphorion", 74, 1980, pp. 134-168.
- MEISAMI, Julie Scott, *Structure and Meaning in Medieval Arabic and Persian Lyric Poetry. Orient Pearls*, Routledge, London 2003.
- MEYER, Herman, *Rilkes Begegnung mit dem Haiku*, in "Euphorion", 74, 1980, pp. 134-168.
- MIGLIO, Camilla, *Persia*, in Fiorentino, Francesco; Sampaolo, Giovanni (a cura di), *Atlante della letteratura tedesca*, Quodlibet, Macerata, 2009, pp. 432-438.
- EAD.; INGENITO, Domenico, *Goethe. Die Reise des Hâfez von Shirâz über Istanbul nach Weimar*, in "Studi Germanici" 2, 2013, pp. 41-58.
- MITTNER, Ladislao, *Storia della letteratura tedesca III*, tomo primo, Einaudi, Torino, 1971, p. 405.
- MOMMSEN, Katharina, *Goethe und 1001 Nacht. Veröffentlichungen des Instituts für deutsche Sprache und Literatur*, Bd. 21, Akademie-Verlag, Berlin 1960.

- OBERZILL, Gerhard H., *Ins Kaffeehaus! Geschichte einer Wiener Institution*, Verlag für Jugend und Volk, Wien 1983.
- OSBORNE, John, *The Meiningen Court Theatre 1866-1890*, Cambridge University Press 1988.
- PAOLUCCI, Gianluca, *Il Danubio*, in Fiorentino, Francesco; Sampaolo, Giovanni (a cura di) *Atlante della letteratura tedesca*, Quodlibet, Macerata, 2009, pp. 46-53.
- PARK, Jinhung, *Rainer Maria Rilkes Selbstwerdung in buddhistischer Sicht*, Peter Lang, Frankfurt a. M. 1990.
- PASEWALCK, Sille, *“Die fünffingrige Hand”. Die Bedeutung der sinnlichen Wahrnehmung beim späten Rilke*, de Gruyter, New York 2002.
- PEDANI FABRIS, Maria Pia, *Venezia porta d’Oriente*, Il Mulino, Milano 2010.
- PFEIFER, Christiane Barbara, *Heine und der islamische Orient*, in *Mîzân - Studien zur Literatur in der islamischen Welt*, hrsg. von Catharina Dufft, Stephan Guth, Roxane Haag-Higuchi, Börte Sagaster, *Mîzân - Studien zur Literatur in der islamischen Welt*, Bd. 1, Bd. 1, Harrassowitz, Wiesbaden 1990.
- PHILLIP, Carl, *Beiträge zur Darstellung des persischen Lebens nach Muslih-uddîn Sa`dî*, Halle 1901.
- PLASCHKA, Richard Georg; STOURZH, Gerald; NIEDERKOM, Jan Paul, *Was heisst Österreich? Inhalt und Umfang des Österreichbegriffs vom 10. Jahrhunderts bis heute*, Verlag der Akademie der Wissenschaften, Wien 1995.
- PONZI, Mauro, *Spazi di transizione. Il classico moderno (1888-1933)*, Mimesis, Milano 2008.
- PRAZ, Mario, *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, Bur, Milano 2009.
- RADJAJE, Ali, *Das profan-mystische Ghasel des Hafis in Rückerts Übersetzungen und in Goethes „Divan“*, Ergon, Würzburg 1988.
- RICCI, Giancarlo, *Le città di Freud*, Jaca Books, Como 1994.
- RUPRECHTER, Walter, *Die Wiener Moderne in kulturwissenschaftlicher Sicht*, in: *“Waseda Blätter”*, Nr. 11, 2004, pp. 121-132.
- SAINT-GILLE, Anne-Marie, *La mémoire culturelle est-elle quantifiable? À propos des “Lieux de mémoire” autrichiens*, in: *“Études Germaniques”* 61 (2006), 4, pp. 647-654.
- EAD., *Canonisation culturelle et identités nationales: l’élaboration des “lieux de mémoire”*, in *“Études Germaniques”* 62 (2007), 3, pp. 573-586.
- SCHALLER, Dominik J., *Die Rezeption des Völkermordes an den Armeniern in Deutschland, 1915-1945*, in Kieser, Hans-Lukas / Schaller, Dominik J. (Hgg.), *Der Völkermord an den Armeniern und die Shoah. The Armenian genocide and the Shoah*, Chronos, Zürich 2008, pp. 517-555.
- SCHARMITZER, Dietmar, *Anastasius Grün (1806–1876). Leben und Werk*, Böhlau, Wien 2010.
- SCHENK, Christiane, *Venedig im Spiegel der Décadence-Literatur des Fin de siècle*, Peter Lang, Frankfurt a. M.- Bern u.a. 1987.

- SCHMIDT-DENGLER, Wendelin (Hg.), *Der literarische Umgang der Österreicher mit Jahres- und Gedenktagen*, ÖBV Pädagogischer Verlag, Wien 1994.
- SCHIMMEL, Annemarie, *The West-Eastern Divan. The influence of Persian Poetry in East and West*, in Hovannisian, Richard G.; Sabagh, Georges (Eds.), *The Persian Presence in the Islamic World*, Cambridge University Press, New York 1998, pp. 147-171.
- SCHORSKE, Carl Emil, *Wien. Geist und Gesellschaft im Fin de Siècle*, Fischer, Frankfurt a. M. 1982.
- SCHUSTER, Ingrid, *Faszination Ostasien. Zur kulturellen Interaktion Europa-Japan-China. Aufsätze auf drei Jahrzehnte*, Peter Lang, Bern 2007.
- SCHWARTZ, Agatha, *Shifting Voices. Feminist Thought and Women's Writing in Fin-de-siècle Austria and Hungary*, McGill-Queen's University Press, Montreal & Kingston u.a 2008.
- SHIBATA, Yoriko, *The influence of Haiku on Rilke*, in "Interlitteraria", marzo 1998, pp. 335-345.
- SLABY, Helmut, *AUSTRIA*, in *Encyclopædia Iranica*, online edition, 2005, <http://www.iranicaonline.org/articles/austria-1>
- SPITZER, Leo, *L'armonia del mondo* [1963], Il Mulino, Bologna 2009.
- SPRENGEL, Peter, *Geschichte der deutschsprachigen Literatur 1870-1900*, Beck, München 1998.
- ID.; STREIM, Gregor (Hgg.), *Berliner und Wiener Moderne. Vermittlung, Erzählen in der Wiener Moderne*, Francke, Tübingen 1992.
- STANGL Justin; SCHMIED- KOWARZIK Wolfdietrich (Hgg.), *Verstehen und Verständigung. Ethnologie, Xenologie, interkulturelle Philosophie*, Königshausen & Neumann, Würzburg 2002.
- STÁRKOVÁ, Magdaléna, *A Jewish Cosmopolitan in Central Europe*, in "Judaica Bohemiae", 2011, Vol. 46, Issue 1, pp. 127-130.
- AL-TAEE, Nasser, *Representations of the Orient in Western Music: Violence and Sensuality*, Ashgate, Burlington 2010.
- TAFAZOLI, Hamid, *Der deutsche Persien-Diskurs. Von der frühen Neuzeit bis in das neunzehnte Jahrhundert*, Aisthesis Verlag, Bielefeld 2007.
- TAGUCHI, Aki, *Nerval. Recherche de l'autre et conquête de soi. Contribution au suivi d'une genèse du "Voyage en Orient"*, Lang, Bern-Berlin-Frankfurt a. M.-Wien [u.a.] 2010, pp. 89-124.
- TSCHERSIG, Hubert, *Das Ghasel in der deutschen Dichtung*, Leipzig 1907.
- UJVÁRI, Hedvig, *Zwischen Bazar und Weltpolitik. Die Wiener Weltausstellung von 1873 in Feuilletons von Max Nordau im Pester Lloyd*, Frank & Timme, Berlin 2011.
- ÜNLÜ, Hülya, *Das Ghasel des islamischen Orients in der deutschen Dichtung*, Peter Lang, New York 1991.
- WALDENFELS, Bernard, *Topographie des Fremden. Studien zur Phänomenologie des Fremden I*, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1997.
- ID., *Sinnesschwellen. Studien zur Phänomenologie des Fremden III*, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1999.

- ID., *Estraneità, ospitalità e ostilità*, in PONZI, Mauro / BORSÒ, Vittoria *Topografia dell'estraneo*, Bruno Mondadori, Milano 2006.
- ID., *Der Leib und der Tanz*, in AURNHAMMER, Achim/ SCHNITZLER, Günther (Hgg.), *Der Tanz in den Künsten 1770-1914*, Rombach, Freiburg 2009, pp. 13-22.
- WEBER, Mirjam, *Der „wahre Poesie-Orient“. Eine Untersuchung zur Orientalismus-Theorie Edward Saids am Beispiel von Goethes „West-östlichem Divan“ und der Lyrik Heines*, Otto Harrasowitz, Wiesbaden, 2001.
- WHITE, Hayden, *Auch klio dichtet oder Die Fiktion des Faktischen. Studien zur Topologie des historischen Diskurses*, Klett-Cotta, Stuttgart 1986.
- WORBS, Michael, *Nervenkunst. Literatur und Psychoanalyse im Wien der Jahrhundertwende*, Europäische Verlagsanstalt, Frankfurt a. M. 1989.
- WUNBERG, Gotthard (Hg.), *Die Wiener Moderne. Literatur, Kunst und Musik zwischen 1890 und 1910*, Reclam, Stuttgart 1981 [ed. 2000].
- ID., *Jahrhundertwende. Studien zur Literatur der Moderne*, Gunter Narr, Tübingen 2001.
- YOHANNAN, John, *The Poet Sa'di: A Persian Humanist*, University Press of America and Biblioteca Persica 1987.
- ZANUCCHI, Mario, *Novalis - Poesie und Geschichtlichkeit. Die Poetik Friedrich von Hardenbergs*, Schöningh, Paderborn-München-Wien-Zürich 2006, pp. 325-338.
- WIRTZ, Irmgard, *Josef Roths Fiktion des Faktischen. Das Feuilleton der Zwanziger Jahre und "Die Geschichte von der 1002. Nacht" im historischen Kontext*, Erich Schmidt Verlag, Berlin 1997, pp. 232-288.

SITOGRAFIA

<http://onb.ac.at>
<http://www.tuerkengedaechtnis.oeaw.ac.at>
<http://www.oeaw.ac.at>
<http://www.kakanien.ac.at>
www.iranicaonline.org
<http://lithes.uni-graz.at>
<http://www.jewishencyclopedia.com>
<http://katharinamommsen.org>
<http://www.masis.at>

CONSIGLIO SCIENTIFICO-EDITORIALE
SAPIENZA UNIVERSITÀ EDITRICE

Presidente

UMBERTO GENTILONI

Membri

ALFREDO BERARDELLI
LIVIA ELEONORA BOVE
ORAZIO CARPENZANO
GIUSEPPE CICCARONE
MARIANNA FERRARA
CRISTINA LIMATOLA

COMITATO SCIENTIFICO
SERIE INTERCULTURALE

Responsabile

BARBARA RONCHETTI (Roma, Sapienza)

Membri

TOMASZ BILCZEWSKI (Cracovia, Università Jagellonica)
JOHN BOWLT (Los Angeles, University of Southern California)
ARNO DUSINI (Vienna, Università di Vienna)
ROBERT GORDON (Cambridge, University of Cambridge)
ROMAN GOVORUCHO (Mosca, Università Statale Russa di Studi Umanistici)
MAITE MÉNDEZ BAIGES (Malaga, Università di Malaga)
MICHALIS PIERÌS (Cipro, Università di Cipro)
JEAN-CHARLES VEGLIANTE (Parigi, Sorbonne Nouvelle)

Il Comitato editoriale assicura una valutazione trasparente e indipendente delle opere sottoponendole in forma anonima a due valutatori, anch'essi anonimi. Per ulteriori dettagli si rinvia al sito: www.editricesapienza.it

COLLANA STUDI E RICERCHE

Per informazioni sui precedenti volumi in collana, consultare il sito:
www.editricesapienza.it

100. Si dice in molti modi
Fraseologia e traduzioni nel *Visconte dimezzato* di Italo Calvino
a cura di Sabine E. Koesters Gensini e Andrea Berardini
101. Lingue romanze in Africa
a cura di Simone Celani, Chiara Celata e Oreste Floquet
102. I pretoriani di Roma nei primi due secoli dell'Impero
Nuove proposte e vecchi problemi ottanta anni dopo Durry e Passerini
Giorgio Crimi
103. Metropoliz o il Tempo del sogno
Discorsi, relazioni e pratiche di vita in un'occupazione abitativa romana
Gabriele Salvatori
104. Al abrigo del tiempo que me arrasa
Eliseo Diego en su centenario (1920-1994)
edición de Mayerín Bello y Stefano Tedeschi
105. Representación de la(s) violencia(s) en la posmodernidad mexicana
Vida privada y muerte pública
Elena Ritondale
106. Percorsi in Civiltà dell'Asia e dell'Africa I
Quaderni di studi dottorali alla Sapienza
a cura di Federica Casalin, Marina Miranda
107. «Trovare nuove terre o affogare»
Europeismi, letterature straniere e potere nelle riviste italiane
tra le due guerre
Daniel Raffini
108. Biblioteca casa delle opportunità: cultura, relazioni, benessere
Report dell'indagine "La biblioteca per te"
Chiara Faggiolani
109. Centri storici, digitalizzazione e restauro
Applicazioni e prime normative della Carta del Rischio
*Donatella Fiorani, Marta Acierno, Adalgisa Donatelli, Silvia Cutarelli,
Annarita Martello*
110. Ambasciatori nella prima età moderna tra corti italiane ed europee
Paola Volpini

111. Yvain en prose
Edizione, studio e traduzione
Mariateresa Prota
112. Il complesso di Esaù
Lingue, culture e letterature 'minori' e 'maggiori'?
a cura di Riccardo Capoferro, Luigi Marinelli, Barbara Ronchetti
113. Kant and Culture
Studies on Kant's Philosophy of Culture
edited by Tommaso Morawski
114. Arabesco asburgico
L'Oriente nel primo Hofmannsthal (1892-1897)
Stefania De Lucia

Il fascino per l'esotico attraversa tutta l'opera di Hugo von Hofmannsthal. Egli sviluppa negli anni un dialogo con la *Fremde* che si concretizza in una attività di esplorazione – letteraria prima e territoriale poi – culminata nel viaggio in Marocco del 1925.

Alla prima fase della complessa consapevolezza geopolitica dell'autore contribuiscono in modo decisivo gli anni della produzione giovanile qui analizzati. Tra il 1892 e il 1897, infatti, Hofmannsthal è il testimone più significativo di quella *Märchenhaftigkeit des Alltäglichen* capace di consentire a un cittadino dell'impero asburgico di fare quotidiana esperienza dell'alterità all'interno del proprio spazio geoculturale, descrivibile nei termini di un arabesco caleidoscopico di identità linguistiche, religiose e culturali.

Nel ricostruire le caratteristiche peculiari dell'Orientalismo asburgico, questo lavoro assurge la prima produzione di Hofmannsthal a modello di una peculiare pratica di negoziazione con la diversità, nella quale i confini tra proprio ed estraneo vengono ad essere labili e facilmente valicabili. L'analisi prende in esame la produzione poetica in forma di ghazal persiano, attraversa la breve parentesi narrativa dei racconti, per arrivare infine al primo dramma di ispirazione orientale, *Le nozze di Sobeide*. Essa esamina così come questo primo approccio all'Oriente non sia solo legato all'influsso di precisi modelli letterari orientali ed europei, ma diventa testimonianza di un complesso senso di identità sviluppato nei confini stessi dell'Impero.

Stefania De Lucia è stata assegnista di ricerca presso le Università di Napoli Roma 'La Sapienza', Napoli 'L'Orientale' e Salerno. È membro del gruppo di ricerca LTit – Letteratura tradotta in Italia. I suoi interessi comprendono la letteratura austriaca di fine secolo, il fenomeno dell'Orientalismo, la scrittura femminile nell'esilio nazionalsocialista, la rappresentazione dello spazio e della memoria nella letteratura dell'Europa centrale, i fenomeni di traduzione e ricezione della letteratura tedesca in Italia.

ISBN 978-88-9377-217-4



9 788893 772174

