

Dr. Georg Doerr, Tübingen

In: Annali di Ca' Foscari. Rivista della Facoltà di Lingue e Letterature Straniere dell'Università di Venezia. XLIII, 1-2. 2004. S. 97-124.

A Paola Mildonian

Orientalismo in Friedrich Hölderlin, Stefan George e Hugo von Hofmannsthal

Orientalismo: osservazioni attuali

Il concetto di ‘Orientalismo’ ha assunto un nuovo significato a partire dall’11 settembre 2001. L’attacco al *World Trade Center* di New York è stato quasi una conferma della tesi dello ‘scontro delle civiltà’ (*Clutch of cultures*) di Samuel Huntington¹. Non possiamo addentrarci nell’argomento in questa sede, ma è interessante constatare che da allora esistono le condizioni per una ricerca sull’Occidentalismo, sull’idea negativa che il mondo musulmano si è fatto dell’Occidente, in prima linea degli Stati Uniti come forma estrema dell’Occidente.

La lingua dell’antiamericanismo viene influenzata da una serie di immagini che il filosofo Avishai Margalit e lo scrittore Ian Buruma hanno definito ‘Occidentalismo’ in un saggio apparso nella *New York Review of Books* il 17 gennaio del 2002. La parola allude al concetto di ‘Orientalismo’ coniato negli anni ’70 da Edward W. Said che voleva bollare le deformazioni indotte dallo sguardo occidentale sul mondo orientale. ‘Occidentalismo’ significherebbe al contrario una generale ostilità nei confronti dell’Occidente. Margalit e Buruma designano quattro costanti ideologiche: l’odio per la città come luogo della molteplicità e dell’estraneità, della mescolanza e dell’immoralità; l’odio per il borghese, per il suo antieroismo e il suo egoismo, per l’economia capitalistica *in toto*; l’odio per la ragione come esperienza elementare di universalità, si potrebbe anche dire come

¹ SAMUEL P. HUNTINGTON, *The clash of civilizations and the remaking of world order*, London, Simon & Schuster, 1997.

immagine di una visione del mondo globalizzata; infine l'odio per le donne, per ogni forma di esistenza non dominata dall'ideale maschile.

Per più di vent'anni il libro di Said ha rappresentato un punto di riferimento ineludibile, ognqualvolta si trattava di analizzare o criticare le immagini che l'Occidente si fa dell'Oriente. Le tesi di Said sono note, e si è soliti menzionarle schematicamente: «È l'Europa ad esprimere l'Oriente». «La 'questione orientale' è la risposta dell'Occidente alla ricerca di se stesso»². Le immagini che finora l'Occidente si è fatto dell'Oriente, non avrebbero dunque niente a che vedere con l'Oriente ma sarebbero mere proiezioni dell'Occidente³. Ben più interessanti sono gli esempi ampiamente desunti dalla letteratura occidentale che Said riporta a sostegno delle sue tesi. È opportuno perciò rilevare un vuoto, un'omissione, che già in passato è stata messa in evidenza. L'analisi di Said si basa soprattutto sulla situazione storica e sulla letteratura francese e inglese dell'Ottocento; Fuchs-Sumiyoshi critica l'assenza quasi totale del contributo in lingua tedesca all'immagine dell'Oriente: «Il concentrarsi di Said sulle due potenze coloniali, quella inglese e quella francese, è piuttosto affrettata». L'Austria ha avuto rapporti con l'impero ottomano sin dal Medioevo; a Vienna la prima Accademia Orientale venne fondata nell'anno 1754, quarant'anni prima di quella parigina⁴. È indicativo il fatto che né la Germania né la monarchia imperialregia austriaca abbiano mai avuto colonie in Oriente, ma quest'aspetto della questione non viene considerato da Said⁵.

Già nel Medioevo l'Oriente è presente nella cultura di lingua tedesca grazie alle crociate e i musulmani, nella letteratura tedesca del tempo, vengono riconosciuti come culturalmente superiori; la critica negativa si limita all'ambito teologico. Nel *Parzival* di Wolfram von Eschenbach compare tra gli eroi il meticcio Feirefiz,

² 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, a cura di Alexander Honold et al., Köln/ Weimar / Wien, Böhlau Verlag (=Literatur, Kultur, Geschlecht: Große Reihe, 13), 1999, p. 102 s. Qui e di seguito le traduzioni in testo e in nota, ove non vi sia diversa indicazione, sono di chi scrive.

³ In una polemica 'occidentalista' avant la lettre SIEGFRIED KOHLHAMMER, *Die Feinde und die Freunde des Islam*, Göttingen, Steidl Verlag, 1996, p.88, distingue in Said quattro definizioni d'orientalismo: "Come scienza, come uno stile generale di pensiero, come un discorso [secondo Foucault], come un'ideologia"; a una critica dettagliata della teoria di Said è dedicato il secondo capitolo: *Edward Saids Orientalismus*, pp. 83-138.

⁴ Cfr. ANDREA FUCHS-SUMIYOSHI, *Orientalismus in der deutschen Literatur. Untersuchungen zu Werken des 19. und 20. Jahrhunderts, von Goethes 'West-östlichem Divan' bis Thomas Manns 'Joseph-Tetralogie'*, Hildesheim, Olms, 1984, p. 12.

⁵ Cfr. NINA BERMAN, *Orientalismus, Kolonialismus und Moderne: zum Bild des Orients in der deutschsprachigen Kultur um 1900*, Stuttgart, M. und P. – Verlag für Wissenschaft und Forschung, 1997, p. 18.

fratellastro di Parzival, che si converte al cristianesimo solo per potersi sposare⁶. È con le guerre contro i turchi – gli assedi di Vienna del 1529 e del 1683 – che nasce anche in ambito culturale tedesco un’immagine negativa dell’impero ottomano. Essa è tuttavia sostituita già nel Settecento dall’avventura esotica e dal *divertissement* della turcomania – si pensi al *Ratto dal serraglio* di Mozart. Ma non solo. Il dramma di Lessing, *Nathan der Weise*, dimostra con la sua parabola degli anelli che, nello spirito dell’illuminismo tedesco, il cristianesimo, l’ebraismo e l’islamismo hanno lo stesso valore. E nel *West-östlicher Divan* Goethe realizza un accordo poetico tra Oriente e Occidente⁷. Nell’indagine sull’Orientalismo Goethe e la sua opera assumono nella critica tedesca (e non solo in quella) una posizione centrale.

Pur ammettendo la sua scarsa conoscenza della letteratura tedesca, Edward Said vede nel *Divan* di Goethe una forma di “imperialismo dello spirito”. Polemizzando con Said, Fuchs-Sumiyoshi commenta:

«[Said] parla più volte del *Divan* di Goethe e di Goethe stesso [...] per verificare la sua tesi che anche nell’ambito della letteratura tedesca l’Oriente è oggetto di valutazione soggettiva, di rifiuto e di sfruttamento, sebbene la letteratura tedesca non fosse condizionata da relazioni coloniali⁸. Ma vediamo cosa Said ha veramente scritto:

Yet at no time in German scholarship during the first two-thirds of the nineteenth century could a close partnership have developed between Orientalists and a protracted, sustained *national* interest in the Orient. There was nothing in Germany to correspond to the Anglo-French presence in India, the Levant, North Africa. Moreover, the German Orient was almost exclusively a scholarly, or at least a classical, Orient: it was made the subject of lyrics, fantasies, and even, novels [...] There is some significance in the fact that the two most renowned German works on the Orient, Goethe's *Westöstlicher Divan* and Friedrich Schlegel's *Über die Sprache und Weisheit der Inder* were based respectively on a Rhine journey and on hours spent in Paris libraries. What German Oriental scholarship did was to refine and elaborate techniques whose application was to texts, myths, ideas, and languages almost literally gathered from the Orient by imperial Britain and France. Yet what German Orientalism had in common with Anglo-French and later American Orientalism was

⁶ Cfr. ivi, p. 23: «La differenza culturale qui (vale a dire in Feirefiz) non viene risolta ma rimane. L’ingresso di Feirefiz nella vicenda rende possibile la soluzione del conflitto principale e la produzione dell’armonia anche nella diversità culturale e religiosa».

⁷ Cfr. ANDREA FUCHS-SUMIYOSHI, *Orientalismus in der deutschen Literatur*, cit., pp. 56-95.

⁸ Ivi, p. 12.

a kind of intellectual *authority* over the Orient within Western culture. This authority must in large part be the subject of any description of Orientalism and it is so in this study.⁹

Per Said il rapporto della cultura tedesca con l’Oriente, fin dall’epoca goethiana, è il frutto di un imperialismo più raffinato («a kind of intellectual *authority* over the Orient within Western culture»): in breve, la Germania non ha avuto colonie in Oriente, ma è stata dominata dalla stessa mentalità che vigeva in Francia e in Inghilterra.

Secondo Fuchs-Sumiyoshi invece, il *Divan* di Goethe non è per nulla l’espressione di un imperialismo qualunque, piuttosto «nel *Divan* si compie un incontro straordinario tra Goethe e Hafis»¹⁰, un incontro che per Goethe è stato il punto di partenza per una visione intellettuale propria, nella quale l’Oriente e l’Occidente avevano lo stesso valore. Per Walter Veit quest’incontro fu possibile solo in questo frangente storico, in un momento in cui non esisteva una concorrenza politica tra il Cristianesimo e l’Islam.¹¹ Oggi non sarebbe così facile per un poeta occidentale immaginarsi come musulmano. Né si deve dimenticare che, secondo Veit, nonostante il dominio già consolidato dell’Islam in Persia, Goethe credeva fermamente ad una religione della luce come quella di Zoroastro (o Zarathustra) che a lui, come ‘pagano’, era più congeniale delle religioni della redenzione come l’Islam. In compenso non esistono nell’opera di Goethe quei commenti negativi nei confronti di Maometto – del tipo *grand imposteur* – che erano usuali nel suo tempo. Si pensi solo a Voltaire.

Il *Divan* non è dunque un esercizio di imperialismo spirituale, ma una scrittura attraverso la quale Goethe sviluppa il concetto di *Weltliteratur* (usato da lui solo nel 1827, ma fissato da Friedrich Schlegel già nel 1803)¹². Questo concetto della *Weltliteratur* è molto più vicino a quello che oggi chiamiamo ‘interculturalità’ che all’imperialismo, sia pure spirituale, presupposto da Edward Said.

Nel Novecento, dopo la Seconda Guerra Mondiale, in Germania si sviluppa, con i cosiddetti *Gastarbeiter*, una forte presenza di turchi musulmani (fino a due

⁹ Cfr. EDWARD W. SAID, *Orientalism: Western conceptions of the Orient*, Repr. with a new afterword, London, Penguin Books, 1995. p. 19.

¹⁰ ANDREA FUCHS-SUMIYOSHI, *Orientalismus in der deutschen Literatur*, cit. p. 14.

¹¹ WALTER V. VEIT, *Selbstverwirklichung, Entzagung und Orient*, in: ORTRUD GUTJAHR (a cura di), *Westöstlicher und Nordsüdlicher Divan – Goethe in interkultureller Perspektive*, Paderborn, Schöningh, p. 62.

¹² STEFAN BLESSIN, *Goethes West-östlicher Divan und die Entstehung der Weltliteratur*, in: ORTRUD GUTJAHR (a cura di), *Westöstlicher und Nordsüdlicher Divan*, cit., p. 59 -71.

milioni e mezzo), che produce anche una propria letteratura¹³ con autori di successo che meritano un'attenzione crescente. Sia qui ricordato tra gli altri Feridun Zaimoglu¹⁴, che pur vivendo da vari decenni in Germania persevera nella sua identità turca. Nato nel 1964 in Anatolia ha frequentato l'università in Germania, studiando medicina e arte a Kiel. Dopo il grande successo di *Kanak Sprak*¹⁵ (Lingua dei ragazzi turchi) nel suo ultimo romanzo *German Amok* affronta il fenomeno ben noto agli ebrei tedeschi del *Selbsthaß* (l'odio per se stessi), in una storia che riprende stranamente alcuni modelli della rivoluzione conservatrice tedesca degli anni venti, ad esempio il suo pessimismo culturale.

L'antichità classica nello specchio dell'Oriente: Hölderlin

Nelle pagine che seguono ci limiteremo a trattare un aspetto peculiare dell'Orientalismo nelle letterature di lingua tedesca: la sua presenza nell'ambito della ricezione dell'antichità classica. In Hölderlin, George e Hofmannsthal, il confronto con l'antichità è in primo piano e l'Orientalismo diviene un filtro necessario nella loro visione del mondo antico¹⁶.

All'epoca del Classicismo tedesco, Goethe e Schiller sulla scia di Winckelmann coltivarono quell'immagine dell'antichità che era perfettamente espressa nel motto «*edle Einfalt und stille Größe*» (nobile semplicità e calma grandezza). In ciò essi rispecchiavano la *Weltanschauung* della propria epoca, e non si preoccupavano – o non erano in grado – di rappresentare il mondo greco e latino in maniera oggettiva. Questa immagine sarebbe stata sostanzialmente modificata da Friedrich Hölderlin.

Non è un caso che Friedrich Nietzsche all'età di sedici anni, quando era ancora uno studente del collegio dell'élite protestante di Schulforta in Sassonia, sia stato un lettore entusiasta di Hölderlin. In Hölderlin – diversamente che in Goethe e

¹³ Si veda a tal proposito *Die Fremde - Forme d'interculturalità nella letteratura tedesca contemporanea*, a cura di Pasquale Gallo, Fasano, Schena editore, 1998.

¹⁴ FERIDUN ZAIMOGLU, *German Amok Roman*, Köln, Kiepenheuer und Witsch, 2002.

¹⁵ Nella sua (ri-)costruzione di una lingua sconosciuta di ragazzi emarginati questo progetto ricorda Pasolini e il suo romanzo "Ragazzi di vita".

¹⁶ Cfr. ALEXANDER HONOLD, *Hölderlins Orientierung: poetische Markierungen eines kulturgeographischen Richtungssinns*, cit. Per il rapporto tra filellenisimo e orientalismo scrive Honold: "Die im 19. Jahrhundert zur 'Bewegung' forcierte Haltung des Philhellenismus wird treibende Kraft der orientalischen Frage. Ihre Fortdauer und Verschärfung findet sie in der Dichtung" (ivi, p. 114).

Schiller – l'antichità greca era molto più di un programma di formazione estetico-umanistica; essa assumeva una dimensione religiosa ed esistenziale.

La divinità di Dioniso, centrale nella filosofia nietzsiana, in Hölderlin ha un ruolo di grande rilievo. Con Hölderlin ha inizio quell'interesse per le divinità preolimpiche e in particolare per la ‘grande madre’ Gaia, che sarà di primaria importanza negli studi mitologici dell’epoca seguente. Va posto l’accento sul fatto che, nel successivo sviluppo della storia della cultura, al più tardi a partire da Johann Jakob Bachofen, la ‘grande madre’ e con lei il dionisiaco rappresentano l’Oriente, mentre le divinità olimpiche, Apollo in particolare, appartengono all’Occidente¹⁷. Del resto questa bipartizione si riscontra già nel mondo latino, ad esempio nell’interpretazione oraziana della vittoria di Augusto su Antonio e Cleopatra¹⁸.

Manfred Frank nel suo libro *Der kommende Gott*¹⁹ ha delineato la nascita del moderno mito di Dioniso come mito salvifico del mondo secolare e laico.

Il crescente significato di Dioniso nella cultura tedesca a partire dal Settecento si deve spiegare, secondo Frank, come reazione al progressivo anonimato dell’uomo e al sempre più elevato processo d’astrazione a cui sono sottoposte le conoscenze filosofiche, scientifiche e politiche. Già nel cosiddetto *Systemprogramm* dell’Idealismo tedesco, che probabilmente fu redatto dai giovani teologi Hegel, Hölderlin e Schelling nel 1796/1797, lo stato è percepito, come una macchina e per questo, secondo la loro opinione²⁰, doveva cessare di esistere.

Max Weber ha parlato agli inizi del Novecento della *gabbia d'acciaio* (‘*stählernes Gehäuse*’), in cui l'uomo moderno è catturato. Il dio dell’ebbrezza Dioniso, secondo Frank, offre la possibilità di evadere dall’isolamento della modernità (Nietzsche direbbe, come Schopenhauer, dalla *Individuation*) e di giungere ad una nuova ‘unità’ (ad una nuova forma di comunicazione). Manfred Frank osserva criticamente che, all’apice di questo sviluppo, in Dioniso si ritrova solo l’ebbrezza, non più una scelta etica.

¹⁷ Cfr. ALEXANDER HONOLD, *Nach Olympia: Hölderlin und die Erfindung der Antike*, Berlin, Verl. Vorwerk 8, 2002, p. 183: “L’entusiasmo di Bachofen per gli elementi orientali rende chiaro uno spostamento dell’interesse per l’antichità greca, che a ritroso si può osservare già in Hölderlin”.

¹⁸ *Carm.*, I, 37.

¹⁹ MANFRED FRANK, *Der kommende Gott - Vorlesungen über die neue Mythologie*, vol. I, Frankfurt/M., Suhrkamp, 1982.

²⁰ Si veda a tal proposito GEORG DÖRR, *Zur Entstehung des deutschen Idealismus – Hölderlin, Hegel und Schelling in Tübingen oder: Mythos und Philosophie am Beginn der Moderne*, in: *Der Ort und das Ereignis. Die Kulturstudien in der europäischen Geschichte*, a cura di A. Venturelli e F. Frosini, Freiburg/B., Rombach, 2002, pp. 139-187. Per il cosiddetto *Systemprogramm* si veda pp. 165-175.

Nell'opera di Hölderlin Dioniso assume un ruolo fondamentale molto tempo prima della *Nascita della tragedia* di Nietzsche. Egli appare come la divinità straniera (come tale è stato visto anche nell'antichità²¹), e tuttavia, in alcuni componimenti, è messo tipologicamente in relazione con Cristo. In una poesia di Hölderlin del 1798 troviamo già gli elementi fondamentali della sua concezione di Dioniso:

,,AN UNSRE GROSSEN DICHTER

Des Ganges Ufer hörten des Freudengotts
Triumph, als allerobernd vom Indus her
Der junge Bacchus kam, mit heilgem
Weine vom Schlafe die Völker wekend.

O wekt, ihr Dichter! wekt sie vom Schlummer auch,
Die jezt noch schlafen, gebt die Geseze, gebt
Uns Leben, siegt, Heroën! ihr nur
Habt der Eroberung Recht, wie Bacchus.²²

“AI NOSTRI GRANDI POETI

Le rive de Gange ascoltarono il trionfo
Del Dio della gioia, quando dall'Indo giunse
Il giovane Bacco che tutto conquista, con sacro
Vino risvegliando i popoli dal sonno.

Risvegliate, poeti! risvegliate dal torpore
Chi dorme ancora, date le leggi, date
A noi la vita, trionfate Eroi! voi soli
Avete come Bacco, diritto di conquista.”²³

Il poeta stesso deve diventare «come Bacco»; deve essere conquistatore e legislatore, colui che risveglia un'umanità assopita. L'audace identificazione del poeta con Dioniso rimane caratteristica del riuso hölderliniano del mito dionisiaco.

²¹Cfr. MARCEL DETIENNE, *Dionysos – Göttliche Wildheit*, München, DTV, 1995 [*Dionysos à ciel ouvert*, Paris, Hachette, 1986], pp. 24 ss.

²² FRIEDRICH HÖLDERLIN, *Sämtliche Werke* ("Stuttgarter Ausgabe" StA), a cura di Friedrich Beißner e Adolf Beck, Stuttgart, 1943 - 1974, vol. I, p. 261.

²³ FRIEDRICH HÖLDERLIN, *Tutte le liriche*, a cura di L. Reitani, Milano, Mondadori, 2002, p. 261.

«La guerra di conquista di Dioniso, che ha portato la divinità nei paesi più lontani, diventa per Hölderlin da ora in poi il simbolo privilegiato dell'esistenza di decisive rivoluzioni spirituali [...]. Nel tardo Hölderlin ritorna l'immagine del viaggio in molte variazioni. La sua origine [...] si rifà al tratto indiano di Dioniso»²⁴.

La nuova divinità proveniente da Oriente diventa quindi il simbolo del cambiamento, del rinnovamento, della rivoluzione, ma è nel contempo latrice di cultura e di leggi.

Nell'elegia intitolata *Pane e vino (Brod und Wein)* è descritta la posizione di Dioniso tra Oriente e Occidente:

“BROT UND WEIN (prima versione; titolo originario: *Der Weingott - Il dio del vino*)

An Heinze

Drum! und spotten des Spotts mag gern frohlockender Wahnsinn,
Wenn er in heiliger Nacht plötzlich die Sänger ergreift.
Drum an den Isthmos komm! dorthin, wo das offene Meer rauscht
Am Parnaß und der Schnee delphische Felsen umglänzt,
Dort ins Land des Olymps, dort auf die Höhe Cithärons,
Unter die Fichten dort, unter die Trauben, von wo
Thebe drunten und Ismenos rauscht im Lande des Kadmos,
Dorther kommt und zurück deutet der kommende Gott.”²⁵

“PANE E VINO

Andiamo! e schernisca lo scherno la giubilante follia.
Quando improvvisa assale nella sacra notte i cantori.
Andiamo, dunque, sull'Istmo! dove ondeggia con fragore
Ai Piedi del Parnaso e la neve avvolge le rocce di Delfi splendendo,
Nella terra d'Olimpo, sulla vetta del Citerone,
Tra i pini, tra i grappoli d'uva da dove si vede
Tebe, e l'Ismeno corre con fragore nella terra di Cadmo,
Là è il desiderio. Là contenti leveremo lo sguardo.
Di là viene e indietro fa segno il Dio a venire.”²⁶

²⁴ Cfr. MOMME MOMMSEN, *Dionysos in der Dichtung Hölderlins: mit besonderer Berücksichtigung der „Friedensfeier“*, in IDEM, *Lebendige Überlieferung: George, Hölderlin, Goethe*, Bern/ Berlin/ Frankfurt am Main/ New York/ Paris/ Wien, Lang 1999, pp. 139 ss.

²⁵ F. HÖLDERLIN, *Sämtliche Werke*, op. cit., vol. II, p. 90.

²⁶ F. HÖLDERLIN, *Tutte le liriche*, op. cit., p. 921.

In un paesaggio montano e innevato, che certo è ripreso dalle *Baccanti* di Euripide, ma che è altresì costituito da una fitta rete di toponimi che rinviano al macrotesto hölderliniano²⁷, il «dio straniero» è rappresentato sia come «colui che si muove nell’estraneità» (come già in *Dichterberuf*²⁸), sia come colui che fa ritorno dall’estraneità (come nelle *Baccanti*).

In *Brod und Wein*, nella sua elegia più ‘difficile’, Hölderlin fa il tentativo di mettere insieme, in una sola figura, due mitologemi fondamentali: il cammino di Dioniso verso l’India e l’‘estraneità’ che egli ha portato con sé da laggiù. «Di là viene e indietro fa segno il Dio a venire» (I, 374) è il passo relativo al movimento di Dioniso nell’elegia²⁹. L’arrivo e il ritorno dall’Oriente assume un significato culturale. Nei successivi sviluppi della poetica di Hölderlin si fa sempre più chiara la tendenza ad elaborare i caratteri indiani della divinità come costitutivi per la storia della sua ricezione in Grecia e in Occidente. «Egli [Dioniso] è un viandante, che dalla Grecia raccoglie in certo qual modo il mondo orientale, lo accoglie nel suo rito, nelle sue feste, nel suo seguito e lo porta ad Occidente. Tutte e due le direzioni devono essere pensate insieme per rappresentare la capacità «traducente» di questa figura mitica: Di là viene e indietro fa segno il Dio a venire»³⁰. Perciò tutti gli atti culturali destinati a Dioniso hanno un nucleo centrale: l’incorporamento dell’estraneità. Dioniso stesso è colui chi è divenuto estraneo, colui chi non appartiene, che si dissolve nell’eccesso di forza e si rinnova per essere assorbito da una comunità cultuale.

Ora Dioniso, come Eracle, ha intorno al 1800 lo *status* di un *heros*, di un eroe protocristiano.³¹ Nell’ode *Brod und Wein* Cristo e Dioniso appaiono molto

²⁷ Cfr. A. HONOLD, *Hölderlins Orientierung: poetische Markierungen eines kulturgeographischen Richtungssinns*, cit., p. 115, parla di “Mythos-Geographie” in Hölderlin, sostenendo che per i luoghi citati, Hölderlin assume come modello sia i greci del mito, i “viandanti” verso l’Oriente, sia Napoleone che come loro in veste di conquistatore va in Oriente. Tra l’oriente e l’occidente esiste nel ‘tardo’ Hölderlin secondo l’autore un equilibrio: “Lassen sich die Richtungen des Hesperischen und des Orientalischen in der Schwebe halten, als poetische Konfiguration zumindest? Hölderlin ist weder Goethe noch Hegel: kein Morphologe der Polarität und kein Eschatologe des Weltgeistes. Er hypostasiert das Ost-Westliche weder zur räumlichen Polarität, wie Nord und Süd sie ausbilden, noch spannt er zwischen ihnen den irreversiblen Zeitbogen der Weltgeschichte. In seiner *Patmos-Hymne* stehen sich Ost und West, gleichsam auf einer Reliefkarte der Kulturgeschichte, gegenüber als benachbarte *Gipfel der Zeit*” (ivi, p.120).

²⁸ FRIEDRICH HÖLDERLIN, *Sämtliche Werke* (“Stuttgarter Ausgabe” StA), op. cit., vol. I, p. 261: “Dichterberuf (Erste Fassung) Des Ganges Ufer hörten des Freudengotts/ Triumph, als allerobernd vom Indus her/ Der junge Bacchus kam, mit heilgern/ Weine vom Schlafe die Völker wekend”.

²⁹ Cfr. A. HONOLD, *Hölderlins Orientierung: poetische Markierungen eines kulturgeographischen Richtungssinns*, cit., p. 119.

³⁰ A. HONOLD, *Nach Olympia: Hölderlin und die Erfindung der Antike*, cit., p. 185.

³¹ Cfr. ivi, p. 191.

affini³²: il dio orientale Dioniso è unito con un particolare sincretismo ad un altro dio orientale, siriano, Cristo. Hölderlin vuole portare «l'orientale dei greci (il loro ‘dio straniero’) nell’ambito ‘tedesco’»³³, e vuole caratterizzare questa funzione integrante di due divinità tra Oriente e Occidente.

La visione ‘orientale’ della Grecia in Hölderlin ha dunque, come diremmo oggi, un aspetto interculturale. Per poter comprendere meglio gli antichi Greci, che ci sono divenuti estranei, dobbiamo cogliere quanto nella loro cultura è ‘orientale’, ciò che loro stessi hanno sottomesso. Nel 1803 Hölderlin scrive al suo editore che spera con la sua traduzione di Sofocle di poter rappresentare e di poter comunicare al pubblico l’arte greca «che ci è estranea, in maniera più vivace rispetto al solito, in modo tale da mettere in risalto ciò che d’orientale, essa stessa ha celato, rinnegato, [...]»³⁴.

Dunque Hölderlin non vide il rapporto tra Oriente e Occidente come concorrenziale ma come uno scambio tra due amanti³⁵; e certo, concepì la sua utopia nel contesto di una ripetizione della cultura greca non in forma plastica bensì pneumatica³⁶. Solo così il dio ‘siriano’ si sarebbe riconciliato (*versöhnt*) con gli dei greci.

Diversamente da Goethe e da Schiller, Hölderlin considerò l’antichità greca anche da un punto di vista politico. Atene era un modello di democrazia che egli poneva sullo stesso piano della rivoluzione francese³⁷. Per questo poté in seguito mettere in parallelo Napoleone con Alessandro Magno e Dioniso. Accanto alla visione rivoluzionaria-settecentesca, prettamente razionalistica, del primato politico di Atene, il mito di Napoleone-Dioniso agiva già come un tentativo di normalizzazione degli elementi dell’irrazionale dionisiaco.

³² Cfr. M. MOMMSEN, op. cit., p. 143, nota 16.

³³ A. HONOLD, *Hölderlins Orientierung: poetische Markierungen eines kulturgeographischen Richtungssinns*, cit., p. 120.

³⁴ F. HÖLDERLIN, *Sämtliche Werke und Briefe*, a cura di M. Knaupp, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1998, vol. II, p. 925; Cfr. A. HONOLD, *Nach Olympia: Hölderlin und die Erfindung der Antike*, cit., p. 179.

³⁵ Così si può interpretare senz’ altro – e così veniva interpretato – l’inno pneumatico *Patmos*: “Drum, da gehäuft sind rings /Die Gipfel der Zeit, und die Liebsten/ Nah wohnen, ermattend auf / Getrenntesten Bergen, /So gieb unschuldig Wasser,/O Fittige gieb uns, treuesten Sinns/ Hinüberzugehn und wiederzukehren”; in F. HÖLDERLIN, *Sämtliche Werke und Briefe*, cit., p. 447.

³⁶ Cfr. JOCHEN SCHMIDT, *Hölderlins geschichtsphilosophische Hymnen ‘Friedensfeier’, ‘Der Einzige’, ‘Patmos’*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1990, p. 8.

³⁷ Cfr. G. DÖRR, *Zur Entstehung des deutschen Idealismus*, cit., pp. 186 ss.; anche per il giovane Hegel l’antica Grecia era il modello per uno stato futuro (ivi, pp.184 ss.).

George: *Algabal*. Tarda Antichità, Decadentismo ed Estetismo

Con Bachofen, Nietzsche e Burckhardt, tutti e tre professori a Basilea, l'immagine dell'antichità è impressa in maniera decisiva nella *fin de siècle*, e non è sempre facile distinguere l'apporto originale di ognuno di loro alle rielaborazioni successive dell'estetismo e del decadentismo. J.-J. Bachofen (*Mutterrecht*, 1861), constata le origini della cultura patriarcale in un Oriente matriarcale; J. Burckhardt scrive una *Storia della cultura greca* (*Griechische Kulturgeschichte*) caratterizzata dal pessimismo e Friedrich Nietzsche, che conosceva entrambi, sviluppa nella sua *Nascita della tragedia dallo spirito della musica* (*Geburt der Tragödie aus dem Geist der Musik*, 1872) l'opposizione d'apollineo e di dionisiaco così gravida di conseguenze per l'estetica del Novecento. L'antichità perde i caratteri della classicità winckelmanniana, e non offre più un modello di perfezione culturale e politica, rivestendosi dei segni del “disordine” femminile e orientale. Tuttavia, nella tragedia greca, Nietzsche vide un modello ideale nel quale il dionisiaco e l'apollineo trovavano una seppure precaria sintesi ‘classica’. Mentre *Eliogabalo* (*Algabal*) di Stefan George che si pubblica nel 1892 ed è considerato esemplare per l'estetismo europeo, continua l'amoralismo estetico di Nietzsche, dieci anni dopo, Hofmannsthal, influenzato dal matriarcato di Bachofen, in conformità ad un'altra immagine dell'antichità, formula nella sua *Elektra* la crisi dell'estetismo di Fine Secolo.

Ora è evidente che: «La figura esotica, che è caricata in *Eliogabalo*, è pensata come negazione dell'attività culturale contemporanea»³⁸. Per la cultura borghese tedesca dell'epoca, il giovane imperatore siriano bisessuale che volle introdurre a Roma un culto orientale del sole, rappresentava una provocazione. Al tempo stesso *Algabal*, l'imperatore romano Eliogabalo³⁹ (204-222), è letterariamente un discendente della *décadence* francese. L'idea' del personaggio – rivestito della dignità sacerdotale e dominatrice del poeta –, la materia del componimento, i suoi stimoli simbolici sono ispirati da quell'«empire à la fin de la décadence» (Verlaine), che è una delle epoche preferite dai simbolisti. Come si è detto, nulla in questa poesia si deve interpretare secondo categorie etiche. I misfatti

³⁸ WERNER M. BAUER, „toller wunder fremde schau“ – *Exotismus als Negation im Stefan Georges „Algabal“*, in *Begegnung mit dem Fremden*, a cura di Yoshinori Shichiji, vol. VII (Sektion 13, Orientalismus, Exotismus, koloniale Diskurse), München, Iudicium Verlag, 1991, p. 463.

³⁹ Per le fonti antiche di *Algabal* si veda: BIANCA MARIA BORNEMANN, *Interpretazioni Georghiane -L'Algabal e le sue fonti storiche antiche*, in: «Studi germanici», VIII, 2, 1970, p. 251 – 268.

dell'imperatore sono evocati voluttuosamente: il suo matrimonio con una vestale che egli ben presto ripudia, il suo matrimonio in abiti femminili con uomini, la crudeltà in cui si distingue. Volgendo uno sguardo sul fratello assassinato raccoglie «lieve il suo manto purpureo», per non macchiarsi del sangue che bagna la scalinata:

„Hernieder steig ich eine marmortreppe,
Ein Leichnam ohne haupt inmitten ruht,
dort sickert meines teuren bruders blut,
Ich raffe leise nur die purpurschlepp.“⁴⁰

“Io scendo lungo una scalea di marmo,
che un cadavere senza capo ingombra
del mio fratello il sangue gronda –
lieve io raccolgo il mio purpureo manto.”⁴¹

Linguisticamente, *Algabal*, anche per l'introduzione del rigore di Mallarmé nella letteratura tedesca, è una vera e propria novità. Per la cultura tedesca è importante che George, come D'Annunzio in Italia, dopo la *fin de siècle*, abbia provato a superare l'estetismo decadente, anche con scelte ideologiche precise. Parallelamente nel 1898 D'Annunzio – sulla scia di Nietzsche – proclamava nel suo romanzo *Il fuoco* l'avvento del superuomo latino.

George è un autore della modernità europea che subisce un forte influsso dall'estetismo e dal simbolismo francese, come dimostrano anche le sue traduzioni, soprattutto quelle delle *Fleurs du mal* di Baudelaire⁴². Sulla prossimità della prima poesia di George e, in particolare, dell'*Algabal* al *Rêve Parisien* di Baudelaire ha scritto pagine illuminanti uno dei più noti studiosi francesi dell'opera di George, Claude David⁴³, riconoscendo nella freddezza e nell'autonomia di quest'arte una contiguità con Mallarmé.

Dopo la svolta del secolo, George si allontana dalla *décadence*, pur conservandone i dettati stilistici. Attraverso l'esperienza di Maximin, il ragazzo

⁴⁰ STEFAN GEORGE, *Werke*, vol. I, Düsseldorf/München, Verlag Helmut Küpper vormals Georg Bondi, 1976³. p. 50.

⁴¹ S. GEORGE, *Poesie*, Traduzione e prefazione a cura di Leone Traverso, Milano, E. Cederna [Tip. E. Gualdoni], 1948, 2 edizione riveduta e raddoppiata, p. 51.

⁴² vedi: WOLFGANG BRAUNGART, *Ästhetischer Katholizismus – Stefan Georges Rituale der Literatur*, Tübingen, Niemeyer, 1994, pp. 3 ss.

⁴³ CLAUDE DAVID, *Stefan George – Sein dichterisches Werk*, München, Hanser Verlag 1967, p. 77 ss. Sul rapporto delle due poesie scrive David: “Qui abbiamo uno dei casi rari, in cui si può parlare d'imitazione”.

bavarese che assume il ruolo di un dio fanciullo, riesce a tracciare nuovi percorsi per la sua poesia nel segno dell'apollineo, e ad attribuire nuovi nomi alle cose. Profondamente diversa è l'esperienza di Hofmannsthal che, nella famosa *Brief des Lord Chandos*, 1901, sonda la profondità dell'inconscio⁴⁴. Qui percepiamo una partecipazione muta agli oggetti, sperimentiamo una ‘mistica senza parole’. Hofmannsthal descrive la dissoluzione dionisiaca dell’io, laddove in George l’io si rafforza nel mito dell’alleanza maschile, basato su una nuova esperienza religiosa, nella quale il dionisiaco dovrebbe essere infine dominato dall’apollineo⁴⁵. Eppure ambedue le posizioni si potrebbero definire come uno sviluppo della *Artistenmetaphysik* di Nietzsche.

Anche Massimo Cacciari legge la *Lettera di Lord Chandos* nel contesto di un’interpretazione di Stefan George che sottolinea il «potere del linguaggio poetico» di George:

Qui [nella *Lettera di Lord Chandos*] si esprime nella sua immediatezza la perdita del rapporto semantico - ma, ancor più l’abbandono dell’utopia georghiana sul potere del linguaggio poetico, la sua possibilità d’essere sintesi di forma e materia - che il suo dire possa essere ‘corpo’ della Stimmung ‘autonoma’, ‘interiore’.[...] La sua straordinaria importanza sta nell’essere documento *crudo*, senza appello, della dissoluzione delle ragioni stesse sia della lirica della *Nervenkunst* sia alla risposta a essa propria di George.⁴⁶

Hofmannsthal: *Elektra*

Il contatto di Hofmannsthal con i temi orientali non è certo superficiale. In gioventù scrive liriche sotto forma di *gazel*⁴⁷ e una *Novella della 672esima notte*, (*Das Märchen der 672. Nacht*) in cui è già tematizzato il problema dell'estetismo. Vienna, la sua città, è da lui definita *Porta Orientis*⁴⁸.

⁴⁴ Per la traduzione italiana si veda: HUGO von HOFMANNSTHAL, *Lettera di Lord Chandos*. Introduzione di Claudio Magris, Milano, Rizzoli, 1985.

⁴⁵ Cfr. S. GEORGE, *Werke*, vol. I, cit., p. 350: “Der du uns aus der qual der zweiheit lötest/ Uns die verschmelzung fleischgeworden brachtest/ Eines zugleich und Andres - *Rausch und Helle*”.

⁴⁶ MASSIMO CACCIARI, *Krisis – Saggio sulla crisi del pensiero negativo da Nietzsche a Wittgenstein*, Milano, Feltrinelli, 1977, p. 165.

⁴⁷ Poema in strofe monorime e in metri quantitativi, d’uso frequente nella letteratura araba, persiana, turca e urdu, la prima volta imitato nella letteratura tedesca da Friedrich Schlegel nel 1803, poi da Goethe (*Divan*), da Friedrich Rückert, da August Platen ed altri.

⁴⁸ Cfr. A. FUCHS-SUMIYOSHI, *Orientalismus in der deutschen Literatur*, cit., p. 10.

L'austriaco Hugo von Hofmannsthal e il tedesco Stefan George vissero per una vita in una vicinanza produttiva che però difficilmente si potrebbe definire un'amicizia, perché Hofmannsthal non volle mai sottomettersi al predominio di George, mantenendo la propria autonomia. Ad ogni modo si pensa che Stefan George sia il destinatario *Lettera di Lord Chandos* e i due scrittori sono accomunati da gusti letterari e scelte estetiche: ad esempio sono entrambi ammiratori di Gabriele D'Annunzio⁴⁹ e George è anche il traduttore delle sue liriche.

Elektra di Hofmannsthal appartiene alla medesima congerie dell'estetismo di *Algabal*. Ma se *Algabal* si può leggere come una delle forme radicali dell'estetismo, l'*Elektra* rispecchia invece la crisi o il superamento di questa corrente.

Già nel *Chandos-Brief*, apparso poco prima dell'*Elektra*, si può osservare una tendenza verso ciò che è primitivo, arcaico, al di là dei limiti. La lettera può essere letta come una radicalizzazione del concetto nietzschiano del dionisiaco e dell'apollineo. Ma qui l'equilibrio tra apollineo e dionisiaco, richiesto dal primo Nietzsche, è abolito in favore del dionisiaco. L'apollineo, tutto ciò che può dirsi forma dello spirito, non è più in grado d'innalzare esteticamente la realtà: l'avvento del dionisiaco comporta un'irruzione nel ferino⁵⁰. Secondo Walter Jens, Hofmannsthal anticipa con ciò gli sviluppi dell'arte del Novecento⁵¹. Qualcosa di simile si può dire anche della sua rielaborazione dell'*Elettra* di Sofocle. Ma in questo caso si aggiunge, secondo le affermazioni stesse di Hofmannsthal, l'elemento dell'Oriente e del Matriarcato.

⁴⁹ Cfr. Hugo von Hofmannsthal, *Gesammelte Werke in Einzelausgaben*, (a cura di Herbert Steiner), Prosa, Band 1, Frankfurt/M., Fischer Verlag; pp. 147-158: *Gabriele D'Annunzio I*; pp. 207-211: *Gabriele D'Annunzio II*; pp. 233-241: *Der neue Roman von d'Annunzio* [si tratta del romanzo *Le vergini delle rocce*]; pp. 288-299: *Die Rede Gabriele d'Annunzios*.

⁵⁰ Qui si deve ricordare il famoso brano della *Lettera* nel quale il ‘selvaggio’ (romantico) si cambia nell‘animalesco’ (della decadenza) con tratti veramente ripugnanti per l'esteta Hofmannsthal; si veda, *Lettera di Lord Chandos*, cit., p. 49: “Ora, non molto tempo fa, avevo disposto di spargere abbondante veleno per i topi nelle latterie di uno dei miei possedimenti. Verso sera me ne uscii a cavallo, e potete immaginare come non pensassi più alla cosa. E poi, come procedevo al passo sui campi sconvolti da solchi profondi, con nulla vicino di più sinistro di una covata di quaglie che si levavano in volo, e lontano sopra i campi ondosi il grande sole calante, di colpo mi si spalancò dentro quella cantina, piena della lotta con la morte di quel popolo di ratti. C’era tutto dentro di me: l’aria fresca e stagnante carica dell’odore dolceacuto del veleno, e lo strepito degli stridi di morte che si rompevano contro i muri ammuffiti; i convulsi spasimi dello sfinimento, di disperazioni che si incalzano confusamente; la folle ricerca di uno scampo; il freddo sguardo di furore di due che si incontrano a una fessura bloccata.”

⁵¹ Cfr. WALTER JENS, *Der Mensch und die Dinge. Die Revolution der deutschen Prosa*, in «Akzente», 4, 1957, p. 319-323.

Come rileva Michael Worbs⁵² nel suo libro così ricco d'informazioni: «Hofmannsthal ha letto l'antica tragedia con gli occhi di Bachofen, ha provato a ricostruire i resti della preistoria mitica trasmessi nella tragedia del V secolo, [...] un procedimento che non è tanto lontano da quello della psicoanalisi di Freud»⁵³. Hofmannsthal cerca di evidenziare nelle tragedie greche il mito pregreco, orientale e matriarcale, sulla scia di Bachofen, che era stato il primo a voler interpretare l'Occidente nella luce dell'Oriente, ad interpretare il greco a partire dal pregreco, il patriarcato dal matriarcato: nell'*Elettra*, però, l'Orientalismo serve da tramite per rappresentare un'irruzione in fasi più profonde e 'prelogiche'; come è chiaro nelle *Indicazioni di scena*, dove leggiamo: «Il tipo di scenografia riflette angustia, imprigionamento, segregazione [...]. La parete di fondo della casa reale offre quello sguardo che rende le grandi case in Oriente così misteriose e perturbanti. Nei piani più alti solo qua e là sono sparpagliate alcune finestrelle a cui la forza del pittore darà quello che dell'Oriente è spiato e segreto»⁵⁴.

Il dramma di Hofmannsthal è quindi molto più di un rifacimento dell'opera omonima di Sofocle. Elettra è al centro del dramma, pronta a sacrificare la propria identità per l'ideale della vendetta, ma come Amleto incapace di agire.

Al contrario dell'Elettra di Sofocle, che sempre sottolinea la sua ragionevolezza, l'Elettra di Hofmannsthal agisce in maniera inconsapevole. Come nella *Lettera di Lord Chandos* emerge nel dramma la concomitanza del selvaggio e del ferino. L'Elettra di Hofmannsthal parla e agisce come fosse *in trance*, ed è rappresentata con i tratti patologici dell'isteria. Nel finale muore nella 'danza anonima' di una menade, identificandosi in tutto con le seguaci di Dioniso. L'Elettra sofoclea invece raggiunge, insieme al fratello, la libertà⁵⁵.

«Altri tratti decisamente 'moderni' connotano la figura di Elettra: le teorie freudiane sull'isteria prima di tutto, ma anche alcuni stilemi del decadentismo europeo, nonché grandi opere come *Das Mutterrecht* di Bachofen e *Psiche* di Rohde e, naturalmente e più di tutte, *Die Geburt der Tragödie* di Nietzsche»⁵⁶. L'Elettra che parla *in trance* sarebbe dunque una sorella della isterica O. in cura da Freud e Breuer. In effetti si possono riscontrare alcuni influssi diretti. Ma

⁵² MICHAEL WORBS, *Nervenkunst: Literatur und Psychoanalyse im Wien der Jahrhundertwende*, Frankfurt/M., Europ. Verlagsanstalt, 1983, p. 288.

⁵³ Ivi, p. 279.

⁵⁴ H.VON HOFMANNSTHAL, *Elektra. Tragödie in einem Aufzug*, Stuttgart, Reclam, 2001, pp. 65 ss.

⁵⁵ Così commenta il Coro nei versi finali della tragedia antica.

⁵⁶ ANDREA LANDOLFI, *Hofmannsthal e il mito classico*, Roma, Artemide Edizioni, 1995, p. 36.

Michael Worbs corregge il significato di questa lettura : «meno gli *Studi sull'isteria*, molto più *Psiche* di Erwin Rohde fornisce materiale per la danza di Elettra»⁵⁷. Si potrebbe quindi parlare, parafrasando Nietzsche, di una nascita dell'*Elektra* di Hofmannsthal dallo spirito della filologia classica, dato che nel dramma l'interesse per l'inconscio si manifesta sia dal punto di vista filologico che psicoanalitico. Già in Rohde la danza è interpretata nel contesto della cultura orientale e più precisamente islamica, con un riferimento diretto a Dschelaleddin Rumi: «Chi conosce la forza della danza è in dio; poiché sa come l'amore uccida»⁵⁸.

L'influsso della filologia classica, soprattutto di Bachofen, si manifesta nella rappresentazione di Clitemnestra che in Hofmannsthal riprende, anche nell'abbigliamento, molti dei tratti della ‘grande madre’: il suo grembo è «l’oscura porta» attraverso la quale Elettra è venuta al mondo e insieme la tomba di Agamennone e, ancora, è la natura stessa, cieca e indifferente fattrice e divoratrice di creature. A ragione, dunque Elettra la paragona al mare: «Tu mi hai sputato fuori, come il mare, / vita, padre, un fratello e una sorella: / e di nuovo hai inghiottito, come il mare, / vita, padre, un fratello e una sorella»⁵⁹.

Come Eliogabalo anche Elettra appartiene però ad un contesto europeo, e non solo tedesco: richiama figure topiche della decadenza come Salomé e Lulù. È opportuno ricordare che a Hofmannsthal la sua Elettra, a compimento dell’opera, sembrò troppo selvaggia, troppo dionisiaca o troppo isterica, e che in una lettera dell’anno 1903 esprimeva l’esigenza di scrivere un supplemento apollineo, un dramma dal titolo *Oreste a Delfi*: «Nella sua chiusura quasi spasmodica, nella sua spaventosa assenza di luce il dramma risulterebbe assolutamente intollerabile anche a me se non avessi sempre avuto in mente, come una seconda parte idealmente inseparabile dalla prima, l’Oreste a Delfi, un’idea che mi è molto cara

⁵⁷ M. WORBS, op. cit., p. 294.

⁵⁸ A. LANDOLFI, *Hofmannsthal e il mito classico*, cit., p. 56, nota 63: «Sicuramente le ultime parole di Elettra („Ai! Liebe tötet! aber keiner fährt dahin und hat die Liebe nicht gekannt!“) GW D II, p. 239; Ah, l’amore uccide! ma non vi è chi muoia senza aver prima conosciuto l’amore!» furono suggerite a Hofmannsthal dalla lettura di Rohde [*Psyche - Seelencult und Unsterblichkeitsglaube der Griechen*, 4. Auflage, Tübingen, J.C.B. Mohr (P. Siebeck), 1907] vol.II, p. 27; tr.it., p. 362, dove è riportata questa frase del mistico Dschelaleddin Rumi: “Chi conosce la forza della danza è in dio; poiché sa come l’amore uccida”, frase che Rohde spiega così: “Nella lingua di questi mistici ciò significa: egli sa come questo tendere appassionatamente al ritorno a Dio, all’Anima che è nel tutto, spezzi le barriere dell’individualità in ogni singolo uomo: Ché dove nasce l’amore si spende l’Io, il despota oscuro”».

⁵⁹ *Elettra*, traduzione di G. Bemporad, Milano, Garzanti, 1981, p.45. Cfr. A. LANDOLFI, *Hofmannsthal e il mito classico*, cit., p. 38, ci offre un’indicazione interessante: dal punto di vista del matriarcato di Bachofen, Clitemnestra avrebbe tutto il diritto di uccidere il marito appena tornato dalla spedizione. Cfr. JOHANN JAKOB BACHOFEN, *Matriarcato - Ricerca sulla ginecorazia del mondo antico nei suoi aspetti religiosi e giuridiche*, Tomo I, a cura di Giulio Schiavoni, Torino, Einaudi, 1988, p. 162.

e che si basa su una versione del mito piuttosto apocrifa non elaborata da nessuno dei tragici antichi»⁶⁰. Ma di questo dramma programmato si trovano solo pochi frammenti nel lascito di Hofmannsthal.

Stefan George dopo la *fin de siècle*: il mito del dominio

Mentre Hofmannsthal cercò di superare la crisi della lingua ricorrendo alla dimensione sociale del dramma – questa è la sua stessa interpretazione nelle annotazioni *ad me ipsum* – Stefan George percorse una strada diversa come attestano i versi tratti dal *Tappeto della vita* (*Teppich des Lebens*, 1900):

„Schon lockt nicht mehr das wunder der lagunen
Das allumworbene trümmergroße Rom
Wie herber eichen duft und rebenblüten
Wie sie die Deines volkes hort behüten -
Wie Deine wogen - lebensgrüner Strom!“⁶¹

“La meraviglia delle lagune non attira già più
Neanche Roma dalle grandi rovine e da tutti ammirata
Come l’aroma acerbo delle querce e i germogli delle viti
Come coloro che custodiscono il tesoro del Tuo popolo
Come le tue onde - fiume verde della vita.”

(Traduzione di G. Dörr)

Dall’esotica Venezia, “meraviglia delle lagune”, ricca di suggestioni orientali, e da Roma, antica e cristiana, George si rivolge al natio Reno, il cui verde richiama i colori del paesaggio tedesco. Ciò che affascina non è più la *Fremde*, lo straniero e l’estraneo, ma il ‘proprio’, il ‘nazionale’. Questo cambiamento segna per George il superamento del decadentismo e dell’estetismo attraverso l’alleanza maschile (*Männerbund*) che egli pone a fondamento della ‘Germania segreta’⁶². Il ritorno in patria coincide con la fondazione di una nuova religione nazionale al centro della quale vi è un dio fanciullo, che questa volta ha i tratti di un ragazzo bavarese,

⁶⁰ A. LANDOLFI, *Hofmannsthal e il mito classico*, cit., p. 44.

⁶¹ S. GEORGE, *Werke*, cit., p. 174 s.

⁶² Non a caso il libro del noto germanista italiano Furio Jesi sui miti nella cultura tedesca dell’ultimo secolo porta il titolo: *Germania segreta: miti nella cultura tedesca del '900*, Milano, Silva, 1967.

poeticamente elevato con il nome tardoantico di Massimino (Maximin). Egli è il simbolo del rinnovamento nazionale, il centro e la legittimazione dell'alleanza maschile.

Da un punto di vista della storia delle religioni Maximin è quello che Lévi-Strauss definisce un *bricolage*, una nuova divinità costituita da elementi germanici e greco-romani; nel fondo però è un ulteriore e coerente sviluppo della metafisica degli artisti (*Artistenmetaphysik*). Per la nostra riflessione è di centrale importanza che questo nuovo dio rappresenti anche una nuova sintesi della coppia degli opposti ‘apollineo e dionisiaco’, una sintesi in cui, in maniera inversa all’*Elettra* di Hofmannsthal, l’apollineo domina sul dionisiaco. Poiché il dionisiaco rappresenta il femminile-orientale e l’apollineo invece il maschile-occidentale, si tratta, nella logica di questo costrutto, anche del superamento dell’opposizione ‘maschile-femminile’ e, con ciò, del mito del predominio della ‘grande madre’. George era un profondo conoscitore di Bachofen e come Bachofen vedeva positivamente lo sviluppo del matriarcato orientale nel patriarcato occidentale, prima romano-pagano e poi cristiano. Alla fine di questo sviluppo voleva affermare con la sua alleanza maschile una sorta di patriarcato potenziato. Alla concezione di una nuova sintesi del dionisiaco e dell’apollineo, George collegava la fondazione di una società orientata su ‘dominio e servizio’.

La nuova, talvolta blasfema, interpretazione che George dava dello spirito occidentale e della sua storia religiosa può essere analizzata prendendo ad esempio alcune sue poesie. Nel bel mezzo della Prima Guerra Mondiale George scrisse *Der Krieg (La Guerra)* in cui, non diversamente da D’Annunzio, si ergeva a profeta nazionale. In questa poesia l’ultima strofa recita:

„Der an dem baum des Heiles hing warf ab
die blässe blasser Seelen – dem zerstückten
im glut-rausch gleich. Apollo lehnt geheim
An Baldur: ‘Eine weile währt noch nacht.
doch diesmal kommt vom Osten nicht das licht.’
Der Kampf entschied sich schon auf sternen.“⁶³

“Colui che era appeso all’albero della salute
Si liberò dal pallore delle anime pallide - simile al lacerato
nell’ebbrezza infocata. Segretamente Apollo si accosta

⁶³ S. GEORGE, *Werke*, vol. I, cit., p. 414 s.

A Baldur: ‘Per un po’ resta ancora notte.
Ma questa volta la luce non proviene da Oriente.’
La lotta si decise già sulle stelle.”
(Traduzione di G. Dörr)

In colui che è appeso all’«albero della salvezza» è facile identificare Gesù Cristo. Ma in questa poesia Cristo si trasforma in Dioniso liberandosi del «pallore delle anime pallide» - i cristiani -, e diventando identico al Dioniso «in pezzi», lacerato, la cui caratteristica è l’«ebbrezza infocata». Nel seguito «Segretamente Apollo si accosta/ A Baldur». Baldur, il dio germanico della luce, viene assimilato ad Apollo, un’operazione sincretica che ha un significato profondo: «Per un po’ resta ancora notte. / Ma questa volta la luce non proviene da Oriente.». Vale a dire: la guerra durerà ancora per un periodo indeterminato e poi ci sarà una nuova ‘redenzione’, verrà un nuovo Cristo, ma questa volta dall’Occidente: dunque *ex Occidente lux*. Ciò dovrebbe sottintendere che a portare nuova luce sarà la ‘Germania segreta’ di George, oppure come si dirà più tardi il ‘Nuovo Reich’. Con una interpretazione al limite del blasfemo si annuncia un nuovo impero mondiale, probabilmente germanico, che dovrebbe subentrare all’epoca cristiana. Nel poema intitolato ‘Templari’, che risale al 1907, la ‘grande madre’ orientale che nell’*Elektra* di Hofmannsthal ha i tratti di Clitemnestra, è richiamata all’ordine e violentata, in un’oscena fantasia maschile. In un’epoca di crisi della storia mondiale che, alludendo alla mitologia germanica è chiamata ‘notte del mondo’ ed è caratterizzata dalla decadenza e dalla riduzione delle nascite, i templari, da sempre associati alle Crociate e alla sottomissione dell’Oriente, costringono la ‘grande nutrice’ a riprendere il suo lavoro di partoriente.

„TEMPLER

.....
Und wenn die grosse Nährerin im zorne
Nicht mehr sich mischend neigt am untern borne,
In einer weltnacht starr und müde pocht:
So kann nur einer der sie stets befocht

Und zwang und nie verfuhr nach ihrem rechte
Die hand ihr pressen - packen ihre flechte
Dass sie ihr werk willfährig wieder treibt:

Den leib vergottet und den gott verleibt.⁶⁴

“TEMPLARI

E quando la grande Nutrice in collera
Senza più mescolarsi a noi si china sulla sorgente in basso,
Bussa, rigida e stanca, in una notte spaziale:
Allora solo uno che sempre lottava contro di lei

E la domava e mai agiva secondo le sue leggi
Le può stringere la mano, impugnare le sue trecce,
Perché riprenda la sua opera con condiscendenza:
Renda divino il corpo e renda corporeo il dio.”

(Traduzione di Arata Takeda)

Solo l'alleanza maschile (*Männerbund*) che è sempre stata ostile alla ‘grande nutrice’ e quindi alla ‘grande madre’, può per costrizione generare la nuova nobiltà: «Perché riprenda la sua opera con condiscendenza: / Renda divino il corpo e renda corporeo il dio.». Questi versi si riferiscono ad un insegnamento fondamentale della ‘religione’ di George. Nella sua casta di dominatori si incarna l’ideale del superuomo. I templari sono chiaramente i «combattenti per la nuova vita», quindi i discepoli e gli adepti di George: nella loro avversione per la ‘grande madre’ incarnano la sua ideologia fondata sulla alleanza omoerotica che in segreto prepara il ‘Nuovo Reich’.

Come anche in altri componimenti di George la ‘grande madre’ è ridotta ‘a colei che procura materiale’ [...] «la femmina concepisce l'animale/solo l'uomo crea l'uomo e la donna »⁶⁵). Nella logica delle teorie qui discusse, il femminile che s’identifica con il dionisiaco e l’orientale, è delimitato, superato o almeno dominato. È evidente che l’opera di George ha anche una dimensione politica. Non a caso i suoi componimenti in versi erano letti negli anni Venti dal movimento giovanile di destra (*Jugendbewegung*) e non a caso il successivo Terzo Reich si basò proprio sull’associazionismo maschile (SS/SA).

⁶⁴ Ivi, p. 255.

⁶⁵ Ivi, p. 387: “Das weib/ Gebiert das tier, der mann schafft mann und weib”.

Stefan George ieri e oggi

Negli anni decisivi della Repubblica di Weimar, la cerchia di George esercitò un notevole dominio spirituale sulla cultura tedesca, in gran parte attraverso le cattedre universitarie tenute da suoi discepoli (per la germanistica Friedrich Gundolf e Max Kommerell). Ma anche Walter Benjamin era affascinato dalle poesie di Stefan George e, solo oggi, la ricerca ha messo in luce le presenze ebraiche tra i suoi adepti⁶⁶.

In una recensione del 1933 dal titolo *Rückblick auf Stefan George*⁶⁷, Walter Benjamin distingue tra George e la sua cerchia, assumendosi implicitamente il ruolo del critico per eccellenza del poeta. Anche Theodor W. Adorno – che si riteneva allievo di Benjamin – interpretò le poesie di George⁶⁸ e mise in musica alcune di esse. Dopo la seconda guerra mondiale, la visione elitaria di George cadde in discredito (come profeta nazionale è quasi dimenticato, tranne che nelle storie della letteratura) anche a causa della sua vicinanza al Terzo Reich. Ma è un fatto assodato che la filosofia ermeneutica di Gadamer deriva in parte dalla scuola georghiana⁶⁹. Dalla metà degli anni Novanta la critica ha preso una nuova direzione, p.e. con il libro di Stefan Breuer⁷⁰, il cui titolo *Ästhetischer Fundamentalismus* suggerisce un rapporto con l'attualità. Con metodi sociologici e psicologici Breuer riesce a disegnare una nuova immagine del poeta: anche lui pone l'accento sulla connessione tra politica e poesia, dimostrando che in George il fondamentalismo estetico è stata una variante di quello religioso e politico.

Stefan George e Gabriele D'Annunzio

⁶⁶ GERET LUHR, *Ästhetische Kritik der Moderne: über das Verhältnis Walter Benjamins und der jüdischen Intelligenz zu Stefan George*, Marburg an der Lahn, Literaturwissenschaft.de, 2002.

⁶⁷ WALTER BENJAMIN, *Rückblick auf Stefan George*, in: *Gesammelte Schriften*. Unter Mitw. von Theodor W. Adorno, hrsg. von Rolf Tiedemann, Band: 3. *Kritiken u. Rezensionen*. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1972. pp. 392-399. La distinzione tra George e i suoi seguaci viene riproposta da M. CACCIARI, *Krisis*, cit. pp. 143 ss. “George, non George – Kreis”.

⁶⁸ George, in: THEODOR W. ADORNO, *Noten zur Literatur*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1998, p. 523-535 (=Gesammelte Schriften. Hrsg. von Rolf Tiedemann u.a. Bd.11)

⁶⁹ MANFRED FRANK, *Gott im Exil – Vorlesungen über die Neue Mythologie*, vol. II, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1988, p. 258.

⁷⁰ STEFAN BREUER, *Ästhetischer Fundamentalismus – Stefan George und der deutsche Antimodernismus*. Darmstadt: Wiss. Buchg., 1995.

La concezione di George di una cultura dominata dall'apollineo-maschile in determinati tratti ricorda D'Annunzio⁷¹ e soprattutto il suo romanzo *Il Fuoco* (pubblicato nel 1898), anche se in D'Annunzio manca (almeno apparentemente) l'avversione per il femminile⁷². Nel romanzo, il protagonista Stelio Èffrena, che è circondato da giovani che lo ammirano, riesce con un discorso improvvisato a trarre in suo potere la massa di ascoltatori riunita nel Palazzo Ducale di Venezia. Si potrebbe pensare che questa massa informe e senza volontà debba intendersi come femminile e sia come tale domata, dominata dal genio del giovane oratore. In ogni caso egli la disprezza, e preparando il suo discorso, dice ironicamente: «Andrò ad bestias».⁷³ Per lui il popolo è «il mostro formidabile dagli innumerevoli volti umani».⁷⁴ Eppure, come George, anche Stelio Èffrena (e con lui il suo creatore) si considera un poeta-profeta. Davanti alla massa Stelio si sente divinizzato: nel suo discorso si descrive come un Titano, dunque un figlio della terra, che si dirige verso Venezia portando con sé un'annunciazione e un rinnovamento spirituale. Ma diversamente dai seguaci di George, Stelio si sente Dioniso, mentre D'Annunzio vorrebbe incarnare lo *Übermensch* nietzscheano per condurre l'Italia nel nuovo secolo. La sua autorappresentazione come *Übermensch* ha un intento chiaramente politico-culturale.

D'Annunzio fa parte di un trend generale in cui il superamento del pensiero decadente della *fin-de-siècle* si carica di valenze ideologiche, estetiche e insieme politiche. In ciò è molto vicino a George e a Hofmannsthal, e *Il fuoco* assurge oggi al ruolo di testimone di un'epoca che presagiva future trasformazioni

⁷¹ Su D'Annunzio come ‘fenomeno’ europeo e ‘mito’ – come George – cfr. ERWIN KOPPEN, *Décadence und Symbolismus in der französischen und italienischen Literatur*, in HELMUT KREUZER (a cura di), *Jahrhundertende – Jahrhundertwende*, I Teil.. (= Neues Handbuch der Literaturwissenschaft Bde. 18 und 19) Wiesbaden, Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion 1976), p. 101: “Zum letzten Male in der europäischen Literaturgeschichte galt die Überzeugung, daß die Poesie letztlich nicht von dieser Welt sein könne, sein dürfe, daß auch der Dichter, wenn auch kein unirdisches, so doch ein außer-, gar anti-irdisches Wesen sei, der Schöpfer eines anderen, aus Worten gebildeten Kosmos, schöner denn alle Realität”. Un altro critico tedesco pone l'accento nello stesso volume sulla presenza del superuomo nelle opere di D'Annunzio. Si veda: OSACAR BÜDEL, *Die italienische Literatur 1890-1920*, in: H. KREUZER, op. cit., p. 209: “Hinsichtlich der Entwicklung des D'Annunzianischen Gedankengutes sei vor allem auf die Romane *Le vergini delle rocce* (1895) verwiesen, in dem seine Theorie des Übermenschen vollkommen zutage tritt. ... In diesen ‚Romanen der Rose‘ ... war die Theorie des Übermenschen in allen Einzelheiten vorbereitet worden. Doch bleibt sich dieser gleich, ob er Andrea Sperelli heißt (*Il piacere*), Tullio Hermil (*L'innocente*, 1892), oder Giorgio Aurispa (*Il trionfo della morte*, 1894). Der Stelio Èffrena des *Fuoco* (1900) ist dann lediglich ein weiteres Exemplar solcher Supermenschen”.

⁷² Jürgen Wertheimer invece vede già nel giovane D'Annunzio “... das Gebot der Tötung der Frau als männliche Erlösungshoffnung.” si veda: JÜRGEN WERTHEIMER, *Ästheten? Aktivisten? Terroristen? D'Annunzio und Stefan George*, in: JÜRGEN WERTHEIMER/ JOHANNA BOSSINADE (a cura di), *Von Poesie und Politik: zur Geschichte einer dubiosen Beziehung*, Tübingen, Attempto Verlag, 1994, p. 18.

⁷³ GABRIELE D'ANNUNZIO, *Il fuoco*, Milano, Mondadori, 1996, p. 21.

⁷⁴ Ivi, p. 37.

radicali.⁷⁵ In George e in D'Annunzio il fascino iniziale per la decadenza e la debolezza muta infatti repentinamente in violente fantasie maschili che preannunciano il Fascismo e il Nazionalsocialismo, o addirittura ne influenzano gli sviluppi⁷⁶.

Conclusioni

In Hölderlin, il dio che viene da Oriente e va ad Oriente, funge da mediatore tra i due mondi; dio ‘a venire’, porta i tratti utopici di una conciliazione e di una redenzione futura. Insieme testimonia una remota e originaria comunanza tra Oriente e Occidente che la grecità preserva in quanto di essa ci riesce ancora oscuro ed estraneo. L’elemento orientale è come un mezzo di contrasto che porta a una migliore comprensione della cultura greca rendendoci i greci più familiari in ciò che ce li rende più “estranei”. E ciò equivale a dire che l’Oriente ci aiuta a capirci meglio.

In George l’Oriente è rappresentato in un primo momento da figure come quella di *Eliogabalo* che stanno appieno nella tradizione dell’estetismo europeo. La concezione della cultura greca che George sviluppa dopo la svolta del secolo,

⁷⁵ La conessione tra fin de siècle e fascismo in D'Annunzio viene evidenziata in VOLKER KAPP (a cura di), *Italienische Literaturgeschichte*, Stuttgart/Weimar, Verlag J.B. Metzler, 1992, p. 311: “Er [scil. D'Annunzio] treibt den Dandy in der Nachfolge Baudelaires und Huysmans auf die Spitze, extrovertiert ihn gleichsam und importiert zugleich deren Formen in die Politik, deren Ästhetisierung er wie kein anderer vorbereitet, ohne letztlich dauerhaft der große Akteur werden zu können, der er zu sein träumt, da ein anderer, Mussolini, ihn ebenso virtuos beerbt und ihn als Vertreter eines nur ästhetisch dominierten Herrschaftsgestus zum Ornament des faschistischen Staates neutralisiert”. Analogamente Jürgen Wertheimer: “Und genau in dieser Vermischung und Überschichtung zweier Lebenskonzeptionen – eines spätdekadenten psychologistischen Ästhetizismus im Stile Wagners auf der einen Seite und jenem vitalistisch, übermenschlich inspiriertem Aktionismus’ in der Art Nietzsches auf der anderen – scheint mir auch ein Spezifikum und ein bedrohliches Potential von D'Annunzios späterer Konzeption zu liegen” (J. WERTHEIMER, *Ästheten? Aktivisten? Terroristen?*, cit., p. 17).

⁷⁶ J. Wertheimer vede una congruenza tra i profeti e i politici del fascismo/ nazismo: “Gemeinsame fatale Denkfigur Georges wie D'Annunzios, Hitlers wie Mussolinis, ist jenes magische ‚Stirb und werde‘, wobei aus der Annahme der ‚Wiedergeburt‘ die Legitimation, ja die Verpflichtung zur Überwindung, das heißt zur Vernichtung des Bestehenden abgeleitet wird” (ivi, p. 24); distingue tuttavia l’atteggiamento e il messaggio dei poeti da quello dei politici: “Im Grenzbereich, in der Dunkelzone zwischen poetischem Wort und politischer Tat wird [von D'Annunzio] das Arsenal jener Denkbilder kreiert, die wenig später zu einer vernichtenden Realität werden sollten und konnten. Verkürzt auf die Sprache der Poetik erwartete man Argumentationen dieser Art auch in den Reden Hitlers und Mussolinis zu begegnen. Diese Erwartung wird jedoch in der Mehrzahl der Fälle enttäuscht, dergestalt, daß sich zwar die Forderungen nach Disziplin, Härte, Zucht dort artikuliert finden, ebenso wie der Haß gegen das Prinzip der Demokratie und die Klasse des Bürgertums und deren Normen, selten jedoch die literarischen Szenarien der Gewalt voll ausformuliert werden. Es ist evident, daß hier pragmatische Vorsicht, nicht etwa persönliche Rücksichtnahme bestimmend ist. Im ‚Freiraum‘ der Literatur ist möglich, was in der Sprache der Politik chiffriert beziehungsweise negiert werden muß, oder, paradox formuliert: diejenigen, deren Arbeitsfeld das Wort ist, verlagern die Gewalt der Aktion auf den Bereich des Wortes; diejenigen, deren Arbeitsbereich die Wirklichkeit ist, kaschieren ihn mit Worten und realisieren ihn faktisch” (ivi, p. 21).

sulla scia di di Bachofen e soprattutto Nietzsche, assimila invece il dionisiaco all'orientale e al femminile, per decretarne la riduzione a pura materia procreatrice, destinata ad essere vinta, sottomessa e all'occorrenza anche violentata dall'Occidente, cioè dal principio maschile dell'apollineo. Solo così potrà nascere uno stato (maschile) ordinato e anche una vera arte, poiché, alla luce di quest'antropologia grecizzante, lo stato e l'arte funzionano secondo le stesse regole. Quest'immagine dell'Oriente corrisponderebbe – lo si deve ammettere – col giudizio che Edward W. Said ha formulato sulle funzioni che l'Oriente ha assunto nell'immaginario occidentale.

Anche nella *Elettra* di Hofmannsthal la dimensione orientale serve al superamento della crisi dell'estetismo, ed apre a nuove dimensioni arcaiche e primitive, avvalendosi degli apporti della filologia classica e insieme della psicoanalisi. Elettra diventa una delle figure femminili eminenti della scena europea. Non sembra preludere alle posizioni conservatrici (seppure non così radicali come quelle di George) che Hofmannsthal assumerà più tardi, quando nel famoso discorso tenuto a Monaco nel 1927 conierà la formula della cosiddetta *Konservative Revolution* ('Rivoluzione conservatrice')⁷⁷, di cui si dichiarerà seguace.

Nella *Morte a Venezia* (*Der Tod in Venedig*, 1913) di Thomas Mann, l'apollineo protagonista, Aschenbach, è vittima del suo duplice amore per la città di Venezia, "porta orientis" infettata per giunta dal colera proveniente dall'India, e per il giovane polacco Tadzio. E questo duplice amore è destinato a farlo sprofondare – come Lord Chandos – in una dimensione dionisiaca squallida e ripugnante⁷⁸. Non a caso anche quest'opera vorrebbe essere un tentativo di superamento della decadenza di Fine Secolo, vorrebbe poter promuovere un nuovo classicismo.

La crisi del Decadentismo e dell'Estetismo che portò in alcuni autori di fine secolo al culto del superuomo e all'associazionismo maschile, inaugurò un fondamentalismo estetico e politico da cui il passo verso il Fascismo e il

⁷⁷ Cfr. ARNIM MOHLER, *Die Konservative Revolution in Deutschland 1918 – 1932. Ein Handbuch*. Dritte, um einen Ergänzungsband erweiterte Auflage. Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1989, p.10: "Virulent wird der Begriff [scil. Konservative Revolution] im deutschen Sprachgebiet allerdings erst durch seine programmatische Verwendung in Hugo von Hofmannsthals Rede 'Das Schrifttum als geistiger Raum der Nation' von 1927".

⁷⁸ Cfr. FREDERICK ALFRED LUBICH, *Die Entfaltung der Dialektik von Logos und Eros in Thomas Manns "Tod in Venedig"*, in: COLLOQUIA GERMANICA - Internationale Zeitschrift für germanische Sprach- und Literaturwissenschaft, University of Kentucky, t. 18, 1985, p. 148: "Aschenbach wird eins mit dem Rausch der Berauschten. Eros in der Gestalt des apollinischen Gottes erhob den Künstler in göttähnliche Selbstvollendung, Eros in der Gestalt eines dionysischen Dämons stürzt ihn in animalische Selbstzerstörung".

Nazionalsocialismo fu in certi casi assai breve. Certo, sarebbe errato leggervi un semplice automatismo.

Di recente il filosofo Peter Sloterdijk ha definito i fascisti e i nazisti del Novecento ‘euro-talebani’. Non resta che sperare che questi ‘euro-talebani’ non abbiano come eredi i seguaci di un occidentalismo fondamentalista né i seguaci di un orientalismo fondamentalista di nuovo stampo nel terzo millennio.