

Comparatismi 6 2021

ISSN 2531-7547

<http://dx.doi.org/10.14672/20211858>

## Hugo von Hofmannsthal e la *forma* come identità di *artistico* e *politico*

Mimmo Cangiano

**Abstract** • La sovrapposizione fra *artistico* e *politico* è uno dei temi centrali della produzione culturale di Hofmannsthal. La capacità dell'arte di indirizzare il sociale, portando a coscienza il substrato più autentico della struttura etno-nazionale, è un tema che attraversa la sua intera produzione letteraria e saggistica. Questo articolo, però, intende spiegare come tale direttiva non viva del proposito di un *impegno* della cultura, ma sottenda invece il mito di un'identità di tipo platonico fra *artistico* e *politico*, intendendo con ciò la necessità di una perfetta sovrapposizione fra uno spirito nazionale identificato come *autentico* e le tematiche (e le forme) della produzione artistica di Hofmannsthal stesso. Detto in altro modo, è solo quando tale autentico sostrato nazionale emergerà a livello sociale che l'arte hofmannsthaliana, che quel sostrato ha il compito di portare ad auto-coscienza, potrà raggiungere la propria compiutezza tematico-formale, diventando al contempo espressione speculare della *Gemeinschaft* e della *Kultur* austriaca. Si tratta dunque di teorizzare un rapporto non-dialettico ma di identità fra cultura e piano del sociale. Seguendo da vicino la produzione letteraria e saggistica di Hofmannsthal, e inserendo il suo lavoro nel quadro della coeva produzione letteraria e filosofica della destra europea, l'articolo chiarisce come Hofmannsthal sia uno dei primi autori a concepire una possibile identità fra *artistico* e *sociale* nel quadro di una «estetizzazione della politica».

**Parole chiave** • Austria; Folklore; Ruralismo; Platonismo; Kultur; Allegoria

**Abstract** • The overlapping of art and politics is one of the central topics of Hofmannsthal's cultural production. The art's capacity of transforming the social level, bringing to the consciousness the most authentic ethnic-national substratum, is a topic that crosses his entire literary and essayistic production. Yet, this article is aimed at clarifying how this project does not lie in the idea of a culture of commitment, but implies the myth of a platonickind identity between art and politics, i.e. the necessity of a perfect overlapping between a national spirit (identified as the authentic one) and the themes and the forms of Hofmannsthal's artistic production. In other words, only when this authentical national substratum will emerge on a social level, Hofmannsthal's art, whose task is bringing that substratum to self-consciousness, will be able to reach its thematical-formal goals, becoming, at the same time, the mirror

expression of the Austrian Gemeinschaft and Kultur. The purpose is theorizing an identitarian and non-dialectical relationship between culture and the social level. Following Hofmannsthal's literary and essayistic production, and relating his work with the contemporary European right-wing literary and philosophical production, the article clarifies how Hofmannsthal was one of the first intellectuals to conceive a possible identity between art and politics in the framework of an «aestheticization of politics».

**Keywords** • Austria; Folklore; Ruralism; Platonism; Kultur; Allegory

Ledizioni 

## Hugo von Hofmannsthal e la *forma* come identità di *artistico* e politico

Mimmo Cangiano

il passaggio da un intenso interesse per l'arte a qualche altro ufficio elevato e sacerdotale non dovrebbe mai meravigliare.

*Hugo von Hofmannsthal*

Nel febbraio 1921, Hofmannsthal, che da ormai quasi un trentennio si interrogava su tali questioni, ancora chiedeva, in una lettera ad Anton Wildgans, se davvero il linguaggio avesse il potere di federare fra loro, in una comunità, un insieme di individui isolati.<sup>1</sup> La *Sprachkritik*, l'orizzonte culturale secondo cui il linguaggio smette a un certo punto di essere uno strumento neutro per la significazione diventando, invece, un'insormontabile barriera che separa l'essere umano dalla realtà della vita (questione significativamente apparsa nel dibattito intellettuale europeo in contemporanea all'annuncio nietzschiano della "morte di Dio"),<sup>2</sup> viene cioè dall'austriaco posta non solo in connessione col palcoscenico culturale che Martin Heidegger definirà poi quale «crisi dei Fondamenti», quello appunto segnalato – nella seconda *Considerazione inattuale* – mediante una «malattia delle parole»<sup>3</sup> tesa a rifiutare ogni simbolico ordinamento linguistico, ma allargata all'impossibilità di una conformazione sociale di tipo universalistico. Per Hofmannsthal, voglio dire, quella frammentazione che la filosofia nietzschiana esprime come sintomo non si arena alla, per quanto importante, problematica epistemologico-conoscitiva, ma subito si estende per farsi indizio dell'atomizzazione sociale in atto, specchio di quella società essa stessa diventata, secondo le parole del neo-kantiano Wilhelm Windelband, una «figura della lacerazione», cioè un agglomerato non dominato da alcun connettivo spirituale.<sup>4</sup> Nello stesso 1921, del resto, un altro austriaco, il sociologo cattolico e corporativista Othmar Spann, definisce, nel saggio *Il vero Stato*, l'attuale conformazione societaria come di tipo individualistico, cioè dominata, a suo dire, da fattori quali assenza di legami, predominio dell'utilitarismo (rapporto strumentale dell'uomo col reale e coi suoi simili), abbandono della metafisica e trionfo del *disincanto*. La progressiva razionalizzazione, connessa al disincanto che «svuota il mondo dagli dei»,<sup>5</sup> è appunto da Spann associata non solo al progressivo avanzare del sistema capitalistico, ma anche ad una linea filosofica (Bacone, Locke, Hume, ecc.) che, dalla fine del medioevo in poi, si è immessa sulla strada dello scetticismo, demolendo, all'unisono, certezze onto-teologiche e coesione sociale.

<sup>1</sup> Cfr. Hugo von Hofmannsthal, Anton Wildgans, *Briefwechsel*, Heidelberg, Stiehm, 1971, p. 89.

<sup>2</sup> Cfr. Friedrich Nietzsche, *La gaia scienza* [1881], Milano, Adelphi, 1992, p. 342: «Il maggiore degli avvenimenti più recenti – che «Dio è morto», che la fede nel Dio cristiano è divenuta inaccettabile – comincia già a gettare le sue prime ombre sull'Europa. [...] e dentro di essa era cresciuta [...] tutta la nostra morale». Cfr. Christian Emden, *Nietzsche on Language, Consciousness, and the Body*, Urbana, University of Illinois Press, 2005.

<sup>3</sup> Nietzsche, *Sull'utilità e il danno della storia per la vita* [1874], Milano, Adelphi, 1992, p. 92.

<sup>4</sup> Cfr. Wilhelm Windelband, *Friedrich Hölderlin und sein Geschick*, in *Präludien*, Tubinga, Mohr, 1924, pp. 230-259.

<sup>5</sup> Cfr. Othmar Spann, *Il vero Stato* [1921], Padova, AR, 1983, vol. II, pp. 46-53.

La “morte di Dio”, vale a dire il progressivo tramonto della struttura stabile dell’Essere, lo «svaporizzarsi dei valori supremi», la distruzione del sopramondo simbolico in grado di dare fondamento all’immanenza dei nostri atti (e delle nostre parole), significa l’impossibilità del soggetto a ordinare la pluralità dei fenomeni senza che la sua azione ordinativa gli appaia immediatamente come una *finzione*, come una forma costrittiva il cui scopo è forzare la molteplicità della vita in una sintesi che in realtà non può esistere.<sup>6</sup> Nelle breccie che si aprono nell’idea di un *fundamentum veritatis* il collasso linguistico è inevitabile: come gli atti concettuali del soggetto vengono avvertiti quali tentativi di ridurre ad astratta unità «l’anarchia degli atomi» (altra espressione nietzschiana) che ora la vita esprime, così le presupposte totalità espresse da frasi e parole diventano camicie di forza che impediscono al reale di emergere, per cui il crollo delle possibilità ordinarie del soggetto diventa anche crollo dell’ordine della frase. Il soggetto avverte il valore convenzionale del *segno* linguistico come non più in grado di universalizzare il particolare che esprime: «l’intero, rispecchiato dalla totalità conclusa del periodo, impedisce che la pluralità del reale emerga nella sua inesauribile frammentarietà».<sup>7</sup>

È un tema che ha il suo epicentro (tanto teorico che artistico) appunto in quell’Austria che, per Robert Musil, sarebbe andata in rovina per la sua «inespressibilità».<sup>8</sup> Palcoscenico europeo della «perdita del centro», tracollo delle antiche certezze, della struttura della razionalità classica, i cui modelli si pietrificano dinnanzi all’uomo che li ha creati e appaiono ad esso come atti di violenza contro l’insoddisfatta fluidità della vita. Nella presupposta *totalità* della frase il divenire della realtà non può emergere, perché la parola è solo una camicia di forza sul fascio instabile delle sensazioni momentanee: un sigillo posto in atto da un’identità presupposta e non più in grado di riconoscersi come tale. L’Austria (l’Austria edificata sul *vuoto*, come scrive Broch, del vecchio Kaiser)<sup>9</sup> è l’epicentro di tale crisi:<sup>10</sup> l’epicentro, vale a dire, di quella cancellazione di un possibile senso univoco del reale a favore, per dirla con Max Weber, di un «politeismo dei valori» che conduce all’annullamento delle gerarchie valoriali mediante la progressiva «secolarizzazione del mondo»,<sup>11</sup> frantumando, ad uno col rapporto con un oltre-mondo, le gerarchie interne al reale, l’organizzatore di queste e il suo linguaggio. Incrinata la relazione gerarchica fra universale e particolare, questi ultimi si collocano infatti sul piano di un’equivalenza valoriale che, moltiplicando gli assoluti, ne determina l’insignificanza. È l’Austria di Fritz Mauthner (del linguaggio come convenzione e incrostazione storica), di Hermann Bahr (che scoprì il giovane Hofmannsthal), l’Austria, soprattutto, di Ernst Mach. La capacità egemonica del discorso machiano attaccando i «mostri concettuali» concretizzati nelle nozioni di assoluto e di oggettivo, e riformulandoli pragmaticamente nei termini di «sostanza», di funzio-

<sup>6</sup> Cfr. Aldo Gargani, *La crisi del soggetto: esplorazione e ricerca di sé nella cultura austriaca contemporanea*, Firenze, Casa Usher, 1985, pp. 8-9: «Ciò che propriamente è entrato in crisi è l’assunzione che la sfera del conoscibile e del significato dei nostri simbolismi coincida con la sfera unitaria della coscienza umana, con l’unità chiara e trasparente dell’io».

<sup>7</sup> Robert Musil, *Diari: 1899-1941*, a cura di Adolf Frisé e Enrico De Angelis, Torino, Einaudi, 1980, p. 53. Cfr. Claudio Magris, *L’anello di Clarisse* [1984], Torino, Einaudi, 1999, p. 39: «l’incapacità di contenere nella parola il dilagare della vita, che frantuma le parole stesse».

<sup>8</sup> Sulla critica del linguaggio viennese si veda almeno il volume, a cura di Francesca Castellani, *Uomini senza qualità: la crisi dei linguaggi nella grande Vienna*, Trento, UCT, 1981.

<sup>9</sup> Cfr. Hermann Broch, *Hofmannsthal e il suo tempo* [1947-1948], in *Poesia e conoscenza*, Milano, Lerici, 1965, p. 132: «era solo la contemplazione del Kaiser, e cioè la contemplazione del vuoto, a conferire ad essa un significato».

<sup>10</sup> Cfr. *ivi*, p. 109: «Vienna come epicentro del vuoto-di-valori europeo».

<sup>11</sup> Cfr. Karl Jaspers, *La situazione spirituale del tempo* [1931], Roma, Jouvence, 1982, pp. 26-29: «il mondo si è spogliato del divino. [...] il fenomeno della secolarizzazione del mondo».

ne/finzione necessaria alla conoscenza e all'azione nel mondo, condanna come astrazione i *concetti* – elementi nei quali il flusso sensorio della vita si reifica – aprendo la strada a una 'filosofia dell'impressionismo', come la lesse proprio Bahr, dove l'unica verità è quella della sensazione immediata dell'attimo prima che questa venga cristallizzata dal lavoro dell'intelletto.<sup>12</sup> Fingere, nell'instabilità, la stabilità di un contenuto (Mach li chiama «elementi») purifica la metodologia e ricompono un possibile *intero* funzionale alla trasformazione del sapere, in senso sempre ideologico ma non più dogmatico-assolutistico, anzi immediatamente disposto a riconoscersi soggetto al *divenire* (nel 1907 William James, in *Pragmatism*, affermerà che «le teorie diventano strumenti, non risposte»).

Quella di Mach (e con lui di molti altri)<sup>13</sup> si presenta come la risposta scettico/convenzionalista alla frantumazione dell'orizzonte universalista,<sup>14</sup> dove la pluralità del reale e dei suoi significati si pone come luogo di una disgregazione che permette, però, un rapporto ancora *conciliativo* col reale, dal momento che recupera teoricamente i principi universalistici per via negativa (impossibilità atemporale di ogni verità al di là di ogni cambiamento della conformazione sociale), lasciando invece l'azione pragmatica nelle mani della pura razionalità strumentale (come del resto proprio Mach richiede). Mach fa cioè della ragione strumentale la creatrice di valori del tutto a-fondati ma assolutamente operanti sul piano pragmatico. Col suo concetto di «elemento» sta introducendo un principio, quella della tecnicizzazione pragmatica del *verum*, che sarà fondante tanto nell'orizzonte dell'avanzamento scientifico capitalista quanto in quella destra che su tale tecnicizzazione (è in particolare il «mito» di Georges Sorel e di Vilfredo Pareto) fonderà un'azione ideologica. Nelle parole di Pierre Drieu La Rochelle: «ha trionfato proprio questo relativismo, distruggendo le loro filosofie troppo attaccate all'essere. [...] Nietzsche [...] *tabula rasa* di tutti i valori antichi – Dio, essere, sostanza, anima. [...] Il mondo non ha un senso generale. Ha solo quel significato che noi gli diamo».<sup>15</sup> Naturalmente tale orizzonte di destra, a differenza di quello liberale, proporrà un'immagine di società organica e non-atomizzata a cui connettere quel *verum*, così ricreando, per via sostanzialmente volontaristica, quel principio anti-relativistico che al *verum* dovrebbe essere connesso.

Se, tornando al linguaggio, ciò che una definizione esprime è solo il bisogno psicologico di una machiana unità che serve per *vivere* (per controllare il reale), allora la crisi linguistica è l'ultima conseguenza del decadimento di un soggetto ridotto a ipotesi euristica, di un individuo che, divenuto particolare fra i particolari (tutti ugualmente significativi) – riconosciuto elemento della frammentazione del mondo e non suo principio ordinatore – si dichiara incapace a gerarchizzare la realtà che ha di fronte (è, *mutatis mutandis*, la «foresta

<sup>12</sup> Una filosofia, dunque, che rifiuta la *concentrazione* della natura simbolica e del Valore risolvendo nell'equivalenza il flusso delle sensazioni. Cfr. Elena Raponi, *Ödipus un die Sphinx di Hugo von Hoffmannsthal*, Milano, Sedizioni, 2017, pp. 50-51.

<sup>13</sup> Cfr. Hans Vaihinger, *La filosofia del come-se* [1911], Roma, Ubaldini, 1967 p. 29: «Occorre, d'altra parte, rammentare che l'intero mondo delle rappresentazione [...] non è affatto destinato ad essere un'immagine della realtà – scopo che gli sarebbe impossibile adempiere – ma è piuttosto uno strumento per meglio orientarsi nella realtà stessa».

<sup>14</sup> Cfr. Grazia Pulvirenti, *La farfalla accecata: strutture dell'immaginario nell'opera di Hugo von Hoffmannsthal*, Milano, Bruno Mondadori, 2008, p. 164: «con Mach l'accento si era ormai decisamente spostato sulla natura soggettiva della percezione [...] sulla natura arbitraria dell'immagine mentale».

<sup>15</sup> Pierre Drieu La Rochelle, *Socialismo fascista* [1934], Milano, Ritter, 2019, pp. 90-91.

di segni» di Rilke), limitandosi a servirsene (proprio come per gli «elementi» di Mach) in via del tutto convenzionale, cioè al di là di ogni fondamento in grado di giustificarla.<sup>16</sup>

Hofmannsthal, però, pur accusando la cristallizzazione di pensiero e linguaggio, non esperisce tale fenomeno nel senso al fondo cinico proposto da Mach (e da William James, da Hans Vaihinger, dal giovane Prezzolini, ecc.) bensì come decadimento tragico dell'ordine socio-estetico che era esistito in precedenza (e che sarà da ricostruire). Questo perché Hofmannsthal, a differenza di Mach (di cui pure, è ben noto, seguì con interesse le lezioni fin dal 1895), oltrepassa l'interpretazione epistemologica connettendo appunto – com'è assolutamente tipico nell'intelligenza di destra – il decadimento gnoseologico (e quindi linguistico) al tracollo di una struttura di carattere comunitario nel quadro dell'avanzamento della modernità (quella modernità che, nelle parole di Baudelaire, è appunto «il transitorio, il fuggitivo, il contingente»), avvertendo la ragione strumentale (compresa quella che vorrebbe usare il linguaggio come mera convenzione per intendersi) come uno dei sintomi centrali del problema stesso, cioè dell'infrangersi congiunto di *verum*, linguaggio, comunità e, come vedremo, forma artistica: «Non è la disperazione dell'attuale epoca di aver smarrito la fede nella forma?». Su un fronte complementare ma culturalmente più ristretto (lontano cioè da quella pletora di riferimenti politico-filosofici a disposizione degli intellettuali della *Mitteleuropa*), un altro esponente della *Sprachkritik* europea, Giovanni Boine, arriverà infatti esattamente alle stesse conclusioni riflettendo sulla natura del purismo linguistico. Dietro il purismo linguistico troviamo infatti, per Boine che segue un principio già di de Maistre,<sup>17</sup> una *Kultur* condivisa (il cattolicesimo), una società coesa, una verità nuovamente universalizzata. Se la dissociazione linguistica è specchio di una frammentazione/disgregazione filosofico-sociale (specchio di un reale dove i 'segni' perdono i propri universali referenti), la parola 'purista' segnalerà invece della ricerca che questa compie per risalire al proprio etimo originario dove ritroverà il «suo carattere di sacra eternità», vale a dire quel comune sentire (*comunità*) che riempie di universalità il particolare riscattando la disintegrazione del reale:

Se tu scavi la superficie fonetica di un vocabolo verso l'etimo suo [...] [ritrovi] le Madri. Ritrovi l'austerità antica [...]. Come appunto se tu per altre vie già partecipi di questa religiosità primigenia, la parola che l'esprime risentirà del suo carattere di sacra eternità, ne sarà lo specchio. [...] Anima antica, linguaggio antico. Così debbo parlare perché così si parlava quando tutti sentivano com'io sento. [...] La crociata per la lingua diventa la crociata per il buon costume ed il sano pensare (o viceversa).<sup>18</sup>

Se, insomma, nel versante di Mach, la frammentazione dell'universalismo comporta implicitamente la rottura in senso individualista dei legami comunitari (culturalmente letta come tracollo del *Grund* epistemologico ora ricomponibile solo su base convenzionalista), per Hofmannsthal (come per Boine) l'individuo e il suo linguaggio restano tali solo in quanto parte di una comunità che presenta caratteri omogenei (*Kultur*) che il *poeta* ha il compito di universalizzare, cioè portare a coscienza in una forma (*Gestalt*) che ricomponga

<sup>16</sup> Cf. Hannah Arendt, *Prefazione a Broch, Poesia e conoscenza*, cit., p. 19: «aveva frantumato quell'immagine platonica del mondo in cui un 'valore' superiore, assoluto e quindi non mondano conferiva ad ogni azione umana il suo 'valore' e il suo senso graduandoli su una scala ben precisa».

<sup>17</sup> Cf. Joseph de Maistre, *Le serate di San Pietroburgo* [1821], Chieti, Solfanelli, 2014, p. 77: «Ogni degradazione individuale o nazionale è immediatamente annunciata da una corrispondente degradazione nella lingua».

<sup>18</sup> Giovanni Boine, *Il purismo* («La Voce», 18 aprile 1912), in *Il peccato, Plausi e botte, Frantumi, Altri scritti*, a cura di Davide Puccini, Milano, Garzanti, 1983, pp. 460-462.

i particolari disgregati: domini col pensiero e con l'arte la società come totalità, ma riconnettendo il presente disconnesso a una tradizione, immobile e condivisa, in grado di conferirgli significato.

Non è un dunque un caso che se nel 1890 Bahr, è il saggio *Die Moderne*, afferma giunta l'ora di dedicare un'orazione funebre al mito del *passato*, solo un anno dopo Hofmannsthal, riflettendo sul lavoro di Amiel e su quello di Barrès,<sup>19</sup> non solo già riconosce (11 anni prima del *Chandos*) che «le parole mentono, anche la coscienza del nostro Io mente»,<sup>20</sup> e esalta il recupero di una profonda «unità di tutte le cose», nel quadro di una possibile armonia fra passato e presente, ma pure connette il declino della fede religiosa (e della *Kultur* comunitaria che questa può sostituire) alla decadenza, per l'appunto, di forma e stile: «A noi suole mancare tanto fede quanto cultura, che sostituisce la fede. Manca un centro, manca la forma, lo stile».<sup>21</sup> Il quadro dell'estetismo *fin-de-siècle* mediante cui Hofmannsthal (con lo pseudonimo di Loris) entra sulla scena artistica vagheggiando un'arte in grado di dare stile al «mareggiare», alla disconnessione, della vita,<sup>22</sup> in realtà già decreta (è il saggio su D'Annunzio del 1893) l'apparentarsi dell'*arte-per-l'arte* ai territori di un *kitsch* («come altre generazioni si sono rifugiate in sogno nella foresta vergine o nell'età dell'oro, così noi ci sogniamo su ventagli dipinti») che non può essere null'altro che la versione degradata (e volgarmente funzionalistica, strumentale) di quel rapporto col passato, cioè con la tradizione, che ha il compito di riempire di senso il presente, di farsi «travatura» nella frammentazione in corso.

La simbolizzazione del presente richiede anzitutto il superamento del rapporto mercantile col materiale che proviene dalla tradizione. Intuita la mercificazione del passato come parte integrante della frantumazione/fluidificazione in corso, cioè come ciò che impedisce ogni epifanizzazione del reale, Hofmannsthal muove (è la sua «filosofia del metaforico») alla ricerca di uno strumento espressivo in grado di riordinare il *cosmo*, vale a dire di significare il reale, vale a dire di superare il rapporto razionalizzato col passato medesimo, quel rapporto che inevitabilmente caratterizza il patrimonio della tradizione come *merce*, come magazzino di cose utilizzabili. Già ora, insomma, il presunto estetismo del giovanissimo Hofmannsthal sta in realtà connettendo la produzione artistica alla ricerca di un principio che è di natura 'secolarmente' religiosa: «la seconda fase della vita spirituale di Ruskin: l'allontanarsi del grande esteta dai problemi dell'arte e il suo consacrarsi a ideali morali, anzi demagogico-religiosi».<sup>23</sup> La situazione di partenza si situa dunque nel quadro del decadimento congiunto di *Kultur*, capacità concettual-linguistica e forma espressiva: «nulla sta veramente insieme. Nulla ci circonda se non il fluttuante, l'insostanziale dai mille nomi [...]. Chi ricerca l'immobile e il determinato tornerà sempre a mani vuote».<sup>24</sup> Hofmannsthal, tramite le sue considerazioni sul *passato*, comprende, vale a dire, come l'impossibilità ad afferrare la totalità tramite il concetto sia parte integrante del rapporto mercificato e dunque strumentale che ora intratteniamo col reale. Il possibile utilizzo

<sup>19</sup> Sul saggismo letterario hofmannsthaliano, interpretato tanto nel quadro dell'auto-riflessione artistica, quanto in quello di un progressivo movimento verso tematiche di natura sovra-individuale, si veda il recente e puntualissimo volume di Marco Rispoli, *Hofmannsthal und die Kunst des Lesens. Zur essayistischen Prosa*, Gottinga, Wallstein Verlag GmbH, 2021.

<sup>20</sup> von Hofmannsthal, *Sulla fisiologia dell'amore moderno* [1891], in *L'ignoto che appare. Scritti 1891-1914*, Milano, Adelphi, 1991, p. 13.

<sup>21</sup> Id., *Maurice Barrès* [1891], ivi, p. 37.

<sup>22</sup> Cfr. Id., *Algernon Charles Swinburne* [1892], ivi, pp. 62-63: «Per loro la vita acquista vita solo quando sia passata attraverso un'arte e ne abbia ricevuto stile e atmosfera».

<sup>23</sup> Id., *Sulla pittura inglese moderna* [1894], ivi, p. 111.

<sup>24</sup> Id., *Stile inglese* [1896], ivi, p. 196.

tecnicizzato (*kitsch*) dei materiali della tradizione è cioè ciò che appunto rivela la nostra condizione di separatezza individualistica dal reale medesimo, cioè l'impossibilità ad afferrarlo quale totalità fuori dal quadro di legami oggettivamente condivisi, sovra-personali. E tale rapporto mercificato col passato si ripete invariato all'interno di uno di quei patrimoni che dal passato abbiamo ereditato (e che dovrebbe essere invece un connettivo fra passato e presente), appunto il linguaggio:

le concezioni religiose non hanno forza alcuna su di me [...]. Ma, mio stimato amico, anche i concetti terreni mi si sottraggono in egual modo [...]: ho perduto del tutto la facoltà di pensare o parlare coerentemente su qualsiasi argomento. Dapprima mi divenne a poco a poco impossibile trattare un tema elevato o comune servendomi di quelle parole di cui pure tutti gli uomini usano servirsi correntemente senza pensarci. [...] le parole astratte di cui la lingua [...] si deve pur servire per esprimere qualche giudizio, mi si sfacevano in bocca come funghi ammuffiti [...] i concetti [...] traboccarono l'uno nell'altro [...] poco a poco questo malessere si estese come una ruggine corrosiva. Anche nella conversazione familiare e domestica tutti i giudizi, che si usano dare divennero così dubbi ch'io dovetti cessare di prendere una qualunque parte a tali conversazioni. [...] lo sceriffo N. è un malvagio, il predicatore T. un brav'uomo [...]. Tutto ciò mi sembrava quanto mai indimostrabile, menzognero [...]. Tutto mi si scomponeva in parti e le parti in altre parti, e più nulla si lasciava abbracciare con un concetto. Le singole parole fluttuavano intorno a me.<sup>25</sup>

Chandos, che aveva dunque sperato, mediante la scrittura dell'immaginato volume *No-sce te Ipsum*, di dominare la realtà (e quell'Impero austriaco che la definisce), arrivando attraverso la definizione del reale alla definizione stessa di sé, realizza ora che l'esistenza è ormai priva di un unificante valore centrale.<sup>26</sup> Sa che assieme a questo a venire meno è l'unità psicologica dell'individuo, che la produzione linguistica che costui effettua è destinata ad essere avvertita come estranea al reale, dal momento che l'esperienza stessa viene azzerata nell'equivalenza di tutte le cose (la "ciarla" krausiana) che prende il posto dei «criteri che permettevano una selezione nell'ambito del molteplice», svalutando l'essere nell'accumulazione di fenomeni privi di gerarchia.<sup>27</sup> L'accidentale e il particolare, non avendo valori universali e normativi a cui rapportarsi, avanzano sul proscenio presentandosi in forma assolutizzata, ma la moltiplicazione degli assoluti è solo il riflesso della perdita di connessione fra *verum* e fenomenico.<sup>28</sup> Il tentativo ordinativo (linguaggio incluso) di quel fenomenico ovviamente non scompare ma, per dirla col Carl Schmitt di *Romanticismo politico*, lasciato alla sfera del soggettivismo, dell'individualismo, non può prender parte al tessuto connettivo che lo renderebbe elemento interno a una *Kultur* (secondo l'accezione di Jacob Burckhardt e di Thomas Mann) comunitaria e condivisa, dove oggettivo e soggettivo possono mutualmente riconoscersi.

<sup>25</sup> Id., *Lettera di Lord Chandos* [1902], ivi, pp. 139-140.

<sup>26</sup> Cfr. Fernanda Rosso Chioso, *Attraverso la sera. Saggi su Hofmannsthal*, Firenze, Alinea, 2005, pp. 58-59.

<sup>27</sup> Cfr. Thomas A. Kovach, *Hofmannsthal's "Ein Brief": Chandos and his Crisis*, in *A Companion to the Works of Hugo von Hofmannsthal*, ed. by Thomas A. Kovach, Rochester, Camden House, 2002, p. 88: «crisis of language is also one of cognition. [...] the inability to speak coherently is preceded by the inability to think coherently».

<sup>28</sup> Cfr. Rispoli, *Introduzione a Hugo von Hofmannsthal, Lettera di Lord Chandos e altri scritti*, Venezia, Marsilio, 2017, p. 27: «trova espressione la nostalgia di molta poesia moderna nei confronti di un mondo in cui gli oggetti sono pieni di significato e le parole sono colme di concreta evidenza. Di un mondo perennemente pieno di significato non rimane però altro che un'eco, e la nostalgia non può che restare inappagata».

Hofmannsthal muove a questo punto in due direzioni assolutamente complementari. Da un lato ricerca l'oggettività infranta mediante l'attenzione per i linguaggi non-verbali (danza, pantomima, musica), linguaggi tesi a creare un'identificazione fra spettatore e prodotto artistico nel quadro di una simbolizzazione<sup>29</sup> che si spera, oltre le parole, condivisa: «Tutto si fa cerimonia, in essa si appaga un profondissimo bisogno, originariamente della sfera religiosa; qui nulla è “vuoto” [...]. Così è il grande danzatore Nijinsky, [...] si condensava per noi non più il contenuto della logora opera teatrale, ma di un'eterna situazione umana. [...] se ogni singolo riconosce nelle danze come in uno specchio l'immagine delle sue più vere emozioni, allora [...] il successo è raggiunto».<sup>30</sup> Qui la fruizione collettiva del prodotto artistico già lo eleva ad elemento di tipo rituale, vale a dire ad elemento fondativo, nel quadro della *Kultur*, di valori metaforici di tipo collettivo tesi a edificare la valenza *simbolica*, mediante l'arte, del reale stesso: «Per i bambini tutto è simbolo, per i religiosi il simbolo è l'unica realtà, e il poeta non sa vedere altro [...]. Che l'animale potesse morire per lui divenne un grande mistero, una grande misteriosa verità. [...] Egli compì un'azione simbolica. Morì nell'animale [...]. Perché noi e il mondo non siamo nulla di diverso».<sup>31</sup> L'elemento rituale rifonda cioè il tessuto connettivo, col poeta come suo sacerdote («alle più alte produzioni poetiche si riconosce una sorte di funzione religiosa»), mediante la produzione di ordini simbolici tesi a mantenere unita una società in procinto di frantumarsi: «Ogni vera opera d'arte è l'abbozzo dell'unico tempio su questa terra».<sup>32</sup>

Dall'altro lato, ma è lo stesso movimento, l'ordine rituale-simbolico comincia progressivamente a legarsi al suo orizzonte socio-paesaggistico di riferimento (l'Austria), permettendo così al soggetto di cominciare a superare la propria disconnessione nel solco della tradizione (stavolta non-merceologica) fra passato e presente, cioè fra la *memoria* e, come scriverà un Oswald Spengler (o il Werner Sombart di *Mercanti ed eroi*), l'esperienza del «noi»: «Il nostro popolo [...] talvolta sente nostalgia di se stesso, e mai è più puro e più forte che in tali tempi».<sup>33</sup> Ciò significa che l'arte, superando secondo un principio romantico l'orizzonte dell'empiria per *risignificare* il reale, può simbolicamente riunificare ciò che è andato frantumato. Naturalmente Hofmannsthal, che pur resta completamente all'interno di quel limite oggettivo che punta a ricostruire la società tramite la cultura, oltrepassa però la soluzione meramente estetica perché instaura – ed è un altro tratto tipico della destra intellettuale europea – un rapporto reciprocante fra arte e società. Qui l'arte prende dal sociale i suoi temi e a quello vuole rimandarli armonizzati nella *forma* che li porta ad auto-coscienza, *riparando* così le disconnessioni della società medesima mentre ne rileva gli elementi organico-gerarchici (non atomizzati e non frantumati) e li eleva a simboli in cui la comunità può riconoscere se stessa: «tutto ciò che vi è di scisso all'esterno deve essere riassunto nell'intimo e lì venir plasmato in unità, affinché acquisti omogeneità all'esterno, [...] verso la più elevata comunità, unendo in sé ciò che con mille scissure divide un popolo».<sup>34</sup> Il passaggio al *politico* si rende insomma qui inevitabile per la costruzione della *forma*. Avremo di conseguenza, come sostenuto nel saggio *Il poeta e il nostro tempo*

<sup>29</sup> Cfr. von Hofmannsthal, *L'impareggiabile danzatrice*, in *L'ignoto che appare*, cit., p. 237: «Vengono in mente le singolari parole di Goethe: che Tiziano, quando era maturo e al vertice della sua arte, “non dipingeva il velluto se non simbolicamente”».

<sup>30</sup> Id., *Della pantomima* [1911], ivi, pp. 354-356.

<sup>31</sup> Id., *Il dialogo su poesie* [1903], ivi, pp. 183-185.

<sup>32</sup> Id., *Il libro degli amici*, in *Il libro degli amici, Appunti e diari, Ad me Ipsum*, Firenze, Vallecchi, 1963, p. 64.

<sup>33</sup> Id., *Narratori tedeschi* [1912], in *L'ignoto che appare*, cit., p. 368.

<sup>34</sup> Id., *Gli scritti come spazio spirituale della nazione* [1927], in *La rivoluzione conservatrice europea*, Venezia, Marsilio, 2003, p. 71.

(1906), un'arte fondata sul fermo terreno degli antichi («ci serviamo dell'antichità come di uno specchio magico, da cui speriamo ricevere il nostro proprio volto»), col poeta a far da difensore e amplificatore di quei costumi che rivelano gli uomini a loro stessi,<sup>35</sup> e con un linguaggio che si sottrae alla sua mercificazione mediante l'immersione nella *Kultur* di un popolo: «Ciò che conta non sono tanto le parole quanto l'impronta che lo spirito della lingua di un popolo impone loro [...] la funzione di guida. [...] l'essenza della nostra epica è data dalla molteplicità e dall'indeterminatezza. [...] è il poeta, quello che essi cercano [...] dietro il giornalista».<sup>36</sup>

A partire dal 1907 Hofmannsthal comincia dunque a intensificare sempre più la propria attenzione per le caratteristiche della popolazione e del paesaggio austriaco. Fra il 1907 e il 1908 le *Lettere del rimpatriato* (cioè di colui che è tornato alla *patria*) si aprono istituendo anzitutto una precisa distinzione fra i tedeschi del passato e quelli del presente («erano *interi*. [...] Non erano di quelli la cui mano destra non sa ciò che fa la sinistra. Erano indivisi. [...] i tedeschi d'oggi non lo sono»), dove questi ultimi sono inquadrati proprio nei termini di quella frantumazione, divisione e ambiguità che afferiscono alla «crisi dei Fondamenti» e all'equivalenza valoriale del fenomenico:

ciò che pensano non s'accorda con ciò che sentono, [...] la loro vita pubblica non con la loro vita privata. [...]. E con le loro parole avviene come con i loro visi. Anche qui c'è sempre qualcosa di così precario, di così incerto. Anche qui mi par sempre che potrebbero anche dire qualcosa d'altro, e che sarebbe indifferente se avessero detto questo o quello [...] non mi posso immedesimare in colui che non sa egli stesso su che cosa poggia [...]. In tutto ciò che fanno c'è qualcosa di irreligioso.<sup>37</sup>

Contro questi ultimi, però, viene ora avanti la figura del contadino, che Hofmannsthal, in questi e altri scritti, presenterà sempre con le caratteristiche della 'religiosità', dell'*anambiguità* linguistica, del rapporto diretto con passato e tradizione, dell'*anti-individualismo* di tipo comunitario, vale a dire di tutte quelle qualità che risultano determinanti tanto per la ricostituzione societaria all'interno della *Kultur* quanto per l'idea hofmannsthaliana di forma artistica.<sup>38</sup> Il ricorso al tema del *Volk* (ed è nota la costanza attenzione dell'austriaco per il folklore popolare)<sup>39</sup> connette naturalmente Hofmannsthal all'ideologia romantico-herderiana che fa del sostrato popolare un contenitore in grado di collegare, unificandole, le diverse espressioni culturali (linguaggio incluso) del popolo stesso: mitologia (o meglio

<sup>35</sup> Cfr. Id., *Il libro degli amici*, in *Il libro degli amici*, cit., p. 68: «i poeti fanno ogni sforzo per dare alle figure coerenza e unità, mentre i viventi possono giungere fino all'estremo dell'incoerenza». Cf. *ivi*, p. 101: «formare concetti [...] significa compiere una magia, avvicinarsi a Dio. – Servizio di Orfeo».

<sup>36</sup> Id., *Il poeta e il nostro tempo* (testo per una serie di conferenze tenute in Germania e in Austria), in *L'ignoto che appare*, cit., pp. 249-254. Chiaro qui il riferimento ai rischi onto-teologici connessi alla proletarizzazione del ruolo dell'intellettuale.

<sup>37</sup> Id., *Lettere del rimpatriato II*, in *L'ignoto che appare*, cit., pp. 288-290.

<sup>38</sup> Cfr. Id., *Il libro degli amici*, in *Il libro degli amici*, cit., p. 27: «I contadini austriaci, quando vogliono essere cortesi e affidabili e tanto il tu che il Lei sembrano loro fuori posto, si rivolgono a chi parlano con il "noi"».

<sup>39</sup> Cfr. Broch, *Hofmannsthal e il suo tempo*, in *Poesia e conoscenza*, cit., pp. 223-224: «Hofmannsthal ha [...] sentito profondamente l'importanza delle forze anonime che plasmano la cultura, l'importanza dell'anonimo canto popolare, dell'anonimo artigiano contadino che intaglia la sua statua di legno [...], in cui riconosceva le forze che avevano contribuito alla formazione e alla caratterizzazione del paesaggio».

«nuova mitologia», come la chiamano Schelling e Schlegel)<sup>40</sup> interpretata come produzione collettiva e organica di un *ethos* comunitario. Fin qui Hofmannsthal rientra cioè pienamente in quella linea ideologica che idealizza il mondo contadino quale contenitore della *Kultur* in dissolvenza, vale a dire dell'organicità sociale a rischio sparizione nel passaggio all'orizzonte cittadino e allo strumentale-nichilistico mondo della tecnica. D'altro canto però, come a breve vedremo, la relazione doppiamente determinata fra popolo e arte (cioè fra popolo e poeta), conduce subito Hofmannsthal sulla strada del *politico*, perché la presunta interazione dialettica fra popolo e poeta (ed è in realtà una finta dialettica: una relazione, nell'ideologia hofmannsthaliana, di assoluta *identità*) richiede la preservazione di quel tipo di società che permette tale interazione e, con essa, la possibilità dell'opera d'arte stessa, che sarà sia simbolo sia rafforzamento di quell'interazione. In un tipo di società differente (una società mercificata e tecnicizzata), infatti, l'opera d'arte a cui Hofmannsthal sta aspirando è del tutto impossibile.

Hofmannsthal comincia dunque a squadernare tutti gli elementi politico-economici che sono alla base tanto dello sfaldamento della comunità quanto della crisi linguistico-concettuale analizzata nel *Chandos*. Il denaro è così connesso alla creazione (Hofmannsthal ha certo letto Simmel) di un rapporto mediato e astratto col reale che relaziona gli uomini fra loro non sulla base di un patrimonio culturale comune, ma sulla mera base dello *scambio* e della concorrenza, alienandoli da una realtà valorialmente, cioè sovra-personalmente, *fondata*: «Tutto fluisce, tutto è in cammino. Il denaro è solo il simbolo, genialmente concepito, di questo movimento».<sup>41</sup> L'industrializzazione, a uno col progresso della tecnica, ha separato la classe lavoratrice dai campi e della cultura *unitaria* di riferimento in essi contenuta, conducendo tanto all'anomia culturale tipica della massa collettiva quanto alla polarizzazione delle relazioni all'interno della comunità: mobilità sociale, competizione partitica, lotta di classe. Si tratta di una serie di elementi polemici, racchiudibili nel mito di una 'nostalgia dell'organico', che si ripeteranno pressoché identici in alcuni dei maggiori protagonisti tanto della destra conservatrice quanto di quella rivoluzionaria attraverso l'Europa: il declino della separazione attuale come origine dell'individualismo e del tracollo del *verum* in Julius Evola;<sup>42</sup> il rapporto diretto fra gerarchie sociali e comunità fondata sul valore d'uso in Romano Guardini; la critica della democrazia partitica come elemento dissolutore dell'unità nazionale in Charles Maurras; la polemica contro lo *sradicamento* e il conseguente passaggio del popolo a massa in Spengler,<sup>43</sup> la visione congiunta di atomizzazione e relativismo valoriale nel già citato Spann, ecc.

<sup>40</sup> Cfr. Michele Cometa, *Iduna: Mitologie della ragione: il progetto di una "neue Mythologie" nella poetologia preromantica, Friedrich Schlegel e F.W.J. Schelling*, Palermo, Novecento, 1984. Cfr. Alexander Mionskowski, *Souveränität als Mythos*, Wien, Auflage, 2015.

<sup>41</sup> Cfr. von Hofmannsthal, *Lettere del rimpatriato III* [1908], in *L'ignoto che appare*, cit., pp. 298-299: «Da mesi intorno a me era un diluvio di facce non possedute che dal denaro che avevano o dal denaro che avevano gli altri. Le loro case, i loro monumenti, le loro strade, tutto ciò era per me, in quell'attimo un poco allucinato, null'altro che il ghigno mille volte riflesso della loro spettrale non-esistenza».

<sup>42</sup> Cfr. Julius Evola, *Rivolta contro il mondo moderno* [1934], Roma, Mediterranee, 1998 (riproduzione dell'edizione del 1969), p. 335: «Individualismo, come costituzione di un centro illusorio fuori dal centro [...]; verità e leggi, segnate dalla contingenza e dalla caducità proprie a tutto ciò che appartiene al mondo del divenire. Da qui, un radicale irrealismo, una radicale inorganicità in tutto ciò che è moderno».

<sup>43</sup> Cfr. Oswald Spengler, *Il tramonto dell'Occidente* [1918-1922], Milano, Longanesi, 2008, pp. 813-814: «La metropoli significa il cosmopolitismo in luogo della «patria». [...] Una metropoli non ha un popolo, ma una massa. La sua incompienza per tutto ciò che è tradizionale».

Chiariti così gli elementi materiali che presiedono alla crisi concettual-linguistica del *Chandos*, Hofmannsthal passa a precisare il significato del compito dell'arte rispetto alla dissoluzione (epistemologica e sociale) in atto. Lo fa, brillantemente, mediante alcuni saggi dedicati a Balzac, vale a dire all'autore che aveva appunto 'messo in *forma*' l'avvenuta disconnessione socio-culturale seguita al tramonto dell'*Ancien Régime*, alla fase rivoluzionaria della borghesia, alla rivoluzione industriale: «C'è un invisibile sistema di coordinate su cui mi posso orientare. [...] che io mi addentri nei segreti di un'anima, in una digressione politica, nella descrizione di una cancelleria o di una bottega, mai mi trovo fuori da questo rapporto. [...] la maggiore concezione epica del mondo moderno».<sup>44</sup> Interpretando il realismo balzachiano nel quadro dell'epica, cioè di una narrazione in cui il particolare è garantito da un universale che lo giustifica, Hofmannsthal naturalmente non sta facendo riferimento all'epica classica o a una matrice neo-classica (come in un simile proposito politico farà invece Maurras), bensì, come la ripetuta apparizione del nome di Goethe chiarisce, a un processo di tipo emanativo-simbolico, dove l'opera d'arte eleva la società che rappresenta all'altezza della *forma* stessa che quella società ha come suo principio di individuazione, così significandola: «L'idea che Goethe aveva del divenire includeva un'idea della necessità, e la sua idea della forma includeva un'idea di legge».<sup>45</sup> Esattamente come avverrà per Ernst Jünger e poi per Gottfried Benn (che pure parleranno di «epica»),<sup>46</sup> il nome di Goethe (e la sua teoria degli *Urphänomene*) serve a mettere in moto una teoria del simbolo che connette le forme (tanto quelle artistiche quanto quelle sociali) a un principio di natura archetipale che le attiva (anche politicamente) a sostegno di quella generalizzata, come l'ha definita Domenico Conte, «utopia della stabilità»<sup>47</sup> posta a porre in crisi tanto il nichilismo culturale quanto l'atomizzazione sociale.

Il *simbolo*, così come s'incarna tanto nel paesaggio austriaco (natura) quanto in un gruppo selezionato dei suoi abitanti (storia), è per Hofmannsthal la capacità della forma artistica di fondare un reale senso comunitario, ponendo in comunicazione il presente con quanto del passato sopravvive in termini di linguaggio e tradizioni, così facendo emergere un linguaggio di natura sovra-individuale: *reale* perché collettivo e non-strumentalistico. Una forza ordinativa che, dall'architettura al teatro, rimanda alla società quello stesso ordine significante (inclusa naturalmente l'assenza di mobilità e conflitto sociale che porrebbe quell'ordine in crisi) che da essa (o almeno da un settore di essa individuato dal poeta come *centrale*) ha ricevuto. Il simbolo è cioè la manifestazione in *forma* di quell'unità sociale sotto attacco ma tutt'ora, per Hofmannsthal, operante.<sup>48</sup> La forma, d'altro canto, ha il compito di porre *limite* al reale («bellezza, di *ciò che ha misura e ordine*») mediante la selezione dei valori di questo, come un'introduzione, siamo all'opposto di quanto sosterrà

<sup>44</sup> von Hofmannsthal, *Balzac I* [1908], in *L'ignoto che appare*, cit., pp. 324-325. Cfr. Id., *Balzac II* [1908], ivi, p. 328: «Attraverso queste infinite relatività irrompe un assoluto; da questi uomini si affacciano angeli e demoni».

<sup>45</sup> Id., *Appunti per discorsi in Scandinavia (o Legge e libertà)* [1916], in *Il libro degli amici*, cit., p. 253. Cfr. Id., «*Il pomeriggio di un fauno*» di Nijinsky [1912], in *L'ignoto che appare*, cit., pp. 359-360: «tutto ridotto all'essenziale, compresso con una forza incredibile: atteggiamenti, espressioni, le essenziali, le definitive. [...] Unicità è legge».

<sup>46</sup> Cfr. Gottfried Benn, *Discorso per Stefan George* (orazione alla *Deutsche Akademie* del 4 dicembre 1933, poi aprile 1934 su «*Die Literatur*»), in *Lo smalto sul nulla*, Milano, Adelphi, 1992, p. 174: «Sarà il senso della forma la grande trascendenza della nuova epica, il connettivo del secondo evo: il primo l'ha creato Dio a propria immagine, il secondo l'uomo sul modello delle proprie forme».

<sup>47</sup> Domenico Conte, *Albe e tramonti d'Europa. Ernst Jünger e Oswald Spengler*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2009, p. 98.

<sup>48</sup> Cfr. Ingrid Hennemann Barale, *All'ombra di Nietzsche: George, Hofmannsthal, Rilke*, Lucca, Fazzi, 1981, p. 119.

ad esempio Adorno, di *cosmos* nel caos. La *plasticità*, come l'austriaco la definisce, della forma, consiste poi nella capacità del poeta di identificarsi con l'oggetto trattato, un compito di natura morale (Hofmannsthal pone alla sua base il concetto di 'giustizia') perché finalizzato a rilevare, così salvandolo, ciò che nel reale ha davvero significato, e di cui, consequenzialmente alla teoria che Hofmannsthal appronta, l'artista stesso condivide le caratteristiche. Naturalmente, come chiariremo a breve soffermandoci su *La torre*, il significato del reale viene selezionato proprio a partire da alcuni valori (che Hofmannsthal rileva nel popolo e nell'aristocrazia) intimamente riferiti all'assenza di mobilità sociale e a un principio gerarchico e cetuale (devozione, pazienza, saggezza) che tende a diventare l'essenza stessa della comunità austriaca: «Se incontri uomini tra i quali la vita ti sembra avere tutto un altro centro di gravità, che nel sopportare i pesi della vita vedono il naturale destino dell'uomo, [...] uomini tra i quali, a tuo agio ed estraneo insieme, provi una sorta di nostalgia per una condizione dello spirito [...], sappi allora che sei tra il popolo». <sup>49</sup> D'altro canto l'intellettuale, vale a dire colui che – come sosterrà Mannheim in *Ideologia e utopia* – può muoversi liberamente fra le classi provando a portare a sintesi la società nella sua interezza (è proprio il principio della *forma* hofmannsthaliana), è colui che in questo movimento “al di sopra delle parti” può appunto della società rivelare la *Kultur* (ciò che è alle spalle di ogni polarizzazione), cioè – come si diceva – identificarsi con essa e ‘redimerla’ mediante la *forma*, mediante ciò che Spengler definirà come «il *necessario-essere-così-e-non-altrimenti* della vita».

Nel 1912, introducendo un'antologia di *Narratori tedeschi*, Hofmannsthal scrive: «In questi racconti è una Germania che non esiste più interamente [...], eppure i rapporti tra loro erano più fitti; più netto il distacco tra i ceti, eppure erano legati più strettamente che oggi [...]. Forme di vita, forme spirituali del nostro popolo misterioso [...] sono qui cristallizzate [...] accoglierle in noi purifica l'atmosfera di attualità esasperata in cui viviamo». <sup>50</sup> Concordando ancora con Spann (e si noti che parla di «ceti» e non di classi), Hofmannsthal guarda a una società rigidamente divisa e in cui, però, il significato simbolico delle attività ‘inferiori’ non viene degradato – come accade in quell'orizzonte industriale che si sta espandendo – ma è già riflesso del significato delle attività ‘superiori’: «quel non so che dello stile austriaco che nel castello ampio e possente fa presentir la fattoria comodamente disposta e in questa di nuovo il castello». Una relazione, ancora di emanazione che il poeta ha il compito di far emergere, connettendo così, a partire dalle caratteristiche a cui secondo Hofmannsthal partecipano, presente e passato, alto e basso, dominatori e dominati («Legame tra popolo e quanti stanno più in alto. Trarre di nuovo a noi tutto il passato come piramide della vita»), secondo un principio che, apparentemente dialettico (reciproca educazione fra strati sociali), è in realtà di estrazione assolutamente platonica. Tutto ciò, come *Andreas* esemplifica, deve naturalmente avvenire al di fuori di quell'orizzonte della *fluidità* (simbolizzato da Venezia nell'opera) che minaccia all'unisono comunità, *Kultur* e simbolo.

Su tali considerazioni è davvero inevitabile che, quando scoppia la guerra, Hofmannsthal vi legga, come tanti altri autori della *Kriegsideologie*, una possibilità di rinsaldare la comunità e i suoi valori sotto attacco, <sup>51</sup> o, come scriverà un autore di estrazione liberale come Ernst Troeltsch, un'unità di sacrificio, fratellanza, credo. <sup>52</sup> La guerra, infatti,

<sup>49</sup> von Hofmannsthal, *Appunti e diari* [1917], in *Il libro degli amici*, cit., p. 167.

<sup>50</sup> Id., *Narratori tedeschi*, in *L'ignoto che appare*, cit., pp. 365-366.

<sup>51</sup> Cf. Emilio Gentile, *L'apocalisse della modernità* [2008], Milano, Mondadori, 2017, p. 203: «L'“estasi di massa” dei primi giorni di agosto indusse i fautori della guerra rigeneratrice ad affermare che la rigenerazione era già iniziata con l'annuncio della guerra».

<sup>52</sup> Cf. Ernst Troeltsch, *Der Kulturkrieg*, Berlin, Carl Heymann, 1915, p. 25.

riunisce in un fascio, secondo Hofmannsthal, gli elementi sociali che si avvertivano come polarizzati. Non solo l'*alto* e il *basso* (il muratore e il latifondista secondo la visione jüngeriana del conflitto come «grande fucina delle classi»),<sup>53</sup> ma anche il mondo materiale e quello culturale o, come l'austriaco scrive in un articolo giusto poche settimane prima dell'inizio del conflitto, «Kant e Herder, Krupp e Zeppelin». La guerra non solo porta alla luce quel «centro di gravità» che riunisce gli elementi disgregati, ma anche, mediante l'irreggimentazione, ritrasforma il proletariato in popolo («l'alto concetto di popolo, che questa guerra ci ha nuovamente rivelato») e, infine, rivela il proposito da sempre sotteso all'attività intellettuale hofmannsthaliana, cioè che cultura e politica, quando la società è sana, operano all'unisono:

Lo stato, la cui sventura consisteva nell'aver perduto il suo storico centro di gravità [...] è, per la durata di questa crisi della storia mondiale, dispensato dall'occuparsene: il suo centro di gravità è l'esercito austro-ungherese. [...] si dimentica troppo spesso che politica e spirito sono identici [...]. La presente unità dell'esercito, politica e al tempo stesso morale.<sup>54</sup>

L'esercito diventa generatore di significato così come l'irreggimentazione si fa corrispettivo materiale di quel senso del *limite* («concetto del limite, l'unico sul quale noi possiamo spiritualmente appoggiarci») che è alle fondamenta della capacità significativa della *forma*, perché, come scriverà il giovane Lukács nel 1910, «Le forme [...] recingono una materia che altrimenti si dissolverebbe nel tutto».<sup>55</sup> La *forma* risulta infatti consequenzialmente negata (come accadrà, su termini diversi, per lo stesso Jünger)<sup>56</sup> a quel tipo di collettività che si è formata all'interno del sistema capitalistico-industriale, vale a dire all'interno di quella società che tende a distruggere quei limiti (quelle gerarchie) che, per Hofmannsthal, sono *naturalmente* imposti: «Nessuna collettività, in questo è ciò che è un esercito; all'opposto deve confessare che l'idea di appartenere al sistema dell'industrialismo cosmopolita non può, nel petto di innumerevoli uomini di valore, suscitare altro che vergogna d'appartenere a una simile collettività».<sup>57</sup>

Fra il '15 e il '18, mentre lavora alla prima versione di *La torre*, Hofmannsthal comincia a formulare quell'idea di Austria che porterà avanti fino alla morte. All'interno del mito nazionale gli atti degli uomini e le opere d'arte sono la medesima cosa, vale a dire l'espressione (come sarà anche per Barrès da cui riprende il tema fondante di *La terre et les morts*)<sup>58</sup> del contenuto più interno – simbolico – della comunità stessa: «A un'ultima fede non vogliamo rinunciare: che esista, intatto, benché nascosto, il centro della nazione». La comunità si rivela come tale mediante la mitopoietica produzione di elementi socio-culturali

<sup>53</sup> Cfr. Ernst Jünger, *Boschetto 125* [1925], Parma, Guanda, 1999, p. 52: «ormai siamo fusi insieme per formare un unico essere».

<sup>54</sup> von Hofmannsthal, *L'Austria afferma se stessa. Pensieri per il momento presente* [1914], in *L'Austria e l'Europa*, Casale Monferrato, Marietti, 1983, pp. 43-45.

<sup>55</sup> György Lukács, *L'anima e le forme*, Milano, Sugar, 1972, p. 21.

<sup>56</sup> Cfr. Jünger, *La volontà di dar forma* («Widerstand», agosto 1929), in *Scritti politici e di guerra 1919-1933*, vol. III, Gorizia, Libreria Editrice Goriziana, 2005, p. 65: «Laddove si vede una forma, non hanno più alcuna importanza le astrazioni con le quali il liberalismo si ingegna di livellare il suolo».

<sup>57</sup> von Hofmannsthal, *Appunti per discorsi in Scandinavia*, in *Il libro degli amici*, cit., p. 265.

<sup>58</sup> Cfr. Maurice Barrès, *L'appel au soldat*, Paris, Félix Juven, 1897, p. 306: «Ce qui fait la constance de son caractère historique, c'est, plutôt que des moeurs et un esprit traditionnel, d'être un lieu où, de toute éternité, un même phénomène s'écoule». Cfr. von Hofmannsthal, *Il libro degli amici*, in *L'ignoto che appare*, cit., p. 167: «Stando presso le tombe: il rafforzarsi spirituale del mondo».

(linguaggio incluso)<sup>59</sup> che la stabilizzano in quanto *tradizione*, in quanto collegamento fra i suoi membri nel quadro della relazione passato-presente. La funzione mitopoietica dell'artista stesso è, dunque, la *forma* simbolica della società medesima («funzione del poeta: avvicinare mondi lontani, e con nuovi ingredienti potenziare lo spirito nazionale»), che però non può darsi previa assenza (distruzione) della comunità, dal momento che tale distruzione ridurrebbe il rapporto con la tradizione (e dunque l'arte stessa che lo esprime) a quel paradigma merceologico di cui abbiamo detto all'inizio:

Un relativismo ineffabile fluttua intorno ad esso, [...] i costumi di oggi e di un tempo smascherati come *relativi*, tutto quanto viene concepito come un divenire, la stessa scienza, l'arte e la moralità messe in questione. [...] Dubbio sulla possibilità di poter esprimere con il linguaggio qualcosa della materia del mondo.<sup>60</sup>

Tale comunità, che pur condivide con la tradizione del pensiero tardo-positivistico (lo stesso Barrès, Gustave Le Bon, Émile Durkheim, ecc.)<sup>61</sup> tanto l'idea di un rapporto diretto fra coscienza collettiva e coscienza individuale come possibile fattore cementante dell'atomizzazione (e dell'anomia)<sup>62</sup> sopraggiunta, quanto la visione di ogni frattura sociale (lungo linee di classe o di partito) quale crepa nella comunità medesima, rifiuta, naturalmente, il determinismo biologico in quanto versione puramente *tecnicizzata* (dunque legata all'orizzonte capitalistico dell'industrializzazione) del progetto sotteso alla creazione della *forma* artistica in funzione di mito: «Due antinomie erano da risolvere, quella del fluire del tempo [...] e quella della comunità. Senza fede nell'eterno non è possibile vera vita [...]. Senza le azioni e le sofferenze degli individui non nasce mito: perciò erano necessarie le vicende dal 1914, perché le forze si plasmassero in mito».<sup>63</sup> La creazione della *forma* («Riconosci il presente là dove ricevi una forma») è così il simbolo stesso che rifonda la *Ordnung* sociale come emanazione, di nuovo, del simbolo, come promulgazione di quella *legge* che è auto-coscienza di ogni individuo all'interno della comunità o, detto in altro modo, riconoscimento di ciò che si *era* e si *è*:

l'idea della legge è il centro intorno a cui si raggruppa la materia del suo [del poeta] mondo. [...] fino all'individuale, che la legge penetra anche nel dominio di solito attribuito quale spazio proprio al caso o all'effetto. [...] sono le forme in cui l'uomo deve realizzare la propria idea nativa: la loro infrazione non è peccato nel senso cristiano e non porta con sé castigo, ma è già in sé castigo, condanna, sofferenza. [...] Se la legge è accolta nell'individuo, l'individuo nella legge, allora il regno causale è realmente superato e un nuovo rapporto si sostituisce al contratto sociale, poiché non v'è contrasto tra individuo e collettività.<sup>64</sup>

<sup>59</sup> Cfr. Arturo Mazzarella, *La potenza del falso. Illusione, favola e sogno nella modernità letteraria*, Roma, Donzelli, 2004, p. 102: «Ecco che la facoltà mitopoietica si accredita come l'attività propriamente generatrice del linguaggio».

<sup>60</sup> von Hofmannsthal, *L'idea di Europa. Note per un discorso* (conferenza tenuta a Cristiania nel dicembre 1916 e poi a Berna nel marzo 1917), in *La rivoluzione conservatrice europea*, cit., p. 33.

<sup>61</sup> Cfr. Émile Durkheim, *De la division du travail social* [1893, Paris, Félix Alcan, 1922, p. 139; cfr. Gustave Le Bon, *Les Lois Psychologiques de l'évolution des peuples* [1894], Paris, Les Amis de Gustave Le Bon, 1978, p. 154.

<sup>62</sup> Cfr. Barrès, *Les Déracinés*, Paris, Plon, 1897, p. 467: «Un mot est le murmure de la race figé à travers les siècles».

<sup>63</sup> von Hofmannsthal, *Ad me Ipsum* [1919], in *Il libro degli amici*, cit., pp. 222-226.

<sup>64</sup> Id., *Appunti per discorsi in Scandinavia*, ivi, cit., pp. 251-255.

Mentre lavora sulla figura di Maria Teresa quale incarnazione della continuità che l'Austria esprime come paesaggio e popolo<sup>65</sup> (e apre il saggio a lei dedicato con questa citazione da Adam Müller: «Lo Stato è l'alleanza delle generazioni passate con le recenti e viceversa»), Hofmannsthal scrive a Rudolf Pannwitz (di cui consiglia agli amici il saggio *Die Krisis der europäischen Kultur*)<sup>66</sup> circa la necessità di produrre opere il cui nucleo sia costituito dall'«elemento sociale» austriaco; un nucleo che lo stesso Pannwitz definisce comunitario, anti-moderno, alternativo al moderno-borghese (e maggiormente *elastico* rispetto a quello prussiano).<sup>67</sup> Naturalmente la soluzione artistica hofmannsthaliana non guarderà a quella mimesi dell'*informe* che secondo Yve-Alain Bois e Rosalind Krauss costituisce il tratto centrale dell'esperienza modernista,<sup>68</sup> cioè alla rappresentazione di un reale dominato dalla “morte di Dio” e dell'impossibilità di ogni valore universalizzante, e si situerà invece nell'ottica di ciò che Kovach ha definito «modernismo tradizionalista»:<sup>69</sup> un settore dell'esperienza modernista che, inquadrando la frammentazione in atto quale riflesso di un preciso processo socio-economico, vi risponde situandosi a difesa di una *forma* nuovamente in grado di elevare la vita, il disconnesso flusso dei dati fenomenici privi di valore centrale unificante, a significato. Qui l'assenza di valore non conduce, come in Mach, all'ipostatizzazione del contingente e del relativo, ma rilancia la possibilità di un'oggettività di carattere conoscitivo.

La soluzione di Hofmannsthal, però, pur essendo chiaramente parte integrante del dibattito in corso sulla dicotomia fra *vita* e *forma*, non sarà quella di Georg Simmel tendente a difendere lo spazio dell'*Erlebnis* quale oasi epifanica all'interno del flusso disconnesso dei dati fenomenici, in quanto tale soluzione sarebbe sia di natura individualistica quanto tendenzialmente tesa a una riconciliazione col reale borghese, perché proponente un mondo *unificato* all'interno della frantumazione del mondo reale stesso.<sup>70</sup> Neppure, però, la soluzione sarà quella avanzata da Lukács in *Metafisica della tragedia* (1910), perché la rappresentazione della tragedia come forma, unica, di una totalità che si esprime proprio tramite il conflitto, conduce sì alla creazione della *forma* artistica significativa, ma lascia il reale in preda alla contraddizione separando l'*artistico* dal *politico*. Detto in altro modo, la *forma* immaginata dal giovane Lukács è *forma* che rinuncia all'essere parte della *Kultur* sociale e dei suoi simboli, e finisce infatti per allontanare questi ultimi nello spazio della memoria, cioè di un passato (si pensi all'incipit di *Teoria del romanzo*) che non è più in rapporto col presente.

Massimo Cacciari ha proposto di leggere la seconda versione di *La torre* nella linea del *Trauerspiel* di Walter Benjamin, il quale, effettivamente così definisce l'opera in una lettera (11 giugno 1925) allo stesso Hofmannsthal. *La torre* rappresenterebbe sì l'idea hofmannsthaliana dell'ordine, ma nel momento del suo sprofondare, in un processo che annulla, con la *Kultur*, ogni possibile tipo di riconciliazione sul terreno artistico, lasciando

<sup>65</sup> Cfr. Simon Schama, *Paesaggio e memoria* [1996], Milano, Mondadori, 1997.

<sup>66</sup> Sul rapporto fra Hofmannsthal e Pannwitz cfr. Alessandro Gamba, *Mondo disponibile e mondo prodotto. Rudolf Pannwitz filosofo*, Milano, Vita & Pensiero, 2007.

<sup>67</sup> In tale distinzione, che condurrà a breve alla visione dell'Austria come *missione* dell'intera Europa, Hofmannsthal segue la descrizione delle società matriarcali fornita da Bachofen. Cfr. William M. Johnston, *The Austrian Mind. An Intellectual and Social History*, Berkeley, University of California Press, 1972.

<sup>68</sup> Cfr. Yve-Alain Bois e Rosalind Krauss, *L'informe: istruzioni per l'uso* [1997], Milano, Bruno Mondadori, 2003.

<sup>69</sup> Cf. Thomas A. Kovach, *Traditionalist Modernism or Modernist Traditionalism: The Case of Hugo von Hofmannsthal*, «Philological Papers», 39, 1993, pp. 57-61.

<sup>70</sup> Cfr. Georg Simmel, *Il conflitto della cultura moderna* [1912], Padova, AR, 2001.

sulla scena il puro *politico*, vale a dire il conflitto delle forze nella prospettiva storico-temporale: «non ci è data Dimora, né il senso del Conflitto promette riappaesamenti – [...] non abbiamo ‘nature’ alla cui origine fare ritorno, utopie che fondino la nostra nostalgia». <sup>71</sup> La scena artistica verrebbe cioè così ridotta a paesaggio di «macerie», la cui mancanza di simbolizzazione non esprime ovviamente la felice liberazione dalle griglie degli assoluti di Mach, ma i frantumi del mondo capitalisticamente amministrato, a cui, così, nega allegoricamente la capacità di essere produzione di senso, rendendone visibile l’alienazione e la mancanza di conciliazione. L’allegoria in questione non avrebbe naturalmente nulla a che fare con quell’allegoricità tesa a salvare l’*essenziale* in ciò che è storico, <sup>72</sup> ma sottolineerebbe proprio l’assoluta inefficacia della *Kultur* a confronto con la razionalizzazione e categorizzazione di tipo capitalista del significato. L’ipotesi di Cacciari è certo affascinante, ma, pur volendo accettare l’idea che Hofmannsthal abbia all’improvviso voltato le spalle a tutto ciò a cui fino ad allora aveva creduto, non si spiegherebbe perché gli scritti successivi al dramma (che vedremo in chiusura) continuino esattamente sulla linea già tracciata, quella del *simbolo* goethiano e della ricerca dell’identità fra *artistico* e *politico* nel quadro della *Kultur*. *La torre* si struttura infatti sui temi consueti, a cominciare dal binomio, fondante per la destra europea, aristocrazia-popolo (Sigismondo viene allevato da una famiglia di contadini e farà di «fabbricanti e mandriani» i suoi comandanti). Il popolo, inoltre, viene tratteggiato nella sua consueta e duplice funzione di massa rivoluzionaria (tendente dunque alla frantumazione del tessuto sociale) e di custode dei valori del passato/tradizione. <sup>73</sup> Le gerarchie in atto vengono poste in discussione esclusivamente da quei personaggi (a cominciare da Olivier) il cui rifiuto della *Ordnung* trascendente (il cui materialismo) è via verso una rivolta che conduce all’abbandono delle professioni pre-fissate, e da qui alla catastrofe sociale: «le tenebre, illuminate dai villaggi in fiamme – il soldato che strappa la bandiera [...], il contadino che fugge l’aratro e trasforma in picca insanguinata la sua falce». <sup>74</sup> Olivier, infine, è appunto tanto il fautore della rivolta quanto il sostenitore del principio del *movimento* (a sottolineare, altro tratto tipico della destra del tempo, che universo capitalistico e rivolta proletaria sono due facce della stessa medaglia), vale a dire di quel rimescolamento dei presupposti socio-economici che era alla base della crisi concettual-linguistica del *Chandos*, e che si oppone al polo del mondo contadino e del radicamento che è invece a fondamento dell’idea di *Kultur* (e dunque di *forma*) di Hofmannsthal: «a quelli che non vogliono lasciare l’aratro, tagliare le mani. [...] seminare sale nei solchi: nel nuovo ordine ci nutriremo del superfluo e saremo sempre in movimento, così non si avrà più bisogno di campi da coltivare». <sup>75</sup> Ma la messa in forma del polo negativo dell’atomizzazione (della *Zivilisation*) non esclude, anzi rafforza, come sostiene Arturo Mazzarella, <sup>76</sup> l’intento simbolico di Hofmannsthal, e la mancata ricomposizione del *centro* non è crollo della funzione simbolica, ma simbolizzazione di una lotta (politica e culturale) in corso. In tal senso, certo, si potrebbe sostenere comunque un passaggio di Hofmannsthal dal mito della *Kultur* alla funzione storica del conflitto, se non fosse che costantemente

<sup>71</sup> Massimo Cacciari, *Intransitabili utopie*, in von Hofmannsthal, *La torre*, Milano, Adelphi, 1978, p. 185.

<sup>72</sup> La questione è analizzata con precisione in Guido Mazzoni, *Teoria del romanzo*, Bologna, il Mulino, 2011.

<sup>73</sup> Cfr. Cristina Fossaluzza, *Poesia e nuovo ordine: romanticismo politico nel tardo Hofmannsthal*, Venezia, Cafoscarina, 2010, pp. 213-214.

<sup>74</sup> von Hofmannsthal, *La torre*, cit., p. 43.

<sup>75</sup> Ivi, p. 119.

<sup>76</sup> Cfr. Mazzarella, *La visione e l’enigma. D’Annunzio, Hofmannsthal, Musil*, Napoli, Bibliopolis, 1991, pp. 20-21.

l'austriaco ci ha ricordato (e ci ricorderà) che il lato espresso da Olivier è solo parte integrante di un orizzonte dell'*apparenza*, estraneo a qualsiasi rapporto col *valore* come elemento reale del mondo (dove invece anche il linguaggio può tornare a *nominare* le cose):

rendere di nuovo presente ciò che è già trascorso è il suo vero ufficio. Ciò che non è più, ciò che non è ancora, ciò che potrebbe semplicemente essere. [...] lo strumento che ci è stato dato per passare dall'apparenza alla realtà [...] il predominio della comunità del popolo su ogni individualità. [...] qui, nella lingua, ci parla qualcosa di reale, che ci penetra fin nelle ossa: è la forza originaria di cui noi partecipiamo.<sup>77</sup>

Hofmannsthal non sta qui decretando il crollo del mito della *Kultur*, anzi sta associando pienamente l'arte alla battaglia di questa contro quella «terribile esperienza del diciannovesimo secolo» che ha condotto l'arte stessa (e con lei la tradizione) al di fuori dei suoi compiti (quelli di esprimere, come dirà Benn nell'orazione in morte di Hofmannsthal, i valori centrali significanti) e fino alla soglia della sua mercificazione. Ecco perché, in una lettera ad Adorno del maggio 1940, Benjamin, rivedendo il suo giudizio, affermerà che Hofmannsthal ha tradito il compito impostato nel *Chandos*<sup>78</sup> e che quel compito è passato nelle mani di Kafka. Perché Kafka, come sempre Benjamin scrive in una lettera a Scholem del 15 settembre 1934, non ha mai dato per realizzabile, nell'arte, l'esperienza dell'assoluto, e si è dunque rifiutato a quel «mondo del mito»<sup>79</sup> che per Hofmannsthal resta il letto socio-culturale in cui l'unione fra politica ed estetica esisteva, esiste e va riportata a coscienza ricostruendo quell'unità di ciò che, diviso, è però in realtà tutt'ora operante: «Il mito tragico fondamentale: il mondo spezzettato in individui anela all'unità, Dionisio Zagreo vuole rinascere».<sup>80</sup> Le speranze che, dalla crisi del *Chandos*, Hofmannsthal muovesse verso un'arte *allegorica*, tesa a denunciare l'impossibilità della forma artistica nell'epoca del capitalismo (o la sua realizzazione come complicità col capitalismo stesso), si infrangono, perché per far ciò Hofmannsthal (come Adorno comprende)<sup>81</sup> avrebbe dovuto non solo criticare, pur da destra, lo stadio in corso del capitalismo (la disconnessione socio-cognitiva che questo crea), ma anche tradire tanto la propria classe quanto il ruolo proditoriamente *autonomo* dell'intellettuale, affermando la realtà di una comunità divisa secondo le linee delle lotte in corso, non lottando per una *pienezza* simbolica che tiene sì in rapporto artistico e politico (teoria e prassi), ma lo fa attraverso la forma di una loro, mitica ma tutt'ora esistente, *corrispondenza* nel quadro di un'universalità sotto attacco:

Ed è qui che L'io solitario [...] si apre alla comunità nel suo senso più elevato, riunificando dentro di sé ciò che con mille fenditure divide una nazione [...] salendo di sintesi in sintesi

<sup>77</sup> von Hofmannsthal, *Pregio e onore della lingua tedesca* [1927], in *L'Austria e l'Europa*, cit., p. 150

<sup>78</sup> Walter Benjamin, *Lettere 1913-1940*, Torino, Einaudi, 1978, p. 402.

<sup>79</sup> Id., *Franz Kafka. Per il decimo anniversario della sua morte*, in *Angelus Novus*, Torino, Einaudi, 1995, p. 281: «Il mondo del mito, che inviterebbe a farlo, è infinitamente più giovane del mondo di Kafka, a cui già il mito ha promesso la redenzione. Ma se una cosa sappiamo è questa: che Kafka non ha ceduto alle sue lusinghe».

<sup>80</sup> Molto interessante che lo storico Carl Jacob Burckhardt si sentirà in dovere, prefigurando proprio il Benjamin di *Teorie del fascismo tedesco*, di mettere in guardia Hofmannsthal nei confronti del 'mito', affermando che questo, in Germania, conduce ogni volta verso «realizzazioni nefaste» Cfr. Carl Jacob Burckhardt, lettera del 3 gennaio 1925, in Rudolf Borchardt e Hugo von Hofmannsthal, *Briefwechsel*, Monaco, Tenschert bei Hanser, 2013, p. 154.

<sup>81</sup> Theodor Adorno, *George e Hofmannsthal. A proposito del carteggio*, in *Prismi*, Torino, Einaudi, 1972, pp. 189-232.

[...] uno sforzo così immane, se soltanto il genio della nazione non lo abbandona, deve per forza condurre a questo supremo risultato: cioè [...] che la politica compenetri lo spirito e lo spirito la politica, e si formi così una vera nazione. [...] Il processo di cui parlo non è altro che una rivoluzione conservatrice [...]. Il suo fine è la forma, una nuova realtà tedesca alla quale possa partecipare l'intera nazione.<sup>82</sup>

Il mito della *Kultur*, insomma, implica necessariamente una figura di intellettuale che, essendone custode e rivelatore, è per definizione autonomo rispetto alle linee di polarizzazione che nella società si sono sviluppate e, in tal senso, vanifica pure il legame fra culturale e politico, perché sempre tenderà a riportare il secondo alle presunte capacità *unificanti* e universalizzanti del primo, mirando così, per l'appunto, all'*estetizzazione* della politica.

Gli ultimi saggi di Hofmannsthal, infatti, ricompongono, nel quadro dello spirito austriaco, l'immagine di una comunità che si rispecchia in un linguaggio che è tanto una realtà quanto una missione, intesa come capacità dell'artista di evidenziare quei legami (sociali e morali) che possano rifondare l'Europa, in preda al disgregante capitalismo, nel solco dello spirito dell'Impero asburgico ormai dissolto: «Non è mediante il nostro abitare sul suolo patrio, né dal nostro contatto fisico nell'industria e nel commercio che siamo uniti a formare una comunità [...]. Noi ci incontriamo in una lingua che è qualcosa di completamente diverso da un mezzo naturale per farsi capire; in essa infatti ci parla il passato, le forze che operano su di noi diventano immediatamente efficaci».<sup>83</sup> Il tessuto linguistico-spirituale diventa così riflesso della comunità medesima in rapporto diretto con la sua tradizione. In quel 1927, anno in cui la polizia viennese uccide novanta persone in seguito all'incendio del palazzo di giustizia, e gli opposti gruppi politici si organizzano in formazioni paramilitari, Hofmannsthal guarda alla determinazione linguistica come riproduzione di quel, parole sue, miracolo che «consiste sempre nella comunione del presente con il passato, nella sopravvivenza dei morti in noi».<sup>84</sup> Il discorso pronunciato il 10 maggio 1927 nell'aula magna dell'Università di Monaco – non casualmente un mosaico di citazioni da altri autori a dimostrare l'esistenza negli *scritti* di quel legame comunitario che forma il tema dell'intervento stesso («che la vita diventa vivibile solo tramite legami autentici. [...] Tutte le antinomie [...] devono essere [...] ricondotte in unità») – pone le *opere* a manifestazione sintomatica dell'esistenza di quella comunità che la modernità ha cercato di infrangere. Seguendo soprattutto, come ha notato Elena Raponi, il lavoro di Paul Ludwig Landsberg intitolato *Die Welt des Mittelalters und wir* (1922), Hofmannsthal finisce per connettersi a quella tradizione anti-moderna che connette il crollo dell'idea di *ordine* ai motivi disgreganti della Riforma e della Rivoluzione francese. Il modello da opporre a tale disgregazione è appunto quello che, negli *scritti*, rivela il perdurare di una comunità che a quella disgregazione ha resistito, in un movimento che, tanto Landsberg che Hofmannsthal, definiscono «rivoluzione conservatrice».<sup>85</sup> L'Europa appare dunque (di contro «a quel giovane Stato americano») al fine di allargare il quadro della *Kultur* a un progetto sovra-nazionale che

<sup>82</sup> von Hofmannsthal, *Le opere come spazio spirituale della nazione* (discorso pronunciato il 10 gennaio 1927 nell'Aula Magna dell'Università di Monaco e poi pubblicato nel luglio 1927 su «Die neue Rundschau» e nel settembre dello stesso anno in volume), a cura di Elena Raponi, Brescia, Morcelliana, 2019, pp. 106-107.

<sup>83</sup> Cfr. *ivi*, p. 55.

<sup>84</sup> *Id.*, *Pregio e onore della lingua tedesca*, cit., p. 150.

<sup>85</sup> Sul rapporto fra Hofmannsthal e il pensiero della rivoluzione conservatrice cfr. Emanuela Fanelli, «*Laudator temporis acti*»: *Hugo von Hofmannsthal's Weg zur konservativen Revolution*, in Barbara Koehn (éd.), *La Révolution conservatrice et les élites intellectuelles européennes*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2003, pp. 47-62.

inevitabilmente riferisce a quell'ordine cristiano-medievale che nazionalismi troppo rigidi (incluso quello prussiano) hanno infranto nel quadro dell'avanzamento dello Stato borghese:

un tutto, un mondo spirituale, tanto unico e irripetibile come lo fu il mondo monastico del Duecento [...]. Quale pienezza del cuore nel comandare, quale bellezza nell'ordinare: e tutto ciò non rimanda soltanto a un individuo mirabile, bensì anche a un mirabile mondo. [...] la nostra posizione nel mondo – fra il grande tutto del popolo, a cui ci legano storia e lingua [...] è rimasta la stessa.<sup>86</sup>

Proprio negli anni in cui anche i suoi soggetti rivoluzionari di riferimento (aristocrazia e popolo) passano a operare pienamente nel quadro del concetto borghese di nazione, Hofmannsthal – che in fondo ha sempre opposto la società civile allo Stato che la organizza – guarda a un mondo in cui la *forma* è il principio che organizza la società medesima (e la vita degli individui) secondo un *ordine* del tutto simbolico, centralizzato non sul nesso polarizzazione/consenso, ma sul processo emanativo di valori centrali unificanti in cui *Gemeinschaft*, *Kultur* e forma artistica possono essere espressione dei medesimi principi.

<sup>86</sup> von Hofmannsthal, *Figura storica. Il barone von Stein, descritto da Ricarda Huch, Maria Teresa di Heinrich Kretschmayr* [1925], in *L'Austria e l'Europa*, cit., pp. 124-125. L'Europeismo, come vedremo, non è necessariamente estraneo alle ideologie della destra del tempo.