

STUDI GERMANICI

Istituto Italiano di Studi Germanici – Roma

Comitato scientifico:

Martin Baumeister
Piero Boitani
Angelo Bolaffi
Gabriella Catalano
Markus Engelhardt
Christian Fandrych
Jón Karl Helgason
Robert E. Norton
Gianluca Paolucci
Hans Rainer Sepp
Claus Zittel

Direzione editoriale:

Marco Battaglia
Bruno Berni
Luca Illetterati
Sandro Moraldo
Federico Niglia

Direttore responsabile:

Luca Crescenzi

Direttore editoriale:

Francesco Fiorentino

Redazione:

Luisa Giannandrea
Sabine Schild Vitale

Progetto grafico:

Pringo Group (Pringo.it)

Autorizzazione del Tribunale di Roma n. 162/2000 del 6 aprile 2000
Periodico Semestrale

Studi Germanici è una rivista peer-reviewed di fascia A - ISSN 0039-2952

© Copyright Istituto Italiano di Studi Germanici
Via Calandrelli, 25 00153 Roma

STUDI GERMANICI



Istituto Italiano di
STUDI GERMANICI

28 | 2025

Indice

Saggi

- 9 On Human-Plant Encounters and Interactions. Phytographical Narration in Henrik Stangerup's *Véjen til Lagoa Santa*
Camilla Storskog
- 29 *Allen gemein*. Friedrich Hölderlin nel dibattito franco-italiano sulla comunità
Chiara Caradonna
- 51 Die Ökonomie der Klassik. Goethes *Italienische Reise*
Markus Steinmayr

Ricerche

- 81 Corpo vocalico, dialoghi interspecie e partiture *unsound*: il mondo animale di Antonia Baehr
Riccardo Fazi
- 97 «Il pianto silenzioso delle donne della casa del cioccolato». Legami intergenerazionali e identificazioni inconsce nel romanzo *L'ottava vita (per Brilka)* di Nino Haratischwili
Elisa Destro
- 117 La *Fessel* come spazio di possibilità poetologica – Aichinger, Wittgenstein e l'*agency* linguistica nel racconto *Der Gefesselte*
Yvonne Huetter-Almerigi
- 139 La biblioteca nascosta di Sigrid Undset. Una lettura genettiana di *Fortællingen om Viga-Ljot og Vigdis* (1909)
Ruben Gavilli – Anna Wegener
- 165 Hugo von Hofmannsthal: *Lebenslied* (1896) – un'analisi intertestuale
Mario Zanucchi
- 193 Un'Ellade kitsch. La Grecia come antidoto al presente nella lirica tedesca del tardo Ottocento
Sergio Corrado

- 205 Vergils Grab – Petrarca's Haus. Zur Frühgeschichte der 'literarischen Wallfahrt'
Paul Kahl
- 233 *Et libri scripti sunt*: la memoria del peccato nei registri del Diavolo
Lidia Francesca Oliva

Rassegne

- 253 Lingua e sostenibilità: le prospettive nella ricerca linguistica
Eriberto Russo
- 267 Due nuove edizioni critiche: le opere di Fischart e di Frischlin
Roberto De Pol
- 279 **Hanno collaborato**

Hugo von Hofmannsthal: *Lebenslied* (1896) – an Intertextual Analysis

Mario Zanucchi
(Università di Salerno)

This essay aims to systematically investigate the intertextual dimension of *Lebenslied* for the first time and to move beyond its interpretation as an *Erlebnisgedicht*. Instead, the essay develops a poetological reading that identifies in the text a programmatic act of emancipation from the canonized and stifling tradition of *fin-de-siècle* Vienna, represented primarily by the cult of Schiller. Following Nietzsche's *Second Untimely Meditation*, Hofmannsthal's *Lebenslied* undertakes a poetological examination of the relationship between tradition and poetry. The text advocates for the squandering of inheritance as a gesture of liberation from the burden of ossified tradition. The relinquishment of the past is presented as an opportunity for the emergence of a new poetics – one rooted in the vital interconnectedness of all things. Hofmannsthal's intertextual dialogue with the Romantic tradition (*Des Knaben Wunderhorn* and Friedrich Rückert) demonstrates, conversely, that *Lebenslied* remains tethered, nonetheless to literary inheritance through a process of complex re-elaboration.

Il saggio si propone di indagare per la prima volta sistematicamente la dimensione intertestuale del *Lebenslied* e di superarne la lettura come *Erlebnisgedicht*. Viene sviluppata, invece, una prospettiva poetologica, che individua nel testo un atto programmatico di affrancamento dalla tradizione canonizzata e soffocante della Vienna della *fin de siècle*, rappresentata soprattutto dal culto di Schiller. In sintonia con la *Seconda considerazione inattuale* di Nietzsche, Hofmannsthal, nel *Lebenslied*, articola una riflessione poetologica sul rapporto tra poesia e tradizione celebrando la *Verschwendung* (dispersione) dell'eredità come gesto di liberazione dal fardello di una tradizione irrigidita. L'abbandono del passato viene presentato quale opportunità per l'emergere di una nuova poetica, radicata nella vitale totalità del divenire. Il dialogo intertestuale di Hofmannsthal con la tradizione romantica (*Des Knaben Wunderhorn* e Friedrich Rückert) dimostra d'altra parte che il *Lebenslied* rimane comunque legato all'eredità letteraria, in un processo di complessa rielaborazione.

KEYWORDS: *Hugo von Hofmannsthal, Lebenslied, Poetry, Intertextuality, Tradition, Friedrich Nietzsche*

Mario Zanucchi, *Hugo von Hofmannsthal: Lebenslied (1896) – un'analisi intertestuale*, in «Studi Germanici», 28 (2025), pp. 165-191

ISSN: 0039-2952

DOI: 10.82007/SG.2025.28.08



Open Access



Hugo von Hofmannsthal: *Lebenslied* (1896) – un’analisi intertestuale

Mario Zanicchi
(Università di Salerno)

Den Erben lass verschwenden
An Adler, Lamm und Pfau
Das Salböl aus den Händen
Der todten alten Frau!
5 Die Todten, die entgleiten,
Die Wipfel in dem Weiten,
Ihm sind sie wie das Schreiten
Der Tänzerinnen werth!

Er geht, wie den kein Walten
10 Vom Rücken her bedroht.
Er lächelt, wenn die Falten
Des Lebens flüstern: Tod!
Ihm bietet jede Stelle
Geheimnissvoll die Schwelle,
15 Es gibt sich jeder Welle
Der Heimatlose hin!

Der Schwarm von wilden Bienen
Nimmt seine Seele mit.
Das Singen von Delphinen
20 Beflügelt seinen Schritt:
Ihn tragen alle Erden
Mit mächtigen Geberden,
Der Flüsse Dunkelwerden
Begrenzt den Hirtentag!

Das Salböl aus den Händen
Der todten alten Frau
Lass lächelnd ihn verschwenden
An Adler, Lamm und Pfau:
Er lächelt der Gefährten, –
30 Die schwebend unbeschwerten
Abgründe und die Gärten
Des Lebens tragen ihn!¹

1 Hugo von Hofmannsthal, *Gedichte*, in «Wiener Rundschau», 1 (15. November 1896), pp. 11-12; vedi anche Id., *Lebenslied*, in *Sämtliche Werke. Kritische Ausgabe* (da ora

Il testo, composto probabilmente intorno al 23 febbraio 1896², fu pubblicato il 15 novembre dello stesso anno nella «Wiener Rundschau» senza titolo³. Nel 1903 fu incluso nella raccolta *Ausgewählte Gedichte* con il titolo *Den Erben*, e solo nel volume *Die gesammelten Gedichte* (1907) ricevette il titolo *Lebenslied*⁴. Testimonianza dell'ineguagliabile e sorprendente virtuosismo del poeta ventiduenne, la poesia rappresenta una tra le più celebri composizioni di Hofmannsthal e non è stata affatto trascurata dagli studiosi⁵. Tuttavia, il panorama critico

in poi *SW*), Bd. I: *Gedichte 1*, hrsg. v. Eugene Weber, S. Fischer, Frankfurt a.M. 1984, p. 63. Laddove non diversamente specificato, le traduzioni e i corsivi relativi ai testi citati sono dell'autore del presente contributo.

2 *SWI*, p. 286. I curatori dell'edizione critica delle opere di Hofmannsthal identificano la fase più antica in una bozza di due versi per la poesia *Frühling* («Jetzt da die breiten schattenlosen Strassen / Des Meeres und der Luft sind wieder offen», *ivi*, p. 287).

3 Richard Exner sostiene che la poesia recasse già nel 1896 il titolo *Lebenslied*. A riprova di ciò, cita un manoscritto di Hofmannsthal che egli classifica come trascrizione della bozza di stampa per la prima pubblicazione nella «Wiener Rundschau», riprodotto in Richard Exner, *Hugo von Hofmannsthal's Lebenslied*, Carl Winter Universitätsverlag, Heidelberg 1964, p. 138. L'assenza del titolo nella prima edizione è attribuita da Exner a un errore del tipografo.

4 Se nel titolo riecheggì un omaggio a Goethe, è questione difficile da derimere. Goethe aveva infatti definito «canto di vita» («Lebenslied») la sua lirica *Um Mitternacht*, la quale però presenta scarsa affinità con il testo di Hofmannsthal. Cfr. Johann Wolfgang Goethe, *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Münchner Ausgabe*, hrsg. v. Karl Richter in Zusammenarbeit mit Herbert G. Göpfert – Norbert Müller – Gerhard Sauder – Edith Zehm, Bd. 13.1: *Die Jahre 1820-1826*, hrsg. v. Henckmann – Irmela Schneider, Hanser Verlag, Monaco-Vienna 1992, p. 518 (indicazione di Paul Gerhard Klussmann, v. *infra*).

5 Tra l'ampia letteratura critica, si segnalano in particolare i seguenti contributi: Eduard Lachmann, Hugo von Hofmannsthal: «Die tote alte Frau», in «Deutschunterricht für Ausländer», 6 (1954), 55, pp. 1-3; Marianne Schultz-Hector, *Lebenslied von Hugo von Hofmannsthal*, in «Akzente», 2 (1955), pp. 85-95; Helmut Wocke, *Hugo von Hofmannsthal's Lebenslied. Versuch einer Deutung*, in «Muttersprache», 65 (1955), pp. 330-336; Wolfdietrich Rasch, *Adler, Lamm und Pfau. Zur Deutung von Hofmannsthal's Lebenslied*, in Id., *Zur deutschen Literatur seit der Jahrhundertwende*, J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, Stuttgart 1967, pp. 124-134; Paul Gerhard Klussmann, *Hugo von Hofmannsthal's Lebenslied*, in «ZfdPh», 82 (1963), pp. 192-210 (ristampato con un supplemento in *Hugo von Hofmannsthal*, hrsg. v. Sibylle Bauer, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1968, pp. 224-253); Exner, *Hugo von Hofmannsthal's Lebenslied*, cit.; Bernhard Böschstein, *Die Dunkelheit der deutschen Lyrik des 20. Jahrhunderts. Ein Vortrag*, in «Der Deutschunterricht», 21 (1969), 3, pp. 51-66; Werner Kraft, *Zu Hofmannsthal's Lebenslied*, in Id., *Der Chandos-Brief und andere Aufsätze über Hofmannsthal*, Agora, Darmstadt-Berlino 1977, pp. 64-76; Günter Brodeßer, *Kunstgestalt und Sinngehalt. Ein Beitrag zur Verskunst Hofmannsthal's*, Peter Lang, Frankfurt a.M. et al. 1995, pp. 285-289; Edda Polheim, «Ein lebend Glied im großen Lebensringel» *Zu Hofmannsthal's Lebenslied*, in «ZfdPh», 123 (2004), pp. 481-503; Mario Zanucchi, *Transfer und Modifikation. Die Französischen Symbolisten in der deutschsprachigen Lyrik der Moderne (1890-1923)*,

presenta ancora due lacune significative. Da un lato, il significato profondo della lettura di Nietzsche è rimasto nel complesso piuttosto indefinito. Dall'altro, è stato ignorato il dialogo che il *Lebenslied* intesse con una molteplicità di fonti poetiche. Proprio questa ricca tessitura intertestuale è rimasta di fatto inesplorata.

Come già constatato da Rudolf Borchardt⁶, la forma metrica e strofica del *Lebenslied* emula la struttura de *The Garden of Proserpine* di Algernon Charles Swinburne, un inno contenuto nella raccolta *Poems and Ballads*:

Here, where the world is quiet;
 Here, where all trouble seems
 Dead winds' and spent waves' riot
 In doubtful dreams of dreams;
 I watch the green field growing
 For reaping folk and sowing,
 For harvest time and mowing,
 A sleepy world of streams⁷.

Come l'inno di Swinburne, anche il *Lebenslied* si compone di strofe di otto versi in trimetri giambici rimati. Lo schema rimico richiama il modello di Swinburne (*ababcccb*), dal quale Hofmannsthal però si distingue sostituendo all'ultima rima della strofa una *Waise*⁸. La rima incrociata doppia, l'ordine di rime preferito nelle strofe di *Lieder*, conferisce alla poesia di Hofmannsthal il suo carattere di *Lied*. La triplice rima identica che segue espone la forza dell'impulso vitale che il *Lebenslied* esalta. I versi conclusivi della prima e della terza strofa non rimano tra loro, mentre nella seconda e quarta strofa presentano una rima, seppure impura («hin»/«ihn»). Già dal punto di vista formale, ovvero in virtù dello schema rimico, le singole strofe si articolano ciascuna in due sezioni di quattro versi, sezioni che costituiscono anche unità

De Gruyter, Berlin-Boston 2016, pp. 439-448, 457; Alexander Mionskowski, *Lebenslied*, in *Hofmannsthal-Handbuch: Leben – Werk – Wirkung*, hrsg. v. Mathias Mayer – Julian Werlitz, J.B. Metzler, Stuttgart 2016, pp. 157-160.

6 *SW I*, p. 294. La segnalazione di Borchardt è stata spesso trascurata dalla critica.

7 Algernon Charles Swinburne, *The Garden of Proserpine*, in Id., *The Poems of A. C. p. in Six Volumes. 1904-1905*, vol. 1: *Poems and Ballads*, First Series, Chatto & Windus, London 1904, pp. 169-172: 169, vv. 1-8. Nella biblioteca di Hofmannsthal è catalogata un'edizione di fine Ottocento dei *Poems and Ballads* (Chatto & Windus, London 1891). Cfr. *SW I*, p. 294, nota 14.

8 Come in *Garden of Proserpine*, anche nel *Lebenslied*, nei primi quattro versi di ogni strofa si alternano versi ipercatalettici con cadenze femminili (vv. 1 e 3) e versi acatalettici con cadenze maschili (vv. 2 e 4). I versi dal quinto al settimo sono ipercatalettici e presentano cadenze femminili, mentre il verso finale di ogni strofa è acatalettico e termina con una cadenza maschile.

semanticamente e concettualmente compiute. Emerge poi un aspetto che accomuna le strofe mediane: la prima sezione della seconda e della terza strofa presenta al suo interno la medesima costruzione sintattica. Il guadagno formale-estetico di questa struttura è un marcato ritmo interno e un forte effetto eco, sia all'interno delle sezioni («Er geht...», «Er lächelt...»; «Der Schwarm von wilden Bienen...», «Das Singen von Delphinen...») sia tra di esse. Infatti, una volta stabilito il modello di ripetizione nella seconda strofa, la sua ricomparsa nella terza strofa trasmette un senso di compiutezza formale.

La pubblicazione della lirica nella «Wiener Rundschau» del 15 novembre 1896, insieme alla poesia *Gute Stunde*, suscitò uno scandalo nella scena letteraria viennese. L'autore stesso ne riferisce in una lettera a Clemens von Franckenstein: «Le poesie nella *Rundschau* hanno sollevato a Vienna un clamore incredibile per la loro completa incomprendibilità»⁹. In particolare Karl Kraus reagì con disagio all'ermetismo e agli sforzi interpretativi, altrettanto fervidi, dei contemporanei¹⁰; anche altri letterati accolsero l'oscurità del testo con rifiuto e scherno¹¹. Solo Musil, sfidando i critici, riconobbe alla poesia una qualità estetica, *proprio* in virtù della sua incomprendibilità¹².

Il *Lebenslied* si configura come un componimento altamente musicale. A tale musicalità contribuiscono in modo significativo il metro giambico, che infonde un senso di slancio e progressione, e la sequenza di parole monosillabiche¹³. Ne deriva una leggerezza che conferisce alla poesia un carattere quasi danzante; non a caso, al termine della prima strofa, viene evocata l'immagine delle «danzatrici» (v. 8). Contemporaneamente, il testo veicola in modo programmatico

9 *SW I*, p. 291 (lettera del 9 dicembre 1896) (trad. mia).

10 «Ein Gedicht hatte die ganze Stadt in fieberhafte Aufregung versetzt, die noch heute da und dort emporlodert. Eine Zeit lang mochte man in ein x-beliebiges Kaffeehaus, in was immer für einen Salon eintreten, hier versuchten bei fliegendem Thee mondaine Damen eine Interpretation der dunklen Verse, dort war man sicher, eine Gesellschaft anzutreffen, die um den runden Tisch versammelt, eben mit dem Buchstabiren der ersten Strophe beschäftigt war», Karl Kraus, *Die demolirte Literatur*, in Id., *Frühe Schriften 1892-1900*, hrsg. v. Johannes J. Braakenburg, Bd. 2: 1897-1900, Kösel, München 1979, p. 12.

11 Una posizione di rifiuto fu assunta, ad esempio, da Arthur Moeller van den Bruck, Josef Hoffmiller e Richard von Schaukal. Cfr. *Hofmannsthal im Urteil seiner Kritiker*, hrsg. v. Gotthard Wunberg, Athenäum-Verlag, Frankfurt a.M. 1972, pp. 71, 166, 351.

12 Robert Musil affronta il *Lebenslied* nel suo saggio *Literat und Literatur. Randbemerkungen dazu* del 1931 in Id., *Tagebücher, Aphorismen, Essays und Reden*, hrsg. v. Adolf Frisé, Rowohlt, Hamburg 1955, pp. 698-701.

13 Su un totale di 132 parole, 72 sono monosillabiche, 45 bisillabiche. Le rimanenti quindici parole sono trisillabiche.

una dottrina filosofica della vita¹⁴. Ciò è già preannunciato dal titolo, che eleva il concetto di *Leben* a categoria chiave. La decadente voluttà di morte presente nel *Garden of Proserpine* di Swinburne lascia il posto a un'ebbra affermazione della vita. Hofmannsthal orchestra trasgressioni spaziali e categoriali (tra uomo e animale, morte e vita), sostenute da una fiducia esuberante nell'armonia della totalità del divenire. Il suo superamento dell'«arte per l'arte» in favore di un'«arte per la vita» si avvale in modo determinante della sua intensa lettura di Nietzsche.

1. POETICA DELLA *VERSCHWENDUNG*

La critica è rimasta a lungo focalizzata sui presunti retroscena biografici del *Lebenslied* come *Erlebnisgedicht*, circostanza che ha ostacolato un'approfondita analisi filologica e storico-letteraria del testo¹⁵. L'interpretazione biografica, sostenuta in particolare da Richard Exner, si basa principalmente su una lettera del filosofo Heinrich Gomperz. Dopo la morte di Hofmannsthal, Gomperz riferisce in una missiva del 10 aprile 1942, presumibilmente indirizzata al genero di Hofmannsthal, Heinrich Zimmer, che la poesia di Hofmannsthal si fonderebbe su un aneddoto che sua cugina Alice Morrison (1865-1952)¹⁶ avrebbe raccontato al poeta. Durante un soggiorno in India, in un impeto di connessione universale mistico-panteistica, Alice avrebbe versato un prezioso profumo ereditato dalla nonna, Sophie Todesco, su alcuni animali in un parco faunistico. Questo racconto, secondo Gomperz, avrebbe ispirato Hofmannsthal a comporre la poesia¹⁷. In tal modo,

14 Stilisticamente, la poesia si distingue per l'uso di forme imperative ed esclamazioni. Oltre all'imperativo incipitale, «lass verschwenden» al v. 1, ripreso come «Lass lächelnd ihn verschwenden» al v. 27, risalta il marcato impeto esclamativo: ogni strofa termina con un punto esclamativo, e la prima e la seconda strofa ne presentano addirittura due ciascuna. Tale intonazione assertiva sottolinea il carattere programmatico del testo.

15 Così anche Polheim, «*Ein lebend Glied im großen Lebensringe!*», cit., p. 491.

16 In realtà, Alice Morrison, nata de Worms, era figlia della cugina di Gomperz, Fanny Worms, e nipote di Sophie von Todesco, cfr. Karlheinz Roszbacher, *Literatur und Bürgertum. Fünf Wiener jüdische Familien von der liberalen Ära zum Fin de Siècle*, Böhlau, Wien et al. 2003, p. 465, nota 2. Di lei si tramanda una nota di Hofmannsthal in cui la stilizza come «bellezza anglo-araba regale e snella» (*Aufzeichnungen I. Text, SW XXXVIII*, p. 242). Marie von Gomperz menziona la figlia di sua cugina Fanny Worms in una lettera al poeta. Cfr. Hugo von Hofmannsthal, *Briefwechsel mit Marie von Gomperz 1892-1916. Mit Briefen von Nelly von Gomperz*, hrsg. v. Ulrike Tanzer, Rombach, Freiburg i.B. 2001, p. 150 (lettera del 3 novembre 1892).

17 «Sie [Alice] lebte einige Jahre in Indien, wo ihr Mann Fabriksdirektor war. Eines Abends waren sie bei einer hochgestellten oder sehr reichen Persönlichkeit ge-

Gomperz suggerisce un legame intrinseco tra la genesi del testo e la propria storia familiare, quasi che la celebre poesia ne fosse scaturita e rappresentasse quindi una ‘proprietà di famiglia’. Poco noto è che esiste anche una seconda versione divergente dell’aneddoto: Hans Lindau scrisse a Hofmannsthal nel 1903 che suo padre aveva appreso da un parente maschio di Hofmannsthal – e non di Gomperz – che questi, con sconsiderata esuberanza, avrebbe spruzzato un prezioso unguento ereditato da una zia a Calcutta in una *ménagerie* italiana¹⁸. La contraddittorietà di questi racconti – siano essi originati da variazioni di Hofmannsthal stesso o da una trasmissione errata – è evidente; d’altra parte, è impossibile, allo stato attuale delle fonti, pervenire a una ricostruzione attendibile. Inoltre, è noto che Hofmannsthal aveva talvolta una predilezione nel fuorviare i suoi interpreti. Anche nell’ipotesi di accettare gli aneddoti e di non considerarli un mero tentativo epistolare di influenzare la ricezione¹⁹, essi contribuiscono alla comprensione della concezione artistica e della tessitura poetica del testo solo in misura limitata.

Il commento all’edizione critica delle opere di Hofmannsthal²⁰ ha individuato una possibile fonte, dalla quale il poeta avrebbe poi tratto la prima strofa del *Lebenslied*, ovvero il terzo sonetto di Heine dal *Sonettenkranz* dedicato ad August Wilhelm Schlegel:

laden, die ein palastartiges Gebäude bewohnte, dem ein eigener Tierpark angeschlossen war. Es war ein sehr heißer Abend und Alice trat auf einen Altan hinaus, von dem aus man in den Tierpark hinabsah. Unten sah man in unbestimmten Umrissen allerlei Getier – Vögel, Vierfüßer und Kriechtiere, die sich in der warmen Abendluft hin und her bewegten. Unter dem Eindruck der Wärme, der Nachtstimmung und dieses Anblicks überkam sie ein so heftiges mystisch-pantheistisches Gefühl der Allverbundenheit, daß sie in einem Drang, sich all diesem Leben noch inniger zu verbinden, ein Flakon öffnete, das sie von ihrer Großmutter [Sophie Todesco] ererbt hatte, und ein als besonders kostbar geltendes Parfum, das darin geborgen war, auf die Tiere hinabträufelte. Unter dem Eindruck dieser Erzählung habe er [Hofmannsthal] das Gedicht verfaßt», Exner, *Hugo von Hofmannsthal's Lebenslied*, cit., pp. 84-85. L’originale della lettera si trova nel lascito Hofmannsthal presso la Houghton Library della Harvard University a Cambridge (MA).

18 «Zufällig höre ich von meinem Vater, mit dem ich über Ihr Gedicht öfters gesprochen: Herr von Hofmannsthal hat dabei ein persönliches Erlebnis als äußeren Anlaß gehabt. Ein Verwandter, dem eine Tante in Calcutta gestorben ist, bekam ein kostbares Salböl, das er übermütig einmal in einer Art Menagerie in Italien verspritzte. C’est ce qu’on m’a dit», *SW I*, p. 293.

19 Polheim, «*Ein lebend Glied im großen Lebensringe!*», cit., p. 491, e Mionskowski, *Lebenslied*, cit., p. 158. Va inoltre notato che gli animali scelti da Hofmannsthal (aquila, agnello e pavone) non sono particolarmente specifici per l’India e non si adattano bene a un serraglio esotico, dove di solito trovano ospitalità specie animali ben più rare.

20 *SW I*, p. 296.

Zufrieden nicht mit deinem Eigenthume,
 Sollt' noch des Rheines Niblungshort dich laben,
 Nahmst du vom Themsestrand die Wundergaben,
 Und pflücktest kühn des Tago-Ufers Blume.
 Der Tiber hast manch' Kleinod du entgraben,
 Die Seine mußte zollen deinem Ruhme, –
 Du drangest gar zu Bramas Heiligtume,
 Und wollt'st auch Perlen aus dem Ganges haben.
 Du geiz'ger Mann, ich rath' dir, sei zufrieden
 Mit dem, was selten Menschen ward beschieden,
 Denk' an's *Verschwenden* jetzt, statt ans Erwerben.
 Und mit den Schätzen, die du ohn' Ermüden
 Zusammen hast geschleppt aus Nord und Süden,
 Mach reich den Schüler jetzt, *den lust'gen Erben*²¹.

Il sonetto è rivolto al traduttore August Wilhelm Schlegel. Il testo elenca nell'ottava i tesori da questi accumulati nella sua intensa attività traduttiva e lo esorta nella sestina a sperperare («Denk' an's Verschwenden jetzt») ciò che ha accumulato. Un'interpretazione possibile è che questa esortazione sia un invito a poetare anziché tradurre²². In ogni caso, è proprio da questo «sperpero» che l'allievo ed erede, ovvero lo stesso Heine, confida di arricchirsi.

I curatori dell'edizione critica sono scettici circa una possibile lettura del sonetto da parte di Hofmannsthal, poiché nelle edizioni del *Buch der Lieder* della corona di sonetti dedicata ad August Wilhelm Schlegel veniva di solito incluso solo il secondo componimento. Il testo è assente anche nelle due edizioni documentate dal – peraltro lacunoso – catalogo della biblioteca di Hofmannsthal²³. D'altro lato è attestato che il giovane Hofmannsthal utilizzò un'edizione di Heine che non si è conservata²⁴ ed è possibile che il sonetto fosse incluso in questa edizione²⁵.

21 Heinrich Heine, *An Aug. Wilh. von Schlegel*, in Id., *Sämmtliche Werke*, Bd. 7: *Nachtrag und biographisch-literarische Skizze von Godfrid Becker*, 8. Aufl., Schäfer und Koradi, Philadelphia 1874, pp. 32-33 (se non diversamente specificato, i corsivi sono miei).

22 Così una possibile interpretazione del *Verschwenden*: «Sois prodigue de ton propre fonds: Compose au lieu de traduire», cfr. Heinrich Heine, *Ausgewählte Werke: Poesie und Prosa*, avec Notice biographique et Annotations par Antoine Lévy, Librairie H. Le Soudier, Paris 1891, p. 11.

23 *SWI*, p. 296. La biblioteca conservatasi presenta numerose lacune, dato che «circostanze di trasferimento, danni da acqua e parziali alienazioni» hanno intaccato la collezione originale. Cfr. Hans Jürgen Meyer-Wendt, *Der frühe Hofmannsthal und die Gedankenwelt Nietzsches*, Quelle & Meyer, Heidelberg 1973, p. 13.

24 *SWI*, p. 296.

25 Il sonetto è presente, ad es., nell'edizione del *Buch der Lieder* di Gustav Karpeles del 1887. Cfr. Heinrich Heine, *Gesammelte Werke*, hrsg. v. Gustav Karpeles, Kritische

Il problema vero non sta però tanto nella reperibilità o meno del sonetto, quanto nella sua tutto sommato debole affinità con il testo di Hofmannsthal. Al centro del sonetto vi è la dialettica tra tradurre e poetare, che è completamente assente nel *Lebenslied*. Il *Verschwenden* è certamente inteso in senso positivo, ma la sua accezione è piuttosto riduttiva: si tratta di arricchire qualcuno, l'erede appunto, il quale nel sonetto di Heine riveste un ruolo solo passivo, essendo egli il mero ricevente del lascito. L'erede qui non è colui che dissipa l'eredità, al contrario: è colui che aspira a raccogliercela. Inoltre, nel sonetto manca completamente la figura della defunta, custode e detentrica dell'olio sacro poi disperso dall'erede. La totale mancanza di coincidenze nelle rime riduce ulteriormente la probabilità di un'influenza a livello formale.

Se l'obiettivo è individuare una possibile fonte per le parole chiave «Erbe» e «Verschwenden», emerge un altro candidato che, a mio avviso, si rivela più verosimile di Heine: Richard Dehmel. La necessità di dissipare la tradizione per trovare la propria identità poetica emerge per l'appunto in una lettera di Richard Dehmel indirizzata a Hofmannsthal, datata 3 novembre 1893: «Doch auch Sie werden sich beeilen müssen, dies Ihr Erbe zu verschwenden, um ganz zum Besitze Ihrer Selbst zu kommen»²⁶. Questa ipotesi era già stata avanzata quando Martin Stern scoprì e pubblicò la lettera²⁷. Ciò che invece si è mancato di rilevare è il contesto filosofico di questa semantica della *Verschwendung*, che conduce direttamente a Nietzsche²⁸. Nell'aforisma *Vom «Genius der Gattung»* nella *Fröhliche Wissenschaft* (1882-1887) l'erede non è un mero ricevente di un lascito, dal quale ci si aspetta un arricchimento, come in Heine, ma è colui che disperde l'eredità in un audace atto vitale e generativo per liberarsi dal passato e trovare sé stesso, esattamente come consigliato da Dehmel nella sua lettera. Nietzsche parla di una «facoltà» e «arte della comunicazione» accumulata nel corso delle generazioni, che attende un «erede» che la «sperperi» in un atto di dissipazione creativa. L'aforisma di Nietzsche, tra l'altro, ha una particolare affinità con l'immagine che Hofmannsthal aveva di sé e della sua generazione come «Spätgeborene»:

Gesamtausgabe, 1. Bd., G. Grote'sche Verlagsbuchhandlung, Berlin 1887, p. 85.

²⁶ *SW* I, p. 286.

²⁷ Cfr. Hugo von Hofmannsthal – Richard Dehmel, *Briefwechsel 1893-1919*, hrsg. v. Martin Stern, in «Hofmannsthal-Blätter», 21-22 (1979), pp. 1-130.

²⁸ Sulla ricezione di Nietzsche da parte di Dehmel si veda Adolf Hösel, *Dehmel und Nietzsche*, Diss., München 1928. La lettera a Hofmannsthal risale proprio agli anni dell'ammirazione travolgente di Dehmel per Nietzsche. Il patetico omaggio poetico a *Zarathustra*, l'inno *An Friedrich Nietzsche*, è del 1891. Il successivo distacco da Nietzsche è attestato dall'*Offener Brief an die Herausgeber der «Kultur»* del 1901.

Wohl aber scheint es mir so in Bezug auf ganze Rassen und Geschlechterketten zu stehn: wo das Bedürfnis, die Noth die Menschen lange gezwungen hat, sich mitzutheilen, sich gegenseitig rasch und fein zu verstehen, da ist endlich ein Ueberschuss dieser Kraft und Kunst der Mittheilung da, gleichsam ein Vermögen, das sich allmählich aufgehäuft hat und nun eines Erben wartet, der es verschwenderisch ausgibt (– die sogenannten Künstler sind diese Erben, insgleichen die Redner, Prediger, Schriftsteller, Alles Menschen, welche immer am Ende einer langen Kette kommen, «Spätgeborne» jedes Mal, im besten Verstande des Wortes, und, wie gesagt, ihrem Wesen nach *Verschwender*)²⁹.

Nietzsche legittima lo sperpero come una necessità creativa che, dall'eccesso dell'eredità culturale, genera il nuovo. La *Verschwendung* non è dunque dannosa, bensì produttiva e trasformatrice³⁰. In tal modo,

29 Friedrich Nietzsche, *Die fröhliche Wissenschaft*, in Id., *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden* (di seguito: *KSA*), hrsg. v. Giorgio Colli – Mazzino Montinari, Deutscher Taschenbuch Verlag, Berlin et al. 1999-2003, Bd. 3, pp. 343-651: 591. Cfr. Meyer-Wendt, *Der frühe Hofmannsthal*, cit., p. 40 e Zanucchi, *Transfer und Modifikation*, cit., p. 444, nota 246. Nella biblioteca di Hofmannsthal si è conservata, oltre a *Zur Genealogie der Moral* nella seconda edizione del 1892, solo l'edizione completa delle opere di Nietzsche del 1906. Considerando l'influenza decisiva di Nietzsche sul giovane Hofmannsthal, si deve presumere che prima del 1906 si trovassero nella biblioteca di Hofmannsthal altre edizioni delle opere di Nietzsche, le quali non si sono conservate. Lo stesso Hofmannsthal annota nell'edizione del 1906, come data della sua prima lettura delle opere di Nietzsche, l'anno 1892 («Zum ersten Mal gelesen 1892», cfr. Meyer-Wendt, *Der frühe Hofmannsthal*, cit., p. 17). Nel 1895, due anni prima della composizione del *Lebenslied*, era apparsa a Lipsia presso C.G. Naumann la seconda edizione della *Fröhliche Wissenschaft*.

30 Nell'opera di Nietzsche la *Verschwendung* costituisce una categoria ricorrente che descrive la dinamica dell'auto-superamento. Nietzsche identifica l'essenza del genio proprio nella sua natura di 'sperperatore', che nell'esuberanza della propria potenza creativa si elargisce costantemente, superando sé stesso e protendendosi oltre i propri limiti. Così si legge nella *Götzen-Dämmerung* (1889): «Das Genie – in Werk, in Tat – ist notwendig ein Verschwender: daß es sich ausgibt, ist seine Größe... Der Instinkt der Selbsterhaltung ist gleichsam ausgehängt; der übergewaltige Druck der ausströmenden Kräfte verbietet ihm jede solche Obhut und Vorsicht. Man nennt das 'Aufopferung'; man rühmt seinen 'Heroismus' darin, seine Gleichgültigkeit gegen das eigne Wohl, seine Hingebung für eine Idee, eine große Sache, ein Vaterland: Alles Mißverständnisse... Er strömt aus, er strömt über, er verbraucht sich, er schont sich nicht – mit Fatalität, verhängnisvoll, unfreiwillig, wie das Ausbrechen eines Flusses über seine Ufer unfreiwillig ist», *Götzendämmerung*, *KSA* 6, pp. 55-161: 146, darin: *Streifzüge eines Unzeitgemäßen 44: Mein Begriff von Genie*, *ivi*, pp. 144-146. La *Verschwendung* è particolarmente centrale nello *Zarathustra* nel contesto delle riflessioni sull'*Übermensch*. Zarathustra stesso anticipa l'*Übermensch* presentandosi come uno sperperatore, come colui che dona tra gli uomini: «Ich verschwende, was mir geschenkt wird, ich Verschwender mit tausend Händen», *Also sprach Zarathustra*, *KSA* 4, p. 296. Nel capitolo *Von der schenkenden Tugend*, Nietzsche paragona l'*Übermensch* a un'anima che dà, o a una fontana zampillante. La sua essenza risiede nella *Verschwendung* intesa come costante auto-superamento. Anche nei suoi frammenti postumi, Nietzsche ritorna sul gesto della *Verschwendung*: «Ich liebe

Nietzsche offre una sorta di orizzonte filosofico per la poetica della *Verschwendung*, intesa come forma di autoaffermazione poetica. Non si tratta di disprezzare l'eredità, ma di trasformarla in qualcosa di nuovo attraverso un atteggiamento dinamico e innovatore. L'olio sacro della tradizione non deve essere tesaurizzato ovvero conservato e tramandato per arricchire l'eredità, come in Heine, ma dev'essere disperso.

L'esortazione «Den Erben lass verschwenden» va chiaramente intesa come un appello rivolto dal poeta a sé stesso nella cornice di una riflessione di carattere poetologico, stimolata dalla lettera di Dehmel. Essa esprime il superamento del pericolo dell'epigonismo, che Hofmannsthal aveva già diagnosticato nella sua produzione poetica³¹. Contemporaneamente, mira anche a un distacco dalla *décadence* orientata a un culto del passato³². Nel *Lebenslied* l'olio sacro rappresenta la tradizione culturale³³. Il suo carattere irrigidito e morto è segnalato

die, welche ihre Seelen verschwenden, die nicht denken und nie zurückgeben, weil sie immer schenken», *Nachgelassene Fragmente. Juli 1882 bis Herbst 1885. 1. Teil, KSA 10*, p. 175. Con la *Verschwendung* egli identifica l'essenza stessa dell'artista: «Er [der Künstler] ist reich genug dazu: er kann verschwenden, ohne arm zu werden...», *Nachgelassene Fragmente Herbst 1885 bis Anfang Januar 1889. 2. Teil, KSA 13*, pp. 298.

31 Si vedano, ad es., le poesie *Gedankenspuk*, *Epigonen* e *Stille* (1891).

32 Già il *Giardino di Proserpina* di Swinburne appare come un bacino di raccolta di tutto ciò che è passato e defunto. Lo stesso Hofmannsthal aveva sottolineato la connessione tra storicismo e decadentismo nel suo primo saggio su D'Annunzio (1893): «Es ist, als hätte die ganze Arbeit dieses feinfühligsten, eklektischen Jahrhunderts darin bestanden, den vergangenen Dingen ein unheimliches Eigenleben einzuflößen. Jetzt umflattern sie uns, Vampire, lebendige Leichen, beseelte Besen des unglücklichen Zauberlehrlings! Wir haben aus den Toten unsere Abgötter gemacht; alles, was sie haben, haben sie von uns; wir haben ihnen unser bestes Blut in die Adern geleitet; wir haben diese Schatten umgürtet mit höherer Schönheit und wundervollere Kraft als das Leben erträgt», Hugo von Hofmannsthal, *Gabriele d'Annunzio*, in Id., *Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden. Reden und Aufsätze I 1891-1913*, hrsg. v. Bernd Schoeller, Fischer-Taschenb.-Verl., Frankfurt a.M. 1980, pp. 174-184: 174. Anche nel saggio su Walter Pater (1894), Hofmannsthal caratterizza la fissazione sul passato come l'essenza dell'estetismo: «Wir sind fast alle in der einen oder anderen Weise in eine durch das Medium der Künste angeschaute, stilisierte Vergangenheit verliebt. Es ist sozusagen unsere Art, in ideales, wenigstens in idealisiertes Leben verliebt zu sein. Das ist Ästhetismus», *ivi*, pp. 194-197: 196. Per un approfondimento sull'*aesthetic historicism* di Pater, si rimanda a Carolyn Williams, *Transfigured World. Walter Pater's Aesthetic Historicism*, Cornell University Press, Ithaca (NY)-London 1989.

33 Il fatto che l'eredità sperperi l'olio ereditato sugli animali rappresenta un'eco della seconda *Considerazione inattuale*, in cui Nietzsche elogia proprio l'esistenza astorica dell'animale: «Betrachte die Heerde, die an dir vorüberweidet: sie weiss nicht, was Gestern, was Heute ist, springt umher, frisst, ruht, verdaut, springt wieder, und so vom Morgen bis zur Nacht und von Tage zu Tage, kurz angebunden mit ihrer Lust und Unlust, nämlich an den Pflock des Augenblicks und deshalb weder schwermüthig noch überdrüssig. [...] So lebt das Thier *unhistorisch*: denn es geht auf in der Gegen-

non solo dalla figura della defunta, ma anche dal fatto che l'olio sacro aveva una grande importanza nel culto funerario antico³⁴. L'erede lo prende «dalle mani» inerti della defunta e lo usa in modo improprio, mettendolo al servizio della vita e unendo con esso gli animali in una sorta di libagione e consacrazione rituale.

Se si cercassero modelli poetici per la strofa incipitale, in particolare per la figura femminile di custode della tradizione e per le rime, sembrerebbero emergere alcuni elementi di affinità con la strofa iniziale della poesia *Würde der Frauen* (*La dignità delle donne*, 1795) di Schiller, nella sua versione più antica, pubblicata nel «Musenalmanach für 1796» e successivamente modificata dall'autore:

Ehret die Frauen! Sie flechten und weben
Himmlische Rosen *ins irrdische Leben*,
Flechten der Liebe beglückendes Band.
Sicher in ihren bewahrenden *Händen*
Ruht, was die Männer mit Leichtsinn *verschwendeten*,
Ruhet *der Menschheit geheiligtes Pfand*³⁵.

Hofmannsthal per l'appunto possedeva nella sua biblioteca il volume con la versione originale della strofa iniziale. È molto interessante che si tratti di un volume *ereditato* dal suo defunto nonno paterno August Hofmann von Hofmannsthal (1815-1881)³⁶. La critica ha giustamente

wart [...]», *Unzeitgemäße Betrachtung II*, KSA 1, pp. 243-334: 248-249 (enfasi nell'orig.). Lo sperpero dell'eredità sugli animali significherebbe di conseguenza, nel senso di Nietzsche, porre la storia «al servizio della vita», *ivi*, p. 255.

34 Serviva per ungere i morti, bagnare le lapidi, ma veniva anche deposto in un recipiente nella tomba. Cfr. Walter Hatto, «Salben», in *Der kleine Pauly. Lexikon der Antike*, Bd. IV, Metzler, Stuttgart 2013, Sp. 1507-1509: 1508.

35 Friedrich Schiller, *Würde der Frauen*, in *Schillers sämtliche Schriften. Historisch-kritische Ausgabe*, hrsg. v. Karl Goedeke, Erster Theil: *Gedichte*, Cotta, Stuttgart 1871, p. 186; anche in «Musen-Almanach für das Jahr 1796», bei dem Hofbuchhändler Michaelis, Neustrelitz, pp. 186-192: 186. «Schon am 7. September [1795] schrieb Schiller an Humboldt, er werde die beiden letzten Verse ändern, die theils ungeschickt, theils für die Exposition des Ganzen zu leer seien», Heinrich Düntzer, *Schillers lyrische Gedichte*, Bd. IV: *Die Gedichte der dritten Periode*, dritte, neu durchgesehene Aufl., Ed. Wartigs Verlag (Ernst Hoppe), Leipzig 1891, p. 120.

36 Il catalogo della biblioteca di Hofmannsthal registra numerose edizioni di Schiller, v. *Bibliothek*, SW XL, hrsg. v. Ellen Ritter in Zus. mit Dalia Bukauskaite – Konrad Heumann, S. Fischer, Frankfurt a.M. 2011, pp. 593-597, Nr. 2305-2314. Tra queste si trovano anche i quattro volumi dei *Supplemente* alle opere di Schiller con l'elenco delle varianti, Nr. 2306: *Supplemente zu Schillers Werke*, aus seinem Nachlaß im Einverständnis und unter Mitwirkung der Familie Schillers, hrsg. v. Karl Hoffmeister, 1. Abt.: *Nachlese und Variantensammlung*, Bde. 1-4 (in 2), Cotta, Stuttgart-Tübingen 1841. Questi volumi provengono dalla biblioteca del nonno di Hofmannsthal. La variante

fatto notare che Schiller non era un autore particolarmente amato da Hofmannsthal³⁷. Ma questa circostanza potrebbe paradossalmente anche rafforzare l'ipotesi di un prestito, nella misura in cui l'iscrizione intertestuale codificherebbe un atto polemico di affrancamento. Schiller rappresenta l'incarnazione letteraria di un'estetica borghese e di un pathos nazionale ereditati dalle generazioni precedenti, dai quali il nipote intende ora emanciparsi. I rimandi intertestuali a Schiller non rappresenterebbero quindi un omaggio celebrativo, ma le tracce di

della strofa iniziale di *Würde der Frauen* si trova nel terzo volume a pagina 34. Nella versione successiva, Schiller eliminò sia la rima «verschwendend»/«Händen» sia l'immagine del «pegno» custodito dalle donne: «Ehret die Frauen! sie flechten und weben / Himmlische Rosen ins irdische Leben, / Flechten der Liebe beglückendes Band, / Und in der Grazie züchtigem Schleier / Nähren sie wachsam das ewige Feuer / Schöner Gefühle mit heiliger Hand», Friedrich von Schiller, *Die Würde der Frauen* (1796), in *Schillers Werke. Nationalausgabe*, Bd. 1: *Gedichte in der Reihenfolge ihres Erscheinens 1776-1799*, hrsg. v. Julius Petersen – Friedrich Beißner, Böhlau, Weimar 1943, pp. 240-243: 240.

37 Si vedano a proposito le puntuali considerazioni di Marco Rispoli nella sua ottima monografia *Hofmannsthal und die Kunst des Lesens. Zur essayistischen Prosa*, Wallstein, Göttingen 2021, pp. 283-284, nota 152. Per la ricezione di Schiller da parte del giovane Hofmannsthal rimando alla postfazione di Joachim Seng nel volume *Schillers Selbstcharakteristik. Aus seinen Schriften nach einem älteren Vorbild neu hrsg. von Hugo von Hofmannsthal*, mit einem Nachw. v. Joachim Seng, Insel-Verl., Frankfurt a.M.-Leipzig 2005, in part. pp. 184-185. Naturalmente, Schiller faceva parte sia delle letture private che scolastiche del giovane Hofmannsthal ed era oggetto di temi e prove di oratoria presso il Ginnasio frequentato dal poeta. Schiller era fortemente presente anche nel panorama urbano di Vienna. Dal Ginnasio Accademico del Beethovenplatz non è lontano il monumento a lui dedicato, inaugurato nel 1876. Nel programma del nuovo Burgtheater, tra il 1888 e il 1914, Schiller era dopo Shakespeare l'autore più rappresentato. L'insofferenza di Hofmannsthal per questa soffocante venerazione di Schiller è testimoniata da un attrito con il suo compagno di scuola Stefan Grub, sorto specificamente in merito alla figura e all'opera di Schiller (si veda Rudolf Hirsch, *Hofmannsthal und Stefan Gruss. Zeugnisse und Briefe*, in *Literatur aus Österreich / Österreichische Literatur. Ein Bonner Symposium*, hrsg. v. Karl Konrad Polheim, Bonn 1981, pp. 190-241: 197). Come si desume dal carteggio, in queste discussioni la critica di Hofmannsthal era rivolta anche alle liriche di Schiller. Il suo amico Grub nella lettera del 9 luglio 1891 gli consigliava di criticare meno la produzione poetica di Schiller e di studiarla più a fondo: «Und hier möchte ich dir sagen, dass du etwas weniger über Schillers Lyrik schimpfen und dich mehr mit ihr beschäftigen solltest» («E qui vorrei dirti che dovresti inveire un po' meno contro la lirica di Schiller e occupartene di più») (*FDH/VW*, citato da *SW XXXIII: Reden und Aufsätze 2*, p. 373). Da questi dati si evincono due elementi convergenti che sembrerebbero rafforzare l'ipotesi di un prestito intertestuale. Il primo è l'ubiquità di Schiller nel contesto viennese dell'epoca, che sembra configurare il superamento dell'eredità schilleriana come un imperativo artistico cruciale per il giovane Hofmannsthal, specialmente durante la fase culminante del suo periodo giovanile. L'altro elemento significativo è il consiglio dell'amico Grub di occuparsi più intensamente della lirica schilleriana. Hofmannsthal sembra averla approfondita in modo predatorio, ricercando i materiali (come la variante scartata) necessari per articolare un atto di affrancamento estetico.

una dispersione attiva dell'eredità schilleriana, tramandata dal nonno e consumata dall'erede per affrancarsi dalla zavorra della tradizione.

I punti di contatto con il *Lebenslied* non riguardano solo la forma imperativa e la rima «Händen»/«verschwenden», ma anche l'immagine della donna (che appare in entrambi i testi genericamente come «Frau») in qualità di custode del «sacro pegno dell'umanità» («der Menschheit geheiligtes Pfand»). Per Schiller, questo pegno si manifesta nella moralità, nel «puro sentimento della misura e del costume»³⁸. Per sua natura dotata di una bussola morale, la donna, secondo Schiller, rappresenta la forza moderatrice – in contrasto con l'uomo, che tende a «sperperare», ovvero a trasgredire e violare la moralità³⁹. In tedesco, «Pfand» può anche assumere il significato di un bene prezioso affidato a qualcuno o a un gruppo, spesso con l'idea che debba essere conservato e tramandato⁴⁰. In questo senso, si avvicina all'idea di un'eredità o un lascito. Per Schiller, la *Verschwendung* – incarnata dal principio maschile – rappresenta una mancanza di misura, lo squilibrio distruttivo che minaccia la moralità e l'armonia custodite dalla donna. Hofmannsthal, al contrario, vede la *Verschwendung* come un atto creativo: in essa si manifesta la libertà del poeta-erede di sottrarre la tradizione all'irrigidimento museale e di trasformarla creativamente, al fine di generare il nuovo. Hofmannsthal quindi ribalta l'imperativo etico schilleriano, esortando a dissipare il pegno sacro.

Non meno significativa sembrerebbe essere, sempre alla luce di questa ipotesi, la «vita terrena» («irrdische Leben») evocata da Schiller al v. 2. Non è da escludere che proprio questa immagine possa aver fornito a Hofmannsthal la connessione con i tre animali⁴¹, che rappresentano il tutto vitale: forza (aquila), debolezza (agnello) e bellezza

38 Düntzer, *Schillers lyrische Gedichte*, cit., p. 120.

39 Cfr. il commento di Heinrich Düntzer: «das nur vom Reime aufgedrungene verschwenden sollte hier wohl im Sinne von «verletzen» stehn», *ivi*, pp. 120-121.

40 «Das Pfand, -es, [...] 1) Eine Person oder Sache, welche einem Andern übertragen oder überlassen wird zur Bürgschaft und Sicherheit darüber, dass etwas geschehen oder erfolgen solle und werde. [...] In weiterer Bedeutung nennt man Kinder Pfänder der Liebe und Ehepfänder, weil sie der thätige Beweis der Liebe sind und Bürgschaft für das Dasein und für die Fortdauer derselben gleichsam leisten», *Wörterbuch der Deutschen Sprache*, veranstaltet und hrsg. v. Joachim Heinrich Campe, 3. Theil: *L bis R*, In der Schulbuchhandlung, Braunschweig 1809, p. 609.

41 Una coeva interpretazione burlesca del passo accosta i nomi degli animali alle osterie in cui l'erede sperpererebbe il suo denaro, Exner, *Hugo von Hofmannsthals Lebenslied*, cit., pp. 84-85. Wolfdietrich Rasch (*Adler, Lamm und Pfau*, cit., p. 128) interpreta gli animali come rappresentanti dell'intera fauna e trascura così che essi non simboleggiano solo la vita animale, ma i fondamentali istinti vitali in generale.

(pavone)⁴² nonché (sempre in relazione al pavone) il ciclo eterno della vita stessa⁴³. Hofmannsthal trasforma il concetto di «vita terrena» in una trinità di animali che deve essere santificata dalla dispersione dell'eredità. In entrambi i testi la «vita terrena» diventa oggetto di un'azione. In Schiller, si tratta di una nobilitazione: le donne intessono nella vita terrena «rose celesti» e così le conferiscono la sua speciale dignità. In Hofmannsthal, invece, la libagione sugli animali rappresenta il riconoscimento di una sacralità intrinseca alla vita stessa. L'unzione rituale assume quindi la valenza di un'offerta al tutto vitale, inteso come valore supremo. Questa differenza marca la distanza di Hofmannsthal come lettore di Nietzsche dalla poetica idealistica di Schiller.

La chiusa della strofa iniziale sottolinea nuovamente l'accettazione della caducità come condizione dell'atto creativo. Innan-

42 Klussmann (*Hofmannsthals Lebenslied*, cit., pp. 252-253) manca di rilevare che anche l'agnello, come l'aquila, possiede un posto fisso nella simbologia di Nietzsche. Cfr.: «Dass die Lämmer den großen Raubvögeln gram sind, das befremdet nicht: nur liegt darin kein Grund, es den großen Raubvögeln zu verargen, dass sie sich kleine Lämmer holen. Und wenn die Lämmer unter sich sagen 'diese Raubvogel sind böse; und wer so wenig als möglich ein Raubvogel ist, vielmehr deren Gegenstück, ein Lamm –, sollte der nicht gut sein?' so ist an dieser Aufrichtung eines Ideals Nichts auszusetzen, sei es auch, dass die Raubvogel dazu ein wenig spöttisch blicken werden und vielleicht sich sagen: 'wir sind ihnen gar nicht gram, diesen guten Lämmern, wir lieben sie sogar: nichts ist schmackhafter als ein zartes Lamm.' [...]», *Genealogie der Moral*, KSA 5, pp. 245-412: 278-279. Detto per inciso, lo stemma in quattro parti della famiglia Hofmannsthal mostra nel primo campo un'aquila su una roccia. Il pavone, molto diffuso nella poesia simbolista come simbolo della bellezza, è al centro del poema *La Femme aux paons* di Pierre Louÿs e viene evocato anche in *Ai Lauri* di Gabriele d'Annunzio e in *Algabal* di Stefan George. Per le arti visive si possono citare *The Peacock Room* di James Abbot McNeill Whistler (Free Gallery of Art, Smithsonian Institution, Washington) e i pastelli del simbolista belga William Degouve de Nuncques (*Les Paons*, 1896, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique) e dell'allievo di Moreau Edgar Maxence (*Profil au paon*, 1896, Collezione Gérard Lévy, Parigi).

43 Inizialmente, il pavone era associato alla deificazione delle imperatrici romane, come testimoniano le monete di consacrazione. La credenza che la sua carne fosse incorruttibile (Agostino, *De civ.* 21,4: «Quis enim nisi Deus creator omnium dedit carni pavonis mortui ne putesceret?») rafforzava questa associazione con l'immortalità. Nei primi secoli del Cristianesimo, la Chiesa ne riconobbe il potenziale simbolico, sovrapponendo alla preesistente idea di immortalità pagana quella cristiana di vita eterna. La bellezza del suo piumaggio e la sua rigenerazione annuale (il cambio delle piume), insieme all'idea dell'incorruttibilità della carne, lo resero un simbolo della risurrezione. Per tale ragione è spesso presente nel corredo iconografico delle catacombe. Cfr. Georg Helmsdörfer, *Christliche Kunstsymblik und Ikonographie. Ein Versuch, die Deutung und ein besseres Verständnis der kirchlichen Bildwerke des Mittelalters zu erleichtern*, Joh. Christ. Hermann'sche Buchhandlung, Frankfurt a.M. 1839, pp. 139-140. Si vedano anche Joachim Kramer, *Pfau*, in *Lexikon der christlichen Ikonographie*, Bd. 3, Herder, Rom-Freiburg-Basel-Wien 1971, pp. 410-411 e Helmut Lothar, *Der Pfau in der altchristlichen Kunst. Eine Studie über das Verhältnis von Ornament und Symbol*, Dieterich, Leipzig 1929.

zitutto, va notato che la riflessione sulla caducità ai vv. 5-8 mostra un'affinità con una poesia di Wilhelm Jensen (1837-1911) tratta da una raccolta intitolata significativamente *Stimmen des Lebens* ('Voci della vita', 1881)⁴⁴. Il testo di Jensen apparve nel 1890 tra l'altro anche in una raccolta denominata proprio *Lieder des Lebens* ('Canti di vita')⁴⁵. Quest'affinità intertestuale è riconoscibile in Hofmannsthal dalla triplice rima «entgleiten»/«Weiten»/«Schreiten», che compare anche nella seconda strofa della poesia di Jensen:

Wie die letzten rothen Säume
 Nun am Horizont verglimmen
 Und auf weichen Windesstimmen
 Abendträume
 Durch das Sommerdunkel schwimmen –
 Denk' ich eurer, deren Wangen
 Blühend einst um mich gelacht,
 Die mein volles Herz umfängen,
 Die gegangen
 Vor mir in die stille Nacht.

Eure leisen Schatten schweben
 Um mich auf wie Geisterflüge,
 Und die lang' verblich'nen Züge
 Sie beleben
 Sich zu süßer Traumesslüge
 Doch sie rinnen, sie *entgleiten*,
 Wie die Hand sich streckt, in Nacht,
 Nur der Jugend Sterne *schreiten*
 Durch die *Weiten*
 Über mir in alter Pracht⁴⁶.

L'esperienza della caducità viene inizialmente riflessa nel *Lebenslied*, come in Jensen, attraverso la dissoluzione dell'individualità. In entrambi i testi, emerge l'idea del dissolversi dei defunti nel ricordo. Il loro svanire («entgleiten») implica che essi non possono più essere salvati come

44 Un'edizione delle poesie di Jensen non è attestata nella biblioteca di Hofmannsthal. La sua conoscenza di Jensen è d'altra parte certa. Essa è confermata da una lettera a Katharina Kippenberg del 10 giugno 1918 nel contesto della preparazione del volume *Deutsche Erzähler* (SW XXXVI, pp. 339-340: 340).

45 Cfr. *Lieder des Lebens. Ausgewählte Gedichte u. Sprüche dt. Dichter*, hrsg. mit Illustr. v. Wilhelm Claudius, sowie zahlr. Holzschn. hervorr. Künstler von Frida Schanz, F. Cavael, Leipzig 1890.

46 Wilhelm Jensen, *Stimmen des Lebens. Gedichte*, E. Ehlermann, Dresden 1881, p. 56 (*Auf der Frohburg*, Nr. 8).

individui nella memoria. Questa depersonalizzazione è tra l'altro in Hofmannsthal già operante all'interno del testo: l'anziana signora morta lascia appunto spazio al sostantivo collettivo plurale «Die Todten» (v. 5).

In Jensen la seconda strofa, pur riconoscendo il dileguarsi delle ombre e dei tratti del passato, introduce d'altro canto un'eccezione consolatoria: le «stelle della gioventù» («der Jugend Sterne») «incedono attraverso le vastità» («schreiten durch die Weiten») in «antica magnificenza» («in alter Pracht»), ciò che suggerisce un arrestarsi del flusso temporale. Qui lo «schreiten» e le «Weiten» sono associati a una permanenza, a qualcosa che resiste alla caducità e mantiene la sua bellezza e integrità al di là del tempo. Hofmannsthal, al contrario, utilizza le stesse rime per rafforzare l'idea della perdita. Non c'è una «antica magnificenza» che persevera. «Die Wipfel in dem Weiten» («le cime degli alberi nella vastità») e lo «Schreiten der Tänzerinnen» («l'incedere delle ballerine») non rappresentano un'eccezione alla dissoluzione, ma ne sono parte integrante. Le cime indistinguibili nella vastità e i passi di danza che non possono essere percepiti individualmente sono immagini che evocano proprio la perdita dell'individuazione e la fluidità inarrestabile del tempo. Come non ci si può ricordare individualmente dei morti nel *continuum* temporale, così non si possono distinguere singolarmente le cime degli alberi all'orizzonte. Il culmine del movimento di dissoluzione sono i passi delle ballerine, anch'essi non percepibili come movimenti singoli.

Una prima lettura potrebbe suggerire una dimensione meramente negativa della caducità. I defunti che svaniscono, come le cime indistinte nella vastità, hanno per l'erede la stessa effimera rilevanza dei passi delle danzatrici, ovvero nessun valore in sé. Tuttavia, a un esame più attento, emerge anche un'altra possibile lettura. La rapida successione dei passi è infatti la condizione indispensabile affinché possa nascere la danza⁴⁷. La temporalità diventa così la condizione

47 Proprio in virtù del suo carattere non verbale, la danza occupa un posto centrale nell'estetica di Hofmannsthal, insieme alla pantomima, ed è già oggetto del saggio *Englischer Stil* (1896) un anno prima della composizione del *Lebenslied*. Diventa centrale nella scena finale dell'*Elektra* (1903), dove Elettra danza fino alla morte come una menade. Per l'estetica della danza in Hofmannsthal si veda Gabriele Brandstetter, *Tanz-Lektüren. Körperbilder und Raumfiguren der Avantgarde*, S. Fischer, Frankfurt a.M. 1995, in part. pp. 198-202 e 279-282. Anche in Nietzsche la danza è centrale, come simbolo del dionisiaco e figurazione dell'auto-superamento. Il «Tanzlied» *An den Mistral* non è solo una poesia sulla danza, ma un invito filosofico a danzare come atteggiamento di vita. La danza rappresenta la gioia dell'esistenza, la libertà dello spirito, il movimento creativo ed il rifiuto di ogni pesantezza e negazione della vita (*Die fröhliche Wissenschaft*, cit., p. 650). In *Also sprach Zarathustra*, Zarathustra appare significativamente come un «Tänzer» (cit., p. 12).

di una nuova poetica della *Verschwendung*, che ridefinisce il processo creativo proprio sulla base dell'accettazione della transitorietà.

2. «AUF DER SCHWELLE DES AUGENBLICKS»

Nella seconda strofa si compie la trasformazione del «poeta-erede» (v. 1), il quale, sperperando l'olio sacro, si è liberato dall'eredità, per diventare un «Heimatlose[r]», un «senza patria» (v. 16). È fondamentale notare come il concetto di assenza di patria sia usato in modo provocatorio e – esattamente come il «Verschenden» – venga rivalutato in chiave positiva. L'«Heimatlose[r]» è colui che, privo di un legame stabile con una specifica origine o storia, non è gravato dal passato. Allo stesso modo, non è minacciato dal futuro, avendo superato la paura della morte. Significativo in tal senso è il depotenziamento metaforico della morte a «Falten / Des Lebens» (vv. 11-12). Il sorriso dell'erede è espressione di una fiducia fondamentale nella vita universale⁴⁸.

La seconda metà della strofa individua nell'accettazione del divenire il fondamento della nuova poetica. Essa ruota attorno al concetto di «Schwelle», di «soglia» come distacco dal passato e ingresso in un nuovo stato dell'essere. Il fatto che «ogni luogo» («jede Stelle») offra al poeta una «soglia» verso il nuovo sottolinea la potenziale onnipresenza di questa transizione. La trasformazione della «Stelle» in «Schwelle» è possibile ovunque e in qualsiasi momento. Ciò indica una poesia che, a differenza del simbolismo francese, non cerca di fermare il tempo, ma accetta la temporalità e la integra in sé. L'abbandono a «ogni onda» simboleggia una celebrazione del divenire come costante metamorfosi. Interpretando il passaggio in chiave poetologica, ogni «luogo» della tradizione letteraria può fungere come «soglia» che conduce all'innovazione estetica, mentre l'abbandono dell'erede a «ogni onda» segnala la sua apertura a nuove correnti, stili e tendenze. Il «senza patria» non è intrappolato in una tradizione specifica; è piuttosto libero da ogni vincolo. Così, la mancanza di una «patria» diventa un prerequisito per la libertà creativa.

Sotto il profilo intertestuale, diventa nuovamente evidente l'influenza di Nietzsche. Il sorriso dell'erede rimanda al sorriso arcaico delle sculture di eroi greci morenti o gravemente feriti, un sorriso che secondo Nietzsche simboleggia l'affermazione della vita anche

⁴⁸ Per il sorriso come gesto di padronanza della vita in Hofmannsthal si vedano i riferimenti in Exner, *Hugo von Hofmannsthal's Lebenslied*, cit., pp. 117-122.

di fronte alla morte⁴⁹. Nel sorriso ritorna d'altra parte anche l'eco di una lettera di Dehmel del 20 gennaio 1894: «Ihre Kunstform: sie schreitet mit dem *lächelnden* Schritt des Siegers, der selbst da schon sein eignes Ziel verrät, wo er noch auf vorgebahnter Straße geht»⁵⁰. Dalla seconda *Unzeitgemäße Betrachtung* inoltre Hofmannsthal riprende non solo la polemica contro il peso del passato⁵¹, ma anche l'immagine della «Schwelle des Augenblicks», che per Nietzsche costituisce il presupposto della felicità in quanto «capacità di dimenticare»:

Bei dem kleinsten aber und bei dem größten Glücke ist es immer eins, wodurch Glück zum Glücke wird: das Vergessenkönnen oder, gelehrter ausgedrückt, das Vermögen, während seiner Dauer unhistorisch zu empfinden. Wer sich nicht *auf der Schwelle des Augenblicks, alle Vergangenheiten vergessend*, niederlassen kann, wer nicht auf einem Punkte wie eine Siegesgöttin ohne Schwindel und Furcht zu stehen vermag, der wird nie wissen, was Glück ist⁵².

Anche il concetto di «Heimatlosigkeit» potrebbe essere ricondotto a Nietzsche, che lo impiega in una posizione di rilievo nella *Fröhliche Wissenschaft*, precisamente nel celebre aforisma «Wir Heimatlosen» («Noi senza patria») ⁵³. In accordo con Nietzsche, anche il «senza patria» di Hofmannsthal è un 'buon europeo'. Egli è erede di una tradizione

49 Cfr.: «wie [...] griechische Künstler des ersten Aufgangs selbst Sterbenden und Schwerverwundeten jenes Lächeln gaben, welches sie als lebhaftes Zeichen des Lebens kannten, – unbekümmert darum, was die Natur in solchem Falle des Noch-Lebens, des Fast-nicht-mehr-Lebens bildet» (*Menschliches, Allzumenschliches II*, KSA 2, pp. 367-704: 430). Nietzsche interpreta questo sorriso come espressione del «momentaneo»: «Das Lächeln der Ausdruck des Lebens, des Momentanen (selbst wenn sie sterben, Aegineten)», *Fragmente vom Sommer 1878*, KSA 8, pp. 513-559: 536. Nietzsche si riferisce alle sculture frontali del Tempio di Afaia a Egina.

50 *SW I*, p. 286.

51 «Der Mensch hingegen stemmt sich gegen die große und immer größere Last des Vergangenen: diese drückt ihn nieder oder beugt ihn seitwärts, diese beschwert seinen Gang als eine unsichtbare und dunkle Bürde», *Unzeitgemäße Betrachtung II*, cit., p. 249.

52 *Ivi*, p. 250.

53 «*Wir Heimatlosen*. – Es fehlt unter den Europäern von heute nicht an solchen, die ein Recht haben, sich in einem abhebenden und ehrenden Sinne Heimatlose zu nennen – ihnen gerade sei meine geheime Weisheit und gaya scienza ausdrücklich ans Herz gelegt! [...] Wir sind, mit einem Worte – und es soll unser Ehrenwort sein! – *gute Europäer*, die Erben Europas, die reichen, überhäuft, aber auch überreich verpflichteten Erben von Jahrtausenden des europäischen Geistes: als solche auch dem Christentum entwachsen und abhold [...]», *Die fröhliche Wissenschaft*, cit., pp. 628-631 (enfasi nell'orig.). Per la figura concettuale del 'buon europeo' si veda Aldo Venturilli, *Die gaya scienza der «guten Europäer»*. *Einige Anmerkungen zum Aphorismus 377 des V. Buchs der Fröhlichen Wissenschaft*, in «Nietzsche-Studien», 39 (2010), 1, pp. 180-200.

immensa e al tempo stesso incarna un senso di estraneità volontaria nei confronti del passato (e del presente), essendo tutto proteso in avanti. Nietzsche perciò definisce gli «Heimatlosen», pionieri di un nuovo tipo di umanità, anche «Kinder der Zukunft»⁵⁴.

La seconda parte della seconda strofa (vv. 13-16) ha avuto una gestazione piuttosto laboriosa, come si evince dalle sue varianti⁵⁵. Sul foglio 90.1^a sono attestate tre differenti versioni del primo verso: «(1) Heut will er sich verschwenden (2) Das Dunkel und das (3) Unendlich ist die | Helle». Anche per il secondo verso sono attestate tre varianti: «(1) Das Feste (2) Der Hügel | und die Welle⁵⁶ (3) (a.) Und (b) Doch überall die Schwelle». Il finale della sequenza e della strofa recita: «Es giebt sich jeder Stelle / Der Heimathlose hin». Mentre la prima variante del primo verso è semplicemente una variazione sul tema della *Verschwendung*, le altre varianti prendono un'altra direzione introducendo l'oscurità e la luce. Il secondo verso prende le mosse da un'immagine astratta, introduce poi elementi paesaggistici (collina e onda), per poi lasciarli cadere in favore dell'immagine di una soglia onnipresente.

La variante annotata sul foglio 90.1^b testimonia poi un'ulteriore evoluzione. «Helle» viene eliminata e sostituita da «Welle», alla quale ora viene associato l'attributo di infinitezza prima riferito a «Helle». L'inizio della sequenza diventa così: «Unendlich ist die Welle / Doch überall die Schw<elle>».

Nella versione definitiva l'attributo di infinitezza («Unendlich») scompare. L'avverbio «überall» viene sostituito da «jede Stelle», che mantiene l'idea di ubiquità, introducendo una sfumatura più attiva: ogni luogo offre la soglia all'erede. L'immagine della «Welle» viene poi spostata dal primo al terzo verso, dove l'erede si abbandona ad essa. L'onda diviene così il punto di arrivo dell'abbandono dell'erede, piuttosto che un'immagine statica come era nella versione precedente. Inoltre, i due primi versi, prima contrapposti dall'avversativo «Doch», («Unendlich ist die Welle / Doch überall die Schwelle») vengono fusi concettualmente e riorganizzati sintatticamente in un unico periodo («Ihm bietet jede Stelle / Geheimnissvoll die Schwelle»), dove l'introduzione dell'aggettivo «Geheimnissvoll» rafforza il senso di mistero e profondità legati alla soglia.

Il percorso delle varianti mostra un'evoluzione da immagini più legate alla luce e al paesaggio a una simbologia più universale. Così la «Welle» da elemento paesaggistico («Der Hügel und die Welle») si

54 *Die fröhliche Wissenschaft*, cit., p. 628.

55 *SW I*, p. 288.

56 Sopra è annotato: «Unendlich».

trasforma in elemento astratto di un dinamismo cosmico, al quale il «senza patria» si abbandona, abbracciando il suo flusso incessante e le sue infinite possibilità.

Partendo dall'analisi delle varianti è possibile avanzare un'ipotesi sulla possibile fonte dalla quale Hofmannsthal potrebbe aver sviluppato la sequenza. Sembra trattarsi di un *ghazal* – una forma molto amata da Hofmannsthal – di Friedrich Rückert del 1822. Il testo è presente in un'edizione apparsa proprio nel 1897 e attestata nella biblioteca di Hofmannsthal⁵⁷:

Durch die Himmel jüngst mit Flügelschnelle
 Stieg ich, suchend nach des Lichtes Quelle.
 Bei dem Monde fragt' ich, und er sagte,
 Von der Sonne fließ' ihm zu die Welle.
 5 Zu der Sonne kam ich, forsch', und hörte,
 Daß ihr Licht aus höh'rer Sonne quelle.
 Und ich hörte von der höhern Sonne,
 Daß noch höh'rer Sonnen Strom sie schwelle.
 Und es wies mich jede höh're Sonne
 10 Von sich weg zu höh'rer Sonnenschwelle.
 Und ich schweifte durch den Glanz, und sahe,
 Daß unendlich mich umfloß die Helle;
 Behte, daß mein Kahn an Sonnenklippen
 In des Lichtes Ozean zerschelle.
 15 Doch ein Engel, ungesehn im Glanze,
 Stand bei mir, und redete: Geselle!
 Wohin irrst du? wohin dich verlierst du?
 Kein Gestad' hat dieses Meeres Welle.
 Eine Woge fließet aus der andern,
 20 Alle fließen aus dem ew'gen Quelle.
 Der allgegenwärt'ge Quell des Lichtes
 Ist gleich nah und ferne jeder Stelle.
 Näher ist er nicht der höchsten Sonne,
 Als dir selbst in deines Busens Zelle.
 25 Kehre bei dir selber ein, o Freimund,
 Und daß hell dein Haus sei, das bestelle!⁵⁸

Hofmannsthal sembra riprendere dal *ghazal* diversi motivi del viaggio cosmico descritto da Rückert. Innanzitutto la luce infinita

57 *SW* XL, p. 577, Nr. 2229 (Signatur: *FDH 1876). L'edizione presenta sottolineature proprio in alcuni volumi delle liriche (voll. 1 e 4). Cfr. *ibidem*.

58 Friedrich Rückert, *Werke: in sechs Bänden; mit literarischen Anmerkungen, Rückerts Bildnis, zwei Gedichten in Originalhandschrift und der Einleitung: Friedrich Rückerts Leben und Bedeutung*, Bd. 4, 1. Abt.: *Lyrik*, hrsg. v. Konrad Beyer, Fock, Leipzig [1897], pp. 257-258.

(Rückert: «Daß *unendlich* mich umfloß *die Helle*», v. 12; Hofmannsthal: «*Unendlich* ist *die | Helle*»). Poi l'immagine dell'onda («die Welle»), che è una rima costante e centrale nel *ghazal* di Rückert, apparendo più volte («fließ' ihm zu die Welle», v. 4; «kein Gestad' hat dieses Meeres Welle», v. 18; «Eine Woge fließet aus der andern», v. 19). Anche la «Schwelle» (Hofmannsthal: «Doch überall die *Schwelle*») è presente in Rückert in posizione di rima: «Und es wies mich jede höh're Sonne / Von sich weg zu höh'rer Sonnenschwelle.» (vv. 9-11). Proprio il fatto che «Schwelle» appaia come rima anche in Rückert, in un contesto di progressione verso una conoscenza superiore («Sonnenschwelle»), suggerisce che Hofmannsthal abbia potuto riprenderne il significato simbolico di passaggio e limite da superare o attraverso cui accedere a nuove dimensioni. Anche l'abbandono del «senza patria» a ogni luogo (Hofmannsthal: «Es giebt sich *jeder Stelle* / Der Heimathlose hin») sembra sviluppato a partire dai versi di Rückert: «Der allgegenwärt'ge Quell des Lichtes / Ist gleich nah und ferne *jeder Stelle*» (vv. 18-21). I versi di Rückert sottolineano l'ubiquità della fonte del sapere della luce, che è al contempo vicina e lontana a ogni «Stelle», perché è in realtà interiore. Hofmannsthal riprende l'idea dell'onnipresenza, rovesciandola e de-spiritualizzandola: l'«Heimatloser» si dona a ogni luogo, trasformando l'ubiquità da attributo dell'interiorità a attributo della vita stessa, che viene sacralizzata nella sua totalità. L'atto di «darsi a ogni luogo» segna il congedo dalla spiritualità romantica e rappresenta un rito di consacrazione del «senza patria» al tutto vitale.

Diviene così chiaro come Hofmannsthal attui una decisa trasformazione vitalistica del modello rückertiano, ancora all'insegna del *Kenne dich selbst* di Novalis. Il *ghazal* di Rückert descrive un viaggio spirituale e conoscitivo che parte dalla ricerca della fonte della luce e culmina nella scoperta che la vera fonte è interiore. Il testo si conclude con l'esortazione finale a «Freimund» (un possibile alter ego del poeta o un lettore ideale) di rientrare in sé stesso e assicurarsi che la propria casa (ovvero l'anima o la coscienza) sia luminosa. Il viaggio esterno, infinito e potenzialmente pericoloso, si risolve così in una ricerca interiore. Hofmannsthal invece riprende dal *ghazal* proprio i motivi del viaggio cosmico, ma non la chiusa spiritualistica. Il movimento dall'esterno all'interno di Rückert diventa in Hofmannsthal un movimento dall'interno all'esterno, una disponibilità radicale dell'erede a immergersi e a consumarsi nella ricchezza e nella dinamicità della vita terrena, in netta contrapposizione con l'idealismo romantico che tende a trascenderla e interiorizzarla.

3. SCENE DI SCONFINAMENTO

Nella terza strofa, il «senza patria» trova una nuova dimora nell'esistenza cosmica. Si congiunge agli elementi aria («Bienen»), acqua («Delphine») e terra («alle Erden»), rivelandosi così protetto e trasportato dal tutto vitale. La codificazione dionisiaca delle api⁵⁹ e dei delfini⁶⁰ sottolinea ulteriormente la dimensione estatica di questa esperienza vitalistica. A ciò si accompagna una nuova metamorfosi: la trasformazione del «senza patria» in un «pastore». Questa figura archetipica, che rimanda anche al genere bucolico, rappresenta una forma di esistenza vicina alla natura, in armonia con i cicli del giorno e gli elementi, e simboleggia così un radicamento nel cosmo. Questo è enfatizzato anche dal «farsi buio» dei «fiumi», che «delimita» il «giorno del pastore» («Der Flüsse Dunkelwerden / Begrenzt den Hirtentag!», vv. 23-24). L'immagine segnala il passaggio dal giorno alla notte e sta anche metaforicamente per l'ultima «soglia», il passaggio dalla vita alla morte. Al contempo, sottolinea il carattere dialettico del concetto di vita sotteso al *Lebenslied*, che include anche la morte come componente naturale del ciclo vitale, così come la luminosità del giorno è delimitata dall'oscurità della notte.

Dal punto di vista intertestuale la tessitura della terza strofa è particolarmente densa. Mentre la rima «Bienen»/«Delphinen» sembrerebbe riprendere la poesia *Die Wasserfeien* dello studioso di Shakespeare Karl

59 In riferimento a Walter Pater, le api simboleggiano l'esperienza estatica, di ebbrezza e di trascendenza dei limiti che viene concessa all'individuo attraverso il dionisiaco. Nel saggio *The Bacchanals of Euripides* dai suoi *Greek Studies*, che erano appena stati pubblicati, Pater paragona la danza delle Menadi, richiamando Coleridge, allo sciame delle api («Coleridge, in one of his fantastic speculations, refining on the German word for enthusiasm – Schwärmerei, swarming, as he says, 'like the swarming of bees together' – has explained how the sympathies of mere numbers, as such, the random catching on fire of one here and another there, when people are collected together, generates as if by mere contact, some new and rapturous spirit, not traceable in the individual units of a multitude. Such swarming was the essence of that strange dance of the Bacchic women: like rally like winged things, they follow, with motives, we may suppose, never quite made clear even to themselves, their new, strange, romantic god», Walter Pater, *Greek-Studies. A Series of Essays*; prepared for the press by Charles L. Shadwell, Fellow of Oriel College, Macmillan and co., London-New York 1895, pp. 56-57. Questo paragone ha riscontri nella tradizione antica. Di Dioniso si dice, ad esempio, che abbia radunato le api in uno sciame e le abbia spinte a produrre miele, cfr. Ovidio, *Fasti* III, 736: «et a Baccho mella reperta ferunt». Il suolo su cui danzavano le sue ancelle, le Menadi, si dice inoltre che fosse inondato di latte, vino e miele, cfr. Euripide, *Baccanti*, 142 ss.

60 In un miracolo di Dioniso, narrato nel settimo Inno Omerico *A Dioniso* e raffigurato sulla coppa di Exechias, il dio trasforma i pirati tirreni in delfini, che nuotano intorno al suo natante.

Gisbert Friedrich Freiherr von Vincke (1813-1892)⁶¹, altre immagini parrebbero attestare nuovamente la lettura di Schiller, in particolare della poesia *Die Ideale*. Uno stato di grazia e leggerezza simile a quello dell'erede è descritto anche da Schiller. Come nel *Lebenslied*, anche l'incedere del «giovinetto» nella poesia *Die Ideale* è alato («beflügelt») e sostenuto («getragen»)⁶², una coppia semantica e verbale che Schiller utilizza proprio per descrivere la leggerezza nell'affrontare il percorso della vita («des Lebens Pfad») e che ritorna letteralmente nel *Lebenslied* per descrivere il passo liberato e cosmico dell'erede («[...] *Beflügelt* seinen Schritt», «[...] *tragen ihn!*»). Hofmannsthal sembra riprendere da Schiller proprio la concezione di una eccezionale potenza della poesia, sebbene essa nel *Lebenslied* venga interiorizzata, divenendo una qualità intrinseca e soprattutto non verbale del poeta-erede che si è liberato del peso del passato. Mentre in Schiller la potenza della poesia si manifesta nel *Gesang*, un atto fonico, udibile e, per sua natura, verbale, in Hofmannsthal l'agire poetico dell'erede si esprime non più attraverso la parola, ma la gestualità: il suo incedere libero dal fardello della tradizione («*Er geht*»), la sua espressione mimica («*Er lächelt*»), in generale l'affidarsi del suo corpo a un flusso cosmico che lo trasporta («*Es gibt sich jeder Welle / Der Heimatlose hin!*»; «*Ihn tragen alle Erden / Mit mächtigen Geberden*»). Il *Lebenslied* è quindi una testimonianza eloquente di come Hofmannsthal, influenzato dalla crisi del linguaggio, abbia spostato la sede dell'espressione poetica da un atto esteriore e vocale a una dimensione più intima, corporea e non verbale.

Non mancano, inoltre, richiami a letture ascrivibili al canone romantico: la rima «*Erden*»/«*Geberden*» (vv. 21-22) è ripresa direttamente dalla raccolta *Des Knaben Wunderhorn*, come ha constatato Heinz Rölleke⁶³. Che il «giorno del pastore» si riveli limitato («*begrenzt*»)

61 «Wir kommen gezogen / Auf klugen *Delphinen* / Durch Wellen und Wogen / Aus felsigen Räumen, / Gleich *schwärmenden Bienen*, / Mit fröhlichem Muth. [...]», Gisbert Vincke, *Gedichte*, 2. Ausg., J. Bädeker, Iserlohn 1863, p. 181.

62 «So sprang, von kühnem Muth *beflügelt*, / Ein reißend bergab rollend Rad, / Von keiner Sorge noch gezügelt, / Der Jüngling in des Lebens Pfad. / Bis an des Äthers bleichste Sterne / Erhub ihn der Entwürfe Flug, / Nichts war so hoch, und nichts so ferne, / Wohin ihr Flügel ihn nicht *trug*. // Wie leicht ward er dahin *getragen*, / Was war dem Glücklichen zu schwer! / Wie tanzte vor des Lebens Wagen / Die luftige Begleitung her! [...]», Friedrich Schiller, *Die Ideale*, in *Schillers sämtliche Schriften*, Historisch-kritische Ausgabe, hrsg. v. Karl Goedeke, 1. Theil: *Gedichte*, Cotta, Stuttgart 1871, pp. 23-26: 25.

63 Si vedano Heinz Rölleke, *Hugo von Hofmannsthal und Des Knaben Wunderhorn*, in «Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts» (1976), pp. 439-453 e «*Nebeninschriften*. *Brüder Grimm, Arnim und Brentano, Droste-Hülshoff. Literarhistorische Studien*, Bouvier, Bonn 1980, p. 84. Cfr. «Gar hoch auf einem Berg allein / Da steht ein Rautensträuchlein, / Gewunden aus der *Erden* / Mit sonderbar *Geberden*», *Das Rautensträuchlein*, in *Des*

dall'imbrunire dei fiumi («Der Flüsse Dunkelwerden / Begrenzt den Hirtentag!», vv. 23-24), infine, rappresenta probabilmente un'allusione ironica all'indirizzo di Stefan George, che nella sua poesia *Der Tag des Hirten* fa incoronare il poeta-pastore al crepuscolo: «Er krönte betend sich mit heiligem laub»⁶⁴. Rispetto all'estetismo alienato dalla vita di George, la trasformazione paronomastica del *Bekränzt-* in un *Begrenztwerden* sottolinea che la poesia, proprio nella vita, ha invece un'istanza superiore che la delimita.

4. «LASS LÄCHELND IHN VERSCHWENDEN»

Nella ripresa dei primi quattro versi all'inizio della strofa conclusiva, l'ordine dei motivi si inverte. Mentre in precedenza l'olio sacro e la vecchia signora defunta apparivano dopo gli animali, e la tradizione culturale – per il principio di enfasi finale – deteneva quindi ancora il primato, sono ora gli animali a essere evocati alla fine e a trovarsi quindi in posizione preminente. Questa inversione sottolinea che la relazione tra tradizione e vita si è nel frattempo capovolta.

Attraverso il sorriso, l'erede attesta la sovranità spirituale ormai raggiunta. Il sorriso non è più solo connesso alla *Verschwendung*, ma sottolinea ora la propria superiorità rispetto ai «compagni» («Er lächelt der Gefährten, —», v. 29). I «Gefährten» difficilmente sono gli animali evocati in precedenza⁶⁵. Da un lato, questa denominazione non si adatta a loro; dall'altro, sarebbe poco chiaro perché l'erede li irrida e quindi si ponga al di sopra di essi. Come emerge dalle varianti, per «compagni» si intendono verosimilmente i poeti defunti. In una strofa accantonata, che era probabilmente concepita come strofa conclusiva alternativa, l'erede saluta i compagni «in mille tombe»: «Die schattenlosen Gassen / des Meeres und der Luft / sind offen, und gelassen / in tausendfacher Gruft / begrüsst er die Gefährten! / die schwebend unbeschwerten / Abgründe und die Gärten / des Lebens tragen

Knaben Wunderhorn. Alte deutsche Lieder, gesammelt von Ludw. Achim von Arnim und Clemens Brentano, Bd. 1, 1. Theil, 2. Aufl., Mohr u. Winter, Heidelberg 1891, pp. 69-70: 69. Nell'esemplare di Hofmannsthal (*Des Knaben Wunderhorn*, neu hrsg. v. Friedrich Bremer, Reclam, Leipzig [1879]) il passo è sottolineato, cfr. *SW I*, p. 297.

⁶⁴ Stefan George, *Der Tag des Hirten*, in *Die Bücher der Hirten- und Preisgedichte, der Sagen und Sänge und der hängenden Gärten*. Gesamt-Ausgabe der Werke, Bd. 3, Georg Bondi, Berlin 1930, pp. 13-15: 15.

⁶⁵ Così, ad esempio, Polheim, «*Ein lebend Glied im großen Lebensringe*», cit., p. 502, e Mionskowski, *Lebenslied*, cit., p. 159.

ihn!»⁶⁶. È degno di nota il fatto che questi «compagni» – sia nella strofa scartata che in quella definitiva – appaiano improvvisamente, senza alcuna menzione specifica precedente. Pertanto, non devono essere confusi con gli animali. Essi rappresentano piuttosto la tradizione letteraria. Il saluto dei compagni nelle loro tombe nella versione originale della strofa finale era evidentemente un atto di omaggio alla tradizione, con l'avverbio «gelassen» che ne sottolineava il carattere sereno e distaccato, quindi non epigonale. L'irridere i compagni nella versione successiva («Er lächelt *der Gefährten*»), invece, enfatizza il superamento della tradizione da parte dell'erede.

La conclusione (vv. 30-32) enfatizza con un merismo il carattere dialettico del concetto di *Leben*, che include in egual misura vita e morte. La polarità tra gli «Abgründe», quali figurazione della morte⁶⁷, e i «Gärten des Lebens», che al contrario rappresentano la vita, viene superata. Sia la morte che la vita «sostengono» l'erede, poiché egli ha fiducia nel *Leben* inteso come unità di vita e morte. Da un punto di vista formale, il v. 31 – «Abgründe und die Gärten» – è l'unico punto in cui il metro giambico viene interrotto e si verifica un'anaclasi o *Tonbeugung* («Ábgründe») ⁶⁸. Quest'anaclasi mira evidentemente a creare un movimento ritmicamente particolarmente fluido in relazione alla leggerezza dell'erede. La connessione sinafica che ne deriva tra «únbeschwérten» e «Ábgründe» assicura infatti la continuazione ininterrotta del ritmo giambico. Al contempo, le due sillabe non accentate consecutive («Ábgründe únd») evocano la sensazione che l'erede fluttui sopra di esse. Il finale delinea inoltre una struttura a cornice. La poesia inizia con la parola «Erbe» all'accusativo («Den Erben...») e termina ora con il pronome all'accusativo «ihn». Questa incorniciatura evidenzia nuovamente la figura dell'erede come fulcro della poesia e garantisce così una particolare condensazione tematica.

In termini intertestuali, le immagini dell'*explicit* – «Die schwebend unbeschwerten / Abgründe und die Gärten / Des Lebens tragen ihn!» (vv. 30-32) – sono state ricondotte da taluni critici⁶⁹ a una lettera di Otto Brahm del 1893, che in realtà è datata 17 novembre 1896 e non può essere quindi considerata una fonte, in quanto riprende *post festum*

66 *SW I*, p. 290.

67 Cfr. la nota di Hofmannsthal: «Die schwebend unbeschwerten Abgründe (Tod!)», *SW I*, p. 294.

68 A questo riguardo Brodeßer, *Kunstgestalt und Sinngehalt*, cit., p. 288.

69 Cfr. Mionskowski, *Lebenslied*, cit., p. 158: «ein Bild, das auf einen Brief Otto Brahms von 1893 zurückgehen dürfte», *SW I*, 293. Anche il riferimento all'edizione critica è errato, visto che la lettera di Brahm del 17 novembre 1896 è riprodotta a p. 291.

la formulazione della lirica⁷⁰. La rima «Gefährten»/«Gärten» rimanda in ogni caso a una celebre poesia di Arno Holz dal *Phantasmus* – «Ich schwamm auf purpurner Galeere» – e sottolinea così l'interesse di Hofmannsthal per la poesia contemporanea come 'poesia dei viventi'⁷¹. A loro volta, gli attributi «schwebend unbeschwert» sembrano evocare un processo di risurrezione. Si trovano ad esempio in un inno ecclesiastico di Nikolaus Herman (1500-1561) dal *Marburger Gesangbuch*: «Der leichnam, der jetzt liegt und starrt, Wird nun gar bald in schneller fahrt *Schweben* in lüften *unbeschwert*, Gleich wie die seele leicht hinfährt»⁷². In questo modo, Hofmannsthal riprende abilmente l'immagine iniziale della defunta suggerendo una sorta di risurrezione della poesia.

5. BILANCIO

Sulla scia di Nietzsche, il *Lebenslied* articola una riflessione poetologica su *Nutzen und Nachtzeit der Historie für die Dichtung*. Lo sperpero dell'eredità, sollecitato in modalità di (auto)esortazione, sancisce una rottura con la sacralizzazione della tradizione che prevaleva nello storicismo criticato da Nietzsche. Tuttavia, l'analisi filologica rivela una costellazione intertestuale più complessa di quanto la programmaticità dell'opera suggerirebbe. Il dialogo di Hofmannsthal con Schiller, ma anche con la tradizione romantica (*Des Knaben Wunderhorn* e Friedrich Rückert) dimostra che il *Lebenslied* rimane comunque legato all'eredità letteraria, in un processo di complessa rielaborazione. Il testo di Hofmannsthal descrive così una figura paradossale, che vive proprio della tensione tra il superamento del passato e la sua consapevole riappropriazione.

70 «Nun leben Sie wohl, hoffnungsreicher Hofmannsthal, und mögen die schwebend unbeschwerten Abgründe Sie tragen», *SW I*, p. 291.

71 «Ich schwamm auf purpurner Galeere / Durchs dunkelblaue Griechenmeer, / Da auf der Insel der Cythere / Traf ich den Juden Ahasver. / Und weiter führen die *Gefährten* / Er aber ward mein Weggenoß / Und sprach: Nun zeig ich dir die *Gärten*, / Die Gärten des Okeanos!», Arno Holz, *Phantasmus*, in *Neuere Deutsche Lyrik*, ausgewählt und hrsg. v. Carl Busse, mit einer litterar-historischen Einleitung, Otto Hendel, Halle [1895], pp. 435-437: 436.

72 *Vollständiges Marburger Gesangbuch, worinnen über 600 Psalmen und Lieder Herrn Dr. Martin Luthers und anderer bewährter Lehrer der Kirche befindlich, zur Uebung der Gottseligkeit und Beförderung des öffentlichen Kirchen- und Haus-Gottesdienstes*, Heinrich Ludwig Brönner, Frankfurt a.M. 1854, pp. 288-289: 289, Nr. 411: «Hört auf mit trauren und klagen; Ob dem tod soll niemand zagen. Er ist gestorben als ein Christ, Sein Tod ein gang zum leben ist».

