

studi
germanici



13
2018

Direttore responsabile: Roberta Ascarelli

Comitato scientifico: Martin Baumeister (Roma), Luciano Canfora (Bari), Domenico Conte (Napoli), Luca Crescenzi (Trento), Markus Engelhardt (Roma), Christian Fandrych (Leipzig), Marino Freschi (Roma), Jón Karl Helgason (Reykjavik), Giampiero Moretti (Napoli), Robert E. Norton (Notre Dame), Hans Rainer Sepp (Praha)

Comitato di redazione: Fulvio Ferrari, Massimo Ferrari Zumbini, Marianne Hepp, Markus Ophälders, Michele Sisto

Redazione: Luisa Giannandrea, Bruno Berni, Massimiliano De Villa, Gianluca Paolucci, Sabine Schild Vitale

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

Indice

Saggi

Cultura

- 11** **Marco Battaglia**
Zwischen germanischem Hochmittelalter und deutschem Humanismus: Das Wiederaufleben der antiquarischen Tradition im England des 16. Jahrhunderts
- 37** **Mauro Masiero**
La Capanna musicale delle zucche: un caso di fortuna e ricezione musicale della riforma metrica di Martin Opitz
- 57** **David Matteini**
L'*Enthusiasmus* di Adam Lux. Una riflessione sotto il segno della *Spätaufklärung*
- 95** **Mario Bosincu**
Walther Rathenaus *sermo propheticus* in der Zeit der Seelenvergessenheit

Letteratura

- 123** **Barbara Sasse**
Der humanistische Autordiskurs im Schnittfeld von neulateinischer und volkssprachlicher Mittelalter-Rezeption: Die Barbarossa-Vita des Johannes Adelphus Muling
- 145** **Luca Crescenzi**
La metamorfosi della Sfinge nell'*Edipo* di Hofmannsthal
- 161** **Gianluca Paolucci**
Il romanzo come «stimolante della vita». Sulla 'magia' della *Montagna magica* di Thomas Mann
- 187** **Marco Rispoli**
«Fast ohne Kultur». Rainer Maria Rilke e la lettura
- 209** **Marco Prandoni**
«E quando venne il tempo dei confini...». Stefan George e il rapporto tra cultura olandese e tedesca nella (ri)costruzione di Albert Verwey

- 221 Matteo Zupancic**
Schrecken vor Tod. Un'ipotesi di intertestualità tra
 la *Traumnovelle* di Arthur Schnitzler e le *Sieben Variationen*
 di Heimito von Doderer
- Linguistica**
- 243 Beate Baumann**
 Soziokulturelle Theorien im Kontext von Deutsch
 als Fremdsprache
- Ricerche**
- 275 Elena Giovannini**
 Eine Reise zu zweit: Gustav Nicolais und des Flohs Jeaauoui
 Schnellfahrt durch Italien
- 289 Pier Carlo Bontempelli**
 Ricognizione sullo stato della ricerca relativa a Max Koch
- 301 Andrea Camparsi**
 La biblioteca wagneriana di Max Koch agli albori della
 multimedialità. Un'introduzione
- 313 Natascia Barrale**
 Giuseppe Gabetti e la politica culturale fascista: l'intellettuale
 equilibrista
- Progetti e sviluppi**
- 345 Davide Bondi**
 Propaganda e sorveglianza degli intellettuali: Carlo Antoni
 a Villa Sciarra
- 357 Ester Saletta**
 La definizione di un canone della germanistica in Italia
 (1930-1955). Il 'caso' Borgese, tra tradizione e modernità,
 nel campo letterario di quegli anni
- 369 Marco Casu**
Gebören: lingua, appartenenza, traduzione. Heidegger,
 Wittgenstein, Nietzsche, Freud, Benjamin
- 403 Laura Quercioli Mincer**
 Intermedialità, storia, memoria e mito. Percorsi dell'arte
 contemporanea fra Germania e Polonia

411 Osservatorio critico della germanistica
a cura di Fabrizio Cambi

519 Abstracts

529 Hanno collaborato

La metamorfosi della Sfinge nell'*Edipo* di Hofmannsthal

Luca Crescenzi

1.

Oedipus und die Sphinx, la tragedia che Hugo von Hofmannsthal concepisce e scrive tra il 1904 e il 1907 come prima parte di una trilogia che avrebbe dovuto ulteriormente comporsi della traduzione dell'*Edipo re* e della rielaborazione dell'*Edipo a Colono* sofoclei, può apparire, a prima vista, come il frutto di una sorta di grande opera di restauro neoclassica. Se è vero – come ha scritto Guido Paduano – che «confinare nel passato e nel già compiuto parricidio e incesto comporta» in Sofocle «marcare nel modo più netto la loro separatezza e la loro irrilevanza rispetto alle funzioni che costituiscono la tessitura del personaggio (Edipo) e rispetto alla dinamica delle sue scelte»¹, la decisione hofmannsthaliana di completare la trilogia sofoclea proprio con la rappresentazione dell'antefatto nascosto significa, in apparenza, restituire all'insieme della vicenda edipica una logica lineare ricomponendo il nesso causale tra colpa e destino tragico del re di Tebe. Se così stessero le cose, si avrebbe ragione di ammirare nell'*Edipo* hofmannsthaliano un capolavoro di intelligenza poetica capace di mutare drasticamente la lettura del capolavoro tragico sofocleo mediante la sola restituzione del mito alla sua cronologia originaria. E ciò spiegherebbe perché, nel progetto di trilogia edipica concepito da Hofmannsthal e dal suo regista Max Reinhardt, l'*Edipo re* avrebbe dovuto essere presentato in una semplice traduzione a differenza del conclusivo *Edipo a Colono*: la proposizione drammatica dell'antefatto avrebbe infatti reso superfluo qualsiasi intervento di aggiornamento del testo sofocleo.

Le cose, tuttavia, non stanno così o, meglio, non stanno solamente così; perché il grande prologo drammatico agli eventi rappresentati

¹ Guido Paduano, *Introduzione a Hugo von Hofmannsthal, Edipo e la sfinge*, a cura di G. P., Rizzoli, Milano 1990, p. 11 (edizione citata in seguito, nel testo, dopo l'indicazione dell'originale tedesco, con la sigla 'Edipo it.' seguita dal numero di pagina).



nell'*Edipo re* concepito da Hofmannsthal comporta anch'esso uno stravolgimento logico e cronologico; è, in senso stretto, un *hysteron proteron* la cui grandiosa concezione si comprende soltanto se considerata alla luce della tradizione poetico-filosofica di cui rappresenta o vuole rappresentare l'ultima e costitutiva parte. Una tradizione che ha in Schopenhauer e Nietzsche i suoi punti di riferimento più prossimi², ma al di là dei quali la cultura di fine secolo inizia a riconoscere il valore di quel precedente necessario costituito dalla poetica e dal pensiero di Friedrich Hölderlin. Non è per nulla che in *Edipo e la Sfinge* Hofmannsthal si dichiara almeno implicitamente erede della visione hölderliniana della grecità.

In realtà è persino possibile dire che tutta la riproposizione della tragedia antica nel teatro hofmannsthaliano del primo Novecento sta sotto il segno di Hölderlin e più precisamente si nutre di quella visione del rapporto tra antico e moderno che la lettera a Böhlendorff del 4 dicembre 1801 aveva più chiaramente sviluppato.

Quella lettera, riprodotta per la prima volta da Carl Schröder nel 1899 all'interno del sesto numero della rivista «Euphorion»³, era stata subito riconosciuta, nonostante il suo *ductus* argomentativo a dir poco ermetico, come una delle più importanti testimonianze del pensiero estetico hölderliniano. E non c'è dubbio che a rendere possibile questo riconoscimento fosse stata la cultura nietzscheana che ormai si andava ampiamente diffondendo in Germania. Il fulcro argomentativo della lettera (che oggi è uno dei testi hölderliniani più interpretati in assoluto, ma che è indispensabile prendere in esame con uno sguardo perlomeno libero dalla storia delle sue contraddittorie letture) sta nella rappresentazione dell'equivoco reciproco in cui antichità e modernità si confrontano l'una con l'altra. Il testo, notissimo, dice così:

A quel che credo, proprio la chiarezza della rappresentazione è per noi, in origine, così naturale come ai Greci il fuoco del cielo. Proprio perciò questi ultimi potranno essere superati nella bella passione [...], piuttosto che nella presenza di spirito e nel talento descrittivo omerici. [...] I Greci sono meno maestri nel sacro pathos perché quest'ultimo è loro innato, mentre eccellenti sono nel talento rappresentativo, a partire da Omero, perché quest'uomo straordinario fu sufficientemente ricco di

² Sul valore e la «restituzione a Dioniso» delle forme di prologo nel teatro del giovane Hofmannsthal cfr. Juliane Vogel, *Schattenland des ungelebten Lebens. Zur Kunst des Prologs bei Hugo von Hofmannsthal*, in «Hofmannsthal-Jahrbuch», I (1993), pp. 165-181 e, in particolare, pp. 178 ss.

³ Carl Schröder, *Zu Hölderlin*, in «Euphorion», VI (1899), pp. 91-94. La lettera è riprodotta alle pp. 93-94. Del resto, che Hölderlin sia un interlocutore di Hofmannsthal negli anni del progetto-Edipo lo dimostrano prese di posizione di ispirazione diltheyana come quelle contenute in *Der Dichter und diese Zeit* (1906) o *Vom dichterischen Dasein* (1907).



spirito da conquistare al suo regno apollineo la sobrietà giunonica occidentale e da appropriarsi così veramente dell'elemento estraneo. Il contrario accade a noi. [...] Io mi ci sono tormentato a lungo e ora so che, al di fuori di ciò che deve essere il sommo sia per i Greci sia per noi, vale a dire il rapporto vivente e l'abilità, noi non possiamo avere nulla di identico con loro. [...] Ma ciò che è proprio deve essere appreso esattamente come ciò che è estraneo. Per questo i Greci ci sono indispensabili⁴.

L'equivoco dominante nell'arte neoclassica o, come lo chiama Hölderlin, il «paradosso», è dunque duplice. Sta, infatti, tanto nella convinzione che la natura originaria della cultura greca sia rappresentata al meglio dalla nitidezza e dalla chiarezza apollinea della poesia omerica, quanto nell'opposta persuasione che la natura propria della modernità occidentale sia patetica e lirica. Al contrario, il grande esempio offerto dalla cultura greca è rappresentato dall'abilità – questa sì eminentemente omerica – nell'affinare strumenti poetici capaci di imprigionare l'originaria natura patetico-lirica rendendola plastica e sensibile mentre, al contrario, la modernità è eminentemente plastica e soffre, rispetto all'antico, un deficit di pathos. Sicché il compito proprio dell'arte occidentale deve essere appunto quello di affinare la qualità patetica delle proprie creazioni per dare vita e profondità alla sua naturale inclinazione verso la rappresentazione limpida e sobria.

Ora, la cultura di fine secolo era praticamente costretta a leggere queste riflessioni di Hölderlin in chiave nietzscheana, come contrapposizione tra gremità dionisiaca e modernità apollinea, tra una cultura che affonda le sue radici nel riconoscimento del primato dell'istinto naturale distruttivo e un'altra – quella moderna – che fa interamente proprio l'istinto naturale formativo. E al tempo stesso era costretta a raccogliere la sfida di Hölderlin: creare un'arte in cui la naturale capacità rappresentativa fosse in grado di appropriarsi del pathos producendo una tragedia nuova, inevitabilmente distinta da quella greca, ma a essa vicina nello sforzo di riunire gli opposti istinti creativi. Doveva cioè varcare i limiti dettati dalla natura e dal tempo per capovolgere il paradigma omerico e donare il «fuoco del cielo» alla limpida rappresentazione moderna, superare la connaturata sobrietà giunonica attraverso la sua dionisiaca trasfigurazione artistica.

⁴ Friedrich Hölderlin, Brief an Casimir Ulrich Böhlendorff vom 4 Dezember 1801, in Friedrich Hölderlin, *Werke und Briefe*, hrsg. v. J. Schmidt, Deutscher Klassiker Verlag, Frankfurt a.M. 1992, Bd. III, p. 460. Sulla vicinanza della concezione hölderliniana del rapporto fra antico e moderno a quella di Hofmannsthal cfr. le considerazioni di Marco Castellari, *Sofocle, Hölderlin, Hofmannsthal. La Grecia come «specchio magico» e il teatro contemporaneo di lingua tedesca*, in «Acme», LXIX, 2 (2016), pp. 11-22, più ampiamente sviluppate nel libro, recentissimo, dello stesso Castellari, *Hölderlin und das Theater. Produktion – Rezeption – Transformation*, De Gruyter, Berlin-Boston 2018.



Che Hofmannsthal possa aver letto la celebre lettera di Hölderlin già nel 1899 o subito dopo non può essere una certezza. Ma l'ipotesi si può ragionevolmente avanzare, non tanto – o non solo – per ciò che nel testo di *Edipo e la Sfinge* autorizza a formularla⁵, quanto per via di un'altra breve composizione datata 1900, il *Prologo all'Antigone*, scritto di getto a Parigi per una rappresentazione teatrale studentesca. Qui il genio della tragedia appare, simile a un fantasma, a uno degli studenti, al termine di una prova dello spettacolo, e il motivo conduttore del dialogo fra i due diventa immediatamente l'incommensurabilità dell'antico al moderno, la distanza che separa i Greci dal presente:

I Greci, certo, sono lontani assai – ma voi
Indossate quest'abito quasi fosse vostro –
Siete di casa nell'ingannevolezza,
E l'elemento misterioso vi circonda
Vi nutre; sorte invidiabile davvero (*Dramen III*, 478-379)

Una battuta del genere – poiché dichiara apertamente la separazione dell'oggi dal mondo antico – appare già di per sé singolare in un'epoca attraversata da tentativi di recupero del mito e della tragedia greca ispirati dal wagnerismo ampiamente frainteso del giovane Nietzsche. Ma essa coincide con la prospettiva hölderliniana soprattutto là dove attribuisce al moderno una diversità costitutiva dall'antico la quale rende 'misterioso' l'elemento tragico di cui il genio pare ammantato e, insieme, addebita all'età moderna una coscienza ingannevole (o, per meglio dire, vittima dell'inganno) che la culla nell'illusione di una vicinanza del tutto illecita all'essenza dello spettacolo tragico. «L'abisso abbacinante» (*Dramen III*, 481) che nelle parole del genio è l'essenza del mito di Edipo e, quindi, l'essenza stessa della tragedia greca, può essere colto dall'uomo moderno

⁵ La vicinanza fra l'Edipo hofmannsthaliano (specificamente la traduzione dell'*Edipo re*) e quello di Hölderlin non era sfuggita già all'acume filologico di Norbert von Hellingrath. Su quest'ultimo punto cfr. Klaus E. Bohnkamp, *Norbert von Hellingrath und Hugo von Hofmannsthal. Eine Dokumentation*, in *Norbert von Hellingrath und die Ästhetik der europäischen Moderne*, hrsg. v. Jürgen Brockhoff – Joachim Jakob – Marcel Lepper, Wallstein, Göttingen 2014, pp. 313 ss. Del resto nelle annotazioni hofmannsthaliane degli anni venti si trovano ripetuti riferimenti all'importanza del «Tiefblick» hölderliniano (*Reden und Aufsätze III – Buch der Freunde – Aufzeichnungen 1889-1929*, 571) per il riorientamento della cultura tedesca in relazione alla grecità nel XIX secolo. Su questo punto cfr. le acute osservazioni di Bernhard Böschenstein nel suo saggio *Celan, lecteur des Notes de Hofmannsthal*, in «Austriaca», XVIII, 37 (1993), pp. 54 ss. Tutte le citazioni dalle opere di Hofmannsthal sono tratte dalla seguente edizione: Hugo von Hofmannsthal, *Gesammelte Werke in 10 Bänden*, hrsg. v. Bernd Schoeller in Zusammenarbeit mit Rudolf Hirsch, Fischer, Frankfurt a.M. 1979 e riportate nel testo con il titolo del volume seguito dal numero di pagina. Tutte le traduzioni, ove non altrimenti indicate, sono dell'autore.



– così scrive Hofmannsthal – solo nel «torpido specchio dell'anima» (*ivi*), «come tra vapori», in un movimento continuo che non si interrompe mai (*ivi*)⁶. E questa constatazione, volta ancora a marcare l'impossibile coincidenza di spettacolo antico e sensibilità moderna, si fa notevole in tre versi del genio, che a proposito dello spirito tragico dice allo studente: «Afferralo soltanto. Nulla di fermo ti si offre. / Come il gabbiano sulla cresta dell'onda / Deve il tuo spirito posare su ciò che fugge» (*Dramen III*, 481-482).

Fermare per un istante significativo ciò che inesorabilmente sfugge (che è poi l'essenza dionisiaca dello spettacolo tragico) significa cercar di mettere la naturale inclinazione per la rappresentazione plastica al servizio del pathos ovvero – in termini hölderliniani – sentire l'essenza dell'antico nella rappresentazione moderna. Il che, tuttavia, non può condurre a una completa coincidenza degli opposti, i quali restano comunque estranei l'uno all'altro nella loro intima essenza poiché questa non può mai rivelarsi completamente (*Dramen III*, 482). Casomai è possibile immaginare una modernità giunta all'apice delle proprie capacità artistiche, la quale in un gesto di supremo autosuperamento che è, insieme, superamento dei limiti imposti dalla distanza insanabile fra le epoche, si renda a tal punto capace di appropriarsi del pathos che le è naturalmente estraneo da toccare vertici irraggiungibili alla stessa tragedia antica. Cioè proprio quanto Hofmannsthal immagina nello straordinario finale del prologo, dove fonde la concezione nietzscheana dell'essenza del tragico – recuperata nello spirito di una musica che cancella ogni residuo di forma – a una visione hölderliniana in piena regola.

Mentre infatti la potenza dionisiaca dell'ouverture comincia a invadere la scena e lo studente, travolto dal suono, sente svanire il tempo e venir meno se stesso, echeggiano gli ultimi tre versi del componimento: «Poiché al soffio del divino / non regge il nostro corpo, e musica / diviene e si fonde il nostro pensiero» (*Dramen III*, 484).

Il pathos divino prende il sopravvento sulla rappresentazione e trionfa sulla natura della modernità che però rientra trionfalmente in scena alla riapertura del sipario, quando la tragedia antica, cessata la musica, si ripropone nella forma della rappresentazione medesima, ovvero in quella che Hölderlin chiamerebbe la sua natura. Fuori dalla sfera della musica,

⁶ Pensiero assai vicino a quello affidato molti anni dopo da Hofmannsthal alle annotazioni del 1927 sulla *Ägyptische Helena* nelle quali riappare, non a caso, associato al nome di Hölderlin: «Das Wagnis, ins Mythische zu gehen: mythische Bewegtheit unseres dunklen Untergrundes heute. Okzident – Orient. Heranfluten alter Elemente heute. [...] Ob hier Heimweh nach der Antike sich ausspricht? Nein – nicht das Abgetane, Versunkene steht vor der Seele, sondern Fortwirkendes: Orient, Abendland (Hölderlins Haltung) [...]». *Reden und Aufsätze III – Buch der Freunde – Aufzeichnungen 1889-1929*, p. 589.



che come dominio del pathos crea un legame sovrastorico tra modernità occidentale e antichità greca, il presente può dunque unicamente sognare il mondo antico. Ancora nel *Prologo all'Antigone* la cosa è detta in modo esplicito, e lo studente può spiegarsi l'apparizione del genio tragico solo come effetto creato dal palcoscenico teatrale:

Tu sei un fantasma
ti hanno generato questo luogo, questa luce
incerta, le pareti ingannevoli,
le legioni di sogni che qui si annidano.
Bel fantasma tu non sei che il parto
di una singolare dimora: *qui miserabili*
e assai sublimi sogni si danno convegno (*Dramen III*, 481)

E ancora:

Se ti capissi interamente, come diverrei *essenziale*
[...]
Ma la tua vista nutre solamente sogni (*Dramen III*, 482).

Bisogna mettere insieme tutto questo per capire che genere di operazione tenti Hofmannsthal con *Edipo e la Sfinge*. Parlare di sogno della greicità nel 1900 significa infatti in prima istanza – e in termini nietzschiani – dire che il presente sa darsi solo una rappresentazione apollinea (di sogno, appunto) di quanto possedeva invece natura essenzialmente dionisiaca o, se si preferiscono i termini hölderliniani, patetica. Alla distanza dal pathos ebbro dell'antica Grecia la modernità reagisce non solo con il più potente strumento di inebriamento a sua disposizione – cioè la musica – ma anche e soprattutto conquistando l'informe attraverso la rappresentazione. Con una formula semplice si potrebbe dire che il sogno della greicità prende il posto della greicità, la quale, come tale, come dominio del pathos divino, è costitutivamente irraggiungibile per la sensibilità moderna.

2.

La peculiarità della posizione di Hofmannsthal nel contesto culturale del *fin de siècle* è determinata dalla convinzione che il ritorno del tragico antico sia assolutamente impossibile. È questo che lo avvicina a Hölderlin e lo tiene a distanza di sicurezza dal Nietzsche assertore della rinascita della tragedia nell'opera wagneriana. La questione del tragico, per Hofmannsthal non meno che per Hölderlin, deve infatti porsi a partire dal problema della differenza (e qui si dovrebbe aprire una lunga parentesi



relativa agli scritti sul tragico hölderliniani che pure vengono riscoperti all'inizio del secolo grazie all'edizione di Böhm). Ma in ogni caso   chiaro che una simile impostazione della questione dischiude praterie alla creativit  teatrale moderna la quale, ora, non solo   svincolata dal modello irraggiungibile della tragedia attica, ma   pure libera di immaginare ogni sorta di contaminazioni, attualizzazioni e variazioni dei prototipi. *Edipo e la Sfinge* si deve intendere come uno di questi – spesso geniali – ibridi tragici.

Per venire per  al punto centrale, si tratta di capire come queste premesse determinino forme e contenuti della tragedia hofmannsthaliana. E in tal senso si deve osservare innanzitutto che Hofmannsthal non si sottrae a nessuna sfida: il suo Edipo   un dramma esplicitamente moderno, fondato nelle consapevolezze della sua cultura, erede di una *Weltanschauung* nietzscheano-schopenhaueriana apertamente dichiarata. In quest'ottica si   gi  osservato che la tragedia di *Edipo e la Sfinge*   una sorta di grande *hysteron proteron*: restituisce quella parte del mito che riordina cronologicamente gli accadimenti della trilogia, ma lo fa a partire da una coscienza moderna del mito medesimo cio , detto in altri termini, compie l'impresa solo apparentemente paradossale di porre la modernit  a fondamento del mito antico o – ancor meglio e ancor pi  radicalmente – di porre il moderno a fondamento dell'antico a partire dalla coscienza hölderliniana della sua irriducibile diversit .

Che il mito rappresentato da Hofmannsthal abbia natura decisamente moderna lo dimostra, se non altro, il fatto che esso si vale di una lettura derivante dalla *Nascita della tragedia* a cui apporta significative variazioni. L'interpretazione nietzscheana della vicenda intera di Edipo si incentra infatti – va ricordato – sull'esito dell'*Edipo a Colono*. Edipo – cos  assume Nietzsche in nome di una tradizione interpretativa che risale a Yorck von Wartenburg e Jacob Bernays⁷ –   l'eroe eponimo della «passivit » ed   contrapposto, in questo, a Prometeo nel quale risplende, invece, la «gloria dell'attivit »⁸. La sua storia va considerata alla luce del suo stadio ultimo che  , insieme, chiarificazione dell'aggrovigliato intreccio del destino e esito consolatorio in cui «la serenit  ultraterrena che s'irradia dalla sfera divina [...] ci accenna come l'eroe possa raggiungere,

⁷ In proposito mi permetto di rimandare al mio *Philologie und deutsche Klassik. Nietzsche als Leser von Paul Graf Yorck von Wartenburg*, in *Centauren-Geburten. Wissenschaft, Kunst und Philosophie beim jungen Nietzsche*, hrsg. v. Tilman Borsche – Federico Gerratana – Aldo Venturelli, Berlin-New York, De Gruyter 1994, pp. 208-216.

⁸ Friedrich Nietzsche, *Die Geburt der Trag die*, in *S mmtliche Werke. Kritische Studienausgabe*, hrsg. v. Giorgio Colli – Mazzino Montinari, De Gruyter, Berlin-New York 1980, Bd. I, p. 67 (edizione indicata in seguito con la sigla KSA). Le traduzioni di Sossio Giametta sono tratte dall'edizione italiana delle *Opere*, a cura di Giorgio Colli – Mazzino Montinari (di seguito OFN), vol. III,1, Adelphi, Milano 1972, qui p. 67.



con il suo comportamento puramente passivo, la sua più alta attività, [...], mentre tutti i suoi sforzi consapevoli nella vita precedente l'avevano condotto solo alla passività⁹. Edipo e Prometeo si contrapporrebbero, insomma, come esploratori di una suprema verità metafisica che in loro e attraverso di loro si manifesta ora nella passività, ora nell'attività. Per essere ulteriormente chiari bisogna dire ancora che in Prometeo si esprime, secondo Nietzsche, l'«eroico impulso [...] verso l'universale», vale a dire quell'aspirazione a «essere lui stesso l'unica essenza del mondo» in virtù della quale l'individuo «patisce in sé la contraddizione originaria nascosta nelle cose, vale a dire commette un delitto e soffre»¹⁰.

Nietzsche, come è noto, ha in mente – mentre formula la sua contrapposizione – essenzialmente l'*Edipo a Colono* e, quindi, una tragedia che può ben essere descritta come la glorificazione della passività ben oltre i limiti della stessa vita. Ma Hofmannsthal, nel progettare la sua trilogia, ha da confrontarsi con tutto l'insieme della saga e quindi anche – per usare ancora le parole di Nietzsche – con gli «sforzi consapevoli» («sein bewusstes Tichten und Trachten») compiuti da Edipo prima di assurgere al trono di Tebe. Logico quindi, innanzitutto, che lo stesso Hofmannsthal ripensi la dialettica dell'eroismo tragico descritta da Nietzsche come interamente rappresentabile attraverso il solo Edipo. Edipo deve insomma apparire, al primo stadio della sua vicenda, come l'ideale erede dell'attivismo prometeico: come l'eroe che sfida, con i suoi atti, la natura e il destino, che per questo commette i suoi delitti e per questo è ridotto alla pura passività.

3.

Nell'economia complessiva di *Edipo e la Sfinge* la dialettica nietzschiana di attività e passività (o, forse meglio, di azione e inazione) è declinata nel modo più limpido attraverso la giustapposizione di Edipo e Creonte. Non per nulla la struttura, quasi schilleriana, della tragedia si sviluppa secondo una simmetria rigorosa: Edipo è protagonista unico del primo atto come Creonte lo è nella prima metà del secondo, mentre nel terzo i due sono affiancati e appaiono nella loro radicale differenza: l'uno come eroe che è tutto nelle sue azioni, l'altro come uomo che ogni azione rifugge. Ma questa struttura ha solo valore di anticipazione rispetto all'insieme della trilogia edipica che deve portare appunto Edipo dalla gloria dell'attività alla gloria della passività. Lo specifico tema di *Edipo e la Sfinge* è il valore dell'agire per la definizione del ruolo e dei compiti dell'eroe.

⁹ KSA I, p. 65 – OFN III,1, p. 65.

¹⁰ KSA I, p. 69 – OFN III,1, p. 69.



Già il primo atto – costituito sostanzialmente da una drammatizzazione del racconto che nell'*Edipo re* sofocleo Edipo stesso fa a Giocasta dei fatti antecedenti il suo arrivo a Tebe – si chiude con l'uccisione di Laio e la nascita del 'nuovo' Edipo il quale, compiuto il suo delitto, declina una visione di sé e del proprio futuro che nella chiave interpretativa fornita da Nietzsche non dà adito a dubbi: «Che cosa è stato tutto ciò? Perché mi è accaduto? Destino, hai voluto soltanto sfiorarmi? Ma perché mi sento così bene? Devo io compiere delle azioni? Deve Edipo, che non ha una casa, abitare ormai nelle sue azioni?» (*Dramen II*, 414 – Edipo it., 131-133).

«Abitare nelle azioni» è l'espressione che propriamente qualifica la natura di Edipo. La quale si manifesta infine compiutamente nel terzo atto, dove Edipo è solamente eroe in azione e può infine confessare a Giocasta: «L'Edipo che sta davanti a te è figlio delle sue azioni, nato questa notte» (*Dramen II*, 482 – Edipo it., 329)

Edipo sarebbe dunque il Prometeo di Hofmannsthal. E tutto sembrerebbe quadrare; se non fosse che l'atto decisivo, quello che ne consacrerrebbe la natura divina, non si compie: Edipo non uccide la Sfinge.

È questo il destino degli eroi tragici hofmannsthaliani: capita a Edipo quel che già era accaduto a Elettra nella tragedia del 1903. C'è, tra l'altro, nel testo, una bellissima eco dell'*Elettra*. Se lì l'atto mancato che precludeva all'eroina tragica la via dell'autentica azione delittuosa era stata la mancata consegna dell'ascia omicida a Oreste, ora è il suicidio della Sfinge che impedisce a Edipo di assurgere a grandezza prometeica. L'identità tra i due atti che impediscono il compiersi di un destino veramente tragico è resa avvertibile da Hofmannsthal, nell'originale, fin nel ritmo del verso e nella struttura sintattica. Se Elettra diceva a se stessa: «Ich habe ihm das Beil nicht geben können» (*Dramen II*, 229), Edipo confessa a Creonte: «Ich habe meine Tat nicht tuen können» (*Dramen II*, 476).

Ma perché Edipo non può uccidere la Sfinge? Lo si capisce se si torna per un attimo a Nietzsche e si ricorda la caratterizzazione di Edipo come eroe della passività che la *Nascita della tragedia* suggerisce. La passività non è per Nietzsche una caratteristica innata in Edipo ma piuttosto la conseguenza – così scrive – dei suoi «sforzi consapevoli». Ora, di sforzi consapevoli, fra i tre che decidono le sue sorti, Edipo ne compie uno soltanto – vale a dire sfidare e vincere la Sfinge – essendo inconsapevoli tutti gli altri. E ciò implica, se si vuol tener fede all'idea che dietro la tragedia hofmannsthaliana stia l'interpretazione del mito data da Nietzsche, che l'azione suprema, quella che decide la sua trasformazione in eroe della passività, sia questa e nessun'altra: la vittoria sulla Sfinge sarebbe, in altri termini, l'impresa che in sé possiede tanto la natura dell'azione quanto quella della sua negazione, è degna dell'eroe dell'attività e insieme dell'eroe della passività.



È un'idea perfettamente coerente con l'interpretazione nietzscheana della saga di Edipo, tant'è vero che nella *Nascita della tragedia* si legge anche:

«Sì, il mito sembra volerci bisbigliare che la sapienza, e proprio la sapienza dionisiaca, è un orrore contro natura, che colui che col suo sapere precipita la natura nel baratro dell'annientamento deve sperimentare la dissoluzione della natura anche su se stesso. «La punta della sapienza si rivolge contro il sapiente; la sapienza è un delitto contro natura»¹¹.

Tutto questo suggerisce una sola spiegazione e cioè che Edipo stesso (non diversamente da Elettra) si inganni sulla natura della sua ultima e decisiva impresa. La sua missione non è, infatti, uccidere la Sfinge, come crede, ma risolverne l'enigma. Chi infatti ritiene che la Sfinge, nel dramma hofmannsthaliano, non ponga alcun interrogativo a Edipo sbaglia: semplicemente non gli pone quello tramandato dalla tradizione relativo alle fasi della vita umana, bensì quello assai più logico nella chiave nietzscheana della tragedia intorno al rapporto tra essere e divenire, tra vita e morte. Lo obbliga cioè a vedere la sua stessa fine, a interrogarsi sulle sue ragioni, a riconoscere la verità di quell'atto e a sentire su di sé il peso e l'orrore del fondamento ultimo delle cose.

Se si vede l'impresa di Edipo in questa luce, ogni passo successivo, nel finale della tragedia di Hofmannsthal appare perfettamente coerente. Edipo ascende alla grotta della Sfinge ancora come eroe dell'azione, crede quindi di dover uccidere la sua antagonista. Ma la Sfinge, cioè la natura, lo pone dinanzi all'enigma della propria fine che è poi la verità nascosta dietro ogni realtà vivente. Con ciò essa interroga Edipo sull'enigma della natura, gli fa commisurare la realtà nascosta di ogni cosa (cioè il divenire, il trapassare) al proprio stesso destino di essere vivente e lo costringe a prendere atto del fondo oscuro, caotico – aorgico lo chiamerebbe Hölderlin – da cui proviene tutto ciò che ha forma. La consapevolezza prende in Edipo forma di parole: «Su di me sta il Caos, e mi distrugge» (*Dramen II*, 476 – Edipo it., 311). Una volta compreso il messaggio che la morte della Sfinge gli trasmette (e cioè, propriamente: una volta risolto il suo enigma) Edipo ha attinto veramente la più alta saggezza possibile, sa che ogni sogno di potere, ma anche ogni sogno di vita è vano e vorrebbe morire o, meglio, venir meno insieme a quel mondo di cui ha scoperto la pura consistenza di sogno.

Ciò spiega uno per uno gli atti e le frasi che il testo hofmannsthaliano gli attribuisce nel densissimo e complesso finale della tragedia. Edipo ha attinto dalla Sfinge quella stessa saggezza che per Nietzsche il re Mida

¹¹ KSA I, p. 66 – OFN III,1, p. 66.



apprendeva dal Sileno: «Il meglio è per te assolutamente irraggiungibile: non essere nato, non *essere*, essere *niente*. Ma la cosa in secondo luogo migliore per te è – morire presto»¹². Fintanto che questa consapevolezza lo possiede interamente Edipo non riesce a far altro che declinarla in ogni sua parola. Se si analizzano i suoi monologhi, solo apparentemente confusi e incoerenti, si capisce bene quale ne sia la sostanza:

Sta dei miei sogni [intende: la Sfinge]... ah, ma c'è un sogno solo, quello di Delfi, ahimè [cioè il sogno apollineo della forma], il sogno del padre, della madre e del bambino! [cioè il sogno della generazione di forme viventi] Perché non mi sono rotto in pezzi quando la donna di Delfi si è avvicinata al mio letto? Perché ancora il sogno desolato di questi ultimi giorni? Il mondo va in pezzi. Il mio occhio è stravolto [cioè, letteralmente, vede le cose al contrario, vede la morte nella vita]. Odio chi mi ha generato (*Dramen II*, 473 – Edipo it., 303).

Dunque Edipo vorrebbe, proprio come suggerisce la Sfinge/Sileno, non esser mai nato. Ma in mancanza di questa soluzione migliore si accontenterebbe anche di una morte immediata: «Gettatemi addosso l'oscurità, gettatemi la morte in faccia come un mantello, dei! Non voglio altro che la morte» (*Dramen II*, 474 – Edipo it., 305).

Edipo, insomma, vorrebbe uccidersi, ma vorrebbe farlo in ragione della consapevolezza che ha raggiunto e che solo lui possiede. Per questo, come dice, deve essere «insieme vittima e sacerdote» (*ibidem*) e non può consentire a un Creonte qualsiasi di commettere un atto – il suo assassinio – che raggiungerebbe, sì, lo stesso scopo, ma gli impedirebbe di trarre le conseguenze dalla sua nuova coscienza. Questo Edipo, non bisogna dimenticarlo, è ancora l'eroe dell'attività. Uccidere Creonte quindi – ciò che Edipo si accinge a fare subito dopo averlo disarmato e prima di darsi lui stesso la morte – sarebbe un gesto ovvio: poiché Edipo è adesso colui che sa dell'inconsistenza della vita e del mondo e non vuole altro che dar seguito al suo sapere. Ma nel delirio dionisiaco in cui è immerso avviene un fatto inaudito e spiegabile, ancora una volta, solo in termini nietzscheani: Creonte lo invita a considerare *chi* stia per uccidere. Per un istante, decisivo, il mondo dell'individuazione, del sogno e della forma, torna a farsi presente. Edipo comprende che Creonte non condivide la sua conoscenza, si rende conto di costituire un'eccezione – e sia pure un'eccezione saggia – nella sfera della vita. Chiede dunque a Creonte di sacrificarlo lui per purificare Giocasta che egli rischia altrimenti di contaminare con la morte che è in lui.

È qui che si capisce come il vero enigma della Sfinge sia stato posto dalla sua fine. È Creonte a farlo capire quando chiede a Edipo: «Uomo

¹² KSA I, pp. 31-32 – OFN III,1, pp. 31-32.



inafferrabile come un enigma, che cosa ti ha fatto la Sfinge?» (*Dramen II*, 476 – Edipo it., 311). «Inafferrabile come un enigma» significa che Edipo è per Creonte, appunto, un enigma così come la Sfinge lo è stata per Edipo. E infatti a questo punto Edipo stesso racconta come siano andate le cose davanti alla grotta e chiarisce (se Creonte potesse capirlo) che l'interrogativo di fronte al quale è stato posto era quello dell'autosacrificio, della volontaria autocancellazione della Sfinge (o se si vuole la cancellazione dell'essere dal dominio della forma).

Creonte – naturalmente – non capisce perché non può capire (la saggezza è cosa di Edipo) e dunque si sottomette a Edipo, che crede un dio perché ha eliminato la minaccia della Sfinge. Edipo, invece, sa benissimo di aver compreso il gesto della Sfinge stessa, ma di non averla eliminata perché non si possono eliminare il divenire e la morte (cade qui la frase «Ich habe meine Tat nicht tuen können» e cioè: «Non ho potuto compiere la mia azione», Edipo it., 311). Per questa ragione, perché sa di non aver vinto (essendo impossibile vincere) ma di aver riportato una nuova coscienza, Edipo continua a voler solo morire e chiede insistentemente a Creonte di ucciderlo. A questo punto si è creato uno stallo di difficilissima soluzione. Edipo, che possedendo la coscienza della Sfinge è, ora, la vera minaccia per Tebe, vuole morire per mano di Creonte, che così avrebbe diritto al trono avendo eliminato l'ultimo erede del sapere della Sfinge stessa, ma Creonte si rifiuta di farlo in nome della vita (lui la chiama «il sogno»), unica cosa che è in grado di comprendere. Quindi è a Edipo che deve essere concessa la grazia di dimenticare ciò che ha visto e capito per poter rientrare nella sfera della vita e dell'essere dimentico del suo fondamento originario. Ciò per l'appunto avviene grazie a un miracolo, così complicato nella sua concezione da essere quasi inspiegabile. Un fulmine cade sull'albero (cui Creonte avrebbe dovuto dar fuoco per mandare alla città di Tebe un segnale di vittoria) e lo incendia. Gli dèi hanno voluto fare di Edipo un vincitore; ma l'hanno fatto attraverso il fuoco, che è il simbolo dell'eroismo attivistico di Prometeo. Se si ricorda il nono capitolo della *Nascita della tragedia*, si ricorda anche che proprio la volontà di disporre liberamente del fuoco e non come di un dono degli dèi era stato il «peccato attivo»¹³ di Prometeo. La folgore che incendia l'albero è quindi, per converso, un segnale del fatto che Edipo è altro da Prometeo: è diventato eroe della passività, saggio possessore del sapere sfingeo ma non più capace di agire perché paralizzato proprio dal suo sapere.

Rispetto a tutto questo il trionfo finale, che conclude la tragedia, rappresenta più che altro un preludio a ciò che si rappresenterà nell'*Edipo re*. Edipo, restituito al mondo della luce dal fuoco degli dèi è anche restituito

¹³ KSA I, p. 69 – OFN III,1, p. 69.



al suo desiderio di vita (la tentazione cui in precedenza avrebbe voluto sfuggire nella morte) pur nella coscienza della notte. A dirlo non è Edipo ma Giocasta, che evoca i giorni futuri, con un verso straordinario per il gioco simbolico delle sonorità vocaliche scure interrotte dalla chiarezza della 'a' di «lachen» in cui sta il senso di tutta la tragedia e forse di tutta la vita dell'uomo: «das Dunkel, das wir wissen, und doch lachen wir» – «Il buio che sappiamo, anche se ridiamo» – «Il buio che conosciamo, e tuttavia ridiamo» (*Dramen II*, 485 – Edipo it., 339).

Resta ancora la questione dell'agire. Edipo è, insomma, nel suo unico e più grande «sforzo consapevole» eroe dell'azione o della passività? L'incontro con la Sfinge lo vede ancora prometeico antagonista del buio o già consapevole messaggero della notte?

Per rispondere a queste domande bisogna ricordare che per Hofmannsthal l'azione non ha natura semplice. Pure l'azione incompiuta, infatti, è un'azione, anzi: è l'azione più potente perché rivela la nullità dell'azione stessa o, ancor meglio, la nullità del mondo delle azioni. Ciò che si rivela a chi non agisce è infinitamente più significativo di ciò che si dischiude davanti all'eroe dell'attività. Basta pensare, nuovamente, a Elettra (a quella di Hofmannsthal, naturalmente) che scopre in un solo istante epifanico come l'effettivo compimento del delitto di Oreste prescinda dalle sue azioni e si realizzi senza alcuna necessità del suo intervento.

Anche Edipo scopre che la fine della Sfinge non richiede la sua azione: essa si dà da sé, ma al tempo stesso non fa scomparire la minaccia che grava su Tebe, poiché quella minaccia è contessuta alla natura stessa dell'essere. L'epifania che folgora Edipo dinanzi al gesto della Sfinge è dirompente e prende forma nelle parole che egli rivolge a Creonte nell'istante in cui sta per ucciderlo: «Il mondo è estinto: niente ha più bisogno di un nome» (*Dramen II*, 474 – Edipo it., 307).

Persino Creonte, nel momento in cui si scopre incapace di uccidere Edipo comprende che è la sfera cui appartiene, la vita, a costringerlo all'impotenza poiché essa non ha alcun potere sul nulla in cui Edipo si è trasformato: «Non posso! Che cosa lo rende più forte? Lui non è niente. È il mio sogno che lo rende più forte, è il mio sogno che mi mette i piedi in testa!» (*Dramen II*, 478 – Edipo it., 317)

L'esito cui perviene ogni azione incompiuta è la scoperta della potenza del nulla. In Edipo la scoperta produce un esito eclatante: l'eroe dell'attività si trasforma nel «santo»¹⁴ – è ancora il termine usato da Nietzsche – che sparge sulla terra il conforto dell'accettazione passiva del nulla.

¹⁴ KSA I, p. 68 – OFN III,1, p. 68.



Con ciò il cerchio si chiude. A fondamento della saga di Edipo viene posta la visione moderna, hölderliniana e nietzscheana, di una greccità dominata dal sacro pathos del suo pessimismo dionisiaco. Antico e moderno si scambiano i ruoli. Adesso è la modernità che indica al mondo greco il significato dei suoi miti, accogliendo il «fuoco del cielo» entro lo spazio rappresentativo geometricamente limpido della tragedia di Hofmannsthal. La visione hölderliniana di un'antichità riscattata dai suoi limiti rappresentativi grazie alla natura della modernità attraversa *Edipo e la Sfinge* nonché tutto il progetto della trilogia edipica hofmannsthaliana. Il sogno si impadronisce del nulla e lo rende rappresentabile.

È chiaro però che parlare di sogno nel 1907 non è più possibile in termini unicamente nietzscheano-schopenhaueriani. Edipo, così dice la Sfinge, è colui che sogna «i sogni profondi» (*Dramen II*, 476 – Edipo it., 313). E se la sfida alla Sfinge è il suo solo sforzo consapevole bisogna pur osservare che ce ne sono altri inconsapevoli: il parricidio, ovviamente, e l'incesto. Hofmannsthal – uno dei pochissimi possessori della prima edizione dell'*Interpretazione dei sogni* – lo sa bene. Il suo Edipo non si esaurisce nell'eroe nietzscheano della passività e nemmeno nel suo antagonista prometeico. Il suo Edipo è il sogno della modernità. La sfida al potere della Sfinge è la consapevole impresa rivelatrice del genio ancora prometeico, ma la potenza rasserenante della sua figura scaturisce dal destino inconscio che la modernità conosce e impara ad accettare nel suo nome.

Tutto questo ha un senso preciso, ma per spiegarlo bisogna tornare brevemente a Hölderlin o, meglio, a ciò che Hölderlin significa per Hofmannsthal.

Oltre alla sfida alla Sfinge, infatti, che è il suo momento decisivo e conclusivo, la tragedia hofmannsthaliana rappresenta ampiamente quelle che Nietzsche chiamerebbe le azioni inconsapevoli di Edipo. Lo fa nel primo atto, che culmina nell'uccisione di Laio e, poi, nell'ultimo, che finisce con la trionfale unione di Edipo e Giocasta. Hofmannsthal sa che su queste imprese si incentra la visione che la modernità possiede o sarà costretta a possedere di Edipo a partire da Freud. Solo che la modernità medesima ha modificato in modo sostanziale il suo rapporto con la materia del mito. Ha trasferito la sofferenza nel sogno, l'ha trasformato in rappresentazione: rappresentazione onirica.

Se si comprende come Hofmannsthal concepisca ormai la hölderliniana vocazione della modernità alla rappresentazione come naturale tensione alla raffigurazione apollinea e, quindi, in termini nietzscheani, al sogno, si capisce anche per quale via poetica la tragedia metta insieme tutte le sue matrici in una composizione di logica stringente.

Se infatti si dà per acquisito che Hofmannsthal concepisce il rapporto tra antichità e modernità nei termini descritti da Hölderlin, si capisce che



gli “atti inconsapevoli” di cui si costituisce la vicenda di Edipo non possiedono nella tragedia moderna la stessa carica patetica che possedevano in quella antica. La modernità non intrattiene lo stesso rapporto vivente col mito che caratterizzava l’antichità. Il mito le appare come sogno, come esaltazione della forma in un’immagine ideale e universale. Solo che nel sogno o nell’arte del sogno la potenza patetica del mito torna presente come rappresentazione. In altre parole: la modernità sogna, ovvero si rappresenta, ciò che l’umanità antica patisce. Nel sogno – e nell’arte che trasforma in rappresentazioni i suoi sogni – il mito torna a vivere e la sofferenza di Edipo è nuovamente presente e vera per ognuno.

