

Università degli Studi di Firenze

Université Paris-Sorbonne Paris IV

Rheinische Friedrich Wilhelms-Universität Bonn

Dottorato Trinazionale in

Miti fondatori dell'Europa nelle arti e nella letteratura

Mythes fondateurs de l'Europe dans les arts et la littérature

Gründungsmythen Europas in Kunst und Literatur

Ciclo XXV (2010-2012) – settore disciplinare L-FIL-LET/14

Tesi di dottorato: Il Maestro e l'Apostolo: Stéphane Mallarmé e Stefan George. Motivi, stilemi e tecniche mitopoietiche del simbolismo europeo nell'opera giovanile di Stefan George

Thèse de doctorat: Le Maître et l'Apôtre: Stéphane Mallarmé et Stefan George. Motifs, stylèmes et techniques mythopoétiques du symbolisme européen dans l'œuvre de jeunesse de Stefan George

Doktorarbeit: Der Meister und der Apostel: Stéphane Mallarmé und Stefan George. Motive, stilistische Mittel und mythopoietische Techniken des europäischen Symbolismus im Jugendwerk Stefan Georges

Tutor: Prof. Dr. Patrizio Collini

Cotutor. Prof. Dr. Michel Delon

Cotutor: Prof. Dr. Helmut J. Schneider

Candidato: Mattia Di Taranto

Coordinatore del Dottorato: Prof. Dr. Giovanna Angeli

INDICE

INTRODUZIONE	p. 4
<i>Le Maître et l'Apôtre</i>	
La Parigi georghiana: mardi soir chez Mallarmé	p. 12
In lode di Mallarmé	p. 25
<i>Hymnen</i>	
La consacrazione del poeta-sacerdote	p. 42
Riti iniziatici e paesaggi onirici	p. 60
Lo sperimentalismo dei <i>tableaux</i>	p. 77
<i>Pilgerfahrten</i>	
Lo sguardo del poeta-pellegrino	p. 98
Il riso del fauno e il pianto del tiranno	p. 118
Il <i>Wanderer</i>, Zaratustra simbolista e decadente	p. 127
Metamorfosi erotico-musicali del pellegrino armato	p. 133
<i>Algabal</i>	
Trasposizione storiografica e ricezione letteraria del mito	p. 157
Il segno sotterraneo del «grande fiore nero»	p. 169
I «giorni» del sovrano esteta	p. 188
I «ricordi» del re sacerdote	p. 208
<i>Umdichtung und Übertragung</i>	
Teoria e pratica della traduzione georghiana: il modello dantesco	p. 219

La traduzione come esercizio poetico: da Petrarca a Shakespeare p. 232

La traduzione come epifania culturale: da Baudelaire a Mallarmé p. 249

BIBLIOGRAFIA p. 273

Introduzione

La carismatica e affascinante figura di Stefan George – lirico di oracolare cripticità e incomparabile suggestività evocativa, mistagogo di un elitario ed esoterico *Kreis* che affonda le braccia nelle viscere della Germania guglielmina per farsene aruspice – esercita, oggi come e forse più di ieri, una prevedibile e tutto sommato fatale seduzione. Per un verso, l'aneddotica chiaroscurale di cui è costellata la sua vicenda biografica, meritoriamente ricostruita e indagata in dettaglio nei ponderosi e documentatissimi studi di Robert E. Norton (Ithaca-London, 2002) Thomas Karlauf (München, 2007) e Ulrich Raulff (Münich, 2009), solleva una plethora di domande inevase e suscita accese polemiche in ordine a problemi di vasto interesse (politica, omoerotismo, antisemitismo etc.). Nell'ambito della discussione *stricto sensu* critico-letteraria, il suo verso aforisticamente eracliteo, sibillino e vaticinante, appare poi non meno ammaliante ma certamente più intelligibile alla sensibilità odierna che, come rileva Marco Guzzi, a partire dalle ermeneutiche junghiana e heideggeriana ha recepito lo slittamento del problema esistenziale dal piano filosofico-metafisico a quello esperienziale e autenticamente iniziatico, introiettando la proposta di un percorso trans-egoico di decentralizzazione dell'io sulla scorta del rimbaudiano «*Je est un autre*». Si spiega così, almeno parzialmente, l'eccezionale fioritura saggistica e monografica che nell'ultimo torno d'anni sta vertiginosamente arricchendo la bibliografia sul poeta di Bingen, culminata da ultimo nell'elefantiaca impresa dello *Handbuch* (Berlin, 2012). Una *George-Renaissance*, fenomeno di amplissima portata ed eco sovranazionale, che ne sancisce la consacrazione tardiva, ma ormai indiscussa e definitiva, a imprescindibile protagonista della cultura europea otto-novecentesca.

Ciò detto, non ci si può esimere dal mettere in luce come una parte considerevole della *Sekundärliteratur*, ricca peraltro di numerosi contributi di vaglia capaci di coniugare sorvegliato rigore scientifico e leggibilità divulgativa, sia orientata su tematiche e questioni solo contestualmente rilevanti all'ermeneutica dei testi, oggetto precipuo dell'interesse critico.

Emblematico è, da questa prospettiva, il lungo e costantemente rimpinguato elenco di pubblicazioni sulla *vexata quaestio* della presunta filiazione di un certo delirante misticismo, parte integrante dell'ideologia nazionalsocialista, dal profetismo palingenetico georghiano. L'impressione è che tali analisi, prescindendo dal valore dei singoli contributi, lascino in ombra una sistematica e accurata esegesi testuale a vantaggio di un'idea di lascito poetico come serbatoio cui attingere per supportare le proprie tesi argomentative. A questo riguardo, va doverosamente rilevato che vi sono altresì molteplici eccezioni a questo *trend* e che la germanistica italiana, in modo particolare, si è recentemente segnalata con contributi di metodologia auerbachiana, ove cioè letture e interpretazioni anche confliggenti originino sempre e solo dal dettato poetico-prosastico dell'autore e ad esso facciano circolarmente ritorno. Si citino, a titolo esemplificativo, studiosi come Bianca Maria Bornmann, Margherita Versari, Giancarlo Lacchin, Maurizio Pirro e Enrico De Angelis.

Sulla scorta di quanto evidenziato e al vaglio delle proposte saggistico-monografiche più recenti, il presente lavoro è primariamente incentrato sull'analisi dell'opera poetica di George, segnatamente dello *Jugendwerk*. Le liriche della trilogia giovanile, composta da *Hymnen* (Inni, 1890), *Pilgerfahrten* (Pellegrinaggi, 1891) e *Algalal* (Eliogabalo, 1892), vengono lette e studiate individualmente alla luce di un dato già rilevato dai lettori contemporanei e di cui George stesso non fece mai mistero: il suo profondo e sfaccettato debito nei confronti del magistero teorico-poetico mallarmeano e, per suo tramite, verso la produzione letteraria *tout court* della stagione simbolista-decadente. Obiettivo dichiarato è, dunque, dimostrare la pervasività di questo influsso e svelarne gli echi più o meno surrettizi. La scelta di circoscrivere cronologicamente l'oggetto di indagine appare, coerentemente, funzionale all'esigenza di condurre un puntuale esame comparatistico sulle singole poesie, qui più che altrove necessario laddove con raffronti sinottici si intenda ricostruire l'ampio ventaglio di possibili rimandi infratestuali e risposdenze

stilistico-tematiche, convinti con Paul Maas che la «congettura diagnostica» sia l'architrave di ogni approccio criticamente fondato ad un testo.

Il capitolo introduttivo, dove l'apporto di testimonianze coeve garantisce che non si configuri deroga al *focus* programmaticamente testualista, fornisce un succinto ma puntuale *excursus* sul primo soggiorno del poeta di Bingen nella capitale francese. Rintracciate le radici della gallofilia georghiana nelle vicende personali e nella mai sconfessata fede bonapartista del capostipite del ramo tedesco della famiglia, le straordinarie esperienze umane e intellettuali vissute dal neodiplomato Étienne nella Parigi del centenario della *Révolution* vengono qui ripercorse ponendo l'accento sulla proficua interazione tra il ventunenne poeta renano e alcuni fra i massimi protagonisti della temperie culturale europea del tempo. Fondamentale ruolo di mediazione rivestì il poeta tolosano Albert Saint-Paul che, reso edotto sulle più rivoluzionarie proposte letterarie degli ultimi decenni (dalle *Fleurs* baudelairiane a *Sagesse* di Verlaine), condusse l'inesperto amico tedesco nei più vivaci *cafés littéraires* e da ultimo lo introdusse nel salotto di *rue de Rome*. L'attenzione si concentra quindi sulla figura di Mallarmé, che agli occhi del giovane George come di molti *mardistes* appare ierofante prima e più che scolarca, investito cioè di un'aura sacrale che è fondamento ineludibile del messaggio veicolato dal suo *verbum* poetico. La studiata gestualità di Mallarmé e la pratica codificata della *lecture à haute voix* dei propri versi, così come l'abbigliamento e gli orpelli esornativi che contraddistinguono il rituale del *mardi soir*, costituiscono un diretto e manifesto antecedente per il futuro *Meister* e il suo *Kreis*.

Il secondo paragrafo si pone a complemento del discorso fin qui svolto, proponendo un'analisi ravvicinata della *Lobrede* (discorso laudatorio) a Mallarmé e intendendo dimostrare a partire da questa in quale misura sia possibile rinvenire influssi direttamente riconducibili a specifiche composizioni del *Maître*. Si tratta, dunque, di un testo di capitale importanza al fine di apprezzare l'acutezza esegetica di George e, elemento di ancor maggiore rilevanza

nell'economia del presente lavoro, l'estensivo impatto dell'opera mallarmeana tanto sulla prassi versificatoria quanto sull'edificio poetologico della trilogia giovanile. Particolare interesse assume, in questa chiave, la selezione di versi in calce al ritratto proemiale. In virtù della data di diffusione del breve scritto, ovvero all'indomani della stampa di *Algabal*, tali stralci in traduzione si configurano come altrettante inestimabili indicazioni autoriali utili ad identificare *a posteriori* precisi e incontestabili referenti testuali laddove gli stessi motivi tematici o assimilabili movenze fonico-stilistiche ricorrano nelle raccolte composte fino a quella data. Si scopre così ad esempio, non senza qualche sorpresa da parte dell'estimatore non specialista, che l'epifanica «*herrin*» (signora) delle *Hymnen* è rielaborazione di una precedente figura della trascendenza salvifica, la «*fée*» di *Apparition*, o che l'endiadi basilare dell'officina mitopoietica algabaliana, il *Leitmotiv* dell'androginia e il *topos* della morte estetizzata, viene elaborata da George a partire da determinabili suggestioni mallarmeane, ovvero identificabili versi rispettivamente di *Don du poème* e *Victorieusement fui le suicide beau*.

I capitoli dal secondo al quarto, la cui stessa struttura particellare impedisce che se ne possa fare un'esauriente epitome, approcciano frontalmente l'opera georghiana. Solo la doverosa premessa al primo di essi fornisce ulteriori informazioni propedeutiche alla lettura dei testi poetici in esame, dando innanzitutto notizia dell'entusiastico coro di lodi suscitato in area francofona dal primo *recueil*, indagandone poi le ragioni al vaglio di testimonianze epistolari e contributi su rivista. Il primo paragrafo investiga da vicino le modalità di sacralizzazione della figura del poeta, dalla sua ipostasi germinale nella programmatica *Weihe* (Consacrazione) ad un primo tentativo di definizione in chiave ottico-musicale in *Von einer Begegnung* (Di un incontro). La lettura comparatistica di grandi capolavori riconducibili al genere bucolico-pastorale evidenzia come la *mise-en-scène* iniziatica muova sì dal modello teocriteo-virgiliano, ma al solo fine di svuotarlo del vetusto intreccio fabulistico e caricarlo di inedite complessità fonosimboliche sulla falsariga della tematizzazione del motivo dell'investitura poetica in

Baudelaire e Moréas, accogliendo altresì suggestioni figurative (da Turner a Böcklin) e tracce di un frasario lirico di ascendenza romantica. Il corpo centrale della raccolta, perno poetologico della stessa, viene analizzato sistematicamente nel secondo paragrafo: la «*Wissensvolle*» (sapiente) non è *vacuo flatus vocis* bensì autentica manifestazione dell'alterità numinosa, evocata attraverso pratiche lisergiche i cui molteplici richiami alla celebrazione eucaristica indirizzano ereticamente ad una palingenesi iniziatica. George mostra già una matura padronanza delle tecniche di rielaborazione mitopoietica che, in un serrato dialogo con l'opera di autori elettivamente affini (da D'Annunzio a José-Maria de Heredia), adopera magistralmente e a sua volta innova, traducendo la *Naturdarstellung* di marca realistica in un paesaggio onirico e artificialmente connotato. Le liriche prese in esame nel terzo e ultimo paragrafo originano proprio da questo pittoricismo antimimetico, suggerendo inauditi giochi cromatici che conducono ad esiti avanguardistici *ante litteram* mentre, fra echi oraziani e velate citazioni da Poe e Rimbaud, George non rinuncia a sperimentare ancor più radicalmente l'irriducibile polisemanticità del *nomen* e le inesauribili potenzialità dell'evocatività sonora.

La prospettiva odeporica informa di sé l'intera seconda raccolta, che fin dal titolo rimanda al solipsismo viatorio della voce poetante. Prendendo le mosse dall'acuta analisi gundolfiana, la prima sezione segue le peregrinazioni dello sguardo "autoptico" dell'io lirico, antinarrativo anche laddove si fa demiurgo della *Venise idéelle*, svelando ascendenze remote e recenti del «*tanz der roten frauen*» (danza delle donne in rosso) di *Siedlergang* (Via dell'eremita) ed esplorando sinotticamente le incarnazioni dell'ebbrezza panerotica, dalla Salomé flaubertiana alla perversa Raoule di Rachilde per approdare alle madonne-streghe baudelairiane. L'introduzione della figura del fauno in *Gesichte II* (Volte II) marca poi un discrimine, obbligando George *in primis* ad un indiretto ma ormai ineludibile confronto con le svariate riproposizioni sette-ottocentesche dell'irenismo campestre, da Pope a Sand e, in area germanofona, da Gessner al Goethe di *Hermann und Dorothea*; per un altro verso, impone un *vis-*

à-vis frontale con il capolavoro mallarmeano, *L'après-midi d'un faune*. La seconda sezione percorre a fondo queste due linee d'analisi, chiudendosi con uno studio della figura del tiranno-esteta di cui *Mahnung* (Ammonimento) fornisce la prima compiuta elaborazione. Il breve ma denso paragrafo seguente segna un ennesimo fecondo iato: i mutamenti ontici del pellegrino sopravvengono attraverso una quasi letterale trascrizione di passi dello *Zarathustra* nietzscheano, impregnandosi altresì di memorie artistico-letterarie che spaziano da motivi tipici del decorativismo *art nouveau* a Shelley e Maeterlinck. La finale metamorfosi nel segno dell'eros musicale, metaforizzata nella teatrale messinscena funeraria e nella successiva mascherata oplitica, giunge infine a compimento in *Schweige die klage!*» (Taci il lamento!). L'ultima sezione indaga la trascrizione poetica, rintracciando precisi referenti nelle provocazioni sinestetiche come nelle apparenti oscurità terminologiche, da Rimbaud a Verlaine e da Poe a Huysmans.

Il quarto capitolo si apre con un paragrafo inteso a presentare preliminarmente la figura di Eliogabalo, provvedendo a fornire alcuni dati essenziali ad un inquadramento storico e dando altresì conto della molteplicità di letture storiografiche proposte nei secoli, da Dione Cassio a Edward Gibbon. L'interesse è, tuttavia, primariamente rivolto alla sotterranea ma ininterrotta fortuna del mito eliogabaliano e alla sua ricezione nell'immaginario artistico-letterario europeo: prendendo l'abbrivio da un passo delle *Seniles* petrarchesche per approdare da ultimo alla contemporaneità con un'analisi del *Super-Eliogabalo* di Alberto Arbasino, l'attenzione si concentra in misura particolare sul vero e proprio culto che nella seconda metà del XIX secolo viene tributato all'adolescente imperatore siriano in area franco-britannica. La successiva divisione in paragrafi rispecchia fedelmente la tripartizione dell'opera. La prima sezione ha il programmatico carattere di solenne *introibo*, funzionale ad introdurre il lettore nell'algido regno eliogabaliano: il sovvertimento ctonio del principio vitalistico si palesa tanto nella sontuosità artificiale dei giardini minerali quanto nelle metalliche luminescenze delle sale, mentre le *Fleurs* baudelairiane come gli eccentrici bizantinismi di Des Esseintes riecheggiano a più riprese senza

infiare l'originalità del dettato. La «*schwarze Blume*» (fiore nero), immagine potentemente evocativa e quante altre mai enigmatica, sottolinea il trapasso alla sezione centrale del poema, incentrata sulla figura del sovrano-esteta. Una superba mescolanza di citazioni evangeliche e parnassiane, magistralmente raccordate a suggestioni preraffaellite e deliquescenze decadentistiche, forma non già un raffinato *pastiche* bensì il sostrato subtestuale di un prodotto di sofisticata eleganza formale e al contempo di felice vena lirica, laddove il genio georghiano si dimostra capace di trasmutare anche la glossa erudita a margine o il tabù moralistico in materia poetica. Nella terza e ultima sezione, infine, lo sfasamento temporale fra un presente minaccioso e un passato mitizzato, parallelamente all'affermazione dell'unicità ontologica del re-sacerdote, configurano uno spazio sacrale nel senso propriamente etimologico del termine; una dimensione dell'alterità in cui la gravidanza simbolica del linguaggio nega la sua stessa funzione di *medium* comunicativo, riducendolo a giustapposizione di affascinanti ma sterili funambolismi verbali e ludicità foniche.

Il presente lavoro si conclude con un quinto capitolo, destinato ad applicare la stessa metodologia esegetica ad un ambito ingiustamente sottovalutato della produzione georghiana: ovvero la sua pluridecennale attività di traduttore. Per ovvie ragioni, i testi presi in esame sono solo un limitato numero di *excerpta* da opere delle letterature italiana, inglese e francese, utili esclusivamente a lumeggiarne l'approccio teorico e le pratiche traduttive attraverso una selezione di testi giudicati esemplificativi, senza volere con essi rispecchiare la vastità del suo impegno su questo fronte. Il sistematico raffronto sinottico, supportato da una puntuale analisi linguistica, ha come dichiarato *demonstrandum* sia la straordinaria padronanza delle lingue citate da parte di George sia l'eccezionalità del suo acume critico; due peculiari abilità che, combinate ad una naturale facilità versificatoria e ad un'istintiva ipersensibilità alle sonorità verbali, rende molte delle sue traduzioni opere di autonomo valore artistico e alcune di esse non inferiori all'originale. Minimo comune denominatore dei differenti approcci georghiani, mutevoli

in ragione del grado di inimitabilità attribuito all'opera da tradurre, è la fedeltà autentica al dettato poetico. In altri termini, George falsa apparentemente il testo, concedendosi nella *Übertragungen* dantesche anche macroscopiche libertà sintattiche e lessicali, ma sempre e solo laddove una traduzione letterale tradirebbe il senso autentico del termine o della locuzione in oggetto. Altrove, ad esempio nelle *Umdichtungen* dalle *Fleurs*, il tentativo di riproduzione si estende fino all'estremo di una riproposizione della punteggiatura e di un calco delle valenze foniche.

Le Maître et l'Apôtre

La Parigi georghiana: *mardi soir chez Mallarmé*

«*Am Anfang also Napoleon*»¹ (in principio, dunque, Napoleone), scrive Thomas Karlauf con espressione volutamente enfatica. Autore di una ponderosa e documentatissima biografia del poeta di Bingen intitolata *Stefan George. Die Entdeckung des Charisma* (Stefan George. La scoperta del carisma), egli introduce l'oggetto dei suoi interessi monografici con un prologo dedicato al tempestoso e ambiguo rapporto con Hugo von Hofmannsthal, seguito da un breve paragrafo di carattere storico-genealogico². In quest'ultimo si narrano le vicende di Johann Baptist George, *Urgrossonkel* (fratello del bisnonno) del futuro poeta, nato nel 1772 a Rupeldingen, villaggio lorenese situato circa venti chilometri a nord-ovest di Metz. Nel settembre del 1804 questi si trasferì a Büdesheim, piccolo abitato a sud di Bingen, nella speranza di fare fortuna. Qui acquistò un appezzamento di terra e ottenne, in forza del suo bilinguismo, un impiego come funzionario fiscale delle forze bonapartiste di occupazione. Nonostante la sua qualifica di straniero, riuscì ad integrarsi subito nella comunità, sposando una delle figlie del sindaco in carica. Al termine dell'epopea napoleonica, scelse di restare a Büdesheim, dove fece costruire una grande casa soprannominata in seguito *Haus der hundert Fenster* (casa delle cento finestre). Dopo la morte del fratello, lo raggiunsero anche la moglie e i figli di quest'ultimo. Suo nipote Etienne, allora dodicenne, sarebbe diventato nel 1837 sindaco del paese e poi membro per trent'anni del parlamento dell'Assia.

Un simile *incipit* potrebbe apparire un vezzo da saggista consumato, utile ad evitare uno sviluppo scolastico del discorso o rigidamente annodato ad una cronologia pedantesca; si tratta, al

¹ Thomas Karlauf, *Stefan George. Die Entdeckung des Charisma*, Karl Blessing Verlag, München, 2007 [da ora TK], p. 35.

² *Ivi*, p. 9 e segg e p. 32 e sgg.

contrario, di una premessa indispensabile per comprendere la mitologia familiare dei George, che il futuro poeta apprese fin dagli anni dell'infanzia e cui attinse a piene mani per la costruzione della propria identità personale.

Va detto a questo riguardo che la venerazione per il celeberrimo condottiero corso, che accompagnerà George ancora negli anni della maturità³, rappresenta qualcosa di più profondo e nodale che un semplice tassello del pur ricco mosaico che compone il complesso e polimorfo rapporto di fascinazione intrattenuto fin da tenerissima età con le terre al di là del Reno. Sono numerosi gli aneddoti, ripetuti nell'alveo domestico e certamente ben noti al poeta, di cui si è conservata testimonianza. Si ricorda, ad esempio, come l'anziano Johann Baptist conservasse gelosamente, sulla caminiera della stanza da letto, una preziosa statuetta dell'*Empereur des Français*, oppure come, ogni volta che il nipote intonava la *Marseillaise*, si alzasse in piedi e si unisse alacramente al canto con una punta di residua commozione.

Il *lapsus linguae* occorso, al riaffiorare di quei lontani ricordi, durante una conversazione con Edith Landmann nell'estate del 1919, è altresì alquanto indicativo in proposito: il riconosciuto fondatore della famiglia è indicato come «*Urgrossvater*»⁴ (bisnonno), evidentemente accolto in una linea diretta di ascendenza in ragione dell'impronta culturale trasmessa alle generazioni successive. Il fatto stesso che, fino all'età di 22 anni, George firmasse i propri scritti con il nome di Étienne – forma tipicamente francese dei vari appellativi derivati dal greco Στέφανος (corona) – e che abbia infine optato per “Stefan” solo a seguito dell'incontro a Parigi con Stéphane Mallarmé, è ugualmente sintomatico di un accidentato percorso di autodefinizione della personalità che intercetta sistematicamente il mondo di lingua francese. Appare doveroso tenere a mente questi dati nell'affrontare il viluppo biografico dei mesi del primo soggiorno parigino, di cui è indispensabile ripercorrere qui di seguito le tappe fondamentali per offrire un breve resoconto delle vicende intellettuali e umane esperite dal poeta *in pectore*.

³ *Ivi*, pp. 36-37.

⁴ Edith Landmann, *Gespräche mit Stefan George*, Küpper, Düsseldorf/München, 1963, p. 77.

Di ritorno da un breve e complessivamente deludente soggiorno in Inghilterra, il neodiplomato Étienne George trascorse l'inverno 1888/89 nella cittadina di Montreux, sita sulle sponde del lago di Ginevra e destinata a divenire celebre come luogo della morte di due dei più grandi autori del XX secolo, Rainer Maria Rilke e Vladimir Nabokov. Il 20 febbraio 1889 ricevette una lettera da Gustav Lenz, docente di francese presso il ginnasio che aveva frequentato a Darmstadt, con il quale era rimasto in rapporti di cordiale amicizia. L'affabile insegnante vi rendeva nota l'intenzione di recarsi a Parigi ai primi del mese di aprile ed estendeva al suo protetto – cui si rivolgeva ora, in termini di rispettosa confidenza, con l'appellativo di «*cher ami*» – l'invito ad accompagnarlo.

Abituale visitatore della capitale francese, aveva già stabilito dove avrebbero alloggiato: l'Hôtel des Américains, una graziosa pensione a gestione familiare al numero civico 14 di rue de l'Abbé de l'Épée, fra rue Saint-Jacques e Boulevard Saint-Michel, nel cuore del Quartiere Latino. Per una curiosa coincidenza, nel 1902 Rilke avrebbe stabilito in quella medesima strada, in un edificio quasi attiguo, il suo primo domicilio parigino⁵. La struttura disponeva di un giardino interno ed era abitualmente frequentata da artisti ed intellettuali, fra cui Albert Saint-Paul, giovane poeta di Toulouse, con cui Lenz era in contatto epistolare. In realtà, i due sarebbero giunti a Parigi solo a fine aprile⁶. Ripercorrendo a distanza di decenni quei momenti decisivi per la formazione intellettuale del suo maestro, Robert Boehringer non manca di stupirsi delle felici coincidenze che avrebbero consentito all'ancora sconosciuto poeta renano di entrare in contatto con alcuni fra i massimi protagonisti della scena culturale europea.

⁵ George C. Schoolfield, *Young Rilke and his time*, Camden House, Rochester (N.Y.), 2009, p. 137.

⁶ Robert E. Norton, *Secret Germany: Stefan George and his circle*, Cornell University Press, Ithaca (NY)-London, 2002 [da ora REN], p. 43.

«Welcher Stern über seinem Leben hat ihn, als er zum ersten Mal Paris betrat, mitten ins Quartier Latin an die Gärten des Luxembourg geführt und dort am ersten Tage Albert Saint-Paul finden lassen!»⁷

«Quale stella nella sua vita lo ha condotto, quando giunse per la prima volta a Parigi, nel cuore del Quartiere Latino ai Giardini di Lussemburgo e gli ha fatto trovare il primo giorno Albert Saint-Paul!».

Le notizie relative alla prima fase del soggiorno parigino ci sono pervenute grazie ad un articolo dello stesso Saint-Paul apparso, in occasione dei festeggiamenti per il sessantesimo compleanno dell'ormai celebre George, sulla *Revue d'Allemagne*⁸. Pare che, taciturno e riservato per indole, George fosse solito accompagnare in silenzio Lenz mentre questi, affidandosi all'immane guida turistica Baedeker, lo conduceva febbrilmente per le vie della città, fornendo esaurienti notizie storiche e dati tecnici su ogni edificio di interesse culturale in cui gli capitasse di imbattersi. Comprensibilmente, l'attenzione di Lenz si concentrò soprattutto sulle imponenti costruzioni realizzate per l'*Exposition Universelle*, la cui fastosa organizzazione coincideva con le celebrazioni per il centenario della Rivoluzione: il *Grand Dôme Central* di Joseph Bouvard, la *Galerie des Machines* progettata da Ferdinand Dutert e Stephen Sauvestre, una ricostruzione della imponente fortezza della Bastiglia e, a perenne memoria dell'epocale evento, la *Tour Eiffel*, situata proprio all'ingresso degli spazi espositivi di *Champ-de-Mars*. George, tuttavia, non mostrava di condividere l'entusiasmo del suo compagno di viaggio e, secondo quanto riferito da Saint-Paul, solo i discorsi sulle nuove correnti letterarie parigine sembravano risvegliare il suo interesse. In quei primi giorni,

⁷ Robert Boehringer, *Mein Bild von Stefan George*, Helmut Küpper, Düsseldorf/München, 1968 (2. Aufl.) [da ora RB], p. 31.

⁸ Albert Saint-Paul, *Stefan George et le symbolisme français*, in: *Revue d'Allemagne*, Nr. 13-14, November-Dezember 1928, p. 397 e segg.

comunque, Saint-Paul ammise di non aver avuto il minimo sentore delle inclinazioni poetiche del giovane che gli si era presentato come semplice studente di filologia; propensioni di cui peraltro anche Lenz non risulta fosse all'epoca a conoscenza⁹.

Fu solo alla partenza di quest'ultimo, rientrato in Germania per impegni scolastici, che George poté iniziare a disporre liberamente e costruttivamente del proprio tempo. Decise di approfondire lo studio della letteratura francese con il prezioso ausilio di Saint-Paul, il quale gli prestò numerosi libri (fra cui i *Fleurs du mal* di Baudelaire e *Sagesse* di Verlaine) e prese l'abitudine di leggergli ogni mattina, nel giardino riservato agli ospiti della pensione, «*einige Stunden aus den Werken des französischen Schrifttums*»¹⁰ (per alcune ore opere della letteratura francese). Saint-Paul lo introdusse anche alla turbolenta vita artistica della capitale, sfruttando la sua vasta rete di conoscenze. Attivo collaboratore di periodici letterari (*Ecrits pour l'art*, *L'Ermitage* e, in seguito, il *Mercur*), era molto vicino a Henri de Régnier e Albert Mockel, editori della *revue symboliste* belga *La Wallonie*. Figura chiave della Parigi di quegli anni, Saint-Paul era inoltre in diretto contatto con molti dei maggiori poeti e scrittori del tempo: Jean Moréas, Gustave Khan, Stuart Merrill, Francis Vielé-Griffin, Villiers de l'Isle-Adam, Edouard Dujardin, oltre naturalmente a Paul Verlaine e Stéphane Mallarmé¹¹. In sua compagnia, George iniziò così a frequentare i più importanti e affollati *cafés littéraires* dell'epoca: dal *Café François Premier*, il preferito da Verlaine, al *Café Vachette*, dove Moréas teneva regolarmente incontri. Merita altresì citare il *Café Voltaire*, prediletto da Mallarmé, e soprattutto il *Café Soleil d'Or* in Place Saint-Michel, nella cui sala interrata Léon Deschamps, fondatore della celebre rivista *La Plume*, organizzava affollate e turbolente *soirées* ogni secondo sabato del mese¹².

⁹ Friedrich Wolters, *Frühe Aufzeichnungen nach Gesprächen mit Stefan George zur «Blättergeschichte»*, hg. von Michael Philipp, Castrum Peregrini Presse, Amsterdam, 1996, p. 26.

¹⁰ Friedrich Wolters, *Stefan George und die Blätter für die Kunst. Deutsche Geistesgeschichte seit 1890*, Georg Bondi, Berlin, 1930, p. 19.

¹¹ REN, p. 45.

¹² *Ivi*, p. 46. Si rimanda, sul tema, al capitolo dedicato ai *cafés* parigini nell'affascinante e ricco saggio: Hermann Kesten, *Poeti al caffè*, trad. di Alfredo Foelkel, Bompiani, Milano, 1961, pp. 13-70.

Il giovane Etienne si imbevve, dunque, oltre che di discorsi e letture, della straordinaria atmosfera di rinnovamento culturale che si respirava nei *cafés* e nei *boulevards* della Parigi di fine secolo, che sulle pagine della rivista *L'Occident* il poeta e saggista Adrien Mithouard avrebbe paragonato con ardita ma efficace immagine ad una delle figure antonomastiche della femminilità seduttoria, «*cette Salomé occidentale qui sait tant de choses et qui danse devant l'immortel Atlantique*»¹³ (questa Salomé occidentale che conosce tante cose e che danza davanti all'immortale Atlantico). Le liriche risalenti a questi mesi, una parte delle quali confluirono poi nella raccolta di poesie giovanili intitolata *Zeichnungen in Grau* (Disegni in grigio), esprimono potentemente, seppure con qualche ingenuità stilistica, questa acerba e velleitaria aderenza alla *bohème* metropolitana. Si leggano, a titolo di esempio, i versi conclusivi di *Gift der Nacht* (Veleno della notte): la lirica coglie il poeta mentre, disteso sul letto, esausto ma incapace di dormire («*müde [...] doch ohne schlaf*»), si abbandona ad una torbida *rêverie*.

«*Wollte mit offenen armen*

In mein unheil rennen

Wie ein rasender lieben

Mich ganz verderben

*Und bald des todes sein.»*¹⁴

«Volevo a braccia aperte

Correre verso la mia rovina

Come un folle amare

Rovinarmi completamente

E presto morire.»¹⁵

¹³ Cit. in: Henry de Paysac, *Eugène de Castro et Francis Vielé-Griffin: une amitié symboliste*, Coimbra editora, Coimbra, 1983, p. 6.

¹⁴ *Werke*, II, p. 504. Laddove è presente la generica indicazione *Werke*, è da intendersi l'edizione completa delle opere: Stefan George, *Werke. Ausgabe in zwei Bänden*, Deutscher Taschenbuch Verlag, München, 2000.

Trascorse alcune settimane e ritenendo che George soddisfacesse i criteri per l'ammissione, Saint-Paul e Mockel fissarono un incontro con Mallarmé per domandargli il permesso di condurre il giovane tedesco ad una delle riunioni del martedì. Comprensibilmente, prima di dare il suo assenso, Mallarmé volle avere notizie su George. Gli fu risposto che non aveva ancora pubblicato nulla, ma aveva espresso il lodevole proposito di tradurre i *Fleurs du mal* in tedesco; inoltre, aggiunsero entrambi, questo anonimo studente appena ventunenne ricordava «*le jeune Goethe, Goethe avant le Werther*»¹⁶ (il giovane Goethe, Goethe prima del Werther). Evidentemente incuriosito, Mallarmé replicò che lo avrebbe atteso il martedì seguente e, accogliendo con ironia l'azzardato quanto impegnativo paragone, li congedò pregandoli di informarlo della vanità di suicidarsi a causa di una Lotte.

Abbiamo diverse testimonianze, dirette e indirette, in merito alla sua reiterata partecipazione agli incontri del martedì sera nell'appartamento di Mallarmé. In una lettera indirizzata a Saint-Paul del novembre 1889, ad esempio, George conclude la missiva con l'espressione «*un de ces mardis*»¹⁷ (uno di questi martedì), rassicurante indizio di una frequentazione dell'elitario salotto di rue de Rome al tempo stesso assidua e protratta nel tempo. Ciò che interessa in questa sede non è, tuttavia, soffermarsi ulteriormente su momenti topici del primo soggiorno parigino o dei successivi – George tornò ripetutamente a Parigi negli anni fra il 1890 e il 1892, continuando a coltivare rapporti personali con alcuni *mardistes* – bensì tentare di circoscrivere ed identificare i caratteri salienti dell'enorme influenza che Mallarmé, il poeta ma anche l'uomo, esercitò sulla sue successive elaborazioni teoriche e conseguentemente sulla effettiva prassi versificatoria.

A questo scopo si è ritenuto opportuno tentare di ricostruire, attraverso una selezione di suggestive testimonianze coeve, l'ambiente e soprattutto l'atmosfera che il giovane George dovette respirare nel salotto di rue de Rome. A questo breve ma doveroso *excursus*, coerentemente con le finalità

¹⁵ La traduzione, ove non altrimenti specificato, è da intendersi originale.

¹⁶ REN, p. 48.

¹⁷ George ad Albert Saint-Paul, 6 Novembre 1889, in: RB, p. 217.

dichiarate del presente capitolo, seguirà poi l'analisi della più preziosa testimonianza lasciataci in merito dallo stesso George, ovvero la succinta ma densissima *Lobrede* (discorso laudatorio) dedicata al riconosciuto *Maître*. Un'attenta lettura di taglio comparatistico di quelle pagine ci consentirà di cogliere la profondità e pervasività d'impatto contenutistico-formale e le sue plurime ricadute sulla successiva produzione georghiana prima di intraprendere un'indagine sistematica degli influssi stilistico-tematici nelle opere giovanili, argomento primario della presente trattazione. Mallarmé si era trasferito a Parigi nel 1871, in un appartamento al 29 di rue de Moscou, fissando inizialmente il giovedì come giorno di visite. Quattro anni più tardi, nel 1875, aveva traslocato nella vicina rue de Rome al numero civico 87, divenuto l'89 nel febbraio 1884. Sito fra il Parc Monceau e il cimitero di Montmartre, il suo piccolo appartamento si trovava al quarto piano di un altrimenti anonimo palazzo. Disponiamo di numerose testimonianze illustri e persino di alcune fotografie, scattate dal famoso Dornac (pseudonimo di Paul François Arnold Cardon), grazie alle quali è possibile ricostruire con notevole fedeltà gli spazi domestici, l'arredamento e la disposizione del mobilio della casa nonché le abitudini del poeta.

Il centro della sala dove si tenevano le riunioni era occupato da un vecchio tavolo Luigi XVI a *demi-lune*, intorno al quale erano sistemate le sedie e un divano. Tutto intorno, alle pareti e sui mobili, quadri e statue di artisti destinati alla celebrità fra cui Manet, Monet, Whistler, Rodin, Gauguin e Odilon Redon. Camille Mauclair, scrittore prolifico e acuto critico letterario, ne fornisce un'accurata descrizione utile a dare un'idea della peculiare atmosfera che vi si respirava. La cura per dettagli apparentemente secondari, come l'immane presenza di una ciotola piena di fragrante tabacco o l'utilizzo di *crêpe papier* sulla lampada per creare una luce calda e soffusa, sono in realtà elementi fondamentali di un rituale che va perfezionandosi e arricchendosi negli anni fino a creare un'aura sacrale intorno ad un ambiente solo apparentemente borghese, elevato a museo vivente da una straordinaria collezione di raffinati tesori d'arte contemporanea.

«Cet appartement, un reporter l'a défini "chetif" [...] À la vérité, il était des plus modestes, au quatrième étage d'une maison banalement bourgeoise. Ce fu Mallarmé lui-même qui vint nous ouvrir et, après une antichambre exigüe, nous introduisit dans une pièce tenant lieu tout ensemble de salon et de salle à manger. Il y avait, dans une niche d'angle, un poêle de faïence, quelques meubles de noyer et une "suspension" au-dessus de la table centrale où était posé un bol chinois plein de tabac. Aux murs, quelques très belles choses: une paysage de rivière de Claude Monet, une esquisse d'Édouard Manet représentant Hamlet et le Spectre sur la terrasse d'Elseneur, une eau-forte de Whistler, le petit portrait de Mallarmé par Manet qui est maintenant au musée du Louvre, une aquarelle de Berthe Morisot, et un pastel de fleurs d'Odilon Redon [...] Sur un vaisselier, il y avait un plâtre de Rodin représentant une nymphe nue saisie par un faune, et une bûche de bois orangé où Paul Gauguin avait sculpté un profil de Maori [...]»¹⁸

«Un giornalista ha definito questo appartamento "risicato" [...] In verità, era molto modesto, al quarto piano di un edificio banalmente borghese. Fu Mallarmé stesso che ci venne ad aprire e, superata una angusta anticamera, ci introdusse in uno spazio che fungeva al contempo da salone e da sala da pranzo. C'era, in una nicchia ad angolo, una stufa in maiolica, alcuni mobili di noce e un lume sospeso sopra il tavolo centrale dove era posata una ciotola cinese colma di tabacco. Ai muri, alcune cose molto belle: un paesaggio della riviera di Claude Monet, uno schizzo di Edouard Manet rappresentante Amleto e lo Spettro sulla terrazza di Elsinor, un'acquaforte di Whistler, il piccolo ritratto di Mallarmé realizzato da Manet che ora è al museo del Louvre, un acquarello di Berthe Morisot, e un pastello a tema floreale di Odilon Redon [...] Su un comò, c'era un gesso di Rodin rappresentante una ninfa nuda catturata da un fauno e un tocco di legno d'arancio in cui Paul Gauguin aveva scolpito un profilo maori [...]»

¹⁸ Camille Mauclair, *Mallarmé chez lui*, Mayenne, Paris, 1935, pp. 17-19. Cfr. anche Henri Mondor, *Vie de Mallarmé*, Gallimard, Paris, 1941, p. 643.

La prima menzione di incontri letterari il martedì sera, dalle nove a mezzanotte, in rue de Rome si trova in una lettera del dicembre 1877, in cui Mallarmé scrive: «*Je suis à la maison [...] tous les Mardis soirs à coup sûr*» (Sono a casa [...] tutti i martedì sera senza eccezioni)¹⁹. Presto la fama di quelle riunioni travalicò i confini di Parigi e in breve anche dell'area francofona, attirando artisti e intellettuali da ogni parte d'Europa e del mondo. Oltre a tutte le maggiori figure della vita culturale parigina, nell'interminabile lista dei *mardistes* figurano i portoghesi Xavier de Carvalho, Antonio de Oliviera-Soares e Eugenio de Castro, riconosciuto iniziatore quest'ultimo del movimento simbolista lusitano; il poeta argentino Leopoldo Diaz, tra i più importanti precursori del modernismo, e il peruviano Nicador della Rocca de Vergalo; gli italiani Luigi Gualdo e Vittorio Pica, acutissimo *passeur* il secondo tra la Napoli post-unitaria e la Parigi dei Goncourt²⁰; gli statunitensi Stuart Merrill e Francis Vielé-Griffin; gli inglesi Oscar Wilde, Lord Alfred Douglas e Arthur Symons. Quest'ultimo restituisce perfettamente, in una sua memoria posteriore, il senso di ieratica compostezza e al contempo di calore domestico che trasmettevano agli ospiti l'appartamento di rue de Rome e il suo padrone.

«No one who has ever climbed those four flights of stairs will have forgotten the narrow, homely interior, elegant with a sort of scrupulous Dutch comfort; the heavy, carved furniture, the tall clock, the portraits, Manet's, Whistler's, on the walls; [...] above all, the rocking-chair, Mallarmé's, from which he would rise quietly, to stand leaning his elbow on the mantelpiece, while one hand, the hand which did not hold the cigarette, would sketch out one of those familiar gestures [...]»²¹

«Nessuno che abbia mai salito quelle quattro rampe di scale avrà dimenticato lo stretto e domestico interno, elegante con una sorta di scrupolosa comodità olandese; il pesante mobilio intagliato, l'alta

¹⁹ Per una documentazione esauriente sull'argomento, si rimanda a: Gordon Millan, *Les "Mardis" de Stéphane Mallarmé: mythes et réalités*; Librairie Nizet, Paris, 2008.

²⁰ Si veda il prezioso epistolario: Vittorio Pica, *"Votre fidèle ami de Naples". Lettere a Edmond de Goncourt (1881-1896)*, a cura di Nunzio Ruggiero, Alfredo Guida Editore, Napoli, 2004.

²¹ Arthur Symons, *The Symbolist Movement in Literature*, introduction by Richard Ellmann, E. P. Dutton & Co., New York, 1919, p. 64.

pendola, i ritratti di Manet e Whistler alle pareti; [...] soprattutto la sedia a dondolo, quella di Mallarmé, dalla quale si sollevava silenziosamente, appoggiando il gomito alla caminiera per alzarsi in piedi, mentre una mano, la mano che non reggeva la sigaretta, abbozzava quei gesti ben noti [...]»

L'aura che avvolgeva l'abitazione risulta, naturalmente, comprensibile solo in quanto effetto osmotico di quella autenticamente sacerdotale che circondava il suo proprietario. Lo stesso Symons formula esplicitamente l'equazione fra arte e religione, dove la prima incorpora la ritualità simbolica e le pretese di verità della seconda per soppiantarla agli occhi di una nuova *élite* intellettuale. L'alloggio borghese di Mallarmé diviene così, nella trasfigurazione sua e dei *mardistes*, un vero e proprio tempio in cui egli figura come l'unico officiante, depositario di un verbo poetico coerentemente sottratto ad ogni forma di commercializzazione venale.

«Here was a house in which art, literature, was the very atmosphere, a religious atmosphere; and the master of the house, in his just a little solemn simplicity, a priest. I never heard the price of a book mentioned [...] here, in this one literary house, literature was unknown as a trade.»²²

«Ecco una casa in cui l'arte, la letteratura, era la vera atmosfera, un'atmosfera religiosa; e il maestro della casa, nella sua semplicità appena un po' solenne, un sacerdote. Non ho mai udito menzionare il prezzo di un libro [...] qui, in quest'unico salotto letterario, la letteratura era sconosciuta come scambio culturale.»

Un'immagine iconica e statica che, secondo un commento sardonico, gli conferiva *«this air of a Buddha, of a prophet enveloped by cigarette smoke»²³* (questa aria di un Buddha, di un profeta ammantato da fumo di sigaretta), ma che dovette certamente fare grande presa sul giovane George.

²² *Ivi*, p. 65.

²³ *REN*, p. 49.

L'autore del *roman à clef* *Le Soleil des morts* (Il sole dei morti, 1898), il già citato Mauclair, rivolgerà l'accusa principalmente ai suoi discepoli, che a suo dire stavano metaforicamente imbalsamando il venerato maestro mentre era ancora in vita²⁴; la stessa accusa che, non casualmente, sarebbe stata rivolta decenni più tardi ai membri più devoti del *George-Kreis*.

Sebbene Mallarmé fosse un uomo cordiale e garbato, non del tutto estraneo alla facezia giocosa e alla conversazione salottiera, le riunioni del martedì sera si risolvevano con rare eccezioni nella lettura di poesie seguita da un lungo ed ininterrotto soliloquio del *Maître*, che i numerosi ospiti ascoltavano doverosamente in silenzio. Il tema principale del monologo era, immancabilmente, l'arte. Il cuore teoretico elaborato da Mallarmé sull'argomento non variò mai in modo significativo rispetto alla formulazione che ne aveva dato nel saggio giovanile *Hérésies Artistiques: L'Art pour tous* (Eresie artistiche: l'arte per tutti, 1862) e, dalle testimonianze dei presenti, possiamo dedurre che Mallarmé desse di volta in volta riformulazioni del principio alla base del suo edificio poetologico, già splendidamente enunciato in quel breve scritto giovanile e superbamente riassunto nel suo memorabile *incipit*:

*«Toute chose sacrée et qui veut demeurer sacrée s'enveloppe de mystère. Les religions se retranchent à l'abri d'arcanes dévoilés au seul prédestiné : l'art a les siens. La musique nous offre un exemple. Ouvrons à la légère Mozart, Beethoven ou Wagner, jetons sur la première page de leur œuvre un œil indifférent, nous sommes pris d'un religieux étonnement à la vue de ces processions macabres de signes sévères, chastes, inconnus. Et nous refermons le missel vierge d'aucune pensée profanatrice.»*²⁵

«Ogni cosa sacra e che vuole rimanere sacra deve avvilupparsi di mistero. Le religioni si nascondono al riparo di misteri rivelati al solo predestinato: l'arte ha i suoi. La musica ce ne offre

²⁴ *Ibid.*

²⁵ Stéphane Mallarmé, *Œuvres complètes*, Gallimard, Paris, 1945, pp. 258-259. Pubblicato per la prima volta sulla rivista *L'Artiste* (15 septembre 1862), in: *L'Artiste. Beaux-Arts et Belles-Lettres*, XXXII Année, Tome II, Paris, 1862, pp. 127-128.

un esempio. Apriamo alla leggera (uno spartito di) Mozart, Beethoven o Wagner, gettiamo uno sguardo indifferente sulla prima pagina della loro opera e veniamo presi da uno sbigottimento religioso alla vista di queste macabre processioni di segni severi, casti, sconosciuti. E chiudiamo il messale estranei ad ogni pensiero profanatore.»

Il primo e fondamentale principio poetologico mallarmeano, pietra angolare su cui è costruito il suo edificio teorico, è qui espresso nella forma più chiara ed elegante: l'arte è l'espressione più alta e nobile del sentire umano e, come tale, non può che essere aristocratica nel senso etimologico del termine, un'esperienza riservata a pochi eletti. L'esempio degli spartiti musicali, le cui note appaiono al profano una sequenza misteriosa di segni privi di rapporto con il suono, è altamente emblematico.

Appare evidente come non si tratti di semplice elitarismo, etichetta di comodo utilizzata più tardi per lo stesso George e la sua cerchia di accoliti. Obiettivo polemico è, come già in Baudelaire, *le Philistin*, ovvero il "filisteo" borghese, che porta sulle sue spalle la colpa storica di aver democratizzato l'arte, «*mystère accessible à de rares individualités*»²⁶ (mistero accessibile a rari individui), pretendendo che venisse insegnata al pari di una qualsiasi scienza, che entrasse cioè a far parte della formazione di base del cittadino europeo moderno. Il poeta ha, pertanto, la finalità primaria di riportare la parola poetica nel dominio esoterico che le è proprio, rifuggendo da ogni compromesso che minacci di contaminarne la purezza. Si deduce da quanto riferito altresì la presenza di un secondo idolo polemico, ovvero la cosiddetta *art engagé*, espressione che va qui intesa nel senso più vasto di arte impegnata nella rappresentazione della realtà, sia che essa si prefigga finalità pedagogiche, moralistiche, di denuncia sociale o di presa mimetica sul reale. La similitudine con l'impianto teorico che sorresse l'opera di George fino alla tarda maturità appare evidente.

²⁶ *Ibid.*

In lode di Mallarmé

Il testo apparso nell'agosto 1893 in apertura del quinto numero della prima annata dei *Blätter*²⁷, destinato dieci anni più tardi a trovare collocazione editoriale in quell'eccezionale zibaldone teoretico-poetologico che è *Tage und Taten* (Giorni e Azioni, 1903), nasce come documento aristotelicamente esoterico, indirizzato a quella stessa consorceria cenacolare che ne avrebbe dovuto fruire per un'ermeneutica retrospettiva. Come avremo modo di appurare, infatti, esso raccoglie un prezioso catalogo di motivi e stilemi direttamente ascrivibili all'esperienza lirico-teorica mallarmeana o di cui quest'ultima si era fatta, ai fini della rielaborazione georghiana, mediatrice. Il suo primario interesse risiede, dunque, dalla nostra prospettiva di esegeti posteri, nel fungere da chiave interpretativa preliminare, utile ad evidenziare ed isolare i nodi stilistico-contenutistici su cui è stato costruito l'edificio poetologico della trilogia prima di valutarne in dettaglio la riarticolazione nella prassi versificatoria.

La *Lobrede* (discorso laudatorio) prende le mosse da un conciso ma per ciò stesso tanto più marmoreo ritratto, nel quale la laconicità nominale della prosa lapidaria riesce a condensare in sapide pennellate i connotati salienti dell'olimpica figura.

*«Den jähren aufstrich in handbewegung stimme und (lächeln wir!) selbst in der bezeichnenden haarlocke und den endhaken der schrift, beinah schüchternes rückhalten und andererseits bezaubernde höflichkeit [...] gewisse leicht britannische arten mit dennoch dem eifer eines gläubigen für seine sache: der mann Stéphane Mallarmé.»*²⁸

«L'improvvisa arcata ascendente nel movimento della mano, nella voce e (sorridenti!) persino nel distintivo ricciolo e l'uncino finale del carattere calligrafico, una quasi timorosa ritrosia e d'altro

²⁷ *Dichterköpfe III. Mallarmé*, in: *Blätter*, I, 5, pp. 134-137.

²⁸ *Werke*, I, p. 505.

canto un'affascinante cortesia [...] certe maniere lievemente britanniche e, ciò nondimeno, aventi lo zelo di un fedele devoto alla sua causa: l'uomo Stéphane Mallarmé.»

Un modello certamente identificabile sul piano formale è rappresentato dai «*Portraits*» (ritratti) degli *Écrits pour l'Art* (Scritti per l'Arte), rivista diretta fra il 1887 e il 1892 da René Ghil, con il quale George entrò personalmente in contatto²⁹. Si legga, a dimostrazione dell'eco manifesta, il teatrale *introibo* all'anonimo ritratto di Stuart Merrill, anch'esso imperniato sull'individuazione di tratti fisici evocativi di caratteri distintivi della personalità autoriale nonché ugualmente strutturato a livello sintattico intorno all'artificio retorico dell'agnizione finale.

*«Le masque large, très marqué d'angles en lesquels dorment des pensers anciens, et l'air d'un adolescent seigneur un peu lointaine et grave à cause de livres de philosophies tôt parcourus: Stuart Merrill.»*³⁰

«La maschera larga, ben marcata da angolature nelle quali riposano pensieri aviti, e l'aria d'un adolescente gentiluomo un po' distante e pensoso a causa di libri di filosofia sfogliati anzitempo: Stuart Merrill.»

Un'analisi della galleria di ritratti degli *Écrits*, ancorché non priva di interesse per il nostro discorso, non può ovviamente essere affrontata in questa sede. Sia qui bastante sottolineare che si tratta di testi palesemente composti e, come il ritratto georghiano, copiosi di rimandi non immediatamente ravvisabili. In questo senso, il duplice richiamo a «*stimme*» (voce) e «*schrift*» (carattere di scrittura) all'inizio del breve *excerptum* succitato è particolarmente significativo laddove, in diversi contesti, quest'ultimo termine può indicare l'atto dello scrivere, uno scritto specifico e il carattere calligrafico o tipografico adoperato. Il tono inconfondibile della voce così come il peculiare tratto

²⁹ RB, p. 208.

³⁰ *Écrits pour l'art*, vol. I, p. 25 (7 janvier 1887).

autografo divengono qui cifra distintiva di una poesia, quella mallarmeana, che è prima di tutto un'esperienza unica e irripetibile al di fuori del contesto parasacrale in cui si origina. In altri termini, il testo poetico si configura come una vera e propria piattaforma audio-visuale, in cui il segno mima la notazione musicale, operando l'attesa sintesi panartistica nel momento stesso in cui si traduce in canto aedico con la «*lecture à haute voix*» (lettura ad alta voce)³¹. Non è arduo ravvisare in questa sperimentale teoria fonosemantica i prodromi del corrispettivo *Vorlesen*, pratica riproposta e codificata nel cerimoniale del *Kreis* come *Initiationsritual* (rituale di iniziazione)³², così come è agevole riconoscervi l'origine remota dell'idea alla base della *Stefan-George-Schrift*, serie completa di caratteri tipografici ricalcati dalle proprie lettere calligrafiche, marchio inequivocabile di una partecipazione del grafema inimitabile del poeta nella riproduzione dell'atto poetico determinata dalla lettura³³.

A proposito della frase seguente, incentrata sul carattere schivo ma sempre impeccabilmente garbato del *Maître*, è doveroso notare *per incidens* che George guardò a «*der mann*» (l'uomo) Mallarmé anche come a un modello di comportamento sociale e privato. Il suo atteggiamento nobilmente distaccato verso la realtà esterna e la sua fervente (a tratti, persino fanatica) consacrazione al proprio impegno artistico, che oggi potremmo leggere come personali idiosincrasie, divennero per il giovane George le due ferree regole cui improntare la propria esistenza; il suo codice di condotta da dandy piccolo-borghese, che recupera dalla tradizione cortigiana le qualità eminentemente aristocratiche della “sprezzatura”³⁴ e dello stoicismo³⁵ ma rifiuta sia le pose byroniche sia le eccentricità decadenti, confinando l'estetismo ad un carbonaro culto per il Bello, condivisibile solo dagli adepti di una segreta eteria. Sulla scorta di queste

³¹ Mary Lewis Shaw, *Performance in the Texts of Mallarmé: The Passage from Art to Ritual*, Pennsylvania State University Press, University Park, 1993, pp. 180-181.

³² Farina Fontaine, *Die Funktion von Ritualen im George-Kreis*, GRIN Verlag, München, 2012 (print on demand), p. 27.

³³ Su questo tema apparentemente di interesse specialistico, in realtà ineludibile per la comprensione della politica editoriale georghiana e della ritualità del *Kreis*, si rimanda a: Armin Schäfer, *Die Intensität der Form: Stefan Georges Lyrik*, Böhlau Verlag, Köln, 2005, pp. 108-115; Calvin Scott, *"Ich löse mich in Tönen ...": Zur Intermedialität bei Stefan George und der Zweiten Wiener Schule*, Frank & Timme Verlag, Berlin, 2007, pp. 47-50.

³⁴ Mario Domenichelli, *Cavaliere e gentiluomo. Saggio sulla cultura aristocratica in Europa (1513-1915)*, Bulzoni, Roma, 2002, p. 192.

³⁵ *Ivi*, p. 565.

premesse, appaiono forse più comprensibili le parole pronunciate in merito dall'anziano e già celebre *Meister*, che pure minimizzando *a posteriori* l'influenza stilistica di Mallarmé a vantaggio di altri modelli francesi (fra tutti, Baudelaire e Verlaine), ne riconobbe l'influsso «*im tiefsten sinn*» (nel senso più profondo) sulla sua futura «*Lebenskunst*»³⁶ (arte di vivere). In proposito, si consideri anche ciò che scrive Maclair della segreta fratellanza che legava per la vita tutti gli appartenenti al cenacolo mallarmeano.

*«À travers la vie, ces hommes se sont sentis toujours solidaires. Avoir été “des mardis de Mallarmé”, c'est un titre de fierté et de fraternité.»*³⁷

«Per tutta la vita, questi uomini si sono sempre sentiti solidali. Essere stato “ai martedì di Mallarmé”, è un titolo di fierezza e fratellanza.»

A glossa del magistrale ritratto, George pone poi un elenco di versi che d'acchito potrebbero apparire cavati da un qualche brogliaccio di prove di traduzione. In realtà, non si tratta di un informe *Konvolut* bensì di una selezione accuratamente meditata che, se per un verso testimonia l'estesa conoscenza dell'opera mallarmeana, dall'altro costituisce un'inestimabile testimonianza diretta dei versi che suggestionarono e ammaliarono maggiormente la fantasia poetica del grande discepolo tedesco. Merita, dunque, leggerli e commentarli singolarmente, non soffermandoci sull'approccio del George traduttore-esegeta, tema cui è dedicato il capitolo conclusivo, e indagando piuttosto le verosimili ragioni della scelta del verso o dei versi in analisi alla luce della riproposizione nella trilogia di motivi e stilemi specifici.

«Le peuple s'agenouille et leur mère se lève»

«Dann kniet das Volk und ihre mutter steht»

³⁶ REN, p. 52.

³⁷ Camille Maclair, op. cit., p. 59.

«Cade in ginocchio la gente e la loro madre si leva»

Il verso con cui si apre il breve elenco è tratto dalla sesta strofa di *Le Guignon* (La Scalogna)³⁸. La poesia, originariamente pubblicata sulla rivista *L'Artiste* nel 1862, affronta, in ritmi e immagini che mimano da vicino *Ténèbres* (Tenebre) di Gautier³⁹, il tema tipicamente baudelairiano degli emarginati, alla cui muta disperazione il poeta presta la propria voce. L'identificazione del duplice modello, che ne tradisce l'appartenenza alla produzione giovanile e che non poté sfuggire al coltissimo e perspicace George, fa sospettare che quest'ultimo volesse esplicitare come Mallarmé fosse stato, prima che originale teorico e innovativo poeta, epigono di una feconda tradizione di cui aveva da subito riconosciuto il capostipite nel Baudelaire delle *Fleurs* e nella quale l'apporto parnassiano era inscindibilmente connaturato.

Tuttavia, se pure ciò aiuta a comprendere le ragioni dell'interesse per la lirica in questione, la motivazione alla base della scelta del verso in oggetto risiedono altrove e pertengono piuttosto al piano contenutistico, che necessita scomporre nelle due complementari ma distinte immagini da cui è formato. La rappresentazione pittoricamente iconica della folla prostrata in ginocchio, non esente da uno strisciante gusto melodrammatico, è variamente presente in contraltare all'effigie del re-sacerdote abbozzata già nelle *Hymnen*, evoluta e precisata in *Pilgerfahrten* – a partire da *Mahnung*⁴⁰ (Ammonizione), che da questa prospettiva rappresenta un punto di svolta – e, infine, perfezionata e portata a compimento in *Algabal*, nella cui ultima sezione la divisione fra il re-sacerdote e la plebe prostrata tracima dal piano socio-politico, configurando il medesimo iato ontologico che distanzia divinità e mortali. Anche per quanto concerne l'immagine contrapposta dell'elevazione della «mère» non è difficile scoprire un parallelismo con l'iconografia delle *Hymnen*, dove la fertile vena georghiana opera già una compiuta trasposizione del femminile nella sfera del numinoso,

³⁸ Stéphane Mallarmé, *Poesie*, a cura di Luciana Frezza, Feltrinelli, Milano, 1966, pp. 6-11 [da ora *Poesie*].

³⁹ *Ivi*, p. 173.

⁴⁰ *Werke*, I, pp. 32-33.

facendogli assumere le sembianze diafane di figure mediatrici fra il divino e l'umano di cui è prima manifestazione la «*herrin*» (signora) della programmatica *Weihe*⁴¹ (Consacrazione).

«*Et j'ai cru voir la fée au chapeau de clarté*»

«*Mir war ich sah die fee im strahlenhut*»

«E credetti vedere la fata dal cappello di luce»

Il secondo verso è tratto da *Apparition* (Apparizione)⁴², poesia di datazione incerta ma sicuramente risalente agli anni d'esordio, che apparve a stampa solo vent'anni più tardi nei *Poètes Maudits* (Poeti maledetti, 1884) di Verlaine. Varie ipotesi sono state formulate circa l'identità della «*fée*», identificando la destinataria occulta della poesia ora nella defunta madre del poeta ora, meno arbitrariamente, nella giovane inglese Etty Yapp, di cui il fraterno amico Henri Cazalis avrebbe commissionato il «ritratto»⁴³; un'ipotesi quest'ultima che, in accordo con lo stile manieristicamente preraffaellita del dettato lirico, confermerebbe una data di composizione a ridosso del soggiorno londinese nell'inverno del 1862/1863⁴⁴.

Ad ogni modo, ciò che merita qui rilevare è innanzitutto l'assimilabilità di questa intrigante figura alla già ricordata «*herrin*» delle *Hymnen*, entrambe trasposizioni icastiche della trascendenza che fanno la loro salvifica comparsa in un'epifania velata di trasognate luminescenze. In proposito, è interessante notare la parallela ricorrenza dell'immagine del bacio («*premier baiser*»/«*kuss*»), nonostante nel testo mallarmeano esso configuri l'atto conclusivo di un deliquescente crescendo cromatico-floreale e in George assuma una connotazione leziosamente erotica assente nel modello. I versi finali della poesia, non tradotti nella *Lobrede* ma direttamente correlati al verso citato da un pronome relativo, producono poi un sintomatico slittamento dalla sfera mitico-favolistica a quella propriamente onirica: l'estenuata languidezza del ricordo dei «*beaux sommeils d'enfant gâté*» (bei

⁴¹ *Werke*, I, p. 9.

⁴² *Poesie*, pp. 10-11.

⁴³ Henri Peyre, *Qu'est-ce que le symbolisme?*, Presses Universitaires de France, Paris, 1974, p. 65.

⁴⁴ Cfr. *Poesie*, p. 174.

sonni di bimbo viziato) potrebbero essere verosimilmente letti come la fonte originale delle virtuosistiche variazioni georgiane sul tema del sognante appagamento puerile, motivo che percorre l'intera produzione giovanile da *Der Infant* (L'Infante) della prima raccolta alle due liriche incipitali di *Andenken* (Ricordi), terza e ultima sezione di *Algabal*.

«*Je t'apporte l'enfant d'une nuit d'Idumée*»

«*Ich bringe dich das kind aus einer Idumäer-nacht*»

«Ti porto il figlio d'una notte d'Idumea»

La poesia in oggetto fu composta a Tournon nell'ottobre 1865 con il titolo *Le Jour* (Il giorno), peraltro subito cambiato in *Poème nocturne* (Poema notturno), intestazione con cui apparve su *Lutèce* nel già citato saggio verlainiano dedicato a *Les Poètes Maudits* e che conservò fino alla postuma edizione Deman (1899) delle *Poésies*, allorché ricevette il definitivo titolo *Don du poème* (Dono del poema)⁴⁵. George isola ancora una volta un singolo verso, scelto in virtù della particolare evocatività fonosemantica e del gioco sotteso di corrispondenze condensati nell'esoetnonimo Idumea. Terra desertica indicativamente compresa fra il Mar Morto e il golfo di Aqaba⁴⁶, esso identifica nella successiva tradizione greco-latina il paese di Edom, abitato dai discendenti di Esaù, diseredato e mostruoso figlio di Isacco, fratello del prediletto Giacobbe-Israele⁴⁷.

È stato profittevolmente evidenziato dall'analisi critica che la ricorrenza del già raro termine «*Idumée*» in relazione a «*Palmes*» (palme) svela come probabili modelli mallarmeiani Virgilio⁴⁸, Boileau o Ronsard⁴⁹. Ciò non interseca, tuttavia, il nostro interesse primario, che è indagare le motivazioni che spinsero George ad inserire questo particolare verso nel breve elenco della *Lobrede*, sperando con ciò di poter identificare precise tracce dell'influenza di Mallarmé sulla

⁴⁵ *Poesie*, pp. 40-43.

⁴⁶ Giudici 11,17-18; II Re, 8-9.

⁴⁷ Genesi 35, 10.

⁴⁸ Georgiche, VIII, 12.

⁴⁹ *Poesie*, p. 192.

trilogia. Un elemento che potrebbe aver catturato la fantasia georghiana è, ad esempio, l'etimologia dell'appellativo אֶדוֹם (Edom), ovvero "rosso" in ebraico, che nel testo veterotestamentario si suggerisce derivato dal rutilismo del capostipite⁵⁰. Si avrà modo in seguito, principalmente nell'analisi di *Pilgerfahrten*, di mettere in evidenza a più riprese il complesso portato simbolico di cui si fa latore questo colore. Pur non essendo decidibile in quale grado fossero all'epoca noti a George, più o meno indirettamente, i grandi testi della letteratura cabbalistica, non è forse superfluo ricordare altresì che un celebre passo del *Genesi*, attestante la primazia cronologica del regno di Edom su Israele⁵¹, ebbe enorme eco nel misticismo safedita, generando una lunga sequela di commentari intorno al famoso episodio dei vasi infranti dalla luce che non erano in grado di contenere⁵².

Infine, il richiamo simbolico che si rivelerà di maggior significato per l'opera georghiana è certamente il motivo dell'androgino, essere originario e perfetto che nel famoso mito platonico rappresenta l'unità duale precedente la separazione in polarità sessuali complementari ma distinte⁵³. Come spiega Denis Saurat, proponendo una geniale interpretazione dell'intera poesia a partire dal fatale termine, Mallarmé è perfettamente consapevole della riflessione cabbalistica sui sovrani d'Idumea, figure preadamitiche e presessuali in grado di riprodursi autonomamente e, in questa misura, rappresentazioni ideali del sommo ermafrodita che è il poeta, che per l'appunto «*fait son poème seul, sans femme, comme un roi d'Idumée*»⁵⁴ (crea il suo poema da solo, senza donna, come un re d'Idumea). Il risultato di questo parto, che non contravviene alle leggi di natura bensì le eccede prevenendole, è sì una «*monstrueuse naissance*»⁵⁵, ma nel senso propriamente etimologico del termine, ovvero una "nascita prodigiosa". I vitrei cromatismi e i metallici aromi di cui si ammanta sinesteticamente il divino *monstrum* sono lo stigma della dolorosa palingenesi che il poeta

⁵⁰ Genesi 25, 25.

⁵¹ Genesi 36, 31.

⁵² Marco Brunazzi, Anna Maria Fubini (a cura di), *Ebraismo e cultura europea del '900*, Editrice La Giuntina, Firenze, 1990, p. 83.

⁵³ Simposio, 189 E.

⁵⁴ Denis Saurat, *La Nuit d'Idumée: Mallarmé et la Cabale*, Nouvelle Revue Française (December 1, 1931), pp. 920-922

⁵⁵ *Ibid.*

ha dovuto compiere individualmente. Esso «*sera humanisé si la femme l'accueille*»⁵⁶ (sarà umanizzato se la donna lo accoglie), la poesia autopoietica potrà cioè condurre ad un'esperienza iniziatica collettiva ma solo attraverso il principio mediatore del femminile sacralizzato.

Prescindendo dalla suggestiva ipotesi che Mallarmé sia stato mediatore della filosofia esoterica ebraica ben prima di Wolfskehl, si riconoscono qui le colonne portanti dell'intera costruzione poetologica e mitopoietica georghiana, dalla sotterologia tutta al femminile delle *Hymnen* al solipsismo autoptico che si cela dietro ogni passo del *Dichter-Pilger* (poeta-pellegrino) fino allo «*schwarze blume*» (fiore nero) del sotterraneo giardino algabaliano e oltre. Si comprende ad esempio il senso profondo delle carnevalesche mascherate, tanto occulto ai profani maldicenti quanto palese ai membri del *Kreis*, per i quali quel travestitismo derubricato come vuota eccentricità o strategia settaria era segno manifesto di una condivisa esperienza di drammatica e reale metamorfosi dell'io⁵⁷, così come si colgono il lontano ascendente e le profonde implicazioni dell'apoteosi di Maximin⁵⁸.

«*Comme un casque guerrier d'impératrice enfant*

Dont pour te figurer il tomberait des roses.»

«*Wie eines kaiserkindes kriegerkhelm*

Aus dem um dich zu bilden rosen sänken»

«come un casco guerriero d'imperatrice bimba

donde a raffigurarti pioverebbero rose»

⁵⁶ *Ibid.*

⁵⁷ Cfr. Barbara Schlieben, Olaf Schneider, Kerstin Schulmeyer (Hrsgg.), *Geschichtsbilder im George-Kreis: Wege zur Wissenschaft*, Wallstein Verlag, Göttingen, 2004, p. 325 e segg.

⁵⁸ Gerhard Lohse, Martin Schierbaum (Hrsgg.), *Antike als Inszenierung*, Walter de Gruyter, Berlin/New York, 2009, p. 100.

I versi finali di *Victorieusement fui le suicide beau* (Vittoriosamente fuggito il bel suicidio)⁵⁹, poesia composta nel 1885 e apparsa con l'anonimo titolo *Sonnet* (Sonetto) nella serie *Hommes d'aujourd'hui* (Uomini d'oggi, 1888) pubblicata dall'editore Leon Vanier⁶⁰, chiudono precisamente la messa in scena di quell'ordalia trans-egoica di morte e rinascita dell'io attraverso la *poiesis*-poesia⁶¹ che George capì essere il fondamento del suggestivo e affascinante lirismo mallarmeano. È peraltro Mallarmé stesso a rivelarlo piuttosto esplicitamente nella celebre e spesso citata lettera del 14 maggio 1867 all'amico Cazalis⁶²: l'espressione «*ma Pensée s'est pensée*» (il mio Pensiero si è pensato), apparentemente anodina al pari di quanto segue, diviene immediatamente intelligibile alla luce di quanto messo in evidenza fino a questo punto.

*«Tout ce que, par contrecoup, mon être a souffert, pendant cette longue agonie, est inénarrable, mais, heureusement, je suis parfaitement mort [...] je suis maintenant impersonnel et non plus Stéphane que tu as connu, – mais une aptitude qu'a l'Univers spirituel à se voir et à se développer, à travers ce qui fut moi.»*⁶³

«Tutto ciò che, per contraccolpo, il mio essere ha sofferto nel corso di questa lunga agonia è inenarrabile, ma, per fortuna, sono perfettamente morto [...] io sono ora impersonale e non più lo Stéphane che hai conosciuto, bensì una capacità che l'Universo spirituale ha di vedere se stesso e svilupparsi per mezzo di ciò che fu me.»

Ciò che viene teatralmente rappresentato sul palcoscenico lirico è un «*suicide beau*» (bel suicidio), una morte cioè ardentemente desiderata e inseguita dallo stesso soggetto poetante, dove l'aggettivo

⁵⁹ *Poesie*, pp. 142-143.

⁶⁰ Françoise Cestor, Jean-Didier Wagneur (Ed.), *Dictionnaire encyclopédique du Livre*, Cercle de la Librairie, Paris, 2011, III, p. 945-947.

⁶¹ Vedi: Marco Guzzi, *Cristo e la nuova era. Perché diventare cristiani proprio ora?*, Edizioni Paoline, Milano, 2000, p. 154.

⁶² Stéphane Mallarmé, *Correspondance complète 1862 – 1871 suivis de Lettres sur la poésie 1872 – 1898. Avec des lettres inédites*, ed. Bertrand Marchal, Gallimard, Paris, 1995, pp. 341-346.

⁶³ *Ibid.*

qualificativo preannuncia certamente quella decadente «ubriacatura d'oro, di porpora e di sangue»⁶⁴ con cui di lì a poco un George precocemente maturo avrebbe arricchito il proprio bagaglio stilistico-tematico, ma soprattutto delimita la sfera estetica come luogo designato per il rito di transizione. L'inconsistenza materiale della tomba («*absent tombeau*») è coerente con l'impianto dichiaratamente antiempirico di questa cristologia psichica: non esiste un visibile sepolcro perché non c'è stato alcun decesso, bensì una ben più rara e significativa metamorfosi dell'io che è morto a se stesso come soggetto egoico (il *cogito* cartesiano) per rinascere nell'ascolto del *logos* originario. Ritroviamo una messa in scena del tutto assimilabile in *Schweige die klage!*⁶⁵ (Taci il lamento!), snodo simbolico delle *Pilgerfahrten*, in cui la tumulazione di mantello e bordone risulta manifesta trasposizione di un percorso introspettivo che culmina nel sacrificio catartico.

Traducendo i due versi succitati, dunque, George non intende solo confessare i palesi debiti tematici che permettono di risalire da Algabal a questa poesia mallarmeica: dalla cascata di rose come raffigurazione paradigmatica di “bella morte” in *Becher am boden*⁶⁶ (Calici al suolo) al motivo dell'abortito suicidio estetico-decadente in *Ob denn der wolken-deuter mich belüge*⁶⁷ (Se poi mi inganni l'indovino delle nubi). Egli vuole prima di tutto testimoniare di aver compreso il messaggio subtestuale del polivalente verso mallarmeico e di averne rinnovato, seppure in forma autonomamente originale, la sottesa proposta iniziatica. Ci sembra sia questo il significato più verosimile e poetologicamente significativo dell'altrimenti enigmatico verso «*Und für sein denkbild blutend: MALLARMÉ*»⁶⁸ (E per il suo monumento sanguinante: MALLARMÉ), testimonianza di una filiazione discepolare che giunge per percorsi carsici fino alla celebre poesia *Franken* (Franchi) della raccolta *Der siebente Ring* (Il settimo anello, 1907).

⁶⁴ *Poesie*, p. 273.

⁶⁵ *Werke*, I, pp. 34-35.

⁶⁶ *Ivi*, pp. 50-51.

⁶⁷ *Ivi*, p. 58.

⁶⁸ *Ivi*, p. 235.

«Hyperbole! de ma mémoire

Triomphalement ne sais-tu

Te lever [...]»

«Überbild aus meinem angedenken

Weisst du nicht siegreich dich

Zu erheben»

Iperbole! dalla mia memoria

Trionfalmente non sai

Levarti»

Vengono qui tradotti i versi iniziali della celebre *Prose pour des Esseintes*⁶⁹ (Prosa per des Esseintes), apparsa per la prima volta nel gennaio 1885 sulle pagine della *Revue Indépendante* e stigmatizzata già nel 1912 da Albert Thibaudet come «*la quintessence de l'inintelligible*»⁷⁰ (la quintessenza dell'inintelligibile) in virtù della magistrale costruzione a incastri musicali che le conferisce le ellittiche movenze di «una filettatura d'oro lungo i contorni d'una lettera miniata»⁷¹. Una poesia di straordinaria polisematicità e complessità fonico-strutturale, al centro di un dibattito critico che da decenni configura una positiva anomalia persino nella ricchissima letteratura specialistica mallarmeana, di cui per ovvie ragioni affronteremo in questa sede solo i nodi interpretativi utili alla nostra analisi.

Merita innanzitutto soffermarsi sul termine “iperbole”, che non è da intendersi nel senso attribuitogli ordinariamente bensì, etimologicamente scomposto, come ὑπερ (su) e βολή (lancio): una sorta di *Geworfenheit* heideggeriana che, invece di proiettarsi lungo la linea temporale, ascende in direzione di una iperuranica alterità nella promessa di una conoscenza non mediata del

⁶⁹ *Poesie*, pp. 106-109.

⁷⁰ Cit. in: Heather Williams, *Mallarmé's Ideas in Language*, Peter Lang, Bern, 2004, p. 67.

⁷¹ *Poesie*, p. 235.

sovrasensibile⁷². L'esclamazione-invocazione iniziale – artificio di cui George apprenderà il potere retorico e farà uso estensivo già a partire da *Weihe* (Consacrazione) e *Einladung* (Invito), rispettivamente prima e terza poesia delle *Hymnen* – pone perentoriamente l'accento su questa necessità imperiosamente avvertita dall'io poetico. Tuttavia, l'uomo moderno, scienziista e positivista, non condivide con il poeta questa tensione alla verticalità gnoseologica e lo iato con la realtà coeva prende ancora una volta la forma dell'ancestralità del ricordo («*de ma mémoire*»). Come avremo modo di determinare nel corso della successiva analisi, George si approprierà precisamente di questi due elementi tematici, spazialità vettoriale e problematicità della memoria atavica, fondendoli originalmente in funzione della polemica antimodernista.

Altro dato semantico di centrale rilevanza, il cui valore di perno interpretativo non poté certo sfuggire a George, è il vocativo «*O sœur*» (O sorella). Glissando sulle molteplici e a volte fantasiose ipotesi che ogni ambigua destinataria poetica inevitabilmente attira a sé, accogliamo l'acuta lettura fornita da Daniel Boulay⁷³ in quanto molto vicina a quella che dovette verosimilmente darne George: l'innominata figura sororale non sarebbe altro che una proiezione antropomorfizzata della platonica «*mémoire*» del primo verso, traccia di una filogenesi di cui gli enti non conservano memoria cosciente ma che ricapitolano ontogeneticamente come nella celebre formulazione di Ernst Heinrich Haeckel⁷⁴. Estesamente sfruttata nel suo potenziale evocativo, da *Die Jugend*⁷⁵ (La Gioventù) in *Pilgerfahrten a So sprach ich nur in meinen schwersten tagen*⁷⁶ (Così parlai nei miei più ardui giorni) in *Algabal*, la «*Schwester*» (sorella) georghiana approderà coerentemente a vera e propria personificazione del ricordo in *Jahrestag*⁷⁷ (Anniversario), lirica incipitale del trittico, vero e proprio dramma in tre atti, con cui si apre *Die Bücher der Hirten- und Preisgedichte* (I Libri delle poesie pastorali e delle lodi, 1895).

⁷² *Ivi*, p. 237.

⁷³ Cfr. Daniel Boulay, *L'obscurité esthétique de Mallarmé et la Prose pour des Esseintes*, Tip. Léger, Paris, 1961.

⁷⁴ Ernst Heinrich Haeckel, *Storia della creazione naturale*, UTET, Torino, 1892, pp. 178-179 (*Natürliche Schöpfungsgeschichte*, 1868).

⁷⁵ *Werke*, I, p. 30.

⁷⁶ *Ivi*, p. 52.

⁷⁷ *Ivi*, p. 65.

«La Gloire! je ne la sus qu'hier, irréfragable»

«Der ruhm! den ruhm ich kannte ihn erst gestern · unwidersprechlich»

«La gloria! non la conobbi che ieri, inoppugnabile»

La frase iniziale e monca, cavata dall'ultimo capitolo dei *Poèmes en Prose* (Poemi in prosa), pone da ultimo il tema della gloria poetica, di cui Mallarmé teorizza a più riprese «*la disparition du moi contingent*»⁷⁸ (la scomparsa del me contingente) come preconditione dolorosa ma non negoziabile, ed è evidente nelle “città morte” e nei giardini disabitati delle *Hymnen* come nell'eremitismo del poeta-viandante e *a fortiori* nell'alienato solipsismo algabaliano il precoce e incondizionato accoglimento di questo principio fondativo da parte di George. Ciò che interessa, a questo punto, sottolineare è l'amore apparentemente paradossale per la natura che anima il succinto pezzo in prosa mallarmeano⁷⁹, di cui George coglie le inestricabili contaminazioni di senso e suono, trasponendolo in parte nell'*hortus* parnassiano in una mai doma polemica antiurbana di morrisiana memoria e in parte in un simbolismo vegetale irriducibile all'allegoria manieristica di certa poesia neoromantica.

Una filiazione manifestamente testimoniata dall'interessante prova di traduzione di versi da *Hérodiade* (Erodiade) e da *L'après-midi d'un faune* (Pomeriggio d'un fauno), capolavori verso cui saranno esaurientemente indagati i debiti riconoscibili e surrettizi, su cui pertanto sarebbe superfluo soffermarsi in questo capitolo introduttivo. In particolare, si sveleranno richiami testualmente probanti ma non banali all'*Églogue* in *Gesichte II*⁸⁰ (Volti II). A questo riguardo, va annunciato preliminarmente che la polisemanticità di tutti i rimandi arborei e floreali, riconosciuti sulla scorta baudelairiana prima e mallarmeana poi come uno dei fulcri simbolici di maggior pregnanza, sarà indagata con particolare attenzione nel corso dell'analisi delle singole liriche. La lettura sinottica del

⁷⁸ Monic Robillard, *Sous la plume de l'ange: de Balzac à Valéry*, Librairie Droz, Genève, 1997, p. 67.

⁷⁹ Vedi: Bertrand Marchal (Ed.), *Stéphane Mallarmé*, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, Paris, 1998, p. 118.

⁸⁰ *Werke*, I, pp. 31-32.

ventaglio di possibili fonti intercetterà, inoltre, inevitabilmente il nodale problema della mitopoiesi simbolista, ovvero della rilettura e riscrittura moderna di miti e mitemi elaborati da culture e tradizioni disparate (greco-latina, cristiana, ebraica etc.), imponendo alcune pertinenti digressioni.

Infine, concludiamo l'analisi della *Lobrede* lumeggiandone tre passi, il primo dei quali potrebbe apparire di minor conto per una lettura comparatistica; in realtà, ad un'indagine più ravvicinata, si rivela essere una palese e per certi versi illuminante confessione del debito georghiano nei confronti del capolavoro di Joris Karl Huysmans, ovvero *À Rebours* (A Ritroso, 1884). Si potrebbe obiettare che l'estetismo forsennato che percorre integralmente l'ultimo e più celebre capitolo della trilogia sia già prova provante di quanto i paranoici irrocervi generati dall'ipersensibile animo di Des Esseintes abbiano suggestionato George. Tuttavia, è sintomatico che il poeta tedesco voglia porre l'attenzione sullo «*starken eindruck*» (forte impressione) che «*die schriften der Byzantiner und Spätlateiner in uns hinterliessen und der kirchenväter*» (lasciarono in noi le opere dei bizantini e degli scrittori della tarda latinità così come dei padri della chiesa), facendo esplicitamente il verso al terzo capitolo del romanzo, in cui la sceltissima collezione libraria del colto e raffinato protagonista è passata meticolosamente in rassegna: il lettore è magneticamente trascinato in una radicale riscrittura del canone occidentale che implica anche una rivisitazione della millenaria tradizione storiografica e che, non a caso, invita a guardare con nuovo e affascinato interesse a figure espunte dalla manualistica come l'eccezionalmente smodato e ambigualmente femminile Eliogabalo.

Un ulteriore tralignamento eterodosso è compiuto poi da George medesimo nel secondo passo su cui merita qui soffermarsi, laddove il primo criterio per l'accoglimento nel canone di grandi autori della classicità (Pindaro), del medioevo (Dante) e della modernità (Goethe) è la distanza del dettato poetico dalla lingua impiegata nella conversazione quotidiana. Il palese referente letterario è il già citato saggio *Hérésies Artistiques: L'Art pour tous* in cui Mallarmé teorizza, come primo onere del poeta, la creazione di una nuova lingua: una «*langue immaculée*» (lingua immacolata), linguaggio segreto ed iniziatico che, sulla scorta degli invocati «*hiéroglyphes inviolés des rouleaux de*

papyrus»⁸¹ (geroglifici invariati dei rotoli di papiro), escluda la massa alfabetizzata dal consesso dei fruitori della più sacra fra le espressioni del genio.

«*Jeden wahren künstler hat einmal die sehnsucht befallen in einer sprache sich auszudrücken deren die unheilige menge sich nie bedienen würde oder seine worte so zu stellen dass nur der eingeweihte ihre lehre bestimmung erkenne .. klangvolle dunkelheiten sind bei Pindar Dante und manche bei dem klaren Goethe.*»

«Ogni vero artista è stato colto almeno una volta dal nostalgico desiderio di esprimersi in una lingua di cui la profana massa non si fosse mai servita o di ordinare le sue parole in modo che solo l'iniziato riconoscesse la loro sublime disposizione... sonore oscurità si ritrovano in Pindaro Dante e alcune persino nel limpido Goethe.»

La *Lobrede* si chiude, da ultimo, con un passo che esprime la stessa veemente devozione discepolare che traspare in filigrana dagli scritti esegetici nati in seno al *Kreis*. Agli occhi del giovane George, Mallarmé è per l'appunto il «*meister*» (maestro), il poeta cioè che si è maggiormente accostato all'irraggiungibile ideale poetico sibilinamente evocato nelle pagine precedenti. Non un modello, dunque, in quanto la sua opera è per definizione inimitabile («*am wenigsten nachgeahmt werden kannst*»), bensì un referente simbolico egli stesso, che indica ai prescelti il percorso da seguire. Per la maggioranza degli individui la sua poesia resterà fatalmente un mistero insondabile («*für sie immer noch ein geheimnis*»), ma per i pochi e illuminati adepti essa lascia intuire «*jenes schöne eden das allein ewig ist*» (quell'Eden di bellezza che solo è eterno).

⁸¹ *L'Artiste. Beaux-Arts et Belles-Lettres*, XXXII Année, Tome II, Paris, 1862, pp. 127-128.

Hymnen

La consacrazione del poeta-sacerdote

La prima edizione della raccolta *Hymnen* (Inni) apparve privatamente nel dicembre 1890, per i tipi della stamperia berlinese Wilhelm und Brasch, in una tiratura limitata di cento copie. Se in Germania l'opera non suscitò alcun tipo di reazione, tanto di consenso come di critica, ciò fu certamente dovuto almeno in parte al sussiegoso elitarismo editoriale rispecchiato da questa edizione come d'altronde dall'intera produzione giovanile georghiana. Un aristocraticismo culturale all'insegna dell'oraziano motto «*odi profanum vulgus et arceo*» (odio il volgo profano e me ne tengo a distanza)⁸² che avrebbe suggerito, in seguito, un giocoso parallelismo fra il poeta tedesco e Robert de Montesquiou, l'«*exemplary dandy*» (dandy eccelso) che voleva i suoi libri stampati in sole tredici copie, di cui dodici destinate ai suoi amici ed una alla folla⁸³. Appare, comunque, un paradosso che l'agile volumetto non sia invece passato affatto inosservato in area francofona, dove ricevette anzi un'accoglienza decisamente entusiastica. A questo proposito, si ricordi che *La Wallonie* (1886-1892) – l'organo di maggior prestigio del simbolismo belga, che Ezra Pound ebbe a definire «*a history of Symbolism*» (una storia del Simbolismo)⁸⁴ per il numero di grandi autori europei riconducibili a questa corrente che vi collaborarono – ospitò nel 1891 una recensione apertamente favorevole al *premier recueil* georghiano⁸⁵, di cui si lodava «*le vers très ferme, souvent allitéré*» (il verso molto rigido, spesso allitterante) e la potenza simbolica del dettato lirico⁸⁶. Sulle pagine della giovane rivista parigina *L'Ermitage* (1890-1906) furono pubblicate poi, nell'ottobre

⁸² Sul significato specifico che Baudelaire e, sulla sua scorta, il simbolismo *fin de siècle* attribuì al celebre verso oraziano (*Carmina*, III, I), si veda: Theodor W. Adorno, *Alban Berg. Il maestro del minimo passaggio*, a cura di Paolo Petazzi, Feltrinelli, Milano, 1983, p. 146.

⁸³ Wolf Lepenies, *Between Literature and Science: the Rise of Sociology*, Cambridge University Press, Cambridge (UK), 1988, p. 261.

⁸⁴ Cit. in: Patrick McGuinness, *Symbolism, decadence and the fin de siècle: French and European perspectives*, University of Exeter Press, Exeter (UK), 2000, p. 276.

⁸⁵ Karlhans Kluncker, *Blätter für die Kunst. Zeitschrift der Dichterschule Stefan Georges*, Vittorio Klostermann, Frankfurt am Main, 1974, p. 19.

⁸⁶ Cit. in: Enid Lowry Duthie, *L'Influence du symbolisme français dans le renouveau poétique de l'Allemagne. Les Blätter für die Kunst de 1892 à 1900*, Éditions de la Revue de Littérature Comparée, Paris, 1933, p. 302 [da ora ELD].

dello stesso anno, due poesie della raccolta (*Verwandlungen* e *Strand*) nella traduzione di Albert Saint-Paul (rispettivamente, *Métamorphoses* e *Rivage*), autore anche di una poesia dedicata all'amico tedesco e apparsa sulla già citata rivista di Liegi⁸⁷. Particolarmente interessante per il nostro discorso è soprattutto il breve commento che il poeta tolosano premise alle due liriche presentate in traduzione. Riportiamo, di seguito, il passo conclusivo.

«*On verra que si M. Stefan George reçoit quelque influence, elle lui vient de poètes français. Baudelaire, dont il prépare une traduction, Mallarmé, Verlaine paraissent être ses ascendants. Le Symbolisme l'attire. Il inaugure ainsi en Allemagne, contre l'envahissement du naturalisme, le même mouvement de réaction que les symbolistes français.*»⁸⁸

«Si vedrà che se Stefan George riceve qualche influenza, questa gli viene da poeti francesi. Baudelaire, di cui sta preparando una traduzione, Mallarmé e Verlaine sembrano essere i suoi ascendenti. Il Simbolismo lo attira. Egli inaugura così in Germania, contro l'invasione del naturalismo, lo stesso movimento di rivolta dei simbolisti francesi».

Sono qui affrontati due nodi tematici ancora oggi di grande attualità per chi sia interessato ad un'esegesi approfondita delle *Hymnen*: da un lato, l'indiscutibile filiazione di George dai grandi maestri della moderna poesia francese; dall'altro, la sua volontà di dare l'abbrivio in Germania ad un movimento letterario di rottura, programmaticamente antinaturalistico e assimilabile nei suoi tratti distintivi al simbolismo franco-belga. Questa lettura è generalmente accettata dalla critica specialistica, che con poche e isolate eccezioni ha sempre riconosciuto nella prima raccolta poetica georghiana l'opera capostipite del simbolismo lirico tedesco⁸⁹. Si citi, a titolo di esempio, la

⁸⁷ *Ibid.*

⁸⁸ Albert Saint-Paul, *Deux Poèmes de Stefan George (L'Ermitage, octobre 1891)*.

⁸⁹ Si vedano: Enrico De Angelis, *Stefan George*, in: Anna Chiarloni, Ursula Isselstein (a cura di), *Poesia tedesca del Novecento*, Einaudi, Torino, 1995, p. 89; Mario Santagostini (a cura di), *I simbolisti tedeschi*, Fazi Editore, Roma, 1996, p. 14 [da ora MS].

valutazione che dà in proposito uno dei maggiori studiosi del secolo scorso, Claude David, il quale pone senza esitazione l'intera raccolta «*unter dem Einfluß Mallarmés*»⁹⁰ (sotto l'influsso di Mallarmé), riconoscendone il tratto peculiare proprio in quel «*Zusammentreffen von äußerster Kunstfertigkeit und priesterlichem Ton*»⁹¹ (combinazione di esteriore maestria artistica e tono sacerdotale) che marca e contraddistingue l'altrimenti diversificata produzione mallarmeana. Il suo autorevole giudizio conclusivo è, dunque, che «*die Hymnen sind in ihren besten Partien aus den Abenden in der Rue de Rome hervorgegangen*»⁹² (gli Inni sono nelle loro parti migliori il prodotto delle serate in rue de Rome). Giudizio, quest'ultimo, che ricalca peraltro quello espresso dalla stessa cerchia mallarmeana, ovvero le impressioni a caldo di Mallarmé e dei cosiddetti «*amis du mardi*»⁹³ (amici del martedì). Facciamo qui di seguito riferimento a due importanti testimonianze, utili a comprendere l'entusiasmo che la raccolta georghiana fu in grado di suscitare nella cerchia mardista e la condivisa lettura che ne fu data. La prima è una lettera di Albert Saint-Paul, al quale George inviò, immediatamente dopo la stampa, tre copie dell'opera, pregandolo di consegnarne due nelle mani rispettivamente di Achille Delaroche – giornalista e poeta, collaboratore della rivista *La Plume* (1889-1914) – e di «*Monsieur Stéphane Mallarmé*». Dal tono della tempestiva replica traspare innanzitutto il focoso trasporto dell'interlocutore, ma anche e più significativamente l'immediata, quasi istintiva, inclusione della raccolta fra le opere simboliste.

«*Mon cher, mon cher, mon tres cher George, que vous m'avez fait plaisir! combien suis-je content de votre envoie! avec quelle joie je vous felicite! Le volume est superbe et donne bien l'aspect d'un des nôtres.*»⁹⁴

⁹⁰ Claude David, *Stefan George. Sein dichterisches Werk*, Carl Hanser Verlag, München, 1967, p. 49.

⁹¹ *Ibid.*

⁹² *Ibid.*

⁹³ Maria de Jesus Cabral, *Mallarmé hors frontières: des défis de l'Œuvre au filon symbolique du premier théâtre maeterlinckien*, Editions Rodopi, Amsterdam-New York, 2007, p. 60.

⁹⁴ Cit. in: Bernhard Zeller, *STEFAN GEORGE. 1868 - 1968. Der Dichter und sein Kreis. Eine Ausstellung des Deutschen Literaturarchivs im Schiller-Nationalmuseum, Turmhaus, Stuttgart, 1968*, p. 50.

«Mio caro, mio caro, mio carissimo George, che piacere mi avete dato! Come sono felice della vostra spedizione! Con quale gioia mi congratulo con voi! Il volume è superbo e dà davvero l'impressione di essere uno dei nostri.»

Il testo della lettera, in uno stile sempre più accalorato e partecipe, prosegue quindi sollecitando il tempestivo invio di una traduzione delle poesie in francese. In ciò Saint-Paul, come si affretta a spiegare, si fa portavoce di una richiesta collettiva, espressa la sera precedente dal gruppo riunitosi come ogni lunedì al café Voltaire. Il volume, riferisce, è passato di mano in mano e alcuni hanno tentato una traduzione all'impronta, mentre lo stesso Saint-Paul cercava di placare la crescente curiosità ammannendo informazioni circa la biografia e la personalità dell'autore. La conclusione segna, come preannunciato, il formale ingresso di George nella schiera dei poeti simbolisti e, con straordinaria preveggenza, la sua qualifica di testa di ponte del movimento oltre confine: «*Vous voilà désormais le poète symboliste de l'Allemagne*»⁹⁵ (Ecco che voi d'ora in avanti siete il poeta simbolista della Germania).

Dalla lettera appare manifesto il vibrante entusiasmo suscitato dall'opera nei circoli di area simbolista, che Saint-Paul condivide e di cui, come detto, si incarica di farsi latore. L'elemento di maggiore interesse è, tuttavia, la considerazione sottesa alla pressante richiesta di una traduzione in francese. Risulta molto significativo che l'apparentamento di George al simbolismo sia individuata al di là, e verrebbe da dire a prescindere, dal contenuto espresso; contenuto che l'ostico vocabolario e l'inusuale costruzione sintattica del verso georghiano rendevano quasi impossibile svelare a chi avesse una conoscenza approssimativa del tedesco. L'attenzione, dunque, era tutta concentrata a rinvenire la musicalità delle verso, la consonanza dei ritmi e l'armonia dei suoni, e ciò fu sorprendentemente bastante a formulare un primo giudizio.

⁹⁵ *Ibid.* Cfr. REN, p. 73.

La seconda testimonianza che merita qui riportare integralmente è una lettera, datata 28 febbraio 1891, dello stesso Mallarmé, il quale si unisce al coro delle lodi, sancendo ufficialmente l'appartenenza di George al movimento.

«Mon cher poëte, Votre adresse qui me manqua d'abord, voilà pourquoi mon silence: car aussitôt reçu votre livre était lu, traduit autour de moi. J'ai été ravi par le jet ingénu et fier, en de l'éclat et la rêverie, de ces Hymnes (nul titre qui soit plus beau); mais aussi, mon cher exilé (je dirais presque, oui) que vous soyez par votre main d'œuvre, si fine et rare, un des nôtres et d'aujourd'hui.»⁹⁶

«Mio caro poeta, mancavo in un primo momento del vostro indirizzo, da ciò il mio silenzio: giacché il vostro libro, appena ricevuto, fu letto e tradotto. Sono stato rapito dalla pura e nobile tensione nella brillantezza e rêverie di questi Inni (nessun titolo avrebbe potuto essere più bello); ma anche, mio caro esule (sì, direi che lo siete), dal fatto che il vostro lavoro, così fine e raro, vi rende uno di noi e uno dei poeti moderni.»

Al fine di apprezzare le ragioni di questo concertato tributo di lodi e di altre non dissimili dichiarazioni di fratellanza spirituale, è necessario leggere l'intera raccolta in sinossi con la coeva produzione lirica di lingua francese e sforzarsi di rintracciarvi tutti quegli elementi che accostino George alla cerchia mallarmeana e più in generale alla temperie culturale della Parigi *fin de siècle* sul piano stilistico, contenutistico e programmatico, dando così ragione di un giudizio che potrebbe apparire di primo acchito ingiustificabilmente accalorato ed incomprensibilmente avventato.

La raccolta si apre con *Weihe* (Consacrazione), prima poesia della prima opera georghiana e, come tale, avente un incontestabile valore programmatico. In virtù della sua duplice collocazione in *ouverture*, che la pone materialmente e idealmente all'origine della pluridecennale produzione lirica

⁹⁶ Stéphane Mallarmé, *Correspondance*, recueillie, classée et annotée par Henri Mondor et Lloyd James Austin, Gallimard, Paris, 1973, IV (1890-1891), pp. 203-204.

del poeta di Bingen, essa si impone quale vero e proprio manifesto in versi della sua *Kunstanschauung*. In questa chiave la lesse anche uno dei più importanti membri del *Kreis*, Friedrich Wolters, che la definì non casualmente «*Geburt des Werkes*»⁹⁷, ovvero momento di nascita (simbolica ed editoriale) del *magnum opus* del *Meister*. Il titolo è già, in questo senso, rivelatore. Il termine può indicare, in contesti diversi, una generica benedizione, una consacrazione religiosa o anche un'ordinazione sacerdotale. Minimo comune denominatore dei tre significati è, dunque, la cifra di solenne sacralità che non casualmente percorre l'intera lirica; si tratta, tuttavia, di una sacralità laica, ovvero di quel "sacerdozio poetico" che rappresenta il più ricorrente e persistente *Leitmotiv* dell'opera georghiana dalle raccolte giovanili fino agli esiti ultimi del *Neues Reich*⁹⁸.

«Nun bist du reif · nun schwebt die herrin nieder ·
Mondfarbne gageschleier sie umschlingen ·
Halboffen ihre traumesschweren lider
Zu dir geneigt die segnung zu vollbringen:»⁹⁹

«Ora sei maturo · ora cala ondeggiando la signora ·
Veli di garza color della luna la cingono ·
Semiaperte le sue palpebre oppresse dal sogno
Verso te inclina per compire la benedizione:»

Tema centrale della composizione è l'iniziazione dell'io poetante ai misteri dell'arte, rielaborazione di un *topos* letterario di venerabile antichità, risalente alla *Θεογονία* (Teogonia) di Esiodo¹⁰⁰ e variamente accolto da una lunga schiera di poeti antichi fra cui è doveroso citare almeno il

⁹⁷ Friedrich Wolters, *Stefan George und die Blätter für die Kunst. Deutsche Geistesgeschichte seit 1890*, op. cit., p. 26.

⁹⁸ Cfr. REN, p. 79.

⁹⁹ *Werke*, I, p. 9.

¹⁰⁰ Esiodo, *Teogonia*, vv. 22-34.

maggiore, ovvero il Virgilio delle *Eclogae* (Bucoliche)¹⁰¹. Lo schema prevedeva l'apparizione, in sogno o in visione, di muse, ninfe o altre figure appartenenti alla sfera del numinoso; in questo modo, l'evento veniva profittevolmente sottratto al dominio della realtà fenomenica e della comune esperibilità umana¹⁰². Seguiva, quindi, la solenne investitura poetica attraverso un dono di particolare pregnanza simbolica, un calamo o più solitamente un bastone rituale (scettro o verga pastorizia)¹⁰³, la cui accettazione da parte del prescelto implicava la felice conclusione della *mise-en-scène* iniziatica. Unica variazione significativa in uno schema altrimenti immutato venne operata nell'antichità da Teocrito negli *Εἰδύλλια* (Idilli)¹⁰⁴: nel settimo carme, intitolato alla festività delle Talisie, il grande poeta siceliota abolisce l'intervento diretto del divino e l'investitura di Simichida avviene semplicemente per mano di un poeta più anziano e di già riconosciuta fama, Licida¹⁰⁵.

Non è possibile determinare con sicurezza in quale misura fosse nota a George la fortuna letteraria di questo *topos* e di quali testi greci e latini avesse conoscenza diretta. Ciò che appare evidente è come, pur accogliendone la struttura formale, egli svuotò questo schema del tradizionale intreccio fabulistico-mitologico per arricchirlo di originali e più ambigue valenze simboliche. Resta da determinare, attraverso lo strumento ermeneutico, in quale modo e con quali finalità. I modelli di ispirazione più riconoscibili sono, ad ogni modo, moderni, due in particolare: l'ode *Die Stunden der Weihe* (Le ore della consacrazione, 1748) di Friedrich Gottlieb Klopstock¹⁰⁶, dove il poeta è chiaramente qualificato in termini sacerdotali, e la baudelairiana *Bénédiction* (Benedizione)¹⁰⁷, lirica posta in apertura delle *Fleurs* (dopo l'introduttiva *Au Lecteur*, significativamente ripudiata come *Einleitungsgedicht* nei *Blumen*). Infine, è degna di particolare attenzione la vicinanza tematica con la poesia *L'Investiture* (L'Investitura), tratta da *Le Pèlerin passioné* (Il Pellegrino appassionato,

¹⁰¹ Virgilio, *Bucoliche*, VI, vv. 64-73.

¹⁰² Cfr. Rosalba Dimundo, *L'elegia allo specchio. Studi sul I libro degli 'Amores' di Ovidio*, Edipuglia, Bari, 2000, p. 10.

¹⁰³ Gian Enrico Manzioni, *Foroiuliensis poeta. Vita e poesia di Cornelio Gallo*, Vita e Pensiero, Milano, 1995, p. 75, nota 40.

¹⁰⁴ Per un approfondimento, si rimanda a: Dario Del Corno, *Letteratura greca*, Principato, Milano, 1995, pp. 462-463.

¹⁰⁵ Cfr. Salvatore Lo Bue, *Le nuove muse. Ellenismo e origini della modernità*, in: Id., *La storia della poesia*, Franco Angeli, Milano, 2006, vol. V, p. 44.

¹⁰⁶ Friedrich Gottlieb Klopstock, *Sämmtliche Werke*, G. J. Göschen, Leipzig, 1823, I, pp. 54-55.

¹⁰⁷ Charles Baudelaire, *I fiori del male*. Traduzione, introduzione e note di G. Bufalino, testo originale a fronte, Mondadori, Milano, 1983, pp. 10-15 [da ora *I fiori del male*]

1891) di Jean Moréas, tradotta e pubblicata da George sui *Blätter*¹⁰⁸ insieme ad un'altra poesia della stessa raccolta, *Je naquis au bord d'une mer* (Sono nato al bordo di un mare). Tralasciando la curiosa e non del tutto casuale coincidenza, che ha voluto che le stesse due poesie fossero scelte nel ricco *corpus* moreasiano dal grande poeta e drammaturgo simbolista Valerij Jakovlevič Brjusov per la traduzione in russo, appare altamente emblematica la presenza in entrambe di elementi mitologici direttamente rapportabili al contenuto della lirica georghiana: rispettivamente, un fiore infero e magico come il leggendario asfodelo¹⁰⁹ e la rappresentazione dell'amata in forma di misteriosa figura superumana. Si aggiunga, inoltre, per completezza, che fra le poesie di Moréas tradotte da George figura anche *Parmi les marronniers* (Tra i castagni), pubblicata nella raccolta *Les Syrtes* (Le Sirti, 1884), sognante evocazione di un giardino erotizzato – cui il «*kuss*» (bacio) che chiude *Weihe* suggellando il patto iniziatico sarebbe, in questa ipotesi, ispirato – e impregnato di profumi inebrianti. Sempre secondo questa lettura in sinossi, un possibile riferimento alle piante odorose dell'*hortus* moreasiano è costituito dalla suggestiva espressione georghiana «*starkem urduft*» (potente fragranza), dove il neologismo creato con l'ausilio del prefisso *ur* rimanda a qualcosa di primigenio ed elementale, ad un contesto antecedente la storia di cui si è conservata testimonianza diretta e dunque all'ancestralità del mito.

Solo apparentemente enigmatica è l'esortazione dell'io poetante al tu lirico, in realtà imperativo autoreferenziale, che apre la prima delle sei quartine che compongono la poesia: «*Hinaus zum strom!*» (Fuori verso il fiume!). Il senso e la funzione di tale *incipit* ad effetto, ispirato con ogni probabilità dal faustiano «*Hinaus ins weite Land!*»¹¹⁰ (fuori nella vasta terra), si spiega facilmente con l'esigenza georghiana di collocare lontano dai rumori meccanici e dalle folle brulicanti delle moderne metropoli il teatro della sua iniziazione poetica. Il riferimento, come è stato acutamente sottolineato, è ancora più marcante se si considera il sotteso duplice significato di «*Strom*», che è ottimamente reso in italiano dalla parola “corrente” (a seconda del contesto, fluviale o elettrica) e

¹⁰⁸ *Blätter für die Kunst*, I, 2, Dezember 1892.

¹⁰⁹ Omero, *Ὀδύσσεια*, XI, 487-491; 539; 573.

¹¹⁰ Goethe, *Faust*, I, v. 418. Cfr. Kurt Hildebrandt, *Das Werk Stefan Georges*, Dr. Ernst Hauswedell & Co, Hamburg, 1960, p. 23.

che nella Germania della rivoluzione industriale appariva sempre più spesso in riferimento all'illuminazione artificiale¹¹¹. Affronteremo più estesamente questo tema nell'analisi di *Einladung*, terza poesia della sezione e anch'essa introdotta da un risoluto comando che stigmatizza chiaramente proprio questo conflittuale rapporto fra il poeta e la città moderna. Interessa qui, invece, definire soprattutto il carattere precipuo di questo misterioso angolo silvano in cui George conduce teatralmente se stesso e il lettore.

Si tratta di un vero e proprio *τέμενος* (temenos), luogo tradizionalmente consacrato al culto di un dio o alla costruzione di un santuario in suo onore. Il riferimento agli «*hohen rohre*» (alti canneti) che ondeggiano «*im linden winde*» (nel mite venticello) potrebbe, in questo senso, essere letto come un non troppo velato richiamo al dipinto *Pan im Schilfe* (Pan nel canneto, 1859) di Arnold Böcklin, funzionale alla creazione di un'atmosfera religiosa simbolicamente paganeggiante. A questo proposito, si ricordi che già Carl August Klein nell'articolo *Über Stefan George, eine neue kunst* (Su Stefan George, una nuova arte, 1892)¹¹² e Paul Gérardy nel saggio *À la gloire de Böcklin* (Per la gloria di Böcklin, 1895), avevano riconosciuto il fondamentale ruolo del pittore svizzero come modello d'ispirazione per George, giungendo il secondo addirittura a rintracciare una sistematica convergenza fra la visione espressa dall'artista di Basilea e il credo della cerchia georghiana¹¹³.

Il significato allegorico dell'intera lirica non deve, tuttavia, sfuggire. Come è stato convincentemente messo in rilievo, George crea qui una articolata «*Topographie des Dichtungsbeginns*» (topografia dell'iniziazione poetica)¹¹⁴; in altri termini, disegna un non-luogo a cui dà poi forma compiuta attraverso una molteplicità di richiami alla mitologia greco-latina e alla tradizione giudaico-cristiana. A questo scopo si appropria, rielaborandoli, anche di *Leitmotive* romantici, ad esempio nell'ultimo verso della terza strofa, dove compare un riferimento

¹¹¹ Steffen Martus, *Werkpolitik: zur Literaturgeschichte kritischer Kommunikation vom 17. bis ins 20. Jahrhundert ; mit Studien zu Klopstock, Tieck, Goethe und George*, Walter de Gruyter, Berlin, 2007, pp. 569-570.

¹¹² *Blätter für die Kunst*, I, 2, Dezember 1892, pp. 45-50.

¹¹³ ELD, pp. 464-469.

¹¹⁴ Steffen Martus, op. cit., p. 532.

all'«*elfenlied*» (canto degli elfi) e alla «*elfentanz*» (danza degli elfi)¹¹⁵ che riecheggia proprio uno dei temi chiave del movimento: la fuga dell'artista in una natura concepita come regno del noumenico e il potere della poesia – di fronte alla dissoluzione delle tradizionali sovrastrutture storico-culturali, dove il fluire del tempo «*verliert die alten namen*» (smarrisce i vecchi nomi) e persino lo spazio e l'essere «*bleiben nur im bilde*»¹¹⁶ (permangono solo nell'immagine) – di rinominare gli enti. L'uso reiterato della figura dell'assonanza così come il raffinato gioco di rime interne sottolineano, infine, il carattere eremitico e autosacrificale della scelta compiuta dal poeta¹¹⁷, elemento centrale nella successiva elaborazione sincretistica del mitema dell'eroe-artista quale appare nei *Bücher der Hirten- und Preisgedichte* (Libri delle poesie pastorali e delle lodi, 1895). Ciò è solo in apparente contraddizione con la presenza della musa, necessario *trait d'union* fra sfera umana e divina, il cui atto di mediazione erotica è l'unico a poter consentire l'elevazione alle regioni sovrasensibili della poesia.

Solo nella lirica *Im Park* (Nel parco), tuttavia, la decostruzione georghiana della tradizionale *Naturdarstellung* di marca realistica o bucolica perviene alla sua prima compiuta formulazione. L'intero edificio lirico è costruito su due fondanti premesse teoriche: l'assiomatica negazione della funzione mimetica dell'arte¹¹⁸ e la complementare esaltazione dell'artificiale come cifra peculiare della modernità. Quest'ultimo motivo sarà ampiamente analizzato nel commento alla sezione *Im Unterreich* (Nel regno sotterraneo) del poemetto *Algabal*, cui si rimanda per i numerosi riferimenti letterari sul tema. Qui converrà piuttosto focalizzare l'attenzione sul significato che questo fortunato motivo romantico-simbolista assume nel contesto della proposta poetologica veicolata dalle *Hymnen*. A questo scopo, è sufficiente leggere le prime due terzine della lirica in oggetto.

¹¹⁵ Cfr. Joachim Möller, *Wagner, Nietzsche, George: das Ende von Musik, Philosophie, Dichtung*, Blaue Eule, Essen, 1994, p. 212.

¹¹⁶ *Werke*, I, p. 9.

¹¹⁷ Cfr. Raymond Furness, Malcolm Humble, *A Companion to twentieth-century German literature*, Routledge, London, 1991, p. 93.

¹¹⁸ Sul collasso del valore mimetico dell'arte e sul suo capovolgimento aniconico, tema centrale del romanticismo tedesco da Wackenroder a Hoffmann, si rimanda al penetrante e documentato saggio di Patrizio Collini, *La "leggenda nera" di Raffaello*, in: Lucia Borghese, Patrizio Collini (a cura di), *Pinacoteche di parole. Letteratura e arti figurative da Winckelmann a Rilke*, Edizioni ETS, Pisa, 2011, pp. 117-125.

«Rubinen perlen schmücken die fontänen ·

Zu boden streut sie fürstlich jeder strahl ·

In eines teppichs seidengrünen strähnen

Verbirgt sich ihre unbegrenzte zahl.

Der dichter dem die vögel angstlos nahen

Träumt einsam in dem weiten schattensaal..»¹¹⁹

«Rubini e perle ornano le fontane ·

Ogni getto le sparge principescamente al suolo ·

Nelle ciocche di verde seta di un tappeto

si cela il loro numero illimitato.

Il poeta, a cui gli uccelli si accostano senza timore,

sogna solitario nel vasto salone ombroso..»

I primi due versi materializzano quasi pittoricamente uno stilizzato giardino estivo, a metà fra l'*hortus conclusus* della tradizione veterotestamentaria e l'*hortus deliciarum* dei romanzi cavallereschi, dipingendo un luogo ameno e appartato che ripropone il mito dell'Eden adamitico arricchendolo di nuovi contenuti allegorici. La simbolica centralità attribuita alle fontane e il successivo riferimento alla separazione dal mondo esterno («*einsam*») richiamano non casualmente i versi del *Cantico dei cantici*: «Giardino chiuso, tu sei,/ sorella mia, sposa,/ giardino chiuso, fontana sigillata»¹²⁰. Anche coloristicamente è riproposta la tradizionale iconografia in materia: i «*rubinen*» (rubini) corrispondono al rosso intenso dei petali di rosa e dei semi di melograno, frutto quest'ultimo sacro a Venere ma anche simbolo della castità della Madonna, il cui succo è associato

¹¹⁹ *Werke*, I, p. 10.

¹²⁰ Ct 4, 12.

nella cristologia medievale al sangue della passione¹²¹; le «*perlen*» (perle) richiamano, nella comune associazione al biancore candido, il giglio, simbolo di purezza virginale e, come tale, anch'esso fiore distintivo dell'*hortus* cristiano¹²². La caratteristica più sorprendente di questo particolare «giardino metafisico»¹²³ è, tuttavia, l'essenza mineralogica e artificiale dei suoi elementi costitutivi: in sostituzione dell'acqua, generatore antonomastico della vita, le fontane spargono gemme preziose, le quali si dispongono al suolo in maniera tale da comporre un pregiato e raffinato tappeto policromo. In altri termini, il giardino è una meravigliosa composizione artificiale che – al pari dell'arte, facendosi anzi in ciò suprema metafora della stessa – deve sacrificare il principio mimetico-vitalistico sull'altare della perfezione formale.

Nei due versi conclusivi della terzina successiva avviene poi un repentino slittamento di prospettiva che svela il significato poetologico dell'intera lirica. Unico vero soggetto della riflessione georghiana è il poeta, colto qui in atteggiamento sognante e in simbiotico contatto con la natura. Ciò ha la funzione di esasperare e parodizzare le pose forzate e, più in generale, la deriva manieristica della grande tradizione romantica, da George peraltro mai sconfessata *in toto*. Il giardino non è, dunque, espressione di un paesaggio naturale inteso come tentativo di «ridesignazione dei rapporti uomo-natura»¹²⁴ né di una sua razionalizzazione postilluministica, bensì creazione diretta del poeta, che diviene in questo senso demiurgo del proprio mondo artificiale e sacerdote dell'unica religione vigente in esso, ovvero l'arte responsabile della sua esistenza¹²⁵.

Come suggerito dal titolo, anche la poesia *Einladung* si apre con un invito. Una accorata perorazione che, nella rudezza della punteggiatura esclamatoria non meno che nella sostanza del contenuto, riecheggia complessivamente nei versi iniziali di cinque delle sei strofe che compongono la lirica: abbandonare («*lassen wir*») la calura soffocante e la vita frenetica della metropoli –

¹²¹ Mariella Zoppi, *Storia del giardino europeo*, Alinea Editrice, Firenze, 2009, p. 72.

¹²² Ernesto Milano (a cura di), *In foliis folia. Giardini e orti botanici*, Il Bulino, Modena, 1995, vol. II, p. 115.

¹²³ M. Zoppi, op. cit., p. 71.

¹²⁴ Franco Rella, *L'estetica del romanticismo*, Donzelli Editore, Roma, 1997, p. 13.

¹²⁵ Cfr. Dieter Lamping, *Das lyrische Gedicht: Definitionen zu Theorie und Geschichte der Gattung*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen, 2000, pp. 149-150.

simbolo icastico della modernità industriale, pittoricamente raffigurata dalla potente immagine binaria «*mauern und staub*» (muri e polvere) – per trovare rifugio nella frescura rigenerante di un'idilliaca campagna. Il paesaggio naturale, dunque, appare qui come già in *Weihe* luogo eminentemente letterario, in cui ripristinare lo spirito corrotto dalle aberrazioni della τέχνη (téchne) e guarire l'uomo contemporaneo dalla sua specifica tabe, la *Selbstentfremdung* (alienazione)¹²⁶. Solo in questa prospettiva risulta comprensibile la qualifica di «*aufstehungsfeier*» (festa di resurrezione), attribuita al processo di radicale e intima trasformazione che la simbolica fuga dalla città comporta. Si noti, inoltre, che il termine è variazione georghiana del più comune *Aufstehungsfest* (Pasqua), utile a dare una marcatura genericamente religiosa a tale evoluzione palingenetica.

Nella seconda strofa, tuttavia, l'invito incipitale cambia leggermente di segno e si focalizza sull'incolmabile iato che separa l'io lirico dalla massa. Il poeta si compiace di essere sfuggito («*entflohn*») al «*rauhem getobe*» (rauco frastuono) e al «*quälendem irren*» (angoscioso vagare), espressioni felicemente evocative della quotidianità di quella stessa *Grossstadt* di fine Ottocento in cui non avrebbe mai potuto trovare «*endliche rettung*» (salvezza finale) e «*dauernde leuchte*» (durevoli lumi). Nelle sestine seguenti il ritmo accelera gradualmente, mentre incisi imperativi come «*Schau!*» (Guarda!) o «*Folge doch –*» (Segui dunque –) spezzano un dettato poetico che sa regalare anche scorci di gradevole figuratività paesaggistica. La concitazione raggiunge il parossismo nelle ultime due sestine, proprio in coincidenza della promessa epifania rivelatrice. Se la punteggiatura è certo importante, in quanto impone significative pause nella lettura dettandone tempi e intonazione, come in «*Rasten wir! Nur eine weile!*» (Riposiamo! Solo un momento!), è soprattutto sul piano lessicale che George interviene per veicolare il significato profondo della sua catarsi. Il primo verso della quarta strofa, «*Erklimmen im lauf wir den hügel!*» (Saliamo di corsa su per la collina), ne è un esempio, laddove il verbo scelto ha una precisa connotazione in tedesco che

¹²⁶ Michael Pleister, *Das Bild der Grossstadt in den Dichtungen Robert Walsers, Rainer Maria Rilkes, Syefan Georges und Hugo von Hofmannsthals*, Helmut Buske Verlag, Hamburg, 1990, p. 201.

evidenza lo sforzo e la fatica dell'impresa, così come le successive espressioni di impaziente attesa «*Schnell!*» (Rapido!) e «*in eile/ Weiter arm in arm*» (in fretta/ Avanti sotto braccio).

Nachmittag (Pomeriggio), quarta composizione delle *Hymnen*, segnalata da Hofmannsthal come una delle poesie esemplificative del lirismo georghiano di marca simbolista¹²⁷, muta radicalmente scenario, evocando l'assolato e riarso paesaggio di una desolata e anonima contrada meridionale. La virulenza accecante e il calore quasi insopportabile dei raggi nel momento più afoso della giornata sono magistralmente espressi sul piano sonoro dal ritmo cadenzato e quasi ipnotico del primo verso, potentemente allitterante ed emblematicamente riproposto nel mezzo e in chiusura della poesia.

«*Sengende strahlen senken sich nieder
Nieder vom wolkenfreien firmamente ·
Sengende strahlen von blitzender kraft.
Die südenklare luft im mittagstille.*»¹²⁸

«Torrìdi strali discendono giù
Giù dal firmamento scevro da nubi ·
Torrìdi strali di fulminea forza.

La limpida aria meridionale nel meriggio immoto.»

Si noti che all'insistita ripetizione della consonante sibilante, ripresa e amplificata dalla anafora del terzo verso, si somma l'anadiplosi di «*nieder*» (giù), raddoppiamento teso a sottolineare con ogni evidenza la cocente verticalità dei raggi. Se l'asfissiante canicola sembra richiamare il sole a picco della baudelairiana *Une charogne* (Una carogna), che batte impietosamente sulla carcassa putrida

¹²⁷ Robert Vilain, *The Poetry of Hugo von Hofmannsthal and French Symbolism*, Oxford University Press, Oxford, 2000, p. 160.

¹²⁸ *Werke*, I, p. 11-12.

del titolo «*comme afin de la cuire à point*» (come allo scopo di cuocerla a puntino)¹²⁹, il trionfo di luci abbacinanti inducono piuttosto a rintracciare potenziali modelli nel serbatoio dell'arte figurativa ottocentesca, in particolare nel virtuosismo coloristico di William Turner. Il riferimento appare ancor più verosimile nella misura in cui il grande pittore romantico inglese fu altresì autore del noto *Light and Colour (Goethe's Theory)* (Luce e Colore (La teoria di Goethe), 1843), studio direttamente ispirato dalla lettura della traduzione inglese (edita nel 1840) del famoso saggio goethiano *Zur Farbenlehre* (Per una teoria dei colori, 1810), cui risultano attivamente interessati anche membri della cerchia georghiana¹³⁰.

Resta invece più problematico il riferimento al «*wolkenfreien firmamente*» (firmamento libero da nubi), principalmente a causa della scelta del termine “firmamento”, preferito ad altri della sottintesa catena sinonimica (cielo, volta, atmosfera etc.) che avrebbero potuto concorrere meglio a definire l'immagine di sfolgorante lucentezza che domina questo memorabile *incipit*. L'apparente incoerenza di una parola chiaramente evocatrice del cielo notturno può, a nostro parere, essere spiegata solo come calco da *L'infini dans les cieux* (L'infinito nei cieli) di Alphonse de Lamartine, tratta dalle *Harmonies poétiques et religieuses* (Armonie poetiche e religiose, 1830), dove ricorre un'espressione perfettamente sovrapponibile a quella georghiana, «*firmament dépouillé de nuages*» (firmamento spoglio di nubi). L'omogeneità delle due locuzioni potrebbe essere sufficiente a supportare l'ipotesi, ma merita aggiungere che il poeta di Mâcon vi interpola tutta una serie di preziosi ed eleganti richiami alla luce, come «*jaillir dans les cieux des milliers d'étincelles*» (sprizzare nel cielo migliaia di scintille) o «*livre de feu*» (libro di fuoco), che infiammano di una inattesa brillantezza la volta notturna descritta con tanta ispirata maestria¹³¹.

La poesia prosegue, quindi, con una serie di immagini in sequenza che mostrano la desolazione della città abbandonata. In sinistra associazione con il tema della morte, ricorre con ossessiva

¹²⁹ *I fiori del male*, p. 56.

¹³⁰ Cfr. Monod Rrenban, *Wild, Unforgettable Philosophy: In Early Works of Walter Benjamin*, Lexington Books, Lanham & Oxford, 2004, p. 341.

¹³¹ Alphonse de Lamartine, *Oeuvres de Lamartine de l'Académie française. Ed. complète en un volume*, Meline, Cans et Compagnie, Bruxelles, 1838, p. 505.

insistenza il richiamo al silenzio. Tacciono i campanili delle chiese, ridotti ormai a «*stummen zinnen*» (muti pinnacoli), e fra le vie e i palazzi abbandonati regna una calma innaturale, essendo svanito (letteralmente, morto) il pullulare della folla («*starb der menge wimmeln*»). Dai «*toten balkonen*» (morti balconi) degli appartamenti non proviene più alcun suono e solo i nudi muri resistono rigidamente eretti («*starr dastehen*»), peraltro anch'essi antropomorficamente soffocando nella letale afa («*heisshauchend*»), mentre nelle aiuole le foglie delle piante «*sich krümmen*» (si contorcono) e i fiori sono già per metà secchi («*halbverdorrter blumen*»). L'unico essere vivente è, dunque, il poeta, l'«*Einsamer*» (solitario) della strofa seguente, di cui si svela nei versi conclusivi il segreto intento: come il baudelairiano *vampire de mon coeur*¹³², superba e modernissima figura di mediazione del terenziano *Heautontimorumenos* (Il punitore di se stesso), sembra essersi abbassato ad un cedimento masochistico avendo deliberatamente abbandonato la metaforica frescura della propria camera («*des gemaches duftender kühle entflo*»). In realtà, la vera ragione della sua aspirazione alla sofferenza è da ricercarsi in un profondo turbamento interiore, quelle «*zerstörende gluten*» (distruttive braci) che gli hanno imposto di cercare («*suchend*») un contraltare esterno («*Gegenglut*») che ne mutasse la violenza potenzialmente autolesionistica in spinta propositiva e rigeneratrice.

Nella quinta poesia, *Von einer Begegnung* (Di un incontro), l'edificio lirico, qui da intendersi nel duplice senso di immagine evocata e metafora poetologica, accoglie una nuova figura. Ciò impone che lo spazio poetico venga debitamente approntato per la «*Begegnung*» (incontro), inconcepibile nel romitaggio spirituale ritagliatosi dall'io poetico e così particolareggiatamente tratteggiato nel testo precedente. La prima delle cinque quartine è destinata ad assolvere precipuamente a questa funzione: in parallelo con un insistito richiamo ai termini concettualmente portanti di *Nachmittag* («*gluten*», «*mittag*»), funzionale al successivo ribaltamento semantico, l'ambiente recupera una dimensione di abitabilità grazie all'accorto uso degli aggettivi «*mildre*» (più miti) e «*kühler*» (fresco) oltre che del sintagma «*lange schatten*» (lunghe ombre). Solo dopo essere state ripristinate

¹³² Vedi *L'Héautontimorouménos*, LXXXIII, in: *I fiori del male*, p. 144.

le condizioni di basilare vivibilità umana, può infine materializzarsi l'atteso ed enigmatico personaggio.

«*Da kreuzest unter säulen Du die schwelle.*»¹³³

«Ecco attraversi fra le colonne Tu la soglia.»

Risulta evidente la funzione deittica del verso citato, utile a calare il racconto lirico in un contesto spaziale più preciso e definito, riecheggiante di memorie della classicità e adeguato alla qualità epifanica dell'apparizione. Nelle due quartine seguenti, in quel mirabile stile di narrativa antidescrittiva che è una delle più feconde lezioni impartite dai maestri simbolisti al giovane George, si svolge, quindi, il vero e proprio incontro. Da un lato, il soggetto poetante, il cui muto sguardo interrogativo resta «*der antwort bar*» (letteralmente, nudo di risposta), tenta invano di stabilire un contatto fisico; dall'altro, la misteriosa figura si sottrae alla sua «*Umarmung*» (abbraccio). Il verso conclusivo della quarta strofa getta, tuttavia, una inattesa luce chiarificatrice sul misterioso episodio.

«*Treu zug um zug dein bildnis zu beschwören!*»¹³⁴

«Fedelmente e tratto a tratto invocare la tua effigie!»

Se il verbo adoperato da George, nelle sue plurime accezioni di significato (giurare, incantare, esorcizzare), resta vago ed indefinito pur nel suo esplicito rimando ad una sfera extrasensoriale, il sostantivo «*bildnis*» (ritratto, effigie) riconduce espressamente al campo dell'arte figurativa. L'io poetante vi si qualifica, dunque, come artista. In questo senso, è legittimo avanzare l'ipotesi che il

¹³³ *Werke*, I, p. 12.

¹³⁴ *Ivi*, I, p. 13.

termine «*zug*» possa avere, in questo contesto, il significato di “tratto”, sia nel senso di lineamento del volto (*Gesichtszug*) sia in quello di tratto di matita o pennello (*Linienführung*). In ogni caso, il presunto incontro si rivela il fallito tentativo di evocazione della figura dell’amata. Il poeta vorrebbe poterne ricordare con esattezza anche i più insignificanti dettagli per poterli eternare nel perfetto ritratto in versi che va approntando. A questo proposito, anticipiamo che il paragone fra poesia e pittura, spesso liminale ad una vera e propria sovrapposizione, avrà nelle poesie finali della raccolta un ruolo tematicamente centrale.

«*Es geht... wie war dein haar und wie dein auge?*»

Es geht und stirbt in bebendem finale.»¹³⁵

«Se ne va... come erano i tuoi capelli e come i tuoi occhi?»

Se ne va e muore in un tremante finale.»

La quinta e ultima quartina si chiude con un distico di straziante lirismo. La metafora pittorica, ribadita dal «*male*» (dipingo) del secondo verso, è rafforzata dalla rima con «*finale*», termine inequivocabilmente specifico dell’ambito musicale. Come al termine di un’opera teatrale, cala il sipario anche sulla rappresentazione messa in scena nella poesia. La tragicità dell’azione, tuttavia, non ne risente e la domanda, perfetta espressione del dramma in corso proprio in virtù della sua antiretoricità, trova non casualmente risposta in una locuzione anaforica, un *loop* espressivo che appare ineludibile.

¹³⁵ *Ibid.*

Riti iniziatici e paesaggi onirici

Il primo componimento della coppia di sonetti, riuniti sotto il sibillino titolo *Neuländische Liebesmahle* (Banchetti d'amore in terra inesplorata), cala immediatamente il lettore in un'atmosfera di ipnotica e obnubilante ritualità. In un braciere arde del carbone («*die kohle gliiht*») che, appositamente ravvivato, sfrigola («*zischt*») e disperde fumo («*rauche*»), formando spesse coltri («*dichten wolken*») di nubi tossiche (anidride carbonica e solforosa). In un anelito parossistico, cui non è estraneo un velato *cupio dissolvi* di evangelica memoria¹³⁶, il poeta esprime quindi la volontà di immergersi («*tauche*») in quelle nubi potenzialmente letali «*wo frommer wunsch mit süsser gier sich mischt!*» (dove il pio desiderio si mescola alla dolce avidità).

Nella quartina seguente, il conato tanatofilo e surrettiziamente eretico cede il posto ad una spinta misticheggiante, provocata o almeno eccitata dalle luci abbaglianti, dall'aria ipossigenata e dalle trascinati musiche d'organo, tutti elementi tipici delle messe solenni. Su un imponente lampadario («*lüster*») brillano intensamente («*flammen*») numerose candele, mentre l'ambiente è ormai saturo di fumo «*wie in heiligem dom*» (come nel sacro duomo). Si noti che George, sempre impeccabile nella scelta dei termini, utilizza «*qualm*», sostantivo che ha già di per sé il significato di fumo denso e che appare qui significativamente accostato all'aggettivo «*schwer*» (pesante). I fedeli, in doveroso silenzio («*schweigsam*»), congiungono le mani in preghiera e sognano «*einen melodienstrom*» (un fiume di melodie).

Per comprendere meglio sia il valore attribuito da George alla musica nella sua costruzione poetologica sia conseguentemente il ruolo della sonorità eufonica nella prassi versificatoria, merita qui citare un passo di una lettera di Ida Coblenz, databile ai primi mesi del 1892. George si era premurato di farle pervenire una copia delle *Hymnen* e le aveva chiesto di esprimere, dopo attenta lettura, un sincero giudizio. La donna rispose confessando i propri limiti ermeneutici, ma mostrò una non comune sensibilità ponendo acutamente l'accento proprio sull'aspetto chiave della

¹³⁶ San Paolo, Lettera ai Filippesi, 1, 23-24.

musicalità del verso e citando non a caso il termine «*melodienstrom*» come indicativo della pregnante eufonia che informa di sé l'intera opera.

«*Sie haben etwas ganz Eigenartiges: der Klang der einzelnen Strophen hat sich mir eingeprägt, nachdem ich sie einmal gelesen, ehe ich die einzelnen Worte behalten hatte. Das Ganze ist wirklich ein ‚Melodienstrom‘. Ich stelle die Klangschönheit der Gedichte über ihren Inhalt [...]»¹³⁷*

«[Le poesie degli Inni] hanno qualcosa di davvero unico: il suono delle singole strofe si è impresso in me, dopo averle lette una sola volta e prima che avessi afferrato il senso delle singole parole. L'insieme è davvero un “fiume di melodie”. Pongo la bellezza sonora delle poesie al di sopra del loro contenuto [...]»

Nelle strofe conclusive del sonetto, assistiamo al compimento della prima parte del rito. Un comando secco dell'io lirico invita a gettare nuovi grani nella coppa sacrificale («*opferschale*»), contestualmente identificabile con la patera. L'esortazione ci fornisce un prezioso indizio sulla reale natura del «*Liebesmahl*» del titolo: si tratta di una vera e propria “libagione rituale”, cerimonia antica e attestata nelle più disparate culture, attraverso la quale si intende «raggiungere lo stato più consono al contatto con l'alterità»¹³⁸. Questa alterità numinosa, la «*Wissensvolle*» (sapiente) dell'ultimo verso, è evocata con l'ausilio dei più ricorrenti artifici noti alla antropologia culturale: luci abbaglianti, fumi intossicanti e musiche che producono effetti stranianti ove non autenticamente lisergici. La preoccupazione di George è, tuttavia, come già in *Von einer Begegnung*, la capacità da parte del poeta di fissare questa figura sfuggente in un'immagine intelligibile. Appare, in questo senso, altamente significativo che ricorra nuovamente il verbo *malen* (dipingere).

¹³⁷ Georg Peter Landmann, Elisabeth Höpker-Herberg (Hrsgg.), *Briefwechsel Stefan George-Ida Coblentz*, Klett-Cotta, Stuttgart, 1983, p. 29.

¹³⁸ Gilberto Mazzoleni, *Le ceneri del selvaggio: itinerari critici di un antropologo*, Armando, Roma, 1990, p. 67.

«Den blauen atlas in dem lagerzelt
Bedecken goldne mond- und sternenzüge ·
Auf einen sockel sind am saum gestellt
Die malachit- und alabasterkrüge.»¹³⁹

«Disegni dorati di pianeti e stelle
Coprono il raso azzurro nel padiglione:
Su uno zoccolo al bordo sono poste
Le brocche di malachite e d'alabastro.»

In apertura del secondo sonetto, il poeta ci conduce sull'altare stesso del rito, il luogo sacro dove il *summus sacerdos et pontifex* sta solennemente officinando la funzione. Il primo oggetto su cui il lettore è invitato a soffermare la propria attenzione è di straordinaria raffinatezza: un telo o una veste di prezioso raso azzurro. Appare sorprendente la puntuale somiglianza con la «coperta di seta fina, d'un colore azzurro disfatto» di cui lo Sperelli dannunziano bramava vedere ammantata «la nudità di Elena» e su cui, trapuntati in oro, campeggiano «i dodici segni dello Zodiaco in ricamo»¹⁴⁰. Si tratta, nel romanzo dello scrittore e poeta pescarese, di uno *status symbol*, il cui possesso indica l'appartenenza di diritto ad una casta, nel caso specifico l'aristocrazia papalina e in generale italiana, ancora ricca e potente ma inesorabilmente in declino nella Roma bizantina e edonistica di fine Ottocento. Anche in George il pregiatissimo oggetto qualifica il possessore come membro di un ordine superiore, che è qui tuttavia un'aristocrazia eminentemente spirituale, monasticamente votata al culto del Bello.

La sacralità dell'atto poetico è plasticamente simboleggiata dai materiali di cui sono composti gli oggetti liturgici non meno dei paramenti sacri. Malachite ed alabastro sono entrambi minerali

¹³⁹ *Werke*, I, p. 14.

¹⁴⁰ Gabriele d'Anunzio, *Il Piacere*, Mondadori, Milano, 2000, p. 94.

diffusamente impiegati nell'ornamentazione e nell'impreziosimento di edifici di culto, in particolare dei tabernacoli. George potrebbe aver pensato, ad esempio, al caso della ricostruzione della basilica romana di San Paolo fuori le mura, devastata da un terribile incendio nel 1823, per la cui ristrutturazione – in risposta ad un appello di Gregorio XVI, che ebbe vasta eco in tutta Europa – furono inviati blocchi di malachite dallo zar Nicola II e colonne di alabastro dal viceré d'Egitto¹⁴¹.

Attraverso l'indistinto e fuggevole emergere di oggetti e figure evocanti un oriente romanticizzato e fantastico, non dissimile da quello raffigurato sulle tele di Sir Joshua Reynolds o William Hodges negli ultimi decenni del XVIII secolo, la focalizzazione sfuma poi dalla sfera del sacro cristiano a quella del favoloso e dell'esotico. L'ambiente si fa più intimo e raccolto, appena illuminato da una fioca luce («*falben schein*»).

L'attenzione si concentra su due oggetti dal potente valore simbolico: un *burnus*, tipica veste maghrebina antonomasticamente associata al potere e alla ricchezza¹⁴², e un «*myrthenbüschel*» (cespo di mirti), che non può mancare («*dass uns nicht [...] fehlt!*») per il compimento del rito. Come spesso ci accadrà di notare nel corso della presente trattazione, è difficile valutare i referenti esatti di George, uomo di letture vaste e diversificate. Certamente, doveva essergli noto che il mirto, pianta sacra ad Afrodite e Demetra¹⁴³, è etimologicamente legato nel mito greco a figure femminili: dalle donne guerriere, Myrto¹⁴⁴ Myrine¹⁴⁵ e Myrsine¹⁴⁶, a Myrtila, profetessa del santuario di Dodona, condannata per un infausto responso a bruciare in un labete ricolmo di acqua bollente. L'espressione «*des tranks orakellaut*» (il suono oracolare della bevanda) potrebbe essere letto come un richiamo a quest'ultimo mito, forse rielaborato alla luce della consultazione dell'erbario di Dioscoride, celebre medico e botanico dell'antichità, citato da Dante fra gli spiriti magni del Limbo¹⁴⁷. In due passi dell'opera, infatti, si spiega come vini e olii aromatici si ricavano proprio

¹⁴¹ Cfr. Carlo Pietrangeli (a cura di), *San Paolo fuori le Mura*, Nardini, Firenze, 1988, pp. 67-72.

¹⁴² Malek Chebel, *Dizionario dei simboli islamici*, Edizioni Arkeios, Roma, 1997, p. 70.

¹⁴³ Artemidoro Daldiano, *Onirocritica*, I, 77.

¹⁴⁴ Pausania, *Guida della Grecia*, VIII, 14, 12.

¹⁴⁵ *Iliade*, II, 814.

¹⁴⁶ *I Geoponici*, XI, 6.

¹⁴⁷ *Divina Commedia*, I, IV, vv. 139-140.

dalla bollitura di bacche di mirto¹⁴⁸. Inoltre, va ricordato che una ghirlanda di fiori di mirto è citata nella commedia aristofanea *Βάτραχοι* (Le rane), dal coro degli iniziati, come attributo di Iacco¹⁴⁹, figlio di Demetra e Dioniso, tedoforo nella processione che preannunciava lo svolgimento dei misteri eleusini.

Proprio alla ritualità misterica ci riporta, non a caso, la scena di iniziazione con cui si chiude la lirica: il fanciullo («*der knabe*») si inchina davanti al suo *hospodar*, titolo principesco di cui erano tradizionalmente insigniti i governatori di Valacchia e Moldavia, passato poi per estensione ad indicare il *dominus*, il signore e maestro. Pur non rifuggendo dal fascino esotico del termine, George lo impiega certamente in quest'ultima accezione. La tradizionale *προσκύνησις* (proscinèsi o riverenza) è, tuttavia, compiuta «*würdig*» (dignitosamente), segno che si tratta per l'appunto di un doveroso rito e non di una servile sottomissione. Coerentemente, nei due versi finali, l'immagine del fanciullo appare «*wie in einem zauberbronnen*» (come in una magica fonte) e rimanda, in un gioco di specchi acquatici, alla figura del poeta, che vi riconosce il riflesso della propria dignità regale («*wo ich noch könig war*»).

Lo spiccato sperimentalismo fonolinguistico assume nella lirica successiva, *Verwandlungen* (Metamorfosi), un particolare valore programmatico in quanto concretizza un primo esplicito tentativo di tradurre in pratica il precetto mallarmeano di «*poésie pure*» (poesia pura). L'idea di un linguaggio poetico svincolato da ogni contingenza, libero di esprimere le proprie potenzialità foniche e semantiche senza che l'autore o il lettore possano imporre alla singola parola o immagine una valenza univoca¹⁵⁰, ha occupato a lungo la riflessione poetologica di Mallarmé, almeno a partire dal 1868¹⁵¹ e fino al fallimento del progetto di «*Livre*» (Libro) e «*oeuvre pure*» (opera pura), reso noto nel suo testamento poetico *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* (Un colpo di dadi non abolirà mai il caso, 1897). A questo riguardo, valga la penetrante e convincente indagine critica

¹⁴⁸ Dioscoride Pedanio, *De Materia Medica*, I, 39; V, 29.

¹⁴⁹ Aristofane, *Le Rane*, v. 330 e segg.

¹⁵⁰ Cfr. Christine Ott, *Montale e la parola riflessa: dal disincanto linguistico degli "Ossi" attraverso le incarnazioni poetiche della "Bufera" alla lirica decostruttiva dei "Diari"*, Franco Angeli, Milano, 2006, p. 37.

¹⁵¹ Lettera a Coppée, 10 aprile 1868, in: Stéphane Mallarmé, *Correspondance*, vol. I (1862-1871), a cura di Henri Mondor e Jean Pierre Richard, Gallimard, Paris, 1959, p. 270.

condotta in *La strada del simbolismo* da Mario Luzi, che identifica il nucleo riassuntivo dell'opera mallarmeana nella «allusione continua per analogie e simboli al dramma della creazione poetica impossibile»¹⁵². L'intera composizione georghiana va letta, dunque, non solo come saggio della musicalità insita nel verbo poetico, bensì anche e soprattutto come un innovativo e ambizioso esperimento di filosofia del linguaggio, un tentativo di riconsegnare la parola alla sua archetipica polivalenza sonora.

I due aspetti sono solo apparentemente in contrasto. Come Mallarmé, infatti, anche George è innanzitutto un superbo “fabbricatore di versi”, nel senso più alto dell'espressione e non in quello canzonatorio attribuitole da Cesare Cantù¹⁵³. Il suo obiettivo è, esattamente come quello del suo dichiarato maestro e modello, «*faire du poème un objet verbal parfaitement accompli dans son dispositif d'expression [...] mais inaccompli dans la substance sémantique*»¹⁵⁴ (fare della poesia un oggetto verbale perfettamente compiuto nel suo dispositivo espressivo [...] ma incompiuto nella sostanza semantica).

La compiutezza espressiva appare evidente, fin da una prima lettura, nella studiata struttura strofica. La poesia consta di tre coppie di strofe, di tre e sei versi ciascuna: le prime si presentano secondo la regola del *Dreireim* o *rime redoublé*¹⁵⁵, variando in altrettante triplete rimanti (aaa, bbb, ccc); le seconde seguono uno schema invertito rispetto a quello della tradizionale sestina, ponendo in apertura il distico a rima baciata (bbcdcd) e le medesime parole finali nelle diverse elaborazioni. A questa atipica e complessa architettura strofica corrispondono, sul piano lessicale, minime ma significative variazioni nel testo delle strofe maggiori. Analizziamo la prima coppia strofica, evidenziando al contempo alcuni degli elementi linguistici e contenutistici che la differenziano dalle altre due.

¹⁵² Mario Luzi, *L'inferno e il limbo*, Il Saggiatore, Milano, 1971, p. 173.

¹⁵³ Cesare Cantù, *Della letteratura italiana: esempi e giudizi*, Unione Tipografico-Editrice, Torino, 1856, p. 454.

¹⁵⁴ Pascal Durand, «*Mot par mot*»: *Poétique et Poésie du Hasard chez Mallarmé*, in: *Courrier du Centre international d'études poétiques*, 188 (1990), p. 54.

¹⁵⁵ Guy Mermier, Yvette Boilly-Widmer, *Explication de texte: théorie et pratique*, The Edwin Mellen Press Ltd., New York, 1993, p. 45.

«*Abendlich auf schattenbegleiteten wegen
Über brücken den türmen und mauern entgegen*

Wenn leise klänge sich regen:

*Auf einem goldenen wagen
Wo perlgraue flügel dich tragen
Und lindenbüsche dich fächeln
Herniedertauche
Mit mildem lächeln
Und linderndem hauche!»¹⁵⁶*

«Di sera su strade ombrose
Al di là di ponti verso torri e mura
Quando sommessi rumori si destano:

Su un aureo carro
Dove ali grigio perla ti sostengono
E arbusti di tiglio ti fanno vento
Tùffati quaggiù
Con benevolo riso
E mitigante respiro!»

La terzina iniziale colloca l'azione in un luogo e un tempo imprecisati, calando il lettore in un'atmosfera vagamente medievaleggiante, ammiccante nei suoi rimandi architettonici (torri, mura) e coloristici (sera, ombroso) al *gothic revival* tardo-settecentesco di marca britannica. L'incipiente

¹⁵⁶ *Werke*, I, p. 14.

oscurità viene poi momentaneamente rischiarata dall'apparizione di un carro aureo, tradizionale attributo solare. Identificare questa immagine con la più ricorrente e abusata raffigurazione di Elio-Apollo, tuttavia, sarebbe un grossolano errore, determinando un'interpretazione banalmente allegorica e univoca del riferimento mitologico, che in George appare sempre in immagini latrici di irriducibili polivalenze. Il valore della figura del carro è piuttosto da interpretarsi nel senso in cui il *motif* del *soleil couchant* (sole al tramonto) esplica la sua funzione nel romanzo *L'Ève future* (L'Eva futura, 1886) di Villiers de l'Isle-Adam, ovvero come indizio di uno stato liminare, di una «*saison de transition*»¹⁵⁷ (stagione di transizione). La metamorfosi lessicale cui lo stesso va soggetto, mutandosi in «*silbernen*» (argenteo) e infine in «*stählernen*» (d'acciaio), sembra confermare questa lettura.

Sia l'espressione «*perlgraue flügel*» (ali grigio perla), di cui si trova curiosamente il letterale calco francese in Saint-Pol-Roux («*ailles gris perle*»)¹⁵⁸, sia il riferimento al tiglio non sono peraltro affatto casuali. Quest'ultimo, in particolare, costituisce un nuovo richiamo ad una pianta della femminilità, eziologicamente legata al mito della ninfa Filira e collegata al popolo scitico degli Enarei, antica comunità di uomini-donna che praticavano il travestitismo e officiavano riti sciamanici avvolgendo e svolgendo strisce tratte dalla corteccia di tiglio¹⁵⁹. L'imperativo-esortativo «*Herniedertauche*» (Tuffati quaggiù), che nella prima strofa sembra ancora indicare un atteggiamento di vitalistico abbandono, si scopre in conclusione ennesima forma del necessario sacrificio rituale, forse riecheggiante il vedico *yajña* in onore del dio del fuoco Agni¹⁶⁰: le ali si sono misteriosamente trasformate in «*lavaschollen*» (lastroni di lava), il riso si è fatto ermeticamente «*wild*» (selvaggio) e il respiro «*sengend*» (rovente).

Il nono inno, *Ein Hingang* (Una camminata), marca una significativa rottura nell'impianto strutturale della raccolta, inaugurando un *corpus* di cinque poesie informate da un gusto per il

¹⁵⁷ John Anzalone (ed.), *Jeering dreamers: Villiers de l'Isle-Adam's L'Ève future at our fin de siècle. A collection of essays*, Editions Rodopi B.V., Amsterdam – Atlanta (GA), 1996, p. 93.

¹⁵⁸ Saint-Pol-Roux, *Le trésor de l'homme*, préface d'André Pieyre de Mandiargues, suivi de *L'oeuvre en miettes de Saint-Pol-Roux* par Gérard-Macé, Rougerie, Limoges, 1970, p. 65.

¹⁵⁹ Erodoto, *Le storie*, IV, 67.

¹⁶⁰ *Rgveda*, I, 1, 1.

decorativismo paesaggistico e per la plasticità figurale che si potrebbe essere tentati di qualificare come parnassiano. Lo stesso Friedrich Gudolf, finissimo esegeta dell'opera di George, si avvede della possibilità di questo fraintendimento e avverte che, «*wäre nicht der Ton*» (non fosse per il tono), il lettore avrebbe buon gioco ad interpretare il «*dekoratives Genügen*» (piacere decorativo) come espressione di un «*marmornes Parnassiertum*»¹⁶¹ (marmoreo Parnassianesimo). Peraltro gli assiomi teorici del movimento, formalizzati da Théodore de Banville nel *Traité de poésie française* (Piccolo trattato di poesia francese, 1872), risultano molto vicini e a tratti coincidenti con i principi poetologici simbolisti e georghiani, fondati anch'essi sull'impiego di un linguaggio di ipercolta raffinatezza e impegnati in una serrata polemica su due fronti, da un lato contro la letteratura romanticamente ispirata e dall'altro contro qualsivoglia espressione artistica eterodiretta e *engagée*. Lo stesso George, in colloquio con l'amico Saint-Paul, ammette candidamente che l'acquisizione dell'armamentario tecnico-formale e della «*plastique du langage*» (plasticità del linguaggio) parnassiani costituisce una necessaria preconditione per la letteratura tedesca contemporanea, pur se in vista di suo futuro superamento di cui egli stesso sarebbe l'orgoglioso araldo¹⁶².

La specificità georghiana va, dunque, ricercata altrove e precisamente nel «*but purement suggestif*»¹⁶³ (scopo puramente suggestivo). In altri termini, George rifiuta di ridurre il potere dell'evocazione a prerogativa dell'immagine vaga e indefinita e, attraverso un «*étude des formes au point de vue de la beauté*»¹⁶⁴ (studio delle forme dal punto di vista della bellezza), si sforza di squalificare l'equazione fra nettezza dell'immagine e oggetto fenomenico. Ciò appare chiaramente esemplificato nelle seducenti immagini, suggerite con grazia da paesaggista consumato, della prima quartina.

«*Die grauen buchen sich die hände reichen*

Den strand entlang · vom wellendrang beleckt ·

¹⁶¹ Friedrich Gudolf, *George*, Georg Bondi, Berlin, 1920, p. 70.

¹⁶² Cit. in: ELD, p. 78.

¹⁶³ *Ivi*, pp. 76-77.

¹⁶⁴ Camille Mauclair, *L'Art en silence*, P. Ollendorff, Paris, 1901, p. 86.

*Dem gelben saatzfeld grüne wiesen weichen ·
Das landhaus unter gärten sich verdeckt.»¹⁶⁵*

«I grigi faggi tendono le mani

Lungo la spiaggia, inumiditi dal moto impetuoso delle onde.

Al giallo campo seminato verdi prati cedono il posto.

La casa di campagna fra giardini si nasconde.»

La scena è introdotta dal riferimento ad un albero, il faggio, che fornisce un interessante indizio sull'ambientazione campestre e silvana. Già Virgilio, infatti, nel presentare la figura di Titiro nel celebre verso d'apertura della sua raccolta pastorale, lo colloca «*patulae recubans sub tegmine fagi*»¹⁶⁶ (sdraiato all'ombra di un ampio faggio). La tradizione letteraria occidentale, dal medievale *Roman de Renard* (Romanzo di Renart) all'egloga *Célimène* (1680) di Antoinette Des Houlières, è peraltro relativamente ricca di esempi in merito, in cui cioè la *Fagus sylvatica* venga evocata in testi che si collocano nel genere bucolico o rimandano ad esso¹⁶⁷. Il modello georghiano di riferimento sembra, tuttavia, essere piuttosto contemporaneo, ovvero la famosa poesia *Le Dieu Hêtre* (Il Dio Faggio, 1886) di José-Maria de Hérédia, una delle quattro composizioni – *Nymphée* (Ninfeo), *L'Exilée* (L'Esiliata) e *Le Vœu* (Il Voto) – raccolte sotto il titolo di *Sonnets épigraphiques* (Sonetti epigrafici) e pubblicate per la prima volta in *Les Lettres et les arts*¹⁶⁸ (Le Lettere e le arti). Va citato, in aggiunta, un quinto sonetto, *La Source* (La Sorgente), che costituisce il quinto elemento del gruppo in *Les Trophées* (I Trofei, 1893).

La «*rustique maison*» (casa rurale) del testo francese, esatto corrispettivo del «*landhaus*» (casa di campagna) del quarto verso, sembra avvalorare questa ipotesi comparativa ancor più

¹⁶⁵ *Werke*, I, p.15.

¹⁶⁶ Virgilio, *Bucoliche*, I, 1-2.

¹⁶⁷ Cfr. Gérard Armand, *Le Hêtre autrement*, Institut pour le développement forestier, Paris, 2002, p. 171.

¹⁶⁸ José-Maria de Heredia, *Poésies complètes: Les Trophées, sonnets et poèmes divers. Texte définitif avec notes et variantes*, A. Lemerre, Paris, 1924, p. 91.

convincentemente della parallela antropomorfizzazione del corpo vegetale, avente rispettivamente «*bras*» (braccia) e «*hände*» (mani). Tuttavia, quella che potrebbe essere semplicemente derubricata come l'eco occasionale di una lettura dei mesi parigini offre, ad una analisi più ravvicinata, la chiave interpretativa dell'intera poesia e, indirettamente, del *corpus* d'impronta plastica che occupa il cuore delle *Hymnen*. Una lettura sinottica dei due rispettivi gruppi di liriche evidenzia una sorprendente vicinanza tanto sul piano stilistico che nella scelta tematica, a partire dall'occhio che «*starr in tränen schaut*»¹⁶⁹ (rigidamente in lacrime guarda) e che assume un valore speculare a quello espresso dalla «*Nymphe qui pleure un éternel oubli*» (Ninfa che piange un eterno oblio) nel quarto verso della prima quartina di *La Source*.

Entrambe le espressioni di morbido e decadente lirismo originano da un radicale nichilismo. L'elemento naturale ha perso ogni *vis* semantica, ogni residuale pregnanza di significato – la sorgente è «*sans nom*» (senza nome), l'acqua stessa è solo un «*inutile miroir*» (inutile specchio) – e dietro la preziosità sfolgorante delle immagini si cela solo la realtà del *nihil*. Laddove «*andre schlafen wehrlos*» (gli altri dormono inermi), ignari e soddisfatti, il poeta lascia invece vagare «*sein blick ins blaue grenzenlose*» (il suo sguardo nel blu sconfinato) alla ricerca di «*wunderlande*» (terre meravigliose), indifferente sia alle lamentele che alle seduzioni del mondo («*Der klage bar · des ruhmes ungedenk*»). L'apparente descrittivismo pittorico, dunque, si risolve paradossalmente nella squalificazione del principio mimetico e nella rivendicazione all'atto poetico del compito edenico di (ri)nominare le cose e con ciò restaurare in qualche misura la verginità della creazione¹⁷⁰.

Resta problematico identificare con assoluta certezza quale sia «*das göttliche geschenk*» (il divino dono) che l'io lirico accetta «*scheu*» (timidamente). La più convincente fra le proposte critiche avanzate ad oggi è che la locuzione indichi la morte; ipotesi, questa, che proverebbe una coerenza strutturale nel discorso georghiano, in quanto la volontà tanatofila risulterebbe funzionale ad introdurre il tema della *Selbstausslöschung* (autoannientamento) su cui si impernia la poesia

¹⁶⁹ *Werke*, I, p. 16.

¹⁷⁰ Cfr. Yann Mortelette, *José-Maria de Heredia, poète du Parnasse. Colloque de la Sorbonne*, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, Paris, 2006, p. 188.

successiva, *Nachthymne* (Inno notturno)¹⁷¹. Nell'enigmatico *introibo* George ricorre nuovamente alla metafora dello sguardo, qui concretizzata nell'immagine di un conturbante «*auge blau · ein türkis*» (occhio blu, un turchese). Il parallelismo più immediato appare quello con la poesia *Les yeux bleus de la montagne* (Gli occhi blu della montagna) di Théophile Gautier, dove vengono tematizzati in termini simili gli stessi *topoi* della lirica georghiana (paesaggio onirico, sguardo estatico, misteriose entità sovrasensibili). Risulta, tuttavia, più interessante il paragone con il sonetto *J'aimais autrefois la forme païenne* (Amavo un tempo la forma pagana) dello stesso autore, in cui il superamento dell'ideale classico di bellezza assume la qualità coloristica di uno scarto dagli eburnei «*yeux blancs*» (occhi bianchi) della statua marmorea ai «*tons de turquoise*» (toni di turchese), uno dei segni distintivi della carnalità salubre e solare rappresentata dalla moderna «*Italienne*» (donna italiana)¹⁷². La connotazione erotica, esplicita nei versi del poeta di Tarbes, è meno evidente ma altrettanto centrale nella poesia in analisi, come si può arguire dalla seconda parte della stessa.

«*Bin ich so ferne schon von opferjahren?*

Entweiht mich süßes lüsten nach dem tode

Und sang ich nicht zu dröhnenden fanfaren

*Der freudenliebe sonnen-ode?»*¹⁷³

«Sono tanto lontano dagli anni del sacrificio?

Mi dissacra la dolce brama di morte

E non cantai al suono di rimbombanti fanfare

Del gioioso amore la solare ode?»

¹⁷¹ Cfr. Steffen Martus, Stefan Scherer, Claudia Stockinger (Hrsgg.), *Lyrik im 19. Jahrhundert. Gattungspoetik als Reflexionsmedium der Kultur*, Peter Lang, Bern, 2005, p. 383.

¹⁷² Sull'uso della metafora coloristica in Gautier, si veda: Marie Mattei, *Lettres à Théophile Gautier et à Louis de Cormenin*, Librairie Droz, Genève, 1972, p. 29.

¹⁷³ *Werke*, I, p. 17.

Come giustamente suggerito da Steffen Martus, l'intero testo potrebbe essere letto come una segreta e, con ogni probabilità, omosessuale *Liebeswerben* (pubblicistica amorosa)¹⁷⁴, in cui l'io lirico è combattuto e fino all'ultimo esitante sulla possibilità di un totale e liberatorio annientamento nel coinvolgimento in un reale rapporto erotico; possibilità evocata nella mortifera immagine conclusiva dell'«*abendfalter*» (farfalla notturna). Diversamente dal raffinato e decadente finale dell'omonima poesia di Friedrich Emil Rittershaus, dove un tripudio di luci la sorprende in un calice di rosa¹⁷⁵, essa è qui destinata a morte ingloriosa («*stirbe wertlos*»).

Un emblematico esempio dello stile giovanile di George è offerto dalla poesia seguente, *Strand* (Spiaggia), traboccante di immagini e figure che avrebbero negli anni a venire costituito il bagaglio iconografico di un certo *Jugendstil* manieristico e un po' patinato (fiori, viticci, cigni etc.). *In primis*, emerge la già scaltrita padronanza degli strumenti fonolinguistici e retorici, impiegati con calcolata maestria per alleggerire la rigidità del verso e arricchire il vibrante *tableau* verbale di infiniti rimandi acustico-simbolici. L'artificio più evidente e di maggiore effetto è, certamente, l'insistito e quasi martellante impiego in apertura della consonante "w". Robert Vilain parla, a questo riguardo, di «*a torrent of alliterative "w"s*»¹⁷⁶ (un torrente di allitteranti "w"). Va anche segnalato il terzo verso della seconda strofa, composto di sei parole, cinque delle quali iniziano con vocale e, in particolare, le quattro centrali con una voluta alternanza chiasmica di "e" ed "a", producendo un effetto straniante e a tratti ipnotico che ben si sposa con la solennità del dettato. L'intera costruzione lirica tende all'evocazione di un paesaggio misterico, pieno di contaminazioni simboliche e ricorrenze sonore che intendono suggerire più che affermare il carattere iniziatico dell'esperienza poetica. In altri termini, George sembra volerci comunicare che la natura ha abdicato alla sua funzione di sfondo riproducibile e si è rivelata come luogo sacro, vero e proprio «*altar*» (altare), al poeta-sacerdote capace di decodificare il segreto linguaggio delle *correspondences*.

¹⁷⁴ Steffen Martus, Stefan Scherer, Claudia Stockinger (Hrsgg.), op. cit., p. 383.

¹⁷⁵ Emil Rittershaus, *Gedichte*, Dritte vermehrte und verbesserte Auflage, Verlag von Eduard Trewendt, Breslau, 1870, p. 342.

¹⁷⁶ Robert Vilain, op. cit., p. 153.

«Zu weihern grün mit moor und blumenspuren
Wo gras und laub und ranken wirr und üppig schwanken
Und ewger abend einen altar weiht !
Die schwäne die da aus der buchtung führen ·
Geheimnisreich · sind unser brautgeleit.
[...]
Dann rauschen alle stauden in akkorden
Und werden lorbeer tee und aloe.»¹⁷⁷

«Agli stagni verde palude con tracce di fiori
Dove erba fogliame e viticci arruffati e lussureggiati ondeggiando
E l'eterna sera un altare consacra !
I cigni che qui dall'insenatura giungono,
Misteriosamente, sono la nostra processione nuziale.
[...]
Poi fremono tutte le piante in accordi
E diventano alloro tè e aloe.»

Il linguaggio iniziatico è essenzialmente musicale e lo svuotamento del valore semantico a vantaggio della suggestività delle consonanze, sulla scorta del mallarmeano «*ses purs ongles*»¹⁷⁸, è una delle più proficue lezioni apprese nel salotto di rue de Rome. I due versi conclusivi lo rivelano alquanto apertamente, nella misura in cui, con il termine «*akkorden*» (accordi), lo stesso George mette a nudo la ragione che ha portato alla scelta e all'accostamento dei nomi delle tre piante. Ciò

¹⁷⁷ *Werke*, I, p. 17.

¹⁷⁸ Il significato delle parole («Le sue pure unghie») non ha alcun valore e solo la quasi perfetta omofonia con l'espressione «*C'est pur son*» (È puro suono) svela il reale contenuto semantico. Vedi: Robert Greer Cohn, *Toward the Poems of Mallarmé*, University of California Press, Berkeley, 1965, pp. 138-146.

non toglie che la critica possa e debba redigere un elenco di possibili antecedenti letterari, dalla catartica aloe in *Trostaria* (Aria di consolazione) di Johann Christian Günther¹⁷⁹ al tè profumato su cui indugiano i vari Gautier e Huysmans¹⁸⁰. Tuttavia, l'innegabile seduzione evocativa del verso e il suo profondo messaggio poetologico riposano interamente sulle terminazioni assonanti e sulla affascinante melodia interna¹⁸¹.

Un concerto di armonie eufoniche e profumi allettanti è dispiegato altresì in *Hochsommer*¹⁸² (Piena estate). L'atmosfera è, tuttavia, radicalmente mutata rispetto al precedente scenario. Il lettore si trova d'un tratto calato in una settecentesca *fête galante*, in cui la società *ancien régime* è rievocata con la squisita leggerezza rococò di un quadro di Antoine Watteau o Jean-Honoré Fragonard: le loggette («*altanen*») e i giardini («*gärten*») sono rallegrati da un profluvio di note («*verklang*», «*klänge tönen*»), l'aria è impregnata di invitanti fragranze («*verlockenden parfümen*»), mentre all'ombra di rigogliosi platani si dondolano («*wiegen sich*») altere bellezze («*die stolzen Schönen*») accompagnate da cavalieri. La raffinata frivolezza delle dame è messa in rilievo dalla felice espressione «*keck in eleganten zieren*» (spigliate in eleganti moine), che rende plasticamente la leziosità salottiera dei loro atteggiamenti. Merita sottolineare che l'aggettivo «*prangend*» (splendente), riferito in maniera apparentemente impropria a «*platanen*» (platani), trova giustificazione in un episodio di cui è protagonista Serse, re di Persia, impegnato nel 480 a. C. in una spedizione contro la Grecia. Secondo il racconto di Erodoto, mentre attraversava la Lidia al comando del suo esercito, questi si sarebbe imbattuto in un magnifico platano e, conquistato dalla sua bellezza, avrebbe ordinato di impreziosirlo con ornamenti d'oro e farlo sorvegliare da guardie armate¹⁸³. Per quanto concerne poi il riferimento, non esplicito ma contestualmente chiaro, all'altalena, sembra verosimile che George avesse in mente uno specifico dipinto, ovvero *Les*

¹⁷⁹ Johann Christian Günther, *Gesammelte Gedichte*, Carl Hanser Verlag, München Wien, 1981, p. 291.

¹⁸⁰ Théophile Gautier, *Voyage en Russie*, Charpentier, Paris, 1867, p. 233; Joris Karl Huysmans, *A Ritroso*, introduzione di Carlo Bo, traduzione di Ugo Dettore, Rizzoli, Milano, 1982, p. 51.

¹⁸¹ Peter Viereck, *Transplantings: Essays on Great German Poets with Translations*, Transaction Publishers, Somerset, NJ, 2008, p. 6

¹⁸² *Werke*, I, p. 18.

¹⁸³ Erodoto, *Storie*, VII, 31.

Hasards heureux de l'escarpolette (I fortunati casi dell'altalena, 1767-68) del già citato pittore di Grasse.

Ad ogni modo, l'abilità evocativa di George non deve trarre in inganno. Il mondo artificioso e ormai scomparso della gaudente aristocrazia prerivoluzionaria riemerge, precisamente come nelle verlainiane *Fêtes Galantes* (1869), attraverso figure caricaturali e stereotipate, prive di spessore psicologico e cristallizzate in pose in cui si esaurisce il loro ruolo. Né deve stupire che George sia rimasto affascinato da questa rivisitazione moderna dell'universo pastorale al pari di poeti come Armand Silvestre, Catulle Mendès e più tardi l'Henri de Régnier di *Les médailles d'argile* (Le medaglie d'argilla, 1900)¹⁸⁴. Come è stato acutamente notato, lo scopo è l'edificazione di «uno spazio linguistico libero e distaccato dalla realtà»¹⁸⁵.

«Fröhliche galante leere

*Feindlich trübem tatenmeere ·»*¹⁸⁶

«Gioioso e galante vuoto

Nemico del torbido mare delle azioni»

La quinta strofa si caratterizza, infine, per un esperimento linguistico-sensoriale che verrà poi riproposto, in forma vieppiù radicale, nell'ultima poesia della raccolta: una gondola solca uno specchio d'acqua, elemento catartico per antonomasia e già indicato come depositario della «*wahre gnade*» (autentica grazia), ma l'unica traccia della sua presenza fisica è sorprendentemente uditiva, ovvero lo sciabordio prodotto dai remi che impattano la superficie («*ruderklirren*»). Si noti che la lingua tedesca dispone di termini specifici per designare il rumore causato da un oggetto solido in urto con un materiale liquido (*Klatschen*, *Schwappen*) e che essi sarebbero particolarmente adatti

¹⁸⁴ Cfr. Kenneth Ireland, *Cythera Regained: The Rococo Revival in European Literature and the Arts, 1830-1910*, Fairleigh Dickinson University Press, U.S., Madison (NJ), 2006, pp. 70-71.

¹⁸⁵ MS, p. 340.

¹⁸⁶ *Werke*, I, p. 18.

all'impiego poetico anche per il loro valore onomatopeico. George, tuttavia, sceglie di adoperare «*kliirren*» (tintinnare) sia per rinforzare, con una quasi perfetta omofonia, il legame con la corrispondente parola rimante sia per lo slittamento di campo semantico che ne deriva, essendo il termine solitamente riferito a vetro o metallo.

La tredicesima poesia focalizza l'attenzione, fin dal titolo, su un elemento chiave dell'universo poetico georghiano: lo sguardo, o più precisamente il *Rückblick* (sguardo all'indietro)¹⁸⁷. Il primo verso traduce subito l'*impasse* georghiana in un'immagine tanto ermetica quanto potente: l'io lirico guarda il mondo dietro un sipario («*hinterm Vorhang*») e, per effetto di questo impedimento teatralmente connotato, non può che supporre o solo presagire l'universo fenomenico che si cela al suo sguardo. La realtà che emerge agli occhi del poeta, formalmente fittizia ma *de facto* vera realtà nascosta dagli infingimenti del velo di Maya, è a sua volta una metafora dell'arte intesa come prodotto tecnico-artificiale, sulla falsa riga della celebre formulazione di Gautier. Sia la «*nachtgewirkte Nebelfahne*» (striscia di nebbia intessuta di notte) sia le «*ins geweb geprägte plane*» (pianure coniate in trama) rimandano all'atto di elaborazione formale e costruzione retorica che dà vita all'opera d'arte. Questi versi e i seguenti sono stati, non a caso, letti come «*Darstellung des Wahrnehmungsprozess*» (rappresentazione del processo di percezione), funzionale al problema della trasponibilità del mondo sul piano della rappresentazione poetica e, come tale, riconducibile al nodo poetologico espresso in *Weihe*¹⁸⁸.

Lo sperimentalismo dei *tableaux*

In *Von einer Begegnung*, analizzata in precedenza, l'atteso incontro sembra venire eluso; in realtà, viene solo rimandato per trovare compiuta, ancorché fuggevole, materializzazione in *Auf der Terrasse* (Sulla terrazza). La prospettiva dell'io poetante, e di conseguenza quella del lettore, è volutamente distorta dal piano della realtà sensibile e ridirezionata fin dal titolo verso uno spazio

¹⁸⁷ *Werke*, I, p. 19.

¹⁸⁸ Cfr. Armin Schäfer, op. cit., p. 175.

chiuso, delimitato e sopraelevato, che assume la funzione di palcoscenico¹⁸⁹. La verità del mondo si rivela così, in una sorta di teatro delle ombre, per mezzo di un originalissimo gioco di chiaroscuri, dell'alternanza sulla scena di tonalità di volta in volta nette o sfumate. In sostituzione di attori dialoganti, occupa la tribuna il muto ma eloquente monologo di suggestive proiezioni, semanticamente neutre ma proprio in virtù di ciò potenzialmente aperte ad ogni significato.

«Die hügel vor die breite brüstung schütten
Den glatten guss von himmelgrünem glase ·
Die wirren wipfel und des glückes hütten.
Der göttin schatten rastet auf der vase.»¹⁹⁰

«Sul parapetto ampio i colli spargono
di vetro verde-cielo lisce le colate.
Cime, gioiose capanne confondono.
L'ombra divina presso l'urna sosta.»¹⁹¹

Ad una prima lettura, George sembra voler dipingere solo un quadro di bucolicità agreste: ridenti e verdi colline (*hügel*), sui cui pendii si possono indovinare macchie di alberi frondosi (il termine *wipfel* indica specificatamente le cime degli alberi)¹⁹², appaiono punteggiate di capanne abitate da felici pastori (*des glückes hütten*). Ci si avvede presto, tuttavia, che l'apparente armonia di questa tela, stilizzata e manieristica, è del tutto fittizia. Attraverso l'impiego di una tecnica di trasposizione

¹⁸⁹ Margherita Versari, *La poesia di Stefan George. Strategie del discorso amoroso*, Carocci, Firenze, 2004, p. 28.

¹⁹⁰ *Werke*, I, p.19.

¹⁹¹ MS, p. 21.

¹⁹² Il sostantivo *Wipfel* è termine ricorrente nella lirica tardoromantica. Compare, ad esempio, in *Nachtlid* (Canto notturno) e *Das Mädchen von Paros* (La ragazza di Paro) di Emanuel Geibel e in *Vorfrühling* (Primavera anticipata) di Paul Heyse. Cfr. M. Versari, op. cit., p. 30.

visiva che sarà poi ampiamente sfruttata dalle avanguardie primonovecentesche¹⁹³, lo sguardo del lettore viene distolto dalla realtà tridimensionale di oggetti distinguibili per forma e colore per essere trasferito alla unidimensionalità olistica della loro proiezione su un piano. L'effetto desiderato, che cioè George si propone di raggiungere, è quello di un profondo e inquietante straniamento.

La dimensione di ricercata artificialità dell'esperimento visivo-concettuale messo in atto è espressa, naturalmente, anche sul piano sonoro e lessicale. Si noti l'impiego reiterato di coppie allitteranti («*breite brüstung*», «*glatten guss*», «*wirren wipfel*») e il sapiente gioco di rimandi chiasmici assonanti («*hügel-hütten*», «*schütten-schatten*»). In questo senso, appare altresì felice la scelta del sostantivo «*guss*», che si riferisce solitamente a getti di metallo fuso, così come risulta funzionale la coniazione del neologismo «*himmelgrün*» (verde-cielo), con il quale è abilmente resa l'artificiosa commistione di colori e immagini. Gli elementi del paesaggio sono letteralmente versati (*schütten*) sul piano simbolico della terrazza (*breite brüstung*) fino ad essere condensati in una massa indistinguibile dai riflessi innaturali, simili a quelli del vetro (*glase*). Ogni principio mimetico viene così recisamente negato perché solo nella radicale decostruzione delle figure¹⁹⁴ è possibile cogliere una manifestazione del divino, da Eraclito a Nicola Cusano identificato nella *coincidentia oppositorum*; divino che, nel verso finale della strofa, ci appare non a caso ombra fra le ombre («*schatten*»).

«*Entgegen eil ich einem heissen rade.*

Ein blitz: für uns ein zug von wunderstaben

Sogleich ergriffen durch erhöhte gnade ·

Dann aber ach in stete nacht begraben.»¹⁹⁵

¹⁹³ Sull'ipotesi critica di un'anticipazione di tematiche e stilemi espressivi dell'Espressionismo nell'opera di George, si rimanda all'interessante e ancora attuale studio: Manfred Durzak, *Zwischen Symbolismus und Expressionismus: Stefan George*, Stuttgart/Berlin/Köln/Mainz, Verlag W. Kohlhammer, 1974.

¹⁹⁴ Margherita Versari, op. cit., p. 29.

¹⁹⁵ *Werke*, I, p. 19.

«M' incontrerò con una infuocata ruota.

Un lampo: l'impeto di verghe mirabili

s'afferra (un attimo) per grazia ricevuta.

Ma poi, ah, nella notte ferma immobili...»¹⁹⁶

L'espressione «*heissen rade*» (ruota rovente) del primo verso richiama alla mente il mito di Issione, re dei Lapiti, la cui storia George potrebbe aver letto nelle *Metamorfosi* (XII, 210) di Ovidio o appreso attraverso la trasfigurazione pittorica che ne fece José de Ribera, altrimenti noto come lo Spagnoletto, in un noto quadro (*Ixión*, 1632). Questa, in sintesi, la vicenda: invitato ad un banchetto sull'Olimpo, Issione cercò di concupire Era; Zeus, accortosene, gli inviò una nuvola plasmata in modo tale da avere le sembianze della propria moglie e, non appena Issione tentò di stringerla in amplesso, l'inganno fu svelato e il mortale legato per punizione ad una ruota infuocata che gira eternamente in cielo. Tuttavia, come è stato acutamente notato¹⁹⁷, è altresì possibile che George abbia tratto ispirazione da un passo del I libro dei *Carmina* di Orazio, «*metaque fervidis/ evitata rotis*¹⁹⁸ (e la meta dalle roventi/ ruote evitata). Ciò che risulta interessante per il nostro discorso è che, nella prima ode del primo libro della sua opera, l'illustre letterato venosino affronta proprio il tema del ruolo del poeta, che egli tratteggia come uomo interamente votato ad un modello di vita incentrato sull'ispirazione poetica e avente lo scopo di farsi virtuoso anello di congiunzione fra culture più progredite e la tradizione di appartenenza (nello specifico fra le civiltà greca e latina). La vicinanza di questi assunti al già solido edificio poetologico del giovane George appare ragione sufficiente a motivare una citazione che potrebbe altrimenti apparire gratuita. Il motivo che ha con ogni probabilità indotto George a inserire questa eco oraziana in *Auf der Terrasse* piuttosto che in una qualsiasi altra lirica della raccolta è da ricercarsi, invece, nel verso seguente a quello citato:

¹⁹⁶ MS, p. 21.

¹⁹⁷ Margherita Versari, op. cit., p. 30.

¹⁹⁸ Orazio, *Carmina*, I, 1, 4-5.

«*palmaque nobilis/ terrarum dominos evehit ad deos*»¹⁹⁹ (e la nobile palma/ che innalza, signori delle terre, fino agli dèi). Il tema è, dunque, quello della gloria personale come mezzo per una vera e propria apoteosi, nel senso letterale di elevazione dalla condizione di comune mortale per effetto dei propri meriti eccezionali. Come già nella baudelairiana *Bénédiction*, dove baluginano «*les vastes éclairs*»²⁰⁰ (i grandiosi lampi), l'istantanea inafferrabilità di questa privilegiata ma precaria condizione del poeta, dolorosamente scisso tra *spleen* e *idéal*, è efficacemente evocata dall'immagine del «*blitz*» (lampo). Al folgorante baluginare segue, come inevitabile conseguenza, il ritorno alle tenebre più nere della condizione pregressa.

*«Ich suche wieder die verwischten gleise.
Der göttin schatten rastet auf der vase.
O wärest wirklich du so gross und weise?
Ich quäle mich in törichter ekstase.»*²⁰¹

«Io cerco ancora i solchi cancellati.
L'ombra divina presso l'urna sosta.
Oh, tanto immensa e saggia tu saresti?
L'estasi mi tormenta, più insensata.»²⁰²

La terza quartina non presenta particolari difficoltà interpretative: ancora esaltato dalla visione, il poeta si affanna nella vana ricerca di qualsivoglia orma o impronta che funga da testimonianza empirica dell'accaduto. L'intima relazione che intercorre fra i «*gleise*» (solchi) del primo verso, tracce materiali di una presenza ineffabile, e le manifestazioni di quest'ultima, rispettivamente astratta (vetro) e simbolica (urna), è in prima istanza espressa da sonorità concordanti e

¹⁹⁹ *Ivi*, I, 1, 5-6.

²⁰⁰ *I fiori del male*, p. 13.

²⁰¹ *Werke*, I, p. 19.

²⁰² *MS*, p. 21.

reciprocamente echeggianti («gleise», «glase», «vase») per essere poi inequivocabilmente ribadita dalla ripetizione dell'ultimo verso della prima quartina. Il tormento dell'io poetante, che il termine «ekstase» (estasi) sembra porre nel segno della categoria evoliana di “mistica erotica”²⁰³, trova parziale sollievo solo nella quarta e ultima strofa nella misura in cui la fugacità dell'incontro («kleine dauer») con l'incorporeo messaggero («bote») non pregiudica la serietà e autenticità del legame («unsres bundes»).

«Triumph! du bist es · aus dem abendrote
Getauschter blicke las ich meine trauer ·
Doch treu bekennend kamst du selber bote
Und stolz war unsres bundes kleine dauer.»²⁰⁴

«Trionfo, sei qui! Nel rosso serale
– sguardo confuso – lavo il mio penare...
Messaggero, venisti qui fedele e
dell'unione breve e forte fu il durare.»²⁰⁵

Probabile fonte d'ispirazione è *Aube* (Alba), poemetto in prosa della raccolta *Illuminations* (Illuminazioni, 1886) di Rimbaud. Ad una lettura sinottica dei due testi, la sovrapposizione di termini e situazioni appare lampante. L'io poetico vi percorre un iniziatico sentiero, circondato da «camps d'ombres» (aree d'ombra) rischiarati solo da «frais et blêmes éclats» (pallidi e freschi bagliori), alla ricerca della «déesse» (dea)²⁰⁶. In entrambi i casi, viene puntualizzata la dimensione simbolicamente sovrumana del corpo della dea («gross» - «immense corps») e l'agnizione avviene

²⁰³ Vedi: Julius Evola, *Metafisica del sesso*, Edizioni Mediterranee, Roma, 2006, p. 117 e segg..

²⁰⁴ *Werke*, I, p. 19.

²⁰⁵ MS, p. 21.

²⁰⁶ Arthur Rimbaud, *Una stagione in inferno. Illuminazioni*, traduzione di Diana Grange Fiori, introduzione e note di Gianni Nicoletti, Mondadori, Milano, 1990, pp. 150-151.

attraverso la connotazione artificiale di un elemento del paesaggio naturale, come nelle rimbaudiane «*quais de marbre*» (banchine di marmo). Il parallelismo diviene ancor più stringente in merito al rimando al mondo dei metalli, che abbiamo già notato essere l'area semantica propria del termine «*guss*» (colata) e che è esplicito nell'espressione «*cime argentée*» (cima argentata), immagine chiave che permette al poeta il riconoscimento della epifania del divino.

In *Gespräch* (Colloquio), la figura del «*dulder*», introdotta in *Ein Hingang*, acquista un'inedita pregnanza poetologica nella misura in cui appare, almeno *a posteriori*, propedeutica al suo sistematico e programmatico impiego nel poema *Algabal*. L'insistito riferimento alla *facies* sacerdotale della propria missione poetica, sia essa esplicitata nella spasmodica ricerca di un'investitura divina (*Weihe*) o nel ricorso ad immagini evocative di riti sacri (*Neuländische Liebesmahle I-II*), era andato via via scemando di intensità nelle liriche più squisitamente paesaggistiche della sezione centrale. George riesuma qui tutta la sua *vis cogitativa* arricchendo l'immagine iconomorfa del poeta-sacerdote della massima dignità laica, quella regale, rendendo così sensibilmente più sfaccettata e problematica una figura affascinante ma in fondo bidimensionale quale era venuta delineandosi fino a questo punto. Elemento centrale è l'intangibilità del corpo del re, *poncif* storico-culturale di venerabile antichità e larga fortuna²⁰⁷ che George riadatta e modernizza in funzione delle proprie specifiche esigenze poetico-filosofiche, superando la tradizionale dicotomia fra corpo fisico (soggetto a corruzione e morte) e corpo politico (incorruttibile e immortale) del sovrano.

«*Nie sei mir freude an den kalten ehren:*

Wenn königlich du deinen leib verbietest

Den niedren mägden die ihn dreist ergehren

*Und deren du mit seufzen nur entrietest.»*²⁰⁸

²⁰⁷ Si rimanda, sul tema, a: Sergio Bertelli, *Il corpo del re: sacralità del potere nell'Europa medievale e moderna*, Ponte alle Grazie, Firenze, 1990.

²⁰⁸ *Werke*, I, p. 20.

«Che mai io goda dei freddi onori:
Quando regale la tua carne neghi
Alle umili serve che presuntuosamente la bramano
E che tu, pur con sospiri, non potevi dispensare.»

L'incapacità di coinvolgimento empatico da parte del poeta-re, sottolineata con forza dalla distanza spaziale che lo separa dalle «*niedren mägden*» (basse serve), e il conseguente stato di isolamento in cui egli si trova sono per lui fonte di estrema sofferenza. La sua condizione di ente super-umano fra gli uomini, lungi dal lusingarlo e inorgoglierlo, gli appare come un pesante fardello per liberarsi del quale sarebbe tentato di cedere alle profferte della plebe, ovvero dei non iniziati ai misteri del verbo poetico. Tuttavia, il suo corpo, immagine parlante e vivo emblema della propria missione poetica, non gli appartiene più ed egli non può, dunque, disporne liberamente. La situazione di apparente stallo, che assume per l'appunto la forma di un fittizio "colloquio" fra il poeta stesso e l'immagine simbolica e ideale di sé, si risolve e dipana proprio nel concetto di «*dulden*» (sopportare), ovvero in quell'atto di supremo eroismo che consiste nell'accettare stoicamente la prima e più dolorosa conseguenza della condizione di poeta: il volontario ostracismo dal tessuto politico-sociale.

L'irriducibilità della figura del poeta-re al consesso umano e la necessità di una sua trasfigurazione dal piano storico trovano la più alta e riuscita espressione poetica nel primo dei due *Bilder* (Ritratti) che annunciano la conclusione della raccolta, *Der Infant* (L'Infante). Questa «raffinatissima e tristissima poesia narcisistica»²⁰⁹, certamente una delle più ispirate delle *Hymnen*, offre per l'appunto un memorabile ritratto, prima *ekphrasis* nell'opera del poeta di Bingen. La critica specialistica ha individuato in Don Baltasar Carlos (1629-1646), figlio primogenito di Filippo IV di Spagna e Elisabetta di Borbone, il personaggio storico cui la lirica si richiama fin dal titolo. Velasquez realizzò un ritratto dell'Infante nel 1632, quando il principe aveva due anni e mezzo, e

²⁰⁹ Ladislao Mittner, *Storia della letteratura tedesca*, Einaudi, Torino, 1964-77, III, 2, p. 959.

George ammirò certamente il quadro del grande pittore sivigliano, situato nel *Panteón de los Infantes*, durante la sua visita all'Escorial nel 1889²¹⁰. Il soggetto è, tuttavia, letterariamente interessante in quanto rappresenta il primo di quella lunga schiera di efebi squisitamente decadenti che, dall'Agatone algalbaliano al deificato Maximin, costituiscono la maschera egoico-erotica su cui maggiormente amerà indulgere la fantasia lirica georghiana.

«Bei schild und degen unter fahlem friese

Mit weissem antlitz lächelt der infant

In dunklem goldumgürtetem oval.»²¹¹

«Con spada e scudo, tra scialbi decori,

sorridente l'infante bianco in volto

cinto dall'oro nell'oscuro ovale.»²¹²

Il giovane erede al trono viene evocato, a partire dall'immagine stilizzata del suo ritratto, come una figura cristallizzata in una posa di maniera, privata della sua umana vitalità; umanità di cui resta traccia solo nel suo sorriso, che non ci appare di circostanza, forzato, dettato da esigenze dinastiche, bensì originato da un sincero moto dell'animo. Prescindendo dal sorriso, sul cui significato e valore meriterà tornare in chiusura, l'unico elemento distintivo della sua persona è un innaturale e cadaverico pallore che ne preannuncia già coloristicamente il tragico destino, suggerito peraltro nella sapiente tavolozza georghiana dagli aggettivi mortiferi e tombali «*fahl*» (fioco) e *dunkel* (scuro). Risulta qui evidente il richiamo ad uno dei più noti ed apprezzati racconti di Poe, *The Oval Portrait* (Il ritratto ovale, 1842), di cui il terzo verso parafrasa esplicitamente un passo.

²¹⁰ Jörg-Ulrich Fechner, *Erfahrungen spanischer Wirklichkeit in frühen Gedichten Stefan Georges*, Castrum Peregrini, 138 (1978), pp. 62-76.

²¹¹ *Werke*, I, p. 20.

²¹² MS, p. 21.

«*The arms, the bosom, and even the ends of the radiant hair melted imperceptibly into the vague yet deep shadow which formed the back-ground of the whole. The frame was oval, richly gilded and filigreed in Moresque.*»²¹³

«Braccia, seno e finanche estremità della raggianti capigliatura si fondevano impercettibilmente con l'ombra vaga ma densa che formava lo sfondo. La cornice era ovale, riccamente dorata e filigranata alla moresca.»²¹⁴

Il riferimento ad una delle più celebri *short stories* del riconosciuto «*maître des maîtres*» (maestro dei maestri) della grande stagione simbolista²¹⁵ è proposto qui senza i camuffamenti e gli infingimenti cui ricorre solitamente George per celare ai lettori meno avvertiti i propri modelli d'ispirazione. Ciò fa sorgere il legittimo sospetto che con esso il poeta intenda comunicare la chiave di lettura dell'intera lirica; sospetto confermato da un secondo collegamento al medesimo racconto, meno evidente ma anch'esso difficilmente contestabile.

«*Nicht lang im damals unberührten saal
Ein zwillingsbruder: kühle bergesbrise
Sie war ein allzu rauher spieltrabant.*»²¹⁶

«Fu breve il vivere – in già intatte sale –
al suo gemello, e troppo aspro
compagno in giochi era l'alpestre vento.»²¹⁷

²¹³ Edgar Allan Poe, *Tales of Mystery and Imagination*, CRW Publishing Limited, London, 2009, pp. 341-342.

²¹⁴ Edgar Allan Poe, *Racconti*, Garzanti, Milano, 1974, p. 268.

²¹⁵ Louis Seylaz, *Edgar Poe Et Les Premiers Symbolistes Français*, Imprimerie de la Concorde, Lausanne, 1923, p. 173.

²¹⁶ *Werke*, I, p. 20.

²¹⁷ MS, p. 21.

Come già la «*maiden of rarest beauty*» (fanciulla di rarissima bellezza) del racconto di Poe, costretta a posare come modella nella fredda torre del castello, anche l'imberbe Infante georghiano soccombe ai rigori dell'inverno. Le ragioni dell'arte, dunque, vincono in entrambi i casi sull'istinto vitalistico, soffocato e infine annichilito nella ricerca di una trascendenza che non può che estrinsecarsi nella morta immobilità di un quadro. Parola chiave è, in questo senso, «*zwillingsbruder*» (fratello gemello), indizio di un legame iniziatico che al contempo esplica e riassume l'ideale artistico georghiano. In una delle lettere più note e citate del suo epistolario, datata 9 gennaio 1892, George confessa con sincero sconforto ad un Hofmannsthal ancora minorenni di aver «*rastlos gesucht niemals gefunden*» (cercato senza posa e mai trovato) il suo alter ego poetico, colui che egli stesso definisce «*übermensch*» (superuomo/oltreuomo)²¹⁸. Conclude, quindi, la missiva dando voce al pressante sospetto di aver infine incontrato proprio nel suo giovane interlocutore il *Doppelgänger* che andava invano cercando da anni.

«*Und endlich! wie? ja? ein hoffen – ein ahnen – ein zucken – ein schwanken – o mein zwillingsbruder –*»²¹⁹

«E infine! Come? Sì? Una speranza – un presentimento – un sussulto – un tentennamento – oh mio fratello gemello –»

Significativamente, il termine riappare, come richiamo esplicito a questa poesia, nel prologo al dramma hofmannsthaliano *Der Tod des Tizian* (La morte di Tiziano), pubblicato in forma di *Bruchstück* (frammento) sul primo numero dei *Blätter für die Kunst* e imperniato sulle figure di giovani e raffinati *Pagen* (paggi, qui nel senso di allievi) raccolti al capezzale del maestro

²¹⁸ Cit. in Wolfram Malte Fues, Wolfram Mauser, „*Verbergendes Enthüllen*“: zu Theorie und Kunst dichterischen *Verkleidens*, Königshausen und Neumann, Würzburg, 1995, p. 277.

²¹⁹ *Ibid.*

morente²²⁰. Tema dominante è la difficile, ma forse non impossibile, conciliazione fra arte e vita, espressa dalle ultime parole dell'artista («*Es lebt der große Pan*» – Il grande Pan vive), chiosa verbale a commento della sua ultima tela, nella quale il dio della orgiastica esuberanza vitale è ritratto fra le braccia di una fanciulla²²¹. La medesima drammatica contrapposizione, seppure in George diversamente risolta, è il messaggio segreto della poesia in analisi, come è lecito inferire sulla base dei dati testuali evidenziati e del significato che possiamo attribuire loro a partire da precise corrispondenze intertestuali. Per completezza di informazione, si ricordi che lo stesso Hofmannsthal riprenderà poi proprio l'immagine del ritratto dell'Infante di Spagna in un'altra sua famosa *pièce* teatrale, *Das Bergwerk zu Falun* (La miniera di Falun, 1899), rielaborazione del celebre racconto di E.T.A. Hoffmann che fu in seguito musicata dal compositore di origine rumena Rudolf Wagner-Régeny.

*«Doch wird er selber nimmermehr bedauern
Dass er zum finstern mann nicht aufgeschossen
Wie der und jener an den nachbarmauern ·»²²²*

«Eppure, in lui non sarà mai il rimpianto
se un sinistro adulto non è diventato
(come uno di quelli al muro accanto...).»²²³

Come già in parte anticipato, George riconosce nel dolce e spontaneo sorriso del bambino del quadro l'incontestabile vittoria del potere eternante dell'arte sulla fuggevolezza, priva di senso e colma di dolore, della vita vissuta. I ritratti dei suoi nobili e potenti antenati, campeggianti accanto

²²⁰ Vedi: Helmut de Boor, Richard Newald, *Geschichte der deutschen Literatur von den Anfängen bis zur Gegenwart*, Beck, München, 1949, IX, p. 479 e segg.

²²¹ Cfr. Steven Sondrup, *Hofmannsthal and the French symbolist tradition*, H. Lang, Bern, 1976, p. 95.

²²² *Werke*, I, p. 21.

²²³ MS, p. 21.

al suo sulla parete della sala, non offrono qui, come ci si potrebbe attendere, la misura delle potenzialità infrante da una morte prematura; al contrario, sottolineano per contrasto la sua condizione di infantile letizia, la cristallizzazione di un momento di gioiosa inconsapevolezza, nel quale la tela lo ha felicemente relegato sottraendolo alle responsabilità e alle pene dell'esistenza. L'estraneità alla sfera del reale e il conseguente rifugio in una dimensione di onirismo dai tratti favolistici, introdotta dalla figura della «*elfenmaid*» (fanciulla-elfo), appare così funzionale a consolidare la due coppie ossimoriche, arte-vita e infanzia-maturità, quest'ultima ulteriormente rafforzata dal riferimento al «*treubewahrten seidenball*» (palla di seta devotamente custodita).

Segue il sonetto *Ein Angelico* (Un Angelico), correttamente definito una «*transposition de tableau*»²²⁴ e, in questa misura, accostato a poesie della stessa raccolta come le già commentate *Hochsommer* e *Der Infant*. Ciò che, tuttavia, distingue la composizione oggetto qui della nostra attenzione ermeneutica è l'apparente indecifrabilità di alcuni suoi passi, comprensibili solo dopo un puntuale e sistematico confronto con il dipinto ispiratore, ovvero l'*Incoronazione della Vergine* del Beato Angelico²²⁵. Giustamente celebrata come uno dei massimi capolavori dell'artista originario di Vicchio, realizzata come tavola d'altare per una cappella della chiesa di San Domenico a Fiesole e traslata a Parigi nel 1812, l'opera suscitò una fascinazione del tutto speciale sul giovane George, che visitò a più riprese la sala del Louvre dove è ancora oggi esposta. L'amico Albert Saint-Paul, futuro destinatario della poesia, fornisce in proposito una suggestiva testimonianza.

«*Je le conduisis un jour au musée du Louvre. La salle des primitifs italiens l'enthousiasma. Giotto, Mantegna, Fra Angelico [...] Nous restâmes longtemps dans cette salle, et je crois bien qu'elle a résumé pour lui toutes les richesses du Louvre, et même tout ce qu'il y avait d'essentiel à voir dans Paris. [...] Nous y revînmes bien souvent. Il y aurait passé toutes ses journées. Un soir, il me lut le*

²²⁴ ELD, p.72.

²²⁵ Ci si riferisce qui, naturalmente, alla tempera su tavola (213x211 cm) esposta dal 1812 al museo del Louvre di Parigi e databile al 1432; non all'omonima opera dello stesso autore di dimensioni inferiori (112x114 cm), conservata agli Uffizi a Firenze e risalente agli anni 1434-1435. In merito alle analogie e differenze fra le due pale d'altare, si rimanda a: Venturino Alce, *Angelicus pictor. Vita, opere e teologia del Beato Angelico*, Edizioni Studio Domenicano, Bologna, 1993, p. 127 e segg.

*sonnet [...] qu'il me dédia et qui lui avait été inspiré par 'le Couronnement de la Vierge' de Fra Angelico.*²²⁶

«Lo condussi un giorno al museo del Louvre. La sala dei primitivi italiani lo entusias mò. Giotto, Mantegna, Fra Angelico [...] Ci trattenemmo a lungo in questa sala, e credo proprio che essa riassumesse per lui tutte le ricchezze del Louvre, e finanche tutto ciò che d'essenziale c'era da vedere a Parigi [...] Vi facemmo ritorno molto di frequente. Vi avrebbe trascorso tutte le sue giornate. Una sera, mi lesse il sonetto [...] che mi dedicò e che gli era stato ispirato da "l'Incoronazione della Vergine" di Fra Angelico.»

L'accurata osservazione dei dettagli da parte di George è elemento evidente ed essenziale alla comprensione del testo poetico, costruito come un cinematografico *plan-séquence* che dalla costola inferiore della pala sale progressivamente, concentrandosi di volta in volta sui singoli particolari. Procediamo ordinatamente con l'analisi, fornendo un commento, qui più che altrove necessario, dei passi di più ostica leggibilità.

«Auf zierliche kapitel der legende

– Den erdenstreit bewacht von ewgem rat,

Des strengen ahnen wirkungsvolle sende –

*Errichtet er die glorreich grosse tat:»*²²⁷

«Sui graziosi capitoli della leggenda

– la terrena disputa vigilata dal consiglio eterno,

l'efficace missione dell'avo austero –

erige egli la grande opera gloriosa:»

²²⁶ ELD, pp. 73-74.

²²⁷ Werke, I, p. 21.

La quartina iniziale presenta, ad una prima lettura, notevoli difficoltà interpretative; queste, tuttavia, si risolvono agevolmente nel momento in cui si applichi il metodo suggerito in precedenza e si osservi con attenzione la già citata pala d'altare²²⁸. Essa appare simbolicamente “eretta” su un piedistallo, ovvero su una predella suddivisa in sette “quadri”, ognuno dei quali preposto ad illustrare una delle tappe salienti (“capitoli”) che compongono la biografia spirituale (“leggenda”) di San Domenico (“avo austero”), fondatore dell’ordine al quale l’Angelico apparteneva. La sezione centrale della strofa, la cui autonomia contenutistica è opportunamente segnalata dalla punteggiatura, ha la funzione di offrire proprio una sintesi in versi di questi episodi.

Procedendo da destra verso sinistra, incontriamo nel terzo riquadro l’episodio della disputa con gli eretici (“terrena disputa”), cui si riferisce George nel secondo verso; il verso successivo è, invece, verbalizzazione delle immagini del sesto riquadro, in cui i principi degli apostoli Pietro e Paolo appaiono al santo per annunciargli la sua “missione”, ovvero il suo destino di apostolato. L’ultimo verso della quartina assume così un senso duplice e volutamente ambiguo: la “grande opera gloriosa” è il dipinto stesso, letteralmente costruito sulla predella che ha la fittizia funzione di gradino di sostegno; ma essa rappresenta anche e soprattutto l’edificio di fede del maestro toscano, idealmente sorretto e figurativamente puntellato dall’esempio di vita cristiana offerto da San Domenico. La “camera” georghiana, dopo aver percorso la traccia della predella, si allontana poi per consentire una ripresa d’insieme. L’effetto di questa visione è, almeno in un primo momento, straniante: per alcuni istanti, l’osservatore non riesce a tradurre in immagini intelligibili la ridda di figure, disposte in vertiginosa fuga prospettica «attorno ai ripidi gradini poligonali che conducono al trono»²²⁹. L’elemento coloristico ha, in questa fase, il totale sopravvento ed è proprio alla «deliziosa gamma» di tonalità e sfumature – con la quale l’Angelico rivoluzionò l’arte italiana del suo tempo

²²⁸ L’interpretazione del sonetto qui di seguito proposta segue, pur con alcune variazioni, quella avanzata da Emmy Rosenfeld nel suo pregevole e ancora attuale lavoro monografico: Id., *L’Italia nella poesia di Stefan George*, Malfasi Editore, Milano, 1948, pp. 42-44.

²²⁹ Liana Castelfranchi Vegas, *L’arte del Quattrocento in Italia e in Europa*, Jaca Book, Milano, 1996, p. 37.

arricchendo «di nuove sottigliezze luminose l'originale cromatismo sonoro e brillante di tipo miniaturistico»²³⁰ – che George dedica la seconda strofa.

*«Er nahm das gold von heiligen pokalen,
Zu hellem haar das reife weizenstroh,
Das rosa kindern die mit schiefer malen,
Der wäscherin am bach den indigo.»²³¹*

Prese l'oro dalle sacre coppe,
per le chiare chiome la matura spiga,
il rosa dai bimbi che disegnano sulla lavagna,
Dalla lavandaia al ruscello l'indaco.

La galleria cromatica si apre con il giallo oro che, se è già fra le tonalità dominanti della «fragrante tavolozza di Domenico Veneziano»²³², nelle tele del frate domenicano acquista l'inedita funzione di accendere di luce le figure e impreziosirne ulteriormente le sontuose vesti. Nella lettura georghiana, esso è connotato da un'aura esplicitamente sacrale, assimilabile per la speciale lucentezza laminata alle pissidi della prassi liturgica. Una tonalità sottilmente ma profondamente diversa da quella delle spighe maturate al sole, la cui agreste biondezza è evocata proprio per evidenziare il colore terreno delle chiome dorate, splendenti ma prive del luccichio soprannaturale. Il terzo verso attribuisce al rosa degli incarnati la dolcezza e l'innocenza di bambini colti in un momento di serena quotidianità, mentre in chiusura la peculiare sfumatura dell'indaco del cielo campeggiante sullo sfondo è espressa dal paragone con un'altra scena di semplice e per ciò stesso sublime bucolicità. Nel ventaglio coloristico prima ancora che nella narrazione per immagini, dunque, George legge e ci

²³⁰ *Ibid.*

²³¹ *Werke*, I, p. 21.

²³² Lia Luzzatto e Renata Pompas, *I colori del vestire: variazioni, ritorni, persistenze*, Hoepli, Milano, 1997, p. 46.

invita a leggere il messaggio di umiltà glorificata che è il fondamento della rivelazione evangelica. Le due terzine appaiono, infine, come il consequenziale approdo di un discorso lirico già sviluppato nelle sue premesse essenziali. L'attenzione dell'io poetante si concentra per un istante sul Cristo – rappresentato nel pieno fulgore («*im glanze*») della sua potestà regale («*königtumes*»), circondato di «*sanfte sänger seines ruhmes*» (dolci cantori della sua gloria) – prima di raggiungere il *climax* lirico soffermandosi sulla figura della Vergine incoronata, tappa finale della lunga e cinematografica carrellata preparatoria.

Antonomastica incarnazione dei valori di umiltà e obbedienza, l'*ancilla Domini* delle Scritture²³³ appare nella veste già divina di *conciliatio oppositorum*, esemplificazione cioè di una sintesi che trascende la comprensione razionale e che può essere apprezzata solo in grazia della fede: ella è sposa («*braut*») e vergine, dove l'aggettivo «*immerstill*» (sempiterno) riferito al «*kindesbusen*» (casto seno) ci sembra richiamare proprio il termine coniato dai Padri del secondo Concilio di Costantinopoli, ovvero *ἀειπάρθενος* (sempre vergine)²³⁴; è «*voll Demut*» (piena di umiltà) e al contempo gioiosa per la ricompensa offertale («*froh mit ihrem lohne*»). È con questo spirito di purezza e grazia che ella accetta la «*erste krone*» (prima corona), inchinandosi prima della apoteosi. Infine, in calce al commento, merita citare un passo da *Il Piacere* (1889) in quanto D'Annunzio, nell'arduo tentativo di stigmatizzare in poche battute proprio la tenue e soffusa aura dei capolavori dell'arte primitivista, vi impiega una tavolozza cromatica e lessicale significativamente accostabile a quella georghiana; segno questo – pur nel diverso approccio, mondanamente estetizzante l'uno e impregnato di profetismo claustrale l'altro – di una naturale vicinanza delle rispettive sensibilità poetiche e di una innegabile prossimità nel carattere e nell'indirizzo delle coeve riflessioni estetiche giovanili.

«Nessun capolavoro d'un'arte più avanzata e più raffinata lascia nell'animo un'impressione così forte, così duratura, così tenace. Quei lunghi corpi snelli come steli di gigli: quei colli sottili e

²³³ Luca 1, 38.

²³⁴ Sessione VIII, 2 giugno 553, canone 2 (Denzinger-Schönmetzer 422).

reclinati; quelle fronti convesse e sporgenti; quelle bocche piene di sofferenza e di affabilità; quelle mani (o Memling!) affilate, ceree, diafane come un'ostia, più significative di qualunque altro lineamento; e quei capelli rossi come il rame, fulvi come l'oro, biondi come il miele, quasi distinti a uno a uno dalla religiosa pazienza del pennello [...]»²³⁵

Die Gärten schliessen (I giardini si serrano), breve lirica finale delle *Hymnen*, propone da ultimo un avanguardistico esperimento di privazione e al contempo superstimolazione sensoriale che intende porre l'io lirico, e per suo tramite il lettore, in una condizione paragonabile a quella che il famoso etnomusicologo Gilbert Rouget definì «trance estatica»²³⁶. La prima quartina ci cala in un'inquietante atmosfera da tregenda: il buio impenetrabile della notte («*nacht*») impedisce di distinguere («*verwirrt*») il tracciato delle strade («*bahnen*»); una pioggia gelida, espressa dalla metafora della «*kalte traufe*» (fredda grondaia), si rovescia sugli stagni («*weiher*») intorbidandoli («*trübt*»); Apollo e Diana, statue delle divinità o forse figurazioni simboliche rispettivamente del sole e dei boschi, scompaiono celati («*hüllen sich*») da una fitta cortina di nebbia («*nebelschleier*»). L'effetto primario e più evidente è la provvisoria negazione del senso della vista, che si risolve per contrappeso in un'accentuazione delle altre abilità sensoriali nella seconda strofa²³⁷.

«*Graue blätter wirbeln nach den gruften.*

Dahlien levkojen rosen

In erzwungenem orchester duften ·

*Wollen schlaf bei weichen moosen.»*²³⁸

«Grigie foglie turbinano verso le fosse.

²³⁵ G. D'Annunzio, *Il Piacere*, op. cit., p. 190.

²³⁶ Paul Virilio, *La deriva di un continente: conflitti e territorio nella modernità*, Associazione Culturale Mimesis, Milano, 2005, pp. 136-137.

²³⁷ Vedi: Armin Schäfer, op. cit., p. 187.

²³⁸ *Werke*, I, p. 22.

Dalie violaccioche rose

Profumano in forzata orchestra ·

Vogliono il sonno presso morbidi muschi.»

Appare significativo che la quartina si apra con l'unico aggettivo cromatico dell'intera poesia – «*grau*» (grigio), tonalità indistinta per definizione – e che esso qualifichi foglie («*blätter*») identificate solo per il caratteristico rumore di sfregamento provocato da un mulinello di vento («*wirbeln*»). Ad una ipersensibilizzazione della capacità uditiva segue una straordinaria acutizzazione della percezione olfattiva. Vengono elencate tre tipologie specifiche di fiori: dalie, violaccioche e rose. Ciò che interessa soprattutto rilevare è come queste vengano apparentemente individuate dal poeta in ragione del loro specifico profumo, che spandono «*in erzwungenem orchester*» (in orchestra forzata); una felice espressione che sembra voler solo richiamare il senso dell'udito, così come l'evocazione di «*weichen moosen*» (morbidi muschi) quello del tatto. Tuttavia, una più attenta lettura non può mancare di rilevarne il valore simbolico. Proprio alla dalia è dedicata una famosa poesia dei *Poèmes saturniens* (Poemi saturnini, 1866), intitolata per l'appunto *Un Dahlia*, nella quale Verlaine mette a più riprese in risalto l'assenza di effluvi emanati dalla «*tête sans odeur*» (testa senza odore) dello splendido fiore.

«*Fleur grasse et riche, autour de toi ne flotte aucun*

Arome, et la beauté sereine de ton corps

*Déroule, mate, ses impeccables accords.»*²³⁹

«Fiore grasso e ricco, intorno a te non fluttua

alcun aroma, e la bellezza serena del tuo corpo

svolge, opaca, i suoi impeccabili accordi.»

²³⁹ Paul Verlaine, *Poèmes illustrés par Luis Joos*, la Renaissance du Livre, Tournai, 2003, p. 52.

La presenza di un termine appartenente al lessico musicale («*accords*») in riferimento a questa specifica e letterariamente rara varietà di fiore ci conferma nell'ipotesi che George abbia utilizzato questa poesia come modello ispiratore. Appurato il valore simbolico della galleria floreale, anche il riferimento alle «*levkojen*» (violaccicche) risulta più comprensibile. In un'atmosfera autunnale, brumosa e lugubre («*gruften*»), non stona l'eco odorosa di un fiore che anche Rimbaud, nelle sue *Illuminations* (Illuminazioni, 1886), associa alla morte e alla tomba.

«*Les vieux qu'on a enterrés tout droits dans le rempart aux giroflées*»²⁴⁰

«I vecchi che furono seppelliti ritti in piedi nel terrapieno delle violaccicche»²⁴¹

L'inserimento della rosa, fiore mistico dagli innumerevoli richiami letterari e figurativi, in questa galleria vegetale simbolista potrebbe, da parte sua, invitare alle più disparate interpretazioni. Si osservi, tuttavia, che delle rose compaiono nella stessa sezione (*Enfance II*) da cui è tratto il passo succitato e che figurano nella medesima associazione mortifera già rilevata.

«*C'est elle, la petite morte, derrière les rosiers*»²⁴²

«È lei, la piccola morta, dietro i rosai»²⁴³

La terza e ultima quartina è introdotta da un verso che estende ulteriormente l'esperimento proposto, evocando «*heisse monde*» (lune calde) fuggite («*flohen*») da un portale («*pforte*»). Il rapporto stabilito con il nostro satellite, e per traslato con gli astri, passa cioè attraverso una

²⁴⁰ A. Rimbaud, op. cit, p. 118.

²⁴¹ *Ivi*, p. 119.

²⁴² *Ivi*, p. 118.

²⁴³ *Ibid.*

percezione corporea che esclude ancora una volta il senso della vista. Un altro elemento interessante del verso è poi la suggestione sonora, mediata attraverso l'insistito impiego della vocale "o" («monde», «flohen», «pforte»). Lo stesso Carl August Klein, cofondatore dei *Blätter für die Kunst*, aveva notato un accurato utilizzo da parte di George delle sonorità vocaliche e consonantiche, studiato allo scopo di trasmettere un'impressione autonoma dal contenuto lirico.

« [...] durch genau erwogene Wahl von Konsonanten und Vokalen bekommen wir eine Eindruck ohne Zutat des Sinnes.»²⁴⁴

« [...] per mezzo di una scelta attentamente ponderata di consonanti e vocali riceviamo una impressione senza aggiunta di senso.»

La raccolta si chiude, in ultimo, su due domande retoriche, la seconda delle quali suggerisce fin dalla presenza del sostantivo «*Pilger*» (pellegrino) che la risposta assumerà la dimensione e i contorni della successiva raccolta poetica, *Pilgerfahrten* (Pellegrinaggi, 1891).

²⁴⁴ *Blätter für die Kunst*, I, 2, p. 48.

Pilgerfahrten

Lo sguardo del poeta-pellegrino

Il secondo volume della trilogia giovanile, pubblicato privatamente a Vienna in una tiratura di cento esemplari, rivela già a partire dall'eloquente ed efficace titolo, «*bildhafter als das abstrakte "Hymnen"*»²⁴⁵ (più plastico dell'astratto "Inni"), il carattere viatorio e la condizione liminare che ne informa e domina il dettato. Prima di procedere nella analisi delle singole poesie, merita soffermarsi brevemente sulla dedica a Hugo von Hofmannsthal e sulla correlata epigrafe, entrambe premesse all'edizione del 1898. La frase «*im Gedenken an die Tage der schöner Begeisterung*» (in memoria dei giorni di bell'entusiasmo) è un primo riferimento utile a comprendere il diretto retroscena biografico che ispirò, o almeno suggerì, se non la composizione dell'opera (all'epoca già completata), certamente lo stato d'animo di quei mesi, caratterizzati da un entusiastico fervore per i primi progetti di discepolato. Si tratta, infatti, di un esplicito richiamo ai mesi a cavallo fra 1891 e 1892, durante i quali George riconobbe, o credette di riconoscere, nel giovanissimo poeta viennese un animo affine con il quale condividere gioie e angustie della missione artistica cui si era votato. Il testo della laconica *Aufschrift* rievoca poi, seppure ermeticamente, le abortite profferte rivoltegli in qualità di autoproclamatosi mistagogo e la brusca interruzione del rapporto che ne seguì, suggerendo che questo rifiuto sia stata l'ultima deludente tappa di un solitario viaggio alla vana ricerca di sodali, candidati alla fratellanza poetica²⁴⁶.

«ALSO BRACH ICH AUF

²⁴⁵ Friedrich Gundolf, op. cit., p. 73.

²⁴⁶ Per dettagliati riferimenti biobibliografici in merito, si veda: TK, pp. 12-27. Un'interessante analisi sull'influenza dell'episodio sulla produzione giovanile di George è fornita in: Rainer Kolk, *Literarische Gruppenbildung. Am Beispiel des George-Kreises 1890-1945*, Niemeyer, Tübingen, 1998, pp. 80-86.

UND EIN FREMDLING WARD ICH
UND ICH SUCHTE EINEN
DER MIT MIR TRAUERTE
UND KEINER WAR»²⁴⁷

«DUNQUE PARTII
E DIVENNI UNO STRANIERO
E CERCAI UNO
CHE CON ME PORTASSE IL LUTTO
E NON VI ERA NESSUNO»

Tutti i componimenti della raccolta muovono, in forma più o meno trasparente, da questa traccia, metaforizzando *a posteriori* l'evento traumatico in uno sforzo di riaffermazione identitaria che prevede l'esercizio terapeutico della «rappresentazione immaginale della realtà»²⁴⁸. Il paradosso su cui si impernia l'intera raccolta è, dunque, la ricerca dell'identità individuale attraverso l'assunzione di identità molteplici, incarnate di volta in volta dal *Fremdling*, il quale deve sistematicamente controbilanciare la forza centrifuga minante la propria soggettività. La dialettica interna alla scrittura poetica si gioca proprio sulla inesausta tensione che ne deriva, ovvero sul vivo pungolo a fuoriuscire dall'isolamento spirituale cui fa da costante contrappeso l'incombente timore dell'annichilimento del sé poetico. Con l'usuale perspicacia esegetica, Gundolf scrive che «zum *erstenmal begegnen wir in Georges Werk einer Selbstschau des eigenen Daseins, der Stilisierung seiner Gestalt*»²⁴⁹ (per la prima volta incontriamo nell'opera di George una autovisione del proprio essere, la stilizzazione della sua figura). Il termine chiave è «*Selbstschau*» (autovisione) e Gundolf insiste sul *medium* visivo come elemento stilistico-tematico distintivo di *Pilgerfahrten* nel mettere

²⁴⁷ *Werke*, I, p. 26.

²⁴⁸ Maurizio Pirro *Come corda troppo tesa Stile e ideologia in Stefan George*, Quodlibet, Macerata, 2011, p. 60 [da ora MP]

²⁴⁹ Friedrich Gundolf, op. cit., p. 73.

in rilievo la figura «*mehr gefühlt als geschaut*»²⁵⁰ (più sentita che osservata) nelle *Hymnen* e, in contrasto, il decisivo ruolo assunto dalla «*Vision*» (visione) nel processo di «*Welt-werdung des Ich*»²⁵¹ (divenire mondo dell'io) nel secondo atto della trilogia.

Sull'esempio di *Weihe*, lirica d'apertura della precedente raccolta, l'esposizione programmatica è ancora una volta affidata alla poesia introduttiva, *Siedlergang* (La via dell'eremita), per la cui comprensione era pertanto necessario premettere le suddette considerazioni di carattere biografico-poetologico. Come abbiamo già avuto ripetutamente occasione di notare, inoltre, una riflessione preliminare sul titolo può agevolare e instradare ad una corretta lettura del testo. Nel caso in questione, si tratta di una parola formata da due termini. Il primo, *Siedler*, è termine polivalente, la cui gamma semantica spazia da “colono” ad “eremita”, quest'ultimo termine avente il suo più comune corrispettivo in *Eremit* o *Einsiedler*. Nonostante l'aferesi, il significato attribuitogli da George è deducibile dal contesto nonché da una consolidata tradizione letteraria che attesta quest'ultima come sinonimo di anacoreta, identificandone la qualità distintiva in una profonda devozione mistica e una marcata inclinazione al vaticinio²⁵². Il secondo sostantivo è *Gang*, traducibile usualmente con “moto”, “andatura” o “percorso”. Prescindendo dai diversi significati che può assumere in relazione al tema trattato, alcuni dei quali non pertinenti, interessa sottolineare come il minimo comune denominatore semantico sia il movimento, che diviene qui affrancamento da una condizione di stasi allo scopo di intraprendere un cammino di autoperfezionamento spirituale propedeutico alla palingenesi. Per riprendere un'efficace chiosa a margine gundolfiana, ancora una volta centrata sul fattore visuale, «*indem er sucht, lernt er sehen.. indem er sieht, lernt er gestalten*»²⁵³ (cercando, impara a vedere.. vedendo, impara a dare forma). Questi due elementi consentono di approcciare più agevolmente versi spesso criptici, cogliendone con relativa facilità il messaggio subtestuale.

²⁵⁰ *Ibid.*

²⁵¹ *Ibid.*

²⁵² Christian Friedrich Daniel Schubart, *Sämtliche Gedichte*, Joh. Christ. Hermann'sche Buchhandlung, Frankfurt am Main, 1829, II, p. 250; Gustav Schwab, *Gedichte*, Verlag der J. G. Cotta'schen Buchhandlung, Stuttgart und Tübingen, 1828, II, p. 113; Ferdinand Freiligrath, *Gedichte*, J. G. Cotta'scher Verlag, Stuttgart und Tübingen, 1845, pp. 434-436.

²⁵³ Friedrich Gundolf, op. cit., p. 74.

La lirica ci presenta, nella prima quartina, un asceta, volutamente emarginatosi dal contesto sociale, in ciò non dissimile dalle più sublimi fantasie poetiche baudelairiane o dal Des Esseintes huysmansiano²⁵⁴. Tuttavia, allorché gli viene data la parola, emerge l'angoscioso affanno che lo abita e viene subito palesata la sua decisione di abbandonare temporaneamente il romitaggio.

«Du klause manche stunden sei gemieden.

In deinen schachten lohnest du mich nimmer

Wie blau und rot auf weisser saat ein schimmer.

O wie mein sinn entschläft in ihrem frieden»²⁵⁵

«Che tu, eremo, sia per qualche ora eluso.

Nelle tue cavità non puoi giammai appagarmi

Come lo splendore blu e rosso sulla bianca semenza.

Oh come il mio animo si assopisce nella sua pace»

L'intera quartina si può leggere, psicoanaliticamente, come una reazione alla «fantasia di fuga dal mondo»²⁵⁶ che aveva indotto l'io poetico ad abbracciare il sentiero dell'ascetismo estetico, derubricando così la paletta cromatica del terzo verso a ornamentale *divertissement* di sapore evocativo. Risulta, tuttavia, doveroso notare che i medesimi colori indicati nel testo sono presenti sul tricolore francese: il bagliore blu e rosso su campo bianco potrebbe essere interpretato come un surrettizio riferimento ai colori della città di Parigi che, posti accanto al colore tradizionale della casa reale di Francia, divennero lo stendardo della nuova era storica inaugurata dalla Rivoluzione. Sulla scorta di questa ipotesi, le prime parole pronunciate dal *Siedler* assumerebbero un altro e ben più profondo contenuto, direttamente connesso all'esperienza centrale nella vita intellettuale del

²⁵⁴ Cfr. Peter Nicholls, *La forma e le scritture. Una lettura critica del modernismo*, Armando, Roma, 2000, pp. 87-88.

²⁵⁵ *Werke*, I, p. 27.

²⁵⁶ Daniela Venga, *Metapsicopatologia*, UNI Service, Trento, 2008, p. 247.

giovane George: l'eremo che l'anacoreta, ormai insoddisfatto della propria condizione, si risolve ad abbandonare è la provinciale Renania e, per traslato, la Germania guglielmina, non sufficientemente stimolante sul piano culturale per il giovane ed ambizioso neodiplomato di Darmstadt; la meta che gli si affaccia alla mente è, conseguentemente, la Parigi postcomunarda e haussmanniana che, nonostante il fervore di rinnovamento politico-culturale che la infiamma, si riconosce ancora figlia del 1789, ed è interessante ricordare che George compì il suo primo e più significativo viaggio nella capitale francese proprio nell'anno del centenario della rivoluzione.

Le quartine seguenti illustrano, alternando magistralmente prima e terza persona, l'inevitabile soccombere all'ammaliante «*tanz der roten frauen*» (danza delle donne in rosso) e la finale metamorfosi del soggetto poetante in danzatore, «proiezione identitaria intuita tanto nel suo potenziale formativo quanto nella sua capacità distruttiva»²⁵⁷. Nonostante l'espressione sia molto ambigua, il richiamo più immediato è ad una delle più immaginifiche e felici poesie di Jean Lorrain, *Danseuse* (Danzatrice) della raccolta *Modernités* (Modernità, 1885). Si noti una curiosità non irrilevante per il nostro discorso e più che verosimilmente nota a George: il testo della sezione centrale del *recueil*, intitolata *Corps du ballet* (Corpo di balletto), è stampata in caratteri rossi, dimostrazione del valore simbolico che il poeta intende conferire a questo colore.

« *Elle agite la main,*

Comme appelant dans l'ombre une morte invisible;

Et les rouges rubis semblent du sang humain»²⁵⁸

«Ella agita la mano,

Come invocando nell'ombra una morte invisibile;

E i rossi rubini sembrano sangue umano»

²⁵⁷ MP, p. 66.

²⁵⁸ Jean Lorrain, *Modernités*, E. Giraud et Cie éditeurs, Paris, 1885, p. 29.

Inoltre, il colore rosso è segno distintivo del *furor* estatico prodotto dall'ebbrezza e come tale rimanda inequivocabilmente a Dioniso, raffigurato nell'antichità con mantello o addirittura viso rosso, tonalità apotropaica e catartica per eccellenza che traspone le qualità vitali del sangue nel suo traslato cromatico, il vino²⁵⁹. Non è affatto una casualità che faccia la sua ricomparsa a breve distanza, in *Gesichte II* (Volti II), nel verso «*So oft ich dir am roten turm begegne*»²⁶⁰ (così spesso ti incontro presso la rossa torre), con lo scopo evidente di arricchire di corrispondenze simbolico-mitologiche il recesso silvano in cui fa la sua apparizione il fauno/capro.

La situazione evocata sembra altresì ripetere non solo un generico *topos*, bensì determinate specificità psicologiche della più celebre opera letteraria dedicata al tema, ovvero Βάκχαι (Le Baccanti) di Euripide: l'io poetico del testo georghiano accoglie e fonde in sé sia l'atteggiamento accondiscendente e remissivo dell'indovino Tiresia e del vecchio re Cadmo, disposti a brandire i rituali tirsi e ad indossare le femminili nèbridi²⁶¹, sia l'approccio del giovane e miscredente sovrano Penteo, animato da morbosa curiosità e destinato ad essere brutalmente dilaniato dalla propria madre Agave sul monte Citerone²⁶². L'ambiguità ossimorica della sua reazione alla vista delle sensuali ballerine – la cui descrizione risente certamente anche delle opere pittoriche ispirate alla mistica iniziatico-erotica dei baccanali come, ad esempio, *La Jeunesse de Bacchus* (La giovinezza di Bacco, 1884) del già citato Bouguereau – è chiaramente espressa dal verso finale della quarta strofa.

Non si tratta qui di un ben riuscito artificio retorico, risolto in un aforisma ad effetto e in una sottesa *coincidentia oppositorum*, bensì di una vera e propria *impasse* sul modello del celeberrimo «*odi et amo*» catulliano²⁶³, a sua volta rielaborazione di un passo anacreonteo: «*Ich hasse sie und brenne sie zu greifen*»²⁶⁴ (le odio e ardo dal desiderio di afferrarle). Vi si avverte anche l'eco della duplicità apparentemente paradossale dei violenti epiteti scagliati alla volta della «*Femme*

²⁵⁹ Lia Luzzatto, Renata Pompas, *Il significato dei colori nelle civiltà antiche*, Bompiani, Milano, 2010, VII, par. 2 e 3.

²⁶⁰ *Werke*, I, p. 32.

²⁶¹ Euripide, *Tutte le tragedie*, a cura di Filippo Maria Pontani, Newton Compton, Roma, 1997, p. 293.

²⁶² *Ivi*, p. 319.

²⁶³ Catullo, *Liber*, 85.

²⁶⁴ *Werke*, I, p. 28.

impure»²⁶⁵ nella baudelairiana *Tu mettrais l'univers...* (Metterai l'universo...), «*fangeuse grandeur*» (fangosa grandezza) e «*Sublime ignominie*» (sublime ignominia). La stessa doppiezza che presiede all'idea di «bellezza medusea»²⁶⁶ emblematicamente incarnata da un'altra figura baudelairiana, la «*mendiante rousse*» (mendicante rossiccia), il cui «*jeune corps maladif*» (giovane corpo malato) acquista tanto più fascino e «*douceur*» (dolcezza) quanto più è coperto da «*taches de rousseur*», espressione che indica anche nel linguaggio comune le efelidi ma che è traducibile letteralmente come “macchie di rossore”²⁶⁷. La volontà di possesso carnale, e con essa il rischio di «smarrirsi nella vertigine di un'ebbrezza panerotica»²⁶⁸, è tuttavia sublimata in George nel desiderio di emulazione e privata così del suo potenziale distruttivo.

«*Nun gehrt mein gram nach jeder bleichen miene ·*

Um eine braue steh ich nun geblendet ·

Um eine wimper ist mein geist gewendet ·

*Um einen arm im schmuck der tourmaline»*²⁶⁹

«*Ora brama il mio dolore ogni volto pallido ·*

Per un sopracciglio resto ora abbagliato ·

Per un ciglio il mio spirito è rovesciato ·

Per un braccio ornato di tormalina»

La seduzione è esercitata principalmente attraverso il *medium* dello sguardo, cui rimandano i termini «*braue*» (sopracciglio) e «*wimper*» (ciglio). Gli altri elementi di fascinazione sono poi, significativamente, la «*bleichen miene*» (pallido volto) e un «*arm im schmuck der turmaline*»

²⁶⁵ *I fiori del male*, p. 48.

²⁶⁶ Cfr. Mario Praz, *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, saggio introduttivo di Francesco Orlando, Rizzoli, Milano, 2008, pp. 31-53.

²⁶⁷ *Ivi*, p. 48.

²⁶⁸ MP, p. 66.

²⁶⁹ *Werke*, I, p. 27.

(braccio ornato di tormalina). Prescindendo dalla presenza di ornamenti preziosi ed esotici, cifra dominante in tutte le rappresentazioni tanto letterarie quanto pittoriche della principessa evangelica da *Hérodiade* (Erodiade) di Théodore de Banville ai numerosi *tableaux* e *dessins* di Gustave Moreau, la combinazione dei primi tre permette di riconoscere come probabile modello, in particolare, la Salomé flaubertiana.

«*Ses lèvres étaient peintes, ses sourcils très noirs, ses yeux presque terribles, et des gouttelettes à son front semblaient une vapeur sur du marbre blanc. Elle ne parlait pas. Ils se regardaient.*»²⁷⁰

«Le sue labbra erano dipinte, i suoi sopraccigli molto neri, i suoi occhi quasi spaventevoli, e delle goccioline sulla sua fronte sembravano vapore su marmo bianco. Ella non parlava. Si guardavano.»

La poesia si conclude, infine, su una serie di domande retoriche che rimandano alla conflittualità irrisolta fra proiezione finalizzata alla costruzione identitaria e rischio costante di annientamento dell'ego nella pluralità delle rappresentazioni fittizie. I termini «*verschlungen*» (inghiottito), «*unbedacht*» (sconsideratamente) e «*prassen*» (crapula) forniscono una connotazione orgiastica e dionisiaca al rituale di seduzione e adombrano una attiva partecipazione del *Siedler*. Emerge così, inopinatamente, un nuovo elemento, quello del travestitismo, che sarà caratteristica rilevante del personaggio letterario di Algabal.

Rimandando in merito al capitolo successivo, in cui verranno accuratamente analizzate sia l'originale creazione poetica georghiana sia la figura storica da cui la prima trae origine, si segnali qui come possibile *Vorbild* solo il controverso e all'epoca celebre romanzo *Monsieur Vénus* (Il signor Venere, 1884) di Marguerite Eymery, meglio nota con lo pseudonimo di Rachilde o con il lusinghiero appellativo di «*Mademoiselle Baudelaire*» conferitole da Maurice Barrès. Moglie di Alfred Vallette, fondatore nel 1890 e da allora direttore della rivista simbolista del *Mercure de*

²⁷⁰ Gustave Flaubert, *Hérodias*, in: Id., *Trois Contes*, Nelson Éditeurs, Paris, 1937, p. 272.

France, tenne nei suoi uffici in rue de l'Échaudé e poi in rue de Condéun un salotto letterario frequentato da tutti i più importanti scrittori e poeti più o meno direttamente ascrivibili alla corrente simbolista-decadente. Si citino, a titolo di esempio, Pierre Louÿs, Émile Verhaeren, Paul Verlaine, Jean Moréas, Catulle Mendès, Joris-Karl Huysmans, Oscar Wilde e lo stesso Stéphane Mallarmé. La ragione che giustifica un parallelismo fra autori e testi tanto diversi non consiste solo nella pur interessante convergenza delle tematiche trattate (estetismo erotico, rituali di seduzione etc.), bensì primariamente nel peculiare approccio. Al pari dell'eremita della poesia in analisi, la ricca ereditiera Raoule de Vénérande vive sadomasochisticamente la relazione sentimentale e il conseguente rapporto carnale con l'efebico Jacques Silvert, creatore non a caso di composizioni di fiori artificiali. Proprio l'artificialità della proiezione del desiderio motiva l'inversione dei ruoli sessuali e, in un crescendo parossistico, non esente da venature ora drammatiche ora parodistiche, la spinge da ultimo a farne un oggetto di piacere tanatofilo²⁷¹.

L'artificialità intesa come elemento sovvertitore di ogni razionalismo aristotelico, quella che Ignacio Matte Blanco avrebbe più tardi definito «logica asimmetrica»²⁷², è altresì tematizzata nella poesia seguente, che mette in scena un evento di caratura drammatica: sullo sfondo di un paesaggio invernale cristallizzato in una glaciale immobilità, superbamente evocato attraverso immagini di scioccante allusività e termini studiatamente polisemantici, bambini vestiti di bianco («*Weisse kinder*») attraversano un lago ghiacciato («*Überm see auf [...] eis*») sulla via per casa («*sie kehren/Heim*»), allorché la superficie cede e questi precipitano nelle acque gelide. Particolarmente interessante è l'evoluzione acustica che è in grado di suggerire l'attentissima selezione di vocaboli, dalla totale assenza di suono della prima strofa («*still*», «*ruhen*», «*harren*») al progressivo emergere di un sommesso rumore di sottofondo («*leis*»), presagio della tragedia, fino al confuso frastuono nell'ultima strofa, che si apre con un fischio di locomotiva («*pfiff*») e si chiude con il frenetico rimbombare dei rintocchi delle campane («*Glocke läute glocke läute!*») che chiamano la

²⁷¹ Cfr. Maryline Lukacher, *Maternal Fictions: Stendhal, Sand, Rachilde, and Bataille*, Duke University Press, Durham (NC), 1994, pp. 109-127.

²⁷² Vedi: Ignacio Matte Blanco, *L'inconscio come insieme infiniti. Saggio sulla bi-logica*, Einaudi, Torino, 1981, pp. 351-352.

popolazione in soccorso. Al climax sonoro fa peraltro da controcanto il mutamento cromatico dal bianco al nero, ovvero dall'immacolato candore onnipresente nelle prime due strofe al buio e luttuoso «*Schwarze knaben aus der tiefe*» (neri ragazzi dalla profondità), evidentemente raffigurazione dei fanciulli che scompaiono come ombre scure fra le acque. Di specifica rilevanza per la nostra analisi sono i primi versi.

*«Mühle lass die arme still
Da die heide ruhen will.
Teiche auf den tauwind harren ·
[...]
Und die kleinen bäume starren
Wie getünchte ginsterpflanzen.»²⁷³*

«Mulino, lascia le braccia immote
Poiché la landa vuole riposare.
Stagni attendono con impazienza il vento del disgelo ·
[...]
E gli alberelli guardano fissi
Come ginestre intonacate.»

Va detto che la critica si è ripetutamente misurata con questa poesia dall'arcano potere evocativo, rilevandone il carattere di primordiale ed enigmatica ambiguità²⁷⁴ e leggendo nel misurato ma già rintracciabile «*goût de l'artificiel*»²⁷⁵ (gusto per l'artificiale) così come nel «*conflict entre le réal et*

²⁷³ *Werke*, I, p. 28.

²⁷⁴ Ludwig Klages, *L'Anima e la forma*, Fazi editore, Roma, 1995, pp. 37-39.

²⁷⁵ ELD, p. 224.

l'idéal»²⁷⁶ (conflitto tra il reale e l'ideale) un'anticipazione delle sgavazzate e dei cachinni antinaturalistici algaliani. Sono state anche proposte letture più puntuali e circostanziate²⁷⁷, una delle quali basata sull'interessante opposizione isotopica fra categorie fonico-semantiche in contrasto da cui anche noi abbiamo preso le mosse: da un lato «*Stille*» (immobilità-silenzio), dall'altro «*Ereignis*» (avvenimento-rumore), rispettivamente espresse sul piano semantico e sonoro nella prima strofa e nelle due seguenti²⁷⁸. Non sono mancate neppure analisi comparatistiche, che hanno messo doverosamente in rilievo i debiti verso il simbolismo francofono e, nello specifico, verso *Le Moulin* (Il Mulino) di Emile Verhaeren, poesia della raccolta *Les soirs* (Le sere, 1887) alla quale la lirica georghiana è apparentata da precise risposdenze tematico-linguistiche: una significativa similitudine antropomorfizzante per indicare le pale del mulino («*ses bras, comme des bras de plainte*»), il carattere iemale e sonnolento del borgo («*Un jour souffrant d'hiver sur les hameaux s'endort*») che diviene, proprio attraverso l'immagine simbolica del mulino, mortifero («*Le vieux moulin [...] qui tourne et meurt*»)²⁷⁹.

In relazione al nostro discorso, merita sottolineare in aggiunta che l'espressione allitterante «*getünchte ginsterpflanzen*» (ginestre intonacate), di sprezzante gusto futurista *ante litteram*, è posta in similitudine con una natura interamente antropomorfizzata e, nello specifico, con un soggetto arboreo cui è attribuita la capacità dello sguardo. La stessa peculiare qualità è conferita anche ad un elemento di centrale importanza per il simbolismo di questo paesaggio georghiano, il ghiaccio, che è significativamente indicato come «*blindem eis*» (ghiaccio cieco). Come avremo modo di rilevare più estesamente nell'analisi di *Gesichte II*, questa correlazione apparentemente arbitraria cela un profondo valore poetologico. Si noti anche che l'aggettivo «*blind*» può assumere, in differenti contesti, i significati di “finto” e “appannato”, rimandando, ancora una volta tramite la molteplicità polisemantica della parola, rispettivamente al *topos* dell'artificialità e alla già

²⁷⁶ *Ivi*, p. 209.

²⁷⁷ Siegbert Salomon Praver, *German Lyric Poetry. A Critical Analysis of Selected Poems from Klopstock to Rilke*, Routledge & Kegan Paul, London, 1952, pp. 195-198.

²⁷⁸ Cfr. Armin Schäfer, *op. cit.*, p. 79.

²⁷⁹ Cfr. Friedrich Lach, *Stefan Georges Gedichtzyklus "Pilgerfahrten" in Einzelanalysen*, Dissertationsdruck Schadel & Wehle, Bamberg, 1974, p. 163.

evidenziata dinamica coloristica bianco-nero. Infine, si vuole segnalare la presenza di un altro termine volutamente ambiguo, ovvero «*heide*», il cui omofono e omografo di genere maschile significa “pagano”: proprio attraverso questa duplicità di senso si stabilisce già un’implicita correlazione con un universo mitologico e politeista dominato da una natura animata da forze viventi e antropomorfe.

La sequenza di termini correlati alla pratica devozionale cristiana («*segentag*», «*stillgebeten*», «*gott der lehren*»), mirante ad accentuare il carattere traumatico dell’evento e funzionale al crescendo drammatico, introduce peraltro il nodo tematico su cui è imperniata la lirica successiva: l’iperdulia, ovvero il culto rivolto alla Madonna, grado intermedio nella teologia cattolica tra la dulia (venerazione dei santi) e la latria (adorazione di Dio)²⁸⁰.

«*Frommen gleich die trotz ihrem grauen
Wieder und wieder beim angelus schauen
Zu einer madonna von ebenholz.*»²⁸¹

«Al pari dei devoti che a dispetto del terrore
Di nuovo e poi di nuovo all’angelus guardano
Verso una madonna d’ebano.»

Il riferimento alla “madonna nera” è particolarmente interessante sul piano letterario come possibile eco della nervaliana «*madone noire couverte d’oripeaux*»²⁸² (madonna nera coperta d’orpelli) piuttosto che come libera reinterpretazione della «*Volupté noire*» (voluttà nera) della baudelairiana *À une Madone* (A una Madonna) o della «*Sorcière au flanc d’ébène*» (strega dal fianco d’ebano) di

²⁸⁰ San Tommaso d’Aquino, *La somma teologica*, PDUL Edizioni Studio Domenicano, Bologna, 1997, vol. V, p. 232 (Quest. 25, art. 2).

²⁸¹ *Werke*, I, p. 29.

²⁸² Gérard de Nerval, *Les filles du feu: Angélique, Sylvie, Jemmy, Isis, Émilie, Octavie, Pandora, Les Chimères*, Michel Lévy Frères, Paris, 1856, p. 210.

Sed non satiata; un'eco, questa, che sembra serbare altresì memoria dei raffinati versi di *L'Angélus* di Ephraïm Mikhaël, nello specifico «*Un brusque angélus a tinté*» (Un improvviso angelus è rintoccato) e «*Et la peur de songer aux cieux*»²⁸³ (E la paura di sognare i cieli). La cifra del testo georghiano è, dunque, la commistione fra eros e sacro, laddove l'aspetto saliente è tuttavia che l'erotizzazione del sacro di derivazione romantico-simbolista è ribaltata in una sorta di platonizzante sacralizzazione dell'eros, che ne incorpora le caratteristiche distintive e si fa esso stesso, per adoperare la nota espressione di Rudolf Otto, «*mysterium tremendum et fascinans*» (mistero tremendo e affascinante)²⁸⁴.

Le strategie adottate da George per preparare questa epifania visuale, espressione dell'alterità al contempo terrificante e ammaliante del numinoso, sono molteplici (retoriche, lessicali, intertestuali). Come lascia arguire il termine chiave «*schauen*» (guardare), prevale la dimensione ottica e la scelta di sfruttare le possibili gradazioni di un colore che meglio di altri si presta a suggerire emozioni inespresse e inesprimibili: il rosso. Si noti, in particolare, la sinestesia incipitale, arricchita nello slittamento di piani sensoriali dal ricorso alla contaminazione acustica, e riecheggiata dal «*flammende*» (fiammeggiante) del primo verso della seconda strofa.

«*Lauschest du des feuers gesange:*

Lagert sich neben dein knie meine wange ·

Mit zagen geniesst sie dein zartes warm ·

Ihre kühne flammende röte»²⁸⁵

«Ascolti del fuoco il canto:

Giace presso il tuo ginocchio la mia gota ·

²⁸³ Ephraïm Mikhaël, *Oeuvres complètes: aux origines du symbolism*, éd. Denise Galpérin et Monique Jutrin, L'âge d'homme, Lausanne, 1995-2001, vol. I, p. 104.

²⁸⁴ Cfr. Julien Ries, *L'uomo e il sacro nella storia dell'umanità*, Jaca Book, Milano, 2007, vol. II, pp. 632-633.

²⁸⁵ *Werke*, I, p. 29.

Esitante gode del tuo tenue calore ·

Il suo ardito fiammeggiante rossore»

L'atteggiamento di passiva ancorché fremente impotenza del poeta di fronte alla donna/madonna, del cui «*harm*» (afflizione) si dichiara «*sklav*» (schiavo), è profondamente baudelairiano e qualsiasi appassionato lettore delle *Fleurs* vi sentirà risuonare echi dei versi di *La Géante* (La gigantessa) in cui il poeta, regredito ad uno stato infantile²⁸⁶, immagina di accoccolarsi davanti alla mostruosa e troneggiante figure muliebre «*comme aux pieds d'une reine un chat voluptueux*»²⁸⁷ (come ai piedi di una regina un gatto voluttuoso) e fantastica di «*ramper sur le versant de ses genoux énormes*»²⁸⁸ (arrampicarsi sulla china delle sue ginocchia enormi). Un approccio non già di indolente inerzia né psicopatologicamente masochistico secondo la classificazione di Krafft-Ebing, bensì per l'appunto baudelairianamente bipolare nei confronti della *femme adorée et méprisée*. Motivo letterario che converge a sua volta nell'antico e fortunatissimo *topos* della misogina agalmatofilia²⁸⁹ e che, in *L'Amour absolu* (L'Amore assoluto, 1899), avrebbe ispirato ad Alfred Jarry la caustica *boutade*: «*O le désespoir de Pygmalion [...] qui aurait pu créer une statue et qui ne fit qu'une femme!*»²⁹⁰ (Oh la disperazione di Pigmalione [...] che avrebbe potuto creare una statua e che non fece che una donna!).

Avevamo già notato peraltro come la prorompente vitalità sessuale, di cui sono altrettante personificazioni le anonime danzatrici di *Siedlergang*, sia elemento perturbante per l'io poetico nella misura in cui si sottrae al suo controllo totalizzante e, in questo senso, è stato giustamente messo in relazione con il progressivo affermarsi del primato del *Meister* e con la sua volontà di

²⁸⁶ Giovanni Cacciavillani, *Baudelaire. La poesia del male*, Donzelli, Roma, 2003, p. 48.

²⁸⁷ *I fiori del male*, p. 38.

²⁸⁸ *Ivi*, p. 40.

²⁸⁹ Gourevitch Danielle, *Quelques fantasmes érotiques et perversions d'objet dans la littérature gréco-romaine*. In: *Mélanges de l'Ecole française de Rome. Antiquité* T. 94, N°2. 1982. pp. 826-834.

²⁹⁰ Alfred Jarry, *L'Amour absolu suivi de L'Autre Alceste*, preface de Maurice Saillet, Mercure de France, Paris, 1952, p. 78.

controllo onnicomprensivo sui membri del nascente *Kreis*²⁹¹. Ciò che maggiormente ci interessa è, tuttavia, il prometeico e in ultima istanza vano tentativo di estendere questo controllo alle forze elementali e primigenie dell'eros tramite un processo di simbolizzazione del reale che ne squalifichi, ove addirittura non neghi, l'apparenza fenomenica. Questo il messaggio occulto di *Lass deine tränen* (Abbandona le tue lacrime) che, dietro lo schermo di una misoginia fattasi essa stessa raffinato gioco letterario, è animata da una sincera tensione verso un finto ma catartico disvelamento. In altri termini, si tratta di una etimologica ἀποκάλυψις (apocalisse/svelamento) nel senso indicato, con geniale metafora, da Bertrand Marchal allo scopo di chiarire il concetto polimorfo e controverso di *Idée* mallarmeana: una «*dame voilée*» (dama velata) la cui figura si rende manifesta nel «*mouvement du voile*» (movimento del velo) piuttosto che nella sua rimozione²⁹².

«Lass deine tränen

Um ein weib ·

Falsch ist dein wännen ·

Ruh und bleib!

[...]

Vor seine feier

Juni schliesst

Ob ohne schleier

Du sie siehst?»²⁹³

«Abbandona le tue lacrime

Per un donna ·

²⁹¹ MP, p. 68.

²⁹² Heather Williams, op. cit., p. 23.

²⁹³ *Werke*, I, p. 29.

Erronea è la tua credenza ·

Riposa e resta!

[...]

Prima che la sua festa

Giugno conchiuda

Senza velo

Tu la vedrai?»

In *Die Jugend*²⁹⁴ (La gioventù) si raggiunge un apparente equilibrio, che consente la maturazione e il momentaneo consolidamento del rapporto con la donna amata, invocata ora nella ambigua formula «*O schwester!*» (O sorella!). Ciò può avvenire, tuttavia, solo attraverso un percorso che prevede il patimento («*Glaube mir ich litt*»), la celebrazione della donna disprezzata («*der verschmähten*») a cui sola è rivolta la piena lode («*mein volles lob*») e, infine, la paradossale rifunzionalizzazione del *Raum* in spazio di separazione («*ich scheide*») ²⁹⁵.

Si può rintracciare un filo stilistico-contenutistico con la poesia successiva seguendo proprio questo elemento tematico. In terre antiche («*alte lande*») e popolate di creature fantastiche («*drachen*»), dove il poeta può udire misteriosi suoni («*schallen*») e abbeverarsi alla luce solare («*Dort sog ich sonne*»), fa la sua comparsa nel tradizionale giardino una «*Teerose*» (rosa tea), che già Gautier definiva nella raffinatissima poesia omonima «*La plus délicate des roses/ [...] à coup sûr*» ²⁹⁶ (la più delicata delle rose/ [...] senza dubbio), paragonabile solo al vellutato incarnato e alla pelle serica di una giovane e sensuale donna. Se ne rammenterà Huysmans in *À Rebours*, allorché Des Esseintes, nell'evocare l'incomparabile sublimità della Salomé di Gustave Moreau, osserva «*sur la peau rose thé, ainsi que des insectes splendides aux elytres éblouissants [...] ponctués de*

²⁹⁴ *Werke*, I, p. 30.

²⁹⁵ Cfr. Mauro Ponzì, Aldo Venturelli (a cura di), *Aspetti dell'identità tedesca: studi in onore di Paolo Chiarini*, Roma, Bulzoni, 2003, vol. II, I, p. 332.

²⁹⁶ Cit. in: François Joyaux, *La rose, une passion française. Histoire de la rose en France 1778-1914*, Éditions Complexe, Bruxelles, 2001, p. 160.

jaune aurore»²⁹⁷ (sulla pelle rosa tea, quasi degli splendidi insetti dalle elitre sfolgoranti [...] punteggiate di giallo aurora). Quest'ultimo riferimento, coerente con il panorama solare della prima strofa, conferirebbe maggiore coerenza e pregnanza simbolica al riferimento alla «*gelbe rose*» (rosa gialla), che il gusto georghiano per l'artificio vuole «*Mit sattem schmelz*» (di intenso smalto). Nell'espressione è peraltro lecito leggere, sulla scorta di quanto evidenziato, una segreta confessione del modello qui come altrove rappresentato da *Émaux et camées* (Smalti e cammei, 1852-1872).

In *Gesichte* (Volte) la potenza immaginifica della lingua georghiana raggiunge poi una delle sue massime vette espressive realizzando, nella prima delle due poesie che formano il poemetto, ciò che è stato a buon diritto definito un «piccolo dramma in quadri»²⁹⁸. La città di Venezia, segreta protagonista dei versi in oggetto, si schiude e rivela in tutto il suo decadente fasto orientaleggiante e architettonico splendore: è solo uno sfondo, una sontuosa quinta teatrale, ma nelle pieghe della filigrana verbale sembra intravedersi la *Venise idéelle* delle sublimi vedute di Francesco Guardi e del Canaletto, quella “Serenissima Repubblica di San Marco” che andava gradualmente perdendo il proprio primato commerciale per tramutarsi, lentamente ma inesorabilmente, nella fascinosa città-museo consegnata all'immaginario culturale occidentale nell'epoca gloriosa del *Grand Tour*. La critica ha voluto rintracciare possibili echi dai *Sonette aus Venedig* (Sonetti veneziani, 1825) di August von Platen e, per consonanza di atmosfere evocate più che di mezzi stilistici adoperati, ha creduto altresì di potervi cogliere un parallelismo con la rilkiana *Die Kurtisane* (La cortigiana), facente parte delle *Neue Gedichte* (Nuove poesie, 1907)²⁹⁹.

La peculiarità distintiva e il timbro inimitabile di questa lirica georghiana risultano, tuttavia, evidenti fin da una prima lettura e sono riassumibili nella ricerca di un figurativismo che trascenda ogni forma di prosaicità descrittivista o sequenzialità narrativa nel suo sforzo demiurgico. Gundolf

²⁹⁷ J.-K. Huysmans, *À rebours*, op. cit., p. 24.

²⁹⁸ Emmy Rosenfeld, op. cit., p. 20.

²⁹⁹ *Ibid.*

coniò, in proposito, la felice espressione «*monumentale Intimität*»³⁰⁰ (monumentale intimità), volendo con essa esprimere l'inedita e riuscita commistione di piani espressivi pertinenti rispettivamente alla sfera pubblica e a quella privata. In altri termini, attraverso la semplice rappresentazione di quattro emblematici episodi nella vita di una giovane e avvenente nobildonna, confezionati e racchiusi in altrettante quartine, George vuole e sa evocare nella fantasia del lettore un mondo di lussi raffinati, feste mondane, profumi inebrianti, viaggi in remote terre esotiche, persino relazioni coniugali e tradimenti. Una appariscente veste di stoffa pregiata, un movimento improvviso del capo o un gesto distratto della mano sono elementi sufficienti all'occhio attento del poeta-pellegrino perché, tradotti in parole di straordinaria potenza suggestiva, ricreino sulla pagina un'intera società travolta dai venti della Storia. La prima strofa è, in merito a quanto rilevato, particolarmente esemplificativa.

«*Wenn aus der gondel sie zur treppe stieg*

So liess sie lässig die gewande wallen

Und wie nach grollend anerkanntem sieg

*Des greisen Edlen stütze sich gefallen.»*³⁰¹

«Quando scendeva dalla gondola e saliva su per le scale,

lasciava ondeggiare la sua veste, noncurante,

e come dopo una vittoria riconosciuta a malincuore

tollerava il braccio offertole dal vecchio gentiluomo.»³⁰²

Il primo distico, di rara suggestività pittorica, offre un primo prezioso indizio sulla misteriosa e affascinante figura femminile. L'aristocratica *nonchalance* («*lässig*») con cui ella tratta le proprie

³⁰⁰ Friedrich Gundolf, op. cit., p. 75.

³⁰¹ *Werke*, I, p. 31.

³⁰² Emmy Rosenfeld, pp. 19-20.

vesti («*gewande*»), incurante del rischio che possano macchiarsi o deteriorarsi al contatto con il sudicio selciato, ne lascia intuire la condizione sociale elevata. Alla preziosità delle stoffe degli abiti della ricca dama è peraltro dedicato il terzo quadro, in cui viene magnificata la rarità delle merci («*unerhörten frachten*») appena scaricate dalla stiva di navi provenienti dalle Indie e l'occhio del poeta si compiace di indugiare sugli ampi panneggi del pesante velluto («*schweren sammet*»). Si noti come tre semplici parole, ovvero «*reichem öle*» (prezioso balsamo) e «*Inderschiffe*» (navi delle Indie), siano bastanti al lettore colto, nutrito di ogni genere di suggestioni artistico-letterarie sul tema, affinché gli si dischiudano alla mente immagini di vigorosa seduzione.

Negli ultimi due versi l'attenzione si rivolge poi alla posa della donna, ad un tempo altera e sottomessa, nel cui gesto di apparente convenzionalità formale l'acuto sguardo dell'io lirico sa lasciare presagire una conflittualità irrisolta e un carattere non del tutto asservito alle logiche del matrimonio di interesse. Solo nella quarta ed ultima strofa il dramma psicologico viene esplicitato, risolvendosi in una scena di sapore quasi operettistico ma ancora una volta capace di evocare un'intera realtà sociale e di costume in poche studiate battute: la dama è prostrata («*niedrig und gebrochen*»); il suo amante, plasticamente ritratto nella cruda espressione «*ruhmeslosen fant*» (volgare bellimbusto), la ricatta minacciando di rivelarne l'infedeltà; tuttavia, colta da un moto di disperato orgoglio o forse stanca di vivere la menzogna di un matrimonio di facciata, la donna si riconosce perduta e accetta che la sua onta («*schmach*») divenga di pubblico dominio.

Vengono qui bene in taglio le acute osservazioni formulate da Friedrich Gundolf in un saggio inedito, intitolato *Stefan George* e composto nel 1899³⁰³, nel quale il poeta eponimo è riconosciuto come compiuta incarnazione dell'artista simbolista nella misura in cui si dimostra in grado di riconoscere l'universale nel particolare e attuare uno sforzo mimetico che sveli il principio di natura o la legge cosmica celata dietro la molteplicità delle singole manifestazioni empiriche³⁰⁴. Una lettura, questa, certamente interessante che, pur non essendo in alcuna misura compendiaria del

³⁰³ L'opera viene citata per la prima volta in una lettera a Wolfskehl, datata 4 ottobre 1899. Cfr. STGA, Wolfskehl III, 5033-5035.

³⁰⁴ Si rimanda a: Friedrich Gundolf, *Stefan George*. Unveröffentlichtes Manuskript – STGA, Edgar Salin I, Manuskripte von Friedrich Gundolf, 1112, 4.

lascito poetologico simbolista sull'opera georghiana, mette per la prima volta in luce una singolarità d'approccio che decenni più tardi Kurt Weigand avrebbe classificato come "platonismo mallarmeano"³⁰⁵. Nell'economia del nostro discorso, ciò che merita segnalare è soprattutto come il magistero simbolista si faccia mediatore d'eccellenza di altre grandi esperienze culturali, solo successivamente approfondite e sviluppate in forma autonoma da George e dalla sua cerchia di sodali. Il caso della *Platon-Rezeption* nel *Kreis* appare, a questo proposito, altamente emblematica³⁰⁶: un vero e proprio culto che trascese ampiamente la comprensibile ammirazione per la personalità filosofica del grande pensatore ateniese e che, prendendo come riferimenti cronologici rispettivamente *Platon: Seine Gestalt* (Platone: la sua figura, 1914) di Heinrich Friedemann e *Platon: Der Kampf des Geistes um die Macht* (Platone: la lotta dello spirito per il potere, 1933) di Kurt Hildebrandt³⁰⁷, produsse un totale di ventisei saggi e studi critici nell'arco di due decenni³⁰⁸.

Il riso del fauno e il pianto del tiranno

La seconda poesia veneziana, composta anch'essa durante il breve soggiorno a Verona e Venezia che George si concesse poco prima di iniziare gli studi presso l'università di Vienna nel marzo 1891³⁰⁹, è altresì di grande interesse per la maturità e originalità stilistica nonché per le molteplici influenze letterario-figurative che rivela ad una lettura ravvicinata. Si prenda in esame la prima quartina, il cui valore di chiave interpretativa diviene manifesto nella sua riproposizione in chiusura.

³⁰⁵ Kurt Weigand, *Von Nietzsche zu Platon: Wandlungen in der politischen Ethik des George-Kreises*, in: Eckhard Heftrich, Paul Gerhard Klussmann, Hans Joachim Schrimpf (Hrsgg.), *Stefan George-Kolloquium*, Wienand, Köln, 1971, p. 86.

³⁰⁶ Cfr. Gunilla Eschenbach, *Imitatio im George-Kreis*, Walter de Gruyter, Berlin/New York, 2011, pp. 68-69.

³⁰⁷ Frank Weber, *Die Bedeutung Nietzsches für Stefan George und seinen Kreis*, Peter Lang, Frankfurt am Main, 1989, p. 203.

³⁰⁸ Per un approfondimento sul tema, si rimanda al classico studio: Franz Josef Brecht, *Platon und der George-Kreis*, Dieterich, Leipzig, 1929.

³⁰⁹ DEdC, p. 10.

«Ich darf so lange nicht am tore lehnen ·

Zum garten durch das gitter schaun ·

Ich höre einer flöte fernes sehnen ·

Im schwarzen lorbeer lacht ein faun.»³¹⁰

«Non mi è consentito così a lungo al portone accostarmi ·

Nel giardino attraverso la cancellata guardare ·

Odo di un flauto il distante struggimento ·

Fra il nero lauro ride un fauno.»

La prima e più significativa impressione veicolata dal dettato ritmico dei versi è ciò che, con espressione presa in prestito dal vocabolario operistico, potrebbe definirsi “musica parlante”, ovvero l’idea tipicamente georghiana di racchiudere il senso dell’azione nei passi di maggiore pregnanza eufonica. Nel caso specifico, troviamo quattro coppie di termini, due assonanti e due allitteranti, che da sole offrono un riassunto alquanto fedele dell’intreccio fabulistico: un prolungato sostare («*lange [...] lehnen*»), un impedimento al contempo fisico e visivo («*garten [...] gitter*»), la musica di un flauto che giunge da lontano («*flöte fernes*») e il suono di una risata fra le piante d’alloro («*lorbeer lacht*»). La compattezza melodica dell’insieme è altresì effetto di studiati accorgimenti come l’affinità sonora di vocaboli non rimanti («*schaun/sehnen*») e l’anafora del pronome personale «*Ich*» che – come l’analoga ripetizione ad inizio verso del «*Du*» nella seconda strofa, bilanciato a sua volta dalla locuzione allitterante «*stunde segne*» (benedico l’ora) – crea una potente armonia di rimandi con duplice valore fonico-semantic.

Più problematica e aperta a interpretazioni disparate risulta l’analisi del contenuto, per la quale solo l’identificazione di possibili modelli e antecedenti può fornire utili spunti e indicazioni esegetiche precise. Il parallelismo fra i versi in analisi e la loro originale ma facilmente

³¹⁰ *Werke*, I, pp. 31-32.

riconoscibile riproposizione in un celebre passo dell'hofmannsthaliano *Der Tod des Tizian* (La morte di Tiziano, 1892), ampiamente segnalato e analizzato dalla critica specialistica³¹¹, risulta come tale poco interessante se non nella misura in cui attesta una comune derivazione stilistico-contenutistica da *L'après-midi d'un faune* (Il pomeriggio di un fauno, 1876) di Mallarmé, della cui lettura il giovane poeta viennese fu peraltro debitore allo stesso George³¹².

Riconosciuto il primo e più significativo modello georghiano, è a questo punto doveroso fare una digressione e fornire in merito alcune informazioni particolarmente funzionali al nostro studio, principiando dal mettere in luce l'importanza e il significato che il breve poema (110 versi alessandrini), cui Mallarmé lavorò a varie riprese per oltre dieci anni³¹³, ebbe nella ridefinizione e riattualizzazione del tema bucolico e dell'idillio pastorale, ancora largamente di moda nel Settecento europeo. Si pensi, a titolo esemplificativo, alle *Pastorals* (Pastorali, 1709) di Alexander Pope, opera liricamente ancora acerba ma di grande successo, che stimolò per reazione una pungente rappresentazione parodistica della vita bucolica in *The history of Rasselas prince of Abyssinia* (Storia di Rasselas principe d'Abissinia, 1759) di Samuel Johnson. Particolarmente interessante è poi la fortuna del genere in area francese. Nel notissimo *Paul et Virginie* (1787), riconosciuto capolavoro di Jacques-Henri Bernardin de Saint-Pierre, si coglie una peculiarità d'approccio, ovvero la volontà tutta illuminista di celare, sotto il velo di ormai abusati *topoi* letterari, un'incisiva denuncia sociale; lezione appresa e messa più tardi a frutto nel secolo romantico, fra gli altri, dal poeta polacco Zygmunt Krasiński, autore del poema *Przedswit* (L'appressarsi dell'alba, 1843), che non casualmente scelse il genere pastorale per una composizione surrettiziamente politica. Sulla scorta di *La petite Fadette* (La piccola Fadette, 1849) di George Sand, apoteosi dell'irenismo campestre e al tempo stesso inno all'anticonformismo, il

³¹¹ Bernhard Böschenstein, *Verbergung und Enthüllung. Georges Präsenz in der Fortsetzung zum Tod des Tizian*, in: Wolfram Malte Fues und Wolfram Mauser (Hrsgg.), op. cit., pp. 277–287.

³¹² Achim Aurnhammer und Thomas Pittrof (Hrsgg.), *"Mehr Dionysos als Apoll". Antiklassizistische Antike-Rezeption um 1900*, Verlag Vittorio Klostermann, Frankfurt am Main, 2002, p. 370.

³¹³ Per una storia del testo e un confronto delle varie versioni elaborate fra il 1865 e il 1876, si rimanda a: Stéphane Mallarmé, *Il Monologo, L'Improvviso e Il pomeriggio d'un fauno*, a cura di Alessandro Parronchi, Fussi-Sansoni, Firenze, 1951, pp. 51-67.

genere conserva una certa vitalità ancora nella seconda metà dell'Ottocento (Ferdinand Fabre, Léon Cladel, André Theuriet).

Questo lo sfondo culturale su cui si colloca la fatica intellettuale del *Monologue d'un faune* (Monologo d'un fauno) di Mallarmé, scritto di getto nell'estate del 1865 e rifiutato nel settembre dello stesso anno da Constant Coquelin e Théodore de Banville; rifiuto che fu all'origine della riscrittura della *pièce* teatrale sotto forma di poema, con il titolo *Improvisation d'un faune* (Improvvisazione d'un fauno), nell'estate del 1866. Mallarmé si impegnò, da questo momento e per quasi dieci anni, in un'inesausta attività di correzione e rimaneggiamento all'insegna dell'oraziano *labor limae*. Nel luglio del 1875 presentò quindi un testo profondamente rivisitato alla giuria che doveva deciderne l'eventuale pubblicazione sulla terza raccolta del *Parnasse contemporain* di Alphonse Lemerre, subendo un secondo rifiuto. Seguì una terza e definitiva revisione, che ampliò tra l'altro il poema con due scene aggiuntive: un inedito dialogo fra ninfe (Iane e Inathé) e il monologo intitolato *Le Réveil du faune* (Il risveglio del fauno). L'opera vide la pubblicazione, sotto questa forma, nel maggio del 1876 in una mirabile edizione destinata ad entrare nella storia del libro, illustrata da Manet con superbe incisioni su legno colorate a mano e tirata in soli 195 esemplari³¹⁴.

Mallarmé vi incorpora e accoglie certamente motivi, elementi stilistici e tematici, figure del mito oltre a suggestioni visive e sonore tratti dalla lunga e nobile tradizione del genere pastorale; tuttavia, la calcolata scelta di ogni singolo lemma è mirata a suggerire una mutevolezza e inconsistenza che non può essere spiegata solo dall'artificio fabulistico della visione onirica³¹⁵. Il crollo del principio di realtà come cardine poetologico, rivelato dal duplice significato sotteso all'espressione chiave «*sens fabuleaux*» (sensi favolosi)³¹⁶, informa di sé l'intera composizione, nella quale ogni sensazione è sottoposta in principio al vaglio di un dubbio metodico di sapore quasi

³¹⁴ Lloyd James Austin, *Essais sur Mallarmé*, Manchester University Press, 1995, p. 182.

³¹⁵ *Ivi*, p. 185.

³¹⁶ Stéphane Mallarmé, *Il Monologo, L'Improvviso e Il pomeriggio d'un fauno*, op. cit., p. 36.

cartesiano («*Mon doute*», «*Réfléchissons...*»)³¹⁷ che suggerisce persino l'inconsistenza fittizia degli elementi («*souffle artificiel*»)³¹⁸ e da ultimo l'autocoscienza dell'illusorietà della propria esistenza da parte delle stesse figure del mito («*l'ombre que tu devins*»)³¹⁹. Questo è precisamente il punto nodale della riflessione mallarmeana che affascina e intriga George, il quale insiste sulla inaffidabilità del senso della vista proprio per mettere in crisi una *Kunstanschauung* naturalistico-positivista fondata sulla verità fattuale e inalienabile del dato empirico. L'unica percezione residua del reale è riservata al senso dell'udito, meno affidabile ma infinitamente più evocativo.

Per il resto, accanto al modello mallarmeano, l'unico *Vorbild* additato con una certa sicurezza dalla critica appartiene piuttosto alle arti figurative: *Amaryllis oder die Klage des Hirten* (Amarilli ovvero il lamento del pastore, 1866), nel quale Arnold Böcklin rielabora con sensibilità spiccatamente moderna motivi sviluppati dalla poesia mitopoietica classica³²⁰. Si è ventilata altresì la possibilità di echi dallo zurighese Salomon Gessner che, nel poemetto *Daphnis* (Dafne, 1754), ispirato dalla lettura del romanzo di Longo Sofista nella nota traduzione di Jacques Amyot, compì una memorabile opera sincretica accogliendo suggestioni teocritee pur rifiutandone gli accenti realistici e riproponendo l'idealizzazione della vita campestre caratteristica del Virgilio delle *Georgiche*. O ancora si è proposto un richiamo al *Luise. Ein ländliches Gedicht in drei Idyllen* (Luisa. Un poemetto campestre in tre idilli, 1795) di Johann Heinrich Voss, ancora oggi celebre come traduttore omerico, cui a sua volta è largamente debitore l'*Epos* goethiano *Hermann und Dorothea* (1797).

Per quanto riguarda la nostra analisi comparatistica, è tuttavia di gran lunga più rilevante il paragone con *Tête de faune* (Testa di fauno, 1871) di Arthur Rimbaud, tradotta dallo stesso George, in cui ritroviamo analoghi artifici stilistici – primo fra tutti, le figure dell'anafora nell'espressione

³¹⁷ *Ibid.*

³¹⁸ *Ivi*, p. 38.

³¹⁹ *Ivi*, p. 46.

³²⁰ Hermann Wiegmann, *Die Deutsche Literatur des 20. Jahrhunderts*, Königshausen und Neumann, Würzburg, 2005, pp. 80-81.

«*Dans la feuillée*» (nel fogliame) e dell'allitterazione nella locuzione «*vin vieux*»³²¹ (vino vecchio) – e la ricorrenza di elementi contenutistici sovrapponibili quali la ricca vegetazione in fiore e il riso. In riferimento al primo, si noti la corrispondenza coloristica fra il rimbaudiano «*Et mord les fleurs rouges de ses dents blanches*»³²² (e morde i fiori rossi con i suoi denti bianchi) e i fiori indicati da George nella quarta strofa, ovvero «*die oleander die in duft begraben*» (l'oleandro sepolto nel profumo) e il «*jasmin*» (gelsomino), aventi petali rispettivamente rossi e bianchi, interpretabili in questo senso come pacifica trasposizione vegetale del bestiale morso del satiro. Quanto al secondo elemento, il riso, sia sufficiente sottolineare come in entrambi i poeti esso sia un suono privo di identificazione visiva, laddove il fogliame ha la precisa funzione di nascondere il fauno ad eventuali sguardi indiscreti. In Rimbaud, che adopera un'immagine di grandiosa forza evocativa per esprimere la permanenza dell'eco della risata dopo che lo stesso fauno si è allontanato, ciò appare particolarmente evidente.

«*Sa lèvre éclate en rires sous les branches.*

*Et quand il a fui – tel qu'un écureuil –
Son rire tremble encore à chaque feuille»*³²³

«Il suo labbro esplose in risa sotto i rami.
E allorché è fuggito – come uno scoiattolo –
Il suo riso trema ancora in ogni foglia»

Sulla scorta di questa lettura sinottica, non è dunque arbitrario interpretare l'espressione georghiana «*schwarzen lorbeer*» (nero alloro) in riferimento all'indecifrabilità della provenienza del suono e non solo al colore delle drupe della pianta d'alloro, che in effetti assumono una tonalità di lucido

³²¹ Patrick McGuinness (ed.), *Anthologie de la poésie symboliste et décadente*, Les Belles Lettres, Paris, 2009, p. 334.

³²² *Ibid.*

³²³ *Ibid.*

nero quando sono giunte a maturazione. Infine, si citino incidentalmente come ulteriori fonti la commedia *Diane au bois* (Diana nel bosco, 1864) di Théodore de Banville e *Le Faune* (Il Fauno) di Ernest Raynaud, poesia pubblicata nella raccolta *Les Cornes du Faune* (I Corni del Fauno, 1890) e verosimilmente anch'essa nota a George, il quale condivide con il collaboratore della rivista *Le Décadent* di Anatole Baju una *nuance* di morbida languidezza assente nei due modelli francesi indicati in precedenza.

Non meno decisiva per la comprensione dell'edificio poetologico georghiano, quale si va definendo e assestando sulle fondamenta dell'esperienza parigina, è la poesia successiva, *Mahnung* (Ammonimento), «*Keim*»³²⁴ (seme) da cui nascerà il capolavoro dell'*Algabal*. Enid Duthie, nel suo ancora oggi imprescindibile studio sull'influenza esercitata dal simbolismo francofono sulla letteratura tedesca della *Jahrhundertwende*, la cita integralmente e propone con acuta sensibilità una serie di parallelismi a partire da un'intuizione esegetica fondante: l'involuzione, nel George delle *Pilgerfahrten*, del significato profondo e del valore di *Kulturkritik* assunto dal termine *décadence* nel più prosaico e ristretto alveo semantico di *déchéance*³²⁵, decadimento morale ancor prima e più che culturale. Avendo la critica ormai largamente riconosciuto l'autonomia delle proposte teoretiche del decadentismo, archiviando ogni residua riserva sulla base delle sorpassate accuse di immoralità e ambigua cripticità³²⁶, non è necessario addentrarsi in questa sede in una disamina terminologica, tentare di definire la cifra stilistica del movimento o fornire un elenco dei motivi tematici distintivi. Sia sufficiente invece segnalare che George, rifuggendo da ogni schematizzazione *a posteriori*, seppe cogliere con istintiva sensibilità il timbro del linguaggio decadente e mimarne, pur sempre in totale autonomia, tanto i vezzi arcaizzanti e retorici quanto le immagini più enigmaticamente allusive. Proprio la poesia in oggetto ne è un eccellente esempio e merita di essere letta e analizzata

³²⁴ Friedrich Gundolf, op. cit., p. 77.

³²⁵ ELD, pp. 206-207.

³²⁶ Cfr. Rita Fantasia, Gennaro Tallini, *Poesia e rivoluzione. Simbolismo, Crepuscolarismo, Futurismo*, Franco Angeli, Milano, 2004, p. 76.

come sperimentale prova lirica indirizzata all'indagine del perversimento dell'*ordo amoris* nella figura già pienamente algabaliana del nordico tiranno-esteta³²⁷.

*«Du folgst der horde die dich tosend lud
Zum thron aus grellem gelbem seidenstoff
Und rohem gold das oft von blute troff
[...]
Nun weihe jede lust und jeden mord!»³²⁸*

Segui l'orda che fragorosa ti chiama
Al trono di squillante seta gialla
E oro grezzo che colò sangue
[...]
Benedici dunque ogni lussuria ed assassinio!»

Despota per acclamazione popolare e incarnazione di un'autocrazia che, in spregio alla stessa plebe che lo ha innalzato sul trono, non si riconosce limitazioni di sorta, la figura innominata presenta le principali caratteristiche del monarca assoluto di ascendenza orientale che ritroveremo per l'appunto nella sua più alta e polimorfa idealizzazione, Eliogabalo/Algabal. Primo segno distintivo è l'esaltazione compiaciuta, ancorché sofferta, del proprio ruolo di sovrano, ai cui piedi l'uomo comune si prostra e pronuncia, balbettando («*stammelt*») soggiogato dal terrore e dalla riverenza, il doveroso giuramento di fedeltà («*eid*»). Si noti che l'espressione «*Vor deinen schuhen*» (davanti alle tue scarpe) sembra in tutta evidenza rievocare il rituale papalino del “bacio della sacra pantofola”, investendo così il sovrano di quel carattere sacrale che è suo vero contrassegno.

³²⁷ Per una panoramica monografica e ampi riferimenti storico-culturali, si rimanda a Frédéric Monneyron, *Du mythe nordique de la race et de ses dérivations esthétiques contemporaines*, U. Bourgogne/Centre Gaston Bachelard, coll. Figures, N° 29, Dijon, 2003.

³²⁸ *Werke*, I, p. 32.

Seconda tipicità tematica è il lusso caricaturalmente eccessivo, che si compiace di elencare «*Koralle perle demant und smaragd*» (coralli perle diamante e smeraldo) ma disprezza la ricchezza che ostenta in quanto «*feile kiese*» (venali grani). Terzo elemento degno di attenzione è poi l'origine straniera, anch'esso centrale nella figura del siriano Eliogabalo, qui trasposto nella contrapposizione fra spirito settentrionale, conquistatore e distruttore («*verheererischen nord*»), e terre meridionali, luogo idealizzato su suggestioni petrarchesche e riassunto icasticamente nell'immagine «*klarer luft und klaren quells*» (aria pura e chiara fonte). Infine, la celebrazione della violenza e della sfrenatezza orgiastica dei sensi in dileggio alla morale ordinaria, magistralmente espressa nella terza strofa: con sapiente orchestrazione registica, George colloca sullo sfondo un gruppo indeterminato di «*Entführte weiber*» (donne rapite) che si disperano e «*weinen ihren gram*» (piangono la loro pena), mentre una di esse, «*wirr im schrecken*» (sconvolta dal dolore) e «*ohne scham*» (senza vergogna), si strappa le vesti «*vor deinem herrenblick*» (davanti al tuo sguardo di signore).

Questa figura, certamente affascinante, può essere interpretata come trasposizione fittizia del fallimento del progetto georghiano inteso a costruire un cenacolo di autentici sodali e proseguire, in qualità di *primus inter pares*, la sua missione poetica³²⁹. Tuttavia, la sua complessità non può appiattirsi sul dato psicologico e biografico. L'elitarismo che essa esprime è, al di là della finzione letteraria, prima di tutto una radicata coscienza del sempre più inconciliabile iato che separa la massa indistinta, inabile a comprendere il nuovo linguaggio della poesia, e il poeta, disinteressato in linea di principio ad esercitare una presa diretta sulla realtà. Da questa prospettiva, è lecito ravvisare un parallelismo con la mallarmeana *Le Guignon* (La Scalogna). Inizialmente apparsa nel 1862 sulla rivista *L'Artiste* e, attraverso svariati ritocchi e pubblicazioni in forma incompleta, inserita da ultimo nell'edizione foto-litografica delle *Poésies* (1887), la poesia indaga la triste condizione dei falliti e dei derelitti con accenti di partecipazione che tradiscono suggestioni baudelairiane, peraltro evidenti fin dalla ripresa del titolo dall'undicesima poesia delle *Fleurs*³³⁰. Nonostante una palese

³²⁹ Cfr. William Petropulos, *Stefan George and the Recovery of Reality*, p. 11. Pubblicato dalla Eric Voegelin Society in formato pdf: <http://www.lsu.edu/artsci/groups/voegelin/society/2012%20Papers/William%20Petropulos2.pdf>.

³³⁰ *Poesie*, pp. 172-173.

diversità di tono la differenzi dalla lirica georghiana, tuttavia, la terzina iniziale offre una similitudine sorprendentemente in sintonia con quest'ultima, laddove la folla indistinta diviene «*bétail ahuri des humains*» (branco inebetito di umani), al di sopra del quale («*Au-dessus*»)³³¹ si leva idealmente lo sguardo dell'io poetico. A conferma della validità del parallelismo, imperniato sul condiviso presupposto filosofico-poetologico che ritiene l'Ideale attingibile solo attraverso la catarsi della sofferenza³³² (per George il *Trauer* che evolverà in *Dulden*)³³³, si noti anche una curiosa corrispondenza: da un lato, l'espressione felicemente suggestiva «*Mordant au citron d'or de l'idéal amer*»³³⁴ (mordendo l'aureo limone dell'amaro ideale), mutuata dalla possente immagine «*les citrons amers où s'imprimaient tes dents*» (i limoni amari dove s'imprimevano i tuoi denti) del sonetto *Delfica* di Gérard de Nerval, a sua volta debitore alla Mignon goethiana³³⁵; dall'altro, l'insistito richiamo al colore giallo in rapporto all'oro, sottolineato dall'allitterazione «*grellem gelbem*» (squillante giallo) e dalla corrispondente assonanza «*gold*» (oro). Si tenga peraltro conto che il giallo-oro è colore tradizionalmente associato con la sacralità, più precisamente con la filiazione divina del potere monarchico³³⁶.

Il Wanderer, Zaratustra simbolista e decadente

L'annuncio di radicale separazione dalla «*horde*» è stato altresì interpretato come «*nietzscheanischer Gestus*»³³⁷ (gesto nietzscheano), ravvisandovi la prima compiuta manifestazione di un *Leitmotiv* che rannoderebbe le *Pilgerfahrten alle Widmungsgedichten* dei *Bücher* (1895) e

³³¹ *Ivi*, p. 6.

³³² *Ivi*, p. 173.

³³³ *Werke*, I, p. 26 e p. 44 (rispettivamente, *Aufshrift* di *Pilgerfahrten* e *Algabal*).

³³⁴ *Poesie*, p. 6.

³³⁵ Cfr. Jean-Bertrand Barrère, *Le regard d'Orphée, ou, De fantômes et de poésie*, Cambridge University Press, 1956, p. 17.

³³⁶ Lia Luzzatto e Renata Pompas, , *Il significato dei colori nelle civiltà antiche*, op. cit., VI, par. 4.

³³⁷ Wolfgang Braungart, Ute Oelmann, Bernhard Böschstein (Hrsgg.), *Stefan George: Werk und Wirkung seit dem "Siebenten Ring"*, Niemeyer, Tübingen, 2001, p. 93.

attraverso queste ultime alle *Überschriften* di *Das Jahr der Seele* (L'anno dell'anima, 1897)³³⁸. Pur non potendo affrontare qui il vasto e controverso tema dell'influenza nietzscheana sul pensiero e l'opera di George, che meriterebbe una trattazione esaustiva e a cui peraltro la critica ha già dedicato importanti studi³³⁹, non è forse superfluo ricordare che la prima attestazione di un interesse di George per il filosofo di Röcken ci è fornita da una lettera priva di data a Carl August Klein, che l'analisi filologica fa risalire proprio al 1891 e che contiene una citazione da *Also sprach Zarathustra* (Così parlò Zarathustra, 1883-1885)³⁴⁰. A partire dall'estate del 1892 la figura di Nietzsche avrebbe esercitato poi una fascinazione sempre crescente su George, inizialmente soprattutto grazie alla mediazione di Fritz Kögel, che due anni più tardi Elisabeth Förster avrebbe designato come *Redakteur* della *Nietzsche-Gesamtausgabe* in sostituzione di Peter Gast, e nel dicembre dello stesso anno il nome di Nietzsche sarebbe apparso per la prima volta sui *Blätter*. Significativamente, non vi era presentato come *Philosoph* o *Denker*, bensì come «*orator*»³⁴¹, indizio di un malcelato disinteresse da parte di George verso le formulazioni più spiccatamente teoretiche della sua opera a vantaggio di un più pieno e indistinto *Lebenspathos*³⁴².

La successiva lirica acefala testimonia precisamente il riecheggiare di motivi stilistici e tematici privi di una diretta e cogente relazione con il pensiero nietzscheano che pure, a dispetto di ciò, appaiono innegabili alla luce delle risposdenze testuali. Si leggano i primi versi di «*Die märkte sind öder und saiten und singende schweigen*»³⁴³ (I mercati sono desolati e corde e silenzi canori) e li si confrontino con il celebre passo della *Vorrede*³⁴⁴ in cui Zarathustra tenta di far comprendere il rivoluzionario concetto di *Übermensch* alla folla assiepata nella piazza del mercato per assistere allo

³³⁸ *Ibid.*

³³⁹ Fra le opere saggistiche in lingua italiana, si rimanda a: Ingrid Hennemann Barale, *All'ombra di Nietzsche. George, Hofmannsthal, Rilke*, M. Pacini Fazzi, Lucca, 1981. Per quanto riguarda la più corposa bibliografia in lingua tedesca sul tema, una dettagliata disamina dei contributi sull'argomento è esposta in: Frank Weber, op. cit., pp. 8-32.

³⁴⁰ Friedrich Wolters, *Frühe Aufzeichnungen nach Gesprächen mit Stefan George zur "Blättergeschichte"*, op. cit., p. 55.

³⁴¹ *Blätter* 1, 2, p. 50.

³⁴² Cfr. TK, p. 293.

³⁴³ *Werke*, I, p. 33.

³⁴⁴ Friedrich Nietzsche, *Werke in drei Bänden*, hrsg. Von Karl Schlechta, Hanser Verlag, München, 1954, II, pp. 277-293.

spettacolo del funambolo³⁴⁵: a prescindere dalla sovrapponibile indicazione deittica («*Markte*»/«*märkte*»), il nietzscheano «*Seil*» (funne), funzionale alla metafora esplicativa della condizione umana³⁴⁶, è tradotto nel testo georghiano in «*saiten*» (corde musicali) e l'aggiunta agglutinante in *Seiltänzer* (funambolo, ovvero letteralmente “colui che balla sulla corda) è sintomaticamente esplicitata nel termine musicale «*reigen*» (ridda), che richiama la violenta omofonia allitterante e ossimorica del primo verso («*saiten [...] singende schweigen*»). Inoltre, il verbo «*verheissen*» (promettere), adoperato da Nietzsche, è riproposto fonicamente da George nell'aggettivo con funzione di avverbio «*heiss*» (ardentemente) del secondo verso. Siamo, dunque, dinanzi ad un tentativo di rifunzionalizzazione del simbolismo lirico di un testo già di per sé ricco di sottintesi simbolici e immagini poetiche, tradotto in versi in forma del tutto autonoma e priva di costrizioni al fine di cogliere spunti di ogni genere e adattarli all'impianto e alle finalità della propria opera.

Il pellegrino, scacciato e deriso, prosegue pertanto la sua «*wandrun*g», viaggio autenticamente romantico in cui tacciono ormai «le sirene del ritorno e della meta»³⁴⁷, che si qualifica ora senza infingimenti come un'ordalica fuga dal mondo.

«*Durch wüsten weiterfliehn* ·

Hinan und hinunter verletzen mich härene karden

Und schwellende blätter wie schlangen am boden ziehn.»³⁴⁸

«Attraverso deserti fuggire oltre ·

Procedendo verso l'alto e il basso mi feriscono cardi di crine

E turgide foglie come serpenti al suolo si trascinano.»

³⁴⁵ Friedrich Nietzsche, *Così parlò Zarathustra*, Mondadori, Milano, 1992, p. 7.

³⁴⁶ *Ivi*, p. 9.

³⁴⁷ Patrizio Collini, *Wanderung. Il viaggio dei romantici*, Feltrinelli, Milano, 1996, p. 7.

³⁴⁸ *Werke*, I, p. 33.

Il duplice movimento, ascendente e discendente, trova perfetta corrispondenza da un lato nell'annuncio dell'*Untergang* (tramonto) con cui si chiude enfaticamente la *Vorrede*³⁴⁹ e, dall'altro, nel capitolo introduttivo del *Dritter Teil* (terza parte), intitolato *Der Wanderer* (Il viandante)³⁵⁰. Anche in quest'ultimo caso la rispondenza testuale appare incontestabile e di grande interesse: Zarathustra si definisce «*Bergsteiger*» (scalatore di montagne) e, sulla base della contrapposizione semantico-figurativa tra «*Gipfel*» (cima) e «*Abgrund*» (abisso), riassume il proprio compito nell'esclamazione «*Ach, meinen härtesten Weg muß ich hinan!*» (Oh, per la mia più ardua via debbo salire!); l'io georghiano è altresì proiettato in una dimensione di verticalità, a cui rimandano termini connessi con l'orografia del territorio come «*höhe*» (altura) e «*haupt*» (capo, qui nel senso di sommità). Anche l'immagine dell'isola, nel testo nietzscheano adoperata in due occasioni ed in una di queste nell'espressione heinsiana «*glückseligen Inseln*» (isole felici)³⁵¹, possibile calco del mitologico Ἠλύσιον Πεδίον (Campo Elisio, ma letteralmente “terra felice”), compare nella poesia trasfigurata nel suo corrispettivo dionisiaco-pastorale: una «*grünende insel*» (isola verdeggiante), la cui fecondità simbolica è arricchita dalla presenza di un «*Thujabaum*» – possibile ricordo del raffinato «*mobilier en thuya et palissandre*»³⁵² (mobile in thuya e palissandro) del racconto huysmansiano *Un dilemme* (Un dilemma, 1887) – e di non meglio definiti «*Gebüsche*» (viticci del sottobosco) che «*ranken am rande*» (si avvinghiano al margine). Interessante notare come il verbo scelto, proprio della terminologia botanica, sia usualmente adoperato in riferimento a piante rampicanti quali la pianta dionisiaca per eccellenza, ovvero l'edera, e in quanto tale doppiamente funzionale.

Segue una parentetica riflessione su quello che è stato giustamente riconosciuto come il tradizionale «*Motiv der Heimkehr*»³⁵³ (tema del ritorno a casa), peraltro già incidentalmente

³⁴⁹ Friedrich Nietzsche, *Così parlò Zarathustra*, op. cit., p. 19.

³⁵⁰ *Ivi*, pp. 141-142.

³⁵¹ Il riferimento è, naturalmente, a *Ardinghella und die glückseligen Inseln* (Ardinghella e le isole felici, 1787), famoso *Briefroman* di Wilhelm Heine.

³⁵² Cit. in: Fernande Zayed, *Huysmans, peintre de son époque (avec des documents inédits)*, A.G. Nizet, Paris, 1973, p. 51.

³⁵³ Friedrich Lach, op. cit., p. 132.

tematizzato in *Mühle lass die arme still* (Mulino, lascia le braccia immote), che qui viene tuttavia radicalmente rivisitato a partire da una serie di artifici stilistici e retorici capaci di imprimere al dettato lirico una densità fono-simbolica e un'incisività sonora del tutto inedite: allitterazione delle coppie rimanti («*zugetraut*»/«*zugeschaut*», «*gespielen*»/«*gefielen*»), plurime assonanze («*traum*»/«*zugetraut*»/«*treuen*»), impiego di figure retoriche come paronomasia («*seit monden im munde*») e sinestesia («*fasslichen tönen*»)³⁵⁴. Si noti altresì l'accorto utilizzo di termini ambigui e polisemantici come «*grauen*» (luce dell'alba, ma anche terrore) o «*auen*» (prati), che sostituisce nel lessico più aulico e arcaizzante la comune batteria sinonimica (*Wiese, Rasen, Weide*) ma possiede anche una specifica e intraducibile venatura subtestuale che rimanda al mondo acquatico e insulare³⁵⁵. Anche sul piano tematico, George mostra come il tema omerico del νόστος possa essere riletto con sensibilità spiccatamente moderna, venandolo di accenti di esausto decadentismo e superba raffinatezza di stampo *art nouveau*.

«Nächtig verlockende gleissende pfauen ·
Spender von gierig erwartetem grauen ·
Morgens lerchen mit heftigem schlag
Aber würdig wie der klare tag.»³⁵⁶

«Di notte seducenti splendenti pavoni ·
Elargitori d'alba bramosamente attesa ·
Al mattino allodole con impetuoso colpo
Ma dignitoso come il chiaro giorno.»

³⁵⁴ Cfr. Calvin Scott, op. cit., p. 50 e segg.

³⁵⁵ Alois Walde. Konstantin Reichardt, *Vergleichendes Wörterbuch der Indogermanischen Sprachen*, W. de Gruyter & Company, Berlin und Leipzig, 1927-32, I, pp. 34-35.

³⁵⁶ *Werke*, I, p. 34.

La presenza del pavone, *motif obligé* del decorativismo di fine secolo, è particolarmente interessante in quanto fornisce un ulteriore indizio sul repertorio di immagini e figure cui George attinge: dalla celestiale pioggia di piume di pavone («*il pleuvait des plumes de paon*») nel romanzo *Sixtine* (1890) di Rémy de Gourmont ai «*beaux paons blancs/ beautiful white peacocks*» (meravigliosi pavoni bianchi) della *Salomé* (1891-94) di Oscar Wilde fino ai deliziosamente eccentrici «*paons blancs pareils à des fleurs*» (pavoni bianchi simili a fiori) di *Les Hortensias bleus* (Le ortensie blu, 1896) di Robert de Montesquiou, la grande cultura estetico-decadente e simbolista riconosce e sfrutta largamente, infatti, le potenzialità evocative e il potere di suggestione dello splendido uccello³⁵⁷. Il riferimento all'oscurità notturna («*Nächtig*»), in stridente contrasto con la brillante luminosità («*gleissende*») delle piume di pavone, lascia presumere però un'eco specifica da *Ennui* (Noia) di Maurice Maeterlinck, pubblicata nella raccolta *Serres chaudes* (Serre calde, 1889); ipotesi, quest'ultima, corroborata dalla ricorrenza del tema onirico, fulcro del testo del poeta di Gand e demarcazione incipitale di quello georghiano, che prende avvio dal verso «*Mächtiger traum dem ich zugetraut*» (Possente sogno in cui confidavo).

«*Les paons blancs ont fui l'ennui du reveil;*

[...]

J'entends les paons blancs, les paons de l'ennui,

*Atteindre indolents les temps sans soleil.»*³⁵⁸

«I pavoni bianchi hanno fuggito la noia del risveglio;

[...]

Sento i pavoni bianchi, i pavoni della noia,

Cogliere indolenti i tempi senza sole.»

³⁵⁷ Cit. in: Pascaline Mourier-Casile, *De la chimère à la merveille: recherches sur l'imaginaire fin de siècle et l'imaginaire surréaliste*, Éditions l'Age d'Homme, Lausanne, 1986, p. 21.

³⁵⁸ Cit. in: Edward Thomas, *Maurice Maeterlinck*, Dodd, Mead & Co., New York, 1912, p. 37.

La forza del battito d'ali, il bagliore fulgido del mattino, la presenza metaforica dell'allodola e, da ultimo, l'impiego di un codice semantico che si discosta dal linguaggio logico e razionale per trascenderlo sono peraltro tutti elementi contenutistici che ricorrono già in una delle più celebri poesie delle *Fleurs*, ovvero *Élévation* (Elevazione), con la quale si riconosce un ancor più evidente rapporto di filiazione.

*«Heureux celui qui peut d'une aile vigoureuse
S'élançer vers les champs lumineux et sereins;*

*Celui dont les penses, comme des alouettes,
Vers les cieux le matin prennent un libre essor,
- Qui plane sur la vie, et comprend sans effort
Le langage des fleurs et des choses muettes!»*

«oh, felice chi può con vigorose piume
balzar verso le lande luminose e serene;

e sente come allodole, nei cieli alti perdute,
i suoi pensieri all'alba liberamente ascendere,
e plana sulla vita e senza pena intende
il linguaggio dei fiori e delle cose mute!»³⁵⁹

Infine, in riferimento alla figura dell'allodola, non ci si può esimere dal citare anche *To a Skylark* (A un'allodola) di Percy Bysshe Shelley, pubblicata fra le poesie accluse al dramma in versi

³⁵⁹ *I fiori del male*, p. 17.

Prometheus Unbound (Prometeo liberato, 1820), in cui l'uccello scompare fra le nuvole mentre il suo canto è ancora udibile. La similarità con la risata del fauno, celato alla vista, in *Gesichte II* appare evidente e non necessita di commento.

«*Like a star of heaven,*

In the broad daylight

*Thou art unseen, but yet I hear thy shrill delight»*³⁶⁰

«Come una stella del cielo,

Nella piena luce del giorno

Tu sei invisibile, eppure odo la tua squillante felicità»

Metamorfosi erotico-musicali del pellegrino armato

L'esortazione «*Schweige die klage!*»³⁶¹ (Taci il lamento!), *exordium* della poesia successiva, pone da subito un problema di ordine linguistico e conseguentemente semantico, ovvero il più o meno giustificato e variamente interpretabile uso transitivo del verbo «*schweigen*» (tacere). La questione, che sarebbe riduttivo risolvere leggendovi una epiclesi autoreferenziale camuffata dalla soppressione del pronome impersonale «*Es*», è stata giustamente sollevata e doverosamente analizzata da Wolfgang Osthoff, che ha il merito di aver rintracciato sia il medesimo utilizzo del verbo in altri versi georghiani – nella *Übertragung* dantesca e in *Der Siebente Ring* (Il Settimo Anello, 1907) – sia il ricorrere dell'identica espressione nel secondo atto della *Götterdämmerung* (Il crepuscolo gli dei), quarta e ultima opera della tetralogia wagneriana *Der Ring des Nibelungen*

³⁶⁰ Percy Bysshe Shelley, *The Complete Poetical Works*, Thomas Hutchinson (ed.), Kessinger Publishing Co., 2004, II, p. 172.

³⁶¹ *Werke*, I, p. 34.

(L'anello del Nibelungo, 1876); identificazione, soprattutto quest'ultima, che gli ha permesso di precisare e contestualizzare i termini del suo impiego³⁶².

Sull'onda dell'esortazione del primo verso, un montante spirito protrettico anima l'intera strofa fino alla finale riaffermazione del principio musicale («*Siege das lied*») per mezzo dell'espiazione catartica («*über das leid*»). Nella seconda strofa, tuttavia, lo slancio parenetico si stempera e la deissi cronologico-spaziale conferisce ai versi un inconsueto tono di franca confessione: è trascorso «*schon wieder ein jahr*» (ancora un anno); i luoghi percorsi dal poeta-pellegrino, «*der ost wie der süd*» (l'oriente come il meridione), si sono rivelati «*täuscher*» (ingannatori) ed egli inizia ad avvertire la stanchezza per il lungo viaggio («*nun ist er müd*»). Si colloca, a questo punto, l'ennesima *mise-en-scène* simbolica.

«Am fuss einer eiche

Da schuf er ein grab

Für mantel und stab ·

Sie wurden zur leiche:

Nun rüst ich zur fahrt

Von frölicher art.»³⁶³

«Ai piedi di una quercia

Qui costruì una tomba

Per mantello e bastone ·

Essi si fecero cadavere:

Ora mi armo per il viaggio

Di allegro tenore.»

³⁶² Wolfgang Osthoff, *Stefan George und «Les deux musiques»: tönende und vertonte Dichtung im Einklang und Widerstreit*, Franz Steiner Verlag Wiesbaden, Stuttgart, 1989, pp. 124-128.

³⁶³ *Werke*, I, p. 35.

La figura medievale e cavalleresca del *pèlerin armé*, radicata da secoli nell'immaginario artistico-letterario occidentale (si pensi al riguardo, in ambito francese, al *Roman de la Rose*)³⁶⁴, viene qui ridefinita sulla base di un'azione eminentemente rituale e della sua virtù metamorfica. Elemento centrale del cerimoniale funerario è la quercia. Albero tradizionalmente associato alla sovranità celeste e alla pratica oracolare³⁶⁵, esso si carica nei versi georghiani di connotazioni sepolcrali («*grab*») e mortuarie («*leiche*») non coerenti con il suo simbolismo convenzionale che fanno legittimamente presumere una trasposizione di connotati allegorici sulla scorta di *Les Vieux Chênes* (Le vecchie querce) di Émile Verhaeren, poesia della raccolta *Les Soirs* (Le Sere, 1887). Particolarmente interessante appare, accanto alla comune tematizzazione della autofilia narcisistica evoluta in tormento ascetico³⁶⁶, il ricorrere insistito e quasi ossessivo di termini riferiti al piano semantico dell'oscurità notturna e dell'angoscia, entrambe messe spazialmente in relazione con un Nord in qualche modo ad esse consustanziale: è «*l'âme des pays du Nord, sombre et sauvage*» (l'anima dei paesi del Nord, oscura e selvaggia), la stessa che muove il tiranno di *Mahnung*, che «*habite*» (abita) le querce del titolo, «*les chênes lourds et vieux, les chênes tors*» (le querce pesanti e vecchie, le querce storte) e «*clame en eux ses nocturnes douleurs*» (grida in esse i suoi notturni dolori). Nella splendida poesia di Verhaeren ritroviamo anche due altri motivi accolti e rifunzionalizzati da George in *Pilgerfahrten*, che merita pertanto ricordare: l'antropomorfizzazione arborea, già evidenziata come uno dei fulcri simbolici in *Mühle lass die arme still*, qui espressa nella ardita similitudine fra i rami e «*de grands bras qui veulent fuir leur corps*» (grandi braccia che vogliono fuggire dal loro corpo); la coincidenza ossimorica fra desiderio di possesso e sprezzante volontà di distanza, già messa in rilievo nell'analisi di *Siedlergang* e *Lauschest du des feuers*

³⁶⁴ Cfr. Pierre Yves Badel, *Le Roman de la Rose au XIV siècle: étude de la réception de l'oeuvre*, Librairie Droz, Genève, 1980, p. 365.

³⁶⁵ Pausania, *Guida della Grecia*, X, 12, 10; Erodoto, *Storie*, II, 57.

³⁶⁶ Charles Baudouin, *Psychoanalysis and Aesthetics*, The Gresham Press, London and Woking, 1924, p. 181.

gesange, che nel poeta di Saint-Amand mostra una sua ulteriore declinazione nell'espressione «*le désir soudain où la terreur se joint*»³⁶⁷ (il desiderio improvviso in cui il terrore si unisce).

Nell'ultima strofa di *Schweige die klage*, l'empito metamorfico giunge infine al parossismo attraverso immagini di grande forza evocativa, in cui risulta significativo l'accostamento della distruttività talassica e del motivo onnipresente dello sguardo: la rottura della diga («*brach der damm*») e il prorompere dell'acqua simbolicamente trattenuta («*Verhaltenen quellen*») si svela metafora del pianto nel terzo verso, dove «*Sein auge ward feucht*» (Il suo occhio si inumidì). La medesima volontà palinogenetica, frustrata ma sempre vibrante, è il filo tematico conduttore della poesia successiva, *Lass der trauer kleid und miene*³⁶⁸ (Lascia dell'afflizione i panni e il volto), che fin dall'elegante verso incipitale stabilisce il tono e il tema della composizione. Altro elemento comune alle due liriche è il tema musicale, che si esplica mediante una pleora di termini che conferiscono al dettato lirico echi e suggestioni trascendenti il piano del significato esplicito: «*tose*» (muggia), «*lied*» (canto), «*pfeife*» (sibila), «*singer*» (cantore) e «*klangdraht*» (filo di suono), quest'ultimo un *hapax* di eccezionale bellezza agglutinante che sostituisce il più convenzionale e già adoperato *Saite* (corda musicale).

Proprio il metadiscorso musicale in strada alla poesia successiva, *Ihr alten bilder schlummert mit den toten*³⁶⁹ (Le vostre immagini dormono con i morti), nella quale già Enid L. Duthie identificò «*traces de l'esprit "décadent"*»³⁷⁰ (tracce dello spirito "decadente") e che risulta particolarmente degna di attenzione per la nostra analisi. La negazione d'accesso all'*hortus*, ipostatizzazione paganeggiante del giardino edenico, è indicata con apprezzabile coerenza terminologica nel verso «*Die wahren auen wurden mir verboten*» (I veri campi mi furono vietati), che si presenta così come una risposta, ancorché posposta, alla domanda su cui si era chiusa *Mächtiger traum dem ich zugetraut*, ovvero «*Kehr ich nun zu wahren auen heim?*» (Torno ora a casa ai veri campi?). A questa dichiarazione ne segue un'altra di sapore programmatico, nella quale si possono già

³⁶⁷ Émile Verhaeren, *Oeuvres*, Mercure de France, Paris, 1912-1929, II, p. 53.

³⁶⁸ *Werke*, I, pp. 35-36.

³⁶⁹ *Werke*, I, p. 36.

³⁷⁰ ELD, p. 207.

riconoscere i germi del venturo *Algabal*: «*Nun kost ich an verderbnisvoller pracht*» (Ora gusto una sontuosità piena di corruzione).

« *Getroffen von berausenden gerüchten*
Erblick ich in dem blauen wiesental
Die reiher weiss und rosafarben flüchten
Zum nahen see der schläft und glänzt wie stahl.»³⁷¹

«Colpito da inebrianti voci
Scorgo nell'azzurra valle prativa
Gli aironi bianchi e color rosa fuggire
Al vicino lago che dorme e brilla come acciaio.»

Si evidenzia, fin da una prima lettura, il motivo baudelairiano e, più genericamente, simbolista-decadente della *ivresse*: George è qui memore forse del Verlaine di *Amour* (Amore, 1888), segnatamente della voce urlante («*Ma voix hurlerait*») che è «*Ivre encore du vin amer de la terrestre vigne*»³⁷² (Ebbra ancora del vino amaro della terrestre vigna). Va, tuttavia, notato che il termine «*gerüchten*» è spesso interpretato come “suoni”, smarrendo l'eventuale eco verlainiana ma rendendo in compenso nella traduzione l'ampio bacino di sottintesi semantici che certamente la parola possiede in originale (suoni articolati e non). Sfugge, comunque, in qualsiasi altra lingua la forte assonanza con *Gerüche* (odori), sinestesia segreta che senza dubbio risuonava all'orecchio georghiano e che rende più gravidi di rimandi subtestuali sia l'aggettivo «*berausenden*» (inebrianti) sia il riferimento al «*wiesental*» (valle prativa).

Quest'ultimo termine è, a sua volta, accompagnato da un aggettivo apparentemente spurio e improprio, a meno che non si intenda l'espressione come visione di un campo di fiori dalla corolla

³⁷¹ *Werke*, I, p. 36.

³⁷² Cit. in: Bertrand Marchal (Ed.), op. cit., p. 150.

di colore blu; caso quest'ultimo che rimanderebbe istintivamente a fiori di montagna come la campanula o l'aquilegia, estranei al paesaggio lacustre evocato e alla fauna che lo abita, o in alternativa alle mostruosità artificiali dei vari Huysmans e Montesquiou³⁷³. L'interpolazione di un connotato di stridente artificialità sarebbe peraltro coerente con la similitudine del quarto verso e non va per questa ragione escluso. Tuttavia, un'ipotesi ancor più intrigante è che George riecheggi qui la celeberrima «*blaue Blume*» (fiore azzurro) dell'*Heinrich von Ofterdingen* (1798-1801) nella misura in cui l'utopia novalisiana, secondo cui plasmare l'individuo è preconditione necessaria e sufficiente a plasmare il mondo³⁷⁴, è sostanzialmente accolta e riproposta nel percorso di palingenesi e ποιήσις (poiesi, nel duplice senso di agire e poetare) delle *Pilgerfahrten*.

Merita da ultimo soggiungere qualcosa in merito ai «*reiher*» (aironi) e alle «*blumigen lianen*» (liane in fiore). Per i primi, che nella sempre variegata tavolozza georghiana assumono tonalità cangianti dal bianco candido al rosa aurorale, il modello rintracciabile è ancora una volta una delle poesie più belle e note di Émile Verhaeren, *Fleur fatale* (Fiore fatale), tratta dalla raccolta *Les débâcles* (Le disfatte, 1888), dove il gusto per l'artificialità tipico del *fin de siècle* è declinato con geniale originalità attraverso una carrellata di immagini e figure di insistita e quasi giocosa ossimoricità: sul piano coloristico e paesaggistico, si segnalano i «*blancs soleils de lune*» (bianchi soli di luna) e le «*Îles en fleurs, sur un lac de neige*» (Isole fiorite, su un lago di neve); sul versante faunistico, invece, emergono per l'appunto «*Becs de hérons, énormément ouverts pour rien*»³⁷⁵ (Becchi di aironi, enormemente aperti per nulla).

A proposito della seconda espressione, «*blumigen lianen*» (liane in fiore), è interessante mettere in luce il ricorrere nella *Lutezia* (1854) heiniana di un'espressione quasi perfettamente

³⁷³ Cfr. Antoine Bertrand, *Les Curiosités esthétiques de Robert de Montesquiou*, Librairie Droz, Genève, 1996, I, pp. 72-73.

³⁷⁴ Cfr. Fausto Cercignani, *Il fiore azzurro oggi. Rileggendo Novalis*, in: Fausto Cercignani (a cura di), *Novalis*, CUEM, Milano, 2002, pp. 7-23.

³⁷⁵ Émile Verhaeren, *Oeuvres*, op. cit., p. 97.

sovrapponibile, ovvero «*tausendblumigen lianen*»³⁷⁶ (liane dai mille fiori), elemento decorativistico che concorre a delineare la «*schauerliche Pracht einer exotischen Wildniss*»³⁷⁷ (spaventosa meraviglia di un esotico selvaggio) prodotta dalla cantante Pauline Viardot sulla fantasia sovraccitata dello scrittore. Il femminile suscita, dunque, associazioni mentali inconsce che non solo rimandano all'ambito dell'esotismo romantico, bensì più radicalmente pongono la sensualità muliebre in una condizione di alterità rispetto all'ordine culturale consolidato³⁷⁸. Un paesaggio di estenuata esoticità, popolato di creature selvagge e interamente abbandonate alla brutale lotta per la sopravvivenza, è altrettanto superbamente evocato dal felice estro di Leconte de Lisle in *Le rêve du jaguar* (Il sogno del giaguaro), poesia inclusa nella prima raccolta del *Parnasse contemporain* (1866) e più tardi inserita nei *Poèmes barbares* (Poemi barbari, 1872). Proprio in apertura della lirica (secondo emistichio del primo verso) si legge l'espressione «*les lianes en fleur*» (le liane in fiore), a sua volta ricalcata nel libretto della *Lakmé* (1883) di Léo Delibes, composto da Edmond Gondinet e Philippe Gille sulla base della novella *Rarahu* (1880) di Pierre Loti. Nel primo atto la principessa indiana Lakmé e la sua schiava Mallika scendono in riva al fiume per raccogliere fiori, occasione che fornisce il contesto per un sublime e giustamente famoso duetto che ha inizio con il verso «*Viens, Mallika, les lianes en fleurs*» (Vieni, Mallika, le liane fiorite); compare, come si vede, la medesima espressione, ancora una volta orpello esornativo apparentemente marginale che, in realtà, si dimostra decisivo nel creare uno spazio carico di suggestioni levantine e di risonanze erotiche³⁷⁹.

In *Neuer Ausfahrtsegen*³⁸⁰ (Nuova benedizione della partenza) l'attenzione è polarizzata sull'ambiguo aggettivo, posto a marcare al tempo stesso una reiterazione dell'atto rituale e una discontinuità nel significato simbolico assunto dallo stesso. Il parallelismo fra pellegrino e poeta,

³⁷⁶ Heinrich Heine, *Säkularausgabe. Werke, Briefwechsel, Lebenszeugnisse*, hrsg. von den Nationalen Forschungs- und Gedenkstätten der klassischen deutschen Literatur in Weimar und dem Centre National de la Recherche Scientifique in Paris. Akademie-Verlag, Berlin [u.a.] 1970 ff., XI, p. 259.

³⁷⁷ *Ibid.*

³⁷⁸ Cfr. Arnold Pistiak, Julia Rintz (Hrsgg.), *Zu Heinrich Heines Spätwerk "Lutezia": Kunstcharakter und europäischer Kontext*, Akademie Verlag, Berlin, 2007, p. 201.

³⁷⁹ André Coquis, *Léo Delibes: sa vie et son œuvre, 1836-1891*, Richard-Masse, Paris, 1957, p. 114.

³⁸⁰ *Werke*, I, pp. 36-37.

stipite architravale dell'intera raccolta, era già stato esplicitato in *Schweige die klage*³⁸¹, laddove la teatrale messa in scena funeraria coinvolge sia la schiavina e il bordone («*mantel und stab*»), ovvero il tradizione capo di vestiario del viandante penitente del Medioevo e il suo tipico bastone, sia la lira («*leier*»), strumento orfico-apollineo che fin dalla sua genesi mitologica manifesta la contrapposizione alla *facies* oscura della musica, l'auletica dionisiaca. La vestizione cavalleresca («*Nun rüst ich*») e l'imperativo di abbandonare la melodica e melliflua citaristica («*Ich soll [...] Meine leier zerschellen*») contrassegnano, dunque, una volontà di radicale metamorfosi palingenetica. Ciò implica, tuttavia, una nuova *Weihe/Segen* che nella logica di George, apparentemente paradossale ma in realtà coesa e consequenziale, si concretizza in un'ennesima autoconsacrazione travestita da benedizione eterodiretta³⁸². Questo il senso del gioco di sguardi con il *Du* fittizio, dal neutro «*ich dich [...] blickte*» (io ti [...] guardai) al più allusivo e polisemantico «*Wenn nochmal mir dein auge nieder nickte*» (Quando ancora una volta il tuo occhio annuì in basso verso me).

La teatralizzazione dell'evento cerimoniale richiede poi uno scarto lessicale e, come già nei *Neuländische Liebesmahle (Hymnen)*, George evoca immagini di grande forza suggestiva sulla base di pochi ma scelti termini pertinenti all'universo liturgico cristiano («*dom*», «*qualmen*», «*orgelton*», «*salbung*», «*blut*»). Il termine «*salbung*» (unzione) è particolarmente significativo in quanto, pur rimandando al sacramento della cresima (*Firmung*), costituisce un richiamo semanticamente diretto al Χριστός (Cristo) neotestamentario, calco dall'ebraico מָשִׁיחַ (Mašiah o Messia), che indica propriamente il “prescelto” o “eletto” il quale, come era prassi rituale fra gli antichi re d'Israele, veniva consacrato cospargendone il corpo di olii e unguenti profumati. Il riferimento cristologico è tanto più evidente e funzionale alla mistica georghiana nella misura in cui al “fluire” degli unguenti («*Zur salbung fliess*») segue quello del sangue. L'espressione «*mein eigen siedend blut*» (il mio proprio sangue ribollente) è, tuttavia, indizio di un'eretica sovrapposizione di ruoli a partire dal

³⁸¹ *Ivi*, pp. 34-35.

³⁸² Cfr. Wolfgang Braungart, Ute Oelmann, Bernhard Böschstein (Hrsgg.), op. cit., p. 85.

mitema già dionisiaco dell'antropofagia sacra³⁸³, trasposto nel vangelo giovanneo³⁸⁴ e poi nel pensiero teologico scolastico sotto forma di corpo e sangue transustanziato.

L'analogia fra Cristo e poeta, dettata da affinità e risposdenze simboliche fra la teologia soteriologica e la genesi del testo poetico, è peraltro ampiamente testimoniata nell'epistolario mallarmeano³⁸⁵, dove l'atto poetico appare il risultato di una iniziale ἀγωνία ("agonia" nel senso evangelico di presa di coscienza e accettazione del proprio destino)³⁸⁶, primo atto di una lunga e straziante *passio Christi*, culminante nel sacrificio supremo (morte/scrittura) attraverso cui è possibile attingere alla vera immortalità: reale presenza del poeta attraverso la lettura del suo verbo³⁸⁷. Non si tratta qui, come è evidente, di una semplice riproposizione dell'abusato *topos* del potere eternante della memoria, motivo fortunato quanti altri mai nella cultura occidentale e variamente indagato dall'Orazio dei *Carmina* (Odi, III, 30) al Foscolo dei *Sepolcri* (1807); né, indagando il parallelismo cristologico nella letteratura francese del XIX secolo, si può stabilire un diretto legame di filiazione con la lamartiniana «*génération de bardes chrétiens*»³⁸⁸ (generazione di bardi cristiani), romanticamente ancorata all'idea di un'ispirazione poetica transumana. Più interessante e calzante è piuttosto la lettura dei cinque sonetti che compongono *Le Christ aux Oliviers* (Cristo al Monte degli Ulivi) di Gérard de Nerval, dalla raccolta *Les Chimères*³⁸⁹ (Le Chimere, 1854), testo per più versi intrigante e memorabile. Nerval pone in esergo lo sconcertante annuncio della morte di Dio da parte dello stesso Cristo, cavato dalla «*Rede des toten Christus vom Weltgebäude herab, daß kein Gott sei*» (Discorso del Cristo morto, il quale, dall'alto dell'edificio del mondo, proclama che non vi è alcun Dio) di Jean Paul³⁹⁰.

³⁸³ Cfr. Giuseppe Bellia, Angelo Passaro (a cura di), *Il Libro della Sapienza: tradizione, redazione, teologia*, Città Nuova Editrice, Roma, 2004, p. 59.

³⁸⁴ Giovanni, 6:48-58.

³⁸⁵ Jewel Spears Brooker, *Mastery and Escape: T.S. Eliot and the Dialectic of Modernism*, University of Massachusetts Press, Amherst, 1994, p. 34.

³⁸⁶ Luca, 22:43-44.

³⁸⁷ Jewel Spears Brooker, op. cit., p. 35.

³⁸⁸ Frank Paul Bowman, *Le Christ romantique*, Librairie Droz, Genève, 1973, I, p. 246.

³⁸⁹ Gérard de Nerval, *Les Chimères. Exégèses de Jeanine Moulin*, Librairie Droz, Genève, 1969, pp. 65-76.

³⁹⁰ Jean Paul, *Sämtliche Werke*, hrsg. von Kurt Schreinert, Böhlau, Weimar, 1928, VI, p. 252; Jean Paul, *Scritti sul nichilismo*, a cura di Adriano Fabris, Morcelliana, Brescia, 1997, pp. 25-27.

«Dieu est mort! le ciel est vide...

*Pleurez! enfants, vous n'avez plus de père!»*³⁹¹

«Dio è morto! Il cielo è vuoto...

Piangete! bambini, non avete più padre!»

Il poeta romantico parigino ne trae spunto per sviluppare un'analogia fra la condizione del Cristo orante dell'episodio evangelico³⁹² e il poeta-veggente, anch'egli instancabile viandante, desideroso di penetrare il velo di Maya che avvolge gli enti del mondo e ottenere risposta da un Dio che gli si nega con il silenzio. Si osservi che sia la prosa neotestamentaria («il suo sudore divenne come gocce di sangue che cadevano a terra»)³⁹³ sia il testo nervaliano – dove troviamo il magnifico esempio di accumulazione aggettivale «*Je suis sanglant, brisé, souffrant*»³⁹⁴ (Sono sanguinante, sfiancato, sofferente) – contengano un riferimento al moto fluido del sangue, pilastro della costruzione simbolica georghiana.

La poesia successiva, *Dass er auf fernem felsenpfade*³⁹⁵ (Che egli sul lontano sentiero roccioso), è stata oggetto di varie e diverse interpretazioni, ora attardate sulla lettura preistoricizzante di Ludwig Klages³⁹⁶ ora teorizzanti la dicotomia (già sollevata in questa sede) fra una bramosia carnale e un anelito intellettuale dialetticamente conciliabili solo nel *Klang*, termine che in George conserva sempre le sue due anime semantiche (musica e poesia)³⁹⁷. Se un minimo comune denominatore può essere rintracciato e isolato, questo è il carattere oniropoietico del suo linguaggio lirico, qui più che altrove ricco di figure del suono (anafora, allitterazione, assonanza). In altri termini, la sonorità intrinseca delle singole parole (piano lessicale) e la rispondenza fonica

³⁹¹ Gérard de Nerval, *Les Chimères. Exégèses de Jeanine Moulin*, op. cit., p. 67.

³⁹² Luca, 22:39-54.

³⁹³ Luca, 22:44.

³⁹⁴ Gérard de Nerval, *Les Chimères. Exégèses de Jeanine Moulin*, op. cit., p. 67.

³⁹⁵ *Werke*, I, p. 37.

³⁹⁶ Cfr. ELD p. 209.

³⁹⁷ Cfr. Jethro Bithell, *Modern German literature, 1880-1950*, John Dickens & Co Ltd., Northampton, 1968, p. 126.

determinata dal loro ordine nel verso (piano sintattico) rappresentano esse stesse la soluzione dell'enigma rappresentato dal testo, che viene così ad essere sciolto da costrizioni di significato coerente (piano contenutistico) e può liberamente abbandonarsi al sublime gioco delle corrispondenze evocative (piano simbolico). Ciò peraltro non implica necessariamente che la valenza musicale avochi a sé e in ultima istanza soppianti ogni funzione semantica, come nel caso della celeberrima *Chanson d'automne* (Canzone d'autunno) verlainiana. Si considerino i versi finali della terza e ultima sestina.

«Den langen schattenzug der rüstem

Verfolgt er jeder heilung bar ·

Sein auge flackert irr im düstern ·

Die winde wirren ihm das haar.»³⁹⁸

«Il lungo cono d'ombra degli olmi

Segue egli d'ogni cura spoglio ·

Il suo occhio tremola confuso nell'oscurità ·

I venti gli sconvolgono i capelli.»

Perno simbolico su cui ruota la strofa e indirettamente l'intera lirica è l'olmo, albero consacrato a Morfeo³⁹⁹ che Virgilio chiama «*Ulmus somniorum*»⁴⁰⁰ (olmo dei sogni) e che sulla sua scia Petrarca, poeta amato dal giovane George, canta come l'albero «che 'n fronde sogni piove»⁴⁰¹. Intrigante altresì il possibile riferimento all'episodio pseudostorico dell'abbattimento del plurisecolare «*orme de Gisors*» (olmo di Gisors), sotto le cui fronde ombrose, secondo fonti

³⁹⁸ *Werke*, I, p. 37.

³⁹⁹ Ovidio, *Metamorfosi*, XI, 635-638.

⁴⁰⁰ Virgilio, *Eneide*, VI, 282-284.

⁴⁰¹ Poesia inedita cit. in: Angelo De Gubernatis, *La mythologie des plantes ou Les légendes du règne végétal*, C. Reinwald, Paris, 1878, II, p. 270.

medievali ampiamente riprese già nell'Ottocento⁴⁰², avrebbero tenuto convegno Enrico II Plantageneto e Filippo II di Francia alla vigilia della partenza per la terza crociata. Si potrebbe anche pensare che riecheggi, nel George di ritorno dall'Inghilterra preraffaellita e sempre attento alla cultura preraffaellita d'oltremania, un'eco del polemico pamphlet *Under an Elm-Tree* (Sotto un olmo, 1889) di William Morris, che adopera proprio l'immagine evocativa della «*shadow of the roadside elm*»⁴⁰³ (ombra dell'olmo lungo la strada) per dare corpo lirico alla sua battaglia utopico-socialista⁴⁰⁴. All'oscurità umbratile, nella quale il senso della vista è ancora una volta sminuito a vantaggio di altre qualità percettive, si contrappone l'altra immagine più manifestamente simbolica della composizione: un giglio di abbacinante biancore, in cui il poeta-viandante si imbatte mentre, nel cuore della notte, maledice la sorte avversa arrancando nella brughiera.

«*Aber durch wessen verwüschung und welche
Tücke gelangt er bei nacht an ein moor?
Auf dem leise sich neigenden stengel
Ragt aus dem ried eine lilie hervor ·
Flügel wiegen im milchweissen kelche.
Böser engel · verführender engel!*»⁴⁰⁵

«Ma per il maleficio di chi e per quale
Crudeltà egli giunge di notte a una palude?
Su uno stelo che flebilmente si inchina

⁴⁰² Jean-Charles-Léonard Simonde de Sismondi, Edmond Robinet, *Précis de l'histoire des Français*, Treuttel et Würtz, Paris, 1839-1844, I, p. 286; Jean-Eugène Decorde, *Essai historique et archéologique sur le Canton de Londinières*, Derache, Lyon, 1851, p. 214.

⁴⁰³ William Morris, *Under an Elm-Tree; or, Thoughts in the Country-Side*, in: *Commonweal*, vol. 5, No. 182, 6th July 1889, p.212.

⁴⁰⁴ Vedi: Mattia Di Taranto, *L'arte del libro in Germania fra Otto e Novecento. Editoria bibliofila, arti figurative e avanguardia letteraria negli anni della Jahrhundertwende*, prefazione di Patrizio Collini, Biblioteca di Studi di Filologia Moderna, FUP, Firenze, 2011, p. 34.

⁴⁰⁵ *Werke*, I, p. 37.

Si erge dal canneto un giglio ·

Ali ondeggiano nel calice bianco latte.

Malvagio angelo · angelo seduttore!»

Il potenziale metaforico ed evocativo del fiore francese per eccellenza, il *Lilium candidum* o “giglio di San Luigi”, è largamente sfruttato, soprattutto in area parnassiana: si pensi a *Le lis* (Il giglio) di François Coppée, dalla raccolta d’esordio *Le Reliquaire* (Il Reliquiario, 1866), o a *La colombe et le lis* (La colomba e il giglio) di Sully Prudhomme, pubblicata in *Les Solitudes* (Le solitudini, 1869). Proprio nel giudicare favorevolmente la citata poesia di Coppée, Mallarmé coglie l’occasione per enunciare un precetto fondamentale della poetica simbolista, suggerendo che « *les mots [...] se reflètent les uns sur les autres jusqu’à [...] n’être que les transitions d’une gamme*»⁴⁰⁶ (le parole [...] si riflettano le une sulle altre fino a [...] non essere altro che variazioni in una gamma). In altri termini, non è il referente simbolico in sé che produce l’afflato lirico, bensì il mutuo riverbero intraverbale; la medesima lezione che George mette qui come altrove in pratica, tracciando in particolare nella poesia in oggetto una fitta rete di interconnessioni fonico-coloristiche, la più evidente delle quali è la rispondenza fra «*Flügel*» (ali) e «*engel*» (angelo) che traduce sul piano sonoro la doppiezza di richiami semantici, ai petali della corolla e alle ali dell’angelo.

Tuttavia, è solo con *Ce qu'on dit au poète à propos de fleurs* (Ciò che si dice al poeta a proposito dei fiori, 1871), caustico e spumeggiante pastiche inviato a Théodore de Banville a firma Alcide Bava⁴⁰⁷, che Rimbaud sovverte le regole del gioco letterario. George, naturalmente, non accoglie la virulenza dissacrante dell’*enfant prodige* di Charleville, sovraneamente refrattario ad ogni motivo letterario abusato e beffardamente lieto di sovvertire i tradizionali simboli della purezza virginale in altrettanti «*clystères d’extases*»⁴⁰⁸ (clisteri d’estasi). Cionondimeno, dimostra di far tesoro anche della sua lezione e, nel reiventare simbolisticamente il simbolo, comprende come la

⁴⁰⁶ Cit. in: Louis Wirth Marvick, *Mallarmé and the Sublime*, New York Press, Albany, 1986, p. 187.

⁴⁰⁷ Mario Richter, *Viaggio nell’ignoto. Rimbaud e la ricerca del nuovo*, Carocci, Roma, 1993, p. 68.

⁴⁰⁸ Pierre Brunel, *Rimbaud : projets et réalisations*, H. Champion, Paris, 1983, p. 80.

sua polisemantizzazione possa essere raggiunta attraverso il procedimento dell'analogia inattesa o della contestualizzazione impropria. Il suo anomalo giglio palustre è, dunque, anche il prodotto di una sperimentazione poetica che, come ben espresso dalla metafora del viandante in terre inospitali, non rifugge dall'abbandonare i sentieri battuti e inoltrarsi in lande inesplorate dalla fantasia lirica.

George avverte ormai di essere prossimo al termine del suo pellegrinaggio, ma la sua vena lirica è lungi dall'essere esaurita. La poesia successiva si apre con un'immagine di felicissima visionarietà figurativa: il sole appena levatosi sopra la linea dell'orizzonte («*Die frühe sonne*»⁴⁰⁹), elemento naturale ancora una volta antropomorfizzato e connotato eroticamente, bacia («*küsst*») il terriccio («*kies*»); ma lo fa dolcemente, ancora privo del fuoco («*noch ohne feuer*») che infiamma e brucia quando l'astro è all'apice del suo splendore, lasciando che il suolo restituisca lentamente l'umidità accumulata nella notte («*langsam seine feuchte gibt*»). Si avverte d'istinto l'anomalia di questo *lumen* celeste, originalmente ricalcato sul baudelairiano «*soleil sans chaleur*»⁴¹⁰ (sole senza calore) di *De profundis clamavi*, le cui algide fosforescenze lo qualificano anche come ossimorico «*soleil de glace*»⁴¹¹ (sole di ghiaccio).

La cifra sperimentale e con essa l'unicità di questa breve poesia acefala non risiede, tuttavia, solo nella qualità pittorica di certe sue immagini eufuistiche, bensì anche e soprattutto nella sfida di nuove vette sinestetiche. Ideale stella polare è l'*adynaton* romantico e poi simbolista della «*olfaction sonore*» (olfatto sonoro), opposto ma complementare alla «*gustation auditive*» (gusto uditivo) di cui si era già proclamato campione Des Esseintes⁴¹². Per attuare il suo ambizioso disegno, George costruisce un intricato tessuto di concordanze foniche e interconnessioni assonanti, in particolare forzando parole allitteranti o mutuamente riecheggianti in uno spazio ristretto e in catene non sequenziali. Si consideri, a titolo esemplificativo, il distico iniziale, già analizzato in merito al contenuto esplicito e simbolico: vi si nota la presenza di tre parole («*frühe*», «*feuer*»,

⁴⁰⁹ *Werke*, I, p. 38.

⁴¹⁰ *I fiori del male*, p. 58.

⁴¹¹ *Ibid.*

⁴¹² Victor Segalen, *Voyages au pays du réel: Œuvres littéraires*, présentées et annotées par Michel Le Bris, Editions Complexe, Bruxelles, 1995, p. 54.

«*feuchte*») con fricativa labiale sorda iniziale e architettura vocalica condivisa (u, e), accostata all'impiego di consonanti fricative alveolari ora sorde e fra loro allitteranti/assonanti («*küsst*», «*kies*») ora sibilanti e seguite tutte da una consonante nasale («*sonne*», «*langsam*», «*seine*»).

A questa rete di interconnessioni foniche, sulla scia di quanto ipotizzato dianzi, dovrebbe corrispondere un corrispettivo olfattivo di pari propositività sperimentale e, in effetti, i primi due versi della seconda quartina evocano un mondo vegetale sorprendente il cui valore evocativo trascende ogni ordine e classe della tassonomia linneana. La prima espressione interessante è anche quella meno facilmente traducibile, ovvero «*blau berankten tür*» (porta coperta di viticci blu). Si noti peraltro che il verbo «*ranken*» (salire avvinghiandosi), già incontrato in una poesia precedente in riferimento ai «*Gebüsch*»⁴¹³ (cespugli), viene qui transitivizzato solo per ragioni allitteranti in quanto declinato al participio passato e avente funzione aggettivale. Inoltre, il colore blu è in George quasi sempre indizio di uno spazio simbolico eterodosso alla tradizione e provocatoriamente antinaturalistico⁴¹⁴. Ne è un emblematico esempio il verso incipitale di *Nachthymne (Hymnen)*, che recita «*Dein auge blau · ein türkis · leuchtet lange*»⁴¹⁵ (Il tuo occhio blu · un turchese · riluce lungamente). Ciò detto, è probabile che George pensasse alle più comuni piante rampicanti che possono avere infiorescenze blu, ovvero il convolvolo e la campanula, che in francese suonano univocamente come *liseron* e, dunque, rendono verosimile l'eco rimbaudiana da *Faim* (Fame), poesia del celebre prosimetro *Une Saison en Enfer* (Una stagione all'inferno, 1873), in cui la pregnanza simbolica si esplica proprio sul piano dello sperimentalismo sinestetico⁴¹⁶.

« *Mes faims, tournez. Paissez, faims,*

Le pré des sons.

Attirez le gai venin

⁴¹³ *Werke*, I, p. 34.

⁴¹⁴ Cfr. Amelia Valtolina, *Blu e poesia: metamorfosi di un colore nella moderna lirica tedesca*, B. Mondadori, Milano, 2002, p. 172.

⁴¹⁵ *Werke*, I, p. 16.

⁴¹⁶ Cfr. Jean Charles Gateau, *Abécédaire critique: Flaubert, Baudelaire, Rimbaud, Dadas et Surréalistes, Saint-John Perse*, Butor, & c., Librairie Droz, Genève, 1987, p. 119.

Des liserons.»

«Girate, mie fami. Brucate

Il prato dei suoni.

Succhiate il gaio veleno

Delle campanule.»⁴¹⁷

Di grande interesse per la nostra analisi è altresì il secondo verso, dove all'immagine suggestiva ma figurativamente singola si sostituisce il procedimento della semplice ma efficace accumulazione nominale: «*nelken astern und reseden*» (garofani, aster e resede). Tralasciando di analizzare la studiata reiterazione della vocale “e” (sei delle otto vocali presenti in quattro parole), il cui effetto sulla musicalità del verso è immediatamente apprezzabile, merita forse indagare la ragione per cui George ha scelto di collocare nella sua galleria di eccentricità floreali un fiore noto alla tradizione letteraria come il garofano, che peraltro non poteva ignorare avere assunto nell'Ottocento francese precise connotazioni politico-ideologiche⁴¹⁸. La risposta si cela, a nostro parere, proprio nella traccia interpretativa che abbiamo fin qui seguito, ovvero quella *analogie réciproque* di cui la stagione romantica aveva già colto le infinite potenzialità espressive. Si pensi, in proposito, al romanzo incompiuto *Franz Sternbalds Wanderungen* (Peregrinazioni di Franz Sternbald, 1798) di Ludwig Tieck, dove si legge l'espressione «*Unser Klang ist himmelblau*» (Il nostro suono è blu cielo) o a *Die Serapionsbrüder* (I fratelli di San Serapione, 1819-1821) di E.T.A. Hoffmann, in cui per l'appunto «*Der Duft der dunkelroten Nelken*» (il profumo dei garofani rosso scuro) esercita un potere magico sul Kapellmeister Kreisler e lo fa sprofondare «*in einen träumerischen Zustand*» (in uno stato sognante) in cui ode i «*tiefen Töne des Bassetshorn*»⁴¹⁹ (cupi toni del corno di bassetto). Ciò conferma tra l'altro come George sia stato attento ricettore del lascito romantico e sempre

⁴¹⁷ Arthur Rimbaud, op. cit., p. 94.

⁴¹⁸ Alfredo Cattabiani, *Florario. Miti, leggende e simboli di fiori e piante*, Mondadori, Milano, 1998, p. 563.

⁴¹⁹ Cit. in: Ulrich Weisstein (Hrsg.), *Literatur und bildende Kunst: Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes*, Erich Schmidt Verlag, Berlin, 1992, p. 43.

memore della riflessione poetologica interna al movimento, che seppe ripensare criticamente alla luce dei principi simbolisti e della propria *Kunstanschauung*.

Infine, non si può mancare di notare che la reseda, culmine del breve ma significativo anticlimax olfattivo, è pianta eminentemente decadente, il cui odore ne fa un raffinato e non banale simbolo della putrescenza e metaforicamente dell'annichilimento. In *Après trois ans* (Dopo tre anni) di Verlaine, poesia inserita nella già più volte citata raccolta dei *Poèmes Saturniens* (Poemi saturnini, 1866), scopriamo non casualmente «*l'odeur fade du réséda*» (l'odore insipido della reseda) in un contesto floreale di molle plasticismo decadente dove «*Les roses [...] palpitent*» (le rose [...] palpitano) e «*Les grands lys orgueilleux se balancent au vent*» (i grandi gigli orgogliosi si dondolano al vento); così come non appare un caso che un poeta profondamente imbevuto di estetismo *fin de siècle* come Georg Trakl rinnovi l'esperimento sinestetico nella suggestiva *In der Heimat* (In patria) proprio a partire dall'evocatività insalubre e volutamente bizantina del «*Resedenduft*» (profumo di resede)⁴²⁰.

Le successive tre poesie, raccolte sotto il titolo *Verjäherte Fahrten* (Viaggi fuori tempo), costituiscono un ciclo per alcuni versi autonomo e segnano di fatto la conclusione del viaggio di rinnovamento spirituale intrapreso dal poeta-pellegrino, fungendo da *trait d'union* con le ultime due liriche, che a loro volta preannunciano senza infingimenti l'ingresso nell'universo artificiale algabaliano. In *Zwischen wälder über täler*⁴²¹ (Fra selve per valli) la *Wanderung* del viandante-esteta – a più riprese smarritosi in quella prospettiva antiescatologica, peculiarità originale della letteratura odeporica romantica⁴²² – si tramuta nuovamente in *Wallfahrt*. Termine, quest'ultimo, assimilabile a *Pilgerfahrt* ma avente una connotazione religiosa ancor più cogente, utilizzato per designare precisamente il pellegrinaggio devozionale ad un luogo di culto. L'espressione «*wallten wir*» (andavamo in pellegrinaggio), che contrassegna un significativo slittamento di prospettiva in senso teleologico, è altresì interessante nella misura in cui il verbo è coniugato alla prima persona

⁴²⁰ Cit. in: Jethro Bithell, op. cit. p. 422.

⁴²¹ *Werke*, I, p. 38.

⁴²² Cfr. Patrizio Collini, op. cit., pp. 7-8.

plurale, implicando un soggetto comunitario e con esso la partecipazione dell'io lirico ad un'esperienza collettiva di tipo religioso⁴²³. Questa duplice prospettiva è esemplificativamente testimoniata nei versi finali della seconda strofa.

«*Bis wir o mit welcher rührung
Die geweihten türme grüssten!*»⁴²⁴

«Finché noi oh con quale commozione
Le consacrate torri salutammo!»

Nella terza e ultima strofa, infine, la meta è raggiunta e la pluralità poetante può dare sfogo al proprio contrito fervore penitenziale («*streng und fromm*») e gettarsi in ginocchio («*Auf die fliesen*») davanti all'immagine del Redentore («*vorm erlöserbild*»). Uno slancio che tradisce, tuttavia, una certa teatralità da *tableau vivant* e che ha l'effetto, voluto o meno, di mimare i ritmi del Lamartine di *Le Crucifix* (Il Crocifisso) senza però riprodurne il vibrante trasporto. Più che da zelo religioso, patina utile solo a fornire una contestualizzazione adeguata, i versi georghiani ci sembrano sorretti da una soteriologia del bello sul modello di *To Helen* (A Elena) di Poe, poesia magnificamente tradotta da Baudelaire e Mallarmé. Oggetto di venerazione non è una qualsiasi divinità trascendente, bensì la «*Beauty*» (Bellezza), concetto astratto e platonicamente ipostatizzato in forma iperuranica. Gli occhi della donna amata, presenza eterna e incorruttibile («*Only thine eyes remained*») dalla cui viva luce si attende stilnovisticamente la mediazione salvifica («*to be saved by their bright light*»), ne sono la manifestazione empirica; ma non è a questi direttamente che il poeta si inchina quanto alle stelle delle lontane profondità celesti («*are far up in Heaven – the stars I*

⁴²³ Cfr. Dirk von Petersdorff, *Fliehkräfte der Moderne: zur Ich-Konstitution in der Lyrik des frühen 20. Jahrhunderts*, Max Niemeyer Verlag, Tübingen, 2005, pp. 88-89.

⁴²⁴ *Werke*, I, p. 38.

kneel to»⁴²⁵). Tanto la più estrosa traduzione baudelairiana («*Et sont, bien haut dans les deux, les étoiles devant lesquelles je m'agenouille*»⁴²⁶) quanto quella più letterale ma non meno elegante di Mallarmé («*sont loin, au haut des cieux, — les étoiles devant qui je m'agenouille*»⁴²⁷) colgono pienamente nel segno, plasticizzando un gesto di sacralizzazione rivolto all'idea stessa e non alla sua proiezione terrena.

Nella seconda poesia di *Verjährt Fahrten* il lettore è catapultato in un luogo che condivide alcune caratteristiche salienti con le grandi “città morte” della stagione simbolista-decadente, dalla Bruges di Rodenbach alla Venezia dannunziana⁴²⁸. Tuttavia, il parallelismo più stringente si avverte piuttosto con un'altra poesia di Poe, *The Haunted Palace* (Il palazzo stregato), in cui il sontuoso palazzo del Porfirogenito⁴²⁹ è abbandonato alla furia di «*evil things, in robes of sorrow*» (spiriti malvagi vestiti a lutto)⁴³⁰. Ci troviamo in un cimiteriale «*inselgarten*»⁴³¹ (giardino insulare), che «*Kein tritt kein laut belebt*» (nessun passo nessun rumore ravviva) e che, al pari dell'annesso palazzo, è sprofondata in un fiabesco «*zauberschlaf*» (sonno magico). Ogni presenza umana è scomparsa e l'*hortus* appare interamente in balia di forze elementali che sono parto capriccioso della fantasia malata, *aegri somnia* di oraziana e verlainiana memoria⁴³², ma anche forieri di morbi come i «*fieberdünste*» (vapori febbrili) che «*aus dem flusse blasen*» (soffiano dal fiume). Si noti, incidentalmente, che «*blasen*» è verbo poetico di particolare interesse in quanto conserva in tedesco un richiamo diretto ma difficilmente traducibile alla musica e, nello specifico, agli strumenti a fiato, la cui rilevanza per l'opera di George è stata già messa in luce. L'altro elemento primigenio evocato è poi il fuoco. Si consideri che, nel secondo verso della seconda quartina, ricorre due volte, indicando una vettorialità discendente prima e poi ascendente.

⁴²⁵ Edgar Allan Poe, *Il corvo e altre poesie*, traduzione di Alessandro Quattrone, Giunti, Firenze, 2002, pp. 110-111.

⁴²⁶ Cit. in: Albert Cassagne, *Versification et métrique de Charles Baudelaire*, Slatkine, Genève, 1991 (1906), p. 113

⁴²⁷ Cit. in: Pascal Caron, *Faunes: poésie, corps, danse, de Mallarmé à Nijinski*, H. Champion, Paris, 2006, p. 146.

⁴²⁸ Francesco Caccamo, Pavel Helan, Massimo Tria (a cura di), *Primavera di Praga, risveglio europeo*, FUP, Firenze, 2011, p. 56.

⁴²⁹ Sul significato del titolo riservato all'infante dell'imperatore bizantino regnante e la sua accezione sacrale, si veda: Judith Herrin, *Bisanzio. Storia straordinaria di un impero millenario*, Corbaccio, Milano, 2008, pp. 236-242.

⁴³⁰ Edgar Allan Poe, *Il corvo e altre poesie*, op. cit., pp. 64-65.

⁴³¹ *Werke*, I, p. 39.

⁴³² Augusto Rostagni, *Virgilio minore. Saggio sullo svolgimento della poesia virgiliana*, Chiantore, Torino, 1933, p. 217.

«*Ein feuer fällt · ein feuer steigt empor*»⁴³³

«Un fuoco cade · un fuoco si leva in alto»

Il significato, apparentemente oscuro, di questa immagine di verticalità speculare può a nostro avviso essere lumeggiato da due versi della già citata *To Helen*, che svelano l'allegoria di derivazione dantesca della catabasi purificatrice e dell'ascensione santificante.

«*And purified in their electric fire,
And sanctified in their elysian fire.*»

«E purificato in quel fuoco elettrico,
E santificato in quel fuoco elisio.»⁴³⁴

La terza poesia del ciclo, infine, propone un'ulteriore variazione della panoplia di simboli vegetali già offerta in *Die frühe sonne küsst noch ohne feuer*. Il contesto muta radicalmente: il poeta ha definitivamente svestito i panni dell'eremita-viandante e il simbolico abbandono delle «*weisse steppen*» (bianche steppe) si compie grazie allo «*schleppen*» (trasportare) delle «*raschen räder*»⁴³⁵ (veloci ruote) di una locomotiva, icona della modernità industriale. Si noti che, nel testo poetico, il treno non viene mai direttamente nominato e lascia percepire la sua presenza, come già nel drammatico «*pfiff*» (fischio) di *Mühle lass die arme still*⁴³⁶, solo attraverso termini allusivi alla sua sonorità meccanica. Pochi anni più tardi, Richard Dehmel si rammenterà della scena in *Drohende Aussicht* (Visione minacciosa, 1895).

⁴³³ *Werke*, I, p. 39.

⁴³⁴ Edgar Allan Poe, *Il corvo e altre poesie*, op. cit., pp. 110-111.

⁴³⁵ *Werke*, I, p. 39.

⁴³⁶ *Ivi*, p. 28.

La seconda strofa conferisce una tinta di delicato e soffuso onirismo ai versi seguenti prima nell'evocare, con il suggestivo verso «*Die nacht voll rollender gedanken*» (la notte piena di pensieri rullanti), l'io poetico sognante, e poi nel cogliere l'effimero momento del risveglio, allorché l'esperienza del sogno è ancora vivida e le facoltà raziocinanti anebbiate. In questa collocazione liminare prende vita la visione cui si è fatto cenno precedentemente, una «*Wundersame pflanzenwelt*» (meraviglioso mondo vegetale) in cui tutto, dalle palme ai fili d'erba («*gräser junge palmen*»), dalle spighe al muschio («*ähren moosen*») fino ai preziosi e rari equiseti («*schachtelhalmen*»), è composto interamente di cristallo («*Ganz aus kristall*»). Il rovesciamento mineralogico del paesaggio di derivazione bucolica, indizio di una natura non più inviolabile alla luce del progresso tecnico, è ormai pienamente compiuto. Rimandando al capitolo successivo per l'analisi sistematica del tema e per l'enumerazione dei possibili *Vorbilder*, merita qui citare solo una poesia di Stuart Merrill, *Ballet* (Balletto), tanto cara a Ezra Pound⁴³⁷. Pubblicata su *La Wallonie* e successivamente in *Les Fastes* (I Fasti, 1891), è stata giustamente recepita e letta come una delle poesie-manifesto della temperie simbolista, vera e propria vetrina dei motivi distintivi del movimento e dedicata emblematicamente al suo pittore più rappresentativo, Gustave Moreau. Il suo primo verso, «*En casque de cristal rose les baladines*»⁴³⁸ (In un casco di rosa cristallo le danzatrici), gioca superbamente sull'ambiguità fonico-grammaticale di «*rose*», ora aggettivo cromatico di cui è ammantato il cristallo, ora sostantivo che muta il fiore poetico per eccellenza in un *monstrum* minerale.

La penultima poesia è anch'essa, come già anticipato, preannuncio del regno algabaliano. La paletta cromatica che qualifica e contrassegna il *Naturbild* autunnale della prima strofa – la cui gamma varia dal «*Rotgelb*»⁴³⁹ (rosso giallo) al «*gesprenkeltes braun*» (marrone chiazzato) e dallo «*Scharlach*» (scarlatta) al «*seltsames grün*» (strano verde) – tradisce nell'aggettivazione e nel gioco polisemantico una chiara artificialità. Improvvisamente compare una figura, significativamente

⁴³⁷ Patrick McGuinness, *Symbolism, Decadence and Fin de Siècle: French and European Perspectives*, op. cit., pp. 274-275.

⁴³⁸ Stuart Merrill, *Les Fastes*, Vanier, Paris, 1891, p. 64.

⁴³⁹ *Werke*, I, p. 40.

indicata come «*namenlosen*» (senza nome) e contraddistinta dal suo tenersi «*fern von der menge*» (lontano dalla folla), che può dunque a buon diritto identificarsi con il poeta-viandante⁴⁴⁰. Fulcro della scena è, tuttavia, una seconda figura, che viene introdotta problematicamente attraverso l'usuale ma sempre efficace artificio della domanda retorica: un «*kind*», termine sommamente ambiguo sul cui significato la critica si è lungamente interrogata, di cui Margherita Versari mette in luce il genere neutro, deducendone convincentemente il carattere androgino e leggendo nel «*balsam*» (balsamo) del secondo verso un indizio della sua funzione soteriologica⁴⁴¹. Peraltro i «*mattblauen kleidern*» (vestiti blu opaco), contrassegnati cioè da un colore di cui abbiamo già appurato le molteplici ramificazioni simboliche, sarebbero coerenti con questa acuta interpretazione. Al riguardo, merita qui arricchire il ventaglio di possibili letture sinottiche degne di interesse con una citazione dalla novella *Hérodias* (Erodiade) di Gustave Flaubert, pubblicata nei *Trois contes* (Tre racconti, 1877): l'incarnazione antonomastica della *danseuse*, e più in generale della *femme fatale* simbolista, appare non casualmente «*sous un voile bleuâtre lui cachant la poitrine et la tête*»⁴⁴² (sotto un velo azzurrognolo che ne celava il seno e la testa). Il colore blu del velo, traccia dell'indistinto e pertanto definibile solo per approssimazione, contraddistingue il velo che ne esalta paradossalmente la sensualità proprio nella misura in cui nasconde alla vista i caratteri riconoscibili della sua femminilità.

L'opera si chiude con la poesia *Die Spange*⁴⁴³ (Il fermaglio), il cui valore di giuntura fra seconda e terza raccolta della trilogia giovanile georghiana è fin troppo evidente⁴⁴⁴. George abbandona ogni infingimento che non sia l'esplicita metafora del duro metallo come lucente ma riottosa materia da plasmare e costruisce un breve componimento monotematico, fedele diario del suo percorso di evoluzione come poeta. La volontà di realizzare il fermaglio in freddo ferro («*Ich wollte sie aus kühlem eisen*»), di realizzare cioè il proprio ideale poetico, è stato in un primo

⁴⁴⁰ Margherita Versari, op. cit., p. 34.

⁴⁴¹ *Ibid.*

⁴⁴² Cit. in: Oscar Wilde, *Salomé*, ed. Pascal Aquien, Flammarion, Paris, 2006, p. 181.

⁴⁴³ *Werke*, I, p. 40.

⁴⁴⁴ TK, p. 66.

momento frustrato dall'assenza di metalli pronti per la fusione («*kein metall zum gusse reif*»), ovvero dalla mancanza delle circostanze o delle abilità congeniali ad una creazione poetica degna di quell'ideale. Il «*Nun*» che apre la seconda strofa annuncia, tuttavia, il completamento dell'*iter* palinogenetico iniziato nelle *Hymnen*, che ora si svela non essere altro che il percorso di costruzione della propria individualità d'artista. I due cardini del suo edificio poetico, la perfezione formale e la ricchezza simbolica, sono orgogliosamente proclamati nei versi conclusivi.

« *Geformt aus feuerrotem golde*
Und reichem blitzendem gestein.»⁴⁴⁵

«Formato d'oro rosso fuoco
E ricca pietra scintillante.»

L'eco da *Émaux et camées* (Smalti e cammei, 1852) di Théophile Gautier è facilmente avvertibile, anch'esso preannuncio di un virtuosismo di matrice parnassiana che è presente ove non dominante nel gusto georghiano per la parola rara e ricercata e nell'insistito richiamo ad un elitarismo sociopatico che diviene da ultimo puro narcisismo solipsistico, due tratti distintivi del personaggio di Algabal. Interessante è altresì la lettura adorniana, che legge la metafora del fermaglio in chiave di polemica antimodernista e di vocazione bibliofila⁴⁴⁶, collocando già il George del periodo simbolista, se non certo attivamente almeno ideologicamente, fra le fila del morrisiano *Arts and Crafts*.

⁴⁴⁵ Werke, I, p. 40.

⁴⁴⁶ Theodor W. Adorno, *Prismen: Kulturkritik und Gesellschaft*, Deutscher Taschenbuch Verlag, München, 1963, p. 223

Elgabal

Trasposizione storiografica e ricezione letteraria del mito

Vario Avito Bassiano, figlio di Sesto Vario Marcello e Giulia Soemia Bassiana, nacque nel 204 d. C. ad Emesa (l'odierna Hims), città situata nella valle dell'Oronte e recentemente elevata al rango di capitale della provincia romana di Syria Phaenice. Rampollo della casata regnante sulla regione siriana, imparentata con la dinastia dei Severi, e gran sacerdote per diritto ereditario della divinità solare El-Gabal⁴⁴⁷ (adorata sotto forma di un betilo conico di pietra nera), l'aristocratico quattordicenne fu acclamato legittimo imperatore da Publio Valerio Comazone Eutichiano, comandante della *Legio III Gallica*, all'alba del 16 maggio 218. Al fine di eliminare ogni forma di opposizione, la nonna Giulia Mesa – sorella di Giulia Domna, moglie dell'imperatore Settimio Severo (193-211) – si fece promotrice di una sollevazione contro le milizie dell'assassino di Caracalla⁴⁴⁸, Opilio Macrino, sconfitto nella battaglia di Antiochia (8 giugno 218).

Il suo breve regno fu caratterizzato dalla strenua volontà di imporre alla cittadinanza romana la venerazione del dio sole di Emesa, di cui il giovane imperatore assunse il nome pretendendo di esserne l'incarnazione terrena, con l'intenzione esplicita di assimilare progressivamente nel suo culto l'intero pantheon latino. Ne conseguirono una serie di atti – fra i tanti, la costruzione di un sontuoso tempio (*Elagabalium*) sul colle Palatino e la scandalosa unione in matrimonio con una vergine vestale (Aquila Severa) – che, insieme alla provocatoria decisione di far assistere la madre e la nonna alle sedute del senato, suscitarono un crescente malcontento nella popolazione come nelle file dell'esercito e soprattutto una profonda indignazione fra i membri della classe senatoriale.

⁴⁴⁷ Cfr. Eric Moormann, Wilfried Uiterhoeve, *Miti e personaggi del mondo classico. Dizionario di storia, letteratura, arte, musica*, a cura di Elisa Tetamo, Bruno Mondadori, Milano, 1997, p. 325.

⁴⁴⁸ Al fine di legittimare la propria pretesa al trono imperiale, Eliogabalo sostenne di essere il figlio naturale di Caracalla e assunse il nome ufficiale di Marco Aurelio Antonino. Cfr. Massimo Drago, *Senatus populusque. L'affascinante storia della civiltà di Roma*, Alpha Test, Milano, 2004, pp. 239-240.

La politica religiosa promossa dall'imperatore siriano, la sua naturale tendenza al dispotismo e l'eccentricità dei suoi comportamenti pubblici e privati – elemento, quest'ultimo, di centrale importanza nella successiva demonizzazione della sua figura – furono, dunque, le principali ragioni che determinarono il progressivo esaurirsi del sostegno popolare e lo scollamento da quei gruppi di potere che ne avevano permesso, ove non sostenuto, l'ascesa. Accettata su suggerimento di Giulia Mesa e, in un secondo momento, rifiutata la cessione del potere al cugino Alessandro Severo, Eliogabalo venne trucidato insieme alla madre dalla sua stessa guardia pretoria l'11 marzo 222, il suo corpo trascinato nudo per le strade di Roma, gettato a maggior onta nella cloaca⁴⁴⁹ e, infine, precipitato nel Tevere perché ne fosse impedita la sepoltura. Alla sua morte, molti dei suoi collaboratori più intimi vennero sommariamente giustiziati, i suoi editti religiosi annullati, le statue che lo ritraevano distrutte e il suo nome cancellato da documenti ed iscrizioni in ottemperanza alla *damnatio memoriae* decisa contro di lui⁴⁵⁰. Fin qui la storia, che finisce là dove inizia il mito.

La figura di Eliogabalo (o Elagabalo⁴⁵¹) venne investita, già in epoca tardo-antica (Claudio Eliano, Cassio Dione Cocceiano, Decimo Magno Ausonio), da una vulgata diffamatoria tanto violenta quanto sostanzialmente unanime, l'unica parziale eccezione essendo rappresentata dal più misurato giudizio dell'oggi rivalutato Erodiano, storico siriano di lingua greca e autore di *Τῆς μετὰ Μάρκον βασιλείας ἱστορία* (Storia dell'Impero dopo Marco Aurelio). Si tratta di testi che, costellando la narrazione di invenzioni di ogni genere per soddisfare le esigenze di un pubblico avido di curiosità piccanti e scabrose⁴⁵², hanno «consegnato alla posterità il ricordo di un uomo memorabile soltanto

⁴⁴⁹ Si rimanda, a questo proposito, alla prima parte del ricco e documentato articolo di Francesco Citti, Lucia Pasetti, *Un rifiuto della storia: Eliogabalo, l'imperatore che morì nella cloaca*, "GriseldaOnline", numero VI, 2006-2007.

⁴⁵⁰ Il provvedimento, a dispetto del nome, era principalmente emanato al fine di eternare il ricordo delle iniquità del destinatario piuttosto che cancellare la memoria collettiva della sua esistenza. In proposito si veda la prefazione di G. Brizzi in: Saverio Gualerzi, *Né uomo, né donna, né dio, né dea. Ruolo sessuale e ruolo religioso dell'imperatore Elagabalo*, Pàtron, Bologna, 2005, p. 6.

⁴⁵¹ Il nome Elagabalo, letteralmente "dio delle montagne", fu grecizzato in "Eliogabalo" per via della errata identificazione fra la parola semitica "El" (dio) e il termine greco "Helios" (sole). Adotteremo qui la forma paretimologizzata Eliogabalo perché la più diffusa nella tradizione.

⁴⁵² È questa la lettura di Ronald Syme, illustre studioso di storia romana, quale emerge da: Ronald Syme, *Ammianus and The Historia Augusta*, Oxford University Press, Oxford, 1968, pp. 176-210; Id., *Emperors and Biography. Studies in the Historia Augusta*, Clarendon Press, Oxford, 1971, pp. 73-75 e *passim*.

per la sua abiezione»⁴⁵³. Fra le fonti storiche della tarda latinità, da cui emerge un giudizio ferocemente negativo sull'imperatore e che sono all'origine dell'immagine di tiranno dissoluto associata al suo nome, assume una particolare importanza la cosiddetta *Historia Augusta*⁴⁵⁴. Si tratta di una raccolta di biografie imperiali di datazione incerta (III-IV sec.)⁴⁵⁵, espressione di un ambiente evidentemente tradizionalista e filosenatorio, nella quale è contenuta una vita di Eliogabalo ascrivita ad Elio Lampridio. L'inesausta *vis* polemica dell'autore si appunta in misura particolare su due punti caratterizzanti la depravazione dell'odiato bersaglio polemico: il lusso sfrenato, avvertito ancora in epoca imperiale come sovversivo delle tradizionali virtù romane, e la perversione "orientale" dei gusti sessuali (orge, rapporti omosessuali e transessuali, travestitismo, culto della androginia).

La tradizione storiografica proseguì, sulla scorta dei suddetti testi, pressoché monocorde – anche il discepolo e collaboratore di Sant'Agostino, Paolo Orosio, ne liquidava la figura come sovrano indegno che «non lasciò altra memoria di sé se non quella assai infamante di stupri, delitti e ogni sorta di oscenità»⁴⁵⁶ - fino ad epoca relativamente recente. Ancora nel XVIII secolo, lo storico inglese Edward Gibbon, autore della monumentale e celebrata *The History of the Decline and Fall of the Roman Empire* (Storia della decadenza e caduta dell'Impero romano, 1781-1789), si allinea *in toto* al giudizio senza appello espresso dalla tradizione antica⁴⁵⁷, propugnando una semplicistica interpretazione – poi comunemente accettata dalla storiografia ottocentesca – basata sulla contrapposizione fra dispotismo orientale e virtù civiche romane. La duratura fortuna di questo approccio interpretativo è esemplarmente testimoniata da un passaggio dell'introduzione scritta da Cristina Agosti-Garosci a un'edizione (non casualmente contestualizzabile nel Ventennio fascista) del dramma ottocentesco *Irydion* (1851) del poeta romantico polacco Zygmunt Krasiński: «Egli

⁴⁵³ Elio Lampridio, *Vita di Eliogabalo. Delirio e passione di un imperatore romano*, a cura di Stefano Fumagalli, Mimesis, Milano, 1994, p. 35.

⁴⁵⁴ Paolo Soverini (a cura di), *Scrittori della Storia Augusta*, UTET, Torino, 1983.

⁴⁵⁵ *Ivi*, pp. 43-45.

⁴⁵⁶ *Historiae adversus paganos*, 7, 18, 4-5.

⁴⁵⁷ Edward Gibbon, *Storia della decadenza e caduta dell'Impero romano*, traduzione di Giuseppe Frizzi, Einaudi, Torino, 1967, vol. I, pp. 140-141.

[Eliogabalo] non è un romano, è uno straniero, nato sotto il cielo ardente dell'Asia, nutrito del molle e osceno culto di Mitra [...]»⁴⁵⁸.

Ciò che, tuttavia, interessa maggiormente mettere in evidenza ai fini della presente trattazione è l'operazione di trasposizione letteraria del personaggio storico – originata in massima parte a partire proprio dai testi della tradizione storiografica tardo-antica, che risultava per questo necessario menzionare – e la sua riduzione ad icona paradigmatica della tirannia e di ogni tipo di fantasiosi e bizzarri eccessi. Ne troviamo i primi esempi in Petrarca – in due lettere a Francesco da Carrara, raccolte nel XIV libro delle *Seniles* (Lettere senili), l'imperatore adolescente è nominato come esempio di turpitudine morale⁴⁵⁹ – e in Boccaccio, il quale dedica ad Eliogabalo un intero capitolo del *De mulieribus claris* (Le donne famose, 1362), riconoscendo la causa della sua disposizione al vizio e all'abuso del potere nella pernicioso influenza esercitata su di lui da donne corrotte. Anche Jonathan Swift, nel suo magistrale romanzo satirico *Gulliver's Travels* (I viaggi di Gulliver, 1726), attinge direttamente al testo di Lampridio, ricordando – come poi Alessandro Manzoni nel V capitolo dei *Promessi Sposi* (1840-1842), in un ironico paragone con «i pranzi dell'illustrissimo signor Don Rodrigo»⁴⁶⁰ – la sontuosità proverbiale dei banchetti preparati in onore di Eliogabalo, esempio di vita fastosa e dissoluta⁴⁶¹. Tuttavia, a questa lettura trasversalmente negativa della figura di Eliogabalo se ne affianca e, infine, sostituisce nel corso del XIX secolo un'altra contrapposta, specialmente in ambito francese, che legge quegli stessi atti ed elementi della personalità, citati dai detrattori come massimamente riprovevoli, quali segni rivelatori di una individualità eccezionale. Interessante il giudizio che ne dà uno dei grandi padri del realismo europeo, Gustave Flaubert, paragonandolo (come accadrà poi di frequente) a Nerone per mettere in risalto il carattere paradigmaticamente orientale della sua figura, eccessiva e febbrile ma al contempo inevitabilmente affascinante.

⁴⁵⁸ Zygmunt Krasiński, *Iridione*, introduzione e traduzione di Cristina Agosti Garosci, Colombo, Roma, 1926, p. 26.

⁴⁵⁹ Francesco Petrarca, *Varie opere filosofiche di Francesco Petrarca per la prima volta ridotte in volgare favella*, Giovanni Silvestri, Milano, 1824, p. 73.

⁴⁶⁰ Alessandro Manzoni, *I Promessi Sposi. Analisi guidata al romanzo di Alessandro Capata*, Alpha Test, Milano, 2003, p. 38.

⁴⁶¹ Jonathan Swift, *I viaggi di Gulliver*, traduzione di Carlo Formichi, Mondadori, Milano, 1982, p. 421.

«Cet homme-là a une beauté différente de celle de Néron. C'est plus asiatique, plus fiévreux, plus romantique, plus effréné: c'est le soir du jour, c'est un délire aux flambeaux.»⁴⁶²

«Quell'uomo ha una bellezza diversa da quella di Nerone. È più asiatico, più febbrile, più romantico, più sfrenato: è la sera del giorno, è un delirio in fiaccole.»

Un atteggiamento di venerazione/identificazione nei confronti del personaggio è esplicitato soprattutto da poeti, scrittori e artisti figurativi più o meno direttamente inquadrabili come esponenti della temperie simbolista-decadente. Tale dato non sorprende e va certamente contestualizzato in una più generalizzata operazione culturale di rivalutazione delle epoche “anticlassiche” della grecità alessandrina e della tarda età imperiale romana, di cui è superba sintesi poetica il celeberrimo verso verlainiano «*Je suis l'Empire à la fin de la décadence*» (Io sono l'Impero alla fine della decadenza) posto ad *incipit* programmatico del sonetto *Langueur*⁴⁶³. L'assurgere di Eliogabalo, icona ora positiva di sontuosità e raffinatezza estetica, ad “eroe decadente” è testimoniato tanto in pittura – si pensi a *Heliogabalus High Priest of the Sun* (Eliogabalo Alto Sacerdote del Sole, 1866) del preraffaellita Simeon Solomon e soprattutto a *The Roses of Heliogabalus* (Le Rose di Eliogabalo, 1888) del pittore vittoriano Lawrence Alma-Tadema, quest'ultima opera esemplificativa del radicale capovolgimento di lettura operato dagli artisti *fin de siècle*⁴⁶⁴ – quanto soprattutto nelle lettere.

Il primo esempio in questo senso è rappresentato da uno dei libri di culto del successivo movimento simbolista, ovvero *Mademoiselle de Maupin* (1835) di Théophile Gautier, le ragioni del cui

⁴⁶² Gustave Flaubert, *Correspondence I (janvier 1830 à avril 1851)*, présentée et annotée par Jean Bruneau, Gallimard, Paris, 1973, p. 209.

⁴⁶³ Paul Verlaine, *Poesie e prose*, a cura di Diana Grange Fiori, Mondadori, Milano, 1992, p. 376. La tradizionale e largamente accettata interpretazione “decadentista” della famosa poesia, pubblicata il 26 maggio 1883 sulla rivista *Le Chat Noir*, resta controversa. In proposito, si veda: Philip Stephan, *Paul Verlaine and the decadence 1882-90*, Manchester University Press, 1974, p. 127.

⁴⁶⁴ Cfr. Rosemary J. Barrow, *Lawrence Alma-Tadema*, Phaidon Press, London, 2001, p. 197 e segg.

scandalo come dell'entusiasmo che suscitò furono dovute in larga parte proprio al tema eliogabaliano del travestitismo e dell'androginia. In un passo, il giovane esteta D'Albert si paragona prima a Nerone e poi, in una sintomatica sfida di sfrenato dandismo, ad un Eliogabalo che appare già incarnazione antonomastica del lusso e della ricerca della bizzarra voluttaria.

«[...] j'ai souhaité d'être femme pour connaître de nouvelles voluptés [...] ma garde-robe est mieux montée que la tienne, Héliogabale, et bien autrement splendide.»⁴⁶⁵

«[...] mi sono augurato d'essere donna per conoscere nuove voluttà [...] il mio guardaroba è più fornito del tuo, Eliogabalo, e ben altrimenti splendido»

A proposito del *Leitmotiv* della androginia, cui l'Eliogabalo letterario appare a più riprese associato, merita qui citare incidentalmente anche il fortunato romanzo *L'agonie* (L'agonia, 1888) dell'oggi quasi dimenticato Jean Lombard, rappresentazione onirica di una Roma viziosa di cui sono descritte «brutalement et sans réserve les orgies sans nom, les monstrueuses impudicités, les stupres effrénés, les vices immondes»⁴⁶⁶ (brutalmente e senza riserve le innominabili orge, le mostruose impudicizie, gli stupri sfrenati, i vizi immondi), superba raffigurazione pittorico-verbale di quella «antiquité héliogabalesque» (antichità eliogabalesca) che qualifica – per citare le parole di Marcel Schwob – «ces fins de vieux mondes, mystérieusement perverses et macabres»⁴⁶⁷ (questi tramonti di vecchi mondi, misteriosamente perversi e macabri). È questa la Roma su cui regna «le prêtre du soleil» (il sacerdote del sole) e che per suo tramite apprende il culto della «Pierre Noire» (Pietra Nera), incarnazione empirica dell'«Être androgyne» (Essere androgino). Gautier, che fu anche attento lettore di Baudelaire e finissimo «esegeta dei versi in limine alle *Fleurs*»⁴⁶⁸, ricorre ancora, nel commento alla poesia *Au Lecteur* (Al Lettore), al paragone con Nerone ed Eliogabalo, ovvero le

⁴⁶⁵ Théophile Gautier, *Mademoiselle de Maupin*, Charpentier Libraire-Éditeur, Paris, 1866, p. 143.

⁴⁶⁶ Cit. in: Mario Praz, op. cit., p. 434, nota 206.

⁴⁶⁷ *Ivi*, p. 372.

⁴⁶⁸ Edoardo Sanguineti, *Ideologia e linguaggio*, a cura di Erminio Risso, Feltrinelli, Milano, 2001, p. 52.

figure più simbolicamente emblematiche della decadenza romana e, per traslato, di ogni epoca e tempo. Da sottolineare la loro associazione al tema baudelairiano *par excellence*, ovvero l'*Ennui*.

«Le livre s'ouvre par une pièce "au lecteur" [...] auquel il [le poète] dit les vérités les plus dures, l'accusant [...] de nourrir dans son coeur le grand monstre moderne, l'Ennui, qui, avec sa lâcheté bourgeoise, rêve platement les férocités et les débauches romaines, Néron bureaucrate, Héliogabale boutiquier.»⁴⁶⁹

«Il libro si apre con un pezzo dedicato "al lettore" [...] nel quale egli [il poeta] dice le verità più dure accusandolo [...] di nutrire nel suo cuore il grande mostro moderno, la Noia, che, con la sua viltà borghese, sogna sciattamente le crudeltà e le corruzioni romane, Nerone burocrate, Eliogabalo bottegaio»

Un'altra citazione altamente significativa è contenuta nel sonetto *Résignation* (Rassegnazione), collocato da Paul Verlaine in apertura della prima sezione (*Melancholia*) dei *Poèmes Saturniens* (Poemi Saturnini, 1866), nel quale Eliogabalo viene significativamente accostato a Sardanapalo – già elevato a incarnazione dell'esotismo nell'immaginario culturale occidentale dal celebre dipinto *La Mort de Sardanapale* (La Morte di Sardanapalo, 1827) di Eugène Delacroix – e al leggendario diamante indiano Ko-Hinnor in una musicale galleria di nomi potentemente evocativi; nomi latori di una sonorità dolce «*comme ceux des aimés que la Vie exilia*»⁴⁷⁰ (come quelli fra gli amati che la Vita esiliò), che è la vera cifra distintiva del verso del poeta di Metz.

⁴⁶⁹ André Guyaux, *Baudelaire. Un demi-siècle de lectures des "Fleurs du Mal" (1855-1905)*, PUPS, Paris, 2007, p. 485.

⁴⁷⁰ Paul Verlaine, *Oeuvres poétiques complètes*, a cura di Yves-Gérard Le Dantec e Jacques Borel, Gallimard, Paris, 1962, p. 64.

«*Tout enfant, j'allais rêvant Ko-Hinnor,
Somptuosité persane et papale,
Héliogabale et Sardanapale!*»⁴⁷¹

«Ancora bambino, andavo sognando il Ko-Hinnor,
Sontuosità persiana e papale,
Eliogabalo e Sardanapalo!»

Un breve ma memorabile ritratto del «*grand-prêtre d'Émèse*» (gran sacerdote di Emesa) è contenuto nel capolavoro in prosa del decadentismo francese, il romanzo *À rebours* (A ritroso, 1884) di Joris Karl Huysmans. Eliogabalo, dipinto nella tradizionale veste di effeminato eccentrico dedito ai lussi più stravaganti, diviene qui incarnazione emblematica dei «*temps houleux, secoués par d'affreux troubles*» (tempi burrascosi, scossi da atroci torbidi) di un'impero già inevitabilmente destinato al collasso.

«[...] *marchant dans de la poudre d'argent et du sable d'or, la tête ceinte d'une tiare, les vêtements brochés de pierreries, Elagabal travaillait, au milieu de ses eunuques, à des ouvrages de femmes, se faisait appeler impératrice et changeait, toutes les nuits, d'empereur, l'élisant de préférence parmi les barbiers, les gâte-sauce, et les cochers de cirque.*»⁴⁷²

«[...] camminando su polvere d'argento e sabbia d'oro, la testa cinta da una tiara, le vesti cosparses di gemme, Eliogabalo si dedicava, in mezzo ai suoi eunuchi, a lavori femminili, si faceva chiamare imperatrice e cambiava imperatore tutte le notti, scegliendolo di preferenza fra i barbieri, gli sguatterri e i cocchieri di circo.»⁴⁷³

⁴⁷¹ *Ivi*, p. 60.

⁴⁷² Joris Karl Huysmans, *À rebours*, Fasquelle, Paris, 1947, p. 44.

⁴⁷³ Joris Karl Huysmans, *A ritroso*, op. cit., p. 62.

Anche nel capolavoro di Oscar Wilde, *The Picture of Dorian Gray* (Il Ritratto di Dorian Gray, 1891), una delle tre “bibbie” del decadentismo europeo accanto al già citato *À Rebours* e a *Il Piacere* (1889) di Gabriele D’Annunzio, troviamo una citazione apparentemente occasionale del nome di Eliogabalo, apparentato ad altri imperatori romani (Tiberio, Caligola e Domiziano) nel VII capitolo del misterioso *Yellow Book* (Libro Giallo), probabile riferimento all’omonimo periodico britannico, che il protagonista del romanzo legge avidamente e con crescente immedesimazione. La particolarità del paragone, che è anche il suo maggior valore ai fini del nostro discorso, è data proprio dalla sottrazione delle sunnominate figure al dominio storico e storiografico che gli sarebbe proprio e la loro esaltazione in qualità di maschere «con tipologie simbolico-plastiche date e immutabili»⁴⁷⁴ votate ad un estetismo autoreferenziale.

*«[...] he had sat, as Tiberius, in a garden at Capri, reading the shameful books of Elephantis, while dwarfs and peacocks strutted round him and the flute-player mocked the swinger of the censer; and, as Caligula, had caroused with the green-shirted jockeys in their stables and supped in an ivory manger with jewel-frontleted horse; and, as Domitian, had wandered through a corridor lined with marble mirrors [...] and had peered through a clear emerald at the red shambles of the circus and then, in a litter of pearl and purple drawn by silver-shod mules, been carried through the Street of Pomegranates to a House of Gold [...] and, as Elagabalus, had painted his face with colours, and plied the distaff among the women, and brought the Moon from Carthage and given her in mystic marriage to the Sun.»*⁴⁷⁵

«[...] si era seduto, come Tiberio, in un giardino di Capri, a leggere gli osceni libri di Elefantide, mentre nani e pavoni si aggiravano sussiegosi intorno a lui, e il flautista motteggiava il turiferario;

⁴⁷⁴ Claudio Bonvecchio, *La maschera e l’uomo. Simbolismo, comunicazione e politica*, Franco Angeli, Milano, 2002, p. 23.

⁴⁷⁵ Oscar Wilde, *The Picture of Dorian Gray*, with an introduction by Edmund White, Oxford University Press, 1999, p. 141.

e, come Caligola, aveva gozzovigliato con i fantini dalle verdi camicie nelle loro stalle e cenato in una mangiatoia d'avorio con un cavallo dal frontale ingemmato; e, come Domiziano, si era aggirato per un corridoio fiancheggiato da specchi marmorei [...] e aveva scrutato attraverso un limpido smeraldo le rosse carneficine del Circo, quindi, in una lettiga di perle e di porpora tirata da mule ferrate d'argento, era stato portato per la Via dei Melograni alla Domus Aurea [...] e, come Eliogabalo, si era truccato il viso e aveva filato la conocchia fra le donne, e aveva portato la Luna da Cartagine e l'aveva unita in mistiche nozze con il Sole.»⁴⁷⁶

Wilde fa qui riferimento ai due aspetti più distintivi e caratterizzanti della personalità di Eliogabalo, ovvero la sessualità ambigua e femminile e la connotazione eminentemente sacerdotale cui fu improntato il suo regno, quest'ultimo aspetto sottolineato dal cenno alla pratica rituale e simbolica della ierogamia. Merita, però, sottolineare in questo passo anche l'onnipervasiva presenza e quasi ossessiva enumerazione di metalli e pietre preziose che, seppur non esplicitamente riferita ad Eliogabalo, qualifica indirettamente l'universo irrealistico ed antinaturalistico in cui è collocato. Si tratta esattamente di quel paradiso artificiale, quell'aureo e funereo «*Eden des Todes*»⁴⁷⁷ (Eden di morte) in cui Stefan George imprigionerà il suo antieroe e che emerge parimenti dal «labirintico mondo espressivo»⁴⁷⁸ del tanatofilo testamento spirituale dannunziano, le *Cento e cento e cento e cento pagine del Libro Segreto di Gabriele D'Annunzio tentato di morire* (1935), nel quale si rievoca significativamente la sterile e infruttifera magnificenza della «via lastricata di marmo laconico e di porfido da Eliogabalo»⁴⁷⁹.

La nebulosa figura storica del giovane imperatore, trasfigurata in una mitografia naturalmente soggetta ad accogliere ed incarnare le più disparate suggestioni culturali, ha prevedibilmente goduto di crescente fortuna anche nel secolo scorso. Ripercorrerne trasversalmente le tracce attraverso i

⁴⁷⁶ Oscar Wilde, *Il ritratto di Dorian Gray*, traduzione di Giuseppe Sardelli, Fabbri Editori, Milano, 1991, p. 179-180.

⁴⁷⁷ Cit. in: MS, p. 28.

⁴⁷⁸ Gabriele D'Annunzio, *Prose scelte*, a cura di Gianni Oliva, introduzione di Giovanni Antonucci e Gianni Oliva, Newton Compton Editori, Roma, 1995, p. 403.

⁴⁷⁹ Gabriele D'Annunzio, *Prose di ricerca*, Mondadori, Milano, 2005, vol. II, p. 172.

generi – dal romanzo storico *De Berg van Licht* (La montagna di luce, 1905) di Louis Couperus⁴⁸⁰ al dramma satirico *Heliogabalus, a Buffoonery in Three Acts* (Eliogabalo, una Buffoneria in Tre Atti, 1920) di Henri Louis Mencken e George Jean Nathan – e le disparate espressioni artistiche novecentesche (vi sono, ad esempio, diverse opere filmiche e musicali sul soggetto) sarebbe compito oneroso ed estraneo agli intenti di questo capitolo. La sua funzione e finalità è piuttosto di introdurre l'affascinante e controversa figura di Eliogabalo, fornendo una generale contestualizzazione storico-culturale della stessa, al fine di comprendere tanto i debiti letterari quanto la sostanziale originalità della drammatizzazione del personaggio operata da Stefan George. In conclusione di questo succinto *excursus* merita, comunque, soffermarsi per completezza, seppur incidentalmente, sulle due opere di più elevato profilo letterario dedicate nel corso del Novecento alla figura di Eliogabalo: l' *Héliogabale ou l'anarchiste couronné* (Eliogabalo o l'anarchico incoronato, 1934)⁴⁸¹ di Antonin Artaud e il *Super-Eliogabalo* (1969⁴⁸²) di Alberto Arbasino. Nel suo «romanzo “storico” che si rivolta contro la storia»⁴⁸³, che è in realtà un «geniale e dotto *pastiche*»⁴⁸⁴ a cavallo fra l'opera di narrativa e il saggio, Artaud coglie gli spunti più disparati dalle più varie fonti letterarie e di erudizione per costruire una narrazione articolatissima e di assoluta originalità, nutrita di suggestioni esoteriche e percorsa da una corrente carsica di virulento erotismo. La «*image tournante, nature double*»⁴⁸⁵ (immagine mutevole, natura duplice) di Eliogabalo, ovvero l'antinomia apparentemente insanabile della sua figura scissa fra lascivia e misticismo, trova qui una inedita sintesi dialettica nella ridefinizione del suo ruolo storico alla luce di un'analisi che coinvolge e mette drammaticamente in discussione l'intero sistema di valori cristiano-occidentale. Un'analisi che, in ultima battuta, riconosce nella lucida follia del suo operato un disegno preciso,

⁴⁸⁰ Per informazioni su quest'opera, immeritabilmente poco nota, si rimanda a: Gerda van Woudenberg, *Louis Couperus*, in: *Rivista di Letterature Moderne e Comparate*, X, 1957, p. 38 e segg.

⁴⁸¹ Antonin Artaud, *Eliogabalo o l'anarchico incoronato*, a cura di Albino Galvano, Adelphi, Milano, 1991.

⁴⁸² A proposito della data di pubblicazione dell'opera, va chiarito che il testo è stato ampliato e modificato dall'autore nel 1978 e poi nuovamente nel 2001, anno di pubblicazione della versione definitiva che prendiamo qui in considerazione: Alberto Arbasino, *Super-Eliogabalo*, Adelphi, Milano, 2001.

⁴⁸³ Viene così presentato nella seconda di copertina nell'edizione italiana: Antonin Artaud, *Eliogabalo o l'anarchico incoronato*, a cura di Albino Galvano, Adelphi Edizioni, Milano, 1969.

⁴⁸⁴ Cit. in: AA. VV., *Il mondo classico nell'immaginario contemporaneo*, a cura di Benedetto Coccia, Editrice APES, Roma, 2008, p. 252.

⁴⁸⁵ Antonin Artaud, *Héliogabale ou l'anarchiste couronné*, éd. J.M.G. Le Clézio, Gallimard, Paris, 1979, p. 95.

una ferrea volontà nascosta dietro il velo di un delirio di onnipotenza pigmentato di parossismo religioso; slancio autentico, quest'ultimo, che non poteva essere compreso e meno che mai accettato dalla mistica sessuofoba di ispirazione cristiana. La vocazione anarchica di Eliogabalo è certamente testimoniata dall'abortito tentativo di scardinamento del sistema politico e religioso greco-romano; ma la sua è, secondo Artaud, innanzitutto e prima di tutto una anarchia nel senso etimologico del termine, una ἀν-αρχία, una assenza o negazione del principio. L'Eliogabalo di Artaud, commenta acutamente Florence de Mèredieu, cerca nella trasmutazione alchemica della propria corporeità in una realtà superiore il «*Rebis (res-bis) hermaphrodite*», essenzialmente la soluzione di polarità opposte.

«*Féminin et masculin, Lune et Soleil: aspects d'une forme unique qu'il s'agit de retrouver.*»⁴⁸⁶

«Femminile e maschile, Luna e Sole: aspetti di un'unica forma che si tratta di ritrovare.»

Il *Super-Eliogabalo* è, per certi versi, una prosecuzione in termini neoavanguardistici e postmoderni dell'opera di Artaud, di cui Arbasino radicalizza (e, radicalizzando, trascende) il teorizzato anarchismo rivelando un Eliogabalo volutamente e orgogliosamente *kitsch* – che «“altri non è che Monica Vitti” che fa il travestito col suo stile anni Sessanta»⁴⁸⁷ – ma anche autenticamente inedito, credibile come personaggio letterario proprio nella misura in cui è confinato in una dimensione ironica e autoironica. Come suggerito dal titolo, è una figura che travalica i confini della propria storicità e, dall'alto dei secoli trascorsi, «ride, ride, ride continuamente»⁴⁸⁸, commentando sprezzantemente i giudizi moralistici di «quel Dione maldicente», dell'«insulso Lampridio» e dell'«ottuso Erodiano»⁴⁸⁹ che legge in fondo con compiaciuto divertimento. Anche il tabù dell'omosessualità, nascosta o sublimata al pari degli altri particolari scabrosi o degradanti nella

⁴⁸⁶ Florence de Mèredieu, *Antonin Artaud - Les couilles de l'Ange*, Blusson Editeur, Paris, 1992, pp. 91-94.

⁴⁸⁷ Alfredo Giuliani, *Autunno del Novecento*, Feltrinelli, Milano, 1984, p. 111.

⁴⁸⁸ Alberto Arbasino, op. cit., p. 65.

⁴⁸⁹ *Ivi*, p. 111.

rivalutazione del personaggio operata in ambito simbolista, viene qui presentata in termini irriverentemente giocosi e sinceramente antimoralistici in linea con l'impostazione generale dell'opera. Lo spettacolare e farsesco *grand finale*, nel quale l'imperatore viene simbolicamente ucciso da due aquile e immediatamente divinizzato provocando il giubilo incontrollato di una immaginaria platea, è in questo senso l'ultima e definitiva riabilitazione di una figura che ha trovato nella finzione letteraria la pienezza e profondità di senso negatagli tanto dalla realtà storica quanto dalla ricostruzione storiografica.

Il regno sotterraneo del «grande fiore nero»

Definito da Thomas Karlauf «*die konsequenteste Adaption des französischen Ästhetizismus in deutscher Sprache*»⁴⁹⁰ (il più coerente adattamento in lingua tedesca dell'estetismo francese), *Algabal*⁴⁹¹ rappresenta certamente l'opera più innovativa e di maggior respiro lirico del periodo giovanile georghiano nonché la più riassuntiva del suo universo poetico quale si era andato configurando a partire dal primo e decisivo soggiorno parigino (primavera-estate del 1889). Merita qui fornire alcune informazioni circa la sua gestazione editoriale poiché, come di frequente nel caso di George, essa rivela particolari interessanti ai fini della analisi testuale. Il poemetto, portato a termine già nel gennaio 1892⁴⁹², fu stampato a Liegi dall'*imprimeur* vallone Vaillant-Carmanne in soli 10 esemplari e pubblicato nel settembre 1892 a Parigi⁴⁹³. Evidentemente non ancora soddisfatto del risultato, George apportò alcune modifiche al testo, peraltro minori, prima di richiedere allo stesso tipografo una tiratura supplementare di 90 copie alla fine di novembre dello stesso anno. Già questo primo dato appare rilevante, suggerendo un *labor limae* ancor più minuzioso di quello che

⁴⁹⁰ TK, p. 103.

⁴⁹¹ Per evitare fraintendimenti, si indicherà il poema georghiano con il corsivo *Algabal*, il suo protagonista con il nome Algabal e la figura storica corrispondente con il nome Eliogabalo.

⁴⁹² Cfr. Claude David, *Stefan George et son oeuvre poétique*, Lyon-Paris, 1952, p. 67, nota 3.

⁴⁹³ Kurt Wais, *Mallarmé*, Beck, München, 1952, p. 704, nota 4.

peraltro caratterizza l'intera produzione del poeta di Bingen. La commercializzazione dell'opera seguì solo sei anni più tardi: l'edizione, pubblicata da Georg Bondi a Berlino nel novembre 1898, è di particolare interesse in quanto prima compiuta pubblicazione di George, il quale aveva fino a quel momento preferito diffondere i propri scritti entro una cerchia ristretta di poeti e amici. L'edizione berlinese appare interessante anche perché comprende quella che fin dal 1892 si era andata strutturando nelle intenzioni del poeta come una trilogia (*Hymnen, Pilgerfahrten, Algabal*) e, altro elemento significativo, a quest'ultima raccolta vengono aggiunte per l'occasione una dedica e un'epigrafe. Proprio da queste merita iniziare l'analisi del poema di George, in quanto in entrambe l'autore, consapevolmente o meno, ci offre altrettante indicazioni preliminari utili ad approcciare correttamente la sua opera. La dedica è indirizzata al poeta tolosano Albert Saint-Paul, la cui fondamentale opera di mediazione culturale è stata documentata ed analizzata in precedenza.

«ALBERT SAINT-PAUL
DEM DICHTER UND DEM FREUND
IN LANGEN ERLEBNISSEN
UND GENIESSENDEM KÜNSTLERTUM»⁴⁹⁴

«Ad Albert Saint-Paul
Poeta e amico
In lunghe vicende
E godimento d'arte»

A questo punto della trattazione, interessa solo sottolineare come, nel dedicare l'opera al «poeta e amico» francese che lo aveva materialmente introdotto nel cenacolo simbolista dopo averlo iniziato al suo credo stilistico-poetologico, George confermi implicitamente il suo profondo e ramificato

⁴⁹⁴ Stefan George, *Algabal*, a cura di Bianca Maria Bornmann, Casa Editrice Le Lettere, Firenze, 2003, p. 23. La traduzione dei versi di *Algabal* in questo capitolo è tratta dall'edizione succitata.

debito nei confronti di quella tradizione; un debito incontestabile che, pur a fronte dell'assoluta originalità dell'afflato lirico georghiano, la critica comparatista internazionale ha già da tempo riconosciuto e tentato di mettere dettagliatamente in luce⁴⁹⁵. Vedremo poi, nell'analisi linguistica e contenutistica delle singole poesie, come questa tradizione sia stata qui recepita e originalmente reinterpretata. Nella solenne epigrafe in memoria di Ludovico II di Baviera, invece, si può leggere, oltre che un messaggio cifrato utile all'ermeneutica del testo, un chiarimento introduttivo sulla figura di Algabal.

«ALS MEINE JUGEND MEIN LEBEN HOB IN SOLCH EIN LICHT
KAM SIE ERSTAUNEND DEINEM NAH UND LIEBTE DICH.
NUN RUFT EIN HEIL DIR ÜBERS GRAB HINAUS ALGABAL
DEIN JÜNGRER BRUDER O VERHÖHNTER DULDERKÖNIG»⁴⁹⁶

«Quando la mia giovinezza sollevò la mia vita in una luce tale

Mirabilmente si avvicinò alla tua vita e ti ebbe caro.

Ora ti saluta dall'oltretomba Algabal

Il tuo fratello minore, o schernito re paziente»

Si evidenziano qui due elementi di particolare interesse per il nostro discorso, il primo dei quali è l'introduzione della figura metaletteraria del «*Dulderkönig*», il “re paziente” e/o “sofferente” dell'invocazione che chiude il breve componimento. La duplice valenza semantica del verbo tedesco «*dulden*» consente una doppia interpretazione del termine: per un verso, come scrive Ladislao Mittner, esso qualifica un «re condannato a soffrire per l'irrealizzabilità dei suoi sogni

⁴⁹⁵ Vedi: Ursula Franklin, *The Quest for the Black Flower: Baudelairean and Mallarméan Inspirations in Stefan George's "Algabal"*, in: *Comparative Literature Studies*, Penn State University Press, vol. 16, II (giugno 1979), pp. 131-140.

⁴⁹⁶ *Algabal*, p. 23.

artistici»⁴⁹⁷; in misura diversa ma complementare, esso si ricollega altresì al *Leitmotiv* della rassegnazione presente già nelle *Hymnen (Ein Hingang)* e ricorrente anche nella produzione successiva come, ad esempio, nella lirica *Frauenlob (Die Bücher der Hirten- und Preisgedichte, 1895)*.

Il secondo elemento che merita qui sottolineare è l'equazione, anch'essa bivettoriale, che accomuna il poeta stesso al re bavarese – cui George si rivolge direttamente nei primi due versi – e successivamente questi al suo «*jüngerer bruder*» Algabal. I destini dei tre soggetti, chiusi nel «totale rifiuto della realtà impoetica del presente»⁴⁹⁸, appaiono così posti in intima relazione. George, che aveva visitato i castelli di Neuschwanstein e Linderhof nell'estate del 1891, opera sulla figura del sovrano – dichiarato pazzo, deposto e successivamente scomparso in circostanze misteriose sulle rive del lago Starnberg la sera del 13 giugno 1886 – una progressiva astoricizzazione del personaggio reale facendone, come scrive giustamente Raymond Furness, «*an ideal transcending mere politics*»⁴⁹⁹ (un ideale che trascende la mera politica). Esattamente come nel caso di Algabal, nella trasposizione poetica georghiana egli diventa incarnazione dell'artista incompreso, della genialità travisata per follia o eccentricità, prestandosi in questa metamorfosi all'ideale identificazione tanto con il vituperato imperatore adolescente quanto con lo stesso George⁵⁰⁰.

A questo proposito, è doveroso fare una breve digressione e ricordare che una simile operazione di mitizzazione letteraria della figura storica di Ludovico II vide impegnati diversi autori tedeschi, francesi e inglesi a partire dal 1875, data di pubblicazione del racconto fantastico *Die Königsschlösser. Ein Dichtertraum* (I castelli reali. Un sogno poetico) di Joseph Emruwe⁵⁰¹. Si

⁴⁹⁷ Ladislao Mittner, op. cit., III, p. 951.

⁴⁹⁸ *Ibidem*

⁴⁹⁹ Raymond Furness, *Wagner and literature*, Manchester University Press, 1982, p. 55.

⁵⁰⁰ Cfr. Jan Steinhaussen, “*Aristokraten aus Not*” und ihre “*Philosophie der zu hoch hängenden Trauben*“, Königshausen & Neumann, Würzburg, 2001, p. 374.

⁵⁰¹ Christopher McIntosh, *The Swan King. Ludwig II of Bavaria*, Tauris Parke Paperbacks, London/New York, 2009, p. 202. Si rimanda, per uno studio completo sulla ricezione del mito di Ludovico II, a: Ludwig Hollweck, *Er war ein König. Ludwig II von Bayern. Erlebtes, Erforschtes, Erdichtetes von Zeitgenossen und Nachfahren*, Hugendubel Verlag, München, 1979.

citino, a titolo esemplificativo, la poesia *À Louis II de Bavière*⁵⁰² di Louis Le Cardonnel, poeta vicino al movimento simbolista, e l'omonimo sonetto di Paul Verlaine. In quest'ultimo componimento il sovrano bavarese è salutato come «*le seul vrai roi de ce siècle*» (il solo vero re di questo secolo), «*poète*» prima e più che «*soldat*», la cui anima lascia questo mondo «*sur un air magnifique et joyeux de Wagner*»⁵⁰³ (su un'aria magnifica e gioiosa di Wagner). Sarà, dunque, opportuno, in considerazione di quanto rilevato, procedere nella lettura e nell'analisi delle varie sezioni come delle singole liriche tenendo sempre presenti queste tre chiavi di lettura suggeriteci dallo stesso autore, ovvero il sostrato simbolista (e non genericamente simbolico) dell'opera, la caratterizzazione storica del protagonista eponimo e l'ideale identificazione dello stesso George con quest'ultimo.

La prima delle tre sezioni in cui è suddiviso il poema si intitola *Im Unterreich* (Nel regno sotterraneo). Essa si articola a sua volta in quattro composizioni liriche distinte ma tematicamente correlate, presentando un'esemplare compattezza e un rigido rigore strutturale. Il senso di unità è amplificato ulteriormente dal chiasmo che lega la prima alla quarta e ultima lirica della sezione attraverso l'utilizzo di tetrapodie giambiche, mentre il secondo componimento è messo in relazione con il successivo dalla condivisa scelta del piede pentapodico. Vedremo, nel corso dell'analisi, come questa suddivisione metrica richiami precise ed identificabili corrispondenze sul piano tematico e contenutistico.

La prima poesia, *Ihr hallen prahlend in reichem Gewande* (Sale fastose in vesti opulente)⁵⁰⁴ ha lo scopo di introdurre il lettore nell'universo algabaliano, regno sotterraneo e sottomarino di cui l'uomo comune ignora finanche l'esistenza («*Wisst nicht was unter dem fuss euch ruht*»). Un regno algido e scintillante di luminescenze metalliche, sorta di immensa e stupefacente *Wunderkammer* ctonia onusta di pietre preziose («*juwelen*», «*erzen*») che stillano («*sintern*») come gocce dalle

⁵⁰² Alain Montandon (Ed.), *Mythes de la décadence*, Presses Universitaires Blaise Pascal, Clermont-Ferrand, 2001, p. 211.

⁵⁰³ George Neely Henning (Ed.), *Representative French Lyrics of the Nineteenth Century*, Ginn & Co., Boston, 1913, p. 342.

⁵⁰⁴ *Algabal*, p. 25.

pareti di roccia e «*flimmern und glimmen vor währenden kerzen*» (brillano e avvampano al lume dei ceri). Un mondo di ineguagliabili preziosità minerali – parallelo e separato da quello naturale della superficie, che anzi si configura come suo contrappasso infero – che suggerisce facili parallelismi con antecedenti illustri, in particolare l'*Heinrich von Ofterdingen* (Enrico di Ofterdingen, 1802) di Novalis e *Die Bergwerke zu Falun* (Le miniere di Falun, 1819)⁵⁰⁵ di E.T.A. Hoffmann.

Si prenda, in considerazione, la prima opera citata. Nel noto racconto dello scrittore di Königsberg il giovane protagonista, Elis Fröbom, lascia il suo impiego di marinaio per divenire minatore. Ricorre qui il topos della discesa nelle profondità infere della terra («*hinab in die schauerliche Höllentiefe*») ricche di pietre preziose e metalli («*Erzen und Metallen*») in seguito all'abbandono della «*schönen freien Erde*» (bella e libera terra) e del «*sonnenhellen Himmel*» (cielo rischiarato dal sole). Interessante per la nostra analisi è poi anche, in un passaggio chiave dell'incompiuto romanzo novalisiano, il diretto e puntuale riferimento ad un «regno sotterraneo» che vive «sotto i nostri piedi». Quest'ultima espressione è quasi un calco del georghiano «*unter dem fuss*» (sotto il piede) ed è assimilabile alla locuzione «*unter den tritten der wesen*» (sotto i passi dei viventi) presente nella seconda quartina.

« [...] *diese dunkeln weiten Hallen schienen zu einem unterirdischen seltsamen Reiche zu gehören. „Wie“, dachte er bei sich selbst, „wäre es möglich, daß unter unsern Füßen eine eigene Welt [...] sich bewegte?“*»⁵⁰⁶

« [...] queste oscure vaste sale sembravano appartenere ad uno strano regno sotterraneo. «Come», pensò fra sé, «è forse possibile, che sotto i nostri piedi si muova [...] un mondo altro dal nostro?»»

⁵⁰⁵ Sulle trasposizioni letterarie della storia del minatore Fet Matts Israelsson, scomparso a Falun nel 1677 e il cui corpo fu ritrovato nel 1719 in quasi perfetto stato di conservazione, si rimanda a: Thomas Eicher (Hrsg.), *Das Bergwerk von Falun. Texte von Johann Peter Hebel, E. T. A. Hoffmann, Georg Trakl und Franz Fühmann*, Athena Verlag, Oberhausen, 2003.

⁵⁰⁶ Novalis, *Werke*, hrsg. von Gerhard Schulz, Verlag C.H. Beck, München, 2001, pp. 192-193.

Nonostante ciò, pur considerando che le opere citate furono verosimilmente presenti a George nel momento della composizione di questa prima lirica, è doveroso chiarire che vi sono differenze di fondo fra i testi presi in esame. In entrambe le opere presentate come probabili fonti, viene narrato un viaggio in un regno che deve considerarsi a tutti gli effetti appartenente all'universo naturale, che rappresenta il cuore anzi di quella Natura intonsa e primordiale cui l'artista romantico ambisce ricongiungersi. Nella costruzione poetica georghiana, in tal senso, i termini risultano invertiti. Alle leggi che governano l'universo fisico si sostituisce e contrappone l'autonoma e assoluta volontà del sovrano-creatore che, proprio da quella Natura – deificata da Spinoza e poeticizzata tanto da Rousseau quanto, seppur in forme diverse, dai romantici – rifugge aborrito. Ad essa il *Dichter-Herrscher* contrappone la propria e personale «*schöpfung*» (creazione).

«*Der schöpfung wo er nur geweckt und verwaltet
Erhabene neuheit ihn manchmal erfreut ·
Wo ausser dem seinen kein wille schaltet
Und wo er dem licht und dem wetter gebeut.*»⁵⁰⁷

«Nel mondo ov'egli solo avviva e crea
gode talvolta dell'alta inventiva,
dove oltre il suo nessun volere regge
e dove comanda alla luce e alla stagione.»

Il tema dominante è, dunque, l'artificio e l'artificialità nel senso più proprio del termine. Algabal si sostituisce a Dio per farsi «*artifex ipsius mundi*»⁵⁰⁸ (artefice del proprio mondo), rivendicando con

⁵⁰⁷ Algabal, pp. 25-27.

⁵⁰⁸ L'espressione ciceroniana si riferisce precisamente ad una natura panteisticamente divinizzata. Cit. in: Thomas Laycock, *Mind and Brain Or the Correlations of Consciousness and Organization*, BiblioLife, London and Edinburgh, 2009, p. 311.

orgoglio l'originale superiorità della realtà irreali, surreale e in qualche modo antifenomenica, da lui creata. Una realtà in cui si risolve la tradizionale dualità cartesiana fra *res cogitans* e *res extensa* non nell'ascendenza da una comune sorgente creatrice, bensì nella sostituzione *sic et simpliciter* della "causa prima" con il soggetto stesso. Si noti, a questo proposito, il ricorrere quasi ossessivo di termini sinonimici e assonanti («*ersonnen*», «*beschworen*», «*geboren*») che richiamano la potenza creatrice della fantasia poetica.

*«Die häuser und höfe wie er sie ersonnen
Und unter den trittten der wesen beschworen
Ohne beispiel die hügel die bronnen
Und grotten in strahlendem rausche geboren.»⁵⁰⁹*

«Case e cortili da lui figurati
evocati sotto il passo dei viventi
le colline e le fonti senza pari
e grotte create in roccia lucente»

Su questo punto non ci si può esimere dal citare un noto passo di À *Rebours*, in cui il supremo esteta Des Esseintes lancia un preciso e puntuale *j'accuse* alla natura ispiratrice di una certa lirica convenzionale, banale e ripetitivo sfondo paesaggistico che poco o nulla può ormai dire al poeta moderno.

«[...] l'artifice paraissait à des Esseintes la marque distinctive du génie de l'homme. Comme il le disait, la nature a fait son temps; elle a définitivement lassé, par la dégoûtante uniformité de ses paysages et de ses ciels, l'attentive patience des raffinés [...] quel monotone magasin de prairies et

⁵⁰⁹ *Ivi*, p. 25.

d'arbres, quelle banale agence de montagnes et de mers! Il n'est, d'ailleurs, aucune de ses inventions réputée si subtile ou si grandiose que le génie humain ne puisse créer [...] cette sempiternelle radoteuse a maintenant usé la débonnaire admiration des vrais artistes, et le moment est venu où il s'agit de la remplacer, autant que faire se pourra, par l'artifice.»⁵¹⁰

«[...] l'artificio sembrava a Des Esseintes il carattere distintivo del genio umano. La natura, diceva, ha fatto il suo tempo; ha stancato definitivamente, con la disgustosa uniformità dei suoi paesaggi e dei suoi cieli, l'attenta pazienza dei raffinati [...] che monotono magazzino di prati e alberi, che banale agenzia di montagne e di marine! D'altra parte, non vi è alcuna delle sue invenzioni così sottile o grandiosa che il genio umano non possa crearla a sua volta [...] questa eterna rimbambita ha ormai esaurito la bonaria ammirazione dei veri artisti, ed è venuto il momento in cui deve essere sostituita per quanto è possibile dall'artificio»

L'opera di Novalis e Hoffmann, dunque, costituì verosimilmente lo spunto per la costruzione letteraria di un cosmo sotterraneo gravido di tesori minerali così come questo celebre passo del capolavoro huysmansiano fu presumibilmente presente a George nella sua originale rielaborazione del *topos* della contrapposizione fra naturale ed artificiale. Ciò detto, possiamo affermare con relativa certezza che quest'ultimo motivo della superiorità del paesaggio artificiale, dominante in tutta la prima sezione dell'*Algabal*, si sviluppò in George primariamente a partire dalla lettura di Baudelaire. Una testimonianza straordinariamente acuta e *tranchant* del rifiuto del culto rousseauiano della sana e incontaminata natura, cui Baudelaire contrappone la superiore realtà della artificiale creazione poetica, è attestato già in una famosa lettera inviata dal poeta a Fernand Desnoyers, databile alla fine del 1853 o ai primi mesi del 1854.

⁵¹⁰ Joris Karl Huysmans, *À Rebours*, op. cit., p. 52.

«*Mon cher Desnoyers, vous me demandez des vers [...] sur les bois, les grands chênes, la verdure, les insectes, — le soleil, sans doute? Mais vous savez bien que [...] mon âme est rebelle à cette singulière Religion nouvelle, qui aura toujours, ce me semble, pour tout être spirituel je ne sais quoi de shocking. Je ne croirai jamais que l'âme des Dieux habite dans les plantes et, quand même elle y habiterait, je m'en soucierais médiocrement, et considérerais la mienne comme d'un bien plus haut prix que celle des légumes sanctifiés.*»⁵¹¹

«Mio caro Desnoyers, voi mi chiedete dei versi [...] sui boschi, le grandi querce, la vegetazione, gli insetti – il sole, senza dubbio? Ma voi sapete bene che [...] la mia anima si ribella a questa singolare nuova Religione, che avrà sempre, mi pare, nel tentativo di essere spirituale, qualcosa di scioccante. Non crederò mai che l'anima degli Dèi abiti nelle piante e, qualora pure vi abitasse, non me ne preoccuperei troppo e considererei la mia di pregio ben maggiore di quella dei legumi santificati»

In particolare, il principale *Vorbild* appare essere qui per George il celebre *Rêve parisien* (Sogno parigino), penultima poesia della sezione *Tableaux parisiens* (Quadri parigini) delle *Fleurs*. Il fatto poi che proprio questa poesia non sia stata inserita nelle celebri «*Umdichtungen*» (trasposizioni poetiche), che analizzeremo in dettaglio in un capitolo espressamente dedicato alle traduzioni georghiane, non nega e anzi conferma questa ipotesi, spiegandosi con quella che il noto critico letterario Harold Bloom definisce «*the anxiety of influence*»⁵¹² (l'ansia dell'ascendente). La stessa evidenza della derivazione da questa specifica lirica dell'illustre e amato modello baudelairiano avrebbe, dunque, suggerito a George una simile accortezza. Ad una lettura sinottica dei due testi, georghiano e baudelairiano, questo debito appare ad ogni modo incontestabile. Numerosi i possibili esempi in proposito: ai fiumi «*die in den höheren stollen/ wie scharlach granat und rubinen*

⁵¹¹ La lettera è riportata integralmente in: Felix William Leakey, *Baudelaire and Nature*, Manchester University Press, 1969, pp. 121-122.

⁵¹² Harold Bloom, *The anxiety of influence. A theory of poetry*, Oxford University Press, New York, 1973 (1997).

sprühten» (che sgorgano negli alti recessi/ come scarlatto granato e rubini)⁵¹³ corrispondono, ad esempio, i baudelairiani «*gouffres de diamant*» (gorghi di diamante) come ai «*flots magiques*»⁵¹⁴ (mari magici) le onde «*bei armige riffe und gähnende drachen*» (fra scogli insidiosi e sbadigli di draghi)⁵¹⁵ del testo georghiano. Sarebbe inutile e ridondante citare e confrontare ulteriormente singoli versi. Basti qui di seguito riportare la decima quartina della prima parte del *Rêve parisien*, nella quale è esemplarmente riassunto il comune tema della costruzione di un regno che, antitetico all'universo naturale, si esplicita nella sua dimensione minerale e antivitale.

«*Architecte de mes féeries,*
Je faisais, à ma volonté,
Sous un tunnel de pierreries
Passer un océan dompté»

«Architetto di favole, a mio gusto
soggiogavo un oceano, i ribelli
flutti umiliandone entro un angusto
cunicolo, incrostato di gioielli»⁵¹⁶

Il modello del *Rêve parisien* ci introduce anche alla lettura della seconda lirica della sezione, nella cui terza quartina riecheggia una probabile eco dei versi «*Nul astre d'ailleurs, nuls vestiges/ de soleil*» (Nessuna stella in cielo, tuttavia,/ né un'impronta di sole) e «*Versaient le trésor de leurs urnes*» (colava/ la ricchezza delle fluide urne)⁵¹⁷. Il titolo, *Der saal des gelben gleisses und der*

⁵¹³ *Algabal*, p. 25.

⁵¹⁴ *I fiori del male*, pp. 192-193.

⁵¹⁵ *Algabal*, p. 25.

⁵¹⁶ *I fiori del male*, p. 192-193.

⁵¹⁷ *Ibid.*

sonne (La sala gialla fulgida e del sole)⁵¹⁸, svela già il tema portante della breve composizione. Si aprono le porte della prima sala del «*palais infini*» (palazzo illimitato)⁵¹⁹ algabaliano, la «sala del sole» per l'appunto, il cui nome è tuttavia volutamente ingannevole: il colore giallo che domina l'ambiente è dovuto non già ai raggi dell'astro diurno bensì alle «*ungeschmückten platten goldnen ziegel*» (disadornate lisce lastre d'oro) che ne ricoprono a guisa di specchi ogni lato, possibile reminiscenza della descrizione del tempio di Eliogabalo data da Erodiano⁵²⁰.

Come all'esterno, nel tempio-reggia di Algabal è severamente vietato ogni elemento che sia espressione del mondo naturale/vitale, trasfigurato ove presente nel suo corrispettivo minerale o inanimato: la comune fonte d'acqua diviene così una «*feuerbronne*» (fonte ignea), da cui zampillano «*topase untermengt mit bernstein-kernen*» (topazi mescolati a chicchi d'ambra), e la proverbiale possanza vitalistica leonina trova posto solo in forma di ornamentali pelli («*löwenhäute*») stese al suolo. Quest'ultimo elemento è, tuttavia, anche e soprattutto un *poncif* della letteratura *fin de siècle*, che George potrebbe aver desunto ad esempio dal racconto *The Fisherman and His Soul* (Il pescatore e la sua anima, 1888) di Oscar Wilde, in un passo del quale si legge: «*The young Emperor was there on a bed of lion skins*»⁵²¹ (Il giovane imperatore giaceva lì su un letto di pelli di leone).

La fonte più suggestiva risulta, tuttavia, essere *L'Ève future* (L'Eva futura) di Villiers de L'Isle-Adam. Pubblicato nel 1886, oggi rivalutato come capostipite del fortunato genere della *science fiction* e noto principalmente per aver introdotto il neologismo “androide”, questo romanzo fu salutato immediatamente dai simbolisti francesi come un indiscusso capolavoro a dispetto della tiepida accoglienza di pubblico e critica. Mallarmé ne parlò addirittura, in termini entusiastici, come l'opera su cui avrebbe riposato in futuro la fama del suo autore⁵²². Una simile ipotesi, tuttavia, non è priva di più profonde implicazioni. L'inserimento di questo elemento all'apparenza meramente

⁵¹⁸ *Algabal*, p. 27.

⁵¹⁹ *I fiori del male*, p. 190.

⁵²⁰ Erodiano, V, 3, 4.

⁵²¹ Oscar Wilde, *The Fisherman and His Soul*, Black Cat Publishing, Genoa, 2004, p. 70.

⁵²² Cfr. Auguste Villiers de L'Isle-Adam, *Eva futura*, traduzione di Maria Vasta Dazzi, con un saggio di Stéphane Mallarmé, Milano, Bompiani, 1966, p. XVIII.

esornativo non sarebbe, dunque, la meccanica riproposizione di un *topos* ricorrente nella letteratura simbolista e decadente, funzionale solo all'evocazione di un interno di squisita raffinatezza (pregiate pelli di animali esotici sono menzionate anche in *À Rebours* di J.K. Huysmans)⁵²³. Se fosse stato davvero suggerito dalle pelli leonine presenti nel sotterraneo di Edison – alter ego letterario del grande inventore e creatore, nel romanzo, di una donna (Hadaly) perfetta proprio nella misura in cui sostituto artificiale dell'imperfetto modello in carne ed ossa – il riferimento assumerebbe nel contesto dell'*Algabal* una più precisa valenza simbolica. Questa interpretazione sembrerebbe corroborata da un altro possibile richiamo al romanzo dello scrittore di Saint-Brieuc: nella terza ed ultima quartina, infatti, potrebbe esserci un riferimento all'«*astre*» (astro), in realtà «*puissante lampe*» (potente lampada), che illumina la sala sotterranea in cui Edison lavora alla sua opera “contro natura”⁵²⁴ o, in alternativa, la reminiscenza del firmamento serico, cielo fittizio e artificiale, che riveste le volte dello studio di Des Esseintes.

A questo proposito, è interessante notare che nel sottosuolo del parco del castello di Linderhof – visitato da George, come già precedentemente ricordato, durante l'estate del 1891 – Ludovico II di Baviera aveva ricreato la grotta del *Venusberg* (monte di Venere) in cui è ambientata la scena d'apertura del *Tannhäuser* wagneriano, provvedendo affinché, tramite una centrale privata appositamente predisposta, l'enorme sala scavata nella roccia fosse costantemente illuminata da luci elettriche. Da notare, al primo verso, l'uso dell'aggettivo «*flach*» (piatto, levigato) riferito alla «*kuppel*» (calotta), come se il sole evocato nel verso d'apertura fosse per l'appunto una lampada appesa ad un soffitto.

«*Sie herrscht auf flacher kuppel unter sternem ·*

[...]

Nur nicht des Einen scharfen blick zu blenden

⁵²³ Vedi: Franco Moretti (a cura di), *Il romanzo. Temi, luoghi, eroi*, Einaudi, Torino, 2003, p. 501.

⁵²⁴ Cfr. John Anzalone (Ed.), op. cit., p. 105.

Vermag die stechend grelle weltenkrone»⁵²⁵

«Domina su una calotta fra le stelle

[...]

Lo sguardo acuto dell'Uno non abbaglia

la corona del cielo dardeggiante»

La lirica si conclude, infine, su una nota olfattiva. La sacralità orientale dell'ambiente è enfatizzata dalla presenza di «*dreimal tausend schwere urnen*» – letteralmente «tre volte mille pesanti urne», ricordo forse delle urne da cento libbre menzionate da Lampridio⁵²⁶ – in cui vengono bruciate essenze dal profumo inebriante: «*amber*» (ambra), «*weihrauch*» (incenso) e «*zitrone*» (limone). Se l'associazione di ambra e incenso ricorre già nel famoso sonetto *Correspondances* di Baudelaire («*Comme l'ambre, le musc, le benjoin et l'encens*»)⁵²⁷, non sorprende l'inserimento solo apparentemente spurio della solare pianta di limone. Essa è originaria del Mediterraneo orientale e fu importata in Europa per la prima volta proprio dai Romani⁵²⁸. Il duplice richiamo all'Oriente e all'Italia – quest'ultima associazione riecheggianti il primo verso (*Kennst du das Land, wo die Zitronen blühen?*) della *Mignon* goethiana, una delle più note e citate liriche della letteratura tedesca, inserita ad apertura del terzo libro dei *Wilhelm Meisters Lehrjahre* (Anni di apprendistato di Wilhelm Meister, 1795-96) – la configura anche come pianta riassuntiva del destino del giovane imperatore siriano. E proprio una riflessione sul destino di Algabal, venata di amarezza e rimpianto, è al centro della lirica successiva.

La celebrazione delle nozze ierogamiche fra il dio solare di Emesa e la dea lunare Astarte, venerata presso il tempio di Sidone – cui allude il verso «*Der weisses licht und weissen glanz vereint*» (Che

⁵²⁵ *Algabal*, p. 26.

⁵²⁶ Lampridio, XIX, 3.

⁵²⁷ *I fiori del male*, p. 18).

⁵²⁸ Alfredo Cattabiani, op. cit., pp. 297-298.

sposa luce bianca e bianco lustro)⁵²⁹ – sigilla il passaggio nella seconda sala del palazzo/santuario dell'imperatore/sacerdote, opposta e complementare alla prima, la “sala della luna”. Ancora una volta l'*incipit* che dà il titolo alla composizione, *Daneben war der raum der blassen helle* (Accanto la stanza del pallido chiarore)⁵³⁰, suggerisce già l'impianto coloristico dominante nell'intera lirica: il bianco, declinato nelle più diverse e fantasiose variazioni tonali. L'ambiente si presenta, qui come già nella sala precedente, qualificato da un gusto per l'eccentricità e la bizzarria che è funzionale al simbolico monocromatismo. Il suolo appare come innevato («*am boden schnee*») e la volta sembra fatta di nubi («*oben wolke*») per effetto di stupende pelli candide, meravigliosi pavoni fanno orgogliosamente mostra di code che «*schimmern wie das eis*» (scintillano come ghiaccio) e, in ultima analisi, ogni elemento dell'arredo lussuosamente stravagante sembra ricoprirsi di una uniforme patina di luce lattiginosa.

«Für jede zier die freunden farbenstrahlen:

Aus blitzendem und blindendem metall ·

Aus elfenbein und milchigen opalen ·

Aus demant alabaster und kristall ·»⁵³¹

«Per ogni arredo un fascio di colori:

di metalli brillanti e più opachi,

di avorio e di opali lattescenti,

di diamante di alabastro e di cristallo»

Due le uniche note di colore in un paesaggio altrimenti invariabilmente iemale: alcuni pannelli di legno di cedro alle pareti, all'apparenza riproposizione dell'ennesimo *topos* letterario decadente

⁵²⁹ *Algabal*, p. 26. Cfr. Erodiano, V, 6, 4-5.

⁵³⁰ *Ibid.*

⁵³¹ *Algabal*, pp.26-28.

giacché anche nella casa di Fontenay di Des Esseintes troviamo un «*vestibule vêtue de boiseries de cèdre*»⁵³² (vestibolo rivestito di pannelli di cedro); una palla di murra, pietra opalescente dalle venature colorate molto apprezzata in epoca romana e destinata alla produzione di pregiati vasi e coppe. La lirica si conclude proprio su quest'ultimo oggetto, cui è interamente dedicata l'ultima quartina.

*«Da lag die kugel auch von murra-stein
Mit der in früher jugend er gespielt ·
Des keisers finger war am tage rein
Wo tränend er sie vor das auge hielt.»*⁵³³

«Là stava pure la sfera di murra
con cui giocava nella fanciullezza,
pura era la mano dell'imperatore
il giorno che piangendo la guardava.»

La vista del balocco infantile suscita nell'imperatore il commosso ricordo della sua fanciullezza dorata, vissuta nella purezza di un rapporto immediato e quasi empatico con il divino garantitogli dalla sua funzione di alto sacerdote per diritto ereditario della divinità solare; una purezza che, per un fugace istante, egli sembra ritrovare («*des keisers finger [...] rein*»). Il riferimento alla sua fanciullezza lontana va, dunque, di pari passo con il richiamo alla dignità sacerdotale. In questo senso, è interessante ricordare come l'unica altra nota di colore nella sala (i già citati «pannelli di

⁵³² Joris Karl Huysmans, *À Rebours*, op. cit., pp. 90-91.

⁵³³ *Algabal*, p. 28.

cedro») potrebbe essere un'eco della biblica tradizione che voleva l'interno del tempio di Salomone rivestito per l'appunto di questa pregiata tipologia di legno⁵³⁴.

Questo duplice riferimento alla sacralità ci guida così verso l'ultima lirica di questa prima sezione. Completato l'iniziatico percorso attraverso le sale rispettivamente del giorno e della notte, è lo stesso Algabal ad entrare in scena e condurci nel cuore recondito e segreto della sua onirica fantasia architettonica. Nell'isolamento totale di un *hortus conclusus* bizzarramente funereo⁵³⁵ che egli stesso qualifica con il termine «*heiligtum*» (santuario), l'imperatore prende la parola e svela se stesso in quel giustamente celebre monologo lirico che si apre con il verso «*Mein garten bedarf nicht luft und nicht wärme*» (Il mio giardino non vuole luce e calore)⁵³⁶. Nelle prime tre quartine l'accento è posto, come già nella prima poesia, sull'innaturale artificialità degli elementi apparentemente naturali che compongono l'ambiente; ma nel giardino algabaliano, diversamente dal regno delle «*hundertfarbigen erzen*» (pietre dai cento colori), non sono ammesse neppure le pietre preziose e i minerali ove presentino tonalità sgargianti. Un velo grigio-nero di morte avvolge ogni cosa: i rami e i tronchi degli alberi sono invariabilmente «*von kohle*» (di carbone), gli stormi di uccelli sono «*leblos*» (inanimati) e, alla luce di un bagliore grigiastro («*grauer schein*»), prati e aiuole appaiono sovrastati da una cappa di «*staubige dünste der mandel-öle*» (polverosi effluvi di oli di mandorla). Solo in questo luogo di opprimente spiritualità, quintessenza chiaroscurale dell'universo già descritto nella prima poesia, Algabal può finalmente dare, se non risposta, almeno coerente formulazione al quesito che lo ossessiona.

«*Wie zeug ich dich aber im heiligtume*

– *So fragt ich wenn ich es sinnend durchmass*

In kühnen gespinsten der sorge vergass –

⁵³⁴ Stefania Tuzi, *Le colonne e il Tempio di Salomone: la storia, la leggenda, la fortuna*, con saggio introduttivo di Marcello Fagiolo, Gangemi Editore, Roma, 2002, p. 4.

⁵³⁵ Sul valore della simbologia del giardino nel simbolismo: Renato Poggioli, *Teoria dell'arte d'avanguardia*, Il Mulino, Bologna, 1962, p. 20.

⁵³⁶ *Algabal*, p. 28.

Dunkle grosse schwarze blume?»⁵³⁷

«Ma come riproduco te nel santuario
– mi domandavo passeggiando assorto
dimentico di affanni in trame audaci –
oscuro grande fiore nero?»

Premesso che l'interpretazione dei versi succitati resta ancora fortemente controversa, è necessario qui dar innanzitutto conto della lettura tradizionale che vede nel «fiore nero» il simbolo ultimo dell'artificialità creatrice⁵³⁸ e con ciò della stessa «*neue Kunst*» (nuova arte) georghiana. «Tardiva immagine simbolica della romantica conoscenza magico-orfica»⁵³⁹ ma anche pietra angolare di una costruzione autarchica e autotelica, esso rappresenta la negazione di quel «fiore azzurro» novalisiano che è superba metafora dello «*Streben nach dem Unendlichen*» (tensione verso l'infinito), dell'inesausto anelito poetico del romanticismo⁵⁴⁰. Una negazione che peraltro origina già sul piano lessicale, sia nell'evidente alterità coloristica sia nella meno ovvia contrapposizione fra l'orizzontalità della «*große*» (grande, ma anche largo) «*schwarze Blume*» (fiore nero) e la spinta verticale della «*hohe*» (alto) «*lichtblaue Blume*» (fiore azzurro)⁵⁴¹.

Se ciò è vero, come è vero che esso «nega anche il fiore-cammeo dei simbolisti francesi»⁵⁴², non si comprende comunque per quale ragione dovrebbe risultare tanto difficile ad Algabal – demiurgo di una nuova realtà e qui più che altrove *alter ego* dello stesso George, impegnato nella costruzione della sua rivoluzionaria *Kunstanschauung* – creare un simbolo che la esprima compiutamente⁵⁴³.

Salvo che il problema non sia tanto creare un fiore artificiale dall'aspetto naturale quanto l'inverso:

⁵³⁷ Algabal, p. 28-30.

⁵³⁸ Ingo Roland Stoehr, *German Literature of the Twentieth Century. From Aestheticism to Postmodernism*, Camden House, Rochester (NY), 2001, p. 32.

⁵³⁹ MS, p. 29.

⁵⁴⁰ Cfr. Salvatore Lo Bue, *Il fiore azzurro. Infinito e anima romantica*, FrancoAngeli, Milano, 2006, p. 24 e segg.

⁵⁴¹ Bettina Gruber, Gerhard Plumpe (Hrsgg.), *Romantik und Ästhetizismus*, Königshausen & Neumann Verlag, Würzburg, 1999, p. 96.

⁵⁴² Ladislao Mittner, op. cit., p. 960.

⁵⁴³ Cfr. Algabal, p. 73.

è questo né più né meno l'obiettivo che si pone Des Esseintes nel capitolo VIII del capolavoro huysmansiano, dove non a caso troviamo, fra le numerose mostruosità vegetali passate in rassegna, anche un *Amorphophallus* «*aux longues tiges noires couturées de balafres, pareilles à des membres endommagés de nègre*»⁵⁴⁴ (dai lunghi fusti neri cosparsi di cicatrici, come membra sfregiate di un negro) e «*des Crotons noirs [...] en tôle*»⁵⁴⁵ (crotoni neri [...] che sembravano di lamiera). Le possibili soluzioni al quesito sono tante e varie. Si menzioni, fra le molte più o meno convincenti, l'interessante ipotesi che il «fiore nero» sia la vera e per ciò stesso irriproducibile immagine del dio El-Gabal che, come abbiamo ricordato, era adorato nel tempio di Emesa sotto forma di una grande pietra nera⁵⁴⁶.

A questo punto, ci permettiamo di avanzare, sulla base di quanto rilevato e della letteratura critica vagliata, due interpretazioni personali che vanno a sommarsi al lungo elenco: leggendo l'intera quartina come un bilancio dello stesso George sulla propria produzione poetica fino a quel momento, l'incapacità di rappresentare questo simbolo della sua nuova arte potrebbe nascere dall'impossibilità di negare una tradizione (romantica, ma anche e soprattutto simbolista) in cui affondano le radici della sua poetica e che egli si avvede di non poter mai (almeno non completamente) superare; o, in alternativa, possiamo anche interpretare l'intera lirica come il simbolico rovesciamento di una delle tradizionali rappresentazioni della femminilità eroticamente sessualizzata, il “giardino chiuso” (4,12) del libro veterotestamentario del Qohelet, e di conseguenza il “fiore nero” come il totem ancora tabuisticamente irriproducibile dell'omosessualità di Algabal/George. Quale che sia l'interpretazione preferita, appare comunque evidente almeno un dato: la fantasia creatrice di Algabal, apparentemente illimitata e onnipotente, ha raggiunto un limite che risulta a lui stesso invalicabile.

⁵⁴⁴ Joris Karl Huysmans, *À Rebours*, op. cit., p. 119.

⁵⁴⁵ *Ivi*, p. 121.

⁵⁴⁶ Cfr. *Algabal*, p. 73.

I «giorni» del sovrano esteta

La sezione centrale del poema, intitolata «*Tage*» (Giorni), è la meno coesa sul piano metrico e contenutistico e, ulteriore disomogeneità rispetto alla prima, i dieci componimenti in cui si articola presentano un andamento che, pur con qualche necessaria precauzione terminologica, potremmo definire narrativo. Ai quadri verbali paurosamente inanimati e inabitati della sezione precedente si sostituiscono descrizioni laconicamente nitide di momenti della vita del giovane imperatore, tutti a diverso titolo simbolicamente rilevanti. La figura che ne emerge è quella di un adolescente prematuramente invecchiato nel culto della bellezza, refrattario ad ogni forma di agire e invariabilmente ieratico in ogni suo gesto, disumano – ma potrebbe dirsi anche sovrumano⁵⁴⁷ – nella misura in cui appare estraneo tanto alle più elementari e universali leggi dell'etica quanto alle più ovvie preoccupazioni di ordine morale.

La poesia che apre la sezione è, in questo senso, esemplarmente esplicatrice del carattere dell'Eliogabalo georghiano, qui colto nell'atto sacrale e rituale di attendere alla cura delle sue colombe. La contrapposizione fra la canicola del meriggio («*die sonne wallt*») all'esterno del palazzo e la freschura degli «*höfen von basalt*» (atri di basalto) che lo accolgono, accentuata e amplificata dalla rima, sottolinea l'incolmabile separazione fra gli ambienti e conseguentemente tra gli uomini che li abitano. Segue un'intera quartina dedicata alla descrizione degli abiti sontuosi indossati da Algabal, espressione emblematica dell'eccezionalità della sua figura. Si noti la presenza della maiuscola («*Serer-seide*»), sempre significativa ove presente non in principio al verso georghiano, e soprattutto la ridondanza di suoni sibilanti tesi a marcare il carattere di lusso inusitato ed eccentrico.

«Er trägt ein kleid aus blauer Serer-seide

Mir sardern und safiren übersät

In silberhülsen säumend aufgenäht ·

⁵⁴⁷ Cfr. Wolfram Malte Fues, Wolfram Mauser (Hrsgg.), op. cit., p. 277.

Doch an den armen hat er kein geschmeide.»⁵⁴⁸

«Porta una veste serica turchina
disseminata di agate e zaffiri
baccellata d'argento intorno ai bordi;
ma le braccia non ornano monili».

L'ultimo verso, che sottolinea il contrasto con l'eleganza priva di orpelli del suo braccio nudo, preannuncia il «*weisser finger*» (bianco dito) del verso successivo. L'usuale fissità abbandona, quindi, per un attimo il volto del sovrano, che sorride mentre raccoglie chicchi di miglio da un bacile d'oro. L'atmosfera rarefatta di sublime spiritualità è resa, in questi versi, in modo mirabile da George, il quale gioca magistralmente con la punteggiatura e il lessico spezzando e ricomponendo ritmicamente i versi fino al subitaneo e inatteso ingresso di una seconda figura, uno schiavo della Lidia. Nonostante la levità del passo («*leis*») e la doverosa proscinesis («*Und an des herren fuss die stirne senkte*»), la sua entrata in scena turba inevitabilmente la solennità della rito in atto. Senza che vi sia la necessità di un ordine in tal senso da parte di Algabal, è lo stesso schiavo ad emettere la propria sentenza di morte che immediatamente esegue.

«*Ich sterbe gern weil mein gebieter schrak*“
Ein breiter dolch ihm schon im busen stak ·
Mit grünem flure spielt die rote lache.»⁵⁴⁹

«“Voglio morire, ha sussultato il mio sovrano”
larga una lama già gli apriva il petto,
la macchia rossa gioca con le lastre verdi.»

⁵⁴⁸ *Algabal*, p. 32.

⁵⁴⁹ *Ibid.*

L'apparente sproporzione fra la leggerezza della colpa e la severità del castigo autoinflitto è, in realtà, superba esplicazione dei principi e delle leggi che governano l'universo algabaliano. Lo schiavo ha compreso la gravità della suo gesto, ovvero l'interruzione di un momento di comunione dell'imperatore con il divino, e ha riparato alla sua colpa nell'unico modo possibile; ciò lo ha reso agli occhi del sovrano meritevole del perdono e questi gli concede di conseguenza l'onore di avere il suo nome inciso sulla coppa delle libagioni («*abendlichen weinpokal*»). Nell'aberrante ma ferreo sistema giuridico algabaliano, giustizia è stata fatta. Ciò che colpisce maggiormente è piuttosto la reazione dell'imperatore dinanzi all'atto. Con gesto di sdegno («*mit höhrender gebärde*»), egli fa un passo indietro e ai suoi occhi il corpo straziato del servitore appare solo come un curioso «gioco» di verdi e rossi. In altri termini, la consapevolezza della suprema importanza della propria persona, del compito che è destinata a svolgere, ingenera un ribaltamento di tutti valori e una negazione della sacralità della vita. La morte perde ogni carica di drammaticità.

Si citi, a questo proposito, un aneddoto riportato dal filosofo spengleriano Theodor Lessing nella sua autobiografia; si tratta di un episodio che, si dubiti o meno della sua autenticità, appare comunque altamente significativo in quanto espressione per l'appunto della negazione, ostentata da George, del valore comunemente attribuito alla vita umana. Passeggiando in compagnia del *Meister* lungo le rive del fiume Isar, George Klages e lo stesso Lessing videro un giorno un uomo, visibilmente ubriaco, venirgli barcollando incontro. Lessing, temendo che potesse precipitare in acqua ed affogare, propose di soccorrerlo mentre Klages, cinicamente compassionevole, replicò che una fine del genere sarebbe certo stata la più felice per un simile individuo. Seguì il commento di George che, procedendo oltre, risolse la disputa sentenziando che perfino l'ombra di un albero fosse più importante della morte di quell'individuo⁵⁵⁰. Il tema dell'immoralismo, o meglio dell'amoralismo georghiano, è di centrale importanza nell'*Algabal* e torneremo ad occuparcene.

⁵⁵⁰ Cit. in: Raymond Furness, *Zarathustra's Children. A Study of a Lost Generation of German Writers*, Camden House, Rochester (NY), 2000, p. 99.

La seconda poesia della sezione, «*Gegen osten ragt der bau*» (Verso oriente s'erge il tempio)⁵⁵¹, approfondisce proprio il tema suggerito ma non sviluppato pienamente nella prima, ovvero il privilegiato rapporto fra l'imperatore e l'istanza numinosa di cui egli è il rappresentate terreno. Il riferimento al «*grossen Zeus*» (grande Zeus) richiama il dato storico secondo cui l'imperatore Eliogabalo antepose la divinità solare siriana allo stesso padre degli dèi del pantheon greco-romano⁵⁵² così come l'indicazione del tempio, rivolto opportunamente verso oriente trattandosi di una divinità solare, riecheggia i passi di Lampridio ed Erodiano dedicati alla costruzione dell'*Elagabalium*⁵⁵³.

Segue alla prima quartina, funzionale ad una contestualizzazione storico-spaziale, l'azione. Assistiamo così al procedere di un animato e colorato corteo, composto di «*Tänzer [...] in verführenden gewändern*» (danzatori in vesti seducenti) ed giovani efebi («*Knaben*») che preparano il passaggio del sovrano-sacerdote spargendo rami di palme e olivo, sabbia, polvere d'argento e «*tote lilien und narzissen*» (morti gigli e narcisi). Il riferimento alla polvere di metalli preziosi (oro e argento) può essere sia una citazione da Lampridio⁵⁵⁴ sia un ricordo del già citato passo di À Rebours («*marchant dans de la poudre d'argent et du sable d'or*»), che spiegherebbe anche la presenza di un elemento apparentemente spurio come la sabbia («*sand*»). I rami di palme posti a guisa di cuscini («*kissen*») sotto i piedi di Algabal potrebbero, invece, essere una reminiscenza del suggestivo episodio del passaggio del faraone vittorioso presente in *Le roman de la momie* (Il romanzo della mummia, 1858) di Théophile Gautier.

[...] le peuple [...] jetai sur la route du vainqueur de longues branches vertes des palmiers [...]⁵⁵⁵

«[...] il popolo [...] gettava sulla strada del vincitore lunghi rami verdi di palme [...]»

⁵⁵¹ *Algabal*, p. 32.

⁵⁵² Dione Cassio, LXXX, 11, 1.

⁵⁵³ Lampridio, XVIII, 8; Erodiano, V, 6, 6.

⁵⁵⁴ Lampridio, XIX, 7-8.

⁵⁵⁵ Théophile Gautier, *Le roman de la momie*, Hachette, Paris, 1859, p. 107.

È stato anche suggerito che il riferimento riecheggi il noto episodio evangelico dell'ingresso di Gesù in Gerusalemme. Merita, tuttavia, notare che sia in Matteo che in Marco sono menzionati genericamente rami di alberi sparsi lungo la via⁵⁵⁶, mentre solo in Giovanni vengono nominati specificamente dei «*ramos palmarum*»⁵⁵⁷, i quali non sono però stesi a terra bensì tenuti in mano dalla folla che muove incontro a Gesù. Il riferimento incrociato a gigli e narcisi presenta anch'esso un certo grado di problematicità. Un significativo antecedente letterario è rappresentato dall'*Οἰδίπους ἐπὶ Κολωνῶν* (Edipo a Colono) di Sofocle, nel quale entrambi i fiori sono citati come intreccio ornamentale della corona posta sul capo delle dee agresti Demetra e Core⁵⁵⁸. Questo richiamo svela già in parte il simbolismo dell'immagine evocata, il cui peculiare valore è sottolineato dal posizionamento in chiusura di strofa e dall'utilizzo di un punto esclamativo finale. Bisogna ricordare, infatti, che il giglio era nell'antichità il fiore sacro per eccellenza nei culti femminili⁵⁵⁹, l'ἄνθος ἄνθεῶν (fiore dei fiori), intrecciato in ghirlande a simboleggiare il sacro legame fra terra e cielo⁵⁶⁰. Simbolo, dunque, sacrale della fertilità del suolo e della fecondità femminile, a dispetto della tradizione che ha visto nel *Lilium candidum* un simbolo di purezza e castità virginale. A questa tradizione precristiana si richiama, evidentemente, George come più tardi Huysmans che, nel romanzo *La cathédrale* (La cattedrale, 1898), descrive significativamente il profumo del giglio come «*absolument le contraire d'une senteur chaste*» (assolutamente il contrario di un sentore casto) e ne definisce la natura "orientale".

*C'est un mélange de miel et de poivre, quelque chose d'âcre et de doux, de pâle et de fort; cela tient de la conserve aphrodisiaque du Levant et de la confiture érotique de l'Inde*⁵⁶¹.

⁵⁵⁶ Matteo, 21, 8; Marco, 11, 8.

⁵⁵⁷ Giovanni, 12, 13.

⁵⁵⁸ Alfredo Cattabiani, op. cit., p. 137.

⁵⁵⁹ *Ibid.*

⁵⁶⁰ Cfr. Ileana Chirassi Colombo, *Elementi di culture precereali nei miti e riti greci*, Edizioni dell'Ateneo, Roma, 1968, p. 104.

⁵⁶¹ Joris Karl Huysmans, *La cathédrale*, in: Id., *Oeuvres complètes*, Slatkine Reprints, Genève, 1972, XIV, p. 31.

«È una miscela di miele e pepe, qualcosa di acre e dolciastro, di scialbo e forte; rassomiglia alla conserva afrodisiaca del Levante e alla confettura erotica dell'India».

Tuttavia, nel verso georghiano i fiori sono definiti «*tote*» (morti). Per quanto concerne il narciso, ciò può leggersi come riferimento al suo essere fiore infero, narcotico e velenoso, nato secondo il mito omerico «per compiacere il dio che molti uomini accoglie»⁵⁶². L'uso di tale aggettivo in riferimento al giglio, invece, non può non suonare anomalo. Una possibile interpretazione è che esso indichi un ribaltamento della simbologia illustrata, come già nel caso del fiore nero, nello specifico trasferendo la carica vitalistica ed erotica da una dimensione bacchica, eminentemente femminile, ad una esclusivamente maschile (i «danzatori» e i «fanciulli» del corteo).

Nella seconda parte della poesia, l'enfasi è posta sulla tensione mistica dell'eletto – Algabal è l'unico a poter accedere nell' ἄδύτου (“inaccessibile”) del tempio – verso il divino che «*nur sich gibt dem einen gast*»⁵⁶³ (solo si concede all'unico sodale). La sacra immagine («*das heilige bild*») del dio letteralmente gli si svela, ovvero appare a lui priva di veli («*entschleiert*»). Almeno tre i precedenti letterari che, alquanto verosimilmente, furono presenti a George al momento di comporre questi versi, se pure non li ispirarono direttamente: in area simbolista, *Salammbô* (1862) di Gustave Flaubert, la cui trama si articola in larga parte intorno al possesso del sacro «*voile*» della divinità lunare Tanit, e le mallarmeane *Héresies artistiques – L'Art pour tous* (Eresie artistiche – L'Arte per tutti, 1862) in cui l'arte è chiaramente concepita secondo il principio prestato all'estetica dell'*odi profanum vulgus* come religione avente propri misteri svelati esclusivamente ai suoi fedeli.

⁵⁶² Il testo si riferisce, naturalmente, ad Ade, fratello di Zeus e dio dell'oltretomba. Cit. in: Alfredo Cattabiani, op. cit., p. 148.

⁵⁶³ *Algabal*, p. 34.

«*Toute chose sacrée et qui veut demeurer sacrée s'enveloppe de mystère. Les religions se retranchent à l'abri d'arcanes dévoilés au seul prédestiné: l'art a les siens.*»⁵⁶⁴

«Ogni cosa sacra e che voglia restare sacra si avvolge nel mistero. Le religioni si trincerano al riparo di arcani svelati al solo predestinato: l'arte ha i suoi».

A questi due testi si aggiunga il romanzo incompiuto *Die Lehrlinge zu Sais* (I discepoli di Sais, 1802) di Novalis. Un passo di quest'ultimo sembra adattarsi particolarmente bene al contesto dell'*Algabal*, nel quale lo svelamento appare come la rivelazione al prescelto – ricorre negli ultimi due testi citati come in George un preciso riferimento in merito – di una verità iniziatica.

«*Einem gelang es – er hob den Schleyer der Göttin zu Sais – Aber was sah er? Er sah – Wunder des Wunders – Sich selbst.*»

«Ad uno riuscì – egli sollevò il velo della dea di Sais – Ma cosa vide? Vide – miracolo dei miracoli – se stesso.»⁵⁶⁵

George, a differenza di Novalis, non chiarisce quale sia questa verità rivelata. La poesia, però, si chiude significativamente con un verso in cui appare un accenno all'erotismo dominante nella prima parte, seppur qui misticamente sublimato in un «*kuss der süssen mirren*» (bacio delle dolci mirre). Solo dinanzi alla divinità, egli tramuta la prorompente carica sessuale dei coribanti in afflato mistico prima e, infine, nel narcisismo supremo che è il riconoscere sé stesso nell'immagine del divino, non a caso definita «*zwiegestalt*», figura doppia e speculare. Ma la rivelazione e la comprensione della verità divina può avvenire soltanto a condizione che Algabal si ritiri dal mondo, i cui rumori gli giungono non casualmente ovattati, come un «*ferner hall*» (eco lontana).

⁵⁶⁴ Stéphane Mallarmé, *Oeuvres complètes*, op. cit., p. 257.

⁵⁶⁵ Novalis, *I discepoli di Sais*, a cura di Alberto Reale, testo tedesco a fronte, Bompiani, Milano, 2001, p. 225.

È precisamente questo il tema centrale della terza lirica della sezione, costruita in forma di ideale replica alla *Augusta avia Augusti* (Augusta ava dell'Augusto), titolo onorifico attribuito a Giulia Mesa e di cui è evidente calco l'aggettivo sostantivato «*Erlauchte*». L'imperatore è chiamato a rispondere in prima persona all'accusa di indifferenza e inoperosità («*achtlos ohne tat*») mossagli dalla potente nobildonna e lo fa celebrando, apparentemente, il coraggio dimostrato in occasione della battaglia di Antiochia (218). In realtà, il ricordo di questo episodio centrale della sua biografia assolve solo alla funzione pratica di dimostrare che non è l'impotenza a dissuaderlo dall'agire («*nicht ohnmacht rät mir ab von euren handeln*»). La ragione del suo rifiuto della vita pratica e dell'azione non va, dunque, cercato nella mancanza di carattere o di determinazione; nasce, al contrario, da una lunga e profonda riflessione che gli ha fatto comprendere la vanità del vivere attivo («*Ich habe euren handels wahn erfasst*») e in particolare dell'impegno politico che gli sarebbe imposto.

Siamo di fronte all'ennesima riproposizione del *topos* già romantico, filtrato attraverso la tematizzazione dello stesso operata da Mallarmé, del rifiuto della vita pratica e della fuga dell'artista dalla società. Nella seconda parte del componimento, alla pacata seppur ferma difesa finora proposta si sostituisce una appena velata minaccia. Ora è Algalab ad assumere il ruolo di accusatore intimando alla donna, che ancora mira a decidere i destini di Roma, di non estraniargli («*entfremden*») suo fratello. Lo stesso fratello che nella quartina conclusiva appare come «*ein leichnam ohne haupt*» (un corpo senza testa), mentre Algalab gli passa accanto sollevando la toga per non macchiarla del suo sangue. Non è chiaro a quale figura storica si riferisca George, ma è estremamente probabile dal contesto che si tratti di Alessandro Severo, cugino di Eliogabalo ed associato al trono proprio grazie all'intervento di Giulia Mesa, alla cui vita l'imperatore effettivamente attentò pur senza riuscire nell'impresa omicida. L'incoerenza del riferimento storico non deve, qui come altrove, sorprendere. George conosce, come ampiamente testimoniato da numerosi riferimenti, le fonti antiche; ma trasforma continuamente ed in piena libertà i dati storici al

fine di piegarli e renderli ovviamente funzionali alla costruzione di una figura letteraria originale e autonoma.

Ne è un esempio anche la poesia seguente, la quarta della sezione e una delle più suggestive dell'intera raccolta. Sua peculiarità e maggior pregio è certamente la musicalità impressa ai versi dal sapiente utilizzo di un piede breve come la dipodia trocaica e dalla riduzione al minimo del legame grammaticale a tutto vantaggio dell'intarsio nominale⁵⁶⁶. Una scelta metrica e stilistica inusuale che, pur avendo suscitato contrastanti giudizi nella critica⁵⁶⁷, a nostro parere ben si adatta al ritmo incalzante che il poeta intende conferire all'azione rappresentata, teatralmente tesa verso il climax finale. Né appare un caso che la poesia affronti, fin dai primi versi come se si trattasse di una vera e propria *mise-en-scène*, uno degli episodi più noti della mitografia eliogabaliana, ovvero l'uccisione per soffocamento dei propri ospiti grazie ad un congegno meccanico in grado di riversare dal soffitto mobile di una sala da triclinio una imponente cascata di petali di rosa. L'episodio è riportato da Lampridio come esempio di inusitata e fantasiosa malvagità dell'empio sovrano, sebbene secondo lo stesso storico molte delle vittime fossero sopravvissute al macabro scherzo⁵⁶⁸. Lo stesso episodio era peraltro già stato riletto come espressione di inimitabile raffinatezza dal pittore di origine olandese, naturalizzato inglese, Sir Lawrence Alma-Tadema nel citato quadro e come tale trova ora posto anche nell'*Algabal*. L'originalità della rivisitazione georghiana sta, dunque, oltre che nell'eccidio finale di tutte le vittime predestinate, nella viva e avvincente teatralità da cui l'intero componimento è percorso e che risulta invece assente nell'opera pittorica. La poesia si apre con una panoramica della sala del convivio che sarà teatro dell'ecatombe, nel momento in cui il festino orgiastico che vi ha avuto luogo, di cui sono ancora evidenti le tracce, è ormai terminato.

«*Becher am boden* ·

⁵⁶⁶ MS, p. 14.

⁵⁶⁷ *Ibid.*

⁵⁶⁸ Lampridio, XXI, 5.

Lose geschmeide ·

Frauen dirnen

Schlanke schenken

Müde sich senken ·

[...]

Um die stirnen

Der kränze rest.»⁵⁶⁹

«Coppe per terra,

monili sparsi,

donne fanciulle

snelli coppieri

stanchi si chinano,

[...]

intorno alle fronti

ghirlande sciupate.»

Da sottolineare il preponderante e quasi ipnotico uso che George fa in questi versi della figura retorica dell'allitterazione, ottenendo l'effetto di calare il lettore in quello stesso «soporoso vapore» («*schläfernder broden*») in cui sono immersi gli ignari invitati. Un ottenebramento dei sensi da cui è Algalal stesso a risvegliare i propri ospiti con il grido imperioso di un distico, il cui effetto è potenziato dalla reiterazione chiasmica della parola chiave «*ende*» (fine).

«*Aller ende*

Ende das fest!»⁵⁷⁰

⁵⁶⁹ Algalal, pp. 36-38.

«La fine di tutti
sia fine alla festa!»

È il segnale convenuto, all'udire il quale i servitori istruiti in proposito azionano il meccanismo che fa «piovere rose» («*rosen regnen*»). Algabal si presenta così, per la prima volta nel poema, come diretto dispensatore di morte; ma è una morte che appare, come già negli episodi dello schiavo lidio e del «fratello», estetizzata. Ancora una volta lo sguardo e l'attenzione del lettore, che osserva la scena attraverso gli occhi del carnefice, sono concentrati solo sulla bellezza ed eleganza della variazione di colori e del cangiare delle tonalità (petali purpurei, bianchi e gialli). È doveroso aprire qui una breve parentesi. In questi versi più che altrove Algabal sembra conformarsi al precetto dannunziano secondo cui «bisogna fare la propria vita come si fa un'opera d'arte»⁵⁷¹ quale appare nella lettura di orgoglioso elitarismo che ne dà Claudio Cantelmo, il quale ricorda e nel ricordo esalta i propri illustri antenati «per le belle ferite che apersero, per i belli incendi che suscitarono, per le belle tazze che votarono, per le belle vesti che vestirono, per i bei palafreni che blandirono, per le belle femmine che godettero»⁵⁷². Segni inequivocabili della loro nobiltà sono, dunque, «le loro stragi, le loro ebbrezze, le loro magnificenze e le loro lussurie»⁵⁷³.

L'equazione fra violenza omicida e bellezza era del resto già stata teorizzata, nella prima metà dell'Ottocento, da De Quincey, il quale definì l'assassinio «*as one of the Fine Arts*» (come una delle Belle Arti)⁵⁷⁴. Ovviamente, non ci si riferisce alla banale ed ordinaria violenza, bensì a quella che Wilde descrive come «*a tragedy that possesses artistic elements of beauty*» (una tragedia che possiede elementi artistici di bellezza) e che contrappone sconsolatamente proprio alle «*real*

⁵⁷⁰ *Ibid.*

⁵⁷¹ Gabriele D'Annunzio, *Il Piacere*, Treves, Milano, 1921, p. 41.

⁵⁷² Gabriele D'Annunzio, *Le Vergini delle Rocce*, Treves, Milano, 1920 (I ed., 1896), p. 66.

⁵⁷³ *Ibid.*

⁵⁷⁴ Cit. in: Vittorio Santoli, *Fra Germania e Italia. Scritti di storia letteraria*, Le Monnier, Firenze, 1962, p. 84.

tragedies of life» (tragedie reali della vita)⁵⁷⁵. Questa equazione è anche, in ultima analisi, vera e propria sovrapposizione dei termini “Bellezza” e “Vita” nei termini del mantra wildiano «*Life has been your art*» (La vita è stata la tua arte), elegante motto che qualifica però in fondo solo un indolente edonismo. Nel mancato ottenimento di questo ideale obiettivo, nella lettura astoricizzante e oggi squalificata ma proprio in ciò di notevole valore documentario, il discepolo georghiano Friedrich Gundolf scorge il limite del simbolismo francese e la ragione del suo superamento da parte di George.

*«George ist hier der Gipfel und das Ende jener dichterischen Kunst von der Flaubert, Baudelaire, Mallarmé, Huysmans geträumt haben .. sie jedoch sind auf dieser Stufe stehen geblieben: die Kunst selbstgenugsamer Schein, sterile d.h. endhafte, vollendete Schönheit jenseits des Lebens, nicht Leben als Schönheit.»*⁵⁷⁶

«George è il culmine e il termine di quell’arte poetica sognata da Flaubert, Baudelaire, Mallarmé, Huysmans .. Essi però s’arrestarono qui: all’arte come apparenza autosufficiente, sterile cioè limitata, Bellezza perfetta al di là della Vita, non Vita come Bellezza.»⁵⁷⁷

Infine, un ulteriore comando dell’imperatore, il cui animo resta sempre impassibile di fronte alla drammatica e al contempo sublime conseguenza del suo fatuo capriccio, decreta «l’apertura delle chiuse» («*Auf die schleusen!*») e il definitivo seppellimento («*begraben*») dei corpi. Come appare evidente, Algabal è indifferente alla morte; o meglio, lo è diventato, estraniandosi progressivamente sempre più dal mondo reale. Se dovessimo trovare un motivo tematico che funga da *trait d’union* fra le diverse composizioni di questa sezione, sarebbe proprio questo, ovvero la graduale e sempre

⁵⁷⁵ *Ibid.*

⁵⁷⁶ Friedrich Gundolf, op. cit., p. 85.

⁵⁷⁷ Vittorio Santoli, op. cit., p. 86.

più esplicita *Weltentfremdung* di Algabal, elemento contenutistico centrale anche nella due poesie successive.

Nella quinta lirica la scelta del piede metrico, tripodia a ritmo alternato giambico e trocaico, appare ancora una volta intenzionalmente adeguata alla trama lirica, quasi anticipazione ritmica del dettato poetico. L'azione è, in questo caso, ridotta all'essenziale: l'imperatore, steso «*auf dem seidenen lager*» (sul letto di seta) e incapace di perdersi in un sonno ristoratore, eleva un'accorata preghiera ai «*Flötenspieler vom Nil*» (auleti del Nilo) perché gli concedano di cadere in quello che appare piuttosto come un deliquio di morte. I suonatori di flauto egizi, citati significativamente nel verso finale di entrambe le strofe del componimento, sono infatti qualificati come cantori sia della «*flucht aus den welten*» (fuga dal mondo) sia del «*glorreichen tod*» (morte gloriosa) e la richiesta finale di Algabal è non casualmente di «rapirlo e ucciderlo ancora» («*Entrückt und tötet mich wieder*»). Diverse le possibili suggestioni letterarie che avrebbero eventualmente ispirato questi versi a George. Se il tema dell'estraniamento dal reale e dell'evasione in un mondo di «*beauté absolue*», universo inevitabilmente onirico («*beauté rêvée*»), è infatti presente in Mallarmé⁵⁷⁸, il riferimento a musicisti dell'Egitto potrebbe essere una reminiscenza dell'episodio, descritto da Gautier nel già citato *Le roman de la momie*, in cui il giovane Poëri chiede alla finta schiava Hora di suonargli e cantargli un'«aria antica» che lo induca a cedere al sonno.

«[...] *fais résonner les cordes et chante-moi quelque ancien air bien doux, bien tendre et bien lent. Le sommeil est plein de beaux rêves, qui vient bercé par la musique.*»⁵⁷⁹

«[...] fai risuonare le corde e cantami qualche dolcissima aria antica, tenera e lenta. Il sonno è pieno di bei sogni, quando venga cullato dalla musica.»

⁵⁷⁸ Vedi: Francesco Piselli, *Mallarmé e l'estetica*, Mursia, Milano, 1969, p. 20.

⁵⁷⁹ Théophile Gautier, *Le roman de la momie*, op. cit., p. 158.

Il sesto componimento della sezione è poi direttamente rivolto all'esaltazione della singolarità eccezionale di Algabal, della sua individualità atipica e inconciliabile con il mondo, al tempo stesso dono e condanna. Nella prima parte tale unicità si traduce in separazione incolmabile dalla massa che ha «*korn*» (grano) e «*fechtspiele*» (ludi gladiatori) – traduzione quasi letterale della celebre espressione coniata da Giovenale e divenuta proverbiale, «*panem et circenses*»⁵⁸⁰ – assumendo i toni dell'astio violento e della brama di sangue.

*«Ich will dass man im volke stirbt und stöhnt
Und jeder lacher sei ans kreuz geschlagen.
Es ist ein groll der für mich selber dröhnt.*

*ICH bin als einer so wie sie als viele ·»*⁵⁸¹

««Io voglio che la gente muoia e gema
e chiunque ride vada sulla croce.
È un astio che rimbomba per me stesso.
IO son da solo come loro in molti.»

Una risposta di furiosa aggressività alla presa di coscienza del proprio solipsismo ontologico che si stempera, tuttavia, nella seconda parte, quando, camuffato «*in ihrer tracht*» (nel loro costume), egli decide di mescolarsi alla tanto odiata folla. Lungi dall'identificarsi con la plebe, proprio la lucida consapevolezza del suo destino gli concede un momento di serenità, salvo poi indurlo a cercare nuovamente la solitudine. La poesia si conclude, infine, su un'immagine di grande fascino e profondo significato.

⁵⁸⁰ Giov., *Sat.*, X, 81.

⁵⁸¹ *Algabal*, p. 40.

«Und beinah einer schwester angesicht
Erwiderte dem schauenden ein spiegel.»⁵⁸²

«e quasi una sembianza di sorella
mi rimandava uno specchio contemplato.»

Abbiamo già avuto occasione di notare come il tema dell'omosessualità di Eliogabalo, ricorrente con frequenza nelle fonti storiche note a George, sia stato quasi completamente espunto dal testo dell'*Algabal* ad eccezione di velati riferimenti la cui interpretazione resta peraltro incerta. Quali siano le ragioni di tale scelta da parte del poeta renano – prudenza nell'affrontare un tema che ancora poteva apparire in quegli anni scabroso o piuttosto legittima selezione dei temi più utili alla costruzione di una autonoma figura letteraria – è arduo, se non impossibile, stabilire. Possiamo solo prenderne atto e sottolineare, alla luce di ciò, l'eccezionalità dei succitati versi, unica esplicita espressione dell'io femminile, «quasi» sororale, del giovane sovrano. Ciò detto, l'evidenza della situazione rappresentata non getta discredito sulla figura di Algabal. Il riferimento storico al travestitismo di Eliogabalo⁵⁸³, alla sua abitudine di frequentare sotto copertura bordelli⁵⁸⁴ e di prostituirsi vestito da donna⁵⁸⁵ è esemplificativo dell'utilizzo che fa George delle fonti documentarie, utili solo a suggerire alla sua fantasia poetica elementi da rielaborare e adattare alla retorica di morte e potere del personaggio fittizio.

La settima poesia rappresenta l'ennesima variazione sul tema dell'estraneità di Algabal ai sentimenti più comuni e alle più umane espressioni di pietà. Teatro dell'azione è un campo di battaglia, paesaggio spaventoso e orrorifico, probabile rivisitazione in chiave eroico-macabra della più volte citata battaglia di Antiochia. Una landa desolata e mortifera («*samenlos*»), scossa dalle forze della natura, che l'imperatore percorre su «*graue rosse*» (grigi destrieri) sfidando il pericolo di

⁵⁸² *Algabal*, p. 42.

⁵⁸³ Lampridio, XXVI, 5.

⁵⁸⁴ Lampridio, XXXII, 9.

⁵⁸⁵ Dione Cassio, LXXIX, 13, 2.

perdersi «*im moor*» (nella palude) o di restare ucciso dai «*blitze*» (fulmini). Intorno a lui, mentre un «*hahler wind umkreist die fläche*» (un vento secco mulina sulla piana), solo figure di cadaveri e echi di piante. Tuttavia, anche in questa atmosfera da tregenda, la morte appare coerentemente “bella” agli occhi del sovrano: i rivoli di sangue sono «*ziegelrot*» (color mattone) e scorrono «*schmal in regelgraden ketten*» (in sottili catene regolari), mentre le donne che piangono i propri cari defunti appaiono significativamente prive di volto, solo «*frauenhaare*» (chiome di donne) che versano lacrime di cui Algabal non comprende il senso e della cui autenticità conseguentemente dubita («*wahre tränen?*»).

L'unico onore concesso ai corpi dei caduti è il fumo prodotto dalle torce. Tuttavia, non è chiaro di quale legno siano composte tali torce. Bornmann ipotizza si tratti del pino resinoso, anche detto «*Harz-*» o «*Pechtanne*», da cui era pratica comune ricavare fiaccole⁵⁸⁶. Il termine impiegato da George, ovvero «*fichten*», indica però specificamente gli abeti rossi, la cui resina era usata anche per produrre nerofumo e che giustificherebbe l'aggettivo «*russend*» (fuliginoso). Ammettendo quest'ultima traduzione letterale, è interessante rilevare la connessione di questa pianta con il mito di Kaineídes la quale, stanca di essere donna, chiese a Poseidone di trasformarla in un guerriero invincibile. Mutatasi in uomo, Kaineús divenne però tanto superbo da piantare una lancia di abete nel centro della piazza del mercato, pretendendo che tutti lo venerassero come un dio. Zeus, indignato, decise di punirlo per la sua presunzione e ordinò ai Centauri di ucciderlo. Essi, dunque, percossero il giovane con tronchi di abete e lo soffocarono sotto una catasta di altri tronchi del medesimo legno. Kaineús, infine, rinacque sotto forma di uccello grigio mentre il suo corpo mortale assunse nuovamente le originali sembianze femminili⁵⁸⁷. Pur non potendo stabilire se George fosse o meno a conoscenza di questa tradizione mitologica legata all'albero da lui citato, pare davvero una curiosa coincidenza la presenza di specifici elementi e motivi propri della mitografia eliogabaliana (androginia, forzata venerazione di un uomo-dio, morte per soffocamento). Sembra più verosimile che George fosse a conoscenza di questo mito e ne sia rimasto affascinato proprio

⁵⁸⁶ Algabal, pp. 88-89.

⁵⁸⁷ Alfredo Cattabiani, op. cit., pp. 303-304.

per la parentela di temi con la storia di Eliogabalo, decidendo di inserire un cenno apparentemente occasionale ad esso in una poesia centrata proprio su un'immaginaria impresa guerresca di Algalab. L'ottava composizione segna un brusco stacco dalla precedente, un momento di quiete e di raccoglimento intimo che fa da contraltare al bellicoso ardore passato. L'imperatore è a colloquio con Agatone, la cui raffinata eleganza suggerisce si tratti di figura ispirata all'omonimo personaggio del platonico *Συμπόσιον* (Simposio). Il riferimento è certamente pregno di significato e implicitamente, seppur chiaramente, sovrappone ad Algalab la figura di Socrate. Per comprenderne il senso bisogna innanzitutto ricordare che, nel celebre dialogo, Agatone è colui che per ultimo espone, fra i convitati, le proprie idee su Eros prima che la parola passi a Socrate; il maestro inizia poi il suo discorso proprio allacciandosi a quanto sostenuto da Agatone e instaurando con lui un serrato dialogo. La parola passa quindi di fatto alla sacerdotessa Diotima, di cui Socrate riporta le parole, con l'effetto di calarci in un'atmosfera sacrale che stride con quella scanzonata della parte precedente⁵⁸⁸. La conclusione della riflessione socratica è che l'eros è brama di bellezza e immortalità, la quale può tradursi a sua volta in due differenti forme di amore: amore fertile per il corpo femminile, che darà la gioia della discendenza della prole, o amore per un'anima bella e simile alla propria che è l'espressione più alta di comunione fra gli esseri. Evidentemente Algalab si riferisce a quest'ultima nell'accomunare a sé il suo giovane allievo-amante, includendolo nella schiera di «*uns die das los für den purpur gebar*» (noi che il destino alla porpora ha destinato), mentre la sacralità della loro relazione è data dal suo stesso corpo divenuto «*urne*» (urna), tabernacolo del divino.

Un soffuso ma evidente sottofondo erotico percorre, peraltro, al di là dello stesso richiamo a Platone, l'intera composizione. Sempre nella prima strofa, il grazioso efebo, provato dalle avversità della vita, piange e tace. L'espressione georghiana «*o mein bruder mein genoss*» (o mio fratello mio compagno) è indubbio calco del «*frater seu comes*» di un passo del *Satyricon* petroniano nel quale viene delineata una scena pressoché identica di cui è protagonista un altro bel giovane, Gitone.

⁵⁸⁸ Maria Teresa Liminta, *Il problema della bellezza in Platone. Analisi e interpretazione dell' "Ippia Maggiore"*, Vita e Pensiero, Milano, 1998, p. 133.

«[...] *consedit puer super lectum et manantes lacrimas pollice extersit. Perturbatus ego habitu fratris, quid accidisset quaesivi. Et ille tarde quidem et invitus [...] : «Tuus» inquit «iste frater seu comes paulo ante in conductum accucurrit, coepitque mihi velle pudorem extorquere.»*⁵⁸⁹

« [...] il povero ragazzo si venne a sedere sul letto, asciugandosi col pollice le lacrime che gli inondavano la faccia. E io, colpito dallo stato del piccolo, gli chiesi che cosa fosse successo. Lui, diciamocelo, dopo un bel po' e senza troppo entusiasmo [...] disse: il tuo bel fratellino, o degno compare che sia, un attimo fa si è scaraventato qui e ha iniziato a fare di tutto per attentare al mio pudore.»⁵⁹⁰

Sebbene l'erotismo evidentemente sotteso all'intera scena non sia in George esplicitato, bisognerà notare che i termini «*frater*» e «*soror*» – si rammenti anche l'espressione «*einer schwester angesicht*» (viso di una sorella) in *So sprach ich nur in meinen schwersten tagen* – avevano una precisa doppia valenza in latino. Indicavano, infatti, ovviamente quando non riferiti a fratelli o sorelle di sangue, l'amasio o amasia, ovvero la persona con cui si avevano o si desiderava avere rapporti sessuali. L'uso dei suddetti termini in questo senso era molto diffuso, tanto da far sì che essi suonassero sempre ambigui. In un noto epigramma, Marziale li definisce «*nomina nequiora*» (appellativi sospetti)⁵⁹¹ e, in un altro epigramma parimenti famoso, lo stesso Marziale ha poi buon gioco a rispondere a Carmenione, il quale insisteva nel dirsi «fratello» del poeta:

«*Quare desine me vocare fratrem,*

*Ne te, Charmenion, vocem sororem.»*⁵⁹²

⁵⁸⁹ Petronio, *Satyricon*, IX, 3.

⁵⁹⁰ Petronio, *Satyricon*, introduzione, traduzione e note di Guido Reverdito, Garzanti, Milano, 1995, p. 11.

⁵⁹¹ Marziale, *Epigrammata*, II, 4.

⁵⁹² Marziale, *Epigrammata*, X, 65.

«Ragion per cui, o tu la smetti di chiamarmi fratello,
oppure io, Carmenione, ti chiamerò sorella.»⁵⁹³

La nona poesia, pubblicata per la prima volta nell'edizione di Berlino del 1898, sembra avere per la sua brevità solo la funzione di introdurre il tema della contemplazione del suicidio. La «pace assonnata» («*schläfrigen frieden*») di Algabal, ovvero il suo universo onirico solitario e autoreferenziale, viene turbato dai rumori («*lärmen*») della «*horde die zu gehorchen vergisst*» (orda che dimentica di obbedire). I fantasmi della rivolta della soldatesca prendono per la prima volta corpo, suscitando tra l'altro la memoria del funesto oracolo che profetizzò a Cesare di guardarsi dalle idi di marzo. L'ultimo dei tre distici in cui si articola la composizione chiarisce la risposta di Algabal, coerente con la sua logica, di fronte agli eventi che si preparano: darsi spontaneamente la morte prima che il popolo ribelle possa avere l'occasione di ucciderlo. Nel comporre questi versi, George aveva certamente presenti il passo in cui Lampridio descrive i bizzarri preparativi di suicidio predisposti da Eliogabalo. Questi contemplò, ad esempio, l'ipotesi di trafiggersi con una spada di oro massiccio, di impiccarsi con una corda di finissima seta purpurea e di gettarsi da una torre su un pavimento d'oro tempestato di pietre preziose⁵⁹⁴. Decide, tuttavia, di ignorarli a tutto vantaggio di un enunciato qui stranamente sobrio e pacato.

Protagonista della decima e ultima poesia della sezione, *Schall von oben!* (Suono dall'alto!)⁵⁹⁵, è il suono; più precisamente, le musiche che accompagnano il canto dei sacerdoti siriaci e che producono sull'animo di Algabal un effetto contrastante, di volta in volta elevandolo («*mich hoben*») nelle più celesti sfere o gettandolo nell'abisso («*in grüfte niederwarfen*») della più cupa disperazione. Ad ogni suono corrisponde, dunque, una precisa sensazione e la seconda delle tre quartine della composizione è destinata al relativo elenco. George tratta magistralmente il soggetto

⁵⁹³ Marziale, *Epigrammi*, a cura di Simonetta Beta, Mondadori, Milano, 1995, II, p. 641. Si rimanda, su questo argomento, a: Maurizio Bettini, *Fratelli/amanti. A proposito di Cistellaria 451-452*, in Rolf Hartkamp, Florian Hurka (Hrsgg.), *Studien zu Plautus' Cistellaria*, Gunter Narr Verlag, Tübingen, 2004, pp. 215-218.

⁵⁹⁴ Lampridio, XXXIII, 3-6.

⁵⁹⁵ *Algabal*, p. 44.

musicale, spezzando ritmicamente il verso in due parti corrispondenti rispettivamente all'evocazione dello specifico suono e all'effetto prodotto, offrendo un vero e proprio spartito semantico ricco di rime interne («Gelle»-«Helle»), allitterazioni iniziali («Leise»-«Laute»), allitterazioni interne («*striche*»-«*schläge*») e ridonanze sonore («*brennenden freuden*»).

Leise triller · verjüngen gesunden.

Laute stösse · mit lachen vergeuden.

Gelle striche · die bohrenden wunden.

*Helle schläge · die brennenden freuden.*⁵⁹⁶

«Trilli sommessi, rinascere sanare.

Squilli sonori, dissipare ridendo.

Stridule arcate, le ferite lancinanti.

Chiari colpi, le gioie brucianti.»

La trama lirica si chiude, infine, con una perentoria affermazione che prefigura implicitamente la morte ingloriosa che effettivamente patì Eliogabalo, la cui descrizione non può trovare posto nel poema georghiano: è lo stesso George a parlare qui per bocca di Algabal e ad incolpare la «seducente» musica dei sacerdoti siriaci («*Ihr verführer*») per il mancato suicidio, progettato per essere conforme allo stile di bizzarra e mai ordinaria eleganza che contraddistinse la vita dell'imperatore.

I «ricordi» del re sacerdote

⁵⁹⁶ *Algabal*, p. 46.

Il *Leitmotiv* dominante della terza sezione, intitolata *Andenken* (Ricordi), è esplicitato già nella prima delle sette composizioni che la compongono. Algabal ci viene presentato in uno stato di insanabile prostrazione, chiuso nella nostalgia di una fanciullezza che gli appare tanto più felice in quanto libera da ogni gravame di responsabilità politica. La sua memoria torna ai giorni trascorsi in Siria, quando egli viveva in piena comunione con la divinità e gli stessi dèi si assoggettavano al suo volere.

«*Dort beriet ich mit den göttern über ihren höchsten plan
Ihre kinder stiegen nieder mir zu lust und untertan.*»⁵⁹⁷

«Concertavo con gli dèi là il supremo lor disegno
discendeva a me la prole sottomessa al mio piacere.»

Nell'intera lirica, come nota acutamente Giuseppe Bevilacqua⁵⁹⁸, sembra riecheggiare il ricordo di *Da ich ein Knabe war* (Quando ero un fanciullo) di Friedrich Hölderlin. Il tema centrale è il medesimo, ovvero un'infanzia trascorsa a intimo contatto con divinità benigne («*O all ihr treuen/ Freundlichen Götter*») e un soggetto lirico profondamente estraniato dal mondo reale («*Ich verstand die Stille des Aethers/ Der Menschen Worte verstand ich nie*»)⁵⁹⁹. Nello specifico, tuttavia, il giovane imperatore rimpiange amaramente lo *status* puramente spirituale del suo ruolo di sacerdote del dio di Emesa; un ruolo che egli commise il grave errore di abbandonare per la corona imperiale.

Grosse tage wo im geist ich nur der herr der welten hiess ·

⁵⁹⁷ Algabal, p. 48.

⁵⁹⁸ Giuseppe Bevilacqua, *Letteratura e società nel secondo Reich*, Rebellato, Padova, 1965, p. 176.

⁵⁹⁹ Friedrich Hölderlin, *Poesie scelte*, traduzione e cura di Susanna Mati, Feltrinelli, Milano, 2010, pp. 52-54. Trad. it.: «Oh voi tutti fedeli/ amichevoli dèi», «Io compresi il silenzio dell'Etere/ la parola dell'uomo non la compresi mai».

*Arger tag wo in der heimat meine tempel ich verliess!*⁶⁰⁰

«Giorni grandi quando solo il mio spirito imperava,
giorno infausto quando i templi ripudiai della mia patria!».

L'antitesi fra i due versi del distico, rivelata già dall'uso della punteggiatura e sottolineata dalla contrapposizione «*Gross*»-«*Arg*» (grande-infausto) e «*tage*»-«*tag*» (giorni-giorno), suggerisce una relazione ossimorica e mutuamente esclusiva che sussisterebbe fra i poteri spirituale e temporale. Ciò che appare certo è che, nell'esoterico dizionario georghiano, il termine «*tempel*» (tempio) allude ad un'arte sacra e accessibile solo agli iniziati. Letta in questa chiave, l'intera lirica assume i contorni più definiti di una riflessione metaletteraria sul rischio di "contaminazione" che corre l'artista qualora si lasci condizionare dalla realtà esterna.

All'apparenza una semplice variazione sul tema del rimpianto di un'età irrimediabilmente perduta, la composizione seguente è in realtà una delle più poeticamente genuine della sezione grazie anche alla soluzione metrica adottata, ovvero dimezzare le doppie tetrapodie trocaiche precedentemente utilizzate, che conferisce ritmo e cadenza all'insieme. Gli anni della giovinezza sono qui evocati come un «*blumenalter/ Wo die zähre noch Genuss*» (età dei fiori/ quando dolce era anche il pianto), mentre l'io lirico compara il suo destino a quello di una farfalla delicata «*dem ein atem schon ein kuss*» (cui un soffio è già un bacio)⁶⁰¹ e alla quale, nella fuggevole ma lieta estate della sua vita, persino il dolore appare foriero di speranzose promesse. L'ultima quartina, infine, come è stato notato⁶⁰², appare una riproposizione del motivo petrarchesco di «primavera per me pur non è mai»⁶⁰³. Si tratta di un probabile ricordo di letture ginnasiali, su cui peraltro George si era già esercitato in due acerbe composizioni (*Schon künden heissere sonnenstrahlen an e Wenn die gärten*

⁶⁰⁰ *Algabal*, p. 48.

⁶⁰¹ *Ibid.*

⁶⁰² *Ivi*, p. 96.

⁶⁰³ Francesco Petrarca, *Rime di Francesco Petrarca*, Felice Le Monnier, Firenze 1834, p. 10.

ganz verblassen) entrate poi a far parte della raccolta di poesie giovanili *Die Fibel* (L'abecedario)⁶⁰⁴.

Nella terza poesia, programmaticamente aperta dal verso «*Jahre und vermeinte schulden..*» (Anni e presunti torti)⁶⁰⁵, il poeta abbandona momentaneamente lo sterile compianto per rievocare, con rinato orgoglio, la propria «*schöne*» (bellezza) offuscata dal trascorrere del tempo e dalle colpe imputategli dalla morale comune. La riaffermazione della propria superiorità morale è direttamente connessa con la missione sotterica di cui egli è investito, quest'ultima proclamata da George attraverso l'uso di termini accuratamente selezionati e altamente significativi.

«*Kind erkoren von den Hulden*

Zu der völker heil und liebe.»⁶⁰⁶

«bimbo eletto dalle Grazie

a salvezza delle genti.»

Il participio «*erkoren*», arcaico e assai raro anche nella prassi lirica, conferisce dignità particolarmente solenne al verso, mentre il riferimento esplicito alle Grazie tradisce l'intenzione che l'annuncio messianico non venga in alcun modo interpretato in riferimento alla tradizione giudaico-cristiana. La scelta del termine «*Hulden*» al posto del più comune *Grazien* indica altresì la precisa volontà di evitare coloriture storico-culturali di maniera. Ribadite, dunque, le inalienabili qualità del sovrano-sacerdote, Algabal viene celebrato nel ricordo della folla inneggiante e colta da festosa frenesia al suo arrivo a Roma. Già in *Mahnung*, nella raccolta *Pilgerfahrten*, George aveva sapientemente ritratto una folla indistinta nell'atto di levare un saluto estatico ad un tiranno lascivo e crudele. Come già nel caso precedente, l'accento è posto sulla sensazione di incolmabile distanza

⁶⁰⁴ *Werke*, II, p. 476 e p. 480.

⁶⁰⁵ *Algabal*, p. 50.

⁶⁰⁶ *Ibid.*

e sul sentimento di disprezzo provati dal giovane imperatore nei confronti della plebe prostrata ai suoi piedi. La disparità di condizione diviene qui, tuttavia, ancora più chiaramente contrapposizione di entità ontologicamente diverse e inassimilabili.

«*Ihrem jugendlichen gotte*

Jubelten die erdensöhne»⁶⁰⁷

«inneggiavano all'adolescente

loro dio i figli della terra»

Numerosi i possibili modelli che potrebbero aver suggerito questi versi, o almeno essere stati presenti al poeta al momento della composizione, primo fra i quali l'oraziano «*Odi profanum vulgus et arceo*»⁶⁰⁸. Alquanto verosimile è anche l'eco della lunga e memorabile descrizione del trionfale arrivo del faraone data da Théophile Gautier nel già più volte ricordato *Le roman de la momie*, in particolare dei passi in cui lo scrittore indugia sulle grida di giubilo estatico dei sudditi inginocchiati⁶⁰⁹. Nella quartina conclusiva l'attenzione del lettore è rifocalizzata sul tema della bellezza: Algabal, sottrattosi alla massa freneticamente osannante dei suoi sudditi in cui pianti d'uomini si mescolano a gemiti di donne («*Männer weinten frauen stöhnten*»), si agghinda e imbelletta («*schmücke dich*») per essere ancora una volta in grado di competere («*wettbewerbe*») con la intonsa bellezza delle erme («*alle hermen*»). La proverbiale perfezione delle statue greco-romane è un *Leitmotiv* assai noto alla letteratura europea; tuttavia, questo particolare tipo di *certamen pulchritudinis* fra essere umano e statua è con ogni probabilità in George un ricordo

⁶⁰⁷ Algabal, p. 50.

⁶⁰⁸ Orazio, Carm. III, 1, 1.

⁶⁰⁹ Théophile Gautier, *Le roman de la momie*, op. cit., p.110 e segg.

dell'episodio della "disfida" fra Alicia-Hadaly e la Venere di Milo, narrato da Villiers de L'Isle-Adam in *L'Eve future*⁶¹⁰.

I succitati versi formano un efficace *trait d'union* sul piano contenutistico con la quarta lirica degli *Andenken*, che diversamente sarebbe apparsa del tutto slegata dal contesto della sezione. La poesia si apre con una quartina interamente dedicata ad una donna, sacerdotessa votatasi al culto di Vesta e incaricata del compito di mantenere acceso il fuoco sacro nel tempio eretto in onore della dea romana del focolare domestico. Il riferimento storico all'episodio delle nozze di Eliogabalo con Giulia Aquilia Severa è alquanto esplicito. Nonostante non venga mai nominata espressamente, infatti, l'uso di termini specifici quali «*herde*» (focolare), «*priesterin*» (sacerdotessa) o «*markte*» (mercato) – quest'ultimo adoperato qui per designare il Foro, luogo dove sorgeva il tempio di Vesta – rimandano tutti alla figura della vergine vestale.

Algalal la scorge in corteo con le sue consorelle e ne rileva subito la superiore dignità («*die würdevolle*»), la straordinaria bellezza («*die schönste*») e la condizione regale («*fürstenmantel*»). In breve, nota e apprezza nella donna le medesime qualità che attribuisce a se stesso. L'unico altro elemento che ne farebbe una figura perfettamente speculare a quella dell'imperatore è il distaccato disprezzo nei confronti della folla sfrenatamente plaudente e la seconda quartina è destinata ad appurare proprio la reazione della vestale dinanzi alle mattanze circensi. Il primo verso del distico è una citazione quasi letterale della famosa espressione rituale, riportata da Svetonio nel *De vita Caesarum* (Vite dei dodici Cesari), pronunciata dai gladiatori nell'arena: «*ave, Caesar, morituri te salutant*»⁶¹¹ (Salve a te, o Cesare, i murituri ti salutano).

«*Die todberufenen den cäsar ehrten:*

*IHR auge blieb gelassen streng und tief.»*⁶¹²

⁶¹⁰ Auguste Villiers de L'Isle-Adam, *L'Eve future*, op. cit., p. 155.

⁶¹¹ Svet., *Vita Claudii*, XXI.

⁶¹² *Algalal*, p. 52.

«I morituri salutavano il sovrano:
il SUO sguardo era fermo calmo e grave.»

Leggendo questi versi, possiamo fare due considerazioni. La prima è che una citazione della medesima frase, o meglio una giocosa variazione della stessa, si trova altresì nel wedekindiano *Frühlings Erwachen* (Risveglio di primavera, 1891) associata proprio al nome di Eliogabalo, laddove uno degli studenti ginnasiali, guardando con crescente eccitazione riproduzioni di quadri a tema evidentemente erotico, esclama: «*Brr, ich fühle einen Heliogabalus in mir! Moritura te salutet*»⁶¹³ (Brr, sento un Eliogabalo in me! La “moritura” ti saluta). La seconda riguarda invece l’uso delle lettere maiuscole. Si può pensare che sia giustificato qui dal doppio significato di *Ihr* (suo di lei, loro) e, dunque, dal timore di George che l’aggettivo possessivo potesse venir riferito dai lettori ai condannati a morte, compromettendo così la corretta interpretazione dell’intera quartina. In realtà, sappiamo che George è aduso all’occasionale impiego di lettere maiuscole per sottolineare passaggi logico-contenutistici di particolare rilevanza e quest’ultima prova, cui Algalal sottopone la donna, è decisiva in quanto la sancisce degna di unirsi in matrimonio con il dio-imperatore.

Notizie dell’empia ierogamia vengono riportate da tutte le fonti storiche tradizionali⁶¹⁴, ma naturalmente in termini tutt’altro che elogiativi e George sceglie di non utilizzarle. Abbiamo già messo in evidenza la prassi georghiana di rielaborare e adattare liberamente la materia documentaria. Questa poesia ne offre un caso esemplare. George tralascia di descrivere le nozze, limitandosi a mettere in evidenza la violenza dell’atto («*Ich riss die priesterin von dem altar*»)⁶¹⁵ e la ricchezza della cerimonia («*Ich bot in bächen gold und balsam dar*»)⁶¹⁶. Quindi, arricchisce di sfumature erotico-religiose l’episodio fondendolo con quello del divorzio da Cornelia Paula,

⁶¹³ Cit. in: Vittorio Santoli, *Philologie und Kritik: Forschungen und Aufsätze*, Francke Verlag, Bern und München, 1971, p. 159.

⁶¹⁴ Dione Cassio, LXXX, 9, 3-4; Lampridio, VI, 5; Erodiano, V, 6, 2.

⁶¹⁵ *Alagabal*, p. 52.

⁶¹⁶ *Ibid.*

riportato dal solo Dione Cassio⁶¹⁷. Al momento di unirsi carnalmente con la vergine, Algabal scopre una macchia sul suo corpo apparentemente perfetto, segno della universale imperfezione umana e motivo di sdegnoso ripudio. Si noti la significativa ambiguità del termine «*herde*», indicante sia il comune focolare domestico sia il sacro fuoco di Vesta.

«*Ich sandte sie zurück zu ihrem herde* ·

Sie hatte wie die anderen ein mal.»⁶¹⁸

«La feci tornare al suo focolare,
come le altre aveva una macchia».

Un'altra unione carnale è evocata nella quinta lirica. Nella prima quartina della composizione viene già esposto l'intero intreccio fabulistico: la volontà di indugiare nel ricordo («*Ich will mir [...] erzählen*») del sacrificio di innocenti infanti (*Die kinder [...] entschlafen*) con i quali si era precedentemente congiunto («*vermählen*»). Il termine scelto da George per indicare il rapporto sessuale si riferisce comunemente allo spozalizio e, in questo contesto, sembra voler richiamare per contrasto proprio l'unione matrimoniale non consumata della poesia precedente. È interessante sottolineare, inoltre, come i cadaveri delle giovani vittime si trovino «*unterm feigenbaum*» (sotto l'albero di fico), correzione del più manieristico «*unter flieder*» (sotto il lillà) del manoscritto. Pur considerando che potrebbe trattarsi di un generico riferimento alle terre meridionali, è verosimile presumere che George fosse a conoscenza dell'enorme importanza cultuale del sicomoro nell'antica Roma e che avesse letto della tradizione delle Falloforie, durante le quali il fallo rituale di Dioniso intagliato nel legno di fico veniva portato in processione⁶¹⁹.

⁶¹⁷ Dione Cassio, LXXX, 9, 1.

⁶¹⁸ *Algabal*, p. 52.

⁶¹⁹ Alfredo Cattabiani, op. cit., p. 111.

Modello di riferimento per l'intera vicenda potrebbe essere stata la figura di Gilles de Rais superbamente tratteggiata da Huysmans in *Là-Bas* (Nell'abisso, 1891), romanzo di grande successo e certamente noto a George; tuttavia, il testo georghiano descrive il rapporto come «*unbedacht*» (sereno) e «*selig*» (beato), negando ogni violenza e suggerendo piuttosto il compiersi di un rito di iniziazione. Anche la morte appare come una pacifica e giustificabile eutanasia, che i padri («*väter*») dei bambini condannano perché capaci di giudicare l'atto solo secondo le categorie della morale comune. La seconda quartina chiarisce le reali intenzioni di Algabal: la goccia di veleno («*den starken tropfen*») fu un dono («*gönnte*»), che li ha resi come lui degli eletti («*Begnadete!*») e che egli non esiterà a riservare anche a se stesso quando giungerà la sua ora. Il veleno segretamente serbato in oggetti preziosi, qui un anello («*meinem treuen ringe*»), è probabile ricordo di un passo di Lampridio⁶²⁰.

La sesta poesia fu aggiunta in seguito e pubblicata per la prima volta nell'edizione berlinese del 1898. Tema centrale è il tradimento della propria entelechia, ovvero la rinuncia da parte di Algabal alla vocazione sacerdotale e il rimpianto per l'infelice decisione di seguire una strada diversa da quella assegnatagli dal destino. La scelta stilistica di far parlare Algabal in terza persona, come se le cariche di imperatore e sacerdote qualificassero effettivamente due persone distinte, risulta felice e contribuisce a mediare al lettore un disturbante senso di estraniamento e scissione. Nella terza ed ultima terzina, la cui interpretazione pure resta controversa⁶²¹, Algabal sembra infine riconciliarsi con se stesso e ritrovare la pace: il pensiero della morte, designata con l'allitterante epiteto di «*Trübster tröster*» (cupa consolatrice), gli porta momentaneo sollievo.

Nuovi e più radicali dubbi, tuttavia, lo assalgono già nei versi immediatamente successivi. La settima poesia, l'ultima della sezione, inizia con un distico che esprime il timore di Algabal di essere stato ingannato («*mich belüge*») da compiacenti aruspici e false predizioni, mentre era in realtà condannato ad un destino di solitaria sterilità. Quest'ultimo delicato tema, implicitamente connesso con il motivo dell'omosessualità, è affrontato con perizia e originalità da George. In un

⁶²⁰ Lampridio, XXXIII, 5.

⁶²¹ Cfr. *Algabal*, p. 103.

ardito ma indovinato parallelismo, Algabal è paragonato ad un casto fiore che non potrà mai essere fecondato «*vom windgeführten seim*» (dal miele vergine portato dal vento), dove il raro sostantivo «*seim*» richiama il più comune e diffuso aggettivo *seimig* (denso, pastoso) in stridente contrasto con la volatilità del polline. La reazione dell'imperatore è, come d'abitudine, il rifugio nel lusso più fantasioso e «*im schwall der salben und gewürze*» (nel profluvio d'unguenti e spezie), mentre il distico conclusivo sentenzia categoricamente l'inermità di questa illusoria fuga dal reale.

«*Und flehend bis sie welke stehen bleibe
Vor einer säule sprödem marmorleibe.*»⁶²²

«per poi fermarsi appassito implorante
davanti a un'aspra colonna di marmo.»

Semberebbe, dunque, la constatazione del fallimento della costruzione estetico-religiosa dell'*Unterreich* e una condanna senza appello allo sterile isolamento e all'artificialità⁶²³. George, tuttavia, non ha ancora pronunciato l'ultima parola sulla vicenda algabaliana. Il poemetto si chiude, infatti, con una poesia intitolata *Vogelschau* (Auspici). Il titolo richiama la pratica ornitomantica, largamente diffusa nel mondo romano e a cui il termine «*adlerflüge*» (voli d'aquila) nella poesia precedente fa riferimento.

Collocata al di fuori delle tre sezioni, il soggetto non è apparentemente in relazione con la trama appena conclusa. Il tema della poesia sembra essere solo una riflessione sull'inesorabile ed inarrestabile fluire del tempo, che viene qui evocato attraverso immagini quasi pittoriche facilmente riconducibili a specifiche stagioni: la visione di «*schwalben [...] in dem winde hell und heiss*» (rondini [...] nel chiaro e caldo vento) richiama l'arrivo della primavera così come il verso finale

⁶²² *Algabal*, p. 56.

⁶²³ Cfr. Stephan Bliemel, *Stefan Georges Gedichtzyklus "Algabal" im Spannungsfeld von Moderne und Antimoderne*, GRIN Verlag, Norderstedt 2004, p. 72.

suggerisce implicitamente, con il riferimento al vento ora «*kalt und klar*» (freddo e chiaro), che sia giunto l'autunno. Coerentemente con l'impostazione generale, le due terzine centrali dovrebbero rimandare all'estate; tuttavia, ci si avvede immediatamente che lo schema è più complesso di quanto possa apparire ad una lettura superficiale e il suo simbolismo più articolato della manieristica equazione fra stagioni ed età della vita. Nella seconda quartina – senza dubbio la più ermetica ma anche quella poeticamente più felice della breve composizione – George tratteggia con superba grazia fauna e flora dell'incantato «*wald der Tusferi*» (foresta dei Tusferi), popolata di uccelli variopinti che sgusciano («*schlüpfen*») e saltano («*hüpfen*») fra alberi fiabeschi e meravigliosi («*wunder-bäume*»). Il musicale termine «*Tusferi*», neologismo e hapax georghiano originato dalla specifica esigenza di trovare una rima con «*kalibri*»⁶²⁴, è un adattamento del latino *turiferum*, latore o produttore di incenso (*tus-turis*). George ricorda qui certamente, dagli studi ginnasiali, un verso delle *Georgiche* virgiliane o forse un passaggio delle *Metamorfosi* di Ovidio.

«*Totaque turiferis Panchaia pinguis arenis*»⁶²⁵

«E l'intera Panchea dove abbondano sabbie turifere»

«[...] *sudatque ligno*

tura ferat floresque alios Panchaia tellus [...]»⁶²⁶

«[...] e dal legno essuda/ incenso e produce altri fiori il suolo di Panchea [...]»

In entrambi i casi, il riferimento erudito richiama inevitabilmente l'immaginaria isola descritta dallo storico d'età ellenistica Evemero da Messina nell'opera *Ἱερὰ ἀναγραφή* (Storia sacra). Ricca di

⁶²⁴ ELD, p.282.

⁶²⁵ Virg., Geor., II, v. 139.

⁶²⁶ Ovid., Metam., X, vv. 309-310.

alberi di incenso ed altre essenze vegetali utilizzate nelle cerimonie religiose, l'utopico ordinamento sociale dell'isola è retto da una casta sacerdotale, i cui membri discendono dagli stessi dèi del pantheon greco-romano cui tributano onori e che a loro volta furono un tempo umani. L'intera mitologia viene qui letta come rielaborazione fantasiosa di fatti realmente accaduti, attuata nel momento in cui le figure storiche protagoniste di quelle azioni morirono e furono divinizzate. Il richiamo alla storia di Eliogabalo risulta evidente, indizio forse di una valutazione cinica e distaccata dello stesso George sull'opera appena portata a termine. A questo proposito, Bornmann suggerisce convincentemente che l'intera lirica sia un riassuntivo *excursus* della produzione poetica georghiana fino a quel momento, dagli esordi romantici e decisamente *naïf* delle liriche poi raccolte nella silloge *Die Fibel* alle fantasiose bizzarrie e paurosi splendori dello stesso *Algabal*⁶²⁷. Letti in questa chiave, i versi conclusivi nasconderebbero una rivelazione o un auspicio dello stesso George, deciso ad abbandonare gli eccessi di un verso simbolicamente e musicalmente ermetico per optare, in futuro, per una più sobria e pacata rigidità classicista.

⁶²⁷ Cfr. *Algabal*, p. 106.

Andichtung und Übertragung

Teoria e pratica della traduzione georghiana: il modello dantesco

«La sua opera traduttiva», scrive Italo Michele Battafarano a proposito di George, «non fu né episodica né limitata ad una sola letteratura»⁶²⁸. Un'affermazione inappuntabilmente corretta nella sostanza, il cui tono fin troppo blando e pacato ci sembra, tuttavia, che non rimarchi con sufficiente forza l'eccezionalità del caso georghiano. D'altra parte, è sufficiente scorrere un elenco degli autori tradotti nel corso degli anni per farsi un'idea della vastità delle sue conoscenze linguistiche, che spaziavano dall'italiano (Dante, Petrarca, Tasso, D'Annunzio) al francese (Baudelaire, Verlaine, Mallarmé, Rimbaud, Henri de Régnier), dall'inglese (Dante Gabriel Rossetti, Swinburne, Ernest Dowson) al danese (Jens P. Jacobsen), dall'olandese (Albert Verwey, Willem Kloos) al polacco (Waclaw Rolicz-Lieder). Nel novero delle lingue straniere a lui note dobbiamo, inoltre, includere: il norvegese, che il giovane George conosceva già abbastanza bene da tentare traduzioni di brani tratti da due drammi ibseniani, *Catilina* (1850)⁶²⁹ e *Hærmændene paa Helgeland* (Guerrieri a Helgeland, 1858)⁶³⁰, con l'ausilio di versioni in tedesco già esistenti⁶³¹; lo spagnolo, idioma nel quale si sentiva tanto a proprio agio da utilizzarlo sistematicamente, ad esempio, nella conversazione con Antonio Peñafiel e i suoi due figli (Porfirio e Julio), famiglia di messicani che aveva conosciuto a Parigi e con cui aveva stretto una duratura amicizia⁶³²; infine, il latino, della cui grammatica e sintassi aveva una conoscenza abbastanza profonda da permettergli almeno di leggere testi in lingua. Un dato, quest'ultimo, che si può evincere dalla riscontrabile influenza sulla sua produzione lirica (ad esempio, il poema *Algabal*) di opere della tarda latinità di cui erano all'epoca difficilmente

⁶²⁸ Italo Michele Battafarano, *Dell'arte di Tradur Poesia. Dante, Petrarca, Ariosto, Garzoni, Campanella, Marino, Belli. Analisi delle traduzioni tedesche dall'età barocca fino a Stefan George*, Peter Lang, Bern, 2006, p. 181. [da ora IMB]

⁶²⁹ *Werke*, II, pp. 586-590.

⁶³⁰ *Werke*, II, pp. 591-593.

⁶³¹ REN, p. 28.

⁶³² *Ivi*, p. 58.

reperibili o addirittura mancavano traduzioni. Infine, si consideri che egli fu anche estensore di occasionali ma non disprezzabili versi in lingue diverse dal tedesco (francese e inglese)⁶³³ nonché glottoteta, ideatore in gioventù di una propria lingua personale su base romanza: la cosiddetta «lingua romana», esperimento di «neolatino pulsionale e privato»⁶³⁴ e al contempo «ideale di lingua vergine»⁶³⁵, di cui ci sono pervenute poche ma significative testimonianze⁶³⁶. Riteniamo che questi dati siano sufficienti a dare una misura della genialità linguistica di George, il quale giunse a padroneggiare fino a otto o nove lingue oltre quella materna. Giudicando superfluo insistere ulteriormente su questo punto e considerando sterile un discorso meramente teorico sulla traduzione georghiana, il presente capitolo ha piuttosto lo scopo di fornire esempi della sua prassi traduttiva che illustrino l'approccio teorico e le originali soluzioni trovate dal poeta tedesco a diversi problemi impliciti in ogni forma di traduzione.

Utile strumento per affrontare la sua densissima e pluridecennale opera di traduttore è una riflessione preliminare sulla peculiare terminologia, che in un primo momento potrebbe apparire ridondante e inutilmente barocca, utilizzata in proposito dallo stesso George. Il sostantivo “traduzione” può rendersi in lingua tedesca con almeno sei termini, dal più comune «*Übersetzung*» – aborrito dal poeta nella misura in cui troppo colloquiale – ai meno frequenti «*Übertragung*», «*Umschöpfung*» e «*Umdichtung*», questi ultimi tre adoperati tutti da George in diversi contesti. In particolare, il prefisso «*um*», indicando sempre cambiamento o trasformazione, conferisce agli ultimi due termini citati una valenza semantica molto precisa, ovvero rispettivamente una generica rielaborazione e una “rielaborazione poetica”; in quest'ultimo caso, il testo tradotto deve attenersi fedelmente al testo d'origine, distinguendosi proprio in ciò dalla «*Nachdichtung*» o “libero rifacimento poetico”⁶³⁷. Esiste, infine, un ultimo termine, applicato da George indistintamente a tutte le sue traduzioni: «*Verdeutschung*», parola spesso semplicisticamente resa in italiano dalla

⁶³³ *Werke*, II, pp. 595-600.

⁶³⁴ MS, p.13.

⁶³⁵ Guido Santato, *Pier Paolo Pasolini. L'opera*, Neri Pozza, Vicenza, 1980, p. 3.

⁶³⁶ *Werke*, II, pp.594-595.

⁶³⁷ Béatrice Didier (a cura di), *Lineamenti di letteratura europea*, Armando Editore, Roma, 2006, vol. II, p. 196, nota 34.

anonima espressione “traduzione in tedesco”, laddove peraltro esiste già la comune e funzionale locuzione «*ins Deutsche übersetzen*». La «*Verdeutschung*» è, in realtà, un’operazione molto più complessa e culturalmente sfaccettata, che consiste nella analisi puntuale dell’opera originale al fine di “tradurla” – qui proprio nel senso etimologico di *trans-ducere* (condurre oltre)⁶³⁸ – in un’opera speculare in lingua tedesca. In altri termini, essa implica una preliminare dissezione critica e una successiva ricostruzione poetica allo scopo di trasporre l’opera originale in un autonomo «*deutsches Kunstwerk*» (opera d’arte tedesca) di pari o almeno assimilabile valore⁶³⁹. Nella sua opera di rifacimento, dunque, il traduttore – e, in misura particolare, quel traduttore ideale che è il grande poeta – è tenuto sì a sfruttare il suo estro versificatorio e la sua innata sensibilità per la musicalità delle parole, ma anche a dar prova di una non comune capacità critico-ermeneutica. Una ideale combinazione di abilità che gli permetterebbe, almeno sul piano teorico, di riscrivere qualsiasi opera senza snaturarne il senso o comprometterne il fascino. L’impegno di Stefan George nel campo della traduzione letteraria si indirizza esattamente a questo scopo e i termini utilizzati in sostituzione del prosaico «*Übersetzung*» sono a questo riguardo chiarificatori, qualificando di volta in volta le specificità della sua operazione di *Verdeutschung*.

Il primo esempio, forse il più significativo e rivelatore delle abilità traduttive di George, è la silloge di *Übertragungen* dalla *Divina Commedia* – alcune delle quali già pubblicate a partire dal 1901 sulla rivista *Blätter für die Kunst*⁶⁴⁰ – su cui poggia ancora oggi in larga parte, almeno presso il pubblico germanofono, la sua fama. Apparsa per la prima volta in volume per i tipi dell’editore berlinese Georg Bondi nel 1912, l’edizione fu poi rivista e ampliata: nel 1921, per un volume edito in occasione del secentenario della morte del grande poeta fiorentino, e ancora nel 1925. Per più di vent’anni, dunque, George si misurò e confrontò con il capolavoro dantesco, nonostante fosse ben consapevole che, per portare a compimento la titanica impresa di traduzione delle tre cantiche, «*ein*

⁶³⁸ Cfr. Gabriella Catalano, Fabio Scotto (a cura di), *La nascita del concetto moderno di traduzione. Le nazioni europee fra enciclopedismo e epoca romantica*, Armando Editore, Roma, 2001, p. 99.

⁶³⁹ Cfr. Esther Ferrier, *Deutsche Übertragungen der Divina Commedia Dante Alighieris 1960-1983*, Walter de Gruyter & Co., Berlin, 1994, p. 13.

⁶⁴⁰ Karl Wolfskehl, *Briefwechsel aus Neuseeland 1938-1948*, hrsg. von Cornelia Blasberg, Luchterhand-Literaturverlag, Darmstadt, 1988, vol. II, p. 1107.

menschliches wirkungsleben» (la vita produttiva di un essere umano) sarebbe stata «*kaum [...] ausreichend*»⁶⁴¹ (appena bastante). Con nessuna altra opera, neppure con quelle degli amati poeti simbolisti, George si cimentò con tanta abnegazione e costanza. Quale fosse la ragione di questo lungo e puntuale lavoro appare peraltro chiaro a chiunque legga le testimonianze dello stesso poeta e dei membri del *Kreis* in merito. Pur non potendo in questa sede approfondire il complesso rapporto di ammirazione sconfinante nell'identificazione fisiognomica che legò George a Dante⁶⁴², è doveroso ricordare che questi non rappresentava un semplice modello fra i tanti. George lo considerava a buon diritto una delle figure imprescindibili e fondative della moderna cultura europea, posta idealmente «*am anfang aller Neuen Dichtung*»⁶⁴³ (all'origine di ogni Nuova Poesia). Uno dei discepoli più vicini al *Meister*, Friedrich Gundolf, ha dedicato una splendida pagina del suo saggio *George* (1920) proprio alla profonda fascinazione esercitata da Dante sul suo “epigono” tedesco. Parafrasando giudizi evidentemente espressi dallo stesso George, Dante è qui ricordato come «*das geheimverwandte und das unerreichbare Wunschbild*» (l'idolo segretamente imparentato e irraggiungibile)⁶⁴⁴. Accanto ad Omero e Shakespeare⁶⁴⁵, dunque, sicuramente anche Dante rientrava a pieno titolo nella categoria gundolfiana di quegli «*heroen*» (eroi) in cui George vedeva racchiusa ed individualmente espressa la «*kultureinheit*» (unità culturale) di un'intera epoca⁶⁴⁶.

È necessario tenere sempre a mente questi riferimenti nella lettura della *Göttliche Komödie* georghiana; così come va ricordato che essa è opera d'arte autonoma, elaborazione poetica in qualche modo originale, che non può e non deve essere valutata solo sulla base della fedeltà letterale al testo dantesco. A questo proposito, piuttosto che ricordare i molti giudizi positivi o addirittura entusiastici riservati alla traduzione georghiana, è utile citare due severi commenti critici

⁶⁴¹ *Werke*, II, p. 7.

⁶⁴² Vedi: TK, p. 255 e segg.

⁶⁴³ *Ibid.*

⁶⁴⁴ Friedrich Gundolf, op. cit., p. 53.

⁶⁴⁵ Berthold Vallentin, *Gespräche mit Stefan George. Tagebuchaufzeichnungen 1902-1931*, Stiftung Castrum Peregrini, Amsterdam, 1967, p. 37

⁶⁴⁶ Friedrich Gundolf, *Dichter und Helden*, BiblioBazaar Llc, Charleston (CS), 2009, p. 31.

alla stessa: il primo è di Karl Vossler, romanista ed egli stesso traduttore della *Commedia*, che rimproverò a George le molte licenze grammaticali, i virtuosismi stilistici e in generale la distanza dal testo originale⁶⁴⁷; il secondo è di un altro romanista di chiara fama, Ernst Robert Curtius, il quale ripropose decenni più tardi le medesime obiezioni giungendo a sostenere che sarebbe impossibile conoscere davvero Dante basandosi solo sulla versione di George⁶⁴⁸. Prescindendo dall'ovvietà che ogni autore dovrebbe essere letto in lingua originale per essere davvero compreso, la scelta dei passi da tradurre fu effettivamente compiuta da George con una libertà che sconfinava a volte nell'arbitrarietà e, in casi particolari come quello dell'episodio di Pier della Vigna (*Inferno*, XIII canto), l'unità della scena può risultarne compromessa.

Ciò detto, però, entrambe le critiche muovono da un presupposto errato, non considerando accettabile altra forma di traduzione se non quella pedissequamente letterale. Traduzioni del genere – persino una versione in medio-alto tedesco, fedelissima al dettato poetico dantesco, ad opera peraltro di un ex-georghiano come Rudolf Borchardt⁶⁴⁹ – sono state tentate a più riprese, ma sempre con esiti fallimentari. Né si vuole qui in alcun modo sostenere che la versione georghiana della *Divina Commedia* sia contenutisticamente e formalmente inattaccabile. Emmy Rosenfeld, ad esempio, ne ha meritoriamente messo in luce le occasionali sviste per carenze linguistiche o interpretative, dovute a una fallace comprensione di passi particolarmente enigmatici⁶⁵⁰. George non è maestro della lingua italiana, bensì di quella tedesca; non è né si ritenne mai un dantista, bensì solo un poeta che ne legge un altro cui guarda come a un modello affine a sé seppure inarrivabile. Il suo sforzo traduttivo – e con ciò anche il valore della sua opera – si esaurisce nel comporre versi di autonomo valore letterario, misurandosi nell'ardua impresa di rendere il senso di un verso proprio laddove una traduzione letterale lo avrebbe palesemente travisato. In questo senso, possiamo

⁶⁴⁷ Recensione nella *Deutsche Literaturzeitung*, 1912, n. 36, coll. 2288-2299.

⁶⁴⁸ Ernst Robert Curtius, *Neue Dante-Studien*, in: *Romanische Forschungen*., Vol. 60, No. 2, 1947, p. 239.

⁶⁴⁹ Rudolf Borchardt, *Dantes Comedia* (34 ausgewählte Gesänge), Bremer Presse, München, 1922.

⁶⁵⁰ Si veda il paragrafo intitolato *Cenni sulle versioni dantesche di George* in: Emmy Rosenfeld, op. cit. , pp. 162-171.

concludere con la Rosenfeld che George ottenne l'obiettivo prefissatosi, affrontando il compito «con il rispetto, la devozione, la serietà, le virtù poetiche, che il grande modello richiedeva»⁶⁵¹.

Non essendo ovviamente possibile in questa sede una analisi di tutti gli *excerpta* trasposti da George in versi tedeschi, risulta opportuno analizzare in dettaglio piuttosto un unico episodio che sia particolarmente significativo per il nostro discorso; alcune terzine e singoli versi che mostrino cioè in maniera emblematica la sensibilità linguistica e l'acume interpretativo di George, vere cifre distintive della sua attività di traduttore. Fra i numerosi passi che potrebbero ampiamente testimoniare della peculiarità dell'approccio georghiano al testo da tradurre, si è scelto un episodio fra i più giustamente celebri della *Divina Commedia*: la tragica storia di Paolo e Francesca (Inferno, V canto). Le variazioni operate da George sono spesso sottili, inavvertibili ad una prima lettura. Sarà utile, dunque, ripercorrere per sommi capi l'intera vicenda, sottolineando di volta in volta i passaggi più significativi. Dante e Virgilio si trovano nel secondo cerchio, dove vengono punite le anime dei lussuriosi. Oltrepassato Minosse, Virgilio elenca a Dante «le donne antiche e' cavalieri»⁶⁵² che si trovano fra i condannati (Didone, Cleopatra, Tristano etc.) quando l'attenzione del poeta fiorentino viene improvvisamente attirata da due figure «che 'nsieme vanno»⁶⁵³. George inizia la traduzione del canto proprio da questo punto e rende significativamente esplicita l'ambigua espressione dantesca traducendo «*die als paar zusammengehen*»⁶⁵⁴ (che vanno come coppia insieme). È evidente che Dante non conosca ancora, a questo punto della storia, l'identità dei personaggi che hanno suscitato la sua curiosità; tuttavia, li identifica istintivamente come legati da un sentimento di amore. Ottenuto da Virgilio il permesso di rivolgersi direttamente a loro, chiede alle figure di avvicinarsi «s'altri nol nega»⁶⁵⁵. Il tono di Dante appare, dunque, cortese e rispettoso. La traduzione georghiana, ancora una volta, verbalizza l'implicito e l'espressione è resa in tedesco «*so Er es waltet*» (così Egli comanda). Il riferimento a Dio viene marcato sia nella maiuscola del

⁶⁵¹ *Ivi*, p. 171.

⁶⁵² Dante Alighieri, *La Divina Commedia*, a cura di M. Casella, Nicola Zanichelli Editore, Bologna, 1956, p. 27.

⁶⁵³ *Ivi*, p. 28.

⁶⁵⁴ *Werke*, II, p. 22.

⁶⁵⁵ *La Divina Commedia*, p. 28.

pronomi sia nell'uso del verbo «*walten*», propriamente riferito al governo delle forze naturali più che al potere di un uomo su altri uomini. In questo modo, la diplomatica formula di Dante diviene un vero e proprio comando divino cui non è possibile disobbedire. Avvicinatisi entrambi al poeta, Francesca inizia la narrazione con un breve preambolo sulla sua terra d'origine. Seguono, quale succinta esposizione della teoria d'amore di Francesca, le tre celebri terzine introdotte dalla parola «Amor», la prima delle quali presenta nella traduzione georghiana elementi interessanti ai fini della nostra analisi.

«Amor, ch'al cor gentil ratto s'apprende,
prese costui de la bella persona
che mi fu tolta; e il modo ancor m'offende.»⁶⁵⁶

*«Liebe die edlen herzen rasch sich künde
Zog jenen hin zu meinem schönen leibe
Den mir entriss – noch grämt mich welche – sünde.»*⁶⁵⁷

George risolve qui le evidenti difficoltà di traduzione in modo audace, ma decisamente efficace. Il «cor gentil» si raddoppia in «*edlen herzen*» (a nobili cuori), concentrando l'attenzione sui due amanti fin dal primo verso, mentre l'espressione dantesca «ratto s'apprende» sembra resa fin troppo liberamente con «*rasch sich künde*» (rapido si annuncia). La violenza imperiosa della passione – suggerita anche dal duplice significato del termine “ratto”, qui nel senso di veloce ma anche di rapimento⁶⁵⁸ – si tramuta in un subitaneo annuncio, con il risultato di privare l'azione del pathos dell'originale. George recupera il tono drammatico, tuttavia, ridisegnando l'architettura della terzina e reinventandone la simmetria metrico-contenutistica: «*Liebe*»/«*sünde*» (amore/peccato), prima e

⁶⁵⁶ *Ivi*, p. 29.

⁶⁵⁷ *Werke*, II, p. 23.

⁶⁵⁸ *IMB*, p.188.

ultima parola; «*künde*»/«*sünde*» (annuncia/peccato), corrispondente al dantesco «s'apprende»/«m'offende»; «*Liebe*»/«*leibe*» (amore/corpo) che rende la fisicità del duplice evento peccaminoso (amore di Paolo e Francesca; omicidio commesso da Gianciotto) in un'assonanza che è possibile stabilire solo in tedesco. Come si vede, George si concede ampie libertà traduttive ma solo per conservare il tono e il senso della terzina. Lo stesso procedimento viene applicato nella strofa seguente.

«Amor, ch'a nullo amato amar perdona,
mi prese del costui piacer sì forte,
che, come vedi, ancor non m'abbandona.»⁶⁵⁹

«*Die nie will dass geliebtes lieb-los bleibe*
Liebe band mich an ihn mit solchem knoten ·
Dass wie du siehst kein los von mir treibe.»⁶⁶⁰

George supera le evidenti difficoltà che presenta il primo verso con l'abile uso del suffisso privativo «*los*», ottenendo così due obiettivi: riprodurre la musicalità della triplice allitterazione e stabilire una inedita corrispondenza linguistico-concettuale con l'omofono «*los*» (destino) del verso conclusivo. George vuole comunicarci che non è la passione di Francesca a perseverare anche negli inferi, bensì la comunanza di destini che la lega a Paolo. Nella traduzione georghiana, che è innanzitutto espressione della sua personale lettura, la norma secondo cui il vero amore deve essere corrisposto è espressione di una volontà che sfugge all'arbitrio dei due amanti, legati da un «*knoten*» (nodo) che si sottrae alle leggi dello spazio e del tempo.

Al termine del racconto, Dante ammutolisce chinando, commosso, il capo. Quando Virgilio gli domanda cosa stia pensando, egli replica:

⁶⁵⁹ *La Divina Commedia*, p. 29.

⁶⁶⁰ *Werke*, II, p. 23.

«Quando rispuosi, cominciai: “Oh lasso,
quanti dolci pensier, quanto disio
menò costoro al doloroso passo!”»⁶⁶¹

*«Da kam mein wort ob es mich erstickte:
Ach wieviel süsSES sinnen süsSER schauer
Hat sie geführt zum schmerzlichen geschicke!»*⁶⁶²

Ci si avvede fin dalla prima lettura che la traduzione georghiana è molto interessante, rendendo “a orecchio” molto bene il testo dantesco pur discostandosene ancora una volta in maniera apparentemente ingiustificata. L’elemento più evidente è la trasformazione del discorso da diretto in indiretto, che consente una certa riformulazione dell’intera terzina pur nel rispetto della punteggiatura originale. Ciò che colpisce maggiormente è, tuttavia, l’apparente libertà con cui è reso il primo verso. Tradotto letteralmente, suonerebbe: “Venne allora la mia parola come se mi soffocasse”. George vuole qui esprimere compiutamente ciò che nell’originale resta sottotesto implicito, ovvero l’impossibilità di Dante a tradurre in parole la propria commozione per la sorte dei due amanti. Un’impossibilità che, sotto la pressione della domanda di Virgilio («“Che pense?”»), coerentemente assume la forma di un sospiro inarticolato («*Ach*»), certo più conforme alla lettura georghiana di una eventuale traduzione letterale dell’espressione dantesca «*Oh lasso*». Il secondo verso sembrerebbe, invece, meno problematico, presentando una traduzione quasi letterale. Il sostantivo «pensier» è reso dal verbo sostantivato «*sinnen*» (riflettere, meditare) e la libertà che George si prende sia nella traduzione di «disio» con «*schauer*» (brivido) sia nella doppia aggettivazione («*süsSES/süsSER*») potrebbe giustificarsi pensando che volesse semplicemente riprodurre da una parte la ripetizione «quanti/quanto» e dall’altra l’allitterazione «dolci/disio». Si

⁶⁶¹ *La Divina Commedia*, p. 29.

⁶⁶² *Werke*, II, p. 24.

osservi, tuttavia, che la parola «*sinnen*» indica, come sostantivo (e ricordiamo che i sostantivi portano di regola la lettera minuscola in George), i “sensi” e rimanda dunque inevitabilmente al rapporto carnale. Inoltre, l’aggettivazione di «*schauer*» è invenzione georghiana e connota positivamente il desiderio dei due innamorati⁶⁶³. Ancora una volta, dunque, il “George traduttore” si lascia guidare dal “George lettore”, rendendo esplicita l’affezione e l’umana comprensione di Dante per la colpa dei due dannati laddove le parole di Dante non possono esprimerle manifestamente. L’interpolazione di elementi interpretativi non è peraltro sempre evidente. Quando Dante, mosso da curiosità, chiede di conoscere gli eventi che avrebbero poi condotto la coppia alla dannazione eterna, Francesca risponde esternando tutta la sofferenza che le causa riportare alla memoria quegli avvenimenti nella condizione presente. Infine, acconsente, pur esprimendo il suo scoramento nel celebre verso:

«farò come colui che piange e dice»⁶⁶⁴

«*So will ich tun wie er der spricht mit tränen..*»⁶⁶⁵

George non sembra qui discostarsi molto dall’originale. Solo nel «*So*» (così) iniziale e nell’inserimento del verbo “volere” («*will*») pare sottolineare la forza caratteriale della donna, quasi che questa non rinunci a considerare di avere una propria residua volontà. In realtà, l’ultima parte del verso ci fornisce ancora un esempio emblematico del modo di tradurre tipico di George. La semplice ed elegante espressione dantesca «piange e dice», infatti, presenta molte più difficoltà di quanto si potrebbe ingenuamente credere. Vediamo brevemente quali potrebbero essere le possibili traduzioni, ripercorrendo il probabile ragionamento dello stesso George: “*spricht und weint*” (parla e piange) o “*spricht weinend*” (parla piangendo) sono entrambe soluzioni da scartare perché non rendono l’identificazione dantesca fra linguaggio verbale e “linguaggio lacrimale” rischiando di far

⁶⁶³ Cfr. IMB, pp. 192-193.

⁶⁶⁴ *La Divina Commedia*, p. 29.

⁶⁶⁵ *Werke*, II, p. 24.

fraitendere il senso del discorso; “*spricht mit den tränen*” (parla con le lacrime) è anch’essa soluzione da rigettare in quanto rinvia a “le lacrime” e all’atto fisico del piangere⁶⁶⁶. Come si vede, ancora una volta la scelta fatta da George è l’unica corretta paradossalmente proprio nella misura in cui si allontana dal testo dantesco.

Francesca racconta, quindi, la sua vicenda personale: l’innocente lettura, in compagnia di Paolo, di un libro in cui era narrata la storia d’amore di Lancillotto e Ginevra; il nascere fra i due di una passione amorosa che li confonde e disorienta; e, infine, il bacio che ne sancisce il destino di morte e condanna.

«la bocca mi baciò tutto tremante.

Galeotto fu ‘l libro e chi lo scrisse:

quel giorno più non vi leggemmo avante.»⁶⁶⁷

«*Mich auf den mund geküsst hat ganz in beben ..*

Verführer war das buch und ders verfasste.

*Den tag war unser lesen aufgegeben.»*⁶⁶⁸

Ad una prima lettura, la versione tedesca non sembra discostarsi significativamente dal testo originale con l’unica eccezione del nome proprio «*Galeotto*», indicante per metonimia il libro e reso in tedesco con il termine *Verführer* (seduttore). Siamo di fronte ad una perfetta esemplificazione del metodo traduttivo georghiano: trovandosi dinanzi ad una figura della tradizione medievale bretone che sarebbe apparsa certamente oscura ad un lettore tedesco della sua epoca, George ha solo due possibilità: scrivere una nota esplicativa a piè di pagina, opzione rifiutata per principio perché giustamente ritenuta una confessione del fallimento dello stesso traduttore, o rimuovere il

⁶⁶⁶ Cfr. IMB, p. 198.

⁶⁶⁷ *La Divina Commedia, op. cit.*, p. 30.

⁶⁶⁸ *Werke*, II, p. 25.

riferimento. George sceglie forzatamente la seconda opzione e risolve l'*impasse* rivelando il senso implicito del verso. In questo modo, inoltre, la velata condanna della letteratura d'amore, che George certamente non sposa, è completamente estromessa dal discorso.

Complessivamente, tralasciando irrilevanti variazioni dovute alla diversa musicalità delle due lingue e alle necessità di rima, George rende qui con lodevole fedeltà i versi danteschi. Una analisi più attenta ci induce, però, a fare alcune considerazioni sulla punteggiatura, che sappiamo rivestire un'importanza primaria nella lirica georghiana. Nella terzina dantesca, il verso iniziale conclude il discorso svolto nelle precedenti mentre il secondo verso, separato dal primo da un punto, stabilisce tramite i due punti una esplicita coordinazione sintattica e logica con il lapidario verso conclusivo. Questa struttura è modificata da George, che «fa di ogni verso un'unità sintattica autonoma»⁶⁶⁹: i due punti di sospensione, che segnano lo stacco fra primo e secondo verso, suggeriscono che quest'ultimo sia una riflessione personale della stessa Francesca in un attimo di pausa; il terzo verso, separato nettamente dal precedente da un punto, diviene così una ripresa del discorso interrotto. I tre momenti dell'intera storia – la rivelazione della passione, la sua ineluttabilità e le tragiche conseguenze che ne derivarono – sono così scanditi con maggior forza e chiarezza. Il George lettore e interprete di Dante, dunque, può rivelarsi e condizionare anche significativamente la traduzione con una ridistribuzione delle pause di punteggiatura. Nella scena finale, teatralmente drammatica, questo aspetto centrale della prassi traduttiva georghiana appare ancor più evidente.

«Mentre che l'uno spirito questo disse,
l'altro piangea, sì che di pietade
io venni men così com'io morisse;

⁶⁶⁹ IMB, p. 208.

e caddi come corpo morto cade.»⁶⁷⁰

«Als so der eine geist gesprochen · fasste

Den andren solches schluchzen dass vor weiche

Mir die besinnung schwand und ich erblasste.

*Und ich fiel hin als fiele eine leiche.»*⁶⁷¹

Lo svolgimento delle azioni di Francesca (parlare) e Paolo (piangere) è parallelo e simultaneo, elemento questo sottolineato dall'iniziale congiunzione temporale. Seguendo il dettato della sua felice vena interpretativa, George si spinge qui fino a riscrivere letteralmente la scena e – merita metterlo in evidenza – lo fa agendo quasi esclusivamente sulla punteggiatura. Tramite un semplice punto sospeso, magistralmente posto a spezzare l'unità del primo verso della terzina, egli sancisce al contempo una cesura cronologica e un rapporto di consequenzialità fra i due atti. Paolo piange solo dopo aver udito la narrazione della propria storia e solo perché, grazie al racconto, ha potuto per la prima volta «cogliere la dimensione profonda di ciò che lo investì e lo perse»⁶⁷². George cela così, in questo fondamentale slittamento temporale, una vera e propria dichiarazione di poetica: la realtà di un evento esistenziale si mostra paradossalmente solo nella sua trasposizione letteraria. Solo in conseguenza del duplice effetto delle parole di Francesca e dell'esito gnoseologico prodotto su Paolo, fino ad allora in disparte in quanto egli stesso inconsapevole delle ragioni della propria condanna, George giustifica la inusitata reazione di Dante, che cade al suolo svenuto.

⁶⁷⁰ *La Divina Commedia, op. cit.*, p. 30.

⁶⁷¹ *Werke*, II, p. 25.

⁶⁷² *IMB*, p. 210.

La traduzione come esercizio poetico: da Petrarca a Shakespeare

A conclusione della analisi svolta a commento dei due testi, riportati in forma sinottica, è utile ribadire lo scopo che George si prefisse con la sua opera di *Übertragung*: non un tentativo di imitazione, bensì di “trasferimento” (significato letterale del termine) in versi tedeschi dello spirito e della musicalità lirica che anima l’immortale capolavoro dantesco. Un qualsiasi sforzo mimetico sarebbe stato, infatti, nel caso della *Divina Commedia*, frustrato dalla dimensione elefantica dell’impresa e dalla sublimità inarrivabile del modello; dovette apparire, invece, possibile e proficuo nel caso degli altri autori italiani tradotti, siano essi classici (Petrarca) o contemporanei (D’Annunzio), rimarcandosi peraltro in ciò l’unicità del modello *sui generis* incarnato da Dante. Appare doveroso darne almeno brevemente conto per apprezzare la singolarità dei diversi approcci: in ciascuno di essi George riconobbe, infatti, un elemento di eccellenza e, avvalendosi del *medium* stilistico-interpretativo della traduzione, tentò di raffinare la propria tecnica sul loro esempio.

In questo senso, possiamo affermare che Petrarca ricoprì un ruolo unico e insostituibile nella misura in cui i sonetti del celeberrimo “eremita di Valchiusa” fornirono il primo esempio di eleganza formale e maestria versificatoria. Tralasciando di valutare le eventuali affinità nelle rispettive poetiche⁶⁷³, interessa qui mettere in evidenza l’emergere del nesso tipicamente georghiano fra l’individuazione di specifiche caratteristiche nell’opera di un particolare poeta e l’adeguamento dell’approccio traduttivo al fine di farle risaltare. Dimostrando grande sensibilità e sicuro intuito critico, il giovane George seppe, ad esempio, interpretare la ricca sonorità, l’accuratezza nella selezione lessicale e il classicismo strutturale della poesia petrarchesca non come vuoto formalismo, bensì come espressione di «*auswahl – maas und klang*» (scelta, misura e melodia)⁶⁷⁴, ovvero di quegli stessi elementi che pose a fondamento della propria costruzione poetologica.

È sufficiente prendere in esame pochi versi del *Canzoniere* e confrontarli con la corrispondente versione fornita da George per accorgersi di come questi miri, per mezzo del nobile

⁶⁷³ Cfr. Emmy Rosenfeld, op. cit., pp. 132-135.

⁶⁷⁴ *Blätter für die Kunst*, I, 2, p. 15.

esercizio della traduzione, ad impossessarsi del bagaglio tecnico-formale del modello più che a rendere il significato letterale della composizione. Consideriamo il verso iniziale e quello conclusivo della prima strofa del sonetto CCLXI, contenuto nella sezione *In Morte di Madonna Laura*.

«Levommi il mio pensier in parte ov'era

[...]

La rividi più bella e meno altera»⁶⁷⁵

«*Es hob mich der Gedanke in ihre kreise*

[...]

*Schön war sie wie nie doch in minder stolzer weise»*⁶⁷⁶

Nel secondo verso citato, l'io lirico scompare e la soggettività del giudizio implicita nel verbo coniugato alla prima persona («rividi») si muta nell'oggettività di una presa d'atto («Bella era come giammai»). Inoltre, la congiunzione copulativa dell'originale guadagna in traduzione valore di concessiva («seppure in modo minore orgogliosa»), rendendo felicemente la serietà del contegno che Laura tenne in vita e che non deve essere confuso con una sdegnosa superbia che le fu del tutto estranea. L'espressione trova anche perfetta rispondenza, sottolineata dalla rima, con la locuzione «*in parte ov'era*». George rende, come è solito fare, esplicito l'implicito e traduce «*in ihre kreise*» (nei suoi cerchi) con abile riferimento alla rappresentazione medievale del paradiso. George fallisce, invece, l'obiettivo di riprodurre le lievi sonorità e le dolci cadenze del verso petrarchesco; ma interessa qui piuttosto concentrarsi sulla volontà dello sforzo mimetico che sulla bontà del risultato, inficiato proprio da quella tecnica ancora carente che il giovane George cercava di raffinare. Gli

⁶⁷⁵ Francesco Petrarca, *Le Rime*, Salani, Firenze, 1922, pp. 332-333.

⁶⁷⁶ *Werke*, II, p. 498.

ultimi due versi della seconda strofa possono essere letti, in questa chiave, come il tentativo di riprodurre in lingua tedesca il passo dell'endecasillabo italiano.

«I' son colei che ti die' tanta guerra.

E compiei mia giornata inanzi sera.»⁶⁷⁷

«*Ich bins die so grosse kämpfe dir gegeben*

*Und die vor abend beendete ihre reise.»*⁶⁷⁸

George si concede, come d'uso, varie libertà, non da ultimo l'eliminazione del punto di divisione fra i due versi; ma lo fa, come spesso gli accade, proprio per conservare in traduzione la struttura sintattico-contenutistica del testo originale. Mostra anche di seguire la lezione del *Vorbild* toscano in merito all'accurata scelta terminologica, traducendo «guerra» con «*kämpfe*» (qui nell'accezione di affanni) e «giornata» con «*reise*» (viaggio), ovvero con parole che rendono il senso e soprattutto conservano il tono petrarchesco laddove una traduzione letterale avrebbe stravolto entrambi. Anche la musicalità del distico è, per quanto concesso dalle differenze insite nelle due lingue, rispettata in traduzione.

L'altro poeta italiano di cui vogliamo qui occuparci brevemente è Gabriele D'Annunzio, autore letto e apprezzato da George fin dai primi mesi successivi al soggiorno parigino. Un'importante testimonianza in merito ci è fornita da Hofmannsthal che, ricordando le conversazioni avute con lui al Café Griensteidl nel 1891, scrive: «*Auch der Name d'Annunzio kam schon vor und natürlich Mallarmé*»⁶⁷⁹ (saltò già fuori anche il nome di d'Annunzio e naturalmente di Mallarmé). Una giustapposizione di figure che non appare casuale e che induce Hofmannsthal a

⁶⁷⁷ Francesco Petrarca, *Le Rime*, op. cit., p. 333.

⁶⁷⁸ *Werke*, II, p. 499.

⁶⁷⁹ Lettera a Walter Brecht, datata 20 febbraio 1929, in: Stefan George, Hugo von Hofmannsthal, *Briefwechsel zwischen George und Hofmannsthal*, H. Küpper vormals Georg Bondi, München-Düsseldorf, 1953, p. 235.

leggere l'intera opera dannunziana sullo sfondo dell'estetismo simbolista-decadente europeo⁶⁸⁰. Lo stesso Hofmannsthal si sarebbe poi complimentato con George, in una lettera del 29 marzo 1893⁶⁸¹, per la *Nachdichtung* di liriche dannunziane pubblicata sulle pagine dei *Blätter für die Kunst*. Il riferimento è qui alle poesie *Consolazione*, *Ai Lauri* e *Un sogno*, apparse sulla "Nuova Antologia" il 16 gennaio 1891 e in seguito raccolte in volume nel *Poema paradisiaco* (1893), nella terza e ultima sezione intitolata *Hortulus animae* (Piccolo orto dell'anima). A questo proposito, si ricordi incidentalmente che anche l'alta considerazione del grande poeta austriaco per la produzione lirica del futuro Vate, a discapito della sua opera in prosa, fu verosimilmente influenzata dal giudizio di George e dalla lettura delle sue traduzioni⁶⁸². In una lettera al padre del settembre 1898, almeno in parte sull'onda dell'entusiasmo dovuto al recente incontro con D'Annunzio in Toscana, Hofmannsthal fa sostanzialmente propria l'opinione georghiana.

«Ich habe für seine Werke keine unbedingte Sympathie, außer für die Verse, immerhin hab' ich ihn immer für die größte Dichterkraft unserer Zeit gehalten»⁶⁸³.

«Non ho una simpatia incondizionata per le sue opere, ad eccezione che per i suoi versi, ad ogni modo l'ho sempre considerato la più grande forza poetica del nostro tempo.»

La ragione di questo entusiastico apprezzamento riposava sulla riconosciuta maestria di D'Annunzio nell'evocare atmosfere attraverso l'uso accuratissimo di termini appositamente selezionati e adeguati al tono dell'intera composizione. Fu questa la grande lezione che George cercò di interiorizzare e, pur di conservare il tono e l'atmosfera del testo originale, acconsentì persino a rinunciare alla costrizione della rima. Basti considerare, ad esemplificazione di quanto

⁶⁸⁰ Elena Raponi, *Hofmannsthal e l'Italia. Fonti italiane nell'opera poetica e teatrale di Hugo von Hofmannsthal*, Vita e Pensiero, Milano, 2002, p. 73.

⁶⁸¹ *Briefwechsel zwischen George und Hofmannsthal*, op. cit., p. 60.

⁶⁸² Cfr. Elena Raponi, op. cit., p. 75.

⁶⁸³ Hugo von Hofmannsthal, *Briefe 1890-1901*, Fischer, Berlin, 1935, p. 267, n. 217.

detto, la terzina iniziale della già citata lirica *Ai Lauri (An die Lorbeeren)*, le cui prime tre strofe sono state a buon diritto ritenute «un vero capolavoro dell'arte di George quale traduttore»⁶⁸⁴.

«Lauri, che ne la grande ombra severa
accoglieste il pensoso adolescente,
parlatemi di lui, la prima sera.»⁶⁸⁵

«*O lorbeern die im grossen strengen schatten
Ihr den gedankenvollen jüngling hegtet ·
Erzählet mir von ihm · am ersten abend*»⁶⁸⁶

La prima impressione di positivo smarrimento, in quei lettori che abbiano più familiarità con le traduzioni georghiane, è dovuta alla eccezionale coincidenza di parole, struttura e ritmo fra i due testi. Ciò è dovuto proprio alla scelta di rinunciare alla rima, che concede a George la rara libertà sia di riprodurre con maggiore fedeltà il significato di ogni singolo termine sia paradossalmente di assecondare la musicalità della terzina. Persino le pause, in chiusura del secondo verso e a cavallo del terzo, vengono riproposte senza forzature, segno che la struttura dell'originale permane intatta. L'unica eccezione, peraltro minore, sembrerebbe rappresentata dal verbo «*hegen*», scelto dal poeta tedesco in alternativa al più immediato «*empfangen*» per rendere l'italiano «accogliere». Coniugato alla seconda persona plurale del *Präteritum*, ovvero «*empfindt*», un suo eventuale utilizzo non avrebbe compromesso l'impianto, costringendo poi ad una riscrittura del verso; la scelta, apparentemente poco opportuna, non è dunque dovuta a costrizioni metriche. Come già in un'altra occasione, possiamo provare ad ipotizzare le considerazioni che George dovette verosimilmente fare al riguardo: «*empfangen*» è termine d'uso, se non colloquiale, certamente comune e come tale

⁶⁸⁴ Emmy Rosenfeld, op. cit., p. 199.

⁶⁸⁵ Gabriele D'Annunzio, *Tutte le poesie*, Newton Compton, Roma, 1995, I, p. 358.

⁶⁸⁶ *Werke*, II, p. 436.

inadatto al tono aulico della poesia; «*hegen*» mantiene il tono elevato e al contempo rende il senso di protezione e cura, implicito nella parola italiana e suggerito dal contesto. Come si nota, dunque, l'approccio traduttivo di George è teso primariamente a conservare il tono e il senso del testo originale; obiettivo che egli giudicò, nel caso specifico e probabilmente non a torto, irraggiungibile attingendo al pur ricco rimario tedesco.

Presente e funzionale è, invece, la rima nelle *Übertragungen* di liriche di poeti inglesi contemporanei, dalle quali estrapoleremo e commenteremo in questo paragrafo alcuni versi prima di concludere concentrandoci sulla più nota *Umdichtung* dei *Sonnets* shakespeariani. Sebbene in quegli anni ancora largamente ignoti al pubblico di lingua tedesca, nella *Vorrede* alla prima edizione in volume George qualifica con sicuro giudizio tali poeti come i «*wichtigsten geister*» (spiriti maggiori) ai quali si deve «*das wiedererwachen der dichtung in Europa*» (il risveglio della poesia in Europa)⁶⁸⁷. A differenza dei modelli italiani, l'interesse primario di George è qui volto a mostrare l'eleganza formale e la profondità simbolica della loro opera, convinto che riceveranno nei decenni a venire l'apprezzamento che meritano e che i loro nomi saranno «*in aller munde*» (sulla bocca di tutti)⁶⁸⁸. Implicitamente, dunque, il poeta tedesco si presenta non solo come scopritore di talenti lirici, bensì anche nella sua funzione di traduttore come *medium* unico della loro fortuna critica presso i posteri (almeno nei paesi di lingua tedesca). Prendiamo in considerazione, come primo esempio, il poeta decadente Ernest Dowson – conosciuto personalmente a Londra per intercessione del comune amico Albert Verwey e al quale è dedicata la lirica *Juli-Schwermut* (Malinconia di luglio)⁶⁸⁹ – di cui George traduce tre poesie dai *Verses* (Versi, 1896): *To one in Bedlam* (*An einen in Bedlam* – Ad una in Bedlam), *Dregs* (*Hefe* – Feccia) e *Seraphita*. Una lettura sinottica, in originale e in traduzione, dei primi quattro versi di quest'ultima illustra già alquanto chiaramente il peculiare approccio georghiano. Tema della lirica è la sofferta ritrosia del poeta di fronte al riaffacciarsi del ricordo dell'amata defunta.

⁶⁸⁷ *Werke*, II, p. 339.

⁶⁸⁸ *Ibid.*

⁶⁸⁹ *Stefan George und Holland. Katalog der Ausstellung zum 50. Todestag*, Castrum Peregrini Presse, Amsterdam, 1984, p. 104.

«Come not before me now, O visionary face!
Me tempest-tost, and borne-along life's passionate sea;
Troublous and dark and stormy though my passage be;
*Not here and now may we commingle or embrace,»*⁶⁹⁰

«Erscheine jetzt nicht · traumverlorenes angesicht ·
Mir windverschlagen auf des lebens wilder see –
Sei meine fahrt auch voll von finster sturm und weh:
*Hier – jetzt – vereinen oder küssen wir uns nicht!»*⁶⁹¹

Il testo inglese è reso, come si nota, in maniera complessivamente fedele e mostra al contempo una lodevole similarità con la traduzione sul piano ritmico-musicale, scandita dall'invariato schema di rime (ABBA). Tuttavia, un'analisi comparativa più accorta evidenzia il significato meno lampante di scelte che si potrebbero ad una prima lettura attribuire a necessità metriche o ancor più semplicemente di gusto del poeta-traduttore. Nel primo verso l'approssimarsi progressivo del volto della donna, suggerito dall'espressione *«Come not before me now»* (Non venire davanti a me ora), si perde nel tedesco *«Erscheine jetzt nicht»* (Non apparire ora); richiamando uno dei grandi *topoi* della tradizione romantica (il polisemantico concetto di *«Erscheinung»*), tuttavia, il termine scelto da George rende il senso dell'espressione conferendo in aggiunta al verso una pluralità di significati indiretti e suggestioni implicite assenti nell'originale. Lo stesso obiettivo è ottenuto dal poeticissimo aggettivo *«traumverloren»*, letteralmente “perso nel sogno”. La traduzione è tecnicamente corretta, in quanto identifica il volto dell'apparizione come *Traumbild* (immagine onirica); ma George gioca magistralmente con le possibilità agglutinanti della sua lingua madre per estendere il campo semantico dell'inglese *«visionary»* e sottolineare la distanza incolmabile che separa ormai i due

⁶⁹⁰ Ernest Dowson, *The Poems and Prose of Ernest Dowson*, Echo Library, Teddington (Middlesex), 2008, p. 67.

⁶⁹¹ *Werke*, II, p. 364.

amanti. Persino la scelta delle parole rimanti si presta a questo scopo: l'elegante doppia metafora acquatica del secondo verso – «*tempest-tost*» (scosso dalla tempesta) e «*borne-along*» (portato alla deriva) – smarrisce almeno in parte la sua drammaticità nel tedesco «*windverschlagen*» (sbattuto dai venti); ma la rima «*see*»/«*weh*» (mare/dolore) recupera e forse addirittura accresce il pathos. Nell'ultimo verso, la scelta di un verbo comune come «*küssen*» (baciare) per rendere il più delicato «*embrace*» (abbracciare) e soprattutto di «*vereinen*» (unire) in sostituzione del prezioso e raro «*commingle*» (mescolarsi insieme) appare decisamente poco felice. Ciononostante, la struttura formale della poesia è conservata grazie alla rima «*angesicht*»/«*nicht*» (volto/non) che ribadisce il tema dominante della lirica e, al tempo stesso, stabilisce una significativa connessione con la negazione iniziale dando ai primi quattro versi il valore di unità contenutistica autonoma. Non a caso, George pone un punto esclamativo alla fine del quarto verso laddove Dowson aveva preferito una semplice virgola.

Il secondo poeta britannico oggetto dell'interesse di George, sia nella sua veste di traduttore che in quelle di lirico ed esegeta, è Dante Gabriel Rossetti. Il suo nome è oggi principalmente associato al movimento pittorico della *Pre-Raphaelite Brotherhood* (Confraternita dei Preraffaelliti), corrente artistica di età vittoriana di cui fu cofondatore insieme a Ford Madox Brown, John Everett Millais e William Hunt; ma egli fu anche valente poeta, capace di trasfondere quella medesima carica di soffuso ma potente erotismo che anima dipinti come la celebre *Beata Beatrix* (1872)⁶⁹² in versi di grande potenza simbolica e sincera ispirazione. George ebbe l'indiscutibile merito di riconoscere la qualità e la novità della produzione lirica rossettiana, impegnandosi nella traduzione di ben quattordici sue poesie, di cui tredici dalla raccolta *The House of Life* (*Das Haus des Lebens* – La casa della vita, 1870-1881) e una dalla sezione *Sonnets for Pictures* (*Sonette zu Bildern* – Sonetti per immagini) dei *Poems* (Poesie, 1870). Merita analizzare succintamente proprio quest'ultima, intitolata *The Wine of Circe* (*Der Wein der Circe* – Il vino di Circe) e dedicata all'omonimo dipinto del 1869 di Edward Burne-Jones, sia per le qualità

⁶⁹² Cfr. Ileana Marin, *Beata Beatrix. Pre-raphaelite studies*, Marco Lugli Editore, Firenze, 2001, pp. 20-21.

intrinseche della composizione sia in quanto «*transposition de tableau*», esercizio letterario ispirato al motto oraziano «*ut pictura poësis*» (come in pittura così nella poesia) in cui George si era già autonomamente misurato ottenendo sorprendenti risultati⁶⁹³.

I versi si riferiscono al famoso episodio omerico della trasformazione dei compagni di Odisseo in animali per opera della maga Circe, già oggetto di numerose e celebri trasposizioni in ambito figurativo: dalla sensuale *Circe* (ca. 1518) del ferrarese Dosso Dossi, rappresentata mentre è attorniata da animali cui insegna i segreti di misteriose tavole⁶⁹⁴ – uno dei migliori esempi di quello che è stato a buon titolo definito «*Dossi's personal style of symbolism*» (il personale stile simbolista di Dossi)⁶⁹⁵ – all'affresco *Ulisse e Circe* (1597-1604) del bolognese Annibale Carracci in Palazzo Farnese a Roma⁶⁹⁶. La figura seducente e ammaliatrice di Circe guadagnò poi grande popolarità nell'immaginario collettivo moderno grazie all'opera di John William Waterhouse, autore dei famosi dipinti *Circe Offering the Cup to Ulysses* (Circe che offre la coppa ad Ulisse, 1891) e *Circe Invidiosa* (1892) che, pur posteriori di oltre due decenni ai lavori di Burne-Jones e Rossetti, ci interessa ricordare in quanto con ogni probabilità noti a George⁶⁹⁷. La traduzione georghiana appare, in questo senso, ancor più mirabile nella misura in cui si fa sintesi lirica dei molteplici contributi che hanno cooperato alla costruzione di quella figura eminentemente simbolista e languidamente decadente che è la *femme fatale*, qui incarnatasi nel celebre personaggio omerico. La prima quartina del sonetto ne è un eccellente esempio.

«*DUSK-HAIRED and gold-robed o'er the golden wine*

She stoops, wherein, distilled of death and shame,

⁶⁹³ In proposito, si rimanda all'analisi delle poesie *Der Infant* e *Ein Angelico* nel capitolo dedicato alla raccolta *Hymnen*.

⁶⁹⁴ Judith Yarnall, *Transformations of Circe: the history of an enchantress*, University of Illinois Press, Chicago, 1994, p. 115.

⁶⁹⁵ Felton Gibbons, *Dosso and Battista Dossi; court painters at Ferrara*, Princeton University Press, Princeton (N.Y.), 1968, p. 114.

⁶⁹⁶ Marco Lorandi, Orietta Pinessi, *Il mito di Ulisse nella pittura a fresco del Cinquecento italiano*, Jaka Book, Milano, 1996, p. 115.

⁶⁹⁷ Per un breve elenco delle più importanti opere d'arte dedicate alla figura di Circe, si rimanda a: Anthony Grafton, Glenn Most, Salvatore Settis, *The Classical Tradition*, Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge (MA), 2010, p. 201.

*Sink the black drops; while, lit with fragrant flame,
Round her spread board the golden sunflowers shine.»⁶⁹⁸*

*«Schwarzlockig neigt sie überm goldnen wein
In goldnem kleid und träufelt schmach und blut
In schwarzen tropfen · rings ist duft und glut
Um ihren tisch · der goldnen blumen schein.»⁶⁹⁹*

Come appare evidente fin da una prima lettura, la capacità di riprodurre la musicalità del testo originale senza tradirne il senso è anche qui l'elemento più significativo e distintivo del *modus operandi* del George traduttore. L'usuale sforzo di restituire lo schema di rime dell'originale potrebbe apparire in questo caso molto facilitato dalla casualità, certo dettata dalla parentela germanica dei due idiomi, che vuole le coppie rimanti *wine/shine* (vino/splendono) e *wein/schein* (vino/splendore) quasi omofone; in realtà, la sostantivizzazione del verbo inglese per esigenze di rima comporta alcune variazioni che si ripercuotono sulla struttura del verso. Al fine di riproporre la rima *shame/flame* (vergogna/fiamma), inoltre, George deve giocare abilmente con le parole: da una parte, è costretto ad invertire i termini della coppia «*death and shame*» (morte e vergogna), traducendo il primo piuttosto liberamente ma con geniale intuizione «*blut*» (sangue), simbolo polimorfo che rimanda per similitudine coloristica al vino; dall'altra, si vede obbligato a trasformare l'elegante aggettivo «*fragrant*» (odoroso) nel più esplicito ma altrettanto poetico sostantivo *duft* (profumo), creando una reciproca corrispondenza di assonanze con la coppia rimante *blut/glut* (sangue/vampa). L'importanza primaria attribuita da George alla musicalità del testo, e il conseguente sforzo di riprodurre il passo ritmico, è esemplificata poi dalle prime parole del secondo e terzo verso: essendo impossibile restituire in tedesco la falsa allitterazione *She/Sink* (ella/lascia cadere) senza rinunciare al raro e poetico «*träufeln*» (far gocciolare), George giunge a

⁶⁹⁸ Dante Gabriel Rossetti, *Poems of D. G. Rossetti*, John Buchan (Ed.), Harvill Press, London, 2008, p. 158.

⁶⁹⁹ *Werke*, II, p. 350.

reiventare la sintassi di parte della strofa facendo in modo che si ripeta la preposizione «*In*» e si riproponga così l'equazione sonora fra i due versi centrali.

Per quanto riguarda l'aspetto contenutistico, c'è poco da rilevare. La potenza pittorica del dettato poetico georghiano, capace in poche battute di ridisegnare verbalmente l'originale tela di Burne-Jones, edifica una costruzione lirica che non appare in alcun modo privata del pathos che pervade il testo originale. Ogni elemento del quadro, e quindi della fedele trasposizione che ne aveva fatto Rossetti, è reso riservando grande attenzione ai particolari più simbolicamente rilevanti: in entrambi i testi l'aggettivo «*golden*» (dorato) qualifica al contempo le splendide vesti panneggiate di Circe, la coppa di vino nella quale ella si curva per versare la pozione magica destinata a tramutare in animali i suoi ignari ospiti e, infine, i girasoli che adornano e illuminano l'ambiente; in forte contrasto con gli elementi aurei/solari, l'aggettivo «*black*»/«*schwarz*» (nero) sottolinea la funzione del liquido versato. Interessante notare come George adoperi lo stesso aggettivo anche nella traduzione del più vago «*Dusk-haired*» (dai capelli oscuri), certamente perdendo nel tedesco «*Schwarzlockig*» (dai riccioli neri) la sfumatura indefinita e misteriosa del termine inglese ma aggiungendo in compenso una personale nota di seducente eleganza alla figura della maga.

Proprio al già citato pittore di Birmingham, il preraffaellita e morrisiano Sir Edward Burne-Jones, è per una significativa coincidenza dedicata la raccolta *Poems and Ballads* (Poesie e Ballate, 1866) di Algernon Swinburne⁷⁰⁰, da cui George estrapola e traduce cinque liriche: *Dedication* (*Widmung* – Dedicata), *Fragoletta*, *Sapphics* (*Sapphische strofen* – Stanze saffiche), *A ballad of dreamland* (*Eine ballade der traumland* – Una ballata della terra di sogno) e *Song* (*Lied* – Canto). Si tratta di alcune fra le poesie, se non più note, certo qualitativamente più pregevoli del *masterpiece*⁷⁰¹ di uno dei riconosciuti «padri del decadentismo e dell'estetismo inglesi»⁷⁰² accanto a Oscar Wilde e Walter Pater, autore quest'ultimo del famoso romanzo filosofico *Marius the*

⁷⁰⁰ Per una collocazione di Swinburne nel panorama del simbolismo europeo, si veda: Béatrice Didier (a cura di), op. cit., II, p. 50.

⁷⁰¹ Cfr. Clyde Hyder (Ed.), *Algernon Swinburne: The Critical Heritage*, Routledge, London & New York, 2005, p. XV.

⁷⁰² Pierluigi Zoccatelli (a cura di), *Aleister Crowley: un mago a Cefalù*, Edizioni Mediterranee, Roma, 2005, p. 70.

Epicurean (Mario l'Epicureo, 1885). Merita, tuttavia, sottolineare che la scelta di George, appassionato lettore e raffinato interprete dei versi swinburniani, si rivela qui più che altrove dettata da vicinanza stilistico-contenutistica con il modello. Oltre all'usuale sfida di restituire nella trasposizione tedesca al contempo ritmo e senso del testo originale, elemento distintivo di ogni *Umdichtung/Übertragung* del poeta di Bingen, George si propone un compito per certi versi inedito: impossessarsi del complesso bagaglio simbolico del poeta londinese, utile ad affrontare poi autonomamente i medesimi delicati temi (omosessualità, ermafroditismo etc.) attraverso la mitigazione dello stesso sapiente infingimento onirizzante. Alla luce di queste considerazioni, sia la predilezione apparentemente arbitraria per le poesie succitate sia la modalità di traduzione di quegli stessi testi appaiono più comprensibili. Si consideri, ad esemplificazione di quanto detto, il terzo verso della prima strofa di *A ballad of dreamland*.

«*In a softer bed than the soft white snow's is,*»⁷⁰³

«*So weich kann nicht weicher schnee mit ihm kosen -*»⁷⁰⁴

La sublime pittoricità dell'immagine offerta dal verso inglese, ovvero la confortevole mollezza di un letto di soffice neve, è sostanzialmente riproposta in traduzione. Prescindendo, in questo frangente, dall'esprimere un giudizio sulla sua bontà o infedeltà, è nostro interesse focalizzare qui l'attenzione sulla capacità di George di far propria la struttura formale e ritmica alla base di questo originale «*verbal painting*» (quadro verbale)⁷⁰⁵ e aggiungervi una personale pennellata inserendo l'inedito verbo finale «*kosen*» (accarezzare). Ne risulta una pregnante sovrapposizione di immagini, dove la suggerita antropomorfizzazione del manto nevoso conferisce una sfumata connotazione erotica al “letto bianco” swinburniano. Più che una traduzione, il verso georghiano appare così

⁷⁰³ Algernon Charles Swinburne, *Poems and Ballads*, BiblioBazaar LLC, Charleston (SC), 2009, p. 123.

⁷⁰⁴ *Werke*, II, p. 361.

⁷⁰⁵ Sul senso dell'espressione, entrata ormai nel linguaggio critico, si veda: Allardyce Nicoll (Ed.), *Shakespeare Survey*, Cambridge University Press, Cambridge (UK) & New York, 2002, XV, p. 19.

come lo avrebbe composto George stesso se, ispirato da una siffatta immagine, avesse voluto esprimerla in poesia; un'immagine che, non a caso, figura a sé stante nella versione tedesca, separata dal resto della composizione da un trattino laddove nell'originale c'è solo una virgola.

Concludiamo, infine, il paragrafo con l'analisi della *Umdichtung* dei *Sonnets* shakespeariani. A questo punto, perché si comprenda il ruolo che il massimo poeta inglese occupa nella cultura occidentale secondo la peculiare visione georghiana, è doveroso chiarire preliminarmente due punti. Il primo di essi è l'eccezionale fama di cui godette l'opera di Shakespeare in Germania nei decenni a cavallo fra XIX e XX secolo. Alcuni dati al riguardo sono esemplificativi: tra il 1900 e il 1914, anno in cui sarebbe divampato il primo conflitto mondiale e con esso il *Kriegstheaterdebatte*⁷⁰⁶, 200 compagnie teatrali tedesche furono impegnate nella messa in scena di 24 commedie e tragedie shakespeariane con una media impressionante di circa 1400 rappresentazioni all'anno⁷⁰⁷. Un numero paradossalmente superiore a quello delle rappresentazioni nella stessa Inghilterra che, in qualche modo, agli occhi di una parte dell'intelligenza germanofona del tempo, sembrava indicare nella Germania la vera patria del *Bard of Avon*. Appare, in questo contesto, altamente significativa la famosa *boutade* del commediografo e traduttore Ludwig Fulda il quale, proprio nella fase più acuta del conflitto mondiale (1916), invocava come nume tutelare uno Shakespeare germanico – un «*unser Shakespeare*» (nostro Shakespeare) – che, «*versehentlich auf englischem Boden geboren*» (nato per errore su suolo inglese), alla fine del conflitto la Germania vittoriosa avrebbe dovuto avocare a sé, facendo inserire una specifica clausola nel trattato di pace che ne formalizzasse scherzosamente la resa⁷⁰⁸. Ciò che interessa qui mettere in luce è che, sotto il velo di una facezia giocosamente provocatoria, Fulda volle e seppe farsi interprete di un'istanza culturale fortemente

⁷⁰⁶ Dibattito culturale sull'opportunità o meno di rappresentare nei teatri tedeschi opere di autori di nazioni allora militarmente schierate contro la Germania. L'opinione prevalente fra i direttori dei maggiori teatri nazionali fu di consentire la rappresentazione delle sole opere classiche, proibendo invece le *pièces* di autori contemporanei. Cfr. Wilhelm Hortmann, Maik Hamburger, *Shakespeare on the German stage: the twentieth century*, University of Cambridge, Cambridge (UK) & New York, 1998, p. 1.

⁷⁰⁷ *Ivi*, p. 7.

⁷⁰⁸ Ludwig Fulda, *Deutsche Kultur und Ausländerei*, Hirzel, Leipzig, 1916, pp. 13-14.

sentita da oltre un secolo nella cultura tedesca: l'«appropriazione» di Shakespeare da parte del popolo tedesco⁷⁰⁹.

Il secondo punto, che è necessario definire prima di addentrarci nell'analisi, concerne la pluralità di letture che furono date in Germania dell'opera shakespeariana. Essendo solo liminarmente in relazione con l'argomento del presente lavoro monografico, basti qui dar conto del principale e più fortunato approccio ermeneutico: la cosiddetta lettura “romantica”, espressa dal massimo teorico del movimento August Wilhelm Schlegel, che nell'autore di *Hamlet* e *Macbeth* riconobbe il genio *par excellence*⁷¹⁰, l'unico in grado di decifrare gli esoterici «*Hieroglyphen*» (geroglifici) in cui è scritto il grande libro del mondo⁷¹¹. Nel suo monumentale e all'epoca popolarissimo studio critico *Shakespeare und der deutsche Geist* (Shakespeare e lo spirito tedesco, 1911), il giovane discepolo georghiano Friedrich Gundolf procede nella riflessione proprio a partire da questa lettura, ponendola sullo stesso piano dell'interpretazione “classicista”, opposta e apparentemente inconciliabile, che vedeva in Shakespeare la più alta espressione poetica della forma e della morale⁷¹². La storica traduzione schlegeliana, sostiene Gundolf, fu un evento di portata difficilmente sovrastimabile per la storia della cultura europea dal momento che sancì «*die Wiedergeburt Shakespeares als eines deutschen Sprachganzen*» (la rinascita di Shakespeare come unità linguistica tedesca)⁷¹³; tuttavia, bisognava attendere lo spirito universale di un poeta come Goethe per supererare questa lettura ancora parziale e considerare Shakespeare nella sua unitaria grandiosità, stabilendone la proficua simbiosi con lo spirito germanico⁷¹⁴.

Un'analisi della *Umdichtung* georghiana non può prescindere dal tenere in considerazione né il lavoro gundolfiano, fedele espressione della visione del *Meister*, né la diffusione vastissima e socio-culturalmente trasversale che ebbe, se non la produzione lirica, almeno l'opera teatrale di

⁷⁰⁹ Christine Roger, *La réception de Shakespeare en Allemagne de 1815 à 1850: propagation et assimilation de la référence étrangère*, Peter Lang, Bern, 2008, p. 12.

⁷¹⁰ Cfr. Peter Firchow (Ed.), *Friedrich Schlegel's 'Lucinde' and the Fragments*, University of Minnesota, Minneapolis, 1971, p. 20 e segg.

⁷¹¹ Frank Büttner, *Peter Cornelius: Fresken und Freskenprojekte*, Steiner Verlag, Stuttgart, 1999, II, p. 80.

⁷¹² Friedrich Gundolf, *Shakespeare und der deutsche Geist*, Georg Bondi, Berlin, 1911, p. 310.

⁷¹³ *Ivi*, p. 355.

⁷¹⁴ *Ivi*, p. 368.

Shakespeare in area tedesca nel periodo della *Jahrhundertwende*. Si premetta infine che, trattandosi di una traduzione integrale dei 154 sonetti di cui si compone il capolavoro poetico shakespeariano, sarebbe stato per ovvie ragioni impossibile riportare sinotticamente e commentare un numero di versi sufficiente a restituire l'ampiezza dell'impresa di George. Si è imposta, dunque, una selezione di pochi versi e – nel rispetto dell'argomento del presente capitolo, ovvero la teoria traduttiva georghiana e le sue molteplici applicazioni – la scelta è coerentemente caduta sui passi che tematicamente e stilisticamente esemplificano meglio le proposte teoriche e le abilità pratiche del George traduttore. Lo stesso George, d'altra parte, viene in soccorso del lettore occasionale come del critico più smaliziato nel suggerire quali siano a parer suo gli elementi chiave dell'opera. Nella prosa asciutta e vibrante tipica delle sue *Einleitungen*, dopo aver riassunto con eccezionale dono di sintesi l'ormai secolare dibattito critico su questo grande classico della letteratura europea, ne sintetizza sorprendentemente il contenuto («*gehalt*») in soli due punti: «*die anbetung vor der schönheit und den glühenden verewigungsdrang*»⁷¹⁵ (l'adorazione della bellezza e il rovente impeto eternante). Pur non potendosi appiattare la complessità tematica di un testo di questo genere su due soli aspetti e riconoscendo nel primo punto una formulazione piuttosto georghiana che shakespeariana, è indubitabile che essi siano due dei grandi *Leitmotive* che percorrono l'opera nella sua interezza e di cui merita qui seguire le diverse verbalizzazioni liriche. Entrambi i temi, ovvero la bellezza e la potenzialità immortalante dell'arte, appaiono proprio i motivi centrali del primo sonetto, che addirittura porta nel primo distico ben due termini riferentisi alla categoria del bello («*fairest*» e «*beauty*»).

«*From fairest creatures we desire increase,
That thereby beauty's rose might never die,*»⁷¹⁶

«*Von schönsten wesen wünscht man einen spross*

⁷¹⁵ *Werke*, II, p. 149.

⁷¹⁶ William Shakespeare, *L'opera poetica*, a cura di Roberto Sanesi, Mondadori, Milano, 2000, p. 292.

Dass dadurch nie der schönheit rose sterbe:»⁷¹⁷

Come appare evidente a una lettura comparativa, i versi georghiani sono uno splendido esempio dell'effettiva possibilità di riprodurre, in una traduzione fedele, sia il senso letterale sia la disposizione sintattica di un dato brano poetico. Anche l'unica apparente eccezione al riguardo, ovvero il termine «*spross*», appare adeguato nella misura in cui rende perfettamente l'indeterminatezza semantica dell'inglese «*increase*» (“incremento”, ma qui nel significato più raro di “progenie”) avendo esso stesso una duplice valenza (“germoglio”, ma anche “rampollo”). Si noti, inoltre, come George scelga volutamente, pur avendo abbondanza di sinonimi, di tradurre sia il «*fairest*» del primo verso che il «*beauty*» del secondo utilizzando il medesimo termine, nelle forme aggettivale («*schön*») e sostantivale («*schönheit*»). La ripetizione sembrerebbe qui una *défaillance* da parte di George, solitamente attento ad adoperare lemmi diversi all'interno della stessa poesia; in realtà, è proprio l'elemento di maggior pregio stilistico in quanto rivelatore del senso profondo del sonetto introduttivo e con esso dell'intera opera. La centralità del tema è peraltro ribadita a più riprese, come ad esempio nel sonetto LIV, dove la ridondanza fonica assume ancor più esplicitamente un valore di sottolineatura programmatica:

«O, how much more doth beauty beauteous seem»⁷¹⁸

«O wieviel mehr die schönheit schön erscheint»⁷¹⁹

Si noti la mirabile specularità fonosintattica dei due versi, per ottenere la quale George corregge l'ordinario «*schöner*» con un elegante calco dall'inglese («*mehr [...] schön*»). Se indubbiamente tale scelta fu dettata anche da esigenze metriche, non appare certo casuale la riproposizione della

⁷¹⁷ *Werke*, II, p. 151.

⁷¹⁸ William Shakespeare, op. cit., p. 398.

⁷¹⁹ *Werke*, II, p. 177.

coppia «*schön*»/«*schönheit*» del primo sonetto, del cui significato programmatico si è già detto. Per quanto riguarda l'altro tema portante segnalato da George, ovvero la *vis* immortalante della poesia, va ricordato che si tratta di un motivo caro alla letteratura occidentale fin dalle sue origini greco-latine. Il sonetto LV, interamente dedicato a questo fortunato *topos*, può in effetti essere letto come una «splendida variazione di due celebri luoghi della poesia classica»⁷²⁰, rispettivamente del *Metamorphoseon* di Ovidio e dei *Carmina* oraziani⁷²¹. In particolare, la critica specialistica sembra concorde nel ritenere che Shakespeare avesse in mente il famoso verso del poeta venosino – «*Exegi monumentum aere perennius*» (Ho eretto un monumento più duraturo del bronzo), a sua volta rielaborazione di un motivo largamente presente nella lirica greca, da Simonide a Pindaro⁷²² – al momento della composizione del sonetto citato.

«*Not marble nor the gilded monuments*

*Of princes shall outlive this powerful rhyme,»*⁷²³

«*Nicht marmor lebt und nicht vergoldet mal*

*Solang als diese mächtigen melodien ·»*⁷²⁴

Come già suggerito in precedenza, ogni lettore può giudicare secondo la propria sensibilità individuale le scelte traduttive e valutarne l'opportunità. L'assenza in traduzione del riferimento ai «principi» sembra ad esempio spogliare della loro aura regale i «monumenti dorati», costruiti per eternare la memoria dei grandi protagonisti della storia, mentre ben risponde al tono aulico e autocelebrativo della composizione la scelta del raro «*mal*» in sostituzione del più burocratico e ufficiale «*Denkmal*» (monumento commemorativo). Tuttavia, qui come altrove, interessa

⁷²⁰ William Shakespeare, *Sonetti*, a cura di Gabriele Baldini, Feltrinelli, Milano, 2004, p. 207.

⁷²¹ Ovidio, *Metamorfosi*, XV, 871-872; Orazio, *Odi*, III, XXX, 1-5.

⁷²² Cfr. Giulio Ferroni, *Dopo la fine. Una letteratura possibile*, Donzelli editore, Roma, 2010, p. 6.

⁷²³ William Shakespeare, *L'opera poetica*, op. cit., p. 400.

⁷²⁴ *Werke*, II, p. 178.

soprattutto rilevare quegli elementi lessicali stilistici o ritmici che mostrano la peculiare e personale lettura georghiana del testo: nel caso specifico, la singolare traduzione del sostantivo «*rhyme*» (rima), adoperato evidentemente da Shakespeare nel senso più esteso di poesia e reso da George con un termine («*melodien*») che rinvia esclusivamente all'ambito musicale. Ci troviamo, dunque, ancora una volta dinanzi ad una traduzione tecnicamente corretta, stilisticamente elegante e ritmicamente assimilabile all'originale, nella quale sono rintracciabili indizi più o meno celati della *Kunstanschauung* del poeta traduttore senza che questi inficino la bontà della trasposizione; essa ne risulta anzi arricchita e rivivificata, aggiungendo sfumature di senso originali e richiami semantici inediti, che pure non travisano in alcun modo il significato del testo shakespeariano⁷²⁵.

La traduzione come epifania culturale: da Baudelaire a Mallarmé

Sono trascorsi oltre quattro decenni da quando, nel suo ormai classico studio sull'influenza esercitata dal movimento simbolista francese sul mondo culturale tedesco e austriaco negli anni della *Jahrhundertwende*, Manfred Gsteiger registrò la colpevole carenza di contributi critici su quello che egli definì «*das bisher noch ungenügend erforschte große Thema 'Baudelaire in Deutschland'*» (il grande tema, finora ancora insufficientemente approfondito, 'Baudelaire in Germania')⁷²⁶. Il suo coraggioso "*j'accuse*" all'*establishment* accademico internazionale non sortì, tuttavia, almeno negli anni Settanta e Ottanta, il desiderato effetto di sensibilizzare la critica specialistica in merito a questo argomento. A distanza di oltre vent'anni dalla pubblicazione dell'opera di Gsteiger, nel suo saggio *Baudelaire's Cousins German* (I cugini tedeschi di Baudelaire, 1995) Patrick Bridgwater poteva così richiamarsi ancora alla frase succitata

⁷²⁵ In merito alle moderne teorie traduttologiche assimilabili alle proposte espresse da George, si veda: Clara Montella, Giancarlo Marchesini, *I saperi del tradurre. Analogie, affinità, confronti*, FrancoAngeli, Milano, 2008, p. 26 e segg.

⁷²⁶ Manfred Gsteiger, *Französische Symbolisten in der deutschen Literatur der Jahrhundertwende (1869-1914)*, Francke, Bern & München, 1971, p. 5.

considerandola «*as valid today as it was in 1971*» (valida oggi tanto quanto lo era nel 1971)⁷²⁷, elencando numerosi autori di lingua tedesca largamente influenzati dal grande poeta francese⁷²⁸ e lamentando l'assenza di un equivalente in area germanistica di un'opera documentata ed esauriente come *Baudelaire and the English Tradition* (Baudelaire e la tradizione inglese, 1985) di Patricia Clements. Sebbene la questione non riguardi che tangenzialmente il presente lavoro, non si può negare che la generale disattenzione verso questo tema abbia avuto effetti negativi o quanto meno ritardanti anche sugli studi georghiani. Appare doveroso, dunque, in questa sede, dedicare spazio all'analisi dell'opera più rappresentativa ed esemplificativa dell'enorme impatto, ormai unanimamente riconosciuto ma non ancora compiutamente analizzato, che la figura e l'opera di Baudelaire ebbero sulla cultura germanofona nei decenni a cavallo fra Otto e Novecento: le *Umdichtungen* georghiane dei *Fleurs du Mal* (I fiori del male, 1857-1861).

George si avvicinò al capolavoro baudelairiano nella tarda primavera del 1889, quasi certamente su suggerimento e indicazione del sodale Albert Saint-Paul, il quale lo indirizzò anche alla lettura dei *Petits poèmes en prose* (Poemetti in prosa, 1869) e del celebre saggio *Le Peintre de la Vie Moderne* (Il pittore della vita moderna, 1863). L'entusiasmo suscitato da queste letture, ed in misura particolare dalle *Fleurs*, si concretizzò immediatamente nella decisione di tentarne una trasposizione poetica in lingua tedesca, cui si dedicò già a partire dall'estate dello stesso anno lavorando sul testo della terza edizione (1868)⁷²⁹. Una prima versione dell'opera (40 poesie) iniziò a circolare privatamente due anni più tardi, in un'edizione stampata al poligrafo di sole 25 copie; era il 1891, l'anno successivo alla pubblicazione della prime parziali traduzioni in tedesco dalle *Fleurs* ad opera dello scrittore e librettista viennese Felix Dörmann. George si sarebbe poi confrontato ancora per dieci anni con il testo baudelairiano prima di mandare alle stampe la versione definitiva delle sue *Umdichtungen*.

⁷²⁷ *Forum for Modern Language Studies*, 1995, Vol. XXXI, n. 4, p. 326.

⁷²⁸ *Ivi*, p. 327. Bridgwater, specificando che non si tratta di un elenco completo, cita nell'ordine: Dörmann, George, Heym, Hofmannsthal, Kalckreuth, Lichtenstein, Rilke, Schaukal, Trakl e Stefan Zweig.

⁷²⁹ Vedi: Charles Baudelaire, *Sämtliche Werke/Briefe in acht Bänden*, hrsg. von Friedhelm Kemp und Claude Pichois, Carl Hanser Verlag, München/Wien, 1977, vol. I, p. 346.

Merita qui aprire una breve parentesi a proposito di questo termine, utilizzato da George per definire il lavoro di libera e originale rielaborazione poetica compiuto sui versi baudelairiani. Ci siamo già soffermati, in apertura di capitolo, sui diversi sostantivi adoperati da George in sostituzione del più generico e prosaico «*Übersetzung*»; è, tuttavia, necessario, prima di procedere con l'analisi comparativa, ricordare il profondo significato metodologico e programmatico che si cela dietro il termine «*Umdichtung*», composto agglutinante di due parti: «*Dichtung*», che significa «poesia», e il prefisso «*um*», che conferisce una indistinta ma ineludibile valenza di mutamento e trasformazione alla parola che segue. La traduzione georghiana è, dunque, qualcosa di più di un semplice rifacimento: è una creazione poetica originale, che prende le mosse dal testo francese per farlo rinascere in un diverso idioma, generando inedite corrispondenze semantico-musicali che al contempo tradiscono e arricchiscono il testo originale.

Proprio in merito a questo tema spinoso e ancora controverso, che posto in termini crociani potrebbe semplificarsi nell'*aut-aut* fra traduzione «bella e infedele» e «brutta ma fedele»⁷³⁰, è interessante citare un passo di *Wahrheit und Methode* (Verità e metodo, 1960), in cui Hans-Georg Gadamer prende proprio le *Umdichtungen* georghiane come esempio pratico e compiuto della validità teorica dell'idea di libera traduzione poetica. «*In seltenen Fällen meisterhafter Schöpfung* (in rari casi di creazione magistrale), scrive il grande filosofo di Marburgo, l'inevitabile perdita del senso letterale «*kann [...] ersetzt werden oder gar zu neuem Gewinn führen*» (può essere compensata o addirittura portare a un nuovo guadagno)⁷³¹. Facendo nostro questo approccio interpretativo, di cui non interessa provare la validità in astratto quanto la rispondenza con gli scopi dichiaratamente perseguiti da George, l'interesse del critico come del lettore più avvertito è pertanto di individuare ed analizzare i passi più o meno scopertamente georghiani, ovvero originali, del testo

⁷³⁰ Cfr. Franco Manzoni, *Traduttori, siate poeti più che filologi*, Corriere della Sera, 4 agosto 2000, p. 29.

⁷³¹ *Wahrheit und Methode*, I, 390. Cit. in: Gerhard Schmitt, *Relation und Metapher: Eine Einführung in die hermeneutische Analyse, Interpretation und Übersetzung von literarischen Texten*, GRIN Verlag, Norderstedt, 2008, p. 180. Questo passo è citato e commentato anche in: Dario Antiseri, *Ragioni della razionalità. Proposte teoretiche*, Rubbettino Editore, Soveria Mannelli, 2004, vol. I, p. 29.

tedesco piuttosto che soffermarsi pedissequamente sulle disomogeneità, spesso peraltro volute, rispetto al testo originale.

Come rimarcato dallo stesso poeta nella laconica prefazione ai volumi XIII e XIV della *Gesamtausgabe* (Bondi, Berlin, 1927-1934), la «*verdeutschung der FLEURS DU MAL*» (germanizzazione delle FLEURS DU MAL)⁷³², trionfalmente annunciata nella *Vorrede* alla prima edizione, è incompiuta: «*Von den 151 Fleurs du Mal sind 118 übertragen*» (delle 151 poesie delle Fleurs du Mal ne sono state tradotte 118)⁷³³. Ciò, tuttavia, non ridimensiona il valore dell'opera così come la completezza non avrebbe implicato di per sé la buona riuscita dell'impresa traduttiva. Nel 1925, ad esempio, per i tipi dell'editore monacense Georg Müller era apparsa un'edizione a cura di Fraz Blei che raccoglieva una selezione di opere di Baudelaire in tre volumi, uno dei quali offriva la prima trasposizione integrale in lingua tedesca delle *Fleurs*; a dispetto di questo merito oggettivo, si tratta, tuttavia, di una traduzione complessivamente insoddisfacente, di cui non si è mancato di ravvisare a più riprese le evidenti carenze sul piano stilistico ove non addirittura alcuni plateali fraintendimenti del testo originale⁷³⁴. Inoltre, l'incompletezza dei *Blumen des Bösen* georghiani è a ben vedere dovuta in larga parte ad una ponderata selezione delle poesie da tradurre, alcune delle quali scartate a causa della scabrosità dei temi trattati o meglio della loro incompatibilità con l'immagine di Baudelaire che George stesso si era formato.

Ne è un lampante esempio la scelta di rinnegare la poesia introduttiva – la scioccante e «atroce» *Au Lecteur* (Al Lettore), con la quale Baudelaire pone il proprio libro fin dalla prima pagina «sotto il segno immondo della malinconia»⁷³⁵ – per rivendicare nella *Vorrede* il valore programmatico che *Bénédiction* (*Segen* – Benedizione) ha per le *Fleurs* e soprattutto per i suoi *Blumen*. Motivato nella scelta da «*a sort of elective affinity*» (una sorta di affinità elettiva)⁷³⁶, George scopre nella poesia d'apertura della sezione *Spleen et Idéal* (Spleen et Ideale) la prima

⁷³² *Werke*, II, p. 233. Manteniamo, per correttezza, il titolo francese e le letteri capitali anche nella traduzione italiana.

⁷³³ *Ibid.*

⁷³⁴ Cfr. F. Kemp und C. Pichois (Hrsgg.), op. cit., vol. I, p. 348.

⁷³⁵ Giovanni Cacciavillani, op. cit., p. 10.

⁷³⁶ Theo D'haen, Rainer Grübel, Helmut Lethen (Ed.), *Convention and innovation in literature*, John Benjamins Publishing, Amsterdam-Philadelphia, 1989, p. 59.

compiuta versificazione di uno dei grandi temi della poetica baudelairiana oltre che il principale *Leitmotiv* della sua produzione successiva, felicemente sintetizzato dalla critica in due locuzioni che sono altrettante formulazioni del *Kern-Gesetz* alla base della *Kunstanschauung* georghiana: «*la transcendence morale de la mission artistique*» (la trascendenza morale della missione dell'artista) e «*le triomphe de la poèsie sur la matière*» (il trionfo della poesia sulla materia)⁷³⁷.

«*Pourtant, sous la tutelle invisible d'un Ange,
L'Enfant déshérité s'enivre de soleil
Et dans tout ce qu'il boit et dans tout ce qu'il mange
Retrouve l'ambrosie et le nectar vermeil.*»⁷³⁸

«*Doch unter eines engels sicherm schütze
Haucht der Enterbte froh im sonnenschein
Und was er isst und trinkt ist ihm zu nutze
Wie götterbrod und roter götterwein.*»⁷³⁹

Ad una lettura attenta si rilevano alcune significative variazioni fra i due testi. L'invisibile («*invisible*») egida angelica, sotto la quale è posta fin dal primo istante l'esistenza del poeta, diviene nel verso georghiano «*sicherm schütze*», ovvero sicuro baluardo di difesa, dove l'omofonia fra i termini indicanti in tedesco la "protezione" e il "protettore" amplia inaspettatamente il campo semantico conferendo all'«*engel*» (angelo) un'inedita funzione attiva. Al secondo verso, il riferimento al bambino («*Enfant*»), importante indizio del primo stadio di un percorso terreno che si concluderà con l'apoteosi finale, scompare; al suo posto, l'aggettivo «*déshérité*» (diseredato) viene sostantivato («*der Enterbte*»), assumendo la stessa maiuscola con cui Baudelaire contraddistingue

⁷³⁷ Cit. in: Ulla-Britta Lagerroth, Hans Lund (Ed.), *Interart poetics: essays on the interrelations of the arts and media*, Editions Rodopi, Amsterdam-Atlanta, 1997, p. 211.

⁷³⁸ *I fiori del male*, p. 10.

⁷³⁹ *Werke*, II, p.235.

ogni parola che si riferisca al poeta (*Poète, Enfant*) o al mondo divino (*Dieu, Ange, Ciel*). Un'altra significativa variante introdotta da George è rappresentata dal «*zu nutze*» (utile) a chiusura del terzo verso, che relega il mondo dei sensi nella categoria del vantaggio utilitaristico laddove nessun esplicito riferimento ad essa è presente nel testo baudelairiano. Infine, nel quarto e ultimo verso, i due termini chiave «*ambrosie*» e «*nectar*» non sono resi con i corrispondenti calchi tedeschi dal greco («*Ambrosia*» e «*Nektar*»), che probabilmente apparivano a George espressione di un classicismo di maniera da cui rifuggiva. La scelta cade così su una coppia di termini, «*götterbrot*» (pane degli dei) e «*götterwein*» (vino degli dei), già occasionalmente utilizzata in poesia per indicare rispettivamente cibo e bevanda delle divinità olimpiche⁷⁴⁰. Potrebbe anche trattarsi di un ricordo dei primi due versi della quinta strofa di *Der neue Amadis* (Il nuovo Amadigi), *Lied* goethiano musicato poi dal compositore austriaco Hugo Wolf: «*Und ihr Kuß war Götterbrot,/ Glühend wie der Wein*»⁷⁴¹ (E il suo bacio era ambrosia,/ Rosso e rovente come vino). Quali che siano state le eventuali suggestioni letterarie, la scelta georghiana aveva sicuramente lo scopo di veicolare, in forma volutamente ridondante e non senza velati echi cristologici, il senso e la misura della comunione fra il poeta e la sfera del numinoso.

Tematicamente affine e strutturalmente complementare alla prima è la seconda poesia della sezione, *L'Albatros*, in cui l'infelice destino terreno che attende il poeta, unico essere in grado di elevarsi al di sopra della realtà materiale, è superbamente illustrato attraverso la similitudine che dà il titolo al sonetto.

«Le Poète est semblable au prince des nuées

Qui hante la tempête et se rit de l'archer;

Exilé sur le sol au milieu des huées,

⁷⁴⁰ Si veda la poesia *Die Worte des Oedip in Kolonos* (Le parole di Edipo a Colono), in: Friedrich Adolf Kuhn, *Gedichte*, Georg Joachim Göschen, Leipzig, 1820, p. 122.

⁷⁴¹ Johann Wolfgang Goethe, *Werke*, hrsg. von Heinrich Kurz, Verlag des Bibliographischen Instituts, Hildburghausen, 1868, vol. I, p. 8.

Ses ailes de géant l'empêchent de marcher.»⁷⁴²

« Der dichter ist wie jener fürst der wolke –

Er haust im sturm - er lacht dem bogenstrang.

Doch hindern drunten zwischen frechem volke

Die riesenhaften flügel ihn am gang.»⁷⁴³

La traduzione georghiana appare, in questo caso, sostanzialmente fedele. Alcune scelte lessicali, come il felice «*haust*» (dimora) del secondo verso, rispecchiano la volontà di riprodurre ove possibile persino le singole sonorità oltre che il ritmo generale del testo francese («*hante*»). Ciò detto, si rilevano inevitabilmente alcune incongruenze. La struttura del terzo verso è decisamente rivoluzionata da una serie di modifiche morfo-sintattiche: la cancellazione della poetica espressione «*Exilé sur le sol*» (esiliato sul sole), l'introduzione di un riferimento al popolo («*volke*») la cui qualifica di «*frech*» (irrispettoso) rende molto liberamente la locuzione baudelairiana «*au milieu des huées*» (nel mezzo degli scherni); l'utilizzo della figura dell'*enjambement*, scelta obbligata in conseguenza del riposizionamento al terzo verso del verbo «*hindern*» (impediscono), il cui soggetto e oggetto si trovano nel successivo. Si tratta di libertà che, tuttavia, non inficiano la bellezza della poesia né privano la quartina della sua amara liricità. Né esse appaiono casuali, dettate magari da opportunità metriche o comprensibili difficoltà traduttive, bensì sono sempre espressione di una sincera vena poetica che “decostruisce” il testo per riedificarlo sulla base delle suggestioni ricevute dalla sua lettura. Nel caso specifico, il motteggio cui Baudelaire fa poco più che un cenno deve aver punto sul vivo George, che fin da giovanissimo ha combattuto con le armi dell'arte più elitaria la logica massificante e livellatrice del dilagante capitalismo, al punto da ispirargli la bella espressione, assonante e allitterante, «*drunten zwischen frechem volke*» (laggiù fra il popolo schernitore).

⁷⁴² *I fiori del male*, p. 16.

⁷⁴³ *Werke*, II, p. 238.

Altro motivo caro a George, al grande lirico non meno che al raffinato traduttore, è il tema baudelairiano e poi simbolista della *correspondence*. Nelle infinite potenzialità sinestetiche del verbo poetico e nell'insondabile gioco di segreti rimandi fonico-semantiche, le cui premesse filosofiche erano ben lungi dalla semplificazione olistica propria di un certo misticismo orientaleggiante allora in voga, si racchiudeva per lui la grande lezione metodologica dei maestri del simbolismo francofono⁷⁴⁴. Nella già citata *Vorrede* alla prima edizione delle *Umdichtungen*, George stesso confessa le ragioni che lo hanno spinto ad intraprendere la composizione dei *Blumen* richiamandosi proprio «*der ursprünglichen reinen freude am formen*»⁷⁴⁵ (all'originaria pura gioia della forma).

Analizziamo, dunque, il celebre quarto sonetto della prima sezione, intitolato per l'appunto *Correspondances*, cui George rende giustizia con una trasposizione poetica particolarmente ispirata che suscitò tre anni dopo un'entusiastica recensione a firma di Georg Fuchs⁷⁴⁶. Già la controversa traduzione del titolo, reso con il termine *Einklänge* (accordi, armonie), appare programmatica: se, da un lato, sembra restringere colpevolmente il campo semantico della parola francese con un sostantivo avente una specifica connotazione musicale, dall'altro esplicita con esso il preponderante valore che l'assonanza fonetica e il richiamo alla sonorità euritmica riveste nella poesia baudelairiana⁷⁴⁷.

Resta, tuttavia, il problema della mancata rispondenza, ad un tempo semantica e sonora, fra il titolo e il verso ottavo, notata da tutti i commentatori e che non è credibile sia sfuggita ad un lettore acuto come George. Il primo traduttore in grado di colmare questo «*etymologische*

⁷⁴⁴ Cfr. Henri Peyre, op. cit., pp. 21-22.

⁷⁴⁵ *Werke*, II, p. 233.

⁷⁴⁶ Preziose informazioni biobibliografiche su questa figura centrale, ingiustamente sottovalutata e poco studiata, dell'avanguardia teatrale e figurativa dei primi decenni del Novecento si possono reperire in: Peter Jelavich, *Munich and theatrical modernism: politics, playwriting and performance 1890-1914*, Harvard University Press, Cambridge, 1985, pp. 187-208.

⁷⁴⁷ Sul tema si rimanda all'esaustivo lavoro monografico: Michela Landi, *Per un'organologia poetica. Gli strumenti musicali nella poesia francese romantica e simbolista*, Leo S. Olschki, Firenze, 2008. Si consulti anche: David Hillery, *Music and poetry in France from Baudelaire to Mallarmé: an essay on poetic theory and practice*, Peter Lang, Bern, 1980.

Brücke»⁷⁴⁸ (ponte etimologico), restituendo in lingua tedesca il legame che unisce in francese «*Correspondances*» a «*se répondent*», è stato Carl Fischer nel 1949, scegliendo il termine *Entsprechung* (conformità) per il titolo della sua traduzione e adoperando poi semplicemente la corrispondente forma verbale (*sich entsprechen*). Trattandosi di una traduzione letterale del titolo, possiamo avanzare l'ipotesi che un maestro della lingua tedesca come George abbia valutato anche questa possibilità e l'abbia poi scartata. Le ragioni possono essere state diverse: oltre che la banalità della ripetizione, ad esempio, la derivazione del termine da *Sprache/sprechen* (lingua/parlare). Ciò avrebbe rischiato, secondo la logica georghiana, di far fraintendere il senso profondo dell'intera lirica, riducendo il polimorfo gioco di corrispondenze ad una mera questione semantica. È più verosimile ritenere che George abbia valutato, come d'abitudine, ogni possibile opzione e che solo dopo attenta riflessione abbia scelto di optare per una traduzione meno ortodossa, che rispondesse però meglio alla visione baudelairiana. Osserviamo più da vicino il verso ottavo, fulcro tematico dell'intera poesia.

«*Les parfums, les couleurs et les sons se répondent.*»⁷⁴⁹

«*Parfüme farben töne rede tauschen.*»⁷⁵⁰

Prescindendo da elementi caratteristici e distintivi del verso georghiano, che come tali sono stati già notati in precedenza (utilizzo sistematico della minuscola e riduzione dei segni di interpunzione), interessa qui sottolineare ed analizzare l'originalità dell'approccio traduttologico. La parola «*sons*» (suoni), a differenza delle due precedenti, non viene tradotta letteralmente da George. Anche il sostantivo *Klänge* avrebbe potuto restituire accettabilmente il significato del termine francese, richiamando tra l'altro il titolo (*Einklänge*) e ristabilendo così quel *trait d'union* che si è detto essere

⁷⁴⁸ Willi Huntemann und Lutz Rühling (Hrsgg.), *Fremdheit als Problem und Programm: die literarische Übersetzung zwischen Tradition und Moderne*, Erich Schmidt Verlag, Berlin, 1997, p. 89.

⁷⁴⁹ *I fiori del male*, p. 18.

⁷⁵⁰ *Werke*, II, p. 239.

fondamentale. Questo ci conferma nella nostra ipotesi, secondo la quale George ha consapevolmente deciso di sacrificare quel richiamo al fine di esplicitare la sua interpretazione della teoria baudelairiana. La parola adoperata è «*töne*», che significa sia “suoni” sia “accenti” o “tonalità”; rende, dunque, perfettamente la corrispondenza multisensoriale, addirittura amplificandola con suggestioni ed echi (ad esempio, alla pittura) assenti a livello semantico nel testo originale. L’elenco è poi ulteriormente arricchito e completato dal termine «*rede*» (discorso), che sembra avanzare una possibile sintesi proprio nel linguaggio. Chiarite le ponderate ragioni che hanno convinto George a spostare il fulcro tematico della poesia dal verbo ai sostantivi che lo precedono, anche l’altrimenti discutibile scelta del verbo «*tauschen*» (si scambiano) risulta così più comprensibile, adempiendo alla funzione di suggerire né più né meno che lo “scambio” sinestetico.

Sulla base degli esempi proposti, si comprende anche il significato del parallelismo fra traduzione e critica letteraria suggerito da Walter Benjamin, egli stesso misuratosi con felice esito e a più riprese con il testo baudelairiano⁷⁵¹: il comune compito del traduttore e del critico è di destrutturare il testo originale e ricomporlo in una forma chiara e non più modificabile, sia essa per l’appunto una traduzione irriducibile o un impianto interpretativo stabile⁷⁵²; ma, laddove il compito del primo si riduce alla semplice «*Bewertung*» (valutazione), il secondo deve assumere funzione attiva e interagire con il testo allo scopo di risvegliare nella traduzione «*das Echo des Originals*» (l’eco dell’originale)⁷⁵³. Su questi due specifici punti, la complessa e discussa teoria benjaminiana – esposta nel famoso saggio *Die Aufgabe des Übersetzers* (Il compito del traduttore) premesso alla sua *Übertragung dei Tableaux Parisiens* (Paesaggi parigini)⁷⁵⁴ – esplica con mirabile chiarezza quelle stesse meccaniche d’approccio che stanno alla base della vasta opera di traduzione di George. Nella pratica traduttiva, tuttavia, la linea di demarcazione che separa i due grandi esegeti risulta evidente ed emerge proprio nei grandi affreschi metropolitani offerti dai *Tableaux*. Non è un

⁷⁵¹ Hartmut Böhme, Christof Rapp, Wolfgang Rösler (Hrsgg.), *Übersetzung und Transformation*, De Gruyter, Berlin, 2007, p. XI.

⁷⁵² Cfr. Paul De Man, *The resistance to theory*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 2002, p. 82.

⁷⁵³ Cit. in: W. Huntemann und L. Rühling (Hrsgg.), op. cit., p. 284.

⁷⁵⁴ Charles Baudelaire, *Tableaux Parisiens*, Deutsche Übertragung von Walter Benjamin mit einem Vorwort über die Aufgabe des Übersetzers, Verlag von Richard Weißbach, Heidelberg, 1923.

caso che nei *Blumen* figurino solo nove delle diciotto poesie che compongono la sezione. George, diversamente dal filosofo e saggista berlinese, evita di tradurre le liriche in cui più esplicitamente Baudelaire indugia sui vizi e le perversioni cui si abbandona la massa abbruttita nei sobborghi della ricca e sfavillante *ville lumière*. Cionondimeno, essendo questo il tema dominante dei *Tableaux*, inevitabilmente vi inciampa, trovandosi costretto ad aggirare prudentemente termini ed espressioni linguisticamente o tematicamente inconciliabili con la sua idea di quali soggetti possano considerarsi poetici.

Analizziamo brevemente due emblematici esempi del modo, spesso abile ma a volte un po' *naïve*, con cui George espunge i riferimenti al paesaggio cittadino, iniziando dalla prima e più famosa poesia della sezione, *Paysage* (Paesaggio). Il titolo originale della composizione era, molto significativamente, *Paysage parisien* (Paesaggio parigino)⁷⁵⁵; c'era cioè un riferimento esplicito, fin dal titolo, alla dimensione urbana del paesaggio. Non sappiamo se George fosse a conoscenza di questo dato. Ad ogni modo, egli traduce in tedesco con il termine *Landschaft* che, pur corrispondendo letteralmente alla parola francese, nel contesto metropolitano e antibucolico disegnato dalla poesia appare fuori luogo nella misura in cui contiene il sostantivo *Land* (terra, campagna) e con ciò un rimando fuorviante. In questo senso, sarebbe apparso più adeguato al contenuto del testo un termine come *Aussicht* (visione), che avrebbe richiamato peraltro un elemento saliente della *fabula*, ovvero l'osservazione da un punto elevato (nel caso specifico, il poeta affacciato ad una finestra della sua mansarda). Come già notato in precedenza, non è verosimile che un poeta come George, che aveva fatto del *labor limae* l'aspetto saliente della sua metodologia creativa, non abbia valutato con estrema cautela la traduzione del titolo della poesia programmatica di un'intera sezione delle *Fleurs*. Dobbiamo dedurre, piuttosto, che abbia compiuto una scelta coerente e meditata allo scopo, condivisibile o meno, di epurare la poesia da contaminazioni con la modernità metropolitana.

⁷⁵⁵ Giovanni Cacciavillani, *“Questo libro atroce”: commenti ai Fiori del Male*, Liguori Editore, Napoli, 2005, p. 121.

«*Les tuyaux, les clochers, ces mâts de la cité,*»⁷⁵⁶

«*Den rauchfang den turm und die wolken weit ·*»⁷⁵⁷

Il verso preso in esame è il penultimo della prima strofa. Baudelaire sta presentando la città di Parigi così come gli appare dal suo punto di vista privilegiato. Il primo termine è «*tuyaux*» (tubi, canne), che i traduttori moderni rendono di preferenza con “ciminiere”. George interpreta diversamente e traduce «*rauchfang*» (cappa del camino), ovvero comignolo. Il termine successivo è «*clochers*» (campanili), tradotto con «*turm*», che significa letteralmente “torre” ma non falsifica il senso della parola francese avendo anche il valore di torre campanaria (più propriamente, *Kirchenturm*). Si noti, tuttavia, la declinazione al singolare di entrambi i sostantivi tedeschi e come essa modifichi fortemente l’immagine veicolata dalla poesia: leggendo il testo baudelairiano, il nostro sguardo di lettori spazia su una vasta città in cui sveltano le ciminiere fumanti delle fabbriche e i campanili delle innumerevoli chiese; leggendo la traduzione georghiana del verso, immaginando di non avere accesso all’originale, potremmo a buon diritto presumere che il poeta stia descrivendo un paesino di provincia o addirittura una casa isolata accanto ad una pieve rurale. La seconda parte del verso - «*ces mâts de la cité*» (questi pali della città), dove l’omofono aggettivo *mat* (opaco) rimanda forse al grigiore degli edifici cittadini – è invece eliminata *sic et simpliciter*, sostituita da un riferimento alle «*wolken*» (nubi) che anticipa i «*grands ciels*» (ampi cieli) del verso seguente.

In conclusione, consideriamo il primo verso di un’altra famosa poesia della sezione, *A une passante* (A una passante – *Einer Vorübergehenden*).

«*La rue assourdissante autour de moi hurlait.*»⁷⁵⁸

⁷⁵⁶ *I fiori del male*, p. 152.

⁷⁵⁷ *Werke*, II, p. 302.

⁷⁵⁸ *I fiori del male*, p. 172.

«*Es tost betäubend in der strassen raum.*»⁷⁵⁹

In francese, la struttura e il significato del verso sono chiari: la «*rue assourdissante*» (strada assordante), che qui indica per traslato la folla vociante e indaffarata che la percorre, circonda da ogni parte il poeta («*autour de moi*») e il forte brusio che si solleva da essa gli appare simile ad un urlo («*hurlait*»). Veri protagonisti sono, dunque, la strada «che con le due notazioni di rumore si chiude intorno al “*moi*”», e la folla, che con la sua presenza «sottolinea l’isolamento e la solitudine del *flâneur*»⁷⁶⁰. George stravolge, in traduzione, questa struttura: l’utilizzo impersonale del verbo «*tosen*» (muggiare, rumoreggiare) elimina di fatto l’accento su quegli stessi passanti fra cui si segnala la donna del titolo, trasformandone il vocio in un indistinto seppure assordante («*betäubend*») rumore di sottofondo. Come nel caso precedente, la seconda parte del verso viene poi semplicemente ignorata con il risultato di smarrire in traduzione il senso profondo dell’intera poesia, ovvero la solitudine del poeta nella anonimità della folla della moderna metropoli, motivo caro a Baudelaire come già al suo grande maestro Edgar Allan Poe, che ne aveva fatto il tema centrale del suo celebre racconto *The Man of the Crowd* (L’uomo della folla, 1840). È un errore che può imputarsi molto raramente a George e che, in ogni caso, non può considerarsi dovuto a imperizia bensì alla volontà di riscrivere più che tradurre i testi. Per citare un’espressione di Albert Mockel, George vi compie «*de véritables tours de force d’adaptation*» (degli sforzi immani di adattamento)⁷⁶¹ conservando in ciò, o forse proprio a questo fine, notevoli margini di autonomia creativa.

Vedremo, qui di seguito, il diverso approccio che viene riservato all’opera dei grandi maestri del simbolismo francese: Rimbaud, Mallarmé e Verlaine. Prima di procedere con l’analisi di una scelta dei loro versi, merita però soffermarsi brevemente sul poeta simbolista Henri de Régnier,

⁷⁵⁹ *Werke*, II, p. 309.

⁷⁶⁰ Anna Maria Scaiola, *Percorsi romantici: su una tipologia femminile nella cultura francese dell’Ottocento*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma, 1984, p. 51.

⁷⁶¹ Cit. in: ELD, p. 372.

ricosciuto virtuoso del *vers libre*⁷⁶² e assiduo *mardiste*, «*by whose personality and work the young George was greatly impressed*»⁷⁶³ (dalla cui personalità e opera il giovane George fu fortemente impressionato) e di cui tradusse quattro poesie. Lo scopo di queste *Übertragungen* è stabilito ed esplicitato fin dal dicembre 1892, nel secondo numero della prima annata dei *Blätter*, sulle cui pagine si legge una dichiarazione di intenti priva di ambiguità: la volontà di diffondere in Germania la conoscenza della grande letteratura francese contemporanea, ovvero di quegli autori «*die ungeachtet ihrer bedeutung bei uns gar nicht oder in falscher verbindung genannt werden*»⁷⁶⁴ (che, a dispetto del loro valore, vengono da noi menzionati a sproposito o non citati affatto). Questa finalità va sempre tenuta presente nell'analisi come anche nella semplice lettura delle traduzioni georghiane, la cui cifra distintiva è qui più che altrove l'ambizione manifesta, spesso coronata dal successo, di riprodurre «*la musique de l'original [...] jusqu'a la qualité des voyelles*»⁷⁶⁵ (la musica dell'originale [...] fino alla qualità delle vocali). Leggiamo i primi tre versi della quinta stanza di *Exergue* (Esergo - *Abschnitt*), tratta da *Tel qu'en songe* (Come in sogno, 1892), la raccolta che segna il distacco di de Régnier dal parnassianesimo e conferma la svolta simbolista già annunciata nei *Poèmes anciens et romanesque* (Poesie antiche e romanzesche, 1887-1890).

«*Je n'irai pas vers vos chênes.*

Ni le long de vos bouleaux et de vos frênes

*Et ni vers vos soleils, vos villes et vos eaux,»*⁷⁶⁶

«*Ich werde nicht zu euren eichen schreiten*

Noch längs der birken längs der eschen ·

*Zu euren sonnen städten und gewässern ·»*⁷⁶⁷

⁷⁶² Cfr. AA. VV., *Dizionario della letteratura francese*, Gremese Editore, Roma, 2002, p. 359.

⁷⁶³ Natasha Grigorian, *European symbolism: in search of myth (1860-1910)*, Peter Lang, Bern, 2009, p. 158.

⁷⁶⁴ *Blätter für die Kunst*, I, 2 (Dezember 1892), p. 53.

⁷⁶⁵ *ELD*, p. 378.

⁷⁶⁶ Henri de Régnier, *Poèmes, 1887-1892*, Mercure de France, Paris, 1913, p. 123.

Il primo verso non presenta apparenti difficoltà interpretative. Unico elemento degno di menzione sembra essere la traduzione di «*irai*» (andrò), reso da George con il più ricercato e forse più efficace «*werde [...] schreiten*» (incederò). Si ricordi, tuttavia, che la parola «*pas*» ha in francese valore di particella di negazione ma anche, come sostantivo, il significato di “passo”. In una lettura autonoma, forzatamente giocosa, della parte del verso che recita «*pas vers vos chênes*» ([un] passo verso le vostre querce), avrebbe proprio questo senso. Non è un’ipotesi del tutto inverosimile che George, nel valutare le molteplici possibilità di traduzione, abbia scelto «*schreiten*» (che qui varrebbe “camminare con passo cadenzato”) proprio per rendere in eco questo doppio senso di «*pas*».

Ad una analisi più approfondita, che indagli il verso anche dal punto di vista melodico e non solo semantico, si rilevano anche altre curiose coincidenze. Si considerino le ultime tre parole del verso nella versione originale e in traduzione: tutte le parole hanno in tedesco la terminazione «*-en*» e in francese la terminazione «*-s*»; in aggiunta, penultima e terzultima iniziano e terminano in entrambe le versioni con la stessa lettera («*vers vos*»/«*euren eichen*»). L’ipotesi che George miri a riprodurre non solo la musicalità del verso, bensì le caratteristiche fonetiche delle singole parole conservandone addirittura la disposizione, è supportata dall’esempio di un vero e proprio calco nel secondo verso: «*Ni*» (né) è reso in tedesco con «*Noch*», che ha solitamente funzione di avverbio (ancora) e che assume il valore di congiunzione solo nella correlazione «*weder [...] noch*» (né [...] né). Al fine di preservare la struttura fonico-sintattica del verso francese («*le long de*», “lungo il”), George utilizza poi la desueta preposizione «*längs*», invece della più comune «*entlang*», perché più simile al francese «*long*» e reggente il caso genitivo. Nel terzo verso, infine, la preponderanza in francese delle vocali “e” ed “o” così come l’ossessiva allitterazione in “v” trova il suo corrispondente nella predominanza in tedesco della vocale “e” e nella marcata accentuazione dei suoni sibilanti.

Si è appurato, dunque, che George rivolge la sua attenzione primariamente all'apparato ritmico e fonico del verso, rivelando persino l'ambizione di riprodurre doppi sensi ed echi sinestetici del testo originale francese. Risulta di grande interesse, in riferimento a quest'ultimo punto, analizzare la più celebre e commentata poesia di Arthur Rimbaud, *Voyelles* (Vocali – Vokale, 1871)⁷⁶⁸. Come è noto, il sonetto si basa su una serie di associazioni fra suoni vocalici e colori, espressione della ricerca di un linguaggio nuovo «*résumant tout, parfums, sons, couleurs*»⁷⁶⁹ (riassuntiva di tutto, profumi, suoni, colori); le medesime correlazioni fono-visive ristabilite poi con perfetta corrispondenza nel capitolo intitolato *Alchimie du verbe* (Alchimia della parola) del poema in prosa *Une saison en enfer* (Una stagione in inferno, 1873)⁷⁷⁰.

«*J'inventai la couleur des voyelles ! - A noir, E blanc, I rouge, O bleu, U vert. - Je réglai la forme et le mouvement de chaque consonne, et, avec des rythmes instinctifs, je me flattai d'inventer un verbe poétique accessible, un jour ou l'autre, à tous les sens.*»

«Inventai il colore delle vocali! – A nera, E bianca, I rossa, O blu, U verde. – Disciplinai la forma e il movimento di ogni consonante, e, con ritmi istintivi, mi lusingai d'inventare un verbo poetico accessibile, un giorno o l'altro, a tutti i sensi».⁷⁷¹

Glissando sia sul facile parallelismo con la baudelairiana *Correspondances*⁷⁷² sia sul documentato impatto che l'opera di Rimbaud e, nello specifico, la sua visionaria sperimentazione linguistica

⁷⁶⁸ La letteratura critica in merito è molto vasta e le ipotesi interpretative divergono spesso decisamente le une dalle altre. Per una panoramica introduttiva sulla bibliografia disponibile, si rimanda a: Arthur Rimbaud, *Opere*, testo originale a fronte, traduzione e cura di Ivos Margoni, Feltrinelli, Milano, 2004, p. 386. La traduzione georghiana della poesia fu pubblicata nel 1905.

⁷⁶⁹ Cit. in: Amanda Leamon, *Shades of sexuality: colors and sexual identity in the novels of Blaise Cendrars*, Editions Rodopi, Amsterdam-Atlanta (GA), 1997, p. 18.

⁷⁷⁰ L'opera fu scritta nel 1873 e successivamente pubblicata nel 1892. Si segnala la data di composizione per evidenziare il filo tematico che lega queste pagine alla poesia analizzata. Cfr. Helmut Kiesel, *Geschichte der literarischen Moderne*, Verlag C.H. Beck, München, 2004, p. 144.

⁷⁷¹ Arthur Rimbaud, *Una stagione in inferno. Illuminazioni*, op. cit., p. 88.

⁷⁷² Cecil Arthur Hackett, *Rimbaud, a critical introduction*, Cambridge University Press, Cambridge-New York, 1981, p. 27

hanno avuto sull'arte novecentesca – dalla pittura orfica di Robert Delaunay alla poesia spazialista di Pierre Garnier⁷⁷³ – interessa qui piuttosto dar conto di quegli elementi teorici e formali alla base della scrittura rimbaudiana che maggiormente hanno catturato la fantasia di George. Leggiamo i primi tre versi del sonetto, ponendo particolare attenzione alle sfumature semantiche dei singoli termini.

«A noir, E blanc, I rouge, U vert, O bleu : voyelles,

Je dirai quelque jour vos naissances latentes:

*A, noir corset velu des mouches éclatantes»*⁷⁷⁴

«A schwarz E weiß I rot U grün O blau – vokale

Einst werd ich euren dunklen ursprung offenbaren:

*A: schwarzer samtiger panzer dichter mückenscharen»*⁷⁷⁵

All'elenco di corrispondenze audio-visuali segue il termine al vocativo (*voyelles*) che, posto in chiusura del primo verso, giustifica sintatticamente il secondo. Fino a questo punto, la traduzione georghiana non può che essere speculare. L'io lirico prende, quindi, la parola e si rivolge direttamente all'oggetto della sua poesia, annunciando che un giorno racconterà («*dirai*») le loro «*naissances latentes*» (nascite latenti). L'espressione suscita qualche perplessità circa il suo effettivo significato. A questo proposito, è stato notato che le vocali non sono altro che forme particolari di mantra sillabici, denominati nel tantrismo con il termine sanscrito *bijas* (formule germinatrici)⁷⁷⁶. Sebbene possa apparire una citazione alquanto oscura, gran parte della moderna critica specialistica ha letto questi ed altri riferimenti come richiami più o meno espliciti alla cultura e sottocultura esoterico-occultistica del tempo, i cui rapporti con la cerchia simbolista sono peraltro

⁷⁷³ *Ibid.*

⁷⁷⁴ H. Kiesel, op. cit., p. 108.

⁷⁷⁵ *Werke*, II, p. 426.

⁷⁷⁶ Charles Antoni, Rémi Boyer, Emanuel-Yves Monin, *Erotisme et Sacré*, L'Originel N. 7, 1997, p. 107.

largamente noti⁷⁷⁷, sulla scorta di un famoso saggio di Jean Richer⁷⁷⁸. Questo impianto interpretativo gode ancora oggi di una certa diffusione, nonostante vi siano stati seri e circostanziati tentativi di metterlo in crisi. Si citi, come esempio di critica “eterodossa”, il caso di Alain Mercier, il quale mise in questione la stessa conoscenza da parte di Rimbaud della letteratura occultistica e, nello specifico, delle opere di Eliphas Levi⁷⁷⁹.

Quali che siano le singole posizioni in merito, il quadro esegetico di sfondo interessa qui solo per meglio definire la lettura di George, il quale sembra interpretare il verso e con esso l'intera poesia proprio secondo quella chiave «*mystico-théologique*»⁷⁸⁰ che avrebbe goduto nei decenni seguenti di vasta ancorché controversa fortuna. Come d'abitudine, il poeta tedesco esplicita la sua lettura e traduce «*naissances latentes*» con «*dunklen ursprung*», ovvero quella “oscura origine” che solo il poeta-veggente è in grado di «*offenbaren*», qui nel duplice significato di “scoprire” e “rivelare”. La traduzione georghiana è, dunque, innanzitutto espressione di una personale interpretazione che comporta insindacabili scelte traduttive. Come già evidenziato, l'ambizione del George traduttore non si riduce alla semplice trasposizione del portato semantico di un dato testo da un idioma ad un altro, in quanto ciò qualificherebbe la propria impresa come utilitaristica e di conseguenza la squalificherebbe ai suoi stessi occhi. Il terzo verso ne offre un esempio evidente. Rimbaud gioca provocatoriamente con l'aggettivo «*velu*» (villosa) che, preceduto dal sostantivo «*corset*» (corsetto), richiama istintivamente la più logica e attesa correlazione con il velluto («*velours, velouté*). George, la cui indiscutibile conoscenza della lingua francese non può far pensare ad una svista, finge di cadere nel tranello e traduce con «*sammtig*» (di velluto). Corregge poi anche «*corset*», per il quale esistono in tedesco due sinonimi pressoché equivalenti («*Korsett* e «*Mieder*»), con il militaresco e acontestuale «*panzer*» (corazza). Infine, la citazione delle «*mouches*» (mosche),

⁷⁷⁷ Cfr. David Guerdon, *L'itinéraire alchimique d'Arthur Rimbaud*, in: Alain Borer, Jean-Paul Corsetti, Steve Murphy (Ed.), *Rimbaud multiple*, Bedou et Touzot, Gourdon, 1985, pp. 100-112.

⁷⁷⁸ Jean Richer, *L'Alchimie du verbe de Rimbaud, ou les jeux de Jean-Arthur: essai sur l'imagination du langage*, Didier, Paris-Bruxelles-Montréal, 1972.

⁷⁷⁹ Alain Mercier, *Les Sources ésotériques et occultes de la poésie symboliste (1870-1914)*, in: Id., *Le Symbolisme français*, Nizet, Paris, 1974, p. 171.

⁷⁸⁰ Yves Reboul, Benoît de Cornulier, *Rimbaud dans le texte*, Presses Univ. du Mirail, Toulouse, 2006, p. 136.

funzionale al riferimento escrementizio dell'ultimo verso della quartina («*puanteurs cruelles*», ovvero “crudeli fetori”), scompare per essere sostituito dal più inoffensivo «*mückenscharen*» (frotte di zanzare).

Diverso e peculiare è l'approccio traduttivo alle poesie di Mallarmé, l'unico poeta cui George concesse l'onorifico appellativo di *Maître*. Abbiamo già dedicato larga parte del capitolo introduttivo al complesso rapporto di identificazione che legò il poeta tedesco al proprietario dell'appartamento di rue de Rome, fornendo e commentando tutti i dati biografici utili a supportare la nostra tesi. Merita qui, dunque, tralasciare ogni superflua introduzione e concentrarsi direttamente sull'analisi sinottica. George tradusse quattro componimenti mallarmeani: *Frisson d'hiver* (Brivido d'inverno – *Winter-Schauer*) e *Brise marine* (Brezza marina – *Seebrise*), apparse nel secondo numero della prima annata dei *Blätter* (dicembre 1892); *Hérodiade* (Erodiade – *Herodias*) e *Apparition* (Apparizione – *Erscheinung*), pubblicate nel secondo volume degli *Zeitgenössische Dichter* (Poeti contemporanei, 1905). A dispetto di una notevole frattura cronologica, che ci si sarebbe potuti attendere di veder rispecchiata in una maggiore libertà interpretativa, George traduce puntualmente e coerentemente tutti i testi, rispettandone persino dove possibile sintassi e punteggiatura. Il celebre *incipit* di *Brise marine* dà, al riguardo, un esempio illuminante.

«*La chair est triste, hélas! et j'ai lu tous les livres.*

Fuir! là-bas fuir! Je sens que des oiseaux sont ivres

D'être parmi l'écume inconnue et les cieux!»⁷⁸¹

«*Das fleisch ist trauernd ach! und alle bücher las ich.*

O fliehen dorthin fliehn! ich weiss dass vögel trinken

Inzwischen unbekanntem schaum und himmel sind.»⁷⁸²

⁷⁸¹ *Poesie*, p. 36.

Con la sola parziale eccezione dell'aggettivo «*triste*» (triste), di cui George non fraintende bensì accentua il valore drammatico con il più impegnativo «*trauernd*» (afflitto, luttuoso), la traduzione tedesca è sorprendentemente corrispondente e si avverte l'impressione che persino l'assenza della rima sia una deliberata scelta del giovane e ancora inesperto poeta tedesco, utile a consentirgli una maggiore aderenza al dettato testuale mallarmeano. Anche l'uso della punteggiatura è pressoché speculare, almeno nelle fasi sintatticamente più rilevanti del discorso lirico: lo iato interno ai primi due versi, contrassegnato dall'uso del punto esclamativo, e l'*enjambement* fra secondo e terzo. Il verso mallarmeano è sacro, inviolabile, e George riduce qui il suo ruolo a quello di semplice traslitteratore del verbo del maestro.

Il problema nasce, tuttavia, qualora il termine tedesco corrispondente a quello francese rischi di fraintenderne il senso. È il caso di «*Je sens*», che i moderni traduttori italiani non hanno difficoltà a tradurre con “Io sento”, lasciando al lettore eventualmente il compito di definire la qualità di questa sensazione (fisica o psichica, percettiva o deduttiva). L'indeterminatezza del verbo francese è, naturalmente, funzionale al carattere vagamente onirico della poesia; tuttavia, una traduzione letterale in tedesco non può prescindere da una scelta semantica che in altre lingue può restare implicita. I verbi più comunemente usati per tradurre “sentire” (*fühlen, spüren, empfinden*) sono tutti in diverso modo legati alla sfera somatica o empirica. Nella lettura di George, tuttavia, il “sentire” del poeta è più alto e, attraverso non comuni facoltà intuitive e percettive, egli perviene ad una conoscenza intima della realtà materiale che lo circonda. La traduzione più corretta è, dunque, coerentemente, «*ich weiss*» (io so). Quest'ultimo esempio pone l'attenzione sull'elemento di maggiore ambiguità della vasta e diversificata produzione di George come *Übertrager/Umdichter*, ovvero se la disomogeneità dal testo originale sia di volta in volta da intendersi come espressione della legittima libertà interpretativa del traduttore-esegeta, come condivisibile slancio lirico del traduttore-poeta o ancora come semplice espediente utile a rendere il senso non letterale di una data

parola o locuzione. L'originalità e ricchezza delle traduzioni georghiane consiste proprio nella coesistenza e complementarità di questi approcci, schrödingerianamente riconducibili ad un caso specifico solo dopo un'analisi della poesia in questione e dei dati intra- ed extratestuali necessari.

Consideriamo, in conclusione di capitolo, un altro dei massimi protagonisti della letteratura europea di fine secolo, Paul Verlaine, di cui George saccheggia abbondantemente l'opera traducendo sia dai giovanili *Poèmes saturniens* (Poemi saturnini, 1866) e dalle *Fêtes galantes* (Feste galanti, 1869) sia dalle successive raccolte *Romances sans paroles* (Romanze senza parole, 1874) e *Sagesse* (Saggezza, 1880). Prendiamo brevemente in esame la prima strofa della celebre *Chanson d'automne* (Canzone d'autunno), oggi citata e ricordata anche perché Radio Londra se ne servì abilmente nel giugno 1944 per segnalare ai *Maquis* l'imminente sbarco delle forze alleate sulle coste della Normandia⁷⁸³.

« *Les sanglots longs*

Des violons

De l'automne

Blessent mon coeur

D'une langueur

*Monotone.»*⁷⁸⁴

« *Seufzer gleiten*

Die saiten

Des herbsts entlang

Treffen mein herz

Mit einem schmerz

⁷⁸³ David Pietrusza, *The Invasion of Normandy*, Lucent Books, San Diego (CA), 1995, p. 34.

⁷⁸⁴ Edmond Adolphe de Bouhelier Lepelletier, *Paul Verlaine: sa vie – son œuvre*, Slatkine Reprints, Genève-Paris, 1982 (I ed. 1923), p. 155.

Già in questa prima strofa, il parallelismo fra natura autunnale e languida *ennui* emerge come elemento tematicamente centrale e sottostruttura portante dell'intero edificio lirico⁷⁸⁶; un «paesaggio interiore»⁷⁸⁷ creato in virtù della musicalità delle parole più che del loro bagaglio semantico, la cui innegabile poeticità nasce dalla volontà di «trasmettere il non detto, il non afferrabile, il non quantificabile»⁷⁸⁸ pur senza ridursi a questo. L'insistita ricorrenza delle vocali nasali «ã» («*sanglots*», «*languer*») e soprattutto «õ» («*longs*», «*violons*», «*automne*», «*mon*», «*monotone*») non assolve solo la funzione di stabilire una più profonda coesione all'interno della strofa per effetto delle rime e delle allitterazioni interne; essa ha piuttosto lo scopo primario di creare un vero e proprio spazio significante che si sottragga alla gabbia dei collegamenti logici e sintattici secondo un procedimento che la linguistica anglosassone definisce «*exophoric reference*»⁷⁸⁹ (rinvio esoforico).

George, finissimo interprete della poesia simbolista prima che suo traduttore, coglie le profonde implicazioni teoriche della avanguardistica scommessa verlainiana e sceglie di sacrificare larga parte del contenuto effettivo del testo originale per inseguirne il cadenzato e quasi ipnotico ritmo. Una scelta difficile, che ne ha inevitabilmente esposto la traduzione a comprensibili critiche e persino a meno giustificabili stroncature⁷⁹⁰, ma che ha anche ottenuto il dovuto riconoscimento, venendo altrove segnalata come esempio di «*Erweiterung und neuartige Verwendung des Wortschatzes unter Beibehaltung der Musikalität*»⁷⁹¹ (ampliamento e innovativo utilizzo del lessico nel mantenimento della musicalità). Rigettando le posizioni più estremiste – tanto quella compiacentemente apologetica quanto quella ciecamente denigratoria – su cui una parte della critica

⁷⁸⁵ *Werke*, II, p. 404.

⁷⁸⁶ Cfr. Neil Mongillo, *Il sogno di Dio*, Guida Editore, Napoli, 2006, pp. 9-10.

⁷⁸⁷ Carlo Pellegrini, *Letteratura e storia nell'Ottocento francese e altri saggi*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma, 1967, p. 209.

⁷⁸⁸ Gianni Borgna, *Gino Paoli. Una lunga storia d'amore*, Baldini Castoldi Dalai Editore, Milano, 2005, p. 43.

⁷⁸⁹ James Purpura, *Assessing grammar*, Cambridge University Press, Cambridge, 2004, p. 96.

⁷⁹⁰ Vedi: Erwin Chargaff, *Gespräch der Sprache?*, NRS 100 Jhg. 2 (1989), p. 109 e segg.

⁷⁹¹ Wolfgang Butzlaff, *Nein, sagte der Zwerg, lasst uns vom Menschen reden: Vorträge über Literatur und Sprache*, Verlag Ludwig, Kiel, 2005, p. 187.

georghiana ha amato indulgere in passato, interessa qui solo segnalare la coerenza della strategia traduttiva adottata, espressione non di scelte pragmatiche bensì di una precisa e identificabile teoria traduttologica di cui George intendeva verificare nella pratica la veridicità di formulazione⁷⁹². Al fine di dare un ultimo esempio della maestria traduttiva georghiana, leggiamo ora la famosa quartina iniziale della terza *Romance*.

«*Il pleure dans mon coeur*
Comme il pleut sur la ville.
Quelle est cette langueur
Qui pénètre mon coeur?»⁷⁹³

«*Es tränet in mein herz*
Wie es tropft auf die häuser ·
Was für ein sehrender schmerz
Dringt mir ins herz!»⁷⁹⁴

Il ritmo coinvolgente e già di per sé eloquente, «melodica musicalità fatta di richiami e assonanze», arricchisce di un'inedita espressività visivo-sonora i «paesaggi delineati impressionisticamente da brevi tratti come d'acquerello nelle *Fêtes galantes*»⁷⁹⁵. George è, qui come altrove, primariamente interessato a replicare proprio questa pregnante musicalità piegando la lingua tedesca allo scopo. In proposito, si noti l'abile scelta del verbo «*tropfen*» (gocciolare) che, oltre a rendere in maniera più che soddisfacente lo scrosciare della pioggia, riecheggia in allitterazione il «*tränet*» (piange) del primo verso, ristabilendo la medesima connessione fonica della coppia «*pleure*»/«*pleut*». Allo

⁷⁹² Cfr. C. Montella, G. Marchesini (a cura di), op. cit., p. 47.

⁷⁹³ Paul Verlaine, *Poesie*, trad. it. di Luciana Frezza, Rizzoli, Milano, 1974, pp.88-89.

⁷⁹⁴ *Werke*, II, p. 410.

⁷⁹⁵ Gian Piero Piretto, *Da Gogol' al postmoderno*, in: Gian Mario Anselmi (a cura di), *Mappe della letteratura europea e mediterranea*, Mondadori, Milano, 2001, vol. III, p. 75.

stesso modo, le allitterazioni «*coeur*»/«*Comme*» e «*Quelle*»/«*Qui*» – la prima tesa a marcare il primo *enjambement*, la seconda utile a rafforzare la drammaticità dell’interrogativo finale – trovano corrispondenza nei binomi assonanti «*herz*»/«*häuser*» e «*Wie*»/«*Was*». Tutto ciò, peraltro, non scardina l’impianto rimante, che è riproposto con fedeltà seppure con qualche trascurabile slittamento semantico («*ville*»-«*häuser*», «*langueur*»-«*schmerz*»).

BIBLIOGRAFIA

Stefan George e il *George-Kreis*

Ingrid Hennemann Barale, *All'ombra di Nietzsche. George, Hofmannsthal, Rilke*, M. Pacini Fazzi, Lucca, 1981

Italo Michele Battafarano, *Dell'arte di Tradur Poesia. Dante, Petrarca, Ariosto, Garzoni, Campanella, Marino, Belli. Analisi delle traduzioni tedesche dall'età barocca fino a Stefan George*, Peter Lang, Bern, 2006

Stephan Bliemel, *Stefan Georges Gedichtzyklus "Algabal" im Spannungsfeld von Moderne und Antimoderne*, GRIN Verlag, Norderstedt 2004

Robert Boehringer, *Mein Bild von Stefan George*, Helmut Küpper, Düsseldorf/München, 1968 (2. Aufl.)

Rudolf Borchardt, *Dantes Comedia (34 ausgewählte Gesänge)*, Bremer Presse, München, 1922

Wolfgang Braungart, Ute Oelmann, Bernhard Böschstein (Hrsgg.), *Stefan George: Werk und Wirkung seit dem "Siebenten Ring"*, Niemeyer, Tübingen, 2001

Franz Josef Brecht, *Platon und der George-Kreis*, Dieterich, Leipzig, 1929

Claude David, *Stefan George. Sein dichterisches Werk*, Carl Hanser Verlag, München, 1967

Claude David, *Stefan George et son oeuvre poétique*, Lyon-Paris, 1952

Manfred Durzak, *Zwischen Symbolismus und Expressionismus: Stefan George*, Stuttgart/Berlin/Köln/Mainz, Verlag W. Kohlhammer, 1974

Enid Lowry Duthie, *L'Influence du symbolisme français dans le renouveau poétique de l'Allemagne. Les Blätter für die Kunst de 1892 à 1900*, Éditions de la Revue de Littérature Comparée, Paris, 1933

Gunilla Eschenbach, *Imitatio im George-Kreis*, Walter de Gruyter, Berlin/New York, 2011

Farina Fontaine, *Die Funktion von Ritualen im George-Kreis*, GRIN Verlag, München, 2012 (print on demand)

Stefan George, Hugo von Hofmannsthal, *Briefwechsel zwischen George und Hofmannsthal*, H. Küpper vormals Georg Bondi, München-Düsseldorf, 1953

Stefan George, *Werke. Ausgabe in zwei Bänden*, Deutscher Taschenbuch Verlag, München, 2000

- Robert Greer Cohn, *Toward the Poems of Mallarmé*, University of California Press, Berkeley, 1965
- Friedrich Gundolf, *Dichter und Helden*, BiblioBazaar Llc, Charleston (CS), 2009
- Friedrich Gundolf, *George*, Georg Bondi, Berlin, 1920
- Friedrich Gundolf, *Shakespeare und der deutsche Geist*, Georg Bondi, Berlin, 1911
- Eckhard Heftrich, Paul Gerhard Klussmann, Hans Joachim Schrimpf (Hrsgg.), *Stefan George-Kolloquium*, Wienand, Köln, 1971
- Kurt Hildebrandt, *Das Werk Stefan Georges*, Dr. Ernst Hauswedell & Co, Hamburg, 1960
- Hugo von Hofmannsthal, *Briefe 1890-1901*, Fischer, Berlin, 1935
- Thomas Karlhauf, *Stefan George. Die Entdeckung des Charisma*, Karl Blessing Verlag, München, 2007
- Ludwig Klages, *L'Anima e la forma*, Fazi editore, Roma, 1995
- Rainer Kolk, *Literarische Gruppenbildung. Am Beispiel des George-Kreises 1890-1945*, Niemeyer, Tübingen, 1998
- Karlhans Kluncker, *Blätter für die Kunst. Zeitschrift der Dichterschule Stefan Georges*, Vittorio Klostermann, Frankfurt am Main, 1974
- Friedrich Lach, *Stefan Georges Gedichtzyklus "Pilgerfahrten" in Einzelanalysen*, Dissertationsdruck Schadel & Wehle, Bamberg, 1974
- Edith Landmann, *Gespräche mit Stefan George*, Helmut Küpper, Düsseldorf/München, 1963
- Georg Peter Landmann, Elisabeth Höpker-Herberg (Hrsgg.), *Briefwechsel Stefan George-Ida Coblentz*, Klett-Cotta, Stuttgart, 1983
- Ludwig Lehnen, *Mallarmé et Stefan George : Politiques de la poésie à l'époque du symbolisme*, PUPS, Paris, 2010
- Steffen Martus, *Werkpolitik: zur Literaturgeschichte kritischer Kommunikation vom 17. bis ins 20. Jahrhundert ; mit Studien zu Klopstock, Tieck, Goethe und George*, Walter de Gruyter, Berlin, 2007
- Joachim Möller, *Wagner, Nietzsche, George: das Ende von Musik, Philosophie, Dichtung*, Blaue Eule, Essen, 1994
- Robert Edward Norton, *Secret Germany: Stefan George and his circle*, Cornell University Press, Ithaca (NY), 2002
- Wolfgang Osthoff, *Stefan George und «Les deux musiques»: tönende und vertonte Dichtung im Einklang und Widerstreit*, Franz Steiner Verlag Wiesbaden, Stuttgart, 1989

Michael Pleister, *Das Bild der Grossstadt in den Dichtungen Robert Walsers, Rainer Maria Rilkes, Syefan Georges und Hugo von Hofmannsthals*, Helmut Buske Verlag, Hamburg, 1990

Elena Raponi, *Hofmannsthal e l'Italia. Fonti italiane nell'opera poetica e teatrale di Hugo von Hofmannsthal*, Vita e Pensiero, Milano, 2002

Emmy Rosenfeld, *L'Italia nella poesia di Stefan George*, Malfasi Editore, Milano, 1948

Armin Schäfer, *Die Intensität der Form: Stefan Georges Lyrik*, Böhlau Verlag, Köln, 2005

Barbara Schlieben, Olaf Schneider, Kerstin Schulmeyer (Hrsgg.), *Geschichtsbilder im George-Kreis: Wege zur Wissenschaft*, Wallstein Verlag, Göttingen, 2004

Calvin Scott, *"Ich löse mich in Tönen ...": Zur Intermedialität bei Stefan George und der Zweiten Wiener Schule*, Frank & Timme Verlag, Berlin, 2007

Berthold Vallentin, *Gespräche mit Stefan George. Tagebuchaufzeichnungen 1902-1931*, Stiftung Castrum Peregrini, Amsterdam, 1967

Margherita Versari, *La poesia di Stefan George. Strategie del discorso amoroso*, Carocci, Firenze, 2004

Frank Weber, *Die Bedeutung Nietzsches für Stefan George und seinen Kreis*, Peter Lang, Frankfurt am Main, 1989

Karl Wolfskehl, *Briefwechsel aus Neuseeland 1938-1948*, hrsg. von Cornelia Blasberg, Luchterhand-Literaturverlag, Darmstadt, 1988

Friedrich Wolters, *Frühe Aufzeichnungen nach Gesprächen mit Stefan George zur «Blättergeschichte»*, hg. von Michael Philipp, Castrum Peregrini Presse, Amsterdam, 1996

Friedrich Wolters, *Stefan George und die Blätter für die Kunst. Deutsche Geistesgeschichte seit 1890*, Georg Bondi, Berlin, 1930

Bernhard Zeller, *STEFAN GEORGE. 1868 - 1968. Der Dichter und sein Kreis. Eine Ausstellung des Deutschen Literaturarchivs im Schiller-Nationalmuseum*, Turmhaus, Stuttgart, 1968

Stéphane Mallarmé e la cultura europea

John Anzalone (Ed.), *Jeering dreamers: Villiers de L'Isle-Adam's L'Ève future at our fin de siècle. A collection of essays*, Editions Rodopi B.V., Amsterdam – Atlanta (GA), 1996

Lloyd James Austin, *Essais sur Mallarmé*, Manchester University Press, 1995

Rosemary J. Barrow, *Lawrence Alma-Tadema*, Phaidon Press, London, 2001

- Charles Baudelaire, *I fiori del male*. Traduzione, introduzione e note di Gesualdo Bufalino, testo originale a fronte, Mondadori, Milano, 1983
- Charles Baudelaire, *Sämtliche Werke/Briefe in acht Bänden*, hrsg. von Friedhelm Kemp und Claude Pichois, Carl Hanser Verlag, München/Wien, 1977
- Charles Baudelaire, *Tableaux Parisiens*, Deutsche Übertragung von Walter Benjamin mit einem Vorwort über die Aufgabe des Übersetzers, Verlag von Richard Weißbach, Heidelberg, 1923
- Antoine Bertrand, *Les Curiosités esthétiques de Robert de Montesquiou*, Librairie Droz, Genève, 1996
- Claudio Bonvecchio, *La maschera e l'uomo. Simbolismo, comunicazione e politica*, Franco Angeli, Milano, 2002
- Alain Borer, Jean-Paul Corsetti, Steve Murphy (Ed.), *Rimbaud multiple*, Bedou et Touzot, Gourdon, 1985
- Daniel Boulay, *L'obscurité esthétique de Mallarmé et la Prose pour des Esseintes*, Tip. Léger, Paris, 1961
- Pierre Brunel, *Rimbaud : projets et réalisations*, H. Champion, Paris, 1983
- Maria de Jesus Cabral, *Mallarmé hors frontières: des défis de l' Œuvre au filon symbolique du premier théâtre maeterlinckien*, Editions Rodopi, Amsterdam-New York, 2007
- Giovanni Cacciavillani, *Baudelaire. La poesia del male*, Donzelli, Roma, 2003
- Giovanni Cacciavillani, *“Questo libro atroce”: commenti ai Fiori del Male*, Liguori Editore, Napoli, 2005
- Pascal Caron, *Faunes: poésie, corps, danse, de Mallarmé à Nijinski*, H. Champion, Paris, 2006
- Albert Cassagne, *Versification et métrique de Charles Baudelaire*, Slatkine, Genève, 1991
- Gabriele D'Annunzio, *Il Piacere*, Mondadori, Milano, 2000
- Gabriele D'Annunzio, *Prose di ricerca*, Mondadori, Milano, 2005
- Gabriele D'Annunzio, *Prose scelte*, a cura di Gianni Oliva, introduzione di Giovanni Antonucci e Gianni Oliva, Newton Compton Editori, Roma, 1995
- Gabriele D'Annunzio, *Tutte le poesie*, Newton Compton, Roma, 1995
- Edmond Adolphe de Bouhelier Lepelletier, *Paul Verlaine: sa vie – son œuvre*, Slatkine Reprints, Genève-Paris, 1982
- Ernest Dowson, *The Poems and Prose of Ernest Dowson*, Echo Library, Teddington (Middlesex), 2008

Rita Fantasia, Gennaro Tallini, *Poesia e rivoluzione. Simbolismo, Crepuscolarismo, Futurismo*, FrancoAngeli, Milano, 2004

Gustave Flaubert, *Correspondence I (janvier 1830 à avril 1851)*, présentée et annotée par Jean Bruneau, Gallimard, Paris, 1973

Gustave Flaubert, *Trois Contes*, Nelson Éditeurs, Paris, 1937

Raymond Furness, *Wagner and literature*, Manchester University Press, 1982

Jean Charles Gateau, *Abécédaire critique: Flaubert, Baudelaire, Rimbaud, Dadas et Surréalistes, Saint-John Perse*, Butor, & c., Librairie Droz, Genève, 1987

Théophile Gautier, *Le roman de la momie*, Hachette, Paris, 1859

Théophile Gautier, *Mademoiselle de Maupin*, Charpentier Libraire-Éditeur, Paris, 1866

Théophile Gautier, *Voyage en Russie*, Charpentier, Paris, 1867

Natasha Grigorian, *European symbolism: in search of myth (1860-1910)*, Peter Lang, Bern, 2009

Bettina Gruber, Gerhard Plumpe (Hrsgg.), *Romantik und Ästhetizismus*, Königshausen & Neumann Verlag, Würzburg, 1999

Manfred Gsteiger, *Französische Symbolisten in der deutschen Literatur der Jahrhundertwende (1869-1914)*, Francke, Bern & München, 1971

André Guyaux, *Baudelaire. Un demi-siècle de lectures des "Fleurs du Mal" (1855-1905)*, PUPS, Paris, 2007

Cecil Arthur Hackett, *Rimbaud, a critical introduction*, Cambridge University Press, Cambridge-New York, 1981

George Neely Henning (Ed.), *Representative French Lyrics of the Nineteenth Century*, Ginn & Co., Boston, 1913

José-Maria de Heredia, *Poésies complètes: Les Trophées, sonnets et poèmes divers. Texte définitif avec notes et variantes*, A. Lemerre, Paris, 1924

David Hillery, *Music and poetry in France from Baudelaire to Mallarmé: an essay on poetic theory and practice*, Peter Lang, Bern, 1980

Joris-Karl Huysmans, *À rebours*, Fasquelle, Paris, 1947

Joris-Karl Huysmans, *A Ritroso*, introduzione di Carlo Bo, traduzione di Ugo Dettore, Rizzoli, Milano, 1982

Joris-Karl Huysmans, *Oeuvres complètes*, Slatkine Reprints, Genève, 1972

- Clyde Hyder (Ed.), *Algernon Swinburne: The Critical Heritage*, Routledge, London & New York, 2005
- Michela Landi, *Per un'organologia poetica. Gli strumenti musicali nella poesia francese romantica e simbolista*, Leo S. Olschki, Firenze, 2008
- Felix William Leakey, *Baudelaire and Nature*, Manchester University Press, 1969
- Jean Lorrain, *Modernités*, E. Giraud et Cie éditeurs, Paris, 1885
- Stéphane Mallarmé, *Correspondance*, recueillie, classée et annotée par Henri Mondor et Lloyd James Austin, Gallimard, Paris, 1959
- Stéphane Mallarmé, *Correspondance complète 1862 – 1871 suivi de Lettres sur la poésie 1872 – 1898. Avec des lettres inédites*, ed. Bertrand Marchal, Gallimard, Paris, 1995
- Stéphane Mallarmé, *Il Monologo, L'Improvisato e Il pomeriggio d'un fauno*, a cura di Alessandro Parronchi, Fussi-Sansoni, Firenze, 1951
- Stéphane Mallarmé, *Œuvres complètes*, Gallimard, Paris, 1945
- Stéphane Mallarmé, *Poesie*, a cura di Luciana Frezza, Feltrinelli, Milano, 1966
- Bertrand Marchal (Ed.), *Stéphane Mallarmé*, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, Paris, 1998
- Ileana Marin, *Beata Beatrix. Pre-raphaelite studies*, Marco Lugli Editore, Firenze, 2001
- Marie Mattei, *Lettres à Théophile Gautier et à Louis de Cormenin*, Librairie Droz, Genève, 1972
- Camille Mauclair, *L'Art en silence*, P. Ollendorff, Paris, 1901
- Camille Mauclair, *Mallarmé chez lui*, Mayenne, Paris, 1935
- Patrick McGuinness (ed.), *Anthologie de la poésie symboliste et décadente*, Les Belles Lettres, Paris, 2009
- Patrick McGuinness, *Symbolism, decadence and the fin de siècle: French and European perspectives*, University of Exeter Press, Exeter (UK), 2000
- Alain Mercier, *Le Symbolisme français*, Nizet, Paris, 1974
- Stuart Merrill, *Les Fastes*, Vanier, Paris, 1891
- Ephraïm Mikhaël, *Oeuvres complètes: aux origines du symbolisme*, éd. Denise Galpérin et Monique Jutrin, L'âge d'homme, Lausanne, 1995-2001
- Gordon Millan, *Les "Mardis" de Stéphane Mallarmé: mythes et réalités*; Librairie Nizet, Paris, 2008
- Henri Mondor, *Vie de Mallarmé*, Gallimard, Paris, 1941

- Yann Mortelette, *José-Maria de Heredia, poète du Parnasse. Colloque de la Sorbonne*, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, Paris, 2006
- Pascaline Mourier-Casile, *De la chimère à la merveille: recherches sur l'imaginaire fin de siècle et l'imaginaire surréaliste*, Éditions l'Age d'Homme, Lausanne, 1986
- Henry de Paysac, *Eugène de Castro et Francis Vielé-Griffin: une amitié symboliste*, Coimbra editora, Coimbra, 1983
- Henri Peyre, *Qu'est-ce que le symbolisme?*, Presses Universitaires de France, Paris, 1974
- Vittorio Pica, “*Votre fidèle ami de Naples*”. *Lettere a Edmond de Goncourt (1881-1896)*, a cura di Nunzio Ruggiero, Alfredo Guida Editore, Napoli, 2004
- Francesco Piselli, *Mallarmé e l'estetica*, Mursia, Milano, 1969
- Edgar Allan Poe, *Il corvo e altre poesie*, traduzione di Alessandro Quattrone, Giunti, Firenze, 2002
- Edgar Allan Poe, *Racconti*, Garzanti, Milano, 1974
- Edgar Allan Poe, *Tales of Mystery and Imagination*, CRW Publishing Limited, London, 2009
- Mario Praz, *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, saggio introduttivo di Francesco Orlando, Rizzoli, Milano, 2008
- Yves Reboul, Benoît de Cornulier, *Rimbaud dans le texte*, Presses Univ. du Mirail, Toulouse, 2006
- Henri de Régnier, *Poèmes, 1887-1892*, Mercure de France, Paris, 1913
- Jean Richer, *L'Alchimie du verbe de Rimbaud, ou les jeux de Jean-Arthur: essai sur l'imagination du langage*, Didier, Paris-Bruxelles-Montréal, 1972
- Mario Richter, *Viaggio nell'ignoto. Rimbaud e la ricerca del nuovo*, Carocci, Roma, 1993
- Arthur Rimbaud, *Opere*, testo originale a fronte, traduzione e cura di Ivos Margoni, Feltrinelli, Milano, 2004
- Arthur Rimbaud, *Una stagione in inferno. Illuminazioni*, traduzione di Diana Grange Fiori, introduzione e note di Gianni Nicoletti, Mondadori, Milano, 1990
- Emil Rittershaus, *Gedichte*, Dritte vermehrte und verbesserte Auflage, Verlag von Eduard Trewendt, Breslau, 1870
- Dante Gabriel Rossetti, *Poems of D. G. Rossetti*, John Buchan (Ed.), Hanlins Press, London, 2008
- Saint-Pol-Roux, *Le trésor de l'homme*, préface d'André Pieyre de Mandiargues, suivi de *L'oeuvre en miettes de Saint-Pol-Roux* par Gérard-Macé, Rougerie, Limoges, 1970

- Mario Santagostini (a cura di), *I simbolisti tedeschi*, Fazi Editore, Roma, 1996
- George Schoolfield, *Young Rilke and his time*, Camden House, Rochester (N.Y.), 2009
- Louis Seylaz, *Edgar Poe Et Les Premiers Symbolistes Français*, Imprimerie de la Concorde, Lausanne, 1923
- Mary Lewis Shaw, *Performance in the Texts of Mallarmé: The Passage from Art to Ritual*, Pennsylvania State University Press, University Park, 1993
- Steven Sondrup, *Hofmannsthal and the French symbolist tradition*, H. Lang, Bern, 1976
- Philip Stephan, *Paul Verlaine and the decadence 1882-90*, Manchester University Press
- Algernon Charles Swinburne, *Poems and Ballads*, BiblioBazaar LLC, Charleston (SC), 2009
- Arthur Symons, *The Symbolist Movement in Literature*, introduction by Richard Ellmann, E. P. Dutton & Co., New York, 1919
- Edward Thomas, *Maurice Maeterlinck*, Dodd, Mead & Co., New York, 1912
- Émile Verhaeren, *Oeuvres*, Mercure de France, Paris, 1912-1929
- Paul Verlaine, *Oeuvres poétiques complètes*, a cura di Yves-Gérard Le Dantec e Jacques Borel, Gallimard, Paris, 1962
- Paul Verlaine, *Poèmes illustrés par Luis Joos*, la Renaissance du Livre, Tournai, 2003
- Paul Verlaine, *Poesie*, trad. it. di Luciana Frezza, Rizzoli, Milano, 1974
- Paul Verlaine, *Poesie e prose*, a cura di Diana Grange Fiori, Mondadori, Milano, 1992
- Robert Vilain, *The Poetry of Hugo von Hofmannsthal and French Symbolism*, Oxford University Press, Oxford, 2000
- Auguste Villiers de L'Isle-Adam, *Eva futura*, traduzione di Maria Vasta Dazzi, con un saggio di Stéphane Mallarmé, Milano, Bompiani, 1966
- Kurt Wais, *Mallarmé*, Beck, München, 1952
- Oscar Wilde, *Il ritratto di Dorian Gray*, traduzione di Giuseppe Sardelli, Fabbri Editori, Milano, 1991
- Oscar Wilde, *Salomé*, ed. Pascal Aquien, Flammarion, Paris, 2006
- Oscar Wilde, *The Fisherman and His Soul*, Black Cat Publishing, Genoa, 2004
- Oscar Wilde, *The Picture of Dorian Gray*, with an introduction by Edmund White, Oxford University Press, 1999
- Heather Williams, *Mallarmé's Ideas in Language*, Peter Lang, Bern, 2004

Louis Wirth Marvick, *Mallarmé and the Sublime*, New York Press, Albany, 1986

Fernande Zayed, *Huysmans, peintre de son époque (avec des documents inédits)*, A.G. Nizet, Paris, 1973

Opere di consultazione

AA. VV., *Dizionario della letteratura francese*, Gremese Editore, Roma, 2002

AA. VV., *Il mondo classico nell'immaginario contemporaneo*, a cura di Benedetto Coccia, Editrice APES, Roma, 2008

Theodor W. Adorno, *Alban Berg. Il maestro del minimo passaggio*, a cura di Paolo Petazzi, Feltrinelli, Milano, 1983

Theodor W. Adorno, *Prismen: Kulturkritik und Gesellschaft*, Deutscher Taschenbuch Verlag, München, 1963

Venturino Alce, *Angelicus pictor. Vita, opere e teologia del Beato Angelico*, Edizioni Studio Domenicano, Bologna, 1993

Gian Mario Anselmi (a cura di), *Mappe della letteratura europea e mediterranea*, Mondadori, Milano, 2001

Dario Antiseri, *Ragioni della razionalità. Proposte teoretiche*, Rubbettino Editore, Soveria Mannelli, 2004

Alberto Arbasino, *Super-Eliogabalo*, Adelphi, Milano, 2001

Gérard Armand, *Le Hêtre autrement*, Institut pour le développement forestier, Paris, 2002

Antonin Artaud, *Eliogabalo o l'anarchico incoronato*, a cura di Albino Galvano, Adelphi Edizioni, Milano, 1969

Antonin Artaud, *Héliogabale ou l'anarchiste couronné*, éd. J.M.G. Le Clézio, Gallimard, Paris, 1979

Achim Aurnhammer und Thomas Pittrof (Hrsgg.), *"Mehr Dionysos als Apoll". Antiklassizistische Antike-Rezeption um 1900*, Verlag Vittorio Klostermann, Frankfurt am Main, 2002

Pierre Yves Badel, *Le Roman de la Rose au XIV siècle: étude de la réception de l'oeuvre*, Librairie Droz, Genève, 1980

Jean-Bertrand Barrère, *Le regard d'Orphée, ou, De fantômes et de poésie*, Cambridge University Press, 1956

- Charles Baudouin, *Psychoanalysis and Aesthetics*, The Gresham Press, London and Woking, 1924
- Giuseppe Bellia, Angelo Passaro (a cura di), *Il Libro della Sapienza: tradizione, redazione, teologia*, Città Nuova Editrice, Roma, 2004
- Sergio Bertelli, *Il corpo del re: sacralità del potere nell'Europa medievale e moderna*, Ponte alle Grazie, Firenze, 1990
- Giuseppe Bevilacqua, *Letteratura e società nel secondo Reich*, Rebellato, Padova, 1965
- Jethro Bithell, *Modern German literature, 1880-1950*, John Dickens & Co Ltd., Northampton, 1968
- Harold Bloom, *The anxiety of influence. A theory of poetry*, Oxford University Press, New York, 1973
- Hartmut Böhme, Christof Rapp, Wolfgang Rösler (Hrsgg.), *Übersetzung und Transformation*, De Gruyter, Berlin, 2007
- Lucia Borghese, Patrizio Collini (a cura di), *Pinacoteche di parole. Letteratura e arti figurative da Winckelmann a Rilke*, Edizioni ETS, Pisa, 2011
- Gianni Borgna, *Gino Paoli. Una lunga storia d'amore*, Baldini Castoldi Dalai Editore, Milano, 2005
- Frank Paul Bowman, *Le Christ romantique*, Librairie Droz, Genève, 1973
- Jewel Spears Brooker, *Mastery and Escape: T.S. Eliot and the Dialectic of Modernism*, University of Massachusetts Press, Amherst, 1994
- Marco Brunazzi, Anna Maria Fubini (a cura di), *Ebraismo e cultura europea del '900*, Editrice La Giuntina, Firenze, 1990
- Frank Büttner, *Peter Cornelius: Fresken und Freskenprojekte*, Steiner Verlag, Stuttgart, 1999
- Wolfgang Butzlaff, *Nein, sagte der Zwerg, lasst uns vom Menschen reden: Vorträge über Literatur und Sprache*, Verlag Ludwig, Kiel, 2005
- Francesco Caccamo, Pavel Helan, Massimo Tria (a cura di), *Primavera di Praga, risveglio europeo*, FUP, Firenze, 2011
- Cesare Cantù, *Della letteratura italiana: esempi e giudizi*, Unione Tipografico-Editrice, Torino, 1856
- Liana Castelfranchi Vegas, *L'arte del Quattrocento in Italia e in Europa*, Jaca Book, Milano, 1996
- Gabriella Catalano, Fabio Scotto (a cura di), *La nascita del concetto moderno di traduzione. Le nazioni europee fra enciclopedismo e epoca romantica*, Armando Editore, Roma, 2001

- Alfredo Cattabiani, *Florario. Miti, leggende e simboli di fiori e piante*, Mondadori, Milano, 1998
- Fausto Cercignani (a cura di), *Novalis*, CUEM, Milano, 2002
- Françoise Cestor, Jean-Didier Wagneur (Ed.), *Dictionnaire encyclopédique du Livre*, Cercle de la Librairie, Paris, 2011
- Malek Chebel, *Dizionario dei simboli islamici*, Edizioni Arkeios, Roma, 1997
- Anna Chiarloni, Ursula Isselstein (a cura di), *Poesia tedesca del Novecento*, Einaudi, Torino, 1995
- Ileana Chirassi Colombo, *Elementi di culture precereali nei miti e riti greci*, Edizioni dell'Ateneo, Roma, 1968
- Patrizio Collini, *Wanderung. Il viaggio dei romantici*, Feltrinelli, Milano, 1996
- André Coquis, *Léo Delibes: sa vie et son œuvre, 1836-1891*, Richard-Masse, Paris, 1957
- Dante Alighieri, *La Divina Commedia*, a cura di M. Casella, Nicola Zanichelli Editore, Bologna, 1956
- San Tommaso d'Aquino, *La somma teologica*, PDUL Edizioni Studio Domenicano, Bologna, 1997
- Helmut de Boor, Richard Newald, *Geschichte der deutschen Literatur von den Anfängen bis zur Gegenwart*, Beck, München, 1949
- Jean-Eugène Decorde, *Essai historique et archéologique sur le Canton de Londinières*, Derache, Lyon, 1851
- Angelo De Gubernatis, *La mythologie des plantes ou Les légendes du règne végétal*, C. Reinwald, Paris, 1878
- Dario Del Corno, *Letteratura greca*, Principato, Milano, 1995
- Paul De Man, *The resistance to theory*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 2002
- Florence de Mèredieu, *Antonin Artaud - Les couilles de l'Ange*, Blusson Editeur, Paris, 1992
- Theo D'haen, Rainer Grübel, Helmut Lethen (Ed.), *Convention and innovation in literature*, John Benjamins Publishing, Amsterdam-Philadelphia, 1989
- Béatrice Didier (a cura di), *Lineamenti di letteratura europea*, Armando Editore, Roma, 2006
- Rosalba Dimundo, *L'elegia allo specchio. Studi sul I libro degli 'Amores' di Ovidio*, Edipuglia, Bari, 2000
- Mattia Di Taranto, *L'arte del libro in Germania fra Otto e Novecento. Editoria bibliofilica, arti figurative e avanguardia letteraria negli anni della Jahrhundertwende*, prefazione di Patrizio Collini, Biblioteca di Studi di Filologia Moderna, FUP, Firenze, 2011

- Mario Domenichelli, *Cavaliere e gentiluomo. Saggio sulla cultura aristocratica in Europa (1513-1915)*, Bulzoni, Roma, 2002
- Massimo Drago, *Senatus populusque. L'affascinante storia della civiltà di Roma*, Alpha Test, Milano, 2004
- Thomas Eicher (Hrsg.), *Das Bergwerk von Falun. Texte von Johann Peter Hebel, E. T. A. Hoffmann, Georg Trakl und Franz Fühmann*, Athena Verlag, Oberhausen, 2003
- Euripide, *Tutte le tragedie*, a cura di Filippo Maria Pontani, Newton Compton, Roma, 1997
- Julius Evola, *Metafisica del sesso*, Edizioni Mediterranee, Roma, 2006
- Esther Ferrier, *Deutsche Übertragungen der Divina Commedia Dante Alighieris 1960-1983*, Walter de Gruyter & Co., Berlin, 1994
- Giulio Ferroni, *Dopo la fine. Una letteratura possibile*, Donzelli editore, Roma, 2010
- Peter Firchow (Ed.), *Friedrich Schlegel's 'Lucinde' and the Fragments*, University of Minnesota, Minneapolis, 1971
- Ferdinand Freiligrath, *Gedichte*, J. G. Cotta'scher Verlag, Stuttgart und Tübingen, 1845
- Wolfram Malte Fues, Wolfram Mauser, „*Verbergendes Enthüllen*“: zu *Theorie und Kunst dichterischen Verkleidens*, Königshausen und Neumann, Würzburg, 1995
- Ludwig Fulda, *Deutsche Kultur und Ausländerei*, Hirzel, Leipzig, 1916
- Raymond Furness, Malcolm Humble, *A Companion to twentieth-century German literature*, Routledge, London, 1991
- Raymond Furness, *Zarathustra's Children. A Study of a Lost Generation of German Writers*, Camden House, Rochester (NY), 2000
- Edward Gibbon, *Storia della decadenza e caduta dell'Impero romano*, traduzione di Giuseppe Frizzi, Einaudi, Torino, 1967
- Felton Gibbons, *Dosso and Battista Dossi; court painters at Ferrara*, Princeton University Press, Princeton (N.Y.), 1968
- Alfredo Giuliani, *Autunno del Novecento*, Feltrinelli, Milano, 1984
- Johann Wolfgang Goethe, *Werke*, hrsg. von Heinrich Kurz, Verlag des Bibliographischen Instituts, Hildburghausen, 1868
- Anthony Grafton, Glenn Most, Salvatore Settis, *The Classical Tradition*, Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge (MA), 2010
- Saverio Gualerzi, *Né uomo, né donna, né dio, né dea. Ruolo sessuale e ruolo religioso dell'imperatore Elagabalo*, Pàtron, Bologna, 2005

- Johann Christian Günther, *Gesammelte Gedichte*, Carl Hanser Verlag, München Wien, 1981
- Marco Guzzi, *Cristo e la nuova era. Perché diventare cristiani proprio ora?*, Edizioni Paoline, Milano, 2000
- Ernst Heinrich Haeckel, *Storia della creazione naturale*, UTET, Torino, 1892
- Rolf Hartkamp, Florian Hurka (Hrsgg.), *Studien zu Plautus' Cistellaria*, Gunter Narr Verlag, Tübingen, 2004
- Heinrich Heine, *Säkularausgabe. Werke, Briefwechsel, Lebenszeugnisse*, hrsg. von den Nationalen Forschungs- und Gedenkstätten der klassischen deutschen Literatur in Weimar und dem Centre National de la Recherche Scientifique in Paris. Akademie-Verlag, Berlin [u.a.] 1970 ff.
- Judith Herrin, *Bisanzio. Storia straordinaria di un impero millenario*, Corbaccio, Milano, 2008
- Friedrich Hölderlin, *Poesie scelte*, traduzione e cura di Susanna Mati, Feltrinelli, Milano, 2010
- Ludwig Hollweck, *Er war ein König. Ludwig II von Bayern. Erlebtes, Erforschtes, Erdichtetes von Zeitgenossen und Nachfahren*, Hugendubel Verlag, München, 1979
- Wilhelm Hortmann, Maik Hamburger, *Shakespeare on the German stage: the twentieth century*, University of Cambridge, Cambridge (UK) & New York, 1998
- Willi Huntemann und Lutz Rühling (Hrsgg.), *Fremdheit als Problem und Programm: die literarische Übersetzung zwischen Tradition und Moderne*, Erich Schmidt Verlag, Berlin, 1997
- Alfred Jarry, *L'Amour absolu suivi de L'Autre Alceste*, preface de Maurice Saillet, Mercure de France, Paris, 1952
- Peter Jelavich, *Munich and theatrical modernism: politics, playwriting and performance 1890-1914*, Harvard University Press, Cambridge, 1985
- François Joyaux, *La rose, une passion française. Histoire de la rose en France 1778-1914*, Éditions Complexe, Bruxelles, 2001
- Hermann Kesten, *Poeti al caffè*, trad. di Alfredo Foelkel, Bompiani, Milano, 1961
- Helmut Kiesel, *Geschichte der literarischen Moderne*, Verlag C.H. Beck, München, 2004
- Friedrich Gottlieb Klopstock, *Sämtliche Werke*, G. J. Göschen, Leipzig, 1823
- Zygmunt Krasiński, *Iridione*, introduzione e traduzione di Cristina Agosti Garosci, Colombo, Roma, 1926
- Friedrich Adolf Kuhn, *Gedichte*, Georg Joachim Göschen, Leipzig, 1820
- Kenneth Ireland, *Cythera Regained: The Rococo Revival in European Literature and the Arts, 1830-1910*, Fairleigh Dickinson University Press, U.S, Madison (NJ), 2006

- Ulla-Britta Lagerroth, Hans Lund (Ed.), *Interart poetics: essays on the interrelations of the arts and media*, Editions Rodopi, Amsterdam-Atlanta, 1997
- Alphonse de Lamartine, *Oeuvres de Lamartine de l'Académie française. Ed. complète en un volume*, Meline, Cans et Compagnie, Bruxelles, 1838
- Dieter Lamping, *Das lyrische Gedicht: Definitionen zu Theorie und Geschichte der Gattung*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen, 2000
- Elio Lampridio, *Vita di Eliogabalo. Delirio e passione di un imperatore romano*, a cura di Stefano Fumagalli, Mimesis, Milano, 1994
- Amanda Leamon, *Shades of sexuality: colors and sexual identity in the novels of Blaise Cendrars*, Editions Rodopi, Amsterdam-Atlanta (GA), 1997
- Wolf Lepenies, *Between Literature and Science: the Rise of Sociology*, Cambridge University Press, Cambridge (UK), 1988
- Salvatore Lo Bue, *La storia della poesia*, vol. V, FrancoAngeli, Milano, 2006
- Salvatore Lo Bue, *Il fiore azzurro. Infinito e anima romantica*, FrancoAngeli, Milano, 2006
- Gerhard Lohse, Martin Schierbaum (Hrsgg.), *Antike als Inszenierung*, Walter de Gruyter, Berlin/New York, 2009
- Marco Lorandi, Orietta Pinessi, *Il mito di Ulisse nella pittura a fresco del Cinquecento italiano*, Jaka Book, Milano, 1996
- Maryline Lukacher, *Maternal Fictions: Stendhal, Sand, Rachilde, and Bataille*, Duke University Press, Durham (NC), 1994
- Mario Luzi, *L'inferno e il limbo*, Il Saggiatore, Milano, 1971
- Lia Luzzatto, Renata Pompas, *I colori del vestire: variazioni, ritorni, persistenze*, Hoepli, Milano, 1997
- Lia Luzzatto, Renata Pompas, *Il significato dei colori nelle civiltà antiche*, Bompiani, Milano, 2010
- Alessandro Manzoni, *I Promessi Sposi. Analisi guidata al romanzo di Alessandro Capata*, Alpha Test, Milano, 2003
- Gian Enrico Manzoni, *Foroiuliensis poeta. Vita e poesia di Cornelio Gallo*, Vita e Pensiero, Milano, 1995
- Steffen Martus, Stefan Scherer, Claudia Stockinger (Hrsgg.), *Lyrik im 19. Jahrhundert. Gattungspoetik als Reflexionsmedium der Kultur*, Peter Lang, Bern u. a., 2005
- Ignacio Matte Blanco, *L'inconscio come insiemi infiniti. Saggio sulla bi-logica*, Einaudi, Torino, 1981, pp. 351-352.

- Gilberto Mazzoleni, *Le ceneri del selvaggio: itinerari critici di un antropologo*, Armando, Roma, 1990
- Christopher McIntosh, *The Swan King. Ludwig II of Bavaria*, Tauris Parke Paperbacks, London/New York, 2009
- Guy Mermier, Yvette Boilly-Widmer, *Explication de texte: théorie et pratique*, The Edwin Mellen Press Ltd., New York, 1993
- Ernesto Milano (a cura di), *In foliis folia. Giardini e orti botanici*, Il Bulino, Modena, 1995
- Ladislao Mittner, *Storia della letteratura tedesca*, Einaudi, Torino, 1964-77
- Neil Mongillo, *Il sogno di Dio*, Guida Editore, Napoli, 2006
- Frédéric Monneyron, *Du mythe nordique de la race et de ses dérivations esthétiques contemporaines*, U. Bourgogne/Centre Gaston Bachelard, coll. Figures, N° 29, Dijon, 2003
- Alain Montandon (Ed.), *Mythes de la décadence*, Presses Universitaires Blaise Pascal, Clermont-Ferrand, 2001
- Clara Montella, Giancarlo Marchesini, *I saperi del tradurre. Analogie, affinità, confronti*, FrancoAngeli, Milano, 2008
- Eric Moormann, Wilfried Uiterhoeve, *Miti e personaggi del mondo classico. Dizionario di storia, letteratura, arte, musica*, a cura di Elisa Tetamo, Bruno Mondadori, Milano, 1997
- Franco Moretti (a cura di), *Il romanzo. Temi, luoghi, eroi*, Einaudi, Torino, 2003
- Gérard de Nerval, *Les Chimères. Exégèses de Jeanine Moulin*, Librairie Droz, Genève, 1969
- Gérard de Nerval, *Les filles du feu: Angélique, Sylvie, Jemmy, Isis, Émilie, Octavie, Pandora, Les Chimères*, Michel Lévy Frères, Paris, 1856
- Peter Nicholls, *La forma e le scritture. Una lettura critica del modernismo*, Armando, Roma, 2000
- Friedrich Nietzsche, *Così parlò Zarathustra*, Mondadori, Milano, 1992
- Friedrich Nietzsche, *Werke in drei Bänden*, hrsg. Von Karl Schlechta, Hanser Verlag, München, 1954
- Novalis, *I discepoli di Sais*, a cura di Alberto Reale, testo tedesco a fronte, Bompiani, Milano, 2001
- Novalis, *Werke*, hrsg. von Gerhard Schulz, Verlag C.H. Beck, München, 2001
- Christine Ott, *Montale e la parola riflessa: dal disincanto linguistico degli "Ossi" attraverso le incarnazioni poetiche della "Bufera" alla lirica decostruttiva dei "Diari"*, Franco Angeli, Milano, 2006

- Jean Paul, *Sämtliche Werke*, hrsg. von Kurt Schreinert, Böhlau, Weimar, 1928
- Jean Paul, *Scritti sul nichilismo*, a cura di Adriano Fabris, Morcelliana, Brescia, 1997
- Carlo Pellegrini, *Letteratura e storia nell'Ottocento francese e altri saggi*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma, 1967
- Francesco Petrarca, *Le Rime*, Salani, Firenze, 1922
- Francesco Petrarca, *Varie opere filosofiche di Francesco Petrarca per la prima volta ridotte in volgare favella*, Giovanni Silvestri, Milano, 1824
- Petronio, *Satyricon*, introduzione, traduzione e note di Guido Reverdito, Garzanti, Milano, 1995
- Carlo Pietrangeli (a cura di), *San Paolo fuori le Mura*, Nardini, Firenze, 1988
- David Pietrusza, *The Invasion of Normandy*, Lucent Books, San Diego (CA), 1995
- Arnold Pistiak, Julia Rintz (Hrsgg.), *Zu Heinrich Heines Spätwerk "Lutezia": Kunstcharakter und europäischer Kontext*, Akademie Verlag, Berlin, 2007
- Renato Poggioli, *Teoria dell'arte d'avanguardia*, Il Mulino, Bologna, 1962
- Mauro Ponzi, Aldo Venturelli (a cura di), *Aspetti dell'identità tedesca: studi in onore di Paolo Chiarini*, Roma, Bulzoni, 2003
- Siegbert Salomon Prawer, *German Lyric Poetry. A Critical Analysis of Selected Poems from Klopstock to Rilke*, Routledge & Kegan Paul, London, 1952
- James Purpura, *Assessing grammar*, Cambridge University Press, Cambridge, 2004
- Franco Rella, *L'estetica del romanticismo*, Donzelli Editore, Roma, 1997
- Julien Ries, *L'uomo e il sacro nella storia dell'umanità*, Jaca Book, Milano, 2007
- Monad Rrenban, *Wild, Unforgettable Philosophy: In Early Works of Walter Benjamin*, Lexington Books, Lanham & Oxford, 2004
- Monic Robillard, *Sous la plume de l'ange: de Balzac à Valéry*, Librairie Droz, Genève, 1997
- Christine Roger, *La réception de Shakespeare en Allemagne de 1815 à 1850: propagation et assimilation de la référence étrangère*, Peter Lang, Bern, 2008
- Augusto Rostagni, *Virgilio minore. Saggio sullo svolgimento della poesia virgiliana*, Chiantore, Torino, 1933
- Edoardo Sanguineti, *Ideologia e linguaggio*, a cura di Erminio Risso, Feltrinelli, Milano, 2001
- Guido Santato, *Pier Paolo Pasolini. L'opera*, Neri Pozza, Vicenza, 1980
- Vittorio Santoli, *Fra Germania e Italia. Scritti di storia letteraria*, Le Monnier, Firenze, 1962

Vittorio Santoli, *Philologie und Kritik: Forschungen und Aufsätze*, Francke Verlag, Bern und München, 1971

Anna Maria Scaiola, *Percorsi romantici: su una tipologia femminile nella cultura francese dell'Ottocento*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma, 1984

Gerhard Schmitt, *Relation und Metapher: Eine Einführung in die hermeneutische Analyse, Interpretation und Übersetzung von literarischen Texten*, GRIN Verlag, Norderstedt, 2008

Christian Friedrich Daniel Schubart, *Sämmtliche Gedichte*, Joh. Christ. Hermann'sche Buchhandlung, Frankfurt am Main, 1829

Gustav Schwab, *Gedichte*, Verlag der J. G. Cotta'schen Buchhandlung, Stuttgart und Tübingen, 1828

Victor Segalen, *Voyages au pays du réel: Œuvres littéraires*, présentées et annotées par Michel Le Bris, Editions Complexe, Bruxelles, 1995

William Shakespeare, *L'opera poetica*, a cura di Roberto Sanesi, Mondadori, Milano, 2000

William Shakespeare, *Sonetti*, a cura di Gabriele Baldini, Feltrinelli, Milano, 2004

Percy Bysshe Shelley, *The Complete Poetical Works*, Thomas Hutchinson (ed.), Kessinger Publishing Co., 2004

Jean-Charles-Léonard Simonde de Sismondi, Edmond Robinet, *Précis de l'histoire des Français*, Treuttel et Würtz, Paris, 1839-1844

Paolo Soverini (a cura di), *Scrittori della Storia Augusta*, UTET, Torino, 1983

Jan Steinhausen, *„Aristokraten aus Not“ und ihre „Philosophie der zu hoch hängenden Trauben“*, Königshausen & Neumann, Würzburg, 2001

Jonathan Swift, *I viaggi di Gulliver*, traduzione di Carlo Formichi, Mondadori, Milano, 1982

Ronald Syme, *Ammianus and The Historia Augusta*, Oxford University Press, Oxford, 1968

Ronald Syme, *Emperors and Biography. Studies in the Historia Augusta*, Clarendon Press, Oxford, 1971

Stefania Tuzi, *Le colonne e il Tempio di Salomone: la storia, la leggenda, la fortuna*, con saggio introduttivo di Marcello Fagiolo, Gangemi Editore, Roma, 2002

Amelia Valtolina, *Blu e poesia: metamorfosi di un colore nella moderna lirica tedesca*, B. Mondadori, Milano, 2002

Daniela Venga, *Metapsicopatologia*, UNI Service, Trento, 2008

Peter Viereck, *Transplantings: Essays on Great German Poets with Translations*, Transaction Publishers, Somerset, NJ, 2008

Paul Virilio, *La deriva di un continente: conflitti e territorio nella modernità*, Associazione Culturale Mimesis, Milano, 2005

Dirk von Petersdorff, *Fliehkräfte der Moderne: zur Ich-Konstitution in der Lyrik des frühen 20. Jahrhunderts*, Max Niemeyer Verlag, Tübingen, 2005

Alois Walde, Konstantin Reichardt, *Vergleichendes Wörterbuch der Indogermanischen Sprachen*, W. de Gruyter & Company, Berlin und Leipzig, 1927-32

Ulrich Weisstein (Hrsg.), *Literatur und bildende Kunst: Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes*, Erich Schmidt Verlag, Berlin, 1992

Hermann Wiegmann, *Die Deutsche Literatur des 20. Jahrhunderts*, Königshausen und Neumann, Würzburg, 2005

Judith Yarnall, *Transformations of Circe: the history of an enchantress*, University of Illinois Press, Chicago, 1994

Pierluigi Zoccatelli (a cura di), *Aleister Crowley: un mago a Cefalù*, Edizioni Mediterranee, Roma, 2005

Mariella Zoppi, *Storia del giardino europeo*, Alinea Editrice, Firenze, 2009

Sigle e abbreviazioni

IMB Italo Michele Battafarano, *Dell'arte di Tradur Poesia. Dante, Petrarca, Ariosto, Garzoni, Campanella, Marino, Belli. Analisi delle traduzioni tedesche dall'età barocca fino a Stefan George*, Peter Lang, Bern, 2006

RB Robert Boehringer, *Mein Bild von Stefan George*, Helmut Küpper, Düsseldorf/München, 1968 (2. Aufl.)

ELD Enid L. Duthie, *L'Influence du symbolisme français dans le renouveau poétique de l'Allemagne. Les Blätter für die Kunst de 1892 à 1900*, Éditions de la Revue de Littérature Comparée, Paris, 1933, p. 302

TK Thomas Karlhauf, *Stefan George. Die Entdeckung des Charisma*, Karl Blessing Verlag, München, 2007

REN Robert E. Norton, *Secret Germany: Stefan George and his circle*, Cornell University Press, Ithaca (NY), 2002

MP Maurizio Pirro *Come corda troppo tesa Stile e ideologia in Stefan George*, Quodlibet, Macerata, 2011

MS Mario Santagostini (a cura di), *I simbolisti tedeschi*, Fazi Editore, Roma, 1996