

Valeria Maria Lucchetti*

“La Torre”. La *Totentanz* dell’*Unpolitischen* in Hugo von Hofmannsthal

17 dicembre 2024, pp. 69-88

DOI: <https://doi.org/10.6092/issn.2036-1599/20934>

Section: Studi [peer reviewed]



Articles are published under a Creative Commons Attribution NonCommercial 3.0 Unported licence (Authors retain copyright in their articles, permission to reuse third party copyrighted content is not included).

Email: danzaericerca@unibo.it

Www: <https://danzaericerca.unibo.it/>

Abstract

L'articolo propone l'interpretazione coreutica dell'opera teatrale ultima di Hugo von Hofmannsthal, *La Torre*, considerato il suo nutrito interesse verso l'arte della danza. Pertanto, è indagata la performance del protagonista Sigismund nel vorticare di una presunta *Totentanz*, la quale, nella sua *im-policità*, avanza secondo un moto linguistico che si quietava in una *pax* illetterata. Il principe fa le veci di un teatro adibito a *Kreis*, dove il suo “corpo-scrittura” è evento etico in quanto riferibile al divenire e al *disvenire* filantropici. La *vis motrix* del trascendimento nutre, dunque, la *mise-en-scène* della dialettica fra realtà e apparenza, facendo sì che la drammaturgia di Hofmannsthal, come la danza, sia *logos* sensibile e impegnato che *comprende* e dialoga con i fenomeni tutti.

The article proposes a choreutic interpretation of Hugo von Hofmannsthal's last play, *The Tower*, due to his great interest in the art of dance. Therefore, the performance of the protagonist Sigismund is analyzed in the whirl of a supposed *Totentanz*, which, in its *im-policity*, advances according to a linguistic movement that calms down in a illiterate *pax*. The prince represents a theater understood as a *Kreis*, where his “body-writing” is an ethical event because it refers to philanthropists becoming and *disappearing*. Transcending's *vis motrix* nourishes the *mise-en-scène* of the dialectic between reality and appearance, making Hofmannsthal's dramaturgy, as dance, a sensitive and engaged *logos* that *comprende* and dialogues with all phenomena.

* Università degli Studi Roma Tre.

Valeria Maria Lucchetti

“La Torre”. La *Totentanz* dell’*Unpolitischen* in Hugo von Hofmannsthal

Il *sentire* come risposta alla crisi primonovecentesca

Posto che la *reductio* al puro *Cogito*, rampante nella tradizionale metafisica occidentale, fu arginata dalle investigazioni organiche e psichiche, condotte a fronte delle questioni neurologiche, psicanalitiche e filosofiche che contraddistinsero l’arco cronologico che abbraccia la *fin de siècle* ottocentesca e la prima metà del ventesimo secolo, l’impasto teoretico-ontologico di Hugo von Hofmannsthal propose il riposizionamento estetico dell’*Essere* in virtù della paradigmatica figura dello *Übermensch* di Nietzsche.

In un’epoca in cui si assiste al «cortocircuito fra nuovi linguaggi artistici e [alla] “valorizzazione” del corpo»¹ il *filosofo-poeta* ripensa il soggetto nella sua complicità animico-organica, che comporta una rilettura delle recondite interazioni con il *Mondo*. Si immette dunque sulla linea critica di altrettanti riformatori del teatro che avvertono la necessità di rinnovare la scena, affinché torni a mostrare «le esigenze e i bisogni della vita e dei viventi»² in concordanza con «la pressante eticità che costituisce l’assillo della temperie espressionista, quella volontà di palingenesi individuale e sociale»³ – per dirla, rispettivamente, con i termini di George Fuchs e Felix Emmel. La figura del drammaturgo viene glorificata a guisa di strumento ausiliario per captare la bassezza dell’umanità primonovecentesca, di modo che si compia il suo risanamento in forza di una consapevole aderenza alla *Natura*; aspetto che, a sua volta, implica la ricostruzione di una moralità confacente, appunto, agli equilibri del *Cosmo*. Hofmannsthal palesa quindi un approccio fenomenologico integrativo in virtù dell’*aisthesis*, intesa come criterio principale nella realizzazione di un nuovo linguaggio congeniale alla *Vita*, dove coes-

1. Elisa Guzzo Vaccarino – Silvia Carandini (a cura di), *La generazione danzante. L’arte del movimento in Europa e nel primo Novecento*, Di Giacomo Editore, Roma 1997, p. 18.

2. Cfr. George Fuchs, *Die Revolution des Theaters*, Müller, citato in Umberto Artioli, *Il ritmo e la voce. Alle sorgenti del teatro della crudeltà*, Laterza, Roma-Bari 2005, p. 21.

3. Cfr. Felix Emmel, *Das ekstatische Theater*, citato in Umberto Artioli, *Il ritmo e la voce*, cit., p. 27.

senzialità e *co-ēx-sistentia* si realizzano all'insegna della *σύνθεσις*, e il cui esito più alto si riscontra nell'opera ultima: *La Torre* (1927)⁴.

Prendendo le distanze da *l'art pour l'art*, l'opera d'arte inizia a essere designata tale nell'interazione con il fruitore, poiché egli ne fa *Erlebnis* [Esperienza vissuta] per riverbero ritmico-organico, come asserisce Fuchs. L'ambiente del palcoscenico si presume in grado di instillare nel pubblico una rinnovata vitalità, che è capace di renderlo "attivo-reattivo" e di ricondurlo al *Tutto*. La riconciliazione con le forze universali che precedono l'umano è intravista, dunque, in uno slancio dionisiaco, valutata l'entusiastica sinergia; di conseguenza, in merito al commercio *inter partes*, l'individuo torna a pensarsi come *entità-tra-le-entità*. Il teatro è allora concepito in qualità di mezzo per eccellenza nella restituzione della coralità, dal momento che avverte la pulsazione della radice primigenia rivelata dell'umano e, perciò, il suo *essere-nel-mondo*. Come specifica ancora Fuchs, un battito ancor più efficace se manifestato nel «movimento ritmico del corpo umano nello spazio», in quanto «quintessenza della teatralità»⁵ stessa. E a proposito di movimento, Umberto Artioli, indagando tale temperie culturale, conferma che «la "nuova danza" tedesca (dalla "danza libera" di Rudolf von Laban al nascente *Tanztheater* nelle sue varie forme) scaturisce infatti dallo studio cosciente e sistematico dell'espressione corporea come strumento inalienabile e diretto del sentire individuale e collettivo»⁶. Detto ciò, Hofmannsthal non è distante dal clima appena descritto, e con il protagonista de *La Torre*, Sigismund, presta attenzione al fatto che l'*Essere* è in grado di *ēx-sistere* grazie alla fatticità del *gestūs* e al *disvenire* tramite esso, individuando nel teatro un ambiente di apertura a una condizione estatica che permette di trascendere la maschera ontica del quotidiano per indagare l'interiorità tramite il focus "extra-quotidiano". Guardando oltre la struttura biologica, Hofmannsthal assume un'angolatura presaga, sensitiva e taumaturgica per modellare Sigismund in ottemperanza alla plasticità cinestetica e liminale dell'atto etico, in quanto *terza via* congeniale alla «teodicea dei sensi»⁷: quella del principe si fa *corpo-grafia* che si rivela nel suo "evento coreico", perché ascritta al metamorfico divenire e al *sopravanzamento*. Il giovane è l'incarnazione della cultura della «*Körperseele*, il corpo agito dallo spirito, l'espressione fisica dell'anima dell'individuo»⁸ che caratterizza l'*Ausdruckstanz* tedesca. Sembra perciò lampante che il *Trauerspiel* sia una tela organica e psico-spirituale insieme, dove il trascendimento

4. Qui si prende in esame l'ultima versione del *Trauerspiel*. Ogni riferimento è tratto da Hugo von Hofmannsthal, *La Torre*, trad. it. di Silvia Bortoli Cappelletto e con un saggio di Massimo Cacciari, Adelphi, Milano 2012 (I ed. *La Torre*, in *Gesammelte Werke: in drei Bänden*, Bd. III, S. Fischer, Berlin 1934).

5. Umberto Artioli, *Il ritmo e la voce*, cit., p. 17.

6. *Ivi*, p. 21.

7. Friedrich Schlegel, *Kritische Ausgabe*, Bd. X, hrsg. von Ernst Behler in Beratung mit Jean Jacques Anstett und Hans Eichner, Schöningh, Paderborn et al. 1960, p. 109 [traduzione letterale].

8. Eugenia Casini-Ropa, *La danza e l'agitprop. I teatri-non-teatrali nella cultura tedesca del primo Novecento*, Cue Press, Imola 2015, p. 97 (I ed. Il Mulino, Bologna 1988).

del protagonista – «mistico *senza* misticismo»⁹ – sancisce l’apertura sinestetica fra visibile e invisibile, nonché il ponte fra i *puncta* materialistico e moralistico che è venuto meno. Infatti il suo vorticare bacchico e apollineo consente al *poeta doctus* di perseguire l’amplesso tra *Forma e Spirito*, al fine, così, di rispondere adeguatamente alla *quaestio* più calzante: «Si deve nascondere il profondo? Dove? Nella superficie»¹⁰. Hofmannsthal si cimenta nell’eccedere la forma attraverso la performance di Sigismund, appunto, in cui l’acme dell’avanzare motorio è segnato dall’approssimazione a quel silenzio che si confà al *logos* non-verbale di Tersicore. Un processo, quest’ultimo, che, penetrando le viscere dell’uomo e del mondo, anela alla *chair* dell’Arte¹¹.

Nel dettaglio, insistendo sulle discipline coreutiche, il drammaturgo e librettista austriaco è approdato a una notevole considerazione e sublimazione della danza poiché è consistita in una risposta alla crisi del linguaggio e, nel dettaglio, alla sua identità di poeta. Le sorelle Wiesenthal, Ruth St. Denis, Isadora Duncan e Vaclav Nižinskij sono alcuni fra i nomi di spicco con cui prese contatto. D’altronde, basti anche dare solo un primo sguardo al libro degli ospiti di casa Rodaun¹² per conoscere le frequentazioni che, incarnando le contraddizioni dell’epoca, impressero un radicale segno nel suo *modus operandi*, accompagnandolo nel passaggio – mai netto – dalla *poesia poetata* simbolista al fervore drammaturgico, ascrivibile alla *Lettera di Lord Chandos* (1902)¹³. In un panorama oscillante fra visibilio e turbamento, spiritualità e materialità, castità ed erotismo, sgorgato da una percezione del corpo umano *altra*¹⁴, Hofmannsthal fa del *Chandos* «un manifesto del deliquio della parola e del naufragio dell’Io nel convulso e indistinto fluire delle cose non più nominabili né dominabili dal linguaggio»¹⁵, come analizza Magris. Ammette così l’impossibilità di incasellare i fenomeni entro griglie monolitiche, in quanto non confacenti al divenire *ad infinitum* del *Mondo*. Il soggetto moderno, del resto, non fu più letto come suscettibile di definizione mediante i tradizionali strumenti espressivi, dal momento che ogni cate-

9. «Chandos-Brief. Die Situation des Mystikers ohne Mystik». Hugo von Hofmannsthal, *Ad me Ipsum*, in *Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden: Reden und Aufsätze III (1925-1929), Buch der Freunde, Aufzeichnungen (1889-1929)*, hrsg. v. Bernd Schoeller in Beratung mit Rudolf Hirsch, S. Fischer, Frankfurt a. M. 1979, p. 601 [corsivo mio].

10. «Die Tiefe muß man verstecken. Wo? An der Oberfläche». Hugo von Hofmannsthal, *Buch der Freunde*, cit., p. 268.

11. Cfr. Caterina di Rienzo, *Per una filosofia della danza. Danza, corpo, chair*, Mimesis, Milano-Udine 2017.

12. Il libro degli ospiti di casa Rodaun è online: <https://www.deutsche-digitale-bibliothek.de/item/CBAWFBSTPSUXX744NV2UWLIDLLZEEMBF?isThumbnailFiltered=true&query=Ruth+St.+Denis&rows=20&offset=0&viewType=list&hitNumber=11> (u. v. 8/4/2024).

13. Il passaggio è riconducibile a Hugo von Hofmannsthal, *Ein Brief*, in «Der Tag», n. 489, Berlin, 18 Oktober 1902. Per un ulteriore approfondimento cfr. Timo Günther, *Bild und Begriff: Zur Poetik von Hugo von Hofmannsthals “Ein Brief”*, in «Poetica», vol. XXXIII, n. 3/4, 2001, pp. 525-548.

14. Delsarte e Dalcroze, per esempio, sono alcuni nomi nevralgici da cui è sfociata una rifondazione pedagogica, musicale, estetico-filosofica della danza. I nuovi studi sulla percezione del corpo (che qui non verranno approfonditi), portarono le danzatrici e il danzatore di cui sopra (insieme a molti altri) a sperimentazioni e teorie altre rispetto agli schemi canonici del balletto. Per un primo approfondimento cfr. Alessandro Pontremoli, *La danza. Storia, teoria, estetica nel Novecento*, Laterza, Roma-Bari 2004.

15. Claudio Magris, *L’indecenza dei segni*, in Hugo von Hofmannsthal, *Lettera di Lord Chandos*, trad. it. di Marga Vidusso Feriani, Rizzoli, Milano 1974, pp. 9-14: p. 10.

goria venne ricodificata in ossequio alla *dynamis*, sicché «nulla si lasciava più contenere in un concetto»¹⁶; di qui, «un incomprensibile disagio anche solo a pronunciare le parole “spirito”, “anima” o “corpo”»¹⁷. Fu perciò inevitabile la crisi: se il rapporto semantico simboleggiava il legame *Io-Mondo*, persa la connessione fra significante e significato, venne meno la sintesi *Io-Mondo*. Sulla scorta dello iato fra il sistema psico-fisico e quello simbolico del lessico, oltre alle sollecitazioni coreutiche, Hofmannsthal si è inserito, così, nella ricerca dell'unità ontologica dell'*Essere*, animato, insieme, dall'urgenza di captare un terreno fertile dove accudirne i germogli, tenendo conto che «solo con l'estasi è possibile raggiungere, sulla scena, l'agognata unità di parola e di gesto»¹⁸.

Elettra (1904)¹⁹ costituisce il preludio a tale approccio, perché «è una tragedia integralmente, irriducibilmente umana»²⁰ il cui iter teleologico verte sulla restituzione estetico-coreica del sentire che scuote il *γένοϋς*. Peraltro il suo ritratto angustiato risponde alle fondamenta dell'Espressionismo, dove «l'uomo, in quanto corpo, scrutando di nuovo se stesso ha sentito che dal suo intimo, dal movimento di questo apparato [...] scaturiscono esperienze spirituali; ha percepito che c'è vita ed energia che preme verso l'esterno, che chiede di essere libera e di avere forma»²¹. Hofmannsthal mette in pratica quanto proferito nella *Lettera*: il vorticare conclusivo della presunta menade consta nella vetta del *pathos*; o meglio, nel delirio di un rito di venerazione e di abnegazione alla figura paterna, dove il rimuginare è assorbito dall'imperativo «taci e danza!»²². Sebbene un simile slancio dionisiaco la conduca in un quadro “extra-quotidiano”, quest'ultimo resta pur sempre parallelo e adeso al presente, a una condizione da cui non riesce a sradicarsi. La sua parola resta fine a sé stessa: Elektra medita la morte, riflette, ribatte, però non si mobilita, spirando in funzione dell'anelito alla vendetta. Il linguaggio del personaggio non corrisponde al suo corpo, piuttosto pare dissociato; vale a dire che non significa nel concreto ciò che vorrebbe significare, poiché trova nella principessa un'entità incapace di incarnarlo e *agirlo*. Pertanto, l'estasi perseguita con la fluttuazione estetica della danza non permette affatto a Elektra la catarsi rispetto al sangue che rigetta, ma che decanta con la rivalsa. In una simile tragedia, dunque, si avverte sì il bisogno di individuare una *Kultur* che sappia rivivificare e, poi, esprimere le necessità della *Moderne* di cui sopra, tuttavia l'ambiente del teatro persegue *tout court* l'idea di un *Kreis*²³ etico-estetico solo con l'ultima produzione, poiché quella di Sigismund è

16. Hugo von Hofmannsthal, *Lettera di Lord Chandos*, a cura di e trad. it. di Roberta Ascarelli, Edizione Studio Tesi, Pordenone 1992, p. 17.

17. *Ivi*, p. 13.

18. Felix Emmel, *Das ekstatische Theater*, citato in Umberto Artioli, *Il ritmo e la voce*, cit., p. 179.

19. Hugo von Hofmannsthal, *Elettra*, trad. it. di Giovanna Bemporad, Garzanti, Milano 1981 (I ed. *Elektra. Tragödie in einem Aufzug frei nach Sophokles*, S. Fischer, Berlin 1904).

20. Alberto Rizzuti, *La danza di Elektra*, in Giangiorgio Satragini – Chiara Sandrin (a cura di), *Musica e cultura di fronte alla Grande Guerra*, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2016, pp. 93-119: p. 102.

21. Fritz Böhme, *Movimento ed espressione*, citato in Alessandro Pontremoli, *La danza*, cit., p. 30.

22. «schweigen und tanzen!». Hugo von Hofmannsthal, *Elettra*, cit., pp. 140-141.

23. Il termine “Kreis” è ripreso dalla cerchia letteraria tedesca *George-Kreis*, fondata alla fine del XIX secolo da Stefan

un’ approssimazione psico-fisica al silenzio che fa vibrare gli animi; è un sacrificio incondizionato che interessa gli spettatori, invitandoli a riconoscere una *Zivilisation*²⁴ fino a quell’altezza giudicata «irreligiosa, meccanicista, cosmopolita, disincantata, in una parola *inorganica*»²⁵.

Il vorticare iniziatico della *veritas* nella *vanitas*

Nella cornice “nervosa” del regno, l’amletico Sigismund è scolpito plasticamente e in chiave espressionistica sia nella foggia animalesca che nel suo *animus labantem* di melanconico. Le Maschere sono altresì animate da fluttuazioni psichiche; o meglio, incarnano derive di “castelli in aria” affette da «brama furibonda», la quale frutta constatazioni opinabili riflettendosi nello *Spiegel* [Specchio] del principe. Avanzano, così, una giustapposizione di «aspirazioni impotenti»²⁶, perché maturate nel solco di una radice prima estirpata, come nota l’«acuto fisionomista»²⁷ qual è il Medico: «Nel posto in cui questa vita è divelta dalle sue radici nasce un vortice che ci trascinerà tutti con sé»²⁸. Il regno è dunque architettura ai limiti dell’immaginifico; circuito neuronale di soggetti fabbricatori di chimere ascritti all’atto comunicativo del nominare. Ma l’itinerario psicologico per eccellenza è proiettato da un’unica coscienza: la «coscienza incarnata»²⁹ di Sigismund, che esplose nella sua azione mormorante come “eco corporea” sulla superficie della *vanitas*. Se in un primo istante vita e sogno³⁰, esteriorità e interiorità, temporalità e atemporalità gli appaiono intrecciate, «l’evasione fisica dalla torre sarà accompagnata da un salto psicologico dalla realtà onirica alla realtà storica»³¹. L’uomo Sigismund scopre, attraccando al regno, che è *è-nel-mondo*. Archetipo della *Verità*, grazie alla mistica intuizione che gli proviene dall’esperienza sensoriale, risolve quindi gli interrogativi visionari persistenti; ossia le figurazioni di cui è pregna la torre, che è simbolico baluardo *versus* la «*pax apparens*»³², luogo edenico *sui generis* che sottrae il Messia qual è ai fraintendimenti del regno, fornendogli gli strumenti consoci-

George e a cui prese parte anche Hofmannsthal. Qui viene adoperato per far leva sull’anelito del *poeta doctus* circa la possibilità di un’intesa spirituale e intellettuale collettiva.

24. La differenza fra *Kultur* e *Zivilisation* consta, rispettivamente, nel riferimento alla dimensione artistico-metafisica e alla sfera dei valori convenzionali borghesi. Fra coloro che si occuparono della distinzione, si menziona Thomas Mann in quanto esponente della *Konservative Revolution*, nonché personalità assai influente per Hofmannsthal.

25. Umberto Artioli, *Il ritmo e la voce*, cit., p. 180.

26. Hugo von Hofmannsthal, *La Torre*, cit., p. 26.

27. *Ivi*, p. 25.

28. *Ivi*, p. 20.

29. Alessandro Pontremoli, *La danza*, cit., p. 59.

30. L’approssimazione alle istanze freudiane è incontrovertibile. Inoltre, si intravede l’opera di riferimento: *La vida es sueño* (1635) di Pedro Calderón de La Barca, dramma filosofico-teologico da cui però Hofmannsthal prende le distanze in chiave morale.

31. Peter A. Stenberg, *Hofmannsthal and Sigismund: The Move from the Tower*, in «*Monatshefte*», vol. LXVII, n. 1, 1975, pp. 21-36: p. 27 [traduzione letterale].

32. Massimo Cacciari, *Intransitabili utopie*, in Hugo von Hofmannsthal, *La Torre*, cit., pp. 161-228: p. 195.

tivi necessari per un approccio che non perda di vista l'*Ursprung* [Origine] che interroga.

È così che Sigismund intraprende un *motus* iniziatico nel regno imbestiato del padre, Basilius. Non è un caso, allora, se la chiave analitica inerente alla drammaturgia dell'opera si deve trarre dallo schema ermeneutico pertinente al passaggio dallo status preesistenziale a quello esistenziale: se il primo presuppone una perfetta aderenza alla propria interiorità, il secondo vuole l'interazione con l'esterno. In obbedienza a tale criterio paradigmatico, Sigismund va scoprendosi innanzitutto come *Leib* anziché *Körper*³³, la cui presenza non è però plausibile. A rincalzo, l'incisività delle constatazioni del Medico circa il dualismo dal sapore cartesiano: «Il battito non è buono, e tuttavia – garantisco – il muscolo cardiaco è vigoroso. Ma voi smentite il vostro cuore... *Cuore e cervello devono essere in consonanza*. Ma voi avete acconsentito alla *separazione diabolica*, avete represso i nobili visceri»³⁴. L'insistenza sulle sostanze organica e spirituale del protagonista è significativa. Fin dal principio, Hofmannsthal non ne trascura lo status animico e psico-fisico, piuttosto preme a più riprese sul fatto che «deve essere penetrato in lui un raggio che ne ha destato l'essenza più profonda»³⁵ al punto che «voler guarire il [suo] corpo agendo solo sul corpo sarebbe da ciarlatano»³⁶. Sicché fa ulteriore luce sul taglio coreutico *sui generis* del *Trauerspiel*, educando lo spettatore a fruire il principe nel suo iter animico-motorio.

Lo iato che si evince durante la transizione al regno è pregno della risposta all'interrogativo «Dov'è il mondo?»³⁷. Il moto percettivo verso l'esterno suggerisce che tra Sigismund e il regno si instauri una relazione pragmatica, in quanto garanzia del riconoscimento del corpo-*proprio*, che allora fuoriesce dalle condizioni di astrattezza e insufficienza esistenziali. Vale a dire che al giovane urge lo specchio spettrale delle Allegorie per intendere appieno sé stesso, tanto quanto queste reclamano lo *Spiegel* del *Politico* – come Maschera, si badi – che egli potrebbe rivestire per sanare il caos del regno, il cui sgretolamento però non si arresta per difetto di empatia. Sulla scia di Fuchs, si potrebbe dire, quindi, che si intende «l'assolutamente disarmonico come necessario all'armonia»³⁸ e, soprattutto, che è imprescindibile «la vertigine sacrificale»³⁹ per dimostrare la natura effimera dell'umano accettato dall'incrostazione solipsistica dell'ego – una condizione che è peraltro intrinseca ai subbugli di Weimar, che è conflitto e, al contempo, riorganizzazione in potenza. L'«interazione-scontro» con Sigismund è inevitabile: auto-percezione e percezione sanciscono le fasi di formazione e di affermazione del principe nelle vesti di *alter Christus*. Nonostante il regno non sia definibile effettivamente come terreno trans- e intersoggettivo, egli è tale in virtù dell'intercorporeità che gli assicura di avvertire

33. Considerando la filosofia tedesca, per *Leib* si intende «essere un corpo», quindi il vocabolo si riferisce al corpo vivente; *Körper*, invece, significa «avere un corpo», dunque si riferisce al corpo nella sua materialità.

34. Hugo von Hofmannsthal, *La Torre*, cit., pp. 25-26 [corsivo mio].

35. *Ivi*, p. 18.

36. *Ivi*, p. 20.

37. *Ivi*, p. 17.

38. George Fuchs, *Deutsche Form*, citato in Umberto Artioli, *Il ritmo e la voce*, cit., p. 63.

39. Umberto Artioli, *Il ritmo e la voce*, cit., p. 64.

il corpo altrui, in primis, come percipiente e, *in secundis*, come pensante. Va da sé che una simile relazione permette l’imbastimento di un legame etico, la cui verità si radicherà nella tensione fra parola e azione, atto e discorso, e troverà sommo compimento nella mistica del silenzio. Infatti il mormorare è l’imperativo etico del *Trauerspiel*, che convalida la smaterializzazione del “fisico” in nome di una spiritualizzazione che si discosta dal *logos* come *instrumentarium*, immettendosi, così, nella drammatica corrente del *sentire*; di qui, il legame solido con i nuovi principi coreutici che «esaltarono la manifestazione diretta del sentire profondo (dell’anima, dunque, e dell’inconscio) attraverso l’espressione esteriore»⁴⁰, onde per cui il teatro divenne svelamento di ciò che è immanente nell’essere umano.

Facendo leva sugli studi di Cacciari, l’io incarnato di Sigismund è il solo in grado di *transcendersi* nel segno di una postura intenzionale estatica, in quanto archetipo della «Pax vera [che] è la Pax profunda»⁴¹; del *Politico pontifex* garante di un ponte fra le parti e, perciò, della concordia creaturale nella presunta «civitas Dei»⁴² dell’*oltre*. È capace di incedere fra le Maschere, dove la deflagrazione animico-viscerale del padre funge da contraltare al ritratto che Hofmannsthal ha per lui pensato. Invero il re asserisce: «l’inferno è scatenato contro di noi [...] è come se il terreno diventasse molle e le nostre gambe affondassero nel vuoto. Le mura vacillano dalle fondamenta, e la nostra strada è finita nell’*Intransitabile*»⁴³. Basilius è paradigma della *pax apparens* atea e secolarizzata, dove la conflittualità è istanza necessariamente connaturata al regno: «tutti vanno contro tutti»⁴⁴ nella «civitas diaboli»⁴⁵ che, come sostiene appunto Cacciari, non è più *onto-teo-teleologicamente* fondata, dal momento che hanno «le ali dell’anima costrette in catene!»⁴⁶. L’effettualità della decisione del re sulla sorte del figlio legittima lo status di miseranda tirannide che, essendo indice di frattura, fa della trasgressione una forza intrinseca alla *lex* del *Politico*. La problematicità di quest’ultimo consta nel suo «*dover-essere* ordine e nel suo *non-poter-essere* consenso»⁴⁷, perché emanazione di una entità «Unnatur»⁴⁸ che risulta impotente nel riscontrare l’approvazione universale; ovvero per approdare alla totalità trascendente come emanazione di giustizia: «se si è nella totalità, si è nella giustizia»; quindi «il senso della totalità è quello della giustizia stessa»⁴⁹. Il re rinnega la vera *radix prima*, qual è Sigismund, concepita sotto il sacro vincolo del matrimonio, agendo in obbedienza al «peccato di un’appropriazione»⁵⁰ solipsi-

40. Eugenia Casini-Ropa, *La danza e l’agitprop*, cit., p. 58.

41. Massimo Cacciari, *Intransitabili utopie*, cit., p. 195.

42. *Ivi*, p. 197.

43. Hugo von Hofmannsthal, *La Torre*, cit., p. 33 [corsivo mio]. Nello specifico, sul vocabolo “Intransitabili” cfr. Massimo Cacciari, *Intransitabili utopie*, cit., pp. 176-188.

44. Hugo von Hofmannsthal, *La Torre*, cit., p. 13.

45. Massimo Cacciari, *Intransitabili utopie*, cit., p. 196.

46. Hugo von Hofmannsthal, *La Torre*, cit., p. 26.

47. Massimo Cacciari, *Intransitabili utopie*, cit., p. 202.

48. *Ivi*, p. 203.

49. Ferruccio Masini, *La via eccentrica: figure e miti dell’anima tedesca da Kleist a Kafka*, Marietti, Torino 1986, p. 82.

50. *Ivi*, p. 85.

stica. Ne consegue l'ammonimento da parte del Grande Elemosiniere: «tu non puoi più nulla, non riesci più a nulla [...]. Tu gridi: ed esso è dietro al tuo grido e ti costringe e ti ordina di ascoltare il tuo grido, di *sentire il tuo corpo, la pesantezza del tuo corpo, di percepire i movimenti del tuo corpo* [...] questo è Dio [...]»⁵¹. Qui Hofmannsthal insiste sul peso e sulla percezione; sulla materialità pensante e senziente che dovrebbe impastare ogni creatura. Il Grande Elemosiniere pone l'accento sulla gravosa staticità di Basilius in qualità di controcanto – si sottolinea – al divenire sublime del figlio, orchestrando la dialettica fra pieni e vuoti, realtà e apparenza. Il suo espressionismo allegorico inchioda la Maschera del re nel peccato della cacciata del simbolo edenico, condannandone l'anima che non può sentire e il corpo che non può elevarsi; in ultimo, specchiarsi in Dio, o meglio, in Sigismund come *alter Christus*. La Maschera del *Politico* sarebbe stata possibile solo se il principe fosse stato artificio dell'Allegoria conflittuale, ma egli è essenzialmente specchio della tragicità di un «impolitico»⁵² che, in quanto tale, è impensabile; dunque è rilevabile nel *Mondo* in conformità alla dialettica fra *essere* cosciente e *non-essere* compreso. Aspetto, quest'ultimo, che restituisce la sua rappresentazione *irrappresentabile*. Pertanto, l'inattuabilità dell'appaesamento e la conseguente assenza di dialogo con le Maschere rendono la sua testimonianza altrettanto *Intransitabile*. Ma se la *Forma* del *Politico* Basilius – come luogo di *Vita* – respinge appunto la ragion d'essere del suo statuto regale, com'è possibile la *rappresentazione* e la *rappresentanza* del regno? La *Politica*, in qualità di *Gestalt* [Forma] della *Kultur*, è allora utopia.

Hofmannsthal, com'è evidente, rimane ancorato alla totalità derivata dalle antinomie, e si accinge a estendere l'effetto dell'azione individuale all'intera comunità di appartenenza: «Questa nuda esistenza qual è il terribile evento di “Sigismund” [agisce] come un focolaio di peste sull'intero regno»⁵³. Ecco che la dimensione sensibile acquisisce uno statuto “reale-rivelatorio” e “irreale-illusorio” sia per il principe che per le Maschere: per esempio, Sigismund, nella sua ibridazione coreica, si arguisce creatura proteiforme che, nel fluire mitico della nascita e della morte fra le messinscene mutevoli del regno, intraprende una *climax* ascendente nei termini della maturazione metafisica; del suo *esser-ci*.

51. Hugo von Hofmannsthal, *La Torre*, cit., p. 40 [corsivo mio].

52. Il riferimento va al saggio di Thomas Mann, *Considerazioni di un impolitico*, a cura di Marianello Marianelli e Marlis Ingenmey, Adelphi, Milano 1997 (I ed. *Betrachtungen eines Unpolitischen*, S. Fischer, Berlin 1918).

53. Hugo von Hofmannsthal, *Gesammelte Werke in Einzelausgaben: Dramen III*, hrsg. von Herbert Steiner, S. Fischer, Frankfurt a. M. 1957, p. 426 [traduzione letterale].

La voce coreutica dell’*Impolitico*

Discorso e contro-discorso articolano il dramma in ossequio al meccanismo dialettico della *Moderne*. Resta il fatto che Sigismund è *indicibile*, sancita la sua eccellenza, e le sue parole si inverano nel corpo *sub specie rhythmica*, perché il ritmo è «una forza psichica considerevole, una risultante delle funzioni dell’anima [...] che [...] può disciplinare tutte le nostre funzioni vitali»⁵⁴. Il principe è quindi canale cinestetico: la sua intima pulsazione sa «creare il senso dell’ordine e dell’equilibrio dopo aver risvegliato tutti gli istinti motori; [dopo essere stato in grado di] sviluppare le facoltà immaginative»⁵⁵. Il suo “gesto lessicale”, in termini coreutici, rende tangibile l’erranza del significato che ha in seno tanto da restituirlo percepibile agli spettatori, a cui disvela così il destino, che è l’«abisso scavato nell’interiorità umana [...] che solo il teatro, dove a manifestarsi è la voce del dio, può riscattare»⁵⁶. Il suo lessico è sì congegnato dal regno⁵⁷, ma si riconfigura per mezzo della tensione motoria per cui sopraggiunge sé stesso, la datità in generale, spezzando il regno della «“vana eresia della ragione”»⁵⁸.

Poiché Hofmannsthal ambisce a rintracciare il confine fra *Io* e *Mondo* attraverso la sua *Kreatur* [Creatura] negata, nelle scene ultime del *Trauerspiel* si riscontra appieno la compiutezza del principe a fronte delle Maschere. La *climax* di ascesa al silenzio ha origine dalla dissociazione dal suo precettore, Julian, in un atto di ribellione rispetto alla superbia di costui nel bramare le formule del Giudizio Universale, non suscettibili di essere desiderate. Difatti constata che: «Vano è tutto, fuorché il colloquio fra spirito e spirito»⁵⁹, dal momento che il puro *logos* di Julian è stato lo scalpello che ha fatto del regno una caricatura; o meglio, la lente trasfigurante che gli ha affibbiato un’incrostazione ferina, dove, però, è cresciuto grandiosamente umano. Il precettore – come le restanti Allegorie – figura come colui che «è precipitato nell’abisso di un’inesplicabile perdita di sé, abbandonato com’è alla deriva del linguaggio [della *vanitas*], prigioniero dell’ostilità invincibile delle cose, della loro incomprendibilità, della loro ironia»⁶⁰. Figura come Lord Chandos ed Elektra, che sono crollati, rispettivamente, nella retorica e nel delirio della parola fluttuante senza possibilità di catarsi. Invece Sigismund fa del linguaggio con cui è stato “addomesticato” il preludio alla mistica del silenzio, la cui scaturigine si riscontra nella sua capacità di trasfondere la parola nella melodia celeste. Il *pathos* del *Trauerspiel*

54. Émile Jaques-Dalcroze, *Ritmo-Musica-Educazione*, Hoepli, Milano 1925, p. 94 (1 ed. *Le rythme, la musique et l’éducation*, Fischbacher, Paris 1920).

55. Claire-Lise Dutoit, *Jaques-Dalcroze créateur de la rythmique*, citato in Eugenia Casini-Ropa, *Il corpo ritrovato: danza e teatro tra pedagogia, ginnastica e arte*, in «Teatro e Storia», anno II, n. 2, 1984, pp. 295-346: p. 310.

56. Umberto Artioli, *Il ritmo e la voce*, cit., p. 27.

57. Si rammenta che Sigismund, prima della segregazione, è stato allevato da un’umile famiglia; poi educato da Julian, come si vedrà in seguito. Che il principe è stato frutto e discepolo del *Königtum*, è indubbio.

58. Cristina Fossaluzza, *Poesia e nuovo ordine. Romanticismo politico nel tardo Hofmannsthal*, Cafoscarina, Venezia 2010, p. 38.

59. Hugo von Hofmannsthal, *La Torre*, cit., p. 86.

60. Ferruccio Masini, *La via eccentrica*, cit., p. 85.

si riempie quindi della sua voce cosmica, *phoné*: il suono che il giovane emette è la vibrazione universale, ossia il «“suono fondamentale” che, affluendo direttamente dall’interiorità, [...] si riverbera sul movimento corporeo»⁶¹. Una eco che trascende il fenomeno, nonché il piano del lessico, perché con Sigismund *si muove*; avanza rispetto alla fissità delle Maschere. Lo scarto fra lui e Julian è perciò lampante nelle intenzioni della parola stessa: una ultraterrena e l’altra empirica.

Sigismund si staglia espressivamente autosufficiente nel progressivo appaesamento nella stasi del silenzio, dopo che il suo vorticare verbale ha perseguito l’apice dell’ebbrezza dionisiaca nell’interazione con lo specchio suo contrario: Olivier. Non è un caso se dinanzi al performer eccelso dell’abborrita olocrazia, che mira alla *Politica* secondo *Gewalt* [Violenza], egli sostenga la ferma appartenenza a sé stesso: «Non mi hai. Io appartengo a me solo. Non mi vedi neppure: non puoi vedere, perché i tuoi occhi sono murati da ciò che non è»⁶². Sigismund è *in-individuale* e «inaccessibile»⁶³ in quanto soffio cosmico, e le sue formule poetiche e *im-politiche* colpiscono il pubblico, illustrando una morale che non si limita alla scena; dunque pare doveroso che nello spettatore si compia la resurrezione di ciò che ha *personificato*: «Diventa come lui! Questo è l’unico significato dell’invito, che dalla scena raggiunge noi spettatori [...]. Riceviamo e manteniamo la sua parola»⁶⁴.

Quando il vorticare della sua fiamma persegue l’apice dell’autoconsumo, Sigismund è ritratto sospeso nell’attesa di un’attenzione amorosa: «Testimoniate, fui qui, anche se nessuno mi ha conosciuto»⁶⁵. Allora, «con queste parole si conclude il *Trauerspiel*. Si conclude? Con queste parole inizia la sua altra vita: *in noi*»⁶⁶. In un simile quadro affiora l’immagine in cui Cristo, radunati i discepoli nella circolare e, quindi, solidale danza, pronuncia il suo destino. E se nel regno l’Io e il Tu, nella loro autenticità – si sottolinea –, restano *impossibili*, sono invece possibili nella realtà se il pubblico acconsente ad avvicinarsi alla *Totalità* su cui tanto preme Hofmannsthal con l’appello ultimo del principe. Del resto, come nel vortice della danza, nel linguaggio di Sigismund «*tutto è in tutto* e i frammenti si saldano e si rimarginano le lacerazioni di quanto è separato e sopraffatto»⁶⁷. *L’aequalitas* hofmannsthaliana, dunque, intende qui spazzare via la dissomiglianza artificiosa progettata dagli *escamotages* del Simbolismo, insieme al pungolo del desiderio. La semiosi illimitata e il tropismo, che contraddistinguono il vorticare del giovane, danno adito a un processo di significazione necessariamente *in fluxu et in fieri*; per cui la postura di meta-comunicazione di Sigismund è ascrivibile a un ordine transmetaforico. La *regio dissimilitudinis*, confacente alla mera trasfigurazione estetica, viene

61. Umberto Artioli, *Il ritmo e la voce*, cit., p. 155.

62. Hugo von Hofmannsthal, *La Torre*, cit., p. 101.

63. *Ivi*, p. 89.

64. Max Rychner, *Hofmannsthal’s “Turm”*, in «Neue Schweizer Rundschau», Bd. XI, ed. IV, 1943-1944, pp. 231-255: pp. 254-255 [traduzione letterale].

65. Hugo von Hofmannsthal, *La Torre*, cit., p. 105.

66. Max Rychner, *Hofmannsthal’s “Turm”*, cit., p. 251 [traduzione letterale e corsivo mio].

67. Ferruccio Masini, *La via eccentrica*, cit., p. 83 [corsivo mio].

meno nell’essenzialità di questo personaggio che sa ascoltare. O meglio. Auscultare il mondo così com’è nell’ottica del *sentire*. Ciò a riprova che l’attività cogitabonda è sempre secondaria, come si denota dall’approdo della corporeità incosciente del principe nella *vanitas*. Infatti, poi dirà soprattutto «io sento», anziché «io sono»⁶⁸. Ulteriore motivo che legifera l’avanzare del nichilismo gnoseologico sulla sua figura; vale a dire che la sua creaturalità è destinata alla fagocitazione da parte dello scetticismo maturato da grettezza e interessi egocentrici. La patologizzazione bestiale delle Allegorie, affette da ipertrofia dell’attenzione, decanta un nominalismo che si fa sempre più voragine. La sclerotizzazione del loro sguardo, opacizzato dalla lente della semplificazione, naturalizza il “non vero” come “verità”, condannandolo all’etichetta di fiera reitta sin dalla scena incipitaria: qui viene dipinto come «uomo-lupo»⁶⁹. Egli non sarà sovrano del regno, perché non può danzare la partitura della *vanitas*, conscio com’è dell’impossibilità dell’*im-politico*. L’aura eterotopica della torre ne ha determinato una *forma mentis* incongrua al sacrilego – si rimarca –, ragione per cui, in qualità di Messia, non può salvare *questo* regno: la postura che acquisisce a fronte della *Storia* gli permette, piuttosto, di salvare *quel* regno; l’*oltre*. Se Emmel suggerisce che l’attore, «nel caos, percepisce e propaga la voce del Dio»⁷⁰, così fa il personaggio hofmannsthaliano, il cui potenziale mistico-profetico pare allinearsi con l’autore di *Deutsche Form* (1907) per ciò che concerne «l’impulso a dilatare la coscienza singola sino alla coscienza universale, all’unificazione con Dio», sicché «l’arte è fenomeno assolutamente mistico»⁷¹ che permette di valicare le barriere apposte dalla *res cogitans* e, quindi, l’attivazione motoria che anela all’*unio mystica* di corpo e anima. Hofmannsthal costruisce un luogo che sembra rispondere anche alle osservazioni di Fuchs del 1909; ovvero un teatro dove si verifica la cerimonia dell’umanità, perché, accordati tutti sul ritmo – *vis motrix universale* –, si compie la «socialità d’una società»⁷².

Sulla scena de *La Torre*, Hofmannsthal fa agitare le Maschere in preda all’edonismo narcisistico, che perseguita appunto la *Moderne*, mentre Sigismund è il solo a insinuare il sacrilegio dei valori originari, pregni dell’anima di cui è avulso il *Mondo*. La sua liturgia *im-politica* è perciò «atto perlocutorio»⁷³ che stimola la risonanza e la risposta emotive; i suoi «enunciati performativi»⁷⁴ sono tali poiché hanno inglobato l’istanza cinesica: Sigismund è perché *sa*; quindi *fa*, senza bisogno di spiegare. Difatti spesso «tace»⁷⁵; oppure «parla, ma dalla sua bocca non giunge suono»⁷⁶. La sua attitudine

68. Émile Jaques-Dalcroze, *Ritmo-Musica-Educazione*, cit., p. 94.

69. Hugo von Hofmannsthal, *La Torre*, cit., p. 12.

70. Felix Emmel, *Das ekstatische Theater*, citato in Umberto Artioli, *Il ritmo e la voce*, cit., p. 27.

71. George Fuchs, *Deutsche Form*, citato in Umberto Artioli, *Il ritmo e la voce*, cit., p. 33.

72. George Fuchs, *Die Revolution des Theaters*, citato in Umberto Artioli, *Il ritmo e la voce*, cit., p. 19.

73. John L. Austin, *How to Do Things with Words*, Harvard University Press, Cambridge 1962, p. 106 (ed. it. *Quando dire è fare*, a cura di Antonio Pieretti, Marietti, Torino 1974).

74. *Ivi*, p. 11.

75. Hugo von Hofmannsthal, *La Torre*, cit., p. 43.

76. *Ivi*, p. 61.

profondamente filantropica lo rende capace di articolare un *logos* che abbraccia la totalità e che frantuma il possesso e la contemplazione egoistica dei fenomeni che abitano la contingenza. Un lessico che raggiunge il compimento rinascendo nel silenzio sacrificale; del resto, come asserisce Artioli: «Non si può raggiungere l'originario senza un massacro, un lavoro di negazione attraverso cui si disdice il detto (ossia il dire originale), divenendo stranieri nella propria lingua»⁷⁷. Detto ciò,

Quale altro linguaggio sarà ora possibile se non quello della povertà o quello degli dèi, il linguaggio delle *parole reali* che sono semplici realtà viventi e *non hanno suono e non sono dicibili*? La sospensione dell'angoscia è solo possibile all'orlo del *silenzio* smisurato delle cose, in quello sterminato rapimento *senza parole*, in cui sembra raggiunto uno strato più profondo della preesistenza.⁷⁸

Bandito il lessico dei “senza nome” quali sono le Maschere, che implica divisione, quello che più si avvicina alla *vox* mormorante del principe e alla coesenzialità fra anima e corpo pare essere l'espressione non-verbale della danza. L'agentività del corpo basta a supportare quel silenzio capace di «trascinare il mondo nella profondità dell'io per elevarlo a nuova realtà»⁷⁹. Ormai sembra palese che la portata etica sia immanente a quella estetica, che è stata a lungo latente nella retorica e che Hofmannsthal, assieme ai restanti riformatori del teatro, ha risanato senza farne sfoggio. Difatti «è piuttosto il lungo silenzio finale, testimonianza della parola che ritorna nell'indicibile, a schiudere il *Mysterium magnum* in cui la comunità degli astanti sperimenta, con la morte mistica, la rinascita interiore»⁸⁰.

Infine, tenendo conto che l'azione “impolitico-rituale” del protagonista è da intendersi «non [come] un fenomeno riflettente, bensì riflessivo, totalmente *in fieri*»⁸¹ e che egli è «immagine di Dio»⁸² nella sua impolitica, oltre al fatto che la morale e l'*im-politica*, appunto, si inverano nel corpo e nel suo silenzio che avvolge il pubblico, è possibile parlare di «teatrocrazia»⁸³.

77. Umberto Artioli – Carmelo Bene, *Un dio assente. Monologo a due voci sul teatro*, a cura di Antonio Attisani e Marco Dotti, Medusa, Milano 2006, p. 12.

78. Ferruccio Masini, *La via eccentrica*, cit., p. 85 [corsivo mio].

79. *Ivi*, p. 8.

80. Umberto Artioli, *Il ritmo e la voce*, cit., p. 59.

81. Flavio Merlo, *La dimensione rituale nell'azione politica*, cit., p. 79.

82. Hugo von Hofmannsthal, *La Torre*, cit., p. 44.

83. Georges Balandier, *Le pouvoir sur scènes*, Balland, Paris 1992, p. 17 [traduzione letterale].

Il sacrificio amoroso delle *Sterne*

SIGISMUND. [...] Dentro di me c’è una stella. La mia anima è santa.⁸⁴

Mentre le Maschere incarnano il *principium individuationis*, perché detentrici degli strumenti del satanico che divide, onde per cui alla loro inettitudine estatica corrisponde un’«inettitudine estetica»⁸⁵, Sigismund aderisce alla sua natura, alle leggi del cosmo, qui indicate dalle *Stelle*. Il principe è interprete dei segni e produttore, nel silenzio, di un significato infinito, tanto da constatare che il *Mondo* è ancora suscettibile di realizzazione *oltre*⁸⁶. Egli medita con il cuore, pensa *con* e *nel* corpo; dunque il suo è un “pensiero vivente”, grazie all’organo capace di pulsare e orchestrare il vortice linguistico della sua *vox* impercettibile. Mondato dalla scorza bestiale, patisce per il sodalizio comunitario nella foggia di redentore dell’umanità in accordo con le pratiche espressionistiche, che guardano molto al «fondo emozionale dell’essere»⁸⁷ affinché si ritrovi il significato autentico della vita. *La Torre*, allora, può essere interpretata come la messinscena del «*transitus* tra la vita e la morte, e il sacrificio che vi si consuma [...] diventa periodica mortificazione dell’umano e introduzione alla vita eterna»⁸⁸.

Giudicato oramai obbligatorio il confronto fra Sigismund e la massa gregaria delle Maschere, oltre a quella fra “Sigismund-bestia”, ignaro del *suo esser-ci*, e l’umano che è, il giovane sembra insito nella pressa di un duplice sguardo: è inteso sia come fiera, sia come futuro re. Ma la reclusione tanto quanto l’*escamotage* del «sonnifero»⁸⁹ costituiscono le facce della stessa medaglia: se la disfatta del regno è insanabile, l’uscita dalla torre non è che l’ordigno del crollo definitivo che consentirà l’agnizione fra “Sigismund-bestia” e la sua *Kreatur*. La comunione fra l’*Essere* e l’*Universo* avverrà a fronte della liberazione della *chair* dalle costrizioni del puro *Cogito*, consentendo l’esplosione dell’*ἐνέργεια* dell’anima e dell’inconscio per un’unità psico-fisica eutonica. Hofmannsthal conferisce spessore al “moto vocale” del principe proprio per sottolineare che il suo volteggiare anela a una sintesi panica. È perciò inevitabile che la corporeità si arguisce nuovo paradigma confacente al cosmo, di cui la coreusi è riflesso e principio d’ordine. Insomma, la costruzione di Sigismund si impernia attorno a un’esperienza dell’*intérieur* come intima dialettica che concerne il sodalizio con Dio, ragione per cui sfocia nella maturazione dell’*Uno*.

Dopo aver stazionato nella quinta scenica della torre, il principe si manifesta nella nudità

84. Hugo von Hofmannsthal, *La Torre*, cit., p. 18.

85. Eugenia Casini-Ropa, *La danza e l’agitprop*, cit., p. 29.

86. Cfr. Roberto Carnevali, *La rinuncia alla vendetta e l’uscita dalla torre. Edipo oggi da Hofmannsthal a Calderón*, in «Costruzioni psicoanalitiche», n. 1, 2001, pp. 107-123.

87. Umberto Artioli, *Il ritmo e la voce*, cit., p. 25.

88. *Ivi*, p. 52.

89. Hugo von Hofmannsthal, *La Torre*, cit., p. 28.

salutifera e salvifica di un “movimento-evento”, la cui carica rituale sarà direttamente proporzionale al grado conoscitivo perseguito. Trascendendo le sovrastrutture sociali, nella sua imperturbabile postura finale, acconsente alla *lex* divina che ha in seno: l’evaso dalla torre, evade dalla *vanitas* tramite il sacrificio che si addice alla sua sostanza. Sicché è possibile attenersi alla sentenza a seguire: Sigismund, come *alter Christus*, vive in Dio. Non è casuale se, difatti, «seduce alla danza proprio come alla morte»⁹⁰. Sintomatico è allora il ritratto del Palatino di Cracovia: «la corona, la testa di Vostra Maestà è circondata dall’aureo splendore di un santo e di un martire per l’eternità»⁹¹, giacché «da sempre i santi sono stati deposti per la resurrezione»⁹². Del resto, come asserisce il Grande Elemosiniere: «La verità, essa è dietro ogni apparenza, abita presso Dio»⁹³. Nella sua *lamentatio* mormorante⁹⁴, nella *dignitas* della sua *vox* silente – che rimanda all’introversione come via cruciale per l’affermazione esistenziale –, il giovane si erge nelle vesti di predicatore del Vangelo della non-violenza, congeniale all’architettura di una società simbiotica fondata su rinuncia e dedizione, dotato com’è di “giuste parole”. Difatti, pur essendo *signum* del peccato regale, non si avvale della forza per mostrare la fragilità del regno. A tal riguardo, Hammelmann asserisce: «La non-azione di Sigismund è la grande azione decisiva della sua vita»⁹⁵. Abdicando al ruolo di Allegoria del *Politico* nella contingenza, è dunque in grado di «correggere la natura»⁹⁶ dell’umano e di collaudare le categorie di una *comunità* dell’*oltre*. Poiché è personificazione dell’Arte, la sua è un’aritmia rispetto al battito delle Maschere, e, nella sua individualità, si fa appunto manifestazione sacra della collettività mancata.

A questo punto, la gravidanza del dialogo con il precettore Julian diventa ancor più comprensibile: Sigismund è ben conscio della sua sorte e la padroneggia con destrezza nelle battute. La torre ha forgiato la filigrana della sua *chair* con una fede incorruttibile, ed egli ammette che la realtà che va cercando non è riscontrabile nel tempo storico. Non a caso, nella lettera rivolta a Burckhardt (1923), Hofmannsthal dipinge il quadro ultimo come segue: «È un’opera quasi misteriosa, e questo atto finale ha qualcosa di un castello costruito sopra un abisso»⁹⁷. E, difatti, quello dell’abisso e della voragine, della vertigine del silenzio sacrificale è il *fil rouge* che salda insieme le sfaccettature del movimento di Sigismund e lungo cui si snoda la via che conduce a carpire la pienezza della sua semiosi. O meglio. Del suo ritmico trascendimento, che sarà declassato dal simulacro del mancato trascendimento qual è

90. Ferruccio Masini, *La via eccentrica*, cit., p. 95.

91. Hugo von Hofmannsthal, *La Torre*, cit., p. 77.

92. *Ivi*, p. 71.

93. *Ivi*, p. 38.

94. Il lamento è la forma canonica tipica dell’Antico Testamento.

95. Hanns Hammelmann, *Hugo von Hofmannsthal*, New Haven, Connecticut 1957, p. 58 [traduzione letterale].

96. Bess M. Mensendieck, *Anmut der Bewegung im täglichen Leben*, F. Bruckmann, München 1919, p. 147 [traduzione letterale].

97. Carl J. Burckhardt, *Erinnerungen an Hofmannsthal und Briefe des Dichters*, H. Rinn, München 1948, p. 39 [traduzione letterale].

Olivier: costui ordirà il «delitto mostruoso»⁹⁸ della “bestia messianica”. *La Torre* si conferma così «un *Trauerspiel*, ossia la tragedia del Messia, che vede la promessa del regno della pace infranta dal terrore della dittatura moderna»⁹⁹. E se la spiritualità del protagonista è inefficace nel sovvertire l’uomo del regno, allora quest’ultimo non può essere neppure pensato nell’utopia: anche la tragedia dell’utopia è consumata, a consolidamento che il principe è «homo sacer»¹⁰⁰ passibile di essere radiato.

Idea incarnata dell’animazione del corpo del demiurgo costretto a soccombere, la scena finale permette allora di ascrivere l’intera performance di Sigismund a una vera e propria *Totentanz* [Danza della morte]: il principe plasma la “parola animica” mediante il *gestūs* che, necessariamente, deve assumere un’inclinazione mortifera affinché la sua sia un’azione estetica silente a tutti gli effetti, sì, però capace di far esplodere dall’interno le ambizioni delle Maschere; di qui, potrà somministrare una morale che nel regno è destinata a compiersi nella sua stessa persona, ma che nella realtà può rinsavire l’*ethos* degli spettatori.

La *Totentanz* di Sigismund, si rimarca, reca con sé l’archetipo del *Divino* che, sebbene sia eccentrico rispetto al regno, resta ancorato al rigetto fattivo del giovane dinanzi a ogni pratica di assoggettamento. Soltanto in forza di una morte di elevazione e redenzione egli disporrà la disfatta delle apparenze. La sua performance pare agitarsi, quindi, in virtù dell’antico servizio agli dei, valutata la caratura messianica di cui è portavoce: è «quintessenza delle più sublimi forze terrene»¹⁰¹ passibile di *reductio ad unum*. È perciò inevitabile assistere alle sue inclinazioni *im-politiche* ammantate da un’aura sacrale, che «collega la molteplicità del reale in un frame simbolico-gestuale»¹⁰², rendendo il suo vorticare un «fatto sociale totale» che sa «mettere in moto, in certi casi, la totalità della società e delle sue istituzioni [...]». Tutti i fenomeni accennati sono, ad un tempo, [...] religiosi e anche *estetici*¹⁰³. Danzando *im-politicamente*, Sigismund trascina con sé l’intero palinsesto del mondo, il quale, d’altro canto, segue la direzione opposta di un’involuzione che sfocia nell’«incendio»¹⁰⁴: l’evoluzione del principe consiste nell’inabissamento delle Allegorie. Benché entrambi siano destinati alla morte, quest’ultima assume connotati differenti; ovvero la metamorfosi dionisiaca, che trasuda dall’incedere della creatura, è destinata a un fatal crollo che, da un lato, consiste nella disfatta peccaminosa delle Maschere e, dall’altro, nella *pax*, indice di giustizia, che riguarda il “re empirico” mancato.

98. Hugo von Hofmannsthal, *La Torre*, cit., p. 17.

99. William Rey, “*La Torre*” to *Das deutsche Drama*, Bd. II, Benno von Wiese, Düsseldorf 1960, p. 279 [traduzione letterale e corsivo mio].

100. Cfr. Giorgio Agamben, *Homo sacer. Il potere sovrano e la nuda vita*, Einaudi, Torino 1995.

101. Hugo von Hofmannsthal, *La Torre*, cit., p. 21.

102. Flavio Merlo, *La dimensione rituale nell’azione politica*, cit., p. 78.

103. Marcel Mauss, *Teoria generale della magia e altri saggi*, introduzione di Claude Levi-Strauss, trad. it. di Franco Zannino, Einaudi, Torino 1965, p. 286 (I ed. *Esquisse d’une théorie générale de la magie*, en collaboration avec Henri Hubert, in «L’Année sociologique», vol. VII, 1902-1903).

104. Hugo von Hofmannsthal, *La Torre*, cit., p. 13.

Considerati, di conseguenza, il viaggio nel regno come danza iniziatica e la conclusione sacrificale come danza di elevazione, perché «il sacrificio [...] è [...] il culmine e il centro dell'azione danzante»¹⁰⁵, è possibile affermare che, tramite il *gestūs* silente, in quanto catalizzatore nel processo di «intensificazione della vita»¹⁰⁶ nonché della sua catarsi, con Sigismund, «sognando l'universo, *si parte* sempre, si abita *altrove*»¹⁰⁷.

Il teatro come *Kreis* impegnato

L'universalismo spirituale che trapunta l'inchiostro hofmannsthaliano è una eco che ammonisce i posteri affinché carpiscano la semantica orfica del *Theatrum Mundi* come specchio di senso e contro-senso, poiché è nell'epidermide che si cela il reticolo della *chair*. Difatti Hamburger così scrive: «Hofmannsthal inizia a prendere coscienza del bisogno di un rapporto organico con la società – non di una dittatura dell'artista sul suo pubblico, bensì di un rapporto essenzialmente reciproco»¹⁰⁸. D'altronde, basti guardare ancora alla scena conclusiva del *Trauerspiel*, dove si anela al dialogo amorevole; alla testimonianza.

Il palcoscenico del *poeta doctus* è *humus* dell'interazione antinomica che sventra l'edonismo narcisistico riscontrabile nella poesia poetata – imbevuta della *ὕβρις* simbolista – in ossequio all'assunto per cui l'io riconosce sé stesso nella *Totalità*, che è *compresa* e che lo *comprende*. L'*ex-appropriazione* che interessa Sigismund, per ciò che concerne l'incorporazione esclusivista del *Mondo*, consiste in una tensione che lo rende *in-individuale* e che, quindi, facilita la sua predisposizione all'operato di trascendimento nonché la caduta del dominio del *logos* tradizionale, inabile a *con-tenere* la dimensione in cui è *con-tenuto*: ciò vuol dire che, grazie alle qualità fonetiche e motorie del corpo, la collettività rintraccia «il senso delle origini unitarie»¹⁰⁹. L'«arcana reciprocità simpatetica»¹¹⁰, offerta dalle fluttuazioni del personaggio, permette di valicare l'allucinazione delle Allegorie e, dunque, la polarizzazione anacronistica della «contraddizione tra Io e non-Io, tra l'essere-Io e l'essere-Mondo, due stati che – a causa della dissociazione dell'anima – sono intrinseci all'uomo e costituiscono la sorgente della poesia»¹¹¹. Ciò in obbedienza all'approdo metafisico; evento possibile,

105. George Fuchs, *Die Revolution des Theaters*, citato in Umberto Artioli, *Il ritmo e la voce*, cit., p. 39.

106. Concetta Lo Iacono, *Il danzatore-attore da Noverre a Pina Bausch. Un'antologia ragionata di testi*, Dino Audino, Roma 2012, p. 112.

107. Gaston Bachelard, *La poetica della rêverie*, trad. it. di Giovanna Silvestri Stevan, Dedalo, Bari 1999, p. 191 (I ed. *La Poétique de la rêverie*, P.U.F., Paris 1960).

108. Michael Hamburger, *Hugo von Hofmannsthal: Zwei Studien*, Sachse & Pohl, Göttingen, 1964, p. 21 [traduzione letterale].

109. Umberto Artioli, *Il ritmo e la voce*, cit., pp. 49-50.

110. Ferruccio Masini, *La via eccentrica*, cit., p. 86.

111. Hermann Broch, *Hofmannsthal e il suo tempo*, in Id., *Poesia e conoscenza*, cit., p. 198.

appunto, nell’istante in cui si valica l’*Ego*, che «è solo un aggregato temporaneo di infinite illusioni, un guscio-fantasma, una bolla che di certo si romperà»¹¹².

Il principe è “poeta-vate cangiante”, dove per «Poeta» si intende colui che è «il grande sognatore in senso attivo, che nella sua opera assomiglia al sogno»¹¹³. È perciò assimilabile all’accolita degli eletti nietzscheani, in forza del suo salvare e conservare con veemenza le *Stelle* che ha in seno, per poi *ri-lanciarle* agli spettatori del XX secolo. E ne *La Torre*, Hofmannsthal intende proprio suggestionare lo spettatore; invitarlo catarticamente sulla scena, affinché questa gli parli *vis à vis* per compiere «un rito d’abluzione»¹¹⁴ grazie all’intensificazione vitale, a cui si è soggetti quando si è immessi nella rappresentazione di *Sé* e del *Mondo*. Il “lessico etico-coreutico” di Sigismund è difatti un *minus dicere* che *comprehende* in termini metafisici i *πρόβληματα*, facendosi così testimone della caducità. Del resto, la stasi e la metamorfosi linguistiche sono anelli di congiunzione inter- e transgenerazionali, in quanto incubatrici della *Kultur als geistiger Raum der Nation*¹¹⁵. Ogni momento storico è un punto elastico di slancio per il *gestūs* di una filosofia *altra* e, invero, il principe è personaggio occasionale per delineare considerazioni *im-politiche* finalizzate alla costruzione di uno Stato come “Opera d’Arte”. Vale a dire che, con il suo carattere, si realizza una corporeità artistica per una conclusiva *Lebensreformbewegung*¹¹⁶ *in aestheticis*. Il palcoscenico si innalza quindi a ponte di verità che armonizza, nell’unione, trascendenza e immanenza, contribuendo alla definizione del luogo di rappresentazione come «teatro silenzioso»¹¹⁷.

Il teatro in cui si realizzano le constatazioni di Sigismund è dunque prodomo di un’inedita teoria etico-estetica della *Moderne*; ossia sito per eccellenza per investigare – sperimentando – i significati invisibili del periodo sull’onda della rifondazione individuale e del bisogno di guardare al di là della struttura organica. Hofmannsthal è stato un acuto osservatore, ed è per questa ragione che oggi si può concepire adeso al suo tempo nella misura in cui venga pensato, paradossalmente, *oltre* il suo tempo. Le sue considerazioni sconfinano e anticipano cronologicamente studi postumi sul corpo e sulla realtà tutta: basti guardare agli aspetti fenomenologici che abbracciano la sua poetica e che richiamano, per esempio, quelli poco più tardi di Merleau-Ponty. Entrambi hanno prestato attenzione al linguaggio e alle sue declinazioni espressive in campo artistico, seppur con scopi differenti,

112. Lafcadio Hearn, *Gleanings in Buddha-Fields*, online: <https://sacred-texts.com/bud/gbf/gbf10.htm> (u. v. 8/4/2024). Hofmannsthal fu un febbrile lettore di Hearn.

113. Hugo von Hofmannsthal, *Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden: Reden und Aufsätze III (1925-1929), Aufzeichnungen*, cit., p. 394.

114. Umberto Artioli, *Il ritmo e la voce*, cit., p. 37.

115. La definizione rimanda al titolo del discorso che Hofmannsthal pronunciò all’Università di Monaco il 10 gennaio 1927; cfr. Hugo von Hofmannsthal, *Le opere come spazio spirituale della nazione*, a cura di e trad. it. di Elena Raponi, Morcelliana, Brescia 2019 (I ed. *Das Schrifttum als geistiger Raum der Nation*, Bremer Presse, München 1927).

116. Si fa riferimento al “Movimento per la riforma della vita” che caratterizza l’epoca.

117. Concetta Lo Iacono, *Il danzatore-attore*, cit., p. 102.

e inteso il soggetto come emblema di impulsi interiori non suscettibili di ponderazione – tant'è che il *poeta doctus* arriva a definirli nella carne attraverso gli slanci dionisiaci. Se Hofmannsthal cerca un ambiente dove è ancora possibile un *logos* in grado di esprimere quei concetti che *l'art pour l'art* aveva privato della loro essenza, Merleau-Ponty si preoccupa, poi, di rifondare l'ontologia cartesiana intendendo il soggetto come incarnazione concettuale, la cui costruzione organica dipende dalla cultura di riferimento. E Hofmannsthal, in anticipo, non manca nel dimostrare, nel dettaglio, che la coscienza politica è sovrastruttura del sostrato spirituale percipiente – riconducibile alla *Kultur* – e che, dunque, *Politica* e *Letteratura* sono consustanziali l'una all'altra: secondo il drammaturgo austriaco, non c'è niente nel binomio *Kultur-Spirito* che non abbia a che vedere con quello *Vita-Politica* e viceversa. Del resto, il teatro, in qualità di evento umano, dell'umano e con l'umano, raccoglie nell'estetica necessariamente una ricerca etica. Aspetto che si verifica nella misura in cui l'impegno nello scoprire la verità attraverso l'arte non avvenga assecondando la brama di possederla, bensì in virtù della sua sola conoscenza. È così che il *poeta-filosofo* opera affinché il soggetto sia appieno «l'essere-società della società, l'essere-storia della storia»¹¹⁸, per dirla con le parole di Merleau-Ponty; affinché si commuova e trasfonda nel movimento l'umanità che gli scorre nelle vene, mediante un graduale circuito di introspezione psicofisica all'insegna del ritmo estatico misto a quello delle funzioni biologiche. Il *motus di rappresentazione* di Sigismund nel regno, con la conseguente espropriazione della sua ragion d'essere, difatti dimostra che, omissa il vincolo della reciprocità garante dell'*ethos*, viene meno sia la creatura sia il regno. O meglio. Il dire, il fare dell'uomo nella sua performance vitale nel plasmare “artisticamente” la contingenza nel solco del *sentire*.

Detto ciò, è inopinabile che Hofmannsthal *incarna* nel dramma la personale visione della realtà a lui contemporanea; quindi, presentandosi come demiurgo, trasforma la sua voce in uno spaccato storico a mo' di opera teatrale, perché «rivelare il mistero della nostra *genesì* naturale, dell'identità fra senziente e sentito, è il compito espressivo dell'arte»¹¹⁹. La sua *pièce* si fa impegnata, e Sigismund consta nel punto di approdo del grumo di metamorfosi che sono avvenute durante l'epoca post-kantiana.

Hofmannsthal riconosce la mole del genio, la pregnanza della soggettiva intuizione fantastica, creativa, che edifica impalcature estetiche innovative, dove scoprire e scoprirsi nel *commercio* con l'*altro-da-sé*. La messinscena politico-letteraria, che si inverte nel *Wirbel* [Vortice] del principe, funge allora da testamento al suo estro, il quale risolve il caos nella contraddizione; cioè mediante

118. Maurice Merleau-Ponty, *Il visibile e l'invisibile*, a cura di Mauro Carbone, trad. it. di Andrea Bonomi, Bompiani, Milano 2003, pp. 191-192 (I ed. *Le visible et l'invisible, suivi de Notes de travail*, texte établi par Claude Lefort, Gallimard, Paris 1964).

119. Veniero Venier, *La visione dell'altro. Merleau-Ponty tra etica ed estetica*, in «Studi di estetica», n. 43, 2011, pp. 41-63; p. 59.

la politicizzazione dell’estetica e l’estetizzazione della politica – secondo la polarità dialettica nietzscheanamente fruita – che, in quanto *vis motrix* del trascendimento, ha scolpito la trama dell’etica e dell’estetica peculiari della *Moderne*. Criteri assimilabili attraverso uno spazio che è lo *Über* del vorticare coreico, appunto; ossia uno spazio che sopravanza la parola e che si fa pionieristico fenomeno linguistico da manifestare nei «teatri-non-teatrali»¹²⁰ del XX secolo. Aspetto ammesso, quest’ultimo, se si valuta che la danza è stata altresì uno snodo cruciale di tale arco cronologico, avendo acquisito, a poco a poco, un più che stimato grado di sovranità fra le Arti. Una danza che, come si evince nello stesso librettista austriaco – così come viene giudicata dai restanti *filosofi-poeti*¹²¹ –, è anche «misteriosa interpretazione sacra»¹²²: con gli strumenti dispensati dall’arte, non a caso, i drammi lirici hofmannsthaliani sono vòlti al rifacimento della congiunzione con il soffio cosmico, badando a preservare il contatto organico con l’umanità – si evidenzia.

In conclusione, la struttura che il teatro acquisisce con *La Torre* è un *Kreis*, impregnato di un’aura misterica che dà adito alla quiete e alle agitazioni recondite dell’*Essere*, dissotterrando la *veritas* celata dalla buccia dell’apparenza. Sigismund ne fa le veci in virtù del sogno delle *Stelle* che lo agitano e che si accendono grazie al fatto che «la [sua] danza è alata» ed è, così, sospinta «verso il per-sempre»¹²³. Insomma, con il principe – o con Hofmannsthal stesso, forse è giusto dire –, «si ha ragione nel vedere nella danza uno slancio verso il mondo celeste degli dei, un’aspirazione verso la natura stessa degli angeli»¹²⁴; una danza ripensata al di là del materialismo e in comunione con lo spirito. Sulla scorta di un simile ragionamento, dinanzi all’impazzire del capitalismo e della *skepsis* del nichilismo identitario, è plausibile affermare che per Hofmannsthal immergersi *tout court* nelle dinamiche teatrali fu «uscire dalla torre al mondo e al servizio degli uomini»¹²⁵, perché l’artista è «chiamato a questa grande e magnifica azione, chiamato a purificare la vita, a illuminare l’intelletto e a santificare il cuore»¹²⁶. D’altronde, «che cosa rimane agli uomini se tutto viene meno? [...] ciò attraverso cui l’uomo può connettersi con il mondo è l’azione o l’opera d’arte»¹²⁷. Il personaggio ultimo di Sigismund perciò consiste nella sintesi del suo approccio: il principe è un “coreuta-etico-impolitico” creato proprio per «esprimere le gioie e i dolori dell’uomo»¹²⁸. Allora, con l’opera *La Torre*, si può giungere alla constata-

120. Il riferimento va a Eugenia Casini-Ropa, *La danza e l’agitprop*, cit.

121. Cfr. Gustav T. Fechner – Stéphane Mallarmé – Paul Valéry – Walter F. Otto, *Filosofia della danza*, a cura di e trad. it. di Barbara Elia, Il Melangolo, Recco 2004.

122. Stéphane Mallarmé, *Balletti*, in Gustav T. Fechner – Stéphane Mallarmé – Paul Valéry – Walter F. Otto, *Filosofia della danza*, cit., pp. 51-65: p. 56.

123. *Ivi*, p. 54.

124. Gustav T. Fechner, *Sulla danza*, in Gustav T. Fechner – Stéphane Mallarmé – Paul Valéry – Walter F. Otto, *Filosofia della danza*, cit., pp. 33-49: p. 39.

125. Gabriella Benci, *Introduzione*, in Hugo von Hofmannsthal, *Elettra*, cit., p. XXXVI.

126. Concetta Lo Iacono, *Il danzatore-attore*, cit., p. 74.

127. Hugo von Hofmannsthal, *Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden: Reden und Aufsätze II (1914-1924)*, hrsg. von Bernd Schoeller in Beratung mit Rudolf Hirsch, S. Fischer, Frankfurt a. M. 1979, p. 31.

128. Elisa Guzzo Vaccarino – Silvia Carandini (a cura di), *La generazione danzante*, cit., p. 386.

zione che Hofmannsthal si sia distinto anche in qualità di “drammaturgo del movimento”; coreografo *sui generis*. Affermazione che, però, deve essere sempre indagata nell’aporia, come la sua poetica vuole.