

Oltre Chandos: il colore come superamento della crisi della parola e dell'io nella prosa di Hugo von Hofmannsthal

Linda Puccioni

Università di Siena

I. Premessa

Il tramonto dell'impero asburgico, ampiamente trattato da Claudio Magris in numerosi suoi saggi, costituisce un tema diffuso nella letteratura austriaca di fine secolo. Il senso di smarrimento e disorientamento per la perdita di una stabilità, seppur apparente, e per la caduta dei valori tradizionali dell'Austria imperialregia provoca negli autori del periodo una reazione di tipo regressivo. Si innesca così un meccanismo nostalgico di idealizzazione del passato e di trasfigurazione della realtà presente in un mondo letterario fittizio, decisamente migliore di quello che in verità è stato¹. La forza poetica che risulta da questo sentimento di perdita e declino porta alla riproduzione fantastica, all'interno dell'opera letteraria, di un mondo attuale, ispirato a quello passato, fatto di armonia e stabilità. Sono quindi principalmente gli autori della Vienna di fine secolo che contribuiscono, ognuno a suo modo ma con numerose caratteristiche comuni, a creare quella che Magris definisce "l'alienatrice mitizzazione della realtà storica" (*Il mito asburgico* 18).

Questo processo di trasfigurazione, caratteristico di ogni meccanismo poetico, risulta particolarmente efficace nella produzione letteraria di Hugo von Hofmannsthal. Egli si fa portavoce dell'Austria fine secolo ripercorrendo nelle sue opere quei tratti distintivi dell'impero ormai tramontato e sovrappone alla realtà attuale, incerta e vacillante, una realtà fittizia, serena e armoniosa, divenendo in tal modo, secondo la definizione

di Magris, “l’ultima grande, illusa voce del mito absburgico” (ivi 203). A caratterizzare la sua lirica giovanile è la fugacità, la continua transizione da una sensazione all’altra, da un ricordo a una realtà immaginaria, dal sonno alla veglia o dal giorno alla notte. Accanto alla natura effimera e ampiamente sensoriale della sua poesia, egli propone successivamente, come reazione alla perdita dei valori della salda tradizione absburgica, rappresentazioni teatrali caratterizzate da una leggerezza ironica. In questo contesto di apparente spensieratezza i protagonisti di tante sue opere sono spesso accomunati da uno struggente presagio della fine, celato dal gioco della maschera o sotto il velo del travestimento.

II. *Chandos e l’esperienza della crisi*

Estremamente variegata ed eterogenea, la produzione letteraria di Hofmannsthal tocca tutti i generi letterari, passando dalla lirica a brevi racconti, da drammi teatrali a commedie, da scritti teorici a racconti di viaggio, fino alla riscrittura di miti classici e a saggi di tema storico-politico. Osservando l’opera nel suo complesso si individua una netta cesura tra la fine del XIX e l’inizio del XX secolo. Questo profondo cambiamento colpisce l’autore a diversi livelli: è di genere intimo-personale, perché segna il passaggio dalla produzione giovanile a una più matura e consapevole; è di genere socio-politico, perché risente delle vicende storiche a cavallo tra Ottocento e Novecento e, non da ultimo, è di genere poetico-letterario, perché l’autore si congeda dalla poesia abbandonandola a vantaggio di altre forme di scrittura.

Espressione letteraria di questa cesura è il breve scritto intitolato *Ein Brief*, la celebre *Lettera di Lord Chandos*. Uscita nell’ottobre 1902, la *Lettera* costituisce il segnale di un cambiamento di rotta all’interno dell’opera hofmannsthaliana, ma anche, e soprattutto, il testo emblematico dell’epoca, il manifesto letterario dell’esperienza della crisi in tutte le sue forme, della parola e del linguaggio, e dell’io come individuo e soggetto poetico.

Il mutamento, che colpisce ogni forma di arte a cavallo tra i due secoli, ha origine, come si è detto, nel crollo dei valori tradizionali dell’impero e della stabilità, seppur apparente, incarnata dalla figura di Francesco Giuseppe. Quando il “mondo di ieri” comincia a vacillare, anche i canoni artistici, saldi fino a quel momento, iniziano a perdere credibilità. La progressiva crisi del linguaggio che prende campo nella letteratura di fine

secolo si fa riflesso della divisione interiore dell'io, della sua *Spaltung* con il mondo esterno nel quale non si riconosce più. All'interno del discorso poetico il linguaggio perde lentamente il suo potere espressivo, diventando incapace di dire il vero e di cogliere l'essenza delle cose, riducendosi a puro involucro senza contenuto. La parola diventa così simbolo, mero segno di una vita ormai indicibile. Ciò che ne risulta è un'inevitabile esperienza della crisi, che diventa totalizzante e si ripercuote poi diventando crisi del linguaggio letterario, crisi dei canoni artistici e crisi interiore dell'io.

Come afferma Magris, Hofmannsthal propone, già nella sua poesia, immagini che “rimandano al grande dissidio *fin de siècle* tra la vita e le forme” (*La ruggine dei segni* 32). Nella *Lettera* egli non tratta solo l'ammutolimento della parola, ma coglie e delinea i tratti distintivi di un'epoca in declino, nella quale non solo la letteratura ma anche le arti mettono in discussione i propri canoni e ricercano nuove forme di espressione. Se da un lato il testo si fa simbolo del *linguistic turn* tra fine Ottocento e inizio Novecento, dall'altro assume un importante carattere simbolico in quanto codificazione di un particolare momento della vita personale e letteraria del suo autore. Tralasciando la questione del carattere autobiografico della *Lettera* – aspetto ampiamente discusso dalla critica, che vede interpretazioni variegata e talvolta opposte tra loro² –, rimane indiscussa la forte contiguità tra l'autore e il suo personaggio, soprattutto riguardo al tema della rinuncia. Così come ogni cambiamento porta con sé una rottura, ogni rottura implica una perdita. Se per Chandos, in seguito alla crisi che ha colpito la sua capacità di espressione, risulta inevitabile l'abbandono completo della scrittura, per Hofmannsthal la *Lettera* comporta sì la rinuncia alla lirica, ma al tempo stesso anche una rinnovata e maggiore consapevolezza della propria vocazione letteraria.

Il ruolo che svolge la *Lettera di Lord Chandos* all'interno dell'opera di Hugo von Hofmannsthal è strettamente legato alla sua ripercussione linguistica. La *Lettera* racconta la lenta presa di coscienza dell'indebolimento espressivo della parola e della sua incapacità di raccontare la realtà. Lord Chandos scopre l'insufficienza della parola che diventa un segno arbitrario, incapace di penetrare e cogliere la vera essenza delle cose al di là degli artifici retorici. Si assiste così alla progressiva separazione tra il significante e il significato, alla “riduzione del linguaggio a mera funzionalità” (ivi 37). La parola appare ora priva di senso, un involucro vuoto senza contenuto, incapace di contenere quel flusso informe che è il dilagare della vita. La *Lettera di Lord Chandos*,

come scrive Magris, si fa denuncia della “distruzione del mondo operata dal linguaggio che annienta l’immediatezza dell’esperienza” (ivi 50), è “un racconto che narra l’impossibilità di raccontare” (ivi 39).

L’ammutilimento della lingua porta inevitabilmente alla crisi, più comunemente definita *Sprachkrise*, e alla dissoluzione del soggetto poetico quale elemento ordinatore della realtà e della frase stessa. L’esperienza di Chandos, la sua completa impotenza davanti alle parole, risiede nell’impossibilità del soggetto di dominare l’oggetto. Le parole ormai vuote svaniscono in un processo incontrollabile di dissoluzione e si sciolgono in bocca come funghi marci:

die abstrakten Worte, deren sich doch die Zunge naturgemäß bedienen muß, um irgendwelches Urteil an den Tag zu geben, zerfielen mir im Munde wie modrige Pilze (Hofmannsthal, *Gesammelte Werke. Erzählungen* 465).

Questa celebre metafora esprime come Chandos, e con lui il soggetto poetico in senso lato, sia ormai impossibilitato a mantenere, a tenere stretto – a *fest-halten* – e unito il mondo sensoriale a quello linguistico, che si moltiplica e si suddivide invece sempre di più in piccoli pezzi:

Es zerfiel mir alles in Teile, die Teile wieder in Teile, und nichts mehr ließ sich mit einem Begriff umspannen. Die einzelnen Worte schwammen um mich [...] (ivi 466).

L’esperienza della crisi diventa così sempre più totalizzante. Suo risultato è un mondo diviso, l’io in frantumi, le parole vuote. Al contempo però essa funge da spartiacque tra una condizione di ammutolimento e inespressezza dell’io e della parola e una loro possibilità di rinnovamento e rinascita.

Se in seguito all’esperienza della crisi Chandos abbandona la scrittura, Hofmannsthal, dal canto suo, ne trae spunto per un importante cambiamento di rotta. Pur non rimanendo egli stesso immune alla rinuncia – che si estrinseca nell’abbandono della lirica dei suoi anni giovanili, ormai incapace di rendere la realtà con le sue sfumature – il poeta non si lascia ammutolire dall’insufficienza della parola e ricerca una via – o altre vie – che lo conduca al superamento della crisi del linguaggio e al conseguente rinnovamento di esso.

Hofmannsthal individua da un lato nel teatro e nella produzione operistica, grazie soprattutto al pluriennale sodalizio artistico con Richard

Strauss, quella che egli stesso definisce l'arte della socievolezza – “Der Weg zum Sozialen als Weg zum höheren Selbst” (*Gesammelte Werke. Reden und Aufsätze* III 602) –, l'adempimento di un compito artistico in grado di salvare l'io dall'isolamento tipico della poesia. Dall'altro riconosce nella forza espressiva del colore un percorso salvifico per la parola e per il soggetto stesso. Dopo il fallimento dell'ideale dell'unicità e parità delle arti e dopo la caduta della lingua, Hofmannsthal riesce, attraverso un utilizzo diverso e consapevole del colore, a riportare nella sua produzione in prosa un linguaggio poetico rinnovato³.

III. Il colore come elemento salvifico

Facendo un passo indietro e gettando uno sguardo alla produzione letteraria precedente la crisi della parola e antecedente quindi alla *Lettera di Lord Chandos*, è chiaro quanto, fin dall'opera giovanile, la dimensione visiva costituisca un'importante fonte di ispirazione per Hofmannsthal. Il colore è già presente all'interno del testo letterario in funzione di attributo, in qualità di dettaglio imprescindibile da un oggetto. Soffermandosi specificamente sugli scritti in prosa è visibile un uso spiccato e attento da parte dell'autore dell'elemento cromatico, fonte di uno studio teorico accurato e metodico e di una passione intima per tutto ciò che abbia a che fare con l'espressione artistica.

Nel racconto di viaggio *Südfranzösische Eindrücke*, scritto nel 1892, Hofmannsthal dà prova della sua abilità nel tradurre impressioni visive all'interno del testo letterario. Il colore appare qui come aggettivo, nella sua accezione puramente descrittiva, che aiuta l'autore, tramite un suo uso minuzioso e talvolta pedantesco, a raccontare la realtà osservata, anche e soprattutto attraverso la costruzione di parole composte, in tutte le sue più varie sfumature. Il colore precisa l'elemento descritto in un linguaggio prosaico quasi ridondante: il giardino appare “grasgrün” (*Gesammelte Werke. Erzählungen* 589) (e non semplicemente grün), una distesa di erica è invece “violett schimmernd, nicht gefärbt, nur schimmernd (violacé)” e sopra di essa il cielo appare “blaßlilafarben” (ivi 593). Nella descrizione del mare, per rendere in maniera più efficace e realistica possibile la sfumatura di azzurro, Hofmannsthal richiama addirittura una similitudine con dei pittori famosi. Così “lichtblau” del mare

hat wirklich nicht das goldatmende glänzende Blau des Claude Lorrain und auch nicht das düstere Schwarzblau des Poussin, sondern ein ganz helles Blau des Puvis de Chavanne (593).

Il colore appare qui, e particolarmente in questa fase, nel suo ruolo di mero attributo inseparabile dall'oggetto; è l'elemento che lo determina, lo differenzia, lo completa. Gli scritti in prosa degli ultimi anni dell'Ottocento presentano una struttura testuale densa di elementi realistici, un tessuto ricco di sfumature cromatiche, un'attenzione al colore minuziosa e un linguaggio altamente descrittivo.

Negli anni immediatamente a ridosso della crisi si inizia ad avvertire anche nell'uso del colore un cambiamento che inevitabilmente risente della ormai prossima rottura dell'armonia tra la parola e il mondo da essa espresso. Come il significato si separa dal suo significante, così il colore si distacca progressivamente dal suo sostantivo e non appare più come attributo di un oggetto, ma si astrae da esso diventando esso stesso soggetto del discorso letterario. Il cambiamento del linguaggio del colore va quindi di pari passo con la crisi poetica, e interiore, dell'io. Se Hofmannsthal da un lato, come soluzione alla crisi della parola, abbandona la lirica per dedicarsi alla produzione teatrale e librettistica, dall'altro individua nel colore l'elemento salvifico che sopperisce, nella prosa, all'inespressività del linguaggio, ormai vuoto, e delle parole, ormai mute. Il linguaggio del colore accorre in aiuto alla parola, conferendole, in virtù della sua immediata forza espressiva, una nuova vitalità.

A partire dal 1903 circa non è più la descrizione precisa e definita di un elemento o di un paesaggio il centro espressivo del testo letterario, ma piuttosto la commistione di sfumature, la *Verschmelzung* di un colore nell'altro, il dissolversi continuo dei confini della realtà raccontata. Alla descrizione puntigliosa della tavola imbandita in *Südfranzösische Eindrücke*, con i "gelbe Butter, rote Krebse und grüner Spinat" (ivi 593) si contrappone, ad esempio in *Sommerreise* del 1903, la descrizione di uno stagno con un gioco di sfumature cangianti sul porpora sopra al verde della collina (e non sulla collina verde): "eingesetzt wie ein purpurspielender Edelstein in das Grüne eines Hügels" (ivi 596).

Nel saggio *Die Bühne als Traumbild*, anch'esso del 1903, i colori sono il tema principale e appaiono all'interno del discorso poetico nella loro forma più astratta, in veste di alito, sfumatura, colti nel momento di passaggio da una tonalità all'altra. Appare così "eine fliegende Röte, ein

schwellendes Gelb [...] ein verhauchendes Violett” (*Gesammelte Werke. Reden und Aufsätze* I 492).

Insomma, negli scritti in prosa dei primi anni del Novecento il colore acquista vita propria. Se nei testi sopra citati il colore appare già completamente slegato da un oggetto di riferimento e come elemento indipendente all’interno del testo, è nei *Briefe des Zurückgekehrten* che Hofmannsthal raggiunge l’apice del suo linguaggio cromatico. Qui l’autore dimostra come il colore, in quanto artefice del superamento della crisi del linguaggio, diventi protagonista del testo poetico ed elemento salvifico dell’io.

Nei *Briefe* si parte dal racconto di una crisi – seppur diversa, o meglio inversa rispetto a quella di Chandos – con un protagonista che, dopo diversi anni lontano dall’Europa, rientra in Germania e vive suo malgrado un pesante senso di disorientamento nei confronti della realtà che lo circonda. Come afferma Magris, Hofmannsthal vuole in questo racconto “denunciare il malessere di natura europea [...] che rende impossibile al borghese del vecchio mondo la fruizione diretta e personale dell’oggetto, estraniato in un meccanismo anonimo, che ne distrugge il senso” (*La ruggine dei segni* 52). La sensazione di disagio che colpisce il reduce è dovuta principalmente alla delusione per la discrepanza tra il ricordo d’infanzia della sua patria e la realtà attuale. L’estraniamento che colpisce il protagonista, la ragione della sua crisi esistenziale, risiede nelle sue fantasie infantili di un mondo idealizzato e ormai trascorso, che non corrisponde a quello del presente. Questa esperienza della crisi si riflette, oltre che nell’intimo del protagonista, anche nella lingua, anch’essa diventata *fremd*: “ich quäle mich zurück in den Gebrauch einer Kunstsprache, die mir in zwanzig Jahren fremd geworden ist” scrive il protagonista, il quale ricorda ora solo combinazioni di parole, di espressioni precostituite:

Immerhin ein oder zwei oder drei Sätze, Aphorismen, oder wie man es nennen wollte; es gibt Verbindungen von Wörtern, die man nicht vergißt; wer vergißt das Vaterunser? (*Gesammelte Werke. Erzählungen* 545)

Il disagio esistenziale diventa anche linguistico, laddove la codificazione verbale non riesce a esprimere il contenuto e l’essenza di un concetto. Si apre così, come per Chandos, un varco tra significante e significato, la parola appare senza anima:

so sagte ich: "Deutschland!" vor mich hin – nicht das Wort vielleicht, aber die Seele des Worts! So sagte ich "Deutschland!" vor mich, solange ich ferne von Deutschland war (ivi 556).

In soccorso al grigiore della realtà esterna e alla cupezza interiore che appesantisce il protagonista occorre ora il colore, unico elemento in grado di riportare in vita le parole, vuote, e l'io, diviso. Visitando per caso un'esposizione di quadri di Van Gogh il reduce viene sopraffatto dalla forza espressiva dei colori, talmente impetuosa da creare in lui una reazione di smarrimento prima, poi di conforto, di sollievo, infine di rinascita:

Diese [Bilder] da schienen mir in den ersten Augenblicken grell und unruhig, ganz roh, ganz sonderbar, ich mußte mich erst zurechtfinden, um überhaupt die ersten als Bild, als Einheit zu sehen – dann aber, dann sah ich, dann sah ich sie alle so, jedes einzelne, und alle zusammen, und die Natur in ihnen, und die menschliche Seelenkraft, die hier die Natur geformt hatte, und Baum und Strauch und Acker und Abhang, die da gemalt waren, und noch das andere, das, was hinter dem Gemalten war, das Eigentliche, das unbeschreiblich Schicksalhafte –, das alles sah ich so, daß ich das Gefühl meiner selbst an diese Bilder verlor, und mächtig wieder zurückbekam, und wieder verlor! (ivi 564-65)

Grazie alla forza magica del colore e al suo potere unificatore, il reduce si ricongiunge con il suo passato trovando un posto nel presente. Nel momento dell'osservazione dei quadri svanisce la frustrazione per le aspettative deluse, e viene a colmarsi il vuoto che fino a quel momento aveva turbato la sua esistenza. Lo scambio sensoriale tra l'osservatore e l'immagine si rivela come un movimento circolare di dare e avere, perdita e ritrovamento, come un'esperienza mistica ed epifanica in grado di toccare l'anima nella sua più intima profondità. L'esperienza vissuta risulta talmente indicibile, inesplicabile nella sua totalità – "Wie aber könnte ich etwas so Unfaßliches in Worte bringen" (ivi 565) –, che il colore deve subentrare anche a livello linguistico a sanare l'inespressività della parola restituendole la compiutezza perduta. È così che Hofmannsthal dà voce a un linguaggio completamente rinnovato nel quale il colore diventa protagonista assoluto del testo poetico:

So soll ich Dir von den Farben reden? Das ist ein unglaubliches, stärkstes Blau, das kommt immer wieder, ein Grün wie von geschmolzenen Smaragden, ein Gelb bis zum Orange (ivi 565).

La violenza del colore, la sua capacità quasi ontologica di contenere in sé il tutto e di renderlo all'io in maniera fruibile, permette al protagonista dei *Briefe des Zurückgekehrten* – e indirettamente a Hofmannsthal stesso – di ricongiungersi con la natura circostante, con il mondo fuori, e di sciogliere i propri dissidi interiori:

Aber was sind Farben, wofern nicht das innerste Leben der Gegenstände in ihnen hervorbricht! Und dieses innerste Leben war da, Baum und Stein und Mauer und Hohlweg gaben ihr Innerstes vor sich, gleichsam entgegen warfen sie es mir [...]: nur die Wucht ihres Daseins, das wütende, von Unglaublichkeit umstartete Wunder ihres Daseins fiel meine Seele an (ivi 565).

Il colore diventa così un linguaggio a sé, capace di dare voce agli oggetti ammutoliti, di ridare vita a ciò che sembrava ormai spento, di parlare direttamente all'io, “wie mir diese Sprache in die Seele redete” (566). Qui Hofmannsthal continua e conclude quel processo di astrazione del colore dall'oggetto reale iniziato negli scritti in prosa dei primi anni del Novecento. Il linguaggio appare ora come un fluire di impressioni vive e sensoriali, come una fusione continua di mondi e di immagini che, come in una dimensione onirica, sfumano sempre di più i confini tra immaginazione e realtà, conferendo al testo poetico una carica espressiva nuova. Si assiste ora a una completa emancipazione del colore, sia dal suo ruolo descrittivo di attributo, tipico della prosa pre-Chandos, che da un qualsiasi elemento concreto di riferimento. Il colore diventa protagonista, soggetto attivo del discorso poetico, fulcro dell'esperienza sensoriale del personaggio e al contempo compiuta espressione linguistica. Non è più la descrizione di un mare blu, o di un prato verde, ora rimane esclusivamente il colore, solo all'interno del testo, che lo muove, lo guida, lo sorregge. È un colore che diventa aria, che diventa schiuma, che si fonde con la natura circostante:

Diese Farbe, die ein Grau war und ein fahles Braun und eine Finsternis und ein Schaum, ein der ein Abgrund war und ein Dahinstürzen, ein Tod und ein Leben, ein Grausen und eine Wollust [...] (ivi 569).

Il colore emerge così per la sua capacità di rivelare l'essenza intima delle cose e di restituire all'io, grazie alla potenza totalizzante e sublime dell'esperienza visiva, nuova vita:

Warum, wenn nicht die Farben eine Sprache sind, in der das wortlose, das Ewige, das Ungeheure sich hergibt, eine Sprache, erhabener als die Töne, weil sie wie eine Ewigkeitsflamme unmittelbar hervorschlägt aus dem stummen Dasein und uns die Seele erneuert (ivi 570).

Negli scritti in prosa degli anni dal 1903 al 1908 si assiste a un trionfo cromatico che vede nei *Briefe des Zurückgekehrten* il suo apice. Si afferma ora una vera e propria poetica del colore che non provoca un indebolimento della parola⁴, ma al contrario la ripulisce dalla ruggine, la alleggerisce da quella “Lehmkruste” (*Gespräch über Gedichte*, ivi 502) che, secondo Hofmannsthal, appesantiva il linguaggio di implicazioni retoriche e connotative, annichilando il suo potenziale espressivo.

Nei testi successivi, ad esempio in *Erinnerung schöner Tage* del 1907, il colore è onnipresente, tesse le fila del racconto e guida il lettore nell’esperienza letteraria. Così si presenta Venezia all’inizio del racconto, avvolta in un’atmosfera quasi surreale, sfuocata come in un sogno:

Die Geschwister wollten stehenbleiben, aber ich zog sie fort, hinter mir her, durch noch engere Gassen, in denen kein Wasser war, sondern Steinboden, endlich durch einen dumpfen finsternen Schwibbogen hinaus auf den großen Platz, der dalag wie ein Freudensaal, mit dem Himmel als Decke, dessen Farbe unbeschreiblich war: denn es wölbte sich das nackte Blau und trug keine Wolke, aber die Luft war gesättigt von aufgelöstem Gold, und wie ein Niederschlag aus der Luft hing an den Palästen, die die Seiten des großen Platzes bilden, ein Hauch von Abendrot. Die beiden Geschwister, die zum erstenmal dies sahen, waren wie in einem Traum (ivi 165).

È un colore astratto, sempre più fluttuante e nebuloso, cangiante nelle sue sfumature, che rende il linguaggio denso e altamente espressivo, arricchito – soprattutto nei testi dal 1908 in poi – da percezioni uditive, olfattive e tattili, che, mischiandosi a quella visiva, si compenetrano nel testo creando una commistione sinestetica di esperienze sensoriali.

IV. Conclusioni

Alla luce di quanto espresso finora, è possibile analizzare il collegamento tra l’esperienza della crisi e il ruolo del colore nel superamento di essa da due diverse prospettive, facce opposte della stessa medaglia. Se da una

parte è vero che il colore si rivela come una valida via d'uscita dal torpore della parola e stimolo per superare l'ammutilamento del linguaggio e affermare una consapevolezza espressiva più matura, è altrettanto vero che l'esperienza della crisi si rivela necessaria ai fini di un cambiamento che ha radicalmente influenzato tanto Hofmannsthal, in quanto autore, quanto le sue opere⁵.

L'esperienza della crisi, tematizzata nella *Lettera di Lord Chandos*, risulta infatti per la parola – e per Hofmannsthal stesso – la prerogativa essenziale per un rinnovamento poetico, punto di partenza per un cambiamento di rotta. Come afferma Magris, “i liberi spazi esterni ai cancelli del linguaggio sono un territorio anarchico verso il quale l'individualità si protende affascinata, ma nel quale essa si dissolve, sperimentando e insieme attuando il declino della funzione organizzativa dell'io” (*La ruggine dei segni* 52). In mezzo a questo caos, tanto ammaliante quanto fuorviante per l'io, Hofmannsthal individua nel colore, strumento appunto esterno al linguaggio dei segni, quel tassello mancante alla parola, l'elemento che permette al testo letterario, e con esso al soggetto poetico, di ritrovare credibilità grazie a una nuova e integra struttura linguistica.

Il colore accorre così in aiuto alla parola, ormai diventata muta, rattivandola, compensandola, completandola. Ne risulta un linguaggio rinnovato e denso di strutture sinestetiche, che nella prosa successiva a Chandos troverà una nuova stabilità all'interno del testo letterario. L'esperienza del colore tesse qui le fila del racconto e, riportando il soggetto poetico all'interno del discorso letterario, si rivela come momento mistico che guida l'io verso la sua redenzione.



- 1 Soprattutto nel *Mito absburgico nella letteratura austriaca moderna* (1963) Claudio Magris si dedica all'analisi della fine dell'impero absburgico e a come questo diventi un mito indiscusso nella letteratura austriaca di inizio e metà Novecento.
- 2 La *Lettera di Lord Chandos* viene comunemente interpretata dalla critica come manifesto di una "Krise des Subjekts" (Wiethölter 54), come "Sinnkrise" (Bomers 62), come "Krise der Schrift" (Steiner 22) o più genericamente come "Krise des Bewusstseins" (Tarot 177). A fornire una lettura della *Lettera* in chiave del tutto autobiografica è, tra gli altri, Ladislao Mittner, il quale individua un forte parallelo tra il personaggio Chandos e il suo autore Hofmannsthal (1983s.). A schierarsi contro la natura autobiografica del testo è *in primis* Rudolf Hirsch, il quale, al contrario, sostiene e sottolinea la grande produttività di Hofmannsthal di quel periodo: "Die Mehrzahl der Interpreten glaubt den imaginären Brief als autobiographisches Zeugnis deuten zu sollen, nichtachtend, dass Hofmannsthal gleichzeitig die schönsten spanischen Trochäen von *Das Leben ein Traum*, 350 Versen der *Elektra* und die Teile des *Geretteten Venedig* schrieb, was man wahrlich nicht als Versiegen der dichterischen Kraft oder als gänzlichen Verzicht auf literarische Tätigkeit bezeichnen dürfte" (49). Fausto Cercignani rifiuta in maniera veemente la definizione della *Lettera* come manifesto di una *Sprachkrise*, riconoscendola sì come espressione di una "grave crisi esistenziale", consacrandola però al tempo stesso a celebrazione e trionfo della lingua (96). Tra le interpretazioni più recenti rimando al saggio di Carlo Gentili, il quale definisce la *Lettera* una "riflessione sul linguaggio [ch]e mette in questione il rapporto tra quest'ultimo e la soggettività (nel caso specifico la soggettività lirica del poeta)" (26).
- 3 Per un'analisi più dettagliata del ruolo del colore nella prosa di Hofmannsthal rimando al mio libro *Farbensprachen. Chromatik und Synästhesie bei Hugo von Hofmannsthal*.
- 4 Sabine Schneider sostiene che il colore all'interno del testo provochi una "Demütigung der Sprache" (214) o una "Verstörung der Sprache" (211). A discapito di questa tesi e a sostegno del colore come elemento salvifico del linguaggio rimando al mio *Farbensprachen* (160).

- 5 Riguardo all'esperienza della crisi del linguaggio e del soggetto come stimolo necessario per la creazione di immagini letterarie, si può consultare il saggio di Susanne Scharnowski, *Funktion der Krise* (49).



Opere citate, Œuvres citées,
Zitierte Literatur, Works Cited



- Bomers, Jost. *Der Chandosbrief – Die Nova Poetica Hofmannsthals*. Stuttgart: M&P, 1991.
- Cercignani, Fausto. “Hugo von Hofmannsthal e la crisi esistenziale di Lord Chandos”. *Studia austriaca* 10 (2002): 91-107.
- Gentili, Carlo. “Hofmannsthal e Nietzsche. Sulla menzogna del linguaggio”. *Estetica* 1 (2019): 25-45.
- Hirsch, Rudolf. *Beiträge zum Verständnis Hugo von Hofmannsthals*. Frankfurt am Main: S. Fischer, 1995.
- Hofmannsthal, Hugo von. *Gesammelte Werke in zehn Einzelbände. Erzählungen. Erfundene Gespräche und Briefe. Reisen*. Hrsg. v. Bernd Schoeller in Beratung mit Rudolf Hirsch. Frankfurt am Main: S. Fischer, 1979.
- . *Gesammelte Werke in zehn Einzelbände. Reden und Aufsätze I 1891–1913*. Hrsg. v. Bernd Schoeller in Beratung mit Rudolf Hirsch. Frankfurt am Main: S. Fischer, 1979.
- . *Gesammelte Werke in zehn Einzelbände. Reden und Aufsätze III 1925–1929. Buch der Freunde. Aufzeichnungen 1889–1929*. Hrsg. v. Bernd Schoeller und Ingeborg Beyer-Ahlert in Beratung mit Rudolf Hirsch. Frankfurt am Main: S. Fischer, 1980.
- Magris, Claudio. *Il mito absburgico nella letteratura austriaca moderna* [1963]. Torino: Einaudi, 2009.
- . “La ruggine dei segni. Hofmannsthal e la Lettera di Lord Chandos”. In *L’anello di Clarisse. Grande stile e nichilismo nella letteratura moderna*. Torino: Einaudi, 2014: 32-63.
- Mittner, Ladislao. *Storia della letteratura tedesca*. Vol. III/2. Torino: Einaudi, 1971.
- Puccioni, Linda. *Farbensprachen. Chromatik und Synästhesie bei Hugo von Hofmannsthal*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2019.
- Scharnowski, Susanne. “Funktion der Krise. Kulturkritik, Psychopathologie und ästhetische Produktion in Hugo von Hofmannsthals *Briefe des Zurückgekehrten*”. In *Phänomene der Derealisierung*. Hrsg. v. Stephan Porombka und Susanne Scharnowski. Wien: Passagen Verlag, 1999: 47-65.
- Schneider, Sabine. *Die Verheißung der Bilder: das andere Medium in der Literatur um 1900*. Tübingen: Niemeyer, 2006.

- Steiner, Uwe C. *Die Zeit der Schrift: Die Krise der Schrift und die Vergänglichkeit der Gleichnisse bei Hofmannsthal und Rilke*. München: Fink, 1996.
- Tarot, Ralf. *Hugo von Hofmannsthal. Daseinsformen und dichterische Struktur*. Tübingen: Niemeyer, 1970.
- Wiethölter, Waltraud. *Hofmannsthal und die Geometrie des Subjekts. Psychostrukturelle und ikonographische Studien zum Prosawerk*. Tübingen: Niemeyer, 1990.