

IL «CASO ANDRIAN»

Nello schizzo per un'autobiografia Musil ha intravisto, ad un certo momento della sua vita, la possibilità di abbandonare la letteratura e diventare un «caso Andrian»¹. In preda a gravi crisi nervose l'amico di Hofmannsthal aveva lasciato la poesia, dopo un promettente inizio come lirico dei «*Blätter für die Kunst*» e autore di un racconto il cui protagonista muore «ohne erkannt zu haben» (p. 58)². Alla fine di un silenzio lungo e sofferto si era trasformato quindi nel teorico della restaurazione più rigida ed anacronistica con un paio di opere di carattere teologico l'una e filosofico-culturale l'altra³. Che Musil ipotizzasse di finire come Andrian in base a premesse analoghe, non è consentito dirlo. Di affinità o meglio di sviluppi affini si può parlare a proposito di Andrian, Hofmannsthal e Beer-Hofmann⁴. Il problema che occupa Musil in questa pagina dei diari, il conflitto fra il «Phantast» e il «Denker», fra il poeta e il «Gelehrte», è però una delle svariate formulazioni del cardine stesso della sua poetica. Egli attribuirà una volta il saggismo del *Mann ohne Eigenschaften* al mancato coraggio di esporre in forma scientifica il proprio pensiero filosofico⁵. Il destino dell'autore del *Garten der Erkenntnis*, paradigmatico e paradossale caso limite, è un'ipotesi aperta agli scrittori del suo tempo, in particolare del suo paese, nel rapporto imprescindibile con il passato e nella feconda, costante tensione fra

1. «...Hätte ich statt am *Losen Vogel* mitzuarbeiten [1913] und die *Schwärmer* zu beginnen, studiert, exzerpiert, gar publiziert, wäre ich möglicher-sogar wahrscheinlicherweise von der Literatur fortgekommen und ein Fall Andrian geworden...» (1937), R. Musil, *Tagebücher, Aphorismen, Essays und Reden*, Rowohlt, p. 446.

2. Leopold Andrian, *Der Garten der Erkenntnis* [1895]. Mit Dokumenten und zeitgenössischen Stimmen - Herausgegeben von W. Perl, 1970, Fischer Verlag.

3. *Die Ständeordnung des Alls. Rationales Weltbild eines katholischen Dichters*, 1930, Verlag J. Kösel & F. Pustet, München; *Österreich im Prisma der Idee. Katechismus der Führenden*, Verlag Schmidt-Dengler, Graz 1937.

4. F. Aspetsberger, *Wiener Dichtung der Jahrhundertwende, Beobachtungen zu Schnitzlers und Hofmannsthals Kunstformen*, «Studi Germanici», 1970, p. 447.

5. R. Musil, *op. cit.*, p. 458.

«dichten» ed «erkennen», fra esigenza estetica ed un'altrettanto prepotente esigenza conoscitiva ed etica che percorre la loro opera. Il «caso Andrian» è un fatto culturale della svolta del secolo. Per Kraus, che ne giudica il primo atto dall'apparire di Andrian nella cerchia del *Junges Wien* fino alla guerra del '15-'18, ci troviamo di fronte ad un esteta e ad un dilettante, non più che una presenza al Caffè Griensteidl o sui palchi del Burgtheater, destinato a trascinare in prossimità dei campi di battaglia il fardello del proprio estetismo⁶.

Aver scritto un'opera come il *Garten der Erkenntnis* «und dann keine Zeile weiter» pare invece ad Hofmannsthal, nel 1918, un fatto eccezionale, frutto di una quasi eroica «Selbstbezüglichung» e «Selbstbeziehung»⁷. Hofmannsthal sottopone il nobile amico, di cui anche George ammirava la «vornehme Haltung»⁸, allo stesso processo di stilizzazione a cui sottopone nella sua opera la nobiltà austriaca, e ne fa quell'incarnazione della «Dezenz», a cui Andrian si prestava come forse nessun altro nella sua cerchia. Dopo aver letto il testo di *Ein Brief*, prima ancora che apparisse sul berlinese «*Der Tag*», Andrian scrive ad Hofmannsthal dal Brasile, esprimendo il disagio che la «dichterische Einkleidung, das Versetzen in die englische Vergangenheit»⁹ ha suscitato in lui.

Ormai incapace della proiezione e della sublimazione poetica, egli sente la bruciante attualità del dramma di Chandos ed è quasi sicuramente il primo ad attribuire al *Brief* quel carattere di assoluta «Selbstbekenntnis» che Hofmannsthal stesso nega¹⁰.

6. Cfr. K. Kraus, *Die demolierte Literatur* (1896) in *Das Junge Wien*, 1887-1902, I, Niemeyer, 1976, p. 652; *Tschaperl* (marzo 1897), ivi, II, p. 698; *Gruss an Babr und Hofmannsthal* in «*Die Fackel*», Nr. 423-425, maggio 1916, pp. 41-52 e *Die letzten Tage der Alenschheit* (1926), Kösel Verlag, München, 1957, pp. 146-148.

7. H. v. Hofmannsthal, *Zur Krisis des Burgtheaters* (1918), Prosa III, *Gesammelte Werke*, herausg. von H. Steiner, p. 428.

8. Adorno, *George und Hofmannsthal. Zum Briefwechsel*, in *Prismen*, 1955, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a. Main, p. 238.

9. H. v. Hofmannsthal-L. v. Andrian, *Briefwechsel*, S. Fischer Verlag, 1968, p. 158: Petropolis, Brasilien, 18. November 1902.

10. «Von dem was du tadelnd bemerkst, will ich nur eines mit einem Einwand aufnehmen. Nämlich dass du sagst, ich hätte mich zu diesen Geständnissen oder Reflexionen nicht einer historischen Maske bedienen, sondern sie direct vorbringen sollen. Ich ging aber wirklich von entgegengesetztem Punkt aus». Libero da ogni urgenza patologica, egli avverte infatti il bisogno non tanto di dare «direttamente» contenuti attuali, quanto «vergangene Zeiten nicht ganz tot sein zu lassen, oder fernes Fremdes als nah verwandt spüren zu machen», Rodaun, 16. Jänner 1903, ivi, pp. 160-161.

La reciproca tendenza a proiettare sull'altro esigenze intime e la frequente reciproca mitizzazione che ne consegue non intacca l'obiettività dei giudizi di Hofmannsthal sul *Garten der Erkenntnis*, nel quale ha saputo acutamente vedere più che un piccolo capolavoro del decorativismo di fine secolo da accomunare ai preziosi vetri dell'art nouveau, passati presto di moda senza troppi rimpianti.

C'è infatti nella vita di Hofmannsthal una «Poldyzeit»¹¹, corrispondente circa agli anni 1893-1894, in cui scrive in stretta comunione spirituale con l'amico il *Märchen der 672. Nacht*, che ha per lui più che un valore autobiografico: il *Garten der Erkenntnis* segna l'apparizione del «libro tedesco di Narciso»¹², quando tale mito diviene il simbolo di una generazione di europei. Ancora nel 1928 Rudolf Kassner vedrà negli «Ich-Menschen» di tutti i tempi e per eccellenza del suo tempo uomini che non possono dire «Ich bin Ich» ma solo «Ich», dei Narcisi i quali per esistere hanno bisogno dello specchio. È una vita all'insegna della solitudine e dell'infelicità: «Zwischen Narciss und dem Spiegel ist alles, ist die ganze Welt, ist Anfang und Ende der Welt»¹³. Se pure la problematica della svolta del secolo troverà dunque interpreti di ben altro nerbo, l'esile racconto di Andrian è summa in cifra di molti dei suoi aspetti. Riprova ne è il fatto che facendovi seguire la lettura di acuti ed ampi scritti critici quali il saggio di Broch *Hofmannsthal und seine Zeit*¹⁴ o *Il mito absburgico*¹⁵ di Magris si ha a volte l'impressione che il *Garten der Erkenntnis* ne costituisca il concentrato lirico; l'analisi che Broch fa del «Wert-Vakuum», della «Stil-Demokratie» si impone nel racconto di Andrian con la pregnanza di un'immagine. La metafora dei conti che assumono le maniere dei vetturini e dei vetturini che assumono quelle dei conti¹⁶, una delle più significative esemplificazioni della «Stil-Demokratie», oltre a riportarci all'atmosfera del Fiakerball nell'*Arabella* di Hofmannsthal, ricorda i vetturini del *Garten* che appaio-

11. H. v. Hofmannsthal, *Sämtliche Werke*, Kritische Ausgabe, Band xxviii, Fischer Verlag, 1975, hrsg. von Ellen Ritter, p. 209.

12. H. v. Hofmannsthal, *Aufzeichnungen*, hrsg. von H. Steiner, Fischer Verlag, p. 118.

13. R. Kassner, *Narciss oder Mythos und Einbildungskraft*, 1928, Insel Verlag, p. 52.

14. H. Broch, *Hofmannsthal und seine Zeit, Dichten und Erkennen, Essays*, Band I, Rhein-Verlag, Zürich, 1950.

15. C. Magris, *Il mito absburgico nella letteratura austriaca moderna*, Einaudi, 1963.

16. H. Broch, *op. cit.*, p. 101.

no ad Erwin tanto simili ai giovani signori da non potergli svelare «l'altro» (p. 21). Un tipo di saggio, capace di conciliare l'esigenza lirica e quella più specificamente razionale, si rivela così uno dei mezzi con cui più di un contemporaneo di Andrian ha superato l'impasse del conflitto tra poesia e conoscenza.

Andrian ricrea il mito del Narciso di fine secolo narrandolo idealmente in uno di quegli aristocratici salotti viennesi, dove, come nello *Schwierige* di Hofmannsthal, si sarebbe potuto parlare di un principe chiamandolo familiarmente «der Erwin». Il fascino singolare del racconto nasce dalla dimensione mitica conferita al dandy, per cui elementi specificamente fin de siècle trapassano di continuo nell'atmosfera della fiaba, in una mirabile fusione di determinatezza e di indeterminatezza¹⁷, di preziosismi e di semplicità. In un mondo in cui tutto è stranamente equivalente, il quotidiano acquista il fascino dell'insolito e l'insolito le proporzioni del quotidiano; un gesto banale sigla solennemente il ripetersi di un avvenimento, il ripresentarsi di una situazione meteorologica non ha meno rilievo dell'esperienza a cui si accompagna.

Il *Garten der Erkenntnis*, Antimärchen per eccellenza del neoromanticismo decadente, riesce a creare e a mantenere l'atmosfera fiabesca, nonostante sia scopertamente la favola di una «Spätzeit» troppo vecchia e scettica per credere, come del resto il protagonista stesso, nelle favole¹⁸.

Antimärchen ed insieme trattato della conoscenza che sancisce l'impossibilità della conoscenza, Bildungsroman in sedicesimo che segna l'irrealizzabilità della Bildung, di veramente fiabesco non ha neppure le prime due righe: «Ein Fürst, dessen Güter an Deutschland grenzten, heiratete um sein zwanzigstes Jahr herum eine schöne Frau» (p. 3). Comincia infatti là dove si conclude aproblematicamente la favola classica, col matrimonio. L'estraneità che persiste tra i genitori di Erwin, considerata dalla prospettiva della donna che si attende dall'uomo la spiegazione del «mistero della vita», ricorda piuttosto una situazione analoga in *Niels Lyhne*, tra i cui genitori, nonostante la nascita del figlio, «lag doch eine weite Kluft»¹⁹. Anche se i personaggi di Jacobsen, «gleichzeitig real und

17. Neppure «die riesigen bunten Inschriften der Reclame» (p. 29) o il cenno all'anno 1859 «in dem wir verraten wurden» (p. 46) riportano troppo bruscamente ad un'epoca ben precisa.

18. «...so wie er als Kind auf die Erzählung von Zauberern hörte, da er schon wusste, dass es keine Zauberer gab», p. 16.

19. J.P. Jacobsen, *Niels Lyhne*, trad. di Anke Mann, Insel Verlag, p. 19. Per Bartholine,

stilisiert»²⁰, a differenza dei manichini e delle figurine stilizzate di Andrian, hanno carne ed ossa ed una psicologia ben altrimenti sviluppata. Che tutto acquisti la concisione della cifra nel breve racconto, rende difficile, nonostante l'apparente semplicità della fiaba, l'esegesi. Della schiatta dei Kari Bühl almeno nella convinzione che della problematica esistenziale del protagonista sia «decente» tacere, Andrian non ci narra le esperienze, ma come scrive un critico viennese dell'epoca «ihre letzte Abstraktion»²¹.

Eppure il rifiuto ad essere interpretata, che sembra implicito alla favola di Andrian, ne stimola l'interpretazione.

Citando Gide che nel *Traité du Narcisse* lamenta l'esegesi del mito ed insieme la compie, si è tentati di dire: «Non c'è più la riva e la fonte»²² e c'è invece un personaggio prigioniero di una cultura «die sich bespiegelt» (p. 23).

Cosciente dell'illusorietà della sua mitizzazione dell'impero, Andrian vi si aggrappa per mancanza di alternative. Una volta Erwin si accorgerà che quella che gli pareva una finestra, promessa di un'apertura sul mondo esteriore, non è altro che uno specchio di Goisern. C'è tuttavia un autentico amore per questa cultura morente, che pure non dà più che un «dumpfes Glück» (p. 23). Un'austriaca *Cultur* con la c, noterebbe Th. Mann, il quale riteneva che il *Tod in Venedig*, nel quale compare uno degli ultimi Narcisi della letteratura tedesca della svolta del secolo, non fosse stato capito in nessun luogo come a Vienna²³.

«Pathologisch österreichisch»²⁴ ed insieme caso particolarmente evidente dell'io moderno, «der Erwin», il quale avrebbe potuto servire da modello a Freud e ad Adler per i loro studi sul narcisismo, l'autismo e la depersonalizzazione²⁵, cerca se stesso

come per Erwin, tanto simile alla madre, «das Leben besass ja gerade nur den Wert, den ihm die Träume verliehen», ivi, p. 21.

20. H. v. Hofmannstahl, *Aufzeichnungen*, p. 100.

21. Julius Pap, «Neue Revue. Wiener Literaturzeitung», 6. Jg., 1895, cit. da *Dokumente und Stimmen*, in *Der Garten der Erkenntnis*, op. cit., p. 89.

22. A. Gide, *Le Traité du Narcisse (Théorie du symbole)*, 1891, in: *Romans, récits et soties*, Bibliothèque de la Pléiade, Paris 1958, p. 3.

23. Th. Mann, *Verhältnis zu Wien* (1926), *Reden und Aufsätze*, Fischer Verlag, Bd. XI, p. 400.

24. Così si definisce Andrian in una lettera al suo editore Schmidt-Dengler: H. Schumacher, *Leopold Andrian. Werk und Weltbild eines österreichischen Dichters*, Wien, Bergland Verlag, 1967, p. 76.

25. G. Wunberg in *Der frühe Hofmannstahl. Schizophrenie als dichterische Struktur*,

proiettandosi in quel caso particolarmente evidente del mondo moderno che, come dice Musil, è l'impero austro-ungarico vicino a disgregarsi. Il Narciso di Rilke del 1913 lamenterà lucidamente: «Nichts bindet uns genug»^{25a} ed il centro del suo io gli parrà il molle e debole nocciolo di un frutto che non sa tenere insieme la polpa. L'anelito di Erwin a conoscere il proprio io, ai limiti della dissociazione, è la rielaborazione poetica, trasferita nella figura del «Königssohn», dell'eletto, di quell'appassionato quanto sterile confrontarsi con la vita nel tentativo di capirne le radici che secondo Kraus impegnava le notti dei frequentatori del Caffè Griensteidl nel segno del simbolismo. Nello stesso tempo fa presentire la spietata capacità d'autoanalisi dei musiliani vivisezionatori d'anime dell'inizio del ventesimo secolo, di cui *Ein Brief* è già un esempio.

In ciò più vicino a Musil e a Broch, se si crede a R. Borchardt, Andrian possedeva una spiccata inclinazione, oltre che per la prosa d'arte, per la matematica e la logica²⁶, e la teoria dell'«unrettbares Ich» del filosofo della scienza Ernst Mach era acquisita alla sua cultura ben prima che Bahr ne facesse il motto dell'impressionismo.

Fattore d'affinità degli elementi del suo cosmo disumanato, in cui tutto diviene festa, spettacolo, quadro, statua, opera d'oreficeria è la bellezza. La Chiesa e il Mondo, che dovrebbero contrapporsi, appaiono in un ideale arazzo in veste di cavalieri di pari rango, che ammirano la bellezza reciproca (p. 78). E nella vicendevole contemplazione della bellezza si esaurisce e si vanifica lo scontro. Al «Wert-Vakuum» si accompagna la «Stil-Demokratie». I vetturini non si distinguono più dai giovani signori.

Quello che a Chandos si rivelerà un cosmo pullulante di elementi che hanno un valore assoluto in sé, refrattario a qualsiasi visione sintetica, mantiene a Vienna, in cui il caos degli stili si concilia non senza grazia, cooptando anche il Kitsch, una parvenza di equilibrio e di armonia. Che tutto sia bello e che tutto abbia un senso fa soffrire Erwin: «In die Stadt zurückgekehrt, litt er unter Wien. Denn was immer zu Wien gehörte empfand er jetzt als bedeutsam» (p. 27).

Stuttgart, Kohlhammer, 1965, p. 115, riscontrerà in Erwin chiari sintomi di sindrome da depersonalizzazione.

25a. R.M. Rilke, *Gedichte 1906 bis 1926*, Insel, 1953, p. 107.

26. R. Borchardt, *Hofmannsthal*, in: «Die Neue Rundschau», 1954, 65. Jahrgang, pp. 575-576.

Ma la città sembra creare il miracolo della coesione: «Alles hatte seine sinnreiche Schönheit: die Cathedralen des Mittelalters und die grossen gelben Barockkirchen, deren Heilige an Sommertagen sich lässig in den blauen Himmel hinaufwinden, und die kleinen mittelalterlichen Kirchen im Gewirr der Häuser und die armen Kirchen der zwanziger Jahre in der Vorstadt. Alle Heiligenbilder waren schön, die goldenen geschnitzten Heiligenbilder, die niemals leer stehen, und die Heiligen auf den lärmenden Brücken, leuchtend von Blumen, Licht und Farbe, und die stillen Heiligenbilder, die in die Häuser eingelassen sind, in welchen die Dirnen wohnen; alle Häuser waren schön: die schwarzen Paläste mit ihren Dianen und Apollen, die einstöckigen farbigen Häuser der Vorstadt, in denen man des Abends leben sah, und die kleinen Schänken auf dem Land mit dem verwischten Ölbild eines Feldherrn oder eines Künstlers und die Häuser mit riesigen Höfen und gewundenen Durchgängen und einem Gewirr von Stiegen, und die neuen grossen Häuser zwischen ihnen, auf deren kahlen Wänden in der Dämmerung die riesigen bunten Inschriften der Reclame leuchten; und alle Gärten waren schön, die festlichen Gärten der Schlösser mit Statuen, Trophäen und viereckigen Teichen und die öffentlichen Gärten voll Blumen und Musik, und die verstaubten Gärten der Vorstadt, in denen Soldaten und Mädchen mit offenem Mund schlafen; und alle Musik, von der die Stadt durchflossen war, hatte ihren Sinn... Und alle Menschen hatten ihren Sinn; alle Officiere, die eleganten Gardisten und die anderen, die das Haar tief in die niedrige Stirn tragen, und die Einfachen, die nicht elegant sind; und alle Soldaten und vor allem die grossen ernsten tragischen Bosnier; und die Gesichter aller Völker des Reiches, die treuen manchmal leise leidenden Gesichter der Böhmen und die Slowaken mit ihren starren, tiefen, sehnächtigen Augen» (pp. 28-30).

Coesione che vacilla subito dopo, quando al protagonista, proprio nel parco di Schönbrunn, metafora del giardino della conoscenza del dandy di fine secolo, tutte le cose che prima erano apparse «sinnreich» si rivelano «nichtssagend» (p. 31).

Col proposito di mettere in luce, in una sintesi retrospettiva, gli aspetti inappariscanti ma più autentici degli anni della sua vita e della sua produzione poetica, Hofmannsthal ha accostato nelle *Aufzeichnungen* il *Garten der Erkenntnis* non solo al proprio *Märchen der 672. Nacht*, ma alle *Verwirrungen des Zöglings Törless* di Musil, vale a dire ad un romanzo ascritto ormai concordemente alle avanguardie²⁷.

27. «...Epoche der Freundschaft mit Poldy (*Kaufmannssohn*, *Garten der Erkenntnis*; vgl. hierzu das zwölf Jahre spätere Buch *Die Verwirrungen des Zöglings Törless!* Das Hauptproblem dieser sehr merkwürdigen Epoche liegt darin, dass Poldy vollständig (ich weniger vollständig, sondern ausweichend, indem ich eine Art Doppelleben führte) das Reale übersah: er suchte das Wesen der Dinge zu spüren, das andere Gesicht der Dinge beachtete er nicht, er wollte es absichtlich nicht beachten, für nichts ansehen (ähnlich

È il problema gnoseologico posto dal nuovo rapporto io-mondo, che nel suo giudizio accomuna, pur su piani diversi, in un ideale ponte librato sulla svolta del secolo, l'opera di Andrian a quella di Musil.

Facendo di Andrian una pietra di paragone per spiegare la propria poetica, Hofmannsthal differenzia con sottile eleganza la sua posizione, sulla base di un rifiuto più ambiguo e meno integrale della realtà esteriore: già nel suo carteggio con Edgar Karg von Bebenburg, risalente alla «Poldyzeit», Tarot riscontra, accanto al simbolo di Narciso, che rappresenterebbe «der Weg zurück», l'ideale del «gentleman», che simboleggerebbe «der Weg nach vorwärts», un'apertura alla vita e alla socialità²⁸.

Nel tentativo di attingere «das Wesen der Dinge», Erwin oscilla tra uno stato di «Weltentfremdung» ed uno stato di «Allverbundenheit» che non lo acquieta²⁹. Ogni apparente punto fermo viene continuamente abbandonato in una romantica Sehnsucht nach Erkenntnis.

Vana è l'illusione del Narciso di fine secolo che la bellezza sia fonte di conoscenza: «...in jeder Schönheit, die seine Seele genoss, fühlte sie einen Schritt zur Erkenntnis» (p. 51). I tentativi di giungere alla conoscenza con il metro di una «fremde Schönheit, die wir nicht verstehen, die sich uns nicht enthüllen und uns nichts geben wird» ammirata solo «weil sie schön ist» (p. 38), la brochiana bellezza «die sich selbst zum Gesetz gesetzt hat», una legge che si svela «als Gesetz ohne Erkenntnis»³⁰, sono destinati a fallire.

L'estrema possibilità di pervenire alla conoscenza si offre ad Erwin nel corso di un sogno, da cui viene destato. Più che a una quasi surrealistica interpretazione del sogno come forma superiore di realtà, ciò si riallaccia tuttavia alla concezione machiana secondo cui «Dove non esiste alcun contrasto la distinzione di sogno e veglia, di apparenza e realtà è del tutto oziosa e priva di valore»³¹. Anche Schnitzler, in cui Freud vedeva una specie di

kann der Zögling Törless das Gesicht der Dinge, wenn sie ferne sind, und das andere wenn sie hart an uns sind, nicht übereinbringen» (1928?), *Aufzeichnungen*, p. 244.

28. R. Tarot, *op. cit.*, pp. 151-152.

29. «...das Geheimnis des Lebens hatte sich ihm über alle Dinge verbreitet und doch verwirren sie ihn nicht; sie waren ihm verwandt, er war einer von ihnen...» (pp. 51-50).

30. H. Broch, *Der Tod des Vergil*, Rhein Verlag, Zürich, 1958, p. 129.

31. E. Mach, *L'analisi delle sensazioni e il rapporto fra fisico e psichico*, Feltrinelli-Bocca, Milano 1975, p. 44.

alter ego, riteneva il sogno solo un'altra forma di realtà e avrebbe voluto che il figlio del mercante nel *Märchen der 672. Nacht* anziché morire si risvegliasse³². Che il desiderio di Erwin morente di riaddormentarsi per conoscere in sogno, non sia meno vivo del desiderio di pioggia, ristabilisce la misteriosa equipollenza del suo mondo³³. Tuttavia c'è un romanzo surrealista del secondo dopoguerra austriaco, che in alcune pagine fa pensare al racconto di Andrian. «In ihren Träumen sind die Menschen der Wahrheit am nächsten»³⁴, scrive Jeannie Ebner in *Sie warten auf Antwort* (1954).

La straniera nella torre del castello apprende con emozione per la prima volta nel sonno il suo nome e sogna: «...den alten Traum der Menschheit dass alles, was benannt wird, damit erst wahres Leben im Geist erhält»³⁵. Ma le più vertiginose intuizioni che all'uomo siano concesse, non giungono, al risveglio, a livello cosciente; rimane il ricordo di «immergrüne Gärten»³⁶, i giardini della conoscenza del sogno. Nominare dovrebbe significare conoscere: «Und mit einem Mal riefen ihn alle bei seinem Namen, und er wusste, dass auf diesen Ruf die Erkenntnis folgen müsse, und er wurde sehr froh» (pp. 57-58).

Il problema della conoscenza si intreccia nel *Garten der Erkenntnis* a quello della lingua. Erwin ha all'inizio troppa fiducia nelle parole degli amici, «denn sie wechselten leichthin gesprochen» (p. 5). La parola ha perduto la sua pregnanza semantica. Come per Törless anche per Erwin comunicare un'esperienza significa già dire qualcosa di diverso: «...und ihre Worte klangen anders als sie gesprochen waren» (p. 32). Ne nascono conversazioni che sono monologhi o che in maniera inquietante procedono «...gleichzeitig mit ihren Gedanken aber einen anderen Weg» (p. 32). Stadio finale è il silenzio, quando dell'interlocutore, reificato in oggetto d'arte, si osservano gli occhi e la bocca.

Parabola della posizione esistenziale di Erwin è quella del gio-

32. *Briefwechsel Hofmannsthal-Schnitzler*, Fischer, Frankfurt am Main, 1964, p. 65 ss., lettera del 26.II.1895.

33. «...doch weil er starkes Fieber hatte, wusste er nicht genau, ob er auf den Regen wartete, nach dem er sich gesehnt hatte, oder auf den Schlaf, um im Traum zu erkennen. Aber es regnete nicht, er schlief auch nicht ein» (p. 58).

34. Jeannie Ebner, *Sie warten auf Antwort*, Verlag Herold, Wien-München 1954, pp. 103-104.

35. Ivi.

36. Ivi.

vinetto nella caverna, circondato da zolle di terra in cui si trovano tutti i tesori del mondo (p. 28). La parola, capace di trasformarle, la sa un vegliardo timorato di Dio, che egli non troverà forse più nel «Wert-Vakuum». E tra queste zolle indistinte, che nascondono le pietre preziose più disparate, il giovane non sa quali prendere. Ci troviamo di fronte in fondo ad una variante della metafora maeterlinckiana preposta da Musil al *Törless*, del tesoro sommerso di cui le parole non riescono a rendere lo splendore, ma che per questo non cessa di brillare in fondo al mare. Nel suo cosmo indifferenziato Erwin non sa dare agli esseri e alle cose, l'endiadi «die Wesen und die Dinge» è uno dei refrains del racconto, un nome che ne colga e ne riveli l'essenza. Il luogotenente che viaggia insieme a lui per Bolzano, i due giovani che a Venezia vede ogni mattina in piazza S. Marco, resteranno fugaci incontri, perché si accorgerà troppo tardi di non sapere come si chiamano.

La crisi della coscienza dell'io, che è insieme crisi della conoscenza e della lingua, è vissuta nella letteratura austriaca dall'aristocratico³⁷. Il venir meno della fiducia nella parola, la convinzione della sua «indecenza», è insieme il riserbo dettato dall'educazione ed imposto dall'etichetta. Lo stile del racconto è specchio di uno stile di vita. Chi come Andrian non viene mai meno ai dettami di un nobile contegno, nel senso che all'espressione attribuisce George, è anche in arte soprattutto maestro di stile. «È questo – scrive Adorno, citando un brano del carteggio di George con Hofmannsthal – che George sa decantare, oltre alla tecnica, nei suoi discepoli: «Ihnen aber mit Ihrem grossen gefühl für stil muss es doch mindestens zu denken gegeben haben – muss es doch sehr anmutend geschienen haben – diese menschen zu sehen 'die nie mitthaten' 'sich nie öffentlich machten' von so vornehmer haltung wie sie in ihrem Kreis etwa durch unseren gemeinsamen freund Andrian vertreten sind»³⁸. Una problematica che è poi in gran parte quella dell'art pour l'art si risolve compiutamente a livello formale³⁹. Le continue ripetizioni, le riprese e le analogie nei costrutti sintattici, nel costante trapassare dal linguaggio della fiaba a pezosismi fin de siècle, creano un gioco di rispecchiamenti che traduce l'impossibilità dell'esteta a liberarsi del suo narcisi-

37. Introduzione di C. Magris a *Ein Brief*, B.U.R., p. 11.

38. Adorno, *Prismen*, cit. p. 238.

39. Cfr. G. Baumann, *Leopold Andrian*, in «Germanisch-Romanische Monatsschrift», 1956, Neue Folge, Band VI, XXXVII. Band der Gesamtreihe, p. 162.

simo. Le numerose avversative che come ha osservato Schumacher⁴⁰ correggono continuamente ciò che è stato detto in precedenza, e spesso non lo negano secondo una necessità logica, sembrano voler dire, citando Musil, che tutto potrebbe essere «anders», che «es steckt ja in allem etwas Richtiges».

Quasi uomini «ohne Eigenschaften», i personaggi del *Garten* hanno una qualità ed insieme quella opposta: «Der Clemens war arm und sehr einfach; er war neugierig, verdorben wie ein Gasenbub und fast pathetisch unschuldig...» (p. 22). In una mescolanza di sacro e di profano, Heinrich Philipp che possiede «die grosse Güte der Heiligen» (pp. 13-14), discopre ad Erwin il volto mondano di Vienna, come è sintetizzato nel ritornello: «die Opernbälle, die Sophiensäle, der Ronacher und das Orpheum und der Circus und die Fiaker» (p. 14); la figurina alla Watteau del veturino al Prater è «starr und doch seltsam lebend» (p. 20); sul viso dello straniero c'è «Sanftmut und Bosheit, Furchtsamkeit und Drohung und das ganze Leben, aber wie im Leben zugleich» (p. 35). L'attore, per eccellenza, traduce la molteplicità della vita: la cantante è vecchia e non bella «und dennoch wie ein Mädchen» (p. 13).

Il caos degli stili della Vienna di Broch si realizza in qualche modo nelle metafore e nelle immagini del racconto che stilizzano e trasfigurano di continuo la realtà, pur senza incrinarne l'unità stilistica. Si passa da scene della vita di Gesù alla Roma della decadenza, al torneo dei cavalieri che simboleggiano la Chiesa e il Mondo, ad una festa barocca che è metafora della vita, alla colonna a cui è paragonata l'esistenza della donna di Erwin, una colonna votiva barocca, di cui par di vedere il trionfo di nuvole e di angeli. C'è tutta l'arte del suo tempo. Il corteo trionfale di Carlo VI (sic) che torna a Vienna dalla Spagna fa pensare a Markart; l'amante di Erwin ricorda le fatali figure femminili di Klimt, gli efebi con gli occhi cerchiati di nero sembrano scesi dai quadri dei preraffaelliti, il prato che si trasfonde in lente onde nelle cime dei monti parrebbe un'immagine di un pittore di Worpswede.

Elemento estraneo nello stile della fiaba come nel mondo di Erwin è invece lo straniero, in cui pare prendere corpo la «Weltentfremdung» che percorre il racconto nel continuo ripetersi dell'aggettivo «fremd». Nello scoperto allegorismo di questo perso-

40. H. Schumacher, *op. cit.*, p. 56.

naggio, definito da Erwin «il suo nemico» (p. 55), Tarot riscontra la più palese contravvenzione alle leggi del racconto immaginario⁴¹. Generico simbolo di morte per Tarot, a cui contrappone i simboli di morte del *Tod in Venedig*, perfettamente inseriti nel tessuto narrativo⁴², per Mittner è il proletario austriaco, naturale avversario dell'aristocratico⁴³. Unico autentico antagonista di Erwin, lo straniero mette in pericolo concretamente il suo universo della bellezza. Quando Andrian scrive il racconto, nell'ottobre del 1894, in una manifestazione disciplinatissima i lavoratori attraversano le strade di Vienna chiedendo il suffragio universale⁴⁴. Il rifiuto dello straniero da parte di Erwin è il rifiuto dell'apparentemente introvabile «das Andere», è, come dice Hofmannsthal, un non voler vedere intenzionalmente la realtà. Per influsso dello straniero l'armonica «molteplicità» di Vienna diverrà «minacciosa».

Nel caos degli stili si inserisce allora un'immagine dissonante. L'incubo vissuto da Erwin per le strade di Vienna, quando gli pare che infiniti occhi spalancati lo fissino, o quando si sente disperatamente solo tra una folla indifferente, richiama quadri angoscianti di Munch come *Abend auf der Karl Johann Strasse* o *Angstgefühl*. Sono opere rispettivamente del 1892 e del 1896, ma il clima è già quello da cui nascerà l'urlo degli espressionisti.

L'ambiguo idillio del *Garten der Erkenntnis* non è tuttavia turbato più che per un attimo. Riprende il dominio il contegno, lo stesso che permette a Chandos di continuare a svolgere le sue mansioni, quasi meccanicamente, in piena crisi esistenziale. Erwin morirà pacificato. Il suo trapasso non è quello del figlio del mercante nel *Märchen der 672. Nacht*, che muore kafkianamente «wie ein Hund» per il calcio di un cavallo, il cui muso somiglia al volto di un povero. Non è neppure la fine difficile di Niels Lyhne, che, ferito a morte, in una situazione ben più concretamente tragica, poco prima di spirare, vaneggia di una sua armatura e del desiderio di morire in piedi⁴⁵. La sua morte segna il naturale esaurirsi dell'attesa in una vita che altro non è se non un «einsamer Tod»

41. Tarot, *op. cit.*, p. 325.

42. Ivi.

43. L. Mittner, *Andrian*, in *Storia della letteratura tedesca. Dal Fine Secolo alla Sperimentazione*, Einaudi, Torino 1973, p. 1015.

44. A.J. May, *La Monarchia Asburgica* (1968), Il Mulino, Bologna, 1973, p. 453.

45. «Endlich starb er den Tod, den schweren Tod», *op. cit.*, p. 28.

(p. 57). E nell'istante della fine «der Erwin» è per la prima volta «der Fürst» (p. 58), portatore del suo destino e del suo fallimento come rappresentante di una classe sociale.

Si conclude così la quête del mistero della vita del Narciso di fine secolo, che non ha nulla di medievale, come voleva Du Bos⁴⁶, ma è la quête impressionistico-simbolistica dell'io del nobile austriaco sull'orlo della dissociazione alla ricerca di se stesso⁴⁷. Come l'impero austro-ungarico, l'io di Erwin, ripetendo la celebre espressione machiana, non si può salvare.

Il giardino della conoscenza si rivela quindi un hortus conclusus, da cui come dal giardino del Tiziano di Hofmannsthal la realtà è intenzionalmente esclusa. Ed è idealmente il parco di Schönbrunn con la sua natura artificiosa, le sue statue e le sue vasche, nelle cui acque si specchia Narciso. Proprio qui, dove la «sensibilissima» amica di Hofmannsthal si turba, scorgendo anche solo per un attimo, da lontano, «die öden, gefängnishaften grossen Vorstadthäuser»⁴⁸ il poeta diciottenne, come raccontò a Charles du Bos, aveva scritto la storia di Erwin. La più suggestiva metafora dell'esistenza è, nel racconto, l'attraversamento del parco di un castello che appartiene ad altri, guidati da servi estranei, da cui dipendono le bellezze che ci fanno vedere e la rapidità con cui vi passiamo davanti.

Giardini carichi di significati simbolici caratterizzano del resto la letteratura austriaca⁴⁹, a cominciare da quello del *Rosenhaus* nel *Nachsommer* di Stifter, di cui nel *Garten* appare una volta un'immagine significativa: «...dann schaute durch das Fenster die Landschaft herein...» (p. 25), dove l'umanizzarsi della natura sottolinea il disumanarsi dei due amici che si guardano, chiusi nella «Rüstung» (p. 37) della loro «unfruchtbaren Schönheit» (p. 25), senza poter pronunciare una parola che sia di aiuto all'altro.

Nel polveroso e pur splendido giardino rococò del *Prolog zu dem Buch Anatol* di Hofmannsthal si recita ancora la commedia della vita.

Nei vecchi parchi dei castelli ormai disabitati di Trakl, dove il

46. C. Du Bos, *Leopold Andrian*, in *Approximations*, Quatrième Série et Cinquième Série, Editions Corréa, Paris 1948, pp. 143-171.

47. K. Kraus, *Die demolierte Literatur*, in *Das Junge Wien* I, cit., pp. 647-664.

48. H. v. Hofmannsthal, *Aufzeichnungen*, pp. 156-157.

49. C.E. Schorske, *The transformation of the garden*, in «American Historical Review», 1967, p. 1306.

marmo delle statue si è ingrigito e corrosivo, alitano già il declino e la morte e si consuma il mito absburgico. Nel giardino di Trakl è autunno, in quello di Andrian è idealmente piena estate, un momento supremo di ebbrezza e di stordimento che precede il declino. La sua Vienna, scriverà, ricordando Hofmannsthal, ci appare immediatamente prima della rovina operata dalla «barbarie moderna»⁵⁰. Sebbene non mancassero già allora voci contro l'esagerato «Jammern über den Verfall Wiens»⁵¹ insieme alla protesta per il fatto che fossero favoriti ovunque i nobili, per il romanticismo che dominava in politica e per la scomparsa in Austria delle libertà civili.

La fine del giardino simbolico potrebbe essere segnata dallo scoppio provocato intenzionalmente con una carica di esplosivo dall'espressionista Kokoschka⁵² in un giardino pubblico frequentato dalla buona borghesia, ideale parallelo a quel colpo del 28 giugno 1914, che in un attimo mandò in pezzi il mondo della sicurezza di ieri. Anche se poi egli si sentirà bandito dall'Eden ed anelerà a ritornarvi.

Proprio in prossimità e nel corso della prima guerra mondiale, che col crollo dell'impero segna la fine del loro mondo, si ebbe significativamente un riavvicinamento tra Andrian ed Hofmannsthal, se di riavvicinamento si può parlare in un rapporto d'amicizia tanto profondo. Console generale a Varsavia, Andrian favorisce in qualche modo il ruolo di Hofmannsthal quale portavoce politico-culturale dell'Austria, organizzando per lui una serie di conferenze. In *Die letzten Tage der Menschheit* Kraus appunta i suoi strali contro l'inestinguibile estetismo dei due amici, rappresentandoli nel pieno della guerra non vicino ad un fuoco di bivacco, come li immagina Bahr, ma in un ufficio militare di assistenza, mentre Andrian si appresta a declamare Baudelaire⁵³.

Nel 1918, con una decisione in cui motivi di carattere pratico, quali la speranza di vedere rappresentate le proprie opere al Burgtheater si mescolano a motivi d'origine sentimentale, Hofmann-

50. L. Andrian, *Erinnerungen an meinen Freund*, in Hofmannsthal, *Der Dichter im Spiegel der Freunde*, Hrsg. v. H.A. Fiechtner, Francke Verlag, Bern und München, p. 70.

51. K. v. Thaler, *Aus Wien*, in «Deutschland. Wochenschrift für Kunst, Literatur, Wissenschaft und soziales Leben», Nr. 2, 12.10.1889, pp. 31-32, cit. da *Das Junge Wien*, 1887-1902, Nimeyer 1976.

52. O. Kokoschka, *Aus der Jugendbiographie. Schriften 1907-1955*, ed. H.M. Wingler, München, 1956, pp. 21-46.

53. K. Kraus, *Die letzten Tage der Menschheit*, op. cit., pp. 146-148.

sthal caldeggia la nomina di Andrian a sovrintendente di quel tempio della cultura viennese all'ombra della monarchia, in cui entrambi precocissimi frequentatori avevano ricevuto le prime indelebili impressioni. Dopo pochi mesi, con la fine dell'impero, Andrian abbandonò l'incarico, per il quale tra l'altro pare fosse poco dotato.

L'evoluzione di Hofmannsthal a cominciare dal 1918, quale appare in *Der Schwierige*, *Das Salzburger Grosse Welttheater* e *Der Turm*, la sua sempre più sentita esigenza di ristabilire un ordine da contrapporre al tangibile crollo dei valori, procede parallelamente a quella di Andrian, che si manifesterà più tardi, ma in maniera più clamorosa.

Il silenzio che Andrian fece seguire al *Garten der Erkenntnis*, interrotto da pochi saggi di carattere prevalentemente politico e dalla poesia *Dem Dichter Österreichs*, dedicata ad Hofmannsthal, ispirò a Borchardt la metafora di un lungo sonno destinato a guarirlo⁵⁴. Di quali proporzioni fosse stata la crisi che lo aveva travagliato, lo dice l'opera che appare solo nel '30, *Die Ständeordnung des Alls*. Il crollo del nobile austriaco aveva rappresentato per Andrian il fallimento dell'uomo tout-court; nella fine dell'impero egli aveva intravisto letteralmente «die letzten Tage der Menschheit». Ritiratosi a vita privata, non solo per difficoltà obiettive a trovare una nuova occupazione, ma quasi non gli fosse più possibile un qualsiasi inserimento nel cosmo sconvolto, l'anno 1918 è per lui una sorta di anno zero. In *Die Ständeordnung des Alls* egli costruisce un sistema metafisico di carattere tomistico, nel quale ridà all'io dissociato, travolto e sconfitto dal mondo esterno, la posizione che gli compete nel cosmo, una posizione di dignità e di supremazia, insieme alle nature angeliche, nei confronti degli altri esseri rispetto a Dio. «Das Wissen vom Rang ist die Vollendung der Erkenntnis»⁵⁵ è la conquistata chiave della conoscenza. L'affermazione, che si riferisce a gerarchie metafisiche, potrebbe riportarsi a concrete differenze sociali. La bellezza acquista ora una base etica: «Nur wer das Gute sucht, wird beharrende Schönheit finden»⁵⁶. Il tema dell'ordine, oscil-

54. «...und wenn ich hier den orestischen Namen Leopold Andrians mit der leisen Stimme anrufe, die den Schlaf des Heilenden ehrt, so geschieht es, um eine künftige, genauer abhandelnde Erörterung ihre Pflicht gegen den *Garten der Erkenntnis* zu lehren», R. Borchardt, *Rede über Hofmannsthal*, op. cit., p. 93.

55. *Die Ständeordnung des Alls*, op. cit., p. 98.

56. Ivi, pp. 261-262.

lante tra vecchio ed eterno, socio-politico e metafisico, che è un motivo costante della letteratura austriaca da Grillparzer e Stifter fino ai rappresentanti contemporanei delle avanguardie (basti pensare all'ordine gerarchico del castello in *Die Pfirsichtöter* (1973) di A. Kolleritsch)⁵⁷ trova in quest'opera filosofico-teologica l'espressione più assoluta. Con *Österreich im Prisma der Idee. Ein Katechismus der Führenden*, apparsa nel 1937, un anno prima dell'Anschluss, si ha l'impressione che per Andrian dopo l'apparente rivolgimento si chiuda un cerchio. L'esigenza metafisica dell'autore si precisa in quella che Magris ha definito «metafisica absburgica»⁵⁸. Dall'estetismo non esce veramente passando al «du», ma idealmente a quel «wir»⁵⁹ col quale nell'empito della passione patriottica interviene già nella narrazione del *Garten der Erkenntnis*. È, lo dice egli stesso, un «Kulturich»⁶⁰, un «erweiterter Egotismus»⁶¹, per cui Broch ha parlato di «Kollektiv-Narzissmus» che «Hauptinstrument aller Politik- sich als Gruppenbewusstsein äussert, als 'Nationalbewusstsein', als 'Klassenbewusstsein'»⁶².

Come il mito del Narciso fine secolo era stato narrato idealmente in un salotto, così la dissertazione storico-politico-filosofica intorno all'Austria, alla sua funzione e al suo destino, che è argomento del libro, si svolge in forma di dialogo platonico, iniziatosi una sera di primavera del 1935 fra il Volksgarten e il Michaelerplatz e protrattosi fino a tarda notte in un palazzo patrizio. Erwin, poeta cinquantenne, uno dei personaggi, è idealmente l'Erwin del *Garten der Erkenntnis* ormai maturo, che non passeggia solo per i vicoli di Vienna, ma in compagnia di tre figure appartenenti più che mai al mondo del racconto giovanile e alla matrice culturale di Andrian: un padre gesuita, un nobile di nome Heinrich Philipp, e un ufficiale della guardia nazionale, che ha appena tenuto agli ex-allievi del collegio gesuita di Kalksburg un discorso sulla grandezza dell'Austria e degli Asburgo.

57. W. Weiss, *Zum Beispiel ein allegorisches Schloss. Ordnung in der österreichischen Literatur, im Umkreis der Tausend-Jahr-Feiern betrachtet*, in «Die Presse», 4/5 September 1976, p. 33.

58. C. Magris, *Il mito absburgico nella letteratura austriaca moderna*, p. 273.

59. Cfr. *Garten*, p. 18 e p. 46.

60. *Prisma*, p. 126.

61. *Ivi*, p. 261.

62. H. Broch, *Hofmannsthal und seine Zeit*, op. cit., p. 115.

La cultura che viene difesa nella disputa sulla Kultur contrapposta alla Zivilisation è ancora fondamentalmente la «Cultur die sich bespiegelt». Il rifiuto radicale e paradossale del presente si appunta tra l'altro contro il progresso tecnico, livellatore e spoezzante: la luce elettrica limiterebbe «das ästhetische Vermögen des Auges»⁶³. È la stessa fuga dalla realtà delle prime composizioni poetiche di Andrian, romantica poesia del crepuscolo e della notte, perché il «beseelter Reiz»⁶⁴ delle cose impallidisce alla luce meridiana e le rivela «grell gemein und nüchtern»⁶⁵.

La rottura con il passato ha segnato per Andrian l'irruzione della barbarie, termine che con l'affermarsi trionfale del nazismo acquista una sua tragica obiettività. In un sogno astorico ed in una chiusura più che mai totale alla realtà, l'unica possibilità di salvezza gli appare il ripristino dell'ordinamento monarchico e del ruolo preminente della nobiltà⁶⁶. L'opera si conclude col grido «Hoch der Kaiser, hoch Österreich!», dove il ricordo del finale di *König Ottokars Glück und Ende* era forse legato al desiderio impossibile di ristabilire, come Kaiser Rudolf, l'ordine turbato. Di fronte al pericolo del dilagante pangermanesimo Andrian propugna come strumento primo di diversificazione nei confronti della Germania una lingua che nella forma scritta renda tangibili le diversità così palesi in quella parlata. Quasi prevedesse questi sviluppi, Kraus in *Die letzten Tage der Menschheit* aveva fatto esprimere il «poeta austriacissimus» con un forte accento dialettale⁶⁷. Essere venuta meno al compito di affermare la propria originalità in campo linguistico, pare ad Andrian l'autentica sconfitta della nobiltà ed una delle cause determinanti della decadenza della cultura austriaca. Qui meraviglia che Andrian, il quale aveva seguito

63. *Prisma*, p. 81; la diffusione della ferrovia avrebbe inoltre ridotto la gioia di viaggiare, rendendo troppo facile il vagabondare di Erwin che nel *Garten der Erkenntnis* non era solo desiderio «nach neuen Dingen und neuen Wesen» ma attesa di «Zufälligkeiten, Schmerzen und Enttäuschungen der Reise», p. 51).

64. «Der Feste Süßigkeit...» in *Leopold Andrian und die Blätter für die Kunst*, Hrsg. und eingel. von W. Perl, Dr. Hauswedell & Co., Hamburg 1960, p. 71.

65. Ivi.

66. «Was in diesem Lande an Kultur war, ist vom Kaiserhaus und vom Adel ausgegangen oder durch sie ermöglicht worden. Im Umsturz ist zugleich mit der Dynastie und dem Adel auch unser Kulturgebäude zusammengebrochen. Deshalb vor allem bin ich Monarchist», *Prisma*, p. 50.

67. «Der Poldi (heisse, dunkle Stimme); Gu'n Tog, du Hugerl, weisst nix vom Bahr?... Du Hugerl is wohr dass der Bohr in dem Jahr noch nicht do wor oder is er gor eingerückt?», in *Die letzten Tage der Menschheit*, op. cit., p. 148.

con tanta attenzione la produzione dell'amico, non vedesse nello *Schwierige* una magistrale realizzazione di ciò che propugnava. Come si apprende dal suo carteggio con Hofmannsthal, dopo la pubblicazione di *Die Ständeordnung des Alls* egli aveva sempre invano tentato di tornare definitivamente alla poesia. Il vate del nazionalismo austriaco, auspicato nell'opera, è il poeta di sempre vivi sentimenti monarchici che sappia ritrovare ed imporre la parola.