

Maurizio Pirro  
(Bari)

*La rappresentazione del rituale di poesia  
nel ciclo «Waller im Schnee» di Stefan George*

Abstract

This paper focuses on para-religious elements in the poetry of Stefan George, with reference to the cycle *Waller im Schnee*, which occupies the middle of the first section in the collection *Das Jahr der Seele* (1897). The waning of the sentimental relationship between the protagonist and his interlocutor is linked to the loss of effectiveness of a priestly ritual, which in the past had held the two together and whose significance has now diminished through perplexity and misunderstanding.

I dieci componimenti del ciclo intitolato *Waller im Schnee* formano la sezione mediana (tra *Nach der Lese* e *Sieg des Sommers*) della prima parte dello *Jahr der Seele* e – nella cronologia finzionale dell'opera, calibrata sui ritmi stagionali – si collocano sotto il dominio dell'inverno. Data alle stampe nel novembre 1897 in tiratura limitata e poi nell'ottobre 1898 (con data 1899) in una seconda edizione destinata a una circolazione più ampia, la raccolta – per la sua elevata diffusione già al momento della sua uscita e poi almeno fino alla Seconda guerra mondiale, nonché per la presenza di alcune poesie oggetto di estesa ricezione (è appena il caso di ricordare che nel testo incipitario, *Komm in den totesagten park und schau*, si identifica comunemente un manifesto della poetica dell'autore) – segna probabilmente il culmine dell'influenza di George come lirico, prima che, a partire al più tardi da *Der Siebente Ring* (1907), l'orizzonte della sua attività cominci a essere presidiato dall'amministrazione del cenacolo e dall'elaborazione di quelle costruzioni mitografiche che della concezione pedagogica praticata nel cenacolo stesso costituiscono la base ideologica, e che finiscono per riflettersi in modo inconfondibile anche nella produzione del poeta.

In *Waller im Schnee* confluiscono alcuni dei materiali più antichi tra quelli riferibili al nucleo dello *Jahr der Seele*, largamente configurati fin dall'inverno 1892/93. È peraltro del tutto improprio ricercare aspetti di coe-

renza assoluta fra le caratteristiche specifiche del ciclo e quelle dell'opera completa, giacché il metodo di lavoro di George non si basa sulla crescita progressiva di una raccolta a partire da un fondamento tematico o formale omogeneo. I singoli cicli si sviluppano, al contrario, come unità indipendenti e, nella struttura sovraordinata in cui finiscono per venire inseriti, conservano in ogni caso una natura fungibile. A fronte del carattere palesemente additivo e frammentario della loro costruzione, le opere di George – a cominciare dai *Bücher der Hirten- und Preisgedichte, der Sagen und Sänge und der Hängenden Gärten* (1895), la sua quarta pubblicazione in volume – trovano il più resistente momento di unità nel sistema degli strumenti di raccordo sintagmatico fra gruppi di componimenti, con i quali l'autore opera al livello paratestuale.

Predisposizione di strutture di collegamento paranarrativo intese a isolare un certo numero di testi in una sequenza compatta, adozione di criteri numerici di ordinamento dei testi secondo principi di rigorosa simmetria, disseminazione di elementi di recursività e ciclicità tali da segmentare la struttura generale dell'opera in una catena di microsistemi tenuti insieme da vincoli anulari<sup>1</sup>, anticipazione e ripresa di motivi fondamentali da una raccolta all'altra (spesso in posizione di particolare evidenza, per esempio – secondo una consuetudine largamente documentata nelle pubblicazioni degli anni Novanta – in modo che il testo conclusivo di una raccolta contenga già *in nuce* i motivi dominanti della successiva, dettando in un certo senso preliminarmente le norme interpretative da applicare nella lettura); tutte queste tecniche, delle quali George si serve regolarmente per la configurazione architettonica di ciascuna raccolta, hanno chiaramente la funzione di neutralizzare le aspettative ermeneutiche legate all'idea di opera d'arte come risultato effusivo di un'ispirazione spontanea radicata negli strati profondi della soggettività dell'autore e di sostituire a tali aspettative l'evidenza del carattere intenzionale e artificioso dell'opera stessa, vincolando al tempo stesso il talento del poeta non all'intensità sentimentale dell'*Erlebnis*, ma alla pervasività della sua capacità combinatoria<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Cfr. Gabriel Simons: *Die zyklische Kunst im Jugendwerk Stefan Georges. Ihre Voraussetzungen in der Zeit und ihre allgemeinen ästhetischen Bedingungen*, Köln 1965 (Diss. ).

<sup>2</sup> A parte gli studi che occasionalmente hanno dato conto dell'applicazione di queste tecniche in singole raccolte, si deve a Steffen Martus (*Werkpolitik. Zur Literaturgeschichte kritischer Kommunikation vom 17. bis ins 20. Jahrhundert mit Studien zu Klopstock, Tieck, Goethe und George*, Berlin – New York 2007) un'analisi globale e teoreticamente fondata del significato generale di tali procedimenti, del loro funzionamento semiotico e delle istanze ideologiche che in essi trovano soddisfazione.

E nondimeno è vero che sarebbe altrettanto improprio svincolare queste poesie dal loro contesto biografico, legato al tormentato rapporto che tra 1892 e 1896 si stabilisce tra George e Ida Coblenz, la sensibile lettrice dei primi scritti del poeta, nonché la destinataria della materia amorosa raccolta nel *Buch der Hängenden Gärten* e nella prima sezione dello *Jahr der Seele*<sup>3</sup>. George entra in contatto con la donna in una fase di radicale ripensamento della propria poetica, segnata dalla difficoltà di concepirne ulteriori linee di sviluppo alla conclusione di *Algabal*. Il fallimento del tentativo di instaurare una relazione di discepolato con Hugo von Hofmannsthal, a cui aveva confessato la sensazione di impotenza generata dall'esaurimento di una stagione creativa<sup>4</sup>, pone a George con urgenza la necessità di uscire da una condizione di sostanziale isolamento. Esauritosi il breve periodo, tra 1889 e 1890, in cui la conoscenza di Albert Saint-Paul gli aveva aperto le porte del circolo dei *mardistes* riuniti a Parigi intorno a Stéphane Mallarmé, George sente con acutezza la necessità di raccogliere intorno al proprio progetto di rinnovamento dell'estetica («in der kunst glauben wir an eine glänzende wiedergeburt»<sup>5</sup>, come con una certa enfasi scrive nel fascicolo inaugurale dei «Blätter für die Kunst») un gruppo di individui congeniali. Proprio il passo claudicante con cui si avvia l'impresa dei «Blätter», peraltro, rimanda con molta chiarezza all'ardua realizzabilità di tale proposito; la penuria di collaboratori di livello, sondati mediante un febbrile esercizio di osservazione delle novità editoriali affidato all'amico Carl August

---

<sup>3</sup> Sulla persona di Ida Coblenz, sulle vicende che segnano la sua relazione con George, nonché sulla trasformazione finzionale di queste ultime nell'opera del poeta, cfr. Friedrich Thiel: *Vier sonntägliche Straßen. A Study of the Ida Coblenz Problem in the Works of Stefan George*, New York et al. 1988, Jürgen Viering: *Nicht aus Eitelkeit – der Gesamterscheinung wegen. Zur Beziehung zwischen Stefan George und Ida Coblenz*, in *Euphorion* 102, 2008, pp. 203-239 e Elisabeth Höpker-Herberg: *Ida Coblenz. Zeugnisse zu ihrem George-Erlebnis*, in *Frauen um Stefan George*. Hrsg. von Ute Oelmann und Ulrich Raulff, Göttingen 2010, pp. 85-102.

<sup>4</sup> In una lettera a Hofmannsthal del gennaio 1892 scrive appunto che «was ich nach Halgabal noch schreiben soll ist mir unfasslich» (*Briefwechsel zwischen George und Hofmannsthal*. A cura di Robert Boehringer, Küpper, München – Düsseldorf 1953<sup>2</sup>, p. 12). Si occupa delle conseguenze prodotte nell'attività del primo George dalla delusione delle attese nutrite nei confronti di Hofmannsthal Rainer Kolk: *Literarische Gruppenbildung. Am Beispiel des George-Kreises 1890-1945*, Tübingen 1998, pp. 80-86. Cfr. inoltre Stefan Breuer: *Ästhetischer Fundamentalismus. Stefan George und der deutsche Antimodernismus*, Darmstadt 1995, pp. 128-148 e Jens Rieckmann: *Hugo von Hofmannsthal und Stefan George. Signifikanz einer "Episode" aus der Jahrhundertwende*, Tübingen – Basel 1997.

<sup>5</sup> Ottobre 1892. Cito dalla riproduzione anastatica edita dalla Stefan George Stiftung: *Blätter für die Kunst*. Begründet von Stefan George – Herausgegeben von Carl August Klein 1892-1919, Düsseldorf – München 1967, vol. I, serie I, p. 2.

Klein, obbliga George a pubblicare nella rivista in forma anonima prove ricavate dalla propria officina giovanile e ad affiancare i testi inediti con un numero crescente di traduzioni da poeti del Simbolismo francese, delle quali egli stesso è l'autore.

Nel mezzo di questa crisi<sup>6</sup>, che è innanzi tutto di natura ideologica e culturale (come prova la tentazione, espressa più volte tanto nell'immediatezza dei fatti quanto *a posteriori*<sup>7</sup>, di abbandonare l'uso del tedesco in favore del francese, e così rompere ogni legame con ciò che gli appare come l'insopportabile provincialismo della società guglielmina), l'incontro con una figura dotata di tanta empatia, animata da una visibile passione ermeneutica nei confronti delle sue opere, non può che apparire a George come una felice promessa di risanamento dalle angosce del presente. Sulla vicinanza della donna, è chiaro, si riversano anche inevitabili attese di origine sentimentale e sessuale, la cui delusione finisce poi per intrecciarsi con risentimenti di natura "professionale" quando Ida Coblenz, che nel 1895 sposa un agiato commerciante e si trasferisce a Berlino, nella capitale mette in piedi un salotto letterario di discreto successo e, nel tenerne le fila, avvia una relazione con uno dei suoi frequentatori, proprio quel Richard Dehmel che per George costituiva uno degli esempi più notevoli dell'abisso di insignificanza nel quale poteva sprofondare la banalità della maniera neoromantica. Già prima della rottura, in ogni caso, i prodromi del distacco si erano manifestati nel poeta sul doppio piano della disillusione personale e della sfiducia circa la solidità delle competenze interpretative effettivamente possedute dall'interlocutrice. Per esempio nel giugno 1895, allorché Ida Coblenz, ormai coniugata Auerbach, legge nell'annata 1894 dei «Blätter für die Kunst» alcune poesie di George alle quali si sentiva vincolata da un rapporto di particolare affinità e indirizza all'amico alcune accorate espressioni circa la propria capacità di sentire in tutta la sua dolorosa portata il turbamento dal quale quelle poesie trovavano origine, non riuscendo peraltro a raccogliere altro che il suo irritato dispetto, malcelato da una dichiarazione di poetica circa il carattere necessariamente impersonale

<sup>6</sup> Ne dà succintamente conto Thomas Karlauf: *Stefan George. Die Entdeckung des Charisma*, München 2007, pp. 184 ss.

<sup>7</sup> Ad Albert Saint-Paul scrive il 5 gennaio 1893: «L'Allemagne commence à me dégouter» (cit. in Robert Boehringer: *Mein Bild von Stefan George*, München – Düsseldorf 1950, p. 31). Nel marzo 1896, superato il periodo di improduttività, dirà retrospettivamente a Hofmannsthal, con riferimento anche al poeta belga Paul Gérardy, un altro collaboratore dei «Blätter»: «wer weiss ob ich – wenn ich Sie nicht oder Gérardy als dichter gefunden hätte – in meiner muttersprache weitergedichtet hätte» (*Briefwechsel zwischen George und Hofmannsthal*, cit., p. 90).

dell'arte davvero efficace: «die kunst – meine kunst vielmehr – kann kein erlebnis keine erregung unmittelbar wiedergeben. sie wartet auf die rhythmische umsetzung. Durch diese heraus die tiefe erregung “das blutende” klingend zu empfinden sei sache meiner wenigen leser»<sup>8</sup>.

Sulle liriche di *Waller im Schnee* è addensato appunto il peso di queste insolubili ambivalenze prodotte dall'intreccio fra speranza, disinganno e incertezza sul significato autentico della propria inclinazione sessuale. Quando nel 1897 George stabilisce di includerle nello *Jahr der Seele*, i rapporti con la donna sono oramai interrotti in modo definitivo; la dedica del libro, che originariamente era stata riservata a lei, viene trasferita alla sorella dell'autore, il quale inoltre, per affermare sì un principio di poetica, ma anche per mettere al sicuro l'opera da attribuzioni maliziose, premette alla seconda edizione un breve testo introduttivo volto a emancipare il libro da qualunque possibile riferimento al suo contesto empirico:

Auch einige die sich dem sinn des verfassers genähert haben meinen es helfe zum tieferen verständnis wenn sie im Jahr der Seele bestimmte personen und örter ausfindig machten · möge man doch (wie ohne widerrede bei darstellenden werken) auch bei einer dichtung vermeiden sich unweise an das menschliche oder landschaftliche urbild zu kehren: es hat durch die kunst solche umformung erfahren dass es dem schöpfer selber unbedeutend wurde und ein wissen-darum für jenen andren eher verwirrt als löst. Namen gelten nur da wo sie als huldigung oder gabe verewigen sollen und selten sind sosehr wie in diesem buch ich und du die selbe seele.<sup>9</sup>

Questo conflitto tra una persistente volontà di forma che, come si è detto, si esprime in un marcato incremento delle componenti sovraindivi-

---

<sup>8</sup> Stefan George – Ida Coblenz: *Briefwechsel*. Hrsg. von Georg Peter Landmann und Elisabeth Höpker-Herberg, Stuttgart 1983, p. 31.

<sup>9</sup> Stefan George: *Sämtliche Werke in 18 Bänden*, vol. IV: *Das Jahr der Seele*. Hrsg. von Georg Peter Landmann, Stuttgart 1982, p. 7. Thomas Mann fraintenderà la distinzione tra «dichtung» e «darstellende werke» e arriverà alla conclusione che George intendesse celebrare la natura intima e soggettiva dell'enunciazione poetica, contrapponendola al modo mediato e oggettivo di regimi argomentativi di ordine saggistico. In realtà George, abrogando ogni nesso tra l'attività formativa del poeta e il carattere contingente della sua situazione personale, punta a una definizione della lirica di segno diametralmente opposto rispetto a quello sospettato da Mann (le cui annotazioni sono negli appunti stesi a partire dal 1909 in vista della composizione di un saggio intitolato *Geist und Kunst*, poi mai portato a termine. In Hans Wysling: «*Geist und Kunst*». *Thomas Manns Notizen zu einem «Literatur-Essay»*, in Paul Scherrer – Hans Wysling: *Quellenkritische Studien zum Werk Thomas Manns*, Bern – München 1967, pp. 123-233, in particolare pp. 170-171).

duali del discorso lirico (con l'obiettivo di portarne in superficie il carattere di costruito non naturale, e dunque interamente subordinato all'energia figurativa che lo pervade, non alla potenza sensitiva dell'autore) e il vincolo comunque trasparente – al punto che George avverte la necessità di negarlo, finendo così per attirare tanto più incisivamente l'attenzione del lettore sulla sua esistenza – esercitato dalla condizione spirituale del soggetto poetante, non solo intride lo *Jahr der Seele* e l'intero complesso delle poesie dedicate a Ida Coblentz, ma sta fisso nel centro stesso della poetologia georgeana, presidiandone un po' tutte le espressioni. In *Waller im Schnee*, certo, è reso più distintamente percepibile dalla forte connotazione identitaria dei motivi su cui si trova a esercitarsi, ma il suo rilievo si spinge di per sé molto oltre il limite di questa circostanza occasionale e ha a che fare con uno dei moventi generali tra quelli che in George disciplinano concezione e prassi dell'estetico.

Fin dal componimento inaugurale delle *Hymnen*, la prima raccolta pubblicata dal giovane autore nel 1890, lo stato di vitalità e persuasione associato alla condizione estetica non è presentato come il possesso esclusivo di individui illuminati da una percezione istintiva del trascendente, ma, all'opposto, come il risultato di un graduale e inflessibile lavoro di autoperfezionamento. In *Weibe*, questo il titolo della poesia alla quale mi riferisco, la discesa della «herrin», che cala sul soggetto per imprimergli il crisma dell'elezione e impartirgli la consacrazione collegata all'esercizio della sovranità stilistica, è l'effetto, non la causa della potenza formativa che promana dallo spirito di quello stesso soggetto. Il bacio della sovrana funge in questo senso da sigillo e da conferma, non da agente del cambiamento interiore evocato dalla lirica. L'oggetto della poesia è la sequenza delle operazioni autopedagogiche che un individuo predisposto alla lettura simbolica dell'esistente compie per accedere a una radicale rieducazione delle proprie facoltà percettive (secondo quella pedagogia della visione che si ritrova in diversi luoghi dell'opera georgeana), e il cui prodotto è appunto l'epifania della musa: «Nun bist du reif · nun schwebt die herrin nieder»<sup>10</sup>.

Quest'idea dell'eccellenza estetica come oggetto di una possente tensione pedagogica affiora costantemente nella poesia di George. In *Komm in den totgesagten park und schau*, per esempio, la rappresentazione del paesaggio

<sup>10</sup> Stefan George: *Weibe*, v. 17, in *Sämtliche Werke in 18 Bänden*, vol. II: *Hymnen – Pilgerfahrten – Algalal*. Hrsg. von Ute Oelmann, Stuttgart 1987, p. 10. Un'analisi del mancato compimento dell'investitura a opera della «herrin» in Ludwig Lehnen: *Mallarmé et Stefan George. Politiques de la poésie à l'époque du symbolisme*, Paris 2010, pp. 280-281. Qualche osservazione anche in Helmut Henne: *Sprachliche Spur der Moderne. In Gedichten um 1900: Nietzsche, Holz, George, Rilke, Morgenstern*, Berlin – New York 2010, pp. 76-81.

naturale nell'ottica delle sue componenti disponibili a un trattamento di amplificazione semantica presuppone un accostamento graduale del destinatario a quella condizione di piena capacità formativa che la poesia intende mettere in scena, non il suo possesso preliminare. La sequenza delle operazioni percettive ad alto indice performativo alle quali il lettore viene sollecitato («Dort nimm das tiefe gelb · das weiche grau / Von birken und von buchs»; «Erlese küsse sie und flicht den kranz»; «Vergiss auch diese letzten astern nicht»; «Und auch was übrig blieb von grünem leben / Verwinde leicht im herbstlichen gesicht»)<sup>11</sup> mira a creare le premesse non per l'instaurazione di un regime di senso in contrasto con quello normalmente sperimentato nell'esistenza comune, ma per il potenziamento e l'intensificazione dei regimi già concretamente operanti. La poesia, a ben vedere, non dice nulla sull'aspetto assunto dal paesaggio al termine delle procedure di estetizzazione dalle quali è investito, e ciò proprio perché il vero oggetto del testo è lo stato di rinnovata capacità formativa dell'individuo invitato a sondare il potenziale di senso che in quel paesaggio stesso giace silente<sup>12</sup>.

Un discorso analogo può essere fatto per un'altra celebre lirica incipitaria, e cioè il primo testo del *Vorspiel* a capo del *Teppich des Lebens* (1899). Anche qui l'incontro con una figura tradizionalmente addetta alla manifestazione del senso, l'angelo, non produce di per sé una trasformazione radicale dello spazio in cui tale incontro si svolge. Oggetto della poesia non è un atto riuscito di estetizzazione del reale, ma lo stato di tensione feconda e insoddisfatta nel quale versa il soggetto alle prese con l'indecifrabile rivelazione della potenza semantica annidata tra le pieghe del suo orizzonte percettivo. Il *Teppich des Lebens* ha inizio con un atto di imperiosa chiamata a raccolta delle energie ancora disponibili a trasfigurare poeticamente la realtà e a risollevarlo il parlante da una situazione di crisi («Ich forschte bleichen eifers nach dem horte / Nach strofen drinnen tiefste kümmerniss / Und dinge rollten dumpf und ungewiss – / Da trat ein nackter engel durch die pforte:»)<sup>13</sup>. La discesa dell'angelo attesta l'esistenza di un

---

<sup>11</sup> Stefan George: *Sämtliche Werke in 18 Bänden*, vol. IV, cit., p. 12.

<sup>12</sup> Peter Sprengel (*Geschichte der deutschsprachigen Literatur 1870-1900. Von der Reichsgründung bis zur Jahrhundertwende*, München 1998) parla di un invito alla «collaborazione creativa» che il poeta rivolge nei confronti «del Tu come lettore o co-poeta» (p. 649). Da ultimo Friedmar Apel (*Das Auge liest mit. Zur Visualität der Literatur*, München 2010, pp. 133-140) ha chiamato in causa per la poesia la semantica imperniata sul motivo della «leggibilità del mondo».

<sup>13</sup> Stefan George: *Sämtliche Werke in 18 Bänden*, vol. V: *Der Teppich des Lebens und die Lieder von Traum und Tod. Mit einem Vorspiel*. Hrsg. von Ute Oelmann, Stuttgart 1984, p. 10.

potenziale plastico che attende di venire indirizzato verso una forma concreta e testimonia dell'esistenza di un ordine sovrapersonale, senza impiantarne la sostanza nel mondo visibile:

Auf seinem haupte keine krone ragte  
 Und seine stimme fast der meinen glich:  
 Das schöne leben sendet mich an dich  
 Als boten: während er dies lächelnd sagte

Entfielen ihm die lilien und mimosen –  
 Und als ich sie zu heben mich gebückt  
 Da kniet auch ER · ich badete beglückt  
 Mein ganzes antlitz in den frischen rosen.<sup>14</sup>

L'illuminato è tale non perché tra le sue mani prenda materialmente forma una nuova semantica della realtà, ma perché il contatto con la trascendenza gli schiude l'intuizione di ordini di senso non sospettati, che devono essere organizzati e codificati in una tecnica pedagogica intesa a espandere l'attitudine sensitiva di chi aspira a condividere la sovrabbondante energia formativa annidata nello «schönes leben»<sup>15</sup>.

Se è evidente che su questo punto si gioca la questione della sociabilità dell'estetico, davvero decisiva per il retto intendimento della posizione di George come mitologo e *leader* del cenacolo, è altrettanto evidente che tale questione è presidiata da quel conflitto tra il condizionamento esercitato dal contingente e l'aspirazione all'impersonalità della forma del quale si è detto a proposito delle liriche collegate alla tormentata consuetudine con Ida Coblenz. Non c'è dubbio che la struttura appellativa della poesia di George, nitidamente documentabile fin dalle prove aurorali, implichi un dislivello tra la collocazione dell'individuo poetante e quella del destinatario, il quale è in ogni caso subordinato alla fascinazione carismatica sprigionata dal parlante. Questo dislivello, finché riguarda la sfera ristretta dei

<sup>14</sup> *Ibidem*. Sullo «schönes Leben», una delle costruzioni fondative della poesia di George, cfr. i contributi raccolti nella miscellanea *Das Ideal des schönen Lebens und die Wirklichkeit der Weimarer Republik. Vorstellungen von Staat und Gemeinschaft im George-Kreis*. Hrsg. von Roman Köster et al., Berlin 2009, in particolare quelli di Gerhard Plumpe (*Die Idee des «schönen Lebens» im Kontext der Avantgarde*, pp. 65-76), Robert E. Norton (*Das schöne Leben als ethisches Ideal*, pp. 123-133) e Bruno Pieger (*Menschliche Gemeinschaft oder «Das Leben von Gedichten»*, pp. 151-169).

<sup>15</sup> Segnalo la tesi divergente sostenuta da Christian Oestersandfort, secondo cui lo «schönes leben», inteso come unione sintetica di reale e ideale, sarebbe una dimensione già realizzata nella figura dell'angelo, che se ne farebbe portatore nell'ambito del visibile (*Platonisches im «Teppich des Lebens»*, in *George-Jahrbuch*, 7, 2008/2009, pp. 100-114).

rapporti cenacolari, non può che reggersi sulla manifestazione visibile della primazia del maestro, coadiuvata e corroborata da tutti i segni dell'eccellenza individuale. Una volta trasferita oltre il limite della relazione personale ed esclusiva tra il maestro e l'allievo, la prassi di tale esercizio di sovranità, per conservare la sua efficacia, deve però necessariamente confluire in una norma sovraindividuale, in un principio culturale valido indipendentemente dalla distanza fra il sovrano e i suoi sottoposti. Il punto è che George non arriva mai a emanciparsi da questo fondamento soggettivo per la legittimazione del potenziale riumanizzante dell'estetico. L'istanza *kulturkritisch* che attraversa tutta la sua poesia (e che deve indurre a relativizzare la tradizionale questione circa il livello di continuità fra la produzione precedente e quella successiva alla presunta svolta del *Siebenter Ring*) è sì incentrata sul dominio di una concezione della forma scabra e, nella sua tendenza a un grado di massima astrazione e verità assoluta, ostile a ogni possibile lettura empatizzante; non meno importante è tuttavia il richiamo autoritario al radicamento di quell'istanza nel puro e semplice gesto della sua affermazione a opera del *leader*, in assenza di qualunque esplicitazione circa la sostenibilità del suo contenuto. Lo slancio verso la determinazione di un paradigma di valore autoevidente perché alimentato da un ordine di senso depurato da tutte le interferenze contingenti si ritrova a essere surrogato dalla perentorietà della sua proclamazione, che acquisisce di per sé una capacità di legittimazione assiologica.

Questo si può considerare come il punto di contraddizione mai veramente superato nella poetica di George e sistematicamente attestato tanto dalle sue imprese di ideologo, quanto a maggior ragione dalla sua attività letteraria. Questo è peraltro anche uno dei fattori di più viva fecondità nella sua concezione estetica, poiché il potere di fondazione di cui lo scrittore investe la propria parola finisce per generare combinazioni idiosincratice e arbitrarie che, quando per esempio si applicano al campo della memoria culturale (uno dei canali ideologici di autopromozione più familiari a George e ai suoi sodali, che vi individuano l'opportunità di accreditare il poeta come il compitore delle linee di tradizione congeniali alla sua prospettiva e insieme come il superatore di quelle incompatibili con i suoi interessi egemonici), danno corpo a pratiche suggestive di decostruzione del passato<sup>16</sup>, affini per molti aspetti alle legge del "buon vicino" sviluppata a non grande distanza di tempo da Aby Warburg. Il riferimento è in particolare al ci-

---

<sup>16</sup> Per un inquadramento più ampio Maurizio Pirro: *Il passato come oggetto di costruzione in Stefan George*, in *culturalstudies. it. Quaderni del Dottorato in Studi Culturali*. A cura di Roberta Coglitore e Serena Marcenò, Palermo 2008, pp. 159-166.

clo degli *Zeitgedichte*, nel *Siebenter Ring*, in cui George pone se stesso nel punto terminale di una eccentrica genealogia<sup>17</sup>, nella quale convergono tra gli altri Dante, Goethe, Goethe, Elisabetta d'Austria e Leone XIII, la cui apparente disorganicità trova in realtà un elemento di coesione nel principio – che il poeta trasferirà nelle opere storiografiche dei suoi discepoli, e a cui faranno capo per esempio gli studi di Friedrich Gundolf sulla sopravvivenza culturale del cesarismo e il trattato di Ernst Kantorowicz su Federico II di Svevia – secondo cui il potenziale formativo di una certa epoca non riposa unicamente nelle sue rappresentazioni estetiche, ma si ritrova in tutte le realizzazioni sostenute da una costruzione di totalità<sup>18</sup>.

La tematizzazione delle procedure addette alla costituzione del senso mediante la risemantizzazione della realtà, secondo quanto si è detto su *Weibe e Komm in den totesagten park und schau*, è una delle modalità elettive alle quali George ricorre per riportare tra loro in equilibrio la pretesa di oggettività del lavoro finzionale e l'ostinata resistenza che le basi carismatiche della sua concezione di cultura oppongono a tale istanza di astrazione. L'esplicitazione dei sistemi di significazione simbolica sottesi alla rigenerazione della capacità percettiva del soggetto poetante e, per questa via, alla reviviscenza della sostanza ontologica celata nelle pieghe del paesaggio, conferisce all'enunciazione poetica un carattere marcatamente ritualizzato. La pronuncia del testo ha come oggetto e insieme come effetto la guarigione della realtà e degli individui che vi operano dallo stato di angosciosa inattività provocato dalla perdita della capacità di simbolizzare. L'accentuazione di questa inclinazione performativa conferisce al parlante uno statuto sacerdotale e al modo della sua proclamazione una curvatura misterica alimentata da una diffusa simbologia parareligiosa<sup>19</sup>. La costruzione mitografica nella quale George si esercita assumendo come oggetto uno studente di ginnasio, Maximilian Kronberger, e trasformandolo, al-

<sup>17</sup> Cfr. Jan Andres: *Gegenbilder. Stefan Georges poetische Kulturkritik in den «Zeitgedichten» des «Siebenten Rings»*, in *George-Jahrbuch*, 6, 2006-2007, pp. 31-54.

<sup>18</sup> Per il lavoro svolto intorno a questi motivi nell'ambito del *Kreis* sono fondamentali gli studi che Michael Thimann ha dedicato a Friedrich Gundolf: *Caesars Schatten. Die Bibliothek von Friedrich Gundolf. Rekonstruktion und Wissenschaftsgeschichte*, Heidelberg 2003 e *Vorbilder und Nachbilder: Friedrich Gundolf (1880-1931)*, in *Ideengeschichte der Bildwissenschaft. Siebzehn Porträts*. Hrsg. von Jörg Probst und Jost Philipp Klenner, Frankfurt am Main 2009, pp. 75-96. Segue lo sviluppo di alcune di queste linee nella lirica di George Jan Andres: *Stefan Georges Erinnerungsorte in den «Tafeln» des «Siebenten Ring»*, in *«Nichts als die Schönheit». Ästhetischer Konservatismus um 1900*. Hrsg. von Jan Andres et al., Frankfurt am Main – New York 2007, pp. 164-185.

<sup>19</sup> Cfr. Wolfgang Braungart: *Ästhetischer Katholizismus. Stefan Georges Rituale der Literatur*, Tübingen 1997.

l'indomani della sua morte, in Maximin, il dio annunciatore di una radicale redenzione, risponde appunto al tentativo di impiantare il lavoro alla forma estetica su una semantica indipendente dalla persona del poeta, eppure a questo indissolubilmente legata nella misura in cui il poeta stesso si accredita come l'unico abilitato a fornire la retta interpretazione del pellegrinaggio terrestre della giovane divinità. Dal *Siebenter Ring* in poi (in cui tutta una sezione è dedicata all'edificazione del culto di Maximin) l'opera di George finisce, come è noto, per coincidere con l'accreditamento della natura divina del ragazzo e con la predisposizione del cerimoniale destinato alla sua celebrazione<sup>20</sup>.

In *Waller im Schnee* la rappresentazione del rituale di poesia appare presidiata da elementi di perplessità e di crisi. L'evocazione della figura amata, sulla quale sono proiettate attese di rigenerazione e vera e propria conversione, lascia rapidamente posto alla dolorosa confessione dell'esaurimento delle energie formative che avevano animato il legame nel tempo felice dell'incontro e della scoperta. La distanza che separa i due individui, vanificando ogni tentativo di comprensione reciproca, viene misurata proprio sull'indifferenza nella quale cadono le procedure rituali attivate dal parlante. All'imminenza della separazione si accompagna così lo sconforto generato dalla difficoltà di spiritualizzare l'esistente e dalla perturbante prospettiva di dover sussistere su un piano di irredimibile insignificanza. Come nel *Buch der Hängenden Gärten*, in cui il passaggio dal compimento dell'amore al suo inopinato cedimento finisce per dare corpo a una sequenza lineare non priva di una circolarità narrativa, così in queste liriche la condizione spirituale del parlante si manifesta al lettore nei termini di un progressivo e ininterrotto cambiamento di stato.

Nel segmento inaugurale del ciclo, che corrisponde all'accensione del vincolo tra le due figure, il valore della relazione di empatia stabilitasi tra costoro è identificato nell'effetto terapeutico generato dalla comune attitudine a cogliere livelli di senso nascosti sotto la superficie del visibile. Il turbamento esistenziale del soggetto, prima della redenzione suscitata dall'arrivo dell'altro, dipende appunto dall'assenza di un regime visuale e semantico in grado di strutturare in modo stabile l'erranza percettiva a cui è consegnata la sua attività sensoriale:

---

<sup>20</sup> Sul mito di Maximin cfr. Gerhard Plumpe: "Geschichte" im Werk Georges – Der Impuls der Kosmiker, in Alfred Schuler – *Chaos und Neubeginn. Zur Funktion des Mythos in der Moderne*, Berlin 1978, pp. 192-208; Claus-Artur Scheier: *Maximins Lichtung. Philosophische Bemerkungen zu Georges Gott*, in *George-Jahrbuch*, 1, 1996/1997, pp. 80-106; Jan Stottmeister: *Pythagoreische Elemente in Stefan Georges Maximin-Kult*, in *George-Jahrbuch*, 6, 2006-2007, pp. 122-149.

[...]  
 Zu sternen schau ich führerlos hinan ·  
 Sie lassen mich mit grauser nacht allein.  
 Ich möchte langsam auf dem weissen plan  
 Mir selber unbewusst gebettet sein.

Doch wenn die wirbel mich zum abgrund trügen ·  
 Ihr todeswinde mich gelinde träft:  
 Ich suchte noch einmal nach tor und dach.  
 Wie leicht dass hinter jenen höhenzügen  
 Verborgten eine junge hoffnung schläft!  
 Beim ersten lauen hauche wird sie wach.<sup>21</sup>

Il vagheggiamento di una dimensione riparata e protetta, pervasa da una calda intensità affettiva, deve evidentemente bilanciare lo smarrimento prodotto dalla visione non controllata dell'aperto<sup>22</sup>. Il vuoto associato all'assenza di un ordine percettivo assoluto e indipendente dalla prospettiva personale del parlante, il quale non a caso definisce la propria visione «führerlos», viene riempito dal talento visuale della figura amata, che ripopola l'orizzonte sensitivo dell'amico imponendogli con sapiente dolcezza il ritmo fecondo di una percezione metamorfica dell'esistente.

Il secondo testo del ciclo tratta di questa proliferazione immaginale, collegandola – in modo conforme al marcato carattere spaziale della poesia di George, nella quale la segnalazione delle linee di sviluppo topografico opera di per sé come marcatore di senso – al moto comune che l'Io e il Tu intraprendono verso l'aperto, per darsi reciprocamente ragione della sua inafferrabile ricchezza<sup>23</sup>. L'instaurazione di questo pacificato regime

<sup>21</sup> Stefan George: *Sämtliche Werke in 18 Bänden*, vol. IV, cit., p. 24.

<sup>22</sup> Questo desiderio di consistere in un luogo minimo e privato è ancora più evidente in una stesura anteriore, che nel dicembre 1895 George pubblica nei «Blätter für die Kunst». Qui in luogo dei primi due versi citati compaiono i quattro seguenti: «Die sterne – mich verwirrendes geleite – / Verschwimmen: schau ich führerlos hinan / Und lassen mich mit grauser nacht allein / Ich schrecke vor der ungeahnten weite» (traggo la variante dall'apparato in appendice a Stefan George: *Sämtliche Werke in 18 Bänden*, vol. IV, cit., p. 134).

<sup>23</sup> «Mir ist als ob ein blick im dunkel glimme. / So bebend wähltest du mich zum begleite / Dass ich die schwere wandrung benedeite · / So rührte mich dein schritt und deine stimme. // Du priesest mir die pracht der stillen erde / In ihrem silberlaub und kühlen strahle / Die frei der lauten freude und beschwerde. / Wir nannten sie die einsam keusche fahle // Und wir bekannten ihren rauhen mächten / Dass in den reinen lüften töne hallten / Dass sich die himmel füllten mit gestalten / So herrlich wie in keinen maien-nächten» (*Ivi*, p. 25).

sensitivo assume per le due figure l'aspetto di un esercizio di sovranità. La cura pedagogica che l'individuo amato profonde in favore dell'altro è inseparabile dall'istituzione di un rapporto di condizionamento carismatico che si esprime innanzi tutto al livello elementare di una gestualità ostensiva. Non può sfuggire qui come l'inclinazione performativa sia incardinata nella poetica dell'autore fin dalle opere più antiche e come essa non debba affatto attendere, per manifestarsi nella sua piena portata, l'avvio di una strategia sistematica di intervento ideologico in un contesto socioculturale concreto (come accade con il *Siebenter Ring* e poi sempre più incisivamente con le raccolte successive). La lezione di tecnica visuale impartita al soggetto non può che intrecciarsi con l'istituzione di un legame spirituale pervasivo e privo di residui, di cui dà conto il terzo componimento della serie:

Mit frohem grauen haben wir im späten  
Mondabend oft denselben weg begonnen  
Als ob von feuchten blüten ganz beronnen  
Wir in den alten wald der sage träten.

Du führtest mich zu den verwunschnen talen  
Von nackter helle und von blassen düften  
Und zeigtest mir von weitem wo aus grüften  
Die trübe liebe wächst im reif der qualen.<sup>24</sup>

Il rituale di semantizzazione viene eseguito qui in una sfera minima e limitata al commercio sentimentale tra due figure intrise di reciproca sollecitudine.

Il cedimento inspiegato del vincolo sentimentale determina l'interruzione immediata del rituale stesso, la rivelazione del suo insanabile *deficit* di pervasività, che diventa puro e semplice vuoto di senso, come documentato dalla quinta lirica del ciclo:

Ich trat vor dich mit einem segenspruche  
Am abend wo für dich die kerzen brannten  
Und reichte dir auf einem samtnen tuche  
Die höchste meiner gaben: den demanten.

Du aber weisst nichts von dem opferbrauche ·  
Von blanken leuchtern mit erhobnen ärmen ·  
Von schalen die mit wolkenreinem rauche  
Der strengen tempel finsternis erwärmen ·

---

<sup>24</sup> *Ivi*, p. 26.

Von engeln die sich in den nischen sammeln  
 Und sich bespiegeln am kristallinen lüster ·  
 Von glühender und banger bitte stammeln  
 Von halben seufzern hingehaucht in düster

Und nichts von wünschen die auf untern sprossen  
 Des festlichen altars vernehmlich wimmern ..  
 Du fassest fragend kalt und unentschlossen  
 Den edelstein aus gluten tränen schimmern.<sup>25</sup>

L'esplicita sottolineatura della natura parareligiosa del rituale estetico rende ancora più radicale la contraddizione fra la cura che il parlante dedica all'allestimento delle procedure destinate alla celebrazione dell'ufficio e la freddezza con la quale l'interlocutore assiste a questa operazione fraintendendone tanto i singoli passaggi quanto il significato complessivo. L'aspettativa di senso collegata alla solennità del gesto liturgico, la cessione dell'oggetto consacrato, si infrange contro l'incomprensione del destinatario, la quale si manifesta non tanto nel suo mancato coinvolgimento nell'atmosfera del rito, quanto nell'incapacità di accostarsi alla struttura semantica profonda del rito stesso, che presuppone una forma di silenzioso cedimento alla fascinazione e alla forza di imposizione dei procedimenti che ne caratterizzano l'amministrazione. La perplessità con la quale il personaggio accompagna passivamente la costruzione della scena si esprime nella frequenza dei quesiti («fragend»), come si legge nel penultimo verso) che vengono avanzati circa il significato effettivo del rituale, il quale evidentemente non può che essere afferrato tramite un'intuizione istantanea e non bisognosa di esplicazioni razionali.

La topografia della celebrazione è evocata dall'ottica inconsapevole e parziale dell'individuo non iniziato. Lo stato di sofferenza ed estraneità che avvelena la relazione tra i personaggi (di qui in poi tematizzato più volte anche in altre liriche del ciclo)<sup>26</sup> si riflette in modo palpabile sul piano

<sup>25</sup> *Ivi*, p. 28.

<sup>26</sup> Per esempio nel sesto componimento: «Ich lehre dich den sanften reiz des zimmers / Empfinden und der trauten winkel raunen · / Des feuers und des stummen lampenflimmers · / Du hast dafür das gleiche müde staunen. // Aus deiner blässe fäch ich keinen funken · / Ich ziehe mich zurück zum beigemache / Und sinne schweigsam in das knie gesunken: / Ob jemals du erwachen wirst? erwache!» (*Ivi*, p. 29). E poi ancora nel settimo: «Noch zwingt mich treue über dir zu wachen / Und deines duldens schönheit dass ich weile · / Mein heilig streben ist mich traurig machen / Damit ich wahrer deine trauer teile. // Nie wird ein warmer anruf mich empfangen · / Bis in die späten stunden unsres bundes / Muss ich erkennen mit ergebnem bangen / Das herbe schicksal winterlichen fundes.» (*Ivi*, p. 30).

gestuale, connotando la corporeità delle figure secondo la tradizionale iconografia addetta alla rappresentazione dell'umore malinconico<sup>27</sup>. Il mancato intendimento del carattere iniziatico del rito rischia di svuotarne la procedura, riducendo la sua complessa struttura a mero apparato ornamentale. L'insistenza sui singoli costituenti figurativi presenti lungo l'orizzonte sensibile del celebrante durante lo svolgimento dei compiti liturgici mira evidentemente a opporre un argine alla dispersione del suo significato, attirando l'attenzione dell'interlocutore sulla sua superficie morfologica, costellata di rappresentazioni immaginali circondate da un alone di forte allusività. Il rafforzamento dell'aura distende intorno agli oggetti coinvolti nella liturgia un contorno evocativo inteso a contrastare l'impo-  
verimento del loro potenziale semantico.

Il ciclo non si conclude peraltro sul congedo degli amanti, ma adombra un orizzonte di rigenerazione del senso e di riattivazione delle capacità simboliche del parlante. In questo, *Waller im Schnee* replica abbastanza palesemente la curvatura del *Buch der Hängenden Gärten*, in cui alla perdita di energia (che lì veniva messa in scena tanto sul piano erotico, quanto su quello del vigore plastico) seguiva l'immersione terapeutica in una sorta di indistinzione primitiva, adombrata tramite la suggestione esercitata sul soggetto dal flusso delle acque. I componimenti conclusivi della sezione chiamano in causa la medesima simbologia acquatica, a cui appare ancora associato un potenziale lenitivo. Il ringiovanimento evocato dalla ripresa del ritmo naturale è subordinato alla separazione; il vincolo invernale non regge all'ingresso in una nuova sfera di senso:

[...]  
Zu raschem abschied musst du dich bequemen  
Denn auf dem weiher barst die starre rinde ·  
Mir däucht es dass ich morgen knospen finde ·  
Ins frühjahr darf ich dich nicht mit mir nehmen.<sup>28</sup>

L'ultima lirica segnala che il ristabilimento dell'equilibrio interrotto investe e presuppone innanzi tutto il recupero di una misura di sorvegliata disciplina, che riguarda tanto il controllo delle passioni quanto l'esercizio del rigore formale richiesto dal possesso della sovranità stilistica. Individuo e natura si corrispondono nel segno di un rinnovamento di vitalità che, se nel paesaggio riflette una meccanica ciclicità morfologica, nel parlante si

---

<sup>27</sup> Ancora nella sesta lirica: «So oft ich zagend mich zum vorhang kehre: / Du sitztest noch wie anfangs in gedanken · / Dein auge hängt noch immer an der leere · / Dein schatten kreuzt des teppichs selbe ranken» (*Ivi*, p. 29).

<sup>28</sup> Nona lirica (*ivi*, p. 32).

disegna attraverso il gesto di sprezzatura dell'individuo liberato e riconsegnato all'integrità del proprio volere:

Wo die strahlen schnell verschleissen  
Leichentuch der kahlen auen ·  
Wasser sich in furchen stauen  
In den sumpfen schmelzend gleissen

Und zum strom vereinigt laufen:  
Türm ich für erinnerungen  
Spröder freuden die zersprungen  
Und für dich den scheiterhaufen.

Weg den schritt vom brande lenkend  
Greif ich in dem boot die ruder –  
Drüben an dem strand ein bruder  
Winkt das frohe banner schwenkend.

Tauwind fährt in ungestümen  
Stößen über brache schollen ·  
Mit den welken seelen sollen  
Sich die pfade neu beblümen.<sup>29</sup>

La descrizione del soggetto è accompagnata da una metaforologia di carattere iniziatico che rimanda evidentemente all'ingresso in una condizione di rinascita. Volgendo le spalle al moto delle acque, dunque emancipandosi dalla furia delle passioni, il soggetto affronta l'aperto su una barca. La dispersione del senso viene frenata e corretta attraverso una forma di culturalizzazione dell'esperienza in grado di neutralizzare gli elementi distruttivi che allignano nel livello sensibile dell'esperienza stessa. Lo sforzo autopedagogico sotteso a un'operazione del genere ha infine come effetto la riunione tra l'individuo e la sua comunità. Mentre l'ambiente circostante si ripopola dei segni della vitalità primaverile, il navigante viene incoraggiato dal saluto che un «fratello» gli porge dalla riva. La sociabilità della poesia – è questa la conclusione di *Waller im Schnee* – sta in un rapporto necessario con la guarigione spirituale del poeta. Il significato terapeutico che George proietterà sulla trasfigurazione di uno studente nella divinità a cui darà il nome di Maximin si svilupperà secondo questo schema e radicherà questa dimensione di socievolezza nella sfera protetta e rigidamente strutturata della piccola comunità dei discepoli.

---

<sup>29</sup> *Ivi*, p. 33.