

Annali della Facoltà di Studi Umanistici  
dell'Università degli Studi di Milano

---

# ACMIE

2/2016

Ledizioni 



ACME – Annali della Facoltà di Studi Umanistici dell'Università degli Studi di Milano

*Direttore:*

Edoardo Esposito

*Comitato di Direzione:*

Andrea Capra - Caroline Patey  
Irene Piazzoni - Paolo Rusconi - Paolo Spinicci

*Comitato scientifico:*

Jocelyn Benoist - Yves Chevretil Desbiolles - Antonino di Francesco  
Alfonso D'Agostino - Oliver Janz - Georges Letissier  
Marco Modenesi - Francisco Rico - Fabrizio Slavazzi - Alessandro Zucchi

*Coordinamento scientifico e redazionale:*

Virna Brigatti  
virna.brigatti@unimi.it

La rivista è semestrale ed accoglie articoli e studi su tutti gli argomenti che costituiscono materia d'insegnamento della Facoltà. Gli originali debbono essere presentati via email, attraverso la responsabile del Coordinamento, Virna Brigatti, al Comitato di Direzione, e inoltrati in forma cartacea al Direttore presso il Dipartimento di Studi Letterari, filosofici e linguistici, Via Festa del Perdono 7, 20122 Milano.

Gli articoli presentati per la pubblicazione sono sottoposti a revisione scientifica anonima.

Vol. LXIX 2016

*Abbonamenti/subscriptions:*

Italia: 100 Euro - Europe: 120,00 Euro - Rest of the World: 130 Euro

Abbonamenti gestiti da/subscriptions managed by:

Libreria Ledi – International Bookseller  
riviste@internationalbookseller.com

Ledizioni

Via Alamanni 11 – 20141 Milano  
Tel. +39-0245071824 Fax +39-0242108107  
info@ledizioni.it

RIVISTA ONLINE/ONLINE JOURNAL AT:

<http://riviste.unimi.it/index.php/ACME/index>

Registrazione n.2657 del 4/4/1952 presso il tribunale di Milano, aggiornata il 18/9/2014.

## INDICE

### LO SPECCHIO MAGICO. HOFMANNSTHAL E LA GRECIA

<i>Nota del curatore</i>	9
MARCO CASTELLARI, <i>Sofocle, Hölderlin, Hofmannsthal. La Grecia come "specchio magico" e il teatro contemporaneo di lingua tedesca</i>	11
ANDREA LANDOLFI, <i>Antigona soror: Hofmannsthal, la classicità e il femminile eroico</i>	23
GHERARDO UGOLINI, <i>Un re smarrito nel labirinto del proprio palazzo. Sulla figura di Penteo nelle «Baccanti» di Hofmannsthal</i>	33
CHIARA M. BUGLIONI, <i>La Grecia di Hofmannsthal a teatro: regie reinhardtiane</i>	43
ELENA RAPONI, <i>«Più saggia di Edipo». Su alcune fonti di «Ödipus und die Sphinx» di Hofmannsthal</i>	55
MARCO RISPOLI, <i>Il ricordo di un ricordo. Nota sul viaggio in Grecia di Hofmannsthal</i>	65
GABRIELLA ROVAGNATI, <i>Il «borghese gentiluomo» mette in scena il mito greco: «Ariadne auf Naxos»</i>	77

### SAGGI

MARCO PELUCCHI, <i>Callimaco, il «Fedone» e la scuola filosofica cirenaica nell'epigramma per Cleombroto (23 Wil.)</i>	93
CARLO CELENTANO, <i>Il ruolo della Characene nella politica internazionale della prima metà del II secolo d.C.</i>	111
PAOLA CAMPONOVO, <i>La scena dell'atto II.2 di «Aida» nell'allestimento scaligero del 1872 secondo Quinto Cenni, la disposizione scenica e il bozzetto di Girolamo Magnani</i>	127
VIVIANA POZZOLI, <i>Lo Studio d'Arte Palma: Storia di un'impresa per il commercio artistico nell'Italia del dopoguerra</i>	145
SILVIA SPINELLI, <i>Tendenze interpuntorie in giovani narratori</i>	175

## POSTILLE

RAFFAELE RUGGIERO, <i>Machiavelli e la crisi dell'analogia</i> (Anna Maria Cabrini)	197
LUIGI MARFÈ, « <i>In English Clothes</i> ». <i>La novella italiana in Inghilterra: politica e poetica della traduzione</i> (Edoardo Esposito)	200
MARIANGELA TEMPERA, <i>Riccardo II dal testo alla scena</i> (Margaret Rose)	202
FRANCO MARUCCI, <i>Storia della letteratura inglese. Dalle origini al 1625</i> (Marialuisa Bignami)	204





## **Lo specchio magico. Hofmannsthal e la Grecia**



## NOTA DEL CURATORE

Con l'intenzione di guardare all'attualità dell'opera di Hugo von Hofmannsthal nel discorso critico e artistico contemporaneo, si è svolta il 29 aprile 2015 all'Università degli Studi di Milano la Giornata di studi letterari, teatrali e musicali *Lo specchio magico. Hofmannsthal e la Grecia*. A coronamento dei corsi di Letteratura tedesca e Storia del teatro tedesco di quel semestre, incentrati su forme di eredità e trasformazione dell'antico nella cultura di lingua tedesca fra Ottocento e Novecento, ho riunito antichisti, germanisti, musicologi, studiosi di letteratura e di teatro per discutere con loro e con gli studenti in che senso e in che modo il poeta austriaco ha strutturato la sua proposta culturale di una "nuova antichità" per i moderni, fondata sull'idea di una necessaria e continua trasformazione.

La sezione monografica di «Acme» che si apre qui di seguito vuole rendere testimonianza delle relazioni di quella giornata e del vivace dibattito che ne è conseguito. Essa è aperta da un mio saggio che, partendo da un esempio eclatante di recupero metamorfico della più celebre tragedia d'ispirazione antica di Hofmannsthal nel teatro contemporaneo, ne segue poi a ritroso le premesse storico-culturali. Ho deciso in questo senso di non stendere, come vuole una diffusa e certamente giustificata consuetudine a cui io stesso ho obbedito in altra sede, una sintesi introduttiva dei singoli saggi che compongono la collettanea, ma di presentare una riflessione critica nata dai vari spunti che la giornata di studi, nella quale ho svolto il ruolo di moderatore, ha offerto. Similmente, sei autori hanno ampliato per la pubblicazione le loro relazioni orali, inserendovi anche i risultati dello scambio con i colleghi e costruendo i saggi originali che seguono. Come il lettore potrà verificare, essi insistono su vari momenti, aspetti e forme dell'opera di Hofmannsthal e del suo contesto artistico-culturale, proponendo nuove fonti, riletture storiche e revisioni critiche di un panorama di vasta, interdisciplinare portata.

Prima di lasciare la parola ai singoli studiosi, concludo con alcune brevi osservazioni e con i giusti ringraziamenti per i vari attori che hanno reso possibile la giornata e, ora, la pubblicazione. Mi piace anzitutto ricordare la folta presenza di pubblico in quella sede, prima testimonianza del permanente interesse per le questioni poste a discussione, e la bella atmosfera che si è creata tra i relatori, che hanno fatto fruttare la molteplicità delle loro competenze nel segno di un dialogo scientifico e, mi preme aggiungere, culturale nel senso più alto del termine. Per il sovrapporsi di impegni e scadenze che caratterizzano il nostro lavoro, Giangiorgio Statragni, musicologo, non ha purtroppo potuto dare forma scritta all'ampia e densa riflessione che ha condotto con noi e per noi quel giorno sull'*Elena Egizia* di Hofmannsthal e Strauss. Alla sua vasta produzione scientifica sul compositore bavarese, culminata in una recente monografia (Giangiorgio Statragni, *Richard Strauss dietro la maschera. Gli ultimi anni*, Torino, EDT, 2015), si può qui rimandare il lettore interessato. Sono molto grato agli autori dei saggi, i colleghi e amici Andrea Landolfi, Gherardo Ugolini, Chiara M. Bu-

glioni, Elena Raponi, Marco Rispoli e Gabriella Rovagnati, per la loro squisita disponibilità a collaborare a questa raccolta di studi.

Un grazie anche ad «Acme» per la sua accoglienza: è davvero importante e fonte di autentica soddisfazione per chi scrive poter offrire questo contributo agli storici Annali, tangibile traccia dell'ampiezza e vitalità dei saperi umanistici nel nostro ateneo. Al Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere dell'Università degli Studi di Milano, che ha sostenuto finanziariamente la realizzazione della giornata hofmannsthaliana e che, nella persona del Direttore Marco Modenesi, ha rivolto i saluti inaugurali, come pure allo Österreichisches Kulturforum Mailand | Forum Austriaco di Cultura di Milano, che attraverso il Direttore Herbert Jäger ha dato il suo patrocinio all'evento, esprimo in chiusa la mia personale, profonda gratitudine.

Marco Castellari

SOFOCLE, HÖLDERLIN, HOFMANNSTHAL.  
LA GRECIA COME “SPECCHIO MAGICO” E IL TEATRO  
CONTEMPORANEO DI LINGUA TEDESCA

ABSTRACT

Starting from Werner Schroeter’s production *ANTIGONE//ELEKTRA* (2009, Berlin, Volksbühne), the paper traces back the unique dramaturgic and scenic connection of Friedrich Hölderlin’s translation of Sophocles’ *Antigonä* (1804) and Hugo von Hofmannsthal’s rewriting of Sophocles’ *Elektra* (1903) to some parallels between the two poets’ anticlassicist positions around 1800 and 1900 and the Berlin contemporary project. Thus, a central issue of German speaking drama and theatre in modern times is looked at from an original perspective.

Il saggio parte dal dittico tragico contemporaneo di Werner Schroeter *ANTIGONE//ELEKTRA* (2009, Berlino, Volksbühne) e ricostruisce le premesse storiche e critiche di questo inusitato accostamento drammaturgico e scenico della traduzione da Sofocle di Friedrich Hölderlin (*Antigonä*, 1804) e della tragedia “liberamente tratta da Sofocle” di Hugo von Hofmannsthal (*Elektra*, 1903). Il filo rosso di una rivivificazione dell’antico nella dialettica fra proprio ed estraneo, fra distanza e attualizzazione, permette di gettare nuova luce su capitoli fondamentali del dramma e del teatro di lingua tedesca d’ispirazione antica.

---

Berlino, 17 giugno 2009. Davanti al protiro che contrassegna la facciata della Volksbühne, storico teatro “politico” della capitale in Rosa-Luxemburg-Platz guidato da anni con grande energia provocatoria da Frank Castorf, è sparsa kleistiana sabbia del Brandeburgo.<sup>1</sup> Quattro attrici si muovono scalze, avvolte in larghe vesti di sapore settecentesco: sui gradini, davanti alle colonne, sopra la rena i lussuosi e ponderosi costumi di Alberte Barracq brillano nella sottile luce serale della tarda primavera. I ritmici e potenti versi declamati dalle protagoniste risuonano alti contro il rumore di fondo della città; li accompagna talvolta il frullare vespertino di uccelli del vicino parco.

Come in altri spettacoli della Volksbühne di quei giorni – una *Medea* dello stesso Castorf, ad esempio, o il *Prometeo* di Dimiter Gottscheff<sup>2</sup> – l’ambientazione *en*

---

<sup>1</sup> Castorf, è notizia recente, chiuderà con la stagione 2016/17 la sua lunga direzione, iniziata nel 1992. All’identità visuale e culturale della Volksbühne ha contribuito in maniera fondamentale, accanto a Castorf e ad altri registi, l’artista Bert Neumann, scomparso nel 2015. Con la morte di Neumann e l’addio di Castorf, si è scritto, si chiude una pagina importante della storia teatrale della Berlino riunificata.

<sup>2</sup> Il direttore artistico sceglie la versione senecana per la sua *Medea*, basandosi sulla traduzione di Bruno W. Häuptli, che intreccia con testi di Alexander Kluge; Gottscheff, regista di origine bulgara particolarmente versato nella produzione di spettacoli basati su mediazioni moderne di classici greci, contribuisce al “progetto antico” della Volksbühne inscenando il *Prometeo* eschileo nella versione che Heiner Müller aveva approntato su una interlineare di Peter Witzmann.

*plein air* accoglie una messinscena di drammaturgia d'ispirazione antica. Il regista Werner Schroeter (1945-2010), noto dagli anni Settanta come cineasta del film tedesco d'autore e per vari spettacoli di teatro soprattutto musicale, discusso e anticonvenzionale artista della contaminazione fra forme, stili e contesti, ha costruito con le sue collaboratrici Monika Keppler e Sabine Zielke un dittico tragico spiccatamente femminile. Nella loro *ANTIGONE//ELEKTRA*, che fonde con ampia rielaborazione e notevoli tagli la traduzione sofoclea di Friedrich Hölderlin (1770-1843; *Antigonä*, 1804) e la tragedia "liberamente tratta da Sofocle" di Hugo von Hofmannsthal (1874-1929; *Elektra*, 1903), tutte le battute sono attribuite a donne.<sup>3</sup> Anne Ratte-Polle veste i panni di Antigone, inflessibile figlia di Edipo, e pronuncia anche i versi con cui lo zio Creonte condanna il suo pietoso gesto di sepoltura simbolica del fratello Polinice; Dörte Lyssewski (Elettra) e Almut Zichler (Clitennestra, con alcune parti di Oreste) intessono il duro scontro tra madre e figlia; Pascale Schiller si alterna infine nei ruoli di Ismene e di Crisotemide, invano protese a convincere le rispettive sorelle a non compiere l'atto che è per entrambe inevitabile. Sono inoltre mantenuti – e realizzati a più voci – alcuni passaggi corali dell'*Antigone* sofocleo-hölderliniana; come noto la riscrittura di Hofmannsthal in atto unico ha invece rinunciato a tale elemento stilistico-strutturale tipico del modello.

La contaminazione contemporanea fra le due rielaborazioni moderne della tragedia antica, tappe fondamentali nella ricchissima storia del confronto con il dramma greco nella letteratura, nella cultura e nel teatro di lingua tedesca fra Settecento e Novecento,<sup>4</sup> produce uno spettacolo di circa un'ora e mezza in cui le due vicende mitiche si alternano e inevitabilmente s'intrecciano. L'intrigante lettura di Schroeter è fondata sui concetti di femminilità, morte e solitudine e lavora soprattutto a partire dalla parola tragica, da cui derivano chiaramente le scelte sul piano di scena e costumi, di mimica e gestualità.<sup>5</sup> Come suggerisce il sottotitolo dello spettacolo, *Alles ist tot – Formen der Einsamkeit (Tutto è morto – Forme di solitudine)*, le due figure Antigone ed Elettra sono accostate in particolare perché, assolute nella loro posizione di fronte alla morte dei congiunti e decise nella direzione da dare alle loro parole e azioni, si ritrovano in una solitudine eroica, che culmina per entrambe in una morte in cui convivono dolore e felicità.<sup>6</sup> Non a caso, nella nuova drammaturgia Antigone esordisce esclaman-

<sup>3</sup> Si è fatto riferimento, per i testi di Hölderlin, all'edizione stoccardiana (StA); per *Antigonä* si veda StA 5, pp. 203-262. I testi di Hofmannsthal sono stati consultati nell'edizione francofortese (SW); per *Elektra* si veda SW 7, pp. 61-110.

<sup>4</sup> Per un primo orientamento sull'ampio tema si rimanda a RIEDEL 2000 da una prospettiva letteraria e a FLASHAR 2009 per la storia teatrale. Per il contesto hölderliniano si parta dalle relative voci in KREUZER 2002. Sulla stagione al cui centro è Hofmannsthal il primo riferimento è FRICK 1998.

<sup>5</sup> Come emergerà anche da alcune recensioni discusse in seguito, la conduzione delle attrici e le scelte di costumi e ambientazione spingono concordi lo spettacolo a concentrarsi sul testo pronunciato dalle protagoniste e sulla loro individuale condizione. Le scelte drammaturgiche, di cast e di contesto parlano altrettanto a favore di un'insistenza sui campi semantici della solitudine, della morte, del femminile eroico.

<sup>6</sup> Si veda *infra*, nt. 11 il riferimento al saggio di JELINEK 2009, vicino alla fucina drammaturgica, in cui i concetti di dolore e felicità emergono chiaramente nel loro rapporto dilemmatico. Il testo

do «O tomba! O talamo»<sup>7</sup> – con le parole dunque che, nella traduzione hölderliniana, seguono in III, 3 la condanna di Creonte alla doppia solitudine dell’esser murata viva («là lasciatela riposare / solitaria sola»).<sup>8</sup> Elettra a sua volta urla fin dalle sue primissime parole, come già in Hofmannsthal, la totale solitudine cui la condanna da tempo la morte del padre: «Sola! Ahimè, tutta sola!».<sup>9</sup> Più di altri aspetti delle due eroine, che avrebbero portato a sottolineare alcune differenze di fondo, nel sostrato mitico come nelle sue variazioni in testi antichi e moderni,<sup>10</sup> contano dunque per Schroeter e il suo team i tratti che fanno dell’Antigone sofocleo-hölderliniana e dell’Elettra sofocleo-hofmannsthaliana figure legate da un vincolo sororale ideale, ulteriore rispetto ai legami di sangue rescissi con la violenza e impediti nel lutto (con Agamennone, con Polinice), negati dall’opposto interesse (con Creonte, con Clitemnestra), naufragati nella mancata solidarietà delle sorelle (con Ismene, con Crisotemide).

A supporto del proprio lavoro drammaturgico e registico sulle solitarie eroine antiche la produzione berlinese si richiama esplicitamente a Elfriede Jelinek (1946), probabilmente la voce teatrale più autorevole, nel mondo di lingua tedesca, sulla costellazione tematica al centro del lavoro di Schroeter. Un denso contributo saggistico redatto per l’occasione dalla scrittrice premio Nobel per la letteratura 2004 è riportato interamente nel programma di sala.<sup>11</sup> Senza qui poter discutere nel dettaglio la com-

---

stesso di Hofmannsthal espone in marcata evidenza «il peso / della felicità» nell’ultima battuta pronunciata da Elettra, presa in un’esaltata danza di morte («die Last / des Glückes», SW 7, p. 110). Le traduzioni in italiano sono qui e oltre sempre di chi scrive.

<sup>7</sup> «O Grab! o Brautbett!», StA 5, p. 242.

<sup>8</sup> «[...] dort laßt sie ruhn / Einsam allein», *ibidem*. Sofocle non ha qui l’elemento semantico del “(ri)posare”.

<sup>9</sup> «Allein! Weh, ganz allein» (SW 7, p. 66). Si noti il parallelismo tematico forse non causalmente creato dalla drammaturgia accostando i due *loci*: nella versione hölderliniana da Sofocle, immediatamente dopo l’invocazione della tomba come talamo, Antigone dice: «allora andrò / verso i miei cari, dei quali con gli altri morti / il più gran numero, dopo che trapassarono, / una luce ha salutato irosa-pietosa» (perifrasi per la loro accoglienza presso Persefone); in Hofmannsthal Elettra evoca immediatamente dopo il lamento sulla solitudine i «freddi recessi» in cui è stato «scacciato» il padre Agamennone (cfr. Hölderlin: «Da werd’ ich reisen / Den Meinen zu, von denen zu den Todten / Die meiste Zahl, nachdem sie weiter gangen, / Zornigmitleidig dort ein Licht begrüßt hat», StA 5, p. 242, con Hofmannsthal: «Der Vater fort / hinabgescheucht in seine kalten Klüfte», SW 7, p. 66).

<sup>10</sup> Si pensi ad esempio ad alcune fondamentali differenze: da un lato Antigone oppone al divieto di Creonte un atto personale di ribellione non violenta (anche se dagli esiti in ultima analisi letali per sé e per Emone), dall’altro Elettra cova vendetta ma non la realizza personalmente, per poi crollare morta dopo che il redivivo fratello Oreste l’ha compiuta, allungando la catena di sangue.

<sup>11</sup> Il titolo del brano è *Nichts hinter dem Berg* (letteralmente: *Nulla dietro la montagna*) e fa riferimento all’espressione idiomatica tedesca (*mit etw.*) *hinter dem Berg halten*, dal lessico militare relativo a un’imboscata, nel senso di: “tacere, tenere nascosto o segreto”. Per Jelinek le due eroine Antigone ed Elettra portano a espressione integralmente le loro intenzioni (dunque “non tengono nascosto nulla”), «in una sorta di opposto della psicoanalisi, nella quale ci si apre senza però spesso sapere quanto si tiene nascosto. Queste donne dicono quella stessa montagna che spingono davanti a sé, con grandissima fatica» («in einer Art Gegenteil von Psychoanalyse, in der man ausspricht, oft ohne es zu wissen, womit man da hinterm Berg hält. Diese Frauen sprechen den Berg selber, den sie vor sich herschieben, unter größten Mühen», JELINEK 2009, s.p.).

plexa riflessione jelinekiana, che lavora sul tessuto mitico e tragico con le categorie critiche (culturali, psicologiche e linguistiche) a lei consuete, è evidente come l'insistenza sulle decisioni e azioni (intra)prese da Antigone ed Elettra quali diretta espressione del loro essere più profondo – esse *sono*, scrive Jelinek, le loro stesse decisioni, il loro stesso agire, e con ciò *sono* quelle forme di solitudine che si cristallizzano attorno al dilemma dolore-felicità<sup>12</sup> – rispecchi con notevole consonanza il lavoro di Schroeter. Notoriamente, il regista e la scrittrice hanno alle loro spalle collaborazioni importanti e possono contare su una marcata affinità stilistica e ideologica.<sup>13</sup>

La critica teatrale ha reagito alla doppia tragedia messa in scena da Schroeter dividendosi nettamente tra favore e sconcerto. Unanime è stato quasi solo il plauso per le attrici, con anche i detrattori dello spettacolo pronti a difenderne le doti interpretative, a loro avviso non valorizzate dalla lettura imposta dalla produzione. Pure concordi sono i recensori di professione nel dare massimo peso alla dimensione testuale, valutando però poi l'efficacia del lavoro sulla parola in maniera affatto diversa – ciò vale sia per l'ambiziosa drammaturgia in sé, con i suoi alti predecessori Hölderlin e Hofmannsthal, sia per la vera e propria resa scenica, attraverso la recitazione delle interpreti, e indiretta, nel complesso estetico dello spettacolo. Irene Bazinger giudica positivamente la fusione delle fonti quali combinazione di «due drammi incasellati l'uno nell'altro in maniera brillante e diretta» e sottolinea come il regista si sia affidato «completamente alla forza delle parole».<sup>14</sup> Dirk Pilz coglie in particolare nell'interpretazione attoriale – le quattro sono d'altronde affermate interpreti della scena tedesca – la capacità di dare a tale concentrazione poetico-linguistica una realizzazione performativa: l'Elettra di Lyssewski è per lui una «figura scolpita a tratti secchi, cesellata a parole, gesti e rabbia», come ormai poche se ne vedono sulla scena contemporanea, vera e propria «lanciaparole»; l'Antigone di Ratte-Polle, una «scagliasguardi», è parallelamente costruita sulla mimica degli occhi, nella quale si condensa anche la gestualità insita nelle sue tonanti parole.<sup>15</sup> Complessivamente, Pilz esprime in ogni caso un giudizio meno lusinghiero di Bazinger, avvi-

<sup>12</sup> «Le decisioni di queste donne, Elettra e Antigone, sono e rimangono inaccessibili, anche se tutti i parametri sono ben evidenti. Le loro decisioni possono solo essere fraintese, poiché ogni decisione che prendono [...] altro non è che il loro essere. Loro stesse. Ciò che queste donne sono, sono le loro decisioni; le spingono dentro a tutte le forme possibili di solitudine e in ogni variante di un dilemma dolore-felicità» («Die Ent-Scheidungen dieser Frauen, Elektra und Antigone, sind und bleiben unzugänglich, obwohl alle Parameter offen daliegen. Ihre Entscheidungen können nur mißdeutet werden, denn jede Entscheidung, die sie treffen [...], ist nichts als ihr Sein selbst. Ihr Selbstsein. Was sie sind, diese Frauen, sind ihre Entscheidungen, die sie in alle Formen der Einsamkeit, die möglich sind, hineintreiben und in jede Variante eines Schmerz-Glück-Dilemmas», *ibidem*).

<sup>13</sup> Penso in particolare al film *Malina* (1990), per il quale Jelinek ha steso la sceneggiatura sulla base del noto romanzo di Ingeborg Bachmann e Schroeter ha firmato la regia, dirigendovi fra l'altro Isabelle Huppert. Si tratta probabilmente, accanto all'Orso d'oro 1980 *Palermo oder Wolfsburg* (*Palermo o Wolfsburg*), della pellicola più celebre di Schroeter.

<sup>14</sup> «[...] zweier intelligent-sinnlich ineinander verschachtelter Stücke»; «vollkommen auf die Kraft der Worte», BAZINGER 2009.

<sup>15</sup> «[...] schroffe Figurenskulptur, ganz aus Worten, Gesten und Wut gemeißelt»; «Wortwerferin»; «alles Gestische und Großtönende in ihre Augen verlegt», PILZ 2009. Al più tardi con Brecht il teatro tedesco ha riscoperto il potenziale gestuale della lingua tragica di Hölderlin.

cinandosi così alla posizione di Reinhard Wengierek. Questi considera la concentrazione sul testo sì riuscita e felicemente inattuale – non da ultimo per la Volksbühne castorfiana, precisa –; l’«inno alla più nobile arte poetica», la capacità di far «rilucere i testi, risuonare i versi» non riesce però nel complesso, secondo il critico, ad afferrare e travolgere davvero lo spettatore; la composizione di brani delle due tragedie finirebbe per assomigliare a un “best of” di arie d’opera, conclude richiamando uno degli ambiti artistici più frequentato da Schroeter.<sup>16</sup> All’estremo opposto di Bazinger, infine, è Till Briegleb, che rinviene nella regia di Schroeter addirittura il «goffo pathos di una vacua adorazione del testo» e bolla come «rianimazione di mezzi teatrali che hanno fatto il loro tempo» la pretesa di riportare sulla scena quegli «ah! e oh! che proprio alla Volksbühne sono stati tempo fa, pienamente a ragione e tra mille scintille, oggetto di scherno».<sup>17</sup>

Come spesso accade nel teatro contemporaneo, dunque, una breve rassegna della critica lascia massimamente aperta la valutazione estetica della messinscena; altrettanto tipico è il fatto che le varie posizioni rispecchino una demarcazione di fondo tra un approccio sostanzialmente testuale e uno più spiccatamente spettacolare: una contrapposizione che già informava la critica al teatro di regia del secondo Novecento, pure spesso orientata principalmente sul piano ideologico-politico, e che si è vieppiù marcata e variamente rimodulata nel panorama a cavallo tra i millenni, dominato dal cosiddetto teatro postdrammatico.<sup>18</sup> In questo caso – avendo assistito a una tarda ripresa dello spettacolo di Schroeter, già ricondotto dentro le quattro mura del teatro e ormai orfano del suo creatore<sup>19</sup> – posso certamente confermare come spettatore fra molti l’impressione (della stessa Irene Bazinger) riportata in un resoconto radiofonico: che il pubblico si disponeva con vero piacere a fruire con le necessarie «concentrazione e tensione intellettuale» un oggetto artistico di alto livello, premiato poi con appassionato plauso. Ritengo dunque personalmente che l’esperimento di Schroeter abbia prodotto, nel complesso, un risultato da giudicarsi stimolante e positivo, certamente di alta fattura artistica, che solo con una certa miopia può essere giudicato *passé* nel suo approccio a testi d’indubbia complessità e ormai anche notevole distanza storica.<sup>20</sup>

<sup>16</sup> «Hohelied vornehmster Dichtkunst»; «die Texte leuchten, die Verse klingen»; «nicht ergreifend, nicht wirklich wichtig»; «Best-of-Arien-Show», WENGIEREK 2009.

<sup>17</sup> «Wiederbelebung ausgedienter Theatermittel»; «das grobschlächtige Pathos hohler Textverehrung»; «[...] den ganzen darstellerischen Ach! und Oh!, über das sich gerade an der Volksbühne früher mit so viel Recht und Zunder lustig gemacht wurde», BRIEGLER 2009.

<sup>18</sup> Si veda per il concetto e per esempi di “teatro postdrammatico” LEHMANN 1999, per l’evoluzione del teatro di regia anche nel suo rapporto con la critica nei paesi di lingua tedesca cfr. BRAUNECK 1993-2007, vol. 6, e RÜHLE 2014; per un esempio diretto di come la questione investa di conseguenza anche la ricerca scientifica si vedano i capitoli relativi al secondo Novecento in FLASHAR 2009.

<sup>19</sup> Schroeter è mancato il 12 aprile del 2010. Qualche settimana dopo ho potuto assistere a una ripresa dello spettacolo contestualmente alla riunione biennale della Hölderlin-Gesellschaft a Berlino; a una tavola rotonda su Hölderlin a teatro, tenuta in quell’occasione, ha partecipato anche Dörte Lyssewski, cfr. le sue dichiarazioni in merito allo spettacolo di Schroeter in VÖHLER 2011, dove fra l’altro insiste dalla sua prospettiva performativa sullo scarto stilistico fra i testi di Hölderlin e Hofmannsthal.

<sup>20</sup> Si tratta di parole pronunciate il 17 giugno 2009 su Deutschlandradio Kultur: «Ebbi l’impressione che gli spettatori provassero addirittura gioia che, per una volta, fosse loro richiesta una buona dose di concentrazione, di tensione intellettuale, e che fosse loro offerto sul piano rappresentativo un pro-

Al di là di ciò, guardando ora all'interesse specifico – storico, letterario e teatrale – che mi porta in queste riflessioni a confrontarmi con lo spettacolo *ANTIGONE//ELEKTRA* e con i suoi presupposti culturali ed estetici, va detto che esso appare oggi ottimo viatico per affrontare l'“attualità” e assieme l'“originalità”<sup>21</sup> del teatro hofmannsthaliano di ispirazione greca e, più in generale, i presupposti del suo approccio moderno all'antico, il suo modo di porsi di fronte a quello «specchio magico», come il poeta viennese definisce l'antichità, di cui gli artisti e intellettuali di lingua tedesca si servono sperando di vedervi riflessa la «propria (*eigen*) figura in una sembianza estranea (*fremd*) purificata».<sup>22</sup>

È in primo luogo di particolare interesse la congiunzione del complesso progetto antico-moderno di Hölderlin in età classico-romantica, con la sua particolare commistione di isolamento e desiderio di intervenire nel contesto del tempo,<sup>23</sup> con la rielabo-

dotto di livello, che non hanno poi mancato di applaudire con molta energia e molta passione» («Ich hatte den Eindruck, die Zuschauer waren geradezu froh, dass ihnen einmal etwas abverlangt wurde an Konzentration, an intellektueller Spannung, und dass ihnen auch an darstellerischem Niveau etwas geboten wurde, wofür sie dann auch sehr stark und sehr leidenschaftlich geklatscht haben»).

<sup>21</sup> Voluto è, con i termini sopra utilizzati, il riferimento a quanto scriveva Hölderlin attorno al 1795 nella premessa alla penultima stesura del suo romanzo epistolare *Hyperion, oder der Eremit in Griechenland* (*Iperione, o l'eremita in Grecia*): «per noi [nella cultura moderna; M.C.] originalità significa in fondo novità, e io non amo nulla più di ciò che è antico quanto il mondo. Per me originalità significa autentica profondità del cuore e dello spirito» («Originalität ist uns ja Neuheit; und mir ist nichts lieber, als was so alt ist, wie die Welt. Mir ist Originalität Innigkeit, Tiefe des Herzens und des Geistes», StA 3, p. 235). Vedo agire nei due autori in questione una simile concezione del rapporto fra originalità e attualità, dove la prima fa aperto riferimento all'*origo* ed è dunque piuttosto “vicinanza all'origine” e la seconda, antidoto a un classicismo ingessato, non va comunque confusa con la novità a tutti i costi. La modernità trova aderenza al proprio tempo, per formulare il concetto su un piano generale che ben si attaglia ai due poeti e al regista qui discussi, nello sguardo non banalizzante (né museale né appiattito sul presente) all'antico (cfr. oltre consentanee citazioni da brani di Hofmannsthal, *infra*, ntt. 22 e 28).

<sup>22</sup> Così Hofmannsthal in un appunto del 1919 poi ripreso nel *Buch der Freunde* (*Libro degli amici*, 1922): «Se si osservano l'una accanto all'altra la visione dell'antichità di Wieland e di Nietzsche, e lo stesso vale per quelle di Winckelmann e di Burckhardt, ci si accorge che ancora più di altre nazioni noi trattiamo l'antichità come uno specchio magico, dal quale speriamo di ricevere riflessa la nostra propria figura in una sembianza estranea purificata» («Betrachtet man die Wielandsche Auffassung der Antike und die Nietzschesche nebeneinander, ebenso die von Winckelmann und von Jacob Burckhardt, so erkennt man, dass wir etwa noch mehr als die anderen Nationen die Antike als einen magischen Spiegel behandeln, aus dem wir unsere eigene Gestalt in fremder gereinigter Erscheinung zu empfangen hoffen», SW 37, p. 34). Per un orientamento nella concezione hofmannsthaliana dell'antico e nella sua prassi trasformativa di mito e letteratura greci si vedano, dopo i classici JENS 1955 e ESSELBORN 1969, il già citato FRICK 1998 e almeno LANDOLFI 1995, WARD 2002 e UHLIG 2003. Su singole figure e aspetti “antichi” trattati metamorficamente da Hofmannsthal si possono ora leggere i saggi di questo stesso numero di «Acme»: Landolfi su *Antigone*, Ugolini sulla materia delle *Baccanti*, Buglioni su *Elettra* in chiave performativa, Raponi su *Edipo e la Sfinge*, Rispoli sul viaggio in Grecia, Rovagnati su *Arianna a Nasso*.

<sup>23</sup> Si vedano su questo alcune riflessioni preliminari in CASTELLARI 2012. Uscirà presto una monografia in cui ripercorro il progetto teatrale hofmannsthaliano di rivivificazione dell'antico attorno al 1800 e la bisecolare storia della sua ricezione critica, produttiva e scenica: a essa rimando fin d'ora per l'approfondimento di alcune delle linee critiche proposte in questo saggio.

razione hofmannsthaliana, opera altrettanto epocale e assieme inattuale nella congerie modernista, in uno spettacolo del nostro presente che punta esplicitamente a non operare un appiattimento banalizzante sul presente quanto piuttosto a stimolare un’attualizzazione dialettica nel confronto con l’estraneo, distante ma vivissimo mondo antico – *fremd, eigen, lebendig* sono *mutatis mutandis* i tre termini chiave in Hölderlin, in Hofmannsthal e nella produzione contemporanea che li fonde. Schroeter incastra dunque nella sua messinscena tre diverse immagini riflesse dallo “specchio magico” *um 1800, um 1900 e um 2000*, come direbbero i tedeschi: tre costellazioni linguistico-culturali moderne, esito del confronto con l’antico all’inizio di ciascuno dei tre secoli.

Non è certo un caso che l’esperienza hölderliniana, scaturito da un rifiuto del classicismo à la Winckelmann e Goethe, e fondato sull’idea apparentemente paradossale che «i Greci ci sono indispensabili» proprio in quanto antropologicamente opposti a noi moderni («noi non possiamo avere qualcosa in comune con loro»); nel contatto con il *Fremdes*, l’“estraneo” dell’antico il moderno può giungere a utilizzare liberamente lo *Eigenes*, il “proprio”,<sup>24</sup> possa venire accostato all’operazione di Hofmannsthal: lo stesso poeta viennese dichiara, negli anni di *Elektra*, di aver voluto creare qualcosa di opposto alla *Iphigenie auf Tauris* goethiana (Ifigenia in Tauride, 1779, 1786)<sup>25</sup>, e

<sup>24</sup> Cfr. la lettera a Casimir Ulrich Böhlendorff, 4 dicembre 1801, in particolare il seguente passaggio: «Ci ho riflettuto a lungo e ora so che, a parte ciò che nei Greci e in noi deve essere la cosa somma, vale a dire viva proporzione e abilità, noi non possiamo avere qualcosa in comune con loro. / Ma il *proprio* deve essere imparato tanto quanto l’*estraneo*. Perciò i Greci ci sono indispensabili. [...] il *libero* utilizzo del *proprio* [è] la cosa più difficile» («Ich habe lange daran laborirt und weiß nun daß außer dem, was bei den Griechen und uns das höchste seyn muß, nemlich dem lebendigen Verhältniß und Geschick, wir nicht wohl etwas gleich mit ihnen haben dürfen. / Aber das *eigene* muß so gut gelernt seyn, wie das *Fremde*. Deßwegen sind uns die Griechen *unenntbehrlich*. [...] der freie Gebrauch des Eigenen [ist] das schwerste»; StA 6, p. 426). Sulla lettera si parte tuttora, in ambito critico, da SZONDI 1967.

<sup>25</sup> Proprio un’immagine tratta dal dramma del poeta francofortese («Elettra con la sua lingua di fuoco», «Elektra mit ihrer Feuerzunge» scrive Hofmannsthal; il v. 1030 dell’*Iphigenie* contiene in realtà solo il complemento), ha costituito un primo spunto per la riscrittura sofoclea (cfr. le parole scritte a Ernst Hladny nel 1909-11, SW 7, p. 459). Hofmannsthal appuntava già prima nel suo diario «l’affinità e il contrasto con *Amleto*» e l’intenzione di costruire sul piano stilistico «qualcosa di opposto all’*Ifigenia*» come tratti fondamentali della sua *Elektra* («Die Verwandtschaft und der Gegensatz zu Hamlet waren mir auffallend. Als Stil schwebte mit vor, etwas gegensätzliches zur Iphigenie zu machen», così a data 17 luglio 1904, cfr. SW 7, pp. 399-400; a Hladny scriverà in termini assai simili). Il posizionamento hofmannsthaliano della propria tragedia d’ispirazione antica fra due opere canoniche della drammaturgia moderna europea, con evidente distanza dall’anima bella goethiana e un rapporto più complesso con il pallido principe di Danimarca, è particolarmente significativo. Oltre che, come naturale e come la critica ha ampiamente dibattuto, per l’interpretazione di *Elektra*, anche con lo sguardo al parallelo con il progetto antico-moderno di Hölderlin e al dittico tragico messo in scena da Schroeter. Il poeta svevo aveva basato la propria scrittura per il teatro anche sulla linea Shakespeare-Goethe (e Schiller), già nell’*Empedokles* e su fino alle due versioni di Sofocle, e con l’evidente intento di confrontarsi criticamente col modello classicista weimariano, più di quanto abbia sottolineato una tradizione di studi che tende a limitare le sue fonti d’ispirazione alla letteratura antica. Con la sua *ANTIGONE//ELEKTRA* centrata sulla solitudine e la sororalità ideale di figure femminili assorbite dalla volontà di agire, Schroeter ha dato in certo modo *ex negativo* prosieguo alla presenza sotterranea e allusiva della sorella di Elettra, quell’Ifigenia che nel più celebre dramma classico tedesco ottiene con l’appello alla verità e all’umanità l’interruzione della catena di sangue (dopo, in ogni caso, che Oreste ha consumato il matricidio).

ricorrerà proprio alle stesse categorie di *Eigenes e Fremdes*, come sopra menzionato, per descrivere anni più tardi ciò che i moderni cercano nello “specchio magico” dell’antichità.<sup>26</sup>

La vicinanza fra la posizione di Hölderlin – espressa in vari contesti fin dallo scorcio del Settecento e culminante nella prima lettera a Böhlendorff qui citata (4 dicembre 1801) e nel lavoro a Sofocle del 1804 – e quella di Hofmannsthal non vuole qui essere ricondotta “positivisticamente” a un influsso e non trae il suo interesse da un possibile legame testuale, per quanto altre tracce sorprendenti suggerirebbero di inseguire anche questa difficile pista.<sup>27</sup> Sarebbe d’altronde arduo scavalcare un secolo di distanza – durante il quale peraltro, come noto, molto accadde in termini di revisione dell’immagine tradizionale della Grecia, a cominciare dal Nietzsche de *Die Geburt der Tragödie (La nascita della tragedia, 1872)* – e avvicinare eccessivamente i due “superamenti del classicismo”, distanti non solo cronologicamente.<sup>28</sup> Mi preme piuttosto evidenziare la fruttuosa distanza che Hofmannsthal tiene da quello hölderlinismo mitizzante che percorreva la cultura di lingua tedesca del suo tempo (pervenendo così, in fondo, a una sua personale rivivificazione dell’antico in chiave moderna molto più consonante con il progetto originario dello svevo, centrato sul *Lebendiges* e sulla “correzione” orientale di Sofocle) e rigettare poi di lì lo sguardo alla nostra contemporaneità.

<sup>26</sup> Vd. *supra*, nt. 22.

<sup>27</sup> Penso, in particolare, a come Hofmannsthal, in un testo già tardo, basi la possibilità di una sussistenza della modernità in crisi su un approccio produttivo e metamorfico all’antichità, approccio che ruota attorno ai concetti di “vita” e di “oriente”: «La cultura che ci sostiene, scossa ormai da un millennio, come le assi di una vecchia nave, dalla più costante e violenta delle tempeste, è ancorata alle fondamenta dell’antichità. Ma anche queste stesse fondamenta non sono qualcosa di rigido e morto ma di vivo. Perdureremo solo nella misura in cui creeremo una nuova antichità: e nascerà per noi una nuova antichità nel momento in cui guarderemo all’antichità greca, su cui è fondata la nostra esistenza spirituale, dalla nuova prospettiva del grande Oriente» («Die Kultur, die uns trägt, und an der, wie an den Planken eines alten Schiffes, der gewaltigste und anhaltendste Sturm seit einem Jahrtausend jetzt rüttelt, ist in den Grundfesten der Antike verankert. Aber auch diese Grundfesten selber sind kein Starres und kein Totes, sondern ein Lebendes. Wir werden nur bestehen, sofern wir uns eine neue Antike schaffen: und eine neue Antike entsteht uns, indem wir die griechische Antike, auf der unser geistiges Dasein ruht, vom großen Orient aus neu anblicken», HOFMANNSTHAL 1921, p. 156). Inserito palesemente in una cultura della conservazione e innervato dalla riflessione otto-novecentesca, nel pensiero di Hofmannsthal traluce comunque, verosimilmente per via indiretta, l’idea sperimentale e progressiva che Hölderlin formulava attorno al 1800. Per la sua scrittura tutta, in primo luogo, incardinata sull’«elemento vivo nella poesia» («Das Lebendige in der Poësie», lettera a Ludwig Neuffer del 12 novembre 1798, StA 6, p. 289) e quindi, con specifico riferimento alla rivivificazione dell’antico «estraneo», intesa a «correggere» l’arte greca e a renderla «più viva» attraverso l’esaltazione dell’«elemento orientale che essa ha rinnegato» («Ich hoffe, die griechische Kunst, die uns fremd ist, durch Nationalkonvenienz und Fehler, mit denen sie sich immer herum beholfen hat, dadurch lebendiger, als gewöhnlich dem Publikum darzustellen, daß ich das Orientalische, das sie verläugnet hat, mehr heraushebe, und ihren Kunstfehler, wo er vorkommt, verbessere», lettera all’editore Wilmans con riferimento alle traduzioni e annotazioni sofoclee, 28 settembre 1803, StA 6, p. 434).

<sup>28</sup> Come noto il concetto di *Überwindung des Klassizismus* risale, con riferimento alla produzione medio-tarda di Hölderlin, a Peter Szondi, che ne ha fatto il titolo di un suo celebre saggio nella raccolta del 1967.

Negli stessi anni *um 1900* in cui Hofmannsthal attende a *Elektra* – non la sua prima rielaborazione dell’antico ma certamente una svolta determinante nella sua opera – il panorama estetico e letterario di lingua tedesca conosce infatti una prepotente attualità del teatro hölderliniano antico-moderno *um 1800*, sia dei frammenti tragici *Der Tod des Empedokles (La morte di Empedocle)*, sia delle traduzioni e annotazioni di Sofocle, nel quadro di una complessiva riscoperta del poeta.<sup>29</sup> Irriso da alcuni contemporanei e presto accantonato nell’Ottocento, in cui sopravvive come autore di *Hyperion* e per alcune sue liriche della fase media, riconosciuto nella sua grandezza presso pochissimi artisti e intellettuali, lo svevo diverrà presto protagonista della cosiddetta *Hölderlin-Renaissance*. Hofmannsthal osserva da una certa distanza tale enorme (e in non piccola misura patetica) rivalutazione di Hölderlin: sulla scia di alcuni romantici, di Nietzsche e di Dilthey, essa trionfa negli anni Dieci con l’edizione storico-critica di Norbert von Hellingrath, vicino alla cerchia di George da cui provengono molti attori della *Renaissance*, e si allarga presto alle cerchie espressioniste (fra l’altro proprio a teatro, anche con *Antigone*: Ehrenstein, Hasenclever, Weichert) e in altri contesti ancora, non necessariamente dunque entro la “rivoluzione conservatrice” cui spesso la si lega unicamente. Hofmannsthal, che come è tipico della sua generazione conosce di Hölderlin dapprima soprattutto l’opera media<sup>30</sup> e arriva a un parziale apprezzamento del tardo Sofocle hölderliniano in anni ben successivi,<sup>31</sup> è in quel periodo attorno alla prima guerra mondiale un fine osservatore del fenomeno-Hölderlin, che lo sfiora nelle figure citate e in molte altre ancora, da Karl Wolfskehl a Rudolf Borchardt a Rudolf Pannwitz.<sup>32</sup> Nella distanza dallo Hölderlin assieme sacralizzato e attualizzato a fratello spirituale della contemporaneità (un «fenomeno religioso più che [...] semplicemente letterario», scriverà egli stesso),<sup>33</sup> Hofmannsthal preserva un equilibrio per lui fondamentale nel rapporto con la tradizione, basato sull’idea di una sua necessaria trasformazione aliena agli eccessi di attualizzazione – non diversamente da quanto accade nel suo atteggiamento verso altre tendenze dominanti dell’epoca, fatto già

<sup>29</sup> Per un quadro della ricezione di Hölderlin si veda CASTELLARI 2002, sulla fase primo-novecentesca pp. 159-179, e la letteratura ivi discussa nonché, per aggiornamento e approfondimento, i saggi relativi in VOLLHARDT 2014. Sul ruolo di Norbert von Hellingrath vd. i vari studi della recente raccolta BROKOFF - JACOB - LEPPER 2014.

<sup>30</sup> La critica fa risalire il primo contatto al 1896; tracce di lettura delle poesie, del romanzo *Hyperion*, del dramma su Empedocle compaiono (raramente) nel prosieguo della sua produzione.

<sup>31</sup> Penso ad alcune annotazioni degli anni 1924-1925 (SW 38, pp. 942, 971, sulla base dell’edizione hellingrathiana e sugli studi di Ludwig von Pigenot), in cui appare chiara anche la conoscenza della prima Lettera a Böhlendorff (vd. *supra*, nt. 24).

<sup>32</sup> Un primo momento d’intenso contatto con il dilagante entusiasmo per Hölderlin è attorno al 1906, quando Hofmannsthal legge l’epocale saggio di Wilhelm Dilthey in *Das Erlebnis und die Dichtung (L’esperienza vissuta e la poesia, 1905)*, pondera di scrivere un dramma su Empedocle, a Monaco partecipa a casa Wolfskehl direttamente al fervore dei riscopritori e la sera stessa cita Hölderlin nel discorso *Der Dichter und diese Zeit (Il poeta e questa epoca)*, tenuto nella città bavarese il 30 novembre di quell’anno.

<sup>33</sup> È in una cosiddetta *Vienna Letter (Lettera da Vienna 1923)* che Hofmannsthal rileva come, a proposito della riscoperta di Hölderlin nella sua generazione, sarebbe corretto parlare «fast eher von einem religiösen Phänomen [...] als von einem bloß literarischen» (HOFMANNSTHAL 1959, p. 312).

evidente, nel caso di *Elettra*, nella metamorfosi delle linee nietzscheane e freudiane in una “libera” riscrittura di Sofocle.

Sono rimarchevoli, in virtù di tutto questo, i lampi di luce che l'accostamento contemporaneo di Hölderlin e Hofmannsthal sulla scena, delle loro tragedie “greche” su Antigone ed Elettra e dei loro linguaggi marcatamente distanti, hanno fatto scaturire nell'operazione di Schroeter. Questi anzitutto tratta i due testi come opere pressoché indipendenti dall'antecedente sofocleo – cosa più naturale per una riscrittura come quella di Hofmannsthal che per una traduzione, ma nel caso di Hölderlin è prassi ormai invalsa<sup>34</sup> – e li esalta con ciò nel loro particolare *status* di originali mediatori e rivivificatori moderni dell'antico, in senso intertestuale tanto quanto interculturale (*eigen/fremd*). Nel giustapporsi, sulla scena acustica dello spettacolo, della *harte Fügung* del tardo Hölderlin<sup>35</sup> e del verso hofmannsthaliano dell'*Elektra*, raffinato e tremendo assieme,<sup>36</sup> si realizza sul piano performativo (con adeguata trasposizione in altri livelli semiotici) una moltiplicazione delle metamorfosi fra proprio ed estraneo, fra antico e moderno: come in una fila di “specchi magici” lo spettatore contemporaneo vede Antigone ed Elettra quali plurime forme “estrane” e cerca in esse il “proprio” volto.

Marco Castellari  
Università degli Studi di Milano  
marco.castellari@unimi.it

<sup>34</sup> Al più tardi a partire dalle rielaborazioni per la scena di Bertolt Brecht (1948) e di Heiner Müller (1967) delle versioni hölderliniane da Sofocle, queste hanno acquisito una sostanziale indipendenza dall'originale greco. Dal secondo Novecento a oggi le traduzioni di Hölderlin hanno conosciuto una ricezione teatrale e produttiva in cui emerge a vari livelli il loro carattere di opere originali: sono per intenderci esplicitamente portate in scena come *Antigonä* o *Odyssus Tyrann* di Hölderlin, e non di Sofocle. Ciò è confermato, su un altro piano, dal fatto che le traduzioni sono state a loro volta tradotte e rappresentate in altre lingue (francese, inglese, italiano, catalano etc.). Nella loro complessiva fortuna contemporanea esse sono dunque trattate alla stregua di una riscrittura e non di una traduzione. Ciò è particolarmente significativo – oltre che, a quanto ne so, caso pressoché unico – perché la versione hölderliniana opera un lavoro corpo-a-corpo col testo greco, di cui fanno parte anche sviste e letture corrotte e da cui scaturisce un *ductus* tedesco davvero particolarissimo, e opera solo puntuali scostamenti dal testo d'origine (ad esempio in perifrasi che sostituiscono in certi punti i nomi degli dèi, vd. *supra*, nt. 9). Una sintesi di alcuni momenti importanti di questa fortuna, ma con posizioni e dati in parte da rivedere, si trova in FLASHAR 2009; nel sunnominato lavoro monografico in uscita a breve propongo una approfondita ricostruzione storica e rilettura critica di tali questioni.

<sup>35</sup> Il termine risale come noto a Norbert von Hellingrath, che lo trae dall'“armonia austera” della retorica antica.

<sup>36</sup> Ricalco qui la riuscita, immediata definizione di Harry Graf Kessler, che riporta nel suo diario la sera stessa della prima assoluta di *Elektra* l'impressione ricevuta dal testo: «Verbindung von raffinierter Sprachschönheit und gesteigerter Grausigkeit» (SW 7, pp. 384-485, in ciò Kessler accosta Hofmannsthal a Christopher Marlowe). Il riferimento è alla messinscena di Max Reinhardt al berlinese Kleines Theater, con Gertrud Eysoldt nei panni della protagonista, 30 ottobre 1903.

## RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

StA : Friedrich Hölderlin, *Sämtliche Werke*, hrsg. von Friedrich Beißner - Adolf Beck, Stuttgart, Kohlhammer, 1943-1985.

SW : Hugo von Hofmannsthal, *Sämtliche Werke. Kritische Ausgabe*, veranstaltet vom Freien Deutschen Hochstift, Frankfurt a.M., S. Fischer, 1975-.

Bd. 7 : *Dramen 5*, hrsg. von Klaus E. Bohnenkamp - Mathias Mayer, 1997.

Bd. 37: *Aphoristisches, Autobiographisches, frühe Romanpläne*, hrsg. von Ellen Ritter†, 2015.

Bd. 38 : *Aufzeichnungen. Text*, hrsg. von Rudolf Hirsch† - Ellen Ritter† in Zusammenarbeit mit Konrad Heumann - Peter Michael Braunwarth, 2013.

BAZINGER 2009 : Irene Bazinger, *Selbst ist die Frau*, «Frankfurter Allgemeine Zeitung», 19 giugno 2009.

BRAUNECK 1993-2007 : Manfred Brauneck, *Die Welt als Bühne*, Stuttgart et al., Metzler, 1993-2007.

BRIEGLEB 2009 : Till Briegleb, s.t., «Süddeutsche Zeitung», 19 giugno 2009.

BROKOFF - JACOB - LEPPER 2014 : *Norbert von Hellingrath und die Ästhetik der europäischen Moderne*, hrsg. von Jürgen Brokoff - Joachim Jacob - Marcel Lepper, Göttingen, Wallstein, 2014.

CASTELLARI 2002 : Marco Castellari, *Friedrich Hölderlin. «Hyperion» nello specchio della critica*, Milano, CUEM, 2002.

CASTELLARI 2012 : Marco Castellari, *Antico, moderno, futuro. Fondamenti e prospettive del teatro di Hölderlin*, in *Friedrich Hölderlin: pensiero e poesia*, a cura di Elena Polledri, «Humanitas» 67/1 (2012), pp. 93-100.

ESSELBORN 1969 : Karl G. Esselborn, *Hofmannsthal und der antike Mythos*, München, Fink, 1969.

FLASHAR 2009 : Hellmut Flashar, *Inszenierung der Antike. Das griechische Drama auf der Bühne. Von der frühen Neuzeit bis zur Gegenwart*, 2., vollst. überarb. und erw. Auflage, München, Beck, 2009.

FRICK 1998 : Werner Frick, «Die mythische Methode». *Komparatistische Studien zur Transformation der griechischen Tragödie im Drama der klassischen Moderne*, Tübingen, Niemeyer, 1998.

HOFMANNSTHAL 1921 : Hugo von Hofmannsthal, *K.E. Neumanns Übertragung der*

- buddhistischen heiligen Schriften* (1921), in Hugo von Hofmannsthal, *Reden und Aufsätze II (1914-1924)*, Frankfurt a.M., S. Fischer, 1979, pp. 150-156.
- HOFMANNSTHAL 1959 : Hugo von Hofmannsthal, *Aufzeichnungen*, hrsg. von Herbert Steiner, Frankfurt a.M., S. Fischer, 1959.
- JELINEK 2009 : Elfriede Jelinek, *Nichts hinter dem Berg*, 20 luglio 2009, web, ultimo accesso: 30 agosto 2016, <http://a-e-m-gmbh.com/wessely/fwerner.htm>.
- JENS 1955 : Walter Jens, *Hofmannsthal und die Griechen*, Tübingen, Niemeyer, 1955.
- KREUZER 2002 : *Hölderlin-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, hrsg. von Johann Kreuzer, Stuttgart et al., Metzler, 2002.
- LANDOLFI 1995 : Andrea Landolfi, *Hofmannsthal e il mito classico*, Roma, Artemide, 1995.
- LEHMANN 1999 : Hans-Thies Lehmann, *Postdramatisches Theater*, Frankfurt a.M., Verlag der Autoren, 1999.
- PILZ 2009 : Dirk Pilz, *Aus einer anderen Welt hochtönend fremd*, «Berliner Zeitung», 19 giugno 2009.
- RIEDEL 2000 : Volker Riedel, *Antikerezeption in der deutschen Literatur vom Renaissance-Humanismus bis zur Gegenwart*, Stuttgart et al., Metzler, 2000.
- RÜHLE 2014 : Günther Rühle, *Theater in Deutschland 1945-1966. Seine Ereignisse – Seine Menschen*, Frankfurt a.M., S. Fischer, 2014.
- SATRAGNI 2015 : Giangiorgio Satragni, *Richard Strauss dietro la maschera. Gli ultimi anni*, Torino, EDT, 2015.
- SZONDI 1967 : Peter Szondi, *Hölderlin-Studien. Mit einem Traktat über philologische Erkenntnis*, Frankfurt a.M., Insel, 1967.
- UHLIG 2003 : Kristin Uhlig, *Hofmannsthals Anverwandlung antiker Stoffe*, Freiburg i.Br., Rombach, 2003.
- VÖHLER 2011 : Martin Vöhler, *Hölderlin auf dem Theater. Podiumsgespräch mit Dörte Lyssewski, Andrea Koschwitz, Laurent Chétouane, Ralf Fiedler, Carl Hegemann, Cesare Lievi und Patrick Primavesi (29. Mai 2010, Freie Universität Berlin)*, «Hölderlin-Jahrbuch» 37 (2010-11), pp. 110-130.
- VOLLHARDT 2014 : *Hölderlin in der Moderne. Kolloquium für Dieter Henrich zum 85. Geburtstag*, hrsg. von Friedrich Vollhardt, Berlin, Erich Schmidt, 2014.
- WARD 2002 : Philip Ward, *Hofmannsthal and Greek Myth: Expression and Performance*, Oxford, Lang, 2002.
- WENGIEREK 2009 : Reinhard Wengierek, *Werner Schroeter sucht Trost im hohen Ton*, «Die Welt», 19 giugno 2009.

## ANTIGONA SOROR.

### HOFMANNSTHAL, LA CLASSICITÀ E IL FEMMINILE EROICO

#### ABSTRACT

Focusing on Hofmannsthal's Paris sojourn of February-April 1900, when he wrote *Vorspiel zur Antigone des Sophokles*, this essay will attempt to investigate the psychological and theatrical motivations that influenced the poet's relationship with the character of Antigone. It also intends to explain how and why this figure, emblematic of sisterly heroism and emancipation, would soon be overshadowed by the daughterly and oppressive rigor of Electra.

Muovendo dal soggiorno parigino del febbraio-aprile 1900, nel corso del quale Hofmannsthal scrisse il *Vorspiel zur Antigone des Sophokles* (*Prologo all'Antigone di Sofocle*), il saggio cerca di indagare le motivazioni psicologiche e drammaturgiche dalle quali si sviluppò il rapporto del poeta con il personaggio Antigone, e come e perché questa figura, emblematica di un eroismo "sororale" ed emancipatorio, sia stata di lì a poco messa in ombra dal rigore "filiale" e oppressivo di Elettra.

---

In una lettera del 23 giugno 1818 al venerato Goethe, Schopenhauer trentenne affermava – con la consueta perentorietà – che «nell'uomo tutte le idee vengono suscitate dalle impressioni che su di lui esercita il mondo fino all'età di trenta o al massimo di trentacinque anni; e tutto ciò che potrà dire in seguito non sarà altro che lo sviluppo di quelle idee».<sup>1</sup> Assegnando alla giovinezza e prima maturità un ruolo decisivo nella costruzione di una personalità, questa concezione non sarà dispiaciuta al pur anziano destinatario, il quale avrebbe potuto confermare da par suo come anche la propria lunghissima vicenda produttiva rispondeva, in fondo, a quel requisito. Basti pensare, fra i tanti esempi possibili, proprio al *Faust* e alla sua storia compositiva. Nel caso di Hofmannsthal l'assunto schopenhaueriano sembra addirittura valere due volte: una prima per il sedicenne, consacrato suo malgrado alla mortifera eternità dei fanciulli prodigio, e una seconda, come vedremo, dieci anni più tardi, con la definizione, questa volta matura, pienamente consapevole e a mio giudizio definitiva, della propria straordinaria *theatralische Sendung*.

La presenza precoce e vagamente inquietante di un talento fuori dell'ordinario accomuna Hofmannsthal a tre personalità con le quali egli ha intrattenuto rapporti di affinità, quando non di piena consonanza: il sunnominato e onnipresente Goethe, l'amatissimo e altrettanto onnipresente, seppure forse in modo più sommesso, Mozart, e il meno vicino Leopardi.<sup>2</sup> Ma muovendo da questo primo e più evidente dato della leggendaria precocità, una trama robusta di corrispondenze ulteriori sembra suggerire nei quattro artisti uno schema familiare ed educativo pressoché sovrapponibile, sep-

---

<sup>1</sup> Cito nella traduzione di Mazzino Montinari, cfr. SCHOPENHAUER 1988, p. 144.

<sup>2</sup> Su Hofmannsthal e Leopardi si veda il bel libro RAPONI 2002, pp. 109-110.

pure con qualche differenza – di là da quelle, ovvie, di carattere storico e d’ambiente – assai utile nel contesto di questo studio. Come quelle di Goethe, di Mozart e di Leopardi anche l’infanzia di Hofmannsthal è stata coltivata, guidata e sostanzialmente imprigionata dalle cure trepide e vagamente ossessive di un padre amorosissimo ed esigente, al quale il figlio non ha di fatto mai smesso di sottomettersi. Sennonché, diversamente da loro, Hofmannsthal non ha avuto accanto, a stemperare la tensione di quelle aspettative familiari, a far da sponda tanto nelle prime esperienze infantili quanto nelle complicità e nelle angosce adolescenziali, una sorella devota come Cornelia, innamorata come la Nannerl o affine come Paolina. Anzi, a Hofmannsthal è toccato addirittura il peso della solitudine assoluta del figlio unico: uno stato a cui, non appena ha potuto, non ha smesso di cercare di ovviare coltivando e praticando come pochi un autentico culto dell’amicizia.

Per quanto *démodé* e invisibili alla maggior parte dei critici odierni, questi aspetti psicologico-biografici restano fondamentali per chi voglia comprendere le motivazioni profonde di un’opera, di un personaggio, di una situazione narrativa. L’assenza di fratelli, la consapevolezza forte e insistita della propria “unicità” e di una responsabilità speciale nei confronti di una madre fragile e di un padre fin troppo dedito credo abbiano avuto un ruolo decisivo nella costituzione della poetica di Hofmannsthal, e dunque nelle scelte drammaturgiche, nelle costellazioni di riferimento, nella individuazione dei personaggi e dei caratteri. Lo stesso mito della “pre-esistenza”, con il quale l’artista maturo ha cercato di dare una sistemazione concettuale alla propria mirabile e sinistra precocità, nel gergo semplificadorio e banalizzante del giornalismo dei nostri giorni potrebbe essere agevolmente tradotto (e ridotto) con il termine “autoreferenzialità”.

Al peso di quel tutt’altro che compiaciuto, assolutamente non desiderato isolamento il giovane poeta ha cercato di sottrarsi attraverso lo strumento a lui più familiare e congeniale, vale a dire il teatro.<sup>3</sup> E se nelle primissime prove il tema del mancato rapporto con il mondo degli altri è declinato su personaggi evidentemente proiettivi (Andrea, Claudio ecc.), già dal 1893-1894, con il rifacimento della *Alceste* euripidea, l’attenzione del drammaturgo si sposta in modo deciso sull’eroina, di cui si accentuano i tratti che la situano “sororalmente” vicina e ossequiente alle leggi della natura di contro alla caparbia, solipsistica, “moderna” rivolta a esse opposta dall’universo maschile.<sup>4</sup> Da questo punto in poi ha inizio per Hofmannsthal, incoraggiato e nutrito dallo studio intenso di Nietzsche e dei classici greci, un cammino, esistenziale e poetico, di cui il passaggio del nuovo secolo costituisce una importantissima stazione intermedia.

\* \* \*

Tra l’inverno e la primavera del 1900 il ventiseienne trascorse alcuni mesi a Parigi. Dalle lettere di questo periodo si evince che fu un tempo felice e intenso, pieno di in-

<sup>3</sup> Culto dell’amicizia e amore per il teatro sono evidentemente due facce della stessa medaglia, applicazioni diverse, ma convergenti, del concetto di socievolezza.

<sup>4</sup> Alla mite ma risoluta scelta di *Alceste*, alla sua capacità di accogliere il mistero e abbandonarvisi è contrapposta la stolidità “resistenza” dello sposo Admeto e del vecchissimo padre di lui.

contri (tra gli altri Maeterlinck e Rodin; ma anche Richard Strauss, al quale proprio allora il poeta propose quella collaborazione che avrebbe preso avvio alcuni anni dopo), di progetti e di riflessioni. Hofmannsthal, che si trovava evidentemente in una condizione particolare, alla vigilia di decisioni personali importanti,<sup>5</sup> attribuì per primo a quel soggiorno la valenza di una cesura, quasi che quei mesi parigini rappresentassero un punto di sosta, un luogo e un tempo ideali per trarre un bilancio in qualche misura conclusivo della propria vita fino a quel momento e inaugurare una fase nuova sia nella sfera dei rapporti, sia in quella creativa.<sup>6</sup> Fu in questo particolare stato d'animo che, in meno di una settimana, egli scrisse di getto il *Vorspiel zur Antigone des Sophokles* (*Prologo all'Antigone di Sofocle*), apparentemente e nelle sue intenzioni dichiarate un piccolo lavoro d'occasione,<sup>7</sup> in realtà un vero e proprio manifesto di poetica, assai più "personale" e impegnativo di quanto non sarà, tre anni più tardi, il tanto più noto, più studiato e più celebrato *Ein Brief* (*Lettera di Lord Chandos*).

Al termine di un pomeriggio di prove della tragedia sofoclea, gli studenti-attori lasciano il teatro. Uno di loro, Wilhelm (il riferimento a Wilhelm Meister, immediato, è la prima di una fitta rete di corrispondenze goethiane)<sup>8</sup> si attarda, attratto da una forma resa indistinta dall'ombra, e che si rivelerà essere il Genio della tragedia, inconsapevolmente evocato dai giovani dilettanti attraverso il semplice atto del recitare. Incurante delle condizioni in cui si celebra (nel *Prologo* si sottolinea continuamente l'aspetto "amatoriale", che d'altra parte rispondeva alla realtà di fatto dello spettacolo al quale il testo era destinato), il "rito" teatrale è dunque in grado, ogni volta, di ricreare, e rendere vivo e operante, il mito. La rivelazione dell'immanenza del mito, quindi della sua efficacia al di là di qualsiasi contingenza storica e del teatro come luogo privilegiato della sua epifania, rappresenterà per Hofmannsthal, da questo momento in poi, un'acquisizione e un'impegno definitivi. Che in un tale atteggiamento operino elementi allora assai dibattuti e "di moda", quali l'antistoricismo e la visione

<sup>5</sup> Un anno dopo, nel 1901, Hofmannsthal avrebbe sposato l'amica d'infanzia Gerty Schlesinger, la quale altri non era che la *sorella* dell'amico del cuore, con il quale condivideva l'appartamento e il soggiorno parigino. Con lei si sarebbe trasferito nella casa di Rodaun, lasciando Vienna e la casa paterna. Sempre tra il 1900 e il 1901 avrebbe tentato di intraprendere la carriera universitaria, salvo poi rinunciarvi decidendo di vivere da libero scrittore.

<sup>6</sup> In una bellissima lettera del 2 aprile 1900 a Richard Beer-Hofmann scrive: «Una concezione del tutto nuova dell'esistenza, dei rapporti con i genitori e con le altre persone: una specie di aurora interiore. Quello che adesso vado immaginando mi sembra una acquisizione definitiva, ma non saprei farLe un elenco delle cose, perché sono troppe: molte potranno esprimersi in figure e situazioni poetiche; molti discorsi indirizzati ai miei genitori e ad altre persone, e che non pronuncerò mai nella realtà; molte cose che si riferiscono alla morte di persone care e alla mia; e poi ancora cose concretissime: che aspetto dovrebbe avere una piccola casa di campagna che vorrei a Döbling o a Grinzing, e a che prezzo si potrebbe averla; e come sarebbe trascorrere una parte dell'anno a Vienna senza farsi minimamente contagiare da quell'atmosfera greve e avvilita...» (HOFMANNSTHAL 1935, p. 305; salvo diversa indicazione qui e altrove la traduzione è di chi scrive).

<sup>7</sup> In varie lettere accenna al testo come a un lavoro tra tanti. Si veda in particolare lo scambio con Hans Carossa riportato in SW 3, p. 732.

<sup>8</sup> Per le quali – ma in generale per tutto quanto attiene a un'analisi puntuale del testo, nonché alla sua *Entstehungsgeschichte* – si rimanda al saggio, lucidissimo e di ampio respiro, CASTELLARI 2006.

di una Grecia corrusca e dionisiaca – in una parola: le ascendenze nietzscheane – nulla toglie all'autenticità di un pensiero che, pur mantenendosi fedele a se stesso, sarà nel tempo declinato in modo sempre più originale. Con un procedimento che avrebbe raccolto il plauso di Schopenhauer, infatti, muovendo dal *Vorspiel* il poeta ha sostanzialmente approfondito e variato, sottoponendolo a continue e spesso azzardatissime verifiche, il nucleo di quella rivelazione. Il vero e proprio sperimentalismo di opere come *Ariadne auf Naxos* (*Arianna a Nasso*) e *Die ägyptische Helena* (*Elena egizia*), dove la commistione e confusione dei generi e l'irruzione continua di elementi spuri e storicamente inappropriati non soltanto non impedisce, ma addirittura promuove e favorisce il disvelamento mitico, è di sicuro il risultato più conseguente e "programmatico" di questo profondo convincimento. Ma l'idea di un teatro come luogo di superiore, quasi culturale socialità, come "visione di sogno" di verità intramontabili che travalicano e tengono in non cale il dato storico è facilmente rintracciabile anche in opere non di argomento "greco" come *Der Rosenkavalier* (*Il cavaliere della rosa*) o *Arabella*, e non è estranea nemmeno a commedie in prosa, apparentemente vicine al *Konversationsstück*, come *Der Schwierige* (*L'uomo difficile*) o *Der Unbestechliche* (*L'incorruttibile*).<sup>9</sup>

«Nunzio d'un'ombra dal volto celato»,<sup>10</sup> il Genio della tragedia è un araldo che precede e annuncia la rivelazione:

Nel rinnovarsi dell'ora mortale  
 l'ombra sublime di Antigone precedo,  
 deferenza spargendo tutt'intorno.  
 Con forti mani l'aria afferro e fermo  
 sì che possente posi e del destino  
 invisibile grembo ogni miasma  
 di umana bassezza soffi via.  
 Se anche si affollano a migliaia  
 solitudine infondo in ogni cuore,  
 placo l'irrequietezza, arresto il tempo.  
*Battendo con fragore il bastone in terra*  
 Ciò che qui accade non è a lui soggetto.<sup>11</sup>

<sup>9</sup> Naturalmente sia la dimensione della *Geselligkeit* sia quella più propriamente "mitologica" hanno nella musica un veicolo espressivo privilegiato. Tuttavia, gli stessi dispositivi "antidialettici" sono attivi anche nelle due ultime commedie citate, dove, appunto, la "conversazione" è fatta oggetto di una serratissima, per non dire demolitiva, critica "dall'interno".

<sup>10</sup> «Verlarvt, der Herold eines Schattens...». *Vorspiel zur Antigone des Sophokles*, SW 3, pp. 211-219, qui p. 217, v. 152. Per rendere più agevole la lettura del saggio, e non dovendosi discutere problemi di ordine filologico, ho scelto di citare il *Vorspiel* direttamente dalla mia versione italiana (HOFMANNSTHAL 2015); in nota darò il testo originale dall'edizione succitata e, a seguire, l'indicazione dei versi.

<sup>11</sup> «Antigones erhabenem Schattenbild / schreit ich in der erneuten Todesstunde / voran und streue Ehrfurcht ringsumher. / Mit starken Händen greif ich in die Luft / und banne sie, daß sie gewaltig sich, / ein unsichtbarer Schoß des Schicksals, lagert, / ausstoßend des Gemeinen dumpfen Dunst. / Ob Tausende sich drängen, Einsamkeit / der Wüste gieße ich um jedes Herz, / die Unruh hemm ich, heiß die Zeit stillstehn. / *Stößt dröhnend seinen Stab auf den Boden* / Was hier geschieht, ist ihr nicht untertan» (vv. 126-136).

La sospensione del tempo, premessa necessaria del disvelamento mitico, rimanda alla necessità di isolare ed estromettere la realtà consueta. Nonostante una pesante porta di ferro serrata divida il palcoscenico dal mondo esterno, per ammettere il giovane Wilhelm (che qui rappresenta l'attore, ma anche il pubblico) al mistero per il quale il sacrificio di Antigone si rinnova ogni volta il Genio della tragedia esige da lui la rinuncia al rapporto con la realtà, o meglio un vero e proprio rovesciamento in favore dell'"altra" realtà da lui rappresentata:

di qui uscirà e ti verrà dinanzi,  
sacro e solenne il passo, Antigone,  
e quando parlerà e il corpo suo  
consacrerà alla morte, allora  
la forza del suo animo dal labbro  
in volo fino a te l'anima tua  
al laccio prenderà così che nuda,  
come una schiava il carro trionfale,  
dovrà seguirla e dire "Così sia,  
così voglio che sia, così morire.  
È questa la realtà, e tutto il resto  
non è che allegoria e vuota parvenza".<sup>12</sup>

Evocata una prima volta, Antigone comincia a prendere forma nell'annuncio, dove, significativamente, si allude a «quando parlerà e il corpo suo / consacrerà alla morte», ovvero a quando, di lì a poco, avrà inizio la tragedia di Sofocle. Sennonché, più interessante sembra qui mettersi sulle tracce di un'altra, più misteriosa Antigone, che attraversa come un'ombra, o meglio, forse, come una stria di luce bianchissima, non soltanto quest'opera ma l'intero pensiero poetante di Hugo von Hofmannsthal, coinvolgendo a un tempo la sua concezione del teatro, così come si è cercato di tratteggiarla, e il nucleo profondo della sua personalità.

Finalmente deciso ad affrontare la prova estrema della rivelazione, Wilhelm si consegna al Genio che, attraverso un atto rituale («Ora ti aliterò su entrambi gli occhi»),<sup>13</sup> gli dà, o forse gli restituisce, la capacità di "vedere" al di là della «vuota parvenza». In uno stato di *trance* il giovane "vede" dunque i gradini del palazzo lordi del sangue colato dagli occhi di Edipo, "sente" i miasmi di putrefazione e, «volgendosi timidamente», "scorge" il cadavere di Polinice «che giace in campo aperto». Queste immagini scorrono evidentemente davanti agli occhi della sua mente; lo spettatore può a propria volta evocarle alla propria fantasia, ma non certo vederle. A questo punto, però, nel finale accade qualcosa, come se Hofmannsthal scientemente allentasse per un momento il proprio ferreo controllo su questa ridda di visioni. Così continua Wilhelm:

<sup>12</sup> «[...] hier heraus wird sie dir treten, / Antigone, und wie sie reden wird / und ihren Leib dem Tod entgegentragen / mit heiligem, gebundnem Schritt, da wird / die Kraft der Seele dir von ihren Lippen / entgegenschwirren und wird ihre Fesseln / um deine Seele legen, daß sie nackt, / so wie die Sklavin einem Siegeswagen, / mitfolgt und spricht: "Dies mußte so geschehen. / So will ich tun, und will so sterben müssen. / Denn hier ist Wirklichkeit, und alles andre / ist Gleichnis und ein Spiel in einem Spiegel"» (vv. 105-116).

<sup>13</sup> «So hauch ich deine beiden Augen an» (v. 154).

Sento qualcuno errare per la casa.  
 [...]
   
Fluttua il mio sguardo tra le spesse mura  
 come sull'acqua, e la fanciulla vedo,  
 Antigone, la coppa scintillante  
 del destino, le magre spalle, i lisci  
 capelli vedo, incontro a me il suo piede  
 si muove e la sua veste; ha sulla fronte  
 dell'imminente morte i sette segni.  
 Avanza in una secca e al suo passaggio  
 la vita deferente si ritira  
 in trasparenti onde pietrificate!

*Gli sembra che davvero l'apparizione gli muova incontro dall'oscurità del palazzo. Lo scuro pastrano aleggia come una nuvola attorno al suo corpo sconvolto. La musica, che ha ormai la forza dell'intera orchestra, è quella della ouverture vera e propria.*

Non è di qui questa creatura ardente!  
 Vinse una volta, e ancora e sempre vince.  
 Al vederla si increspa la mia pelle  
 come una foglia al vento d'un incendio:  
 in me si desta la mia parte eterna,  
 l'intima essenza delle creature  
 aleggia scintillante intorno a me:  
 vicino sono all'anima sorella,  
 accanto a lei mentre sprofonda il tempo  
 e il velo dagli abissi si solleva.  
 Mi avvolga il mio mantello e mi protegga  
 dalle incommensurabili visioni!  
 Noi non reggiamo al soffio del divino:  
 si scioglie il pensiero a quell'ardore  
 e si trasforma in musica!

*Con il viso nascosto nel pastrano, crolla sui gradini del palazzo. Cala il sipario, e non risale fino al termine dell'ouverture.<sup>14</sup>*

<sup>14</sup> «Ich höre drin im Haus welche umhergehn. / [...] / Mein Blick schwankt durch die schweren Mauern da, / so wie durch Wasser, und ich seh die Jungfrau / Antigone, das funkelnde Gefäß / des Schicksals, sehe ihre schlanken Schultern, / das schlichte Haar, entgegen mir bewegt sich / ihr Fuß und ihr Gewand, auf ihrer Stirn / sind sieben Zeichen des ganz nahen Todes! / Sie geht durch eine Ebbe. Links und rechts / tritt in durchsichtigen erstarrten Wogen / das Leben ehrfürchtig vor ihr zurück! / Ihm scheint die Erscheinung wirklich aus dem Dunkel des Palastes entgegenzukommen. Der dunkle Mantel flattert um seinen bewegten Leib wie eine Wolke. Die Musik hat die Kraft des vollen Orchesters und ist hier schon in die eigentliche Ouvertüre übergegangen. / Dies strahlende Geschöpf ist keines Tages! / Sie hat einmal gesiegt und sieget fort. / Da ich sie sehe, kräuselt sich mein Fleisch / wie Zunder unter einem Feuerwind: / mein Unvergängliches rührt sich in mir: / aus den Geschöpfen tritt ihr tiefstes Wesen / heraus und kreiset funkelnd um mich her: / ich bin der schwesterlichen Seele nah, / ganz nah, die Zeit versank, von den Abgründen / des Lebens sind die Schleier weggezogen: / einwühlen muß ich mich in meinen Mantel, / eh mich die übermäßigen Gesichte / erdrücken! Denn dem Hauch des Göttlichen / hält unser Leib nicht stand, und unser Denken / schmilzt hin und wird Musik! / Er sinkt, das Gesicht in seinem Mantel verborgen, auf die Stufen des Palastes. Der Vorhang fällt und bleibt unten, bis die Ouvertüre zu Ende gespielt ist» (vv. 173; 180-204).

Alla visione davvero grandiosa di Antigone che incede nel vuoto creatosi al suo passaggio tra i marosi dell'esistenza – immagine non a caso citata da Steiner, il quale la definisce «una curiosa allegoria che rimanda a Mosè»<sup>15</sup> – segue una didascalia sulla quale è impossibile sorvolare. In essa Hofmannsthal specifica qualcosa, ma che cosa? «Ihm scheint die Erscheinung wirklich aus dem Dunkel des Palastes entgegenzukommen». Qual è il senso di quel *wirklich*, di quel *davvero*? Sembra evidente, qui, l'intenzione di Hofmannsthal di imporre uno scarto drammaturgico alla scena: se fino a questo punto le visioni sono state da Wilhelm *descritte* a nostro beneficio, ora la “realtà” dell'evocazione sembrerebbe prendere il sopravvento. Sempre diffidente nei confronti dei registi, e particolarmente nel caso di specie, dove aveva a che fare con dei dilettanti, Hofmannsthal non avrebbe inserito questa strana specificazione se non per suggerire la possibilità (o addirittura per reclamare) che Antigone *davvero* muova, anche davanti ai nostri occhi, verso Wilhelm pochi istanti prima che il sipario cali sul *Prologo*. Questo fantasmatico attraversamento della scena *in limine* da parte di un personaggio, o della sua ombra, che pochi istanti dopo dovrà ricomparire nei panni dell'eroina sofoclea suggerisce, mi sembra, la possibilità di uno sdoppiamento della figura: colei che, insieme a Wilhelm, noi scorgiamo per un istante non è ancora l'Antigone di Sofocle: è l'Antigone di Hofmannsthal.

\* \* \*

Sulla Antigone di Hofmannsthal, sul suo affacciarsi sul limitare dell'azione e della parola per poi reimmergersi negli abissi del pensiero creatore, scrissi, ormai vent'anni fa, un breve articolo, nel quale ricostruivo l'itinerario “carsico” della figura.<sup>16</sup> Oggi come allora continua a colpirmi l'enorme potenziale del personaggio, l'imponenza e la grandiosità accoppiate alla fragilità di quel corpo di fanciulla, il suo eroismo sororale che, diversamente dalle altre Antigoni, non si estrinseca nel furore dialettico ma si concentra sui gesti e sul linguaggio del corpo. Definita ancora nel saggio *Griechenland (Grecia, 1922)* «sorella di Achille», la principessa ha occupato costantemente la fantasia di Hofmannsthal; tuttavia, è negli anni tra il 1900 e il 1905, tra il *Vorspiel* e gli abbozzi relativi al terzo membro, mai realizzato, della trilogia edipica, che i riferimenti si fanno più densi e interessanti. E sono gli stessi anni di *Elektra*.

Il poeta aveva iniziato a lavorare al *Prologo* l'11 marzo 1900, una domenica, e la sera stessa aveva scritto ai genitori:

Il lavoro mi si impone letteralmente da sé nel modo più lieve e piacevole, sento dentro di me un senso di rara libertà da tutti i pesi e gli impacci e guardo alla mia esistenza, alla mia arte e a tutto il resto con tutt'altri occhi, ovvero nel modo giusto.<sup>17</sup>

<sup>15</sup> Cfr. STEINER 1990, p. 16.

<sup>16</sup> Cfr. LANDOLFI 1997. A quel breve scritto ha “risposto” con competenza e intelligenza Marco Castellari nel già citato saggio del 2006.

<sup>17</sup> «Die Arbeit drängt sich mir förmlich auf, in der leichtesten, angenehmsten Form, ich fühle eine seltene innere Freiheit von allen Hemmungen und Belästigungen und sehe meine Existenz, meine Kunst und alles mit ganz andern, d.h. mit den richtigen Augen an» (HOFMANNSTHAL 1937, p.18; il

Pur misurate e devote, queste poche righe lasciano comunque cogliere una sorta di vertigine, quasi che quel senso di apertura, già rilevato nella lettera a Beer-Hofmann, potesse e dovesse coinvolgere anche, e forse soprattutto, i rapporti familiari. Parigi avrebbe così rappresentato uno spiraglio verso una possibilità di esistenza finalmente svincolata «da tutti i pesi e gli impacci» della sua condizione di figlio unico ed elemento di equilibrio nel rapporto tra i genitori.

Ben presto, tuttavia, ancora durante quel soggiorno, l'entusiasmo già s'infrangeva contro i gravami consueti,<sup>18</sup> e Antigone scompariva. Tornerà, come si diceva, negli appunti e negli abbozzi relativi alla terza parte della trilogia edipica, ma ormai tornerà, *dopo Elettra*, solo più come una nostalgia, come una possibilità lasciata cadere,<sup>19</sup> o, al più, come una traccia in alcuni grandi personaggi femminili (Arianna, la Marescialla, Elena, Helen) capaci di opporre alla razionalità distruttiva del maschile la superiore, "notturna" e sororale saggezza dell'obbedienza alle leggi della natura. Quanto Hofmannsthal si sentisse *comunque* legato al personaggio e alle sue implicazioni si può misurare sull'epistolario con l'attrice Gertrud Eysoldt e sull'insistenza con cui il poeta, di là da ogni ragionevolezza e quando era ormai chiara l'impossibilità di comporre la terza parte della trilogia edipica, continuò malinconicamente a civettare con l'ipotesi di dar voce, attraverso di lei, a «das Kind Antigone».<sup>20</sup>

Così Elettra – paradossalmente il più maschile dei personaggi femminili di Hofmannsthal –, la figlia all'ennesima potenza che non si consente di sopravvivere ai genitori, scalza la sororale e assai più eroica Antigone, colei che nella tragica e feconda assenza di legami<sup>21</sup> avrebbe, forse, potuto dire una parola nuova.

Andrea Landolfi  
Università di Siena  
andrea.landolfi@unisi.it

brano è citato anche in SW 3, pp. 723-724). Ma questa sensazione di libertà è una costante dell'intero soggiorno parigino, come testimoniano molte altre lettere del periodo. Si veda ad esempio quella del 15 marzo a Schnitzler («da lungo tempo non mi sentivo così libero»: cfr. HOFMANNSTHAL - SCHNITZLER 1983, p. 134).

<sup>18</sup> Le lettere ulteriori scritte ai genitori durante il periodo parigino danno conto di un progressivo "riavvicinamento" del rapporto nelle usuali dinamiche familiari, fortemente segnate dalla nevrosi materna.

<sup>19</sup> Così un appunto di alcuni anni più tardi (1914): «Dubbio: l'individuo sciolto dai legami può essere felice?» («Zweifel. Kann das losgelöste Individuum glücklich sein?», SW 18, p. 59).

<sup>20</sup> Cfr. FIEDLER 1996, pp. 11-38 (le lettere dal settembre 1904 al dicembre 1905).

<sup>21</sup> Così un appunto del 1905: «Solo nell'ora della morte del padre le sono restituite le nuvole, le montagne, il sole, l'acqua». «Erst die Todesstunde des Vaters gibt ihr die Wolken, die Berge, die Sonne, das Wasser zurück» (*Des Ödipus Ende*, SW 18, p. 256).

## RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

SW : Hugo von Hofmannsthal, *Sämtliche Werke. Kritische Ausgabe*. Veranstaltet vom Freien Deutschen Hochstift, Frankfurt a.M., S. Fischer, 1975-.

Bd. 3 : *Dramen I*, hrsg. von Götz E. Hübner - Klaus-Gerhard Pott - Christoph Michel, 1982.

Bd. 18 : *Dramen 16*, aus dem Nachlass hrsg. von Ellen Ritter, 1987.

CASTELLARI 2006 : Marco Castellari, «*Der schwesterlichsten Seele Schattenbild*». Über Hofmannsthals «*Vorspiel zur Antigone des Sophokles*», «*Studia Austriaca*» 14 (2006), pp. 81-99.

FIEDLER 1996 : *Der Sturm Elektra*, hrsg. von Leonhard Fiedler, Salzburg, Residenz, 1996.

HOFMANNSTHAL - SCHNITZLER 1983 : Hugo von Hofmannsthal - Arthur Schnitzler, *Briefwechsel*, Frankfurt a.M., Fischer, 1983 (1964).

HOFMANNSTHAL 1935 : Hugo von Hofmannsthal, *Briefe 1890-1901*, Berlin, Fischer, 1935.

HOFMANNSTHAL 1937 : Hugo von Hofmannsthal, *Briefe 1900-1909*, Wien, Bermann-Fischer, 1937.

HOFMANNSTHAL 2015 : Hugo von Hofmannsthal, *Prologo all'Antigone di Sofocle*, trad. di Andrea Landolfi, in *Miti della modernità*, a cura di Giovanna Mochi - Roberto Venuti, Roma, Artemide Edizioni, 2015, pp. 167-187.

LANDOLFI 1997 : Andrea Landolfi, *Il silenzio dell'Antigone di Hofmannsthal*, «*Cultura tedesca*» 8 (1997), pp. 160-164.

RAPONI 2002 : Elena Raponi, *Hofmannsthal e l'Italia. Fonti italiane nell'opera poetica e teatrale di Hugo von Hofmannsthal*, Milano, Vita e Pensiero, 2002.

SCHOPENHAUER 1988 : Arthur Schopenhauer, *La vista e i colori e Carteggio con Goethe*, Milano, SE, 1988.

STEINER 1990 : G. Steiner, *Le Antigoni*, Milano, Garzanti, 1990.



# UN RE SMARRITO NEL LABIRINTO DEL PROPRIO PALAZZO. SULLA FIGURA DI PENTEO NELLE «BACCANTI» DI HOFMANNSTHAL

## ABSTRACT

Hugo von Hofmannsthal intermittently worked on a drama based on the *Bacchae* from 1892 to 1918, but never completed it and only about thirty notes dealing with the characters, the plot and a few scenic details have survived. Looking at these notes, it is possible to hypothesise that the protagonist of the tragedy was king Pentheus, whose destructive existence and violent death by *sparagmòs*, the sacrificial Dionysian ritual of dismemberment, were meant to acquire a symbolically paradigmatic value. In Hofmannsthal's projected drama, Pentheus is characterized as an authentic rationalist, an upholder of the indivisibility of the individual ego, and at the same time as an insecure and neurotic king who dreams of dominating reality but ends up getting lost in his own labyrinthian palace.

Del progettato dramma sul tema “Baccanti” al quale Hugo von Hofmannsthal lavorò dal 1892 al 1918 sono rimaste solamente una trentina di annotazioni relative alla caratterizzazione dei personaggi, allo sviluppo della trama e ai dettagli scenografici. Da quanto è possibile ricostruire il protagonista della tragedia era il re Penteo, e la sua parabola distruttiva fino alla morte violenta nel rito sacrificale dello *sparagmòs* dionisiaco – doveva assumere un valore simbolicamente paradigmatico. Penteo è caratterizzato come un convinto razionalista, assertore dell’indivisibilità dell’io individuale, e al tempo stesso come sovrano insicuro e nevrotico che si illude di dominare la realtà, mentre finisce con il perdersi nella struttura labirintica del proprio palazzo.

---

«Indem Euripides Denk- und Gefühlsformen seine Schranken öffnet, deren Existenz von einem Aeschylus implicite verworfen wird, vollzieht sich der jäheste Absturz vom großen Stil, der je da war».<sup>1</sup> Così scrive Hofmannsthal in un aforisma del *Buch der Freunde (Il libro degli amici)* e non c’è dubbio che tali parole attestino la duratura fedeltà nei confronti di un paradigma svalutativo verso la figura del tragediografo Euripide che affondava le sue radici in età romantica (e per certi aspetti già in età antica), ma che certamente era stato rilanciato pochi decenni prima da Nietzsche. Da questo punto di vista l’aforisma pare attestare implicitamente anche l’ininterrotta conformità spirituale – dalla giovinezza alla piena maturità – con l’autore della *Nascita della tragedia*, maturata negli anni delle prime composizioni liriche e drammaturgiche.<sup>2</sup>

Eppure Euripide è stato un autore molto frequentato e amato da Hofmannsthal du-

---

<sup>1</sup> HOFMANNSTHAL 1929, p. 110. «Nel momento in cui Euripide apre le sue barriere a forme di pensiero e di sentimento la cui esistenza viene implicitamente rifiutata da un Eschilo, si compie la più precipitosa caduta dal grande stile che mai sia esistita» (trad. it. di G. Bemporad con leggere modifiche, cfr. HOFMANNSTHAL 1980, p. 101).

<sup>2</sup> Sull’influsso esercitato da Nietzsche su Hofmannsthal, soprattutto negli anni giovanili, cfr. tra gli altri gli studi di MEYER - WENDT 1973, STEFFEN 1978, DEL CARO 1989, SZABÓ 2006 e RISPOLI 2012.

rante la sua intera parabola artistica.<sup>3</sup> Ne sono una testimonianza eclatante non solo il rifacimento dell'*Alceste* (1893-1894) e il libretto dell'*Elena egizia* (1928), ma anche il tormentato “progetto *Baccanti*”, ovvero l’idea di scrivere un dramma ispirato alle *Baccanti* euripidee, al quale lavorò – sia pure con frequenti interruzioni e riprese – per una trentina d’anni, dal 1892 al 1918. Purtroppo non arrivò mai alla pubblicazione di un testo compiuto, né tantomeno alla sua messinscena. Di quella che sarebbe dovuta essere un’originale rielaborazione del modello euripideo, adattata allo spirito moderno e alla temperie culturale della Vienna *fin-de-siècle*, abbiamo soltanto una trentina di annotazioni conservate nelle carte del *Nachlass* e pubblicate postume.<sup>4</sup> Si tratta per lo più di indicazioni, registrate in forma ellittica e disordinata, relative alla caratterizzazione dei personaggi, allo sviluppo della trama, ai dettagli scenografici (luoghi, costumi, luci, elementi simbolici), e in qualche caso anche frammenti di dialogo. Dall’analisi di questo materiale è possibile tentare di ricostruire la vicenda delle varie fasi redazionali del progetto, evidenziando il modo in cui doveva essere articolata la trama e le modifiche di prospettiva che via via sono intervenute.<sup>5</sup> Quel che appare certo è che la tematica “dionisiaca”, sulla scia di Nietzsche, doveva avere un ruolo preminente: Hofmannsthal mirava a mettere in scena l’antitesi tra un atteggiamento di convinto razionalismo da una parte e il culto bacchico-orgiastico con tutte le sue deflagranti conseguenze dall’altra. Al primo corrispondeva il *principium individuationis* di stampo apollineo, che qui si traduce nell’insistenza razionalistica per l’ordine e per la logica; al secondo la dissoluzione dionisiaca dell’ordine costituito. I due personaggi principali di questo dramma sono la vecchia regina Agave, raffigurata con tratti prettamente dionisiaci, e suo figlio Penteo, visto come una figura monolitica, convinto assertore dell’indivisibilità della persona, negatore estremo della forza dissolutrice di Dioniso.

Altrove ho cercato di mettere in luce la matrice nietzscheana di queste progettate *Baccanti*.<sup>6</sup> In questo intervento vorrei soffermarmi principalmente sul personaggio di Penteo per verificare in che modo Hofmannsthal aveva previsto di caratterizzare il mitico sovrano della città di Tebe, con quali armi pensava di contrastare la penetrazione di Dioniso e del suo culto e come alla fine veniva sconfitto, secondo il tradizionale modulo del racconto mitico e della tragedia greca. Da quanto si può desumere Penteo doveva essere il protagonista della vicenda tragica – in piena conformità col modello euripideo – e anche la figura drammaturgicamente più interessante per cogliere quella spinta programmaticamente perseguita dal poeta viennese di “rinnovare” l’antecedente greco del V secolo a.C. Come si trova annotato in una delle prime menzio-

<sup>3</sup> Per i rapporti di Hofmannsthal con Euripide si rimanda a RITZER 1971.

<sup>4</sup> Tali annotazioni sono raccolte sotto il titolo *Die Bacchen nach Euripides* in SW 18, pp. 47-60. Le annotazioni sono numerate da N 1 a N 31 (N = *Notiz*). A questa edizione si riferiscono tutte le citazioni del presente saggio con indicazione del numero dell’annotazione, della pagina e delle righe corrispondenti.

<sup>5</sup> Per la (ipotetica) ricostruzione della trama si rimanda agli studi di BOHNENKAMP 1998 e di WARD 2000.

<sup>6</sup> Cfr. UGOLINI 2011.

ni che Hofmannsthal fa del progetto, lo scopo dell'impresa è, infatti, di «rinnovare le *Baccanti* di Euripide» («*Bacchen* des Euripides zu erneuern», N 2, p. 49, 9), laddove il verbo *erneuern* fa intendere che non si trattava di un semplice adattamento per la messinscena, e neppure di un rifacimento della tragedia euripidea con qualche variazione rispetto all'originale greco, bensì di una rivisitazione radicale.<sup>7</sup>

A seguire le varie fasi della progettazione pare lecito desumere che Hofmannsthal si sia progressivamente sforzato di staccarsi dal modello antico. Lo si evince, per esempio, dai titoli escogitati che dapprima si ricollegano esplicitamente al tragediografo ateniese: «*Bacchos. Tragödie (nach Euripides Bacchai)*» (N 1, p. 47, 27 = *Tagebuch*, 19 luglio 1892); «*Bacchantinnen. / (nach Motiven des Euripides.)*» (N 3, p. 49, 16-17). Successivamente ne prendono le distanze; ad un certo punto il progetto prende il titolo di «*Pentheus / ein Trauerspiel. / In 2 Aufzügen*» (N 4, 50, 2-5), senza più alcun riferimento al dramma euripideo.<sup>8</sup> Una lettera all'amico Hermann Bahr rivela come in questa fase di gestazione dell'opera (estate del 1904) il proposito fosse quello di ribaltare il rapporto tra dimensione scenico-mimetica e dimensione diegetica del modello:

Es müßte alles auf die Bühne kommen, was bei Euripides erzählt wird, alles erzählt werden, was bei Euripides dargestellt ist.<sup>9</sup>

Il desiderio di distanziarsi dal modello greco risulta ancora più marcato in un'annotazione che si legge nel diario di Hofmannsthal in data 22 luglio 1904:

*Pentheus*. Das ganze Scenarium dazu gefunden. In 2 Aufzügen. Die Handlung hat mit den *Bacchen* des Euripides nun fast nichts mehr zu thun.<sup>10</sup>

Il personaggio di Penteo è caratterizzato fin dalla più remota ideazione del progetto *Baccanti* in termini prevalentemente negativi. Viene definito «un piccolo re» («ein kleiner König»), con giustapposta tra parentesi la sintomatica indicazione: «Weimar» (N 1, p. 49, 1), quasi volesse alludere ad un qualche modesto principe tedesco del Settecento. Ma il riferimento non riguarda tanto la potenza o l'estensione del suo regno,

<sup>7</sup> Rimane aperta la questione se Hofmannsthal abbia lavorato direttamente sul testo greco di Euripide o mediante traduzioni. Tra le versioni tedesche moderne potrebbe avere utilizzato quella in versi di Johann Jakob Donner (1859) oppure quella in prosa di Gustav Benjamin Schwab più volte ristampata (1838-1840). Tuttavia, nella biblioteca personale di Hofmannsthal era presente l'edizione di Friedrich Heinrich Bothe (1800-1803), dove le *Baccanti* sono comprese nel vol. 3, pp. 177-292 (cfr. SW 40, pp. 197-198). In generale sulla questione delle traduzioni usate da Hofmannsthal per i drammi di argomento mitologico cfr. BOHNENKAMP 1976.

<sup>8</sup> Il cambiamento del titolo rivela anche il mutamento di prospettiva dal piano divino a quello umano. Il focus del dramma non doveva più essere il dio, bensì proprio Penteo, e dunque l'uomo razionalista coi suoi problemi e vincoli psicologici (con la madre, col dio, col potere etc.). Si noti che *Penteo* era il titolo di un perduto dramma di Eschilo (cfr. RADT 1985, pp. 298-299).

<sup>9</sup> «Tutto ciò che in Euripide è raccontato dovrebbe accadere sulla scena. E tutto ciò che in Euripide è rappresentato dovrebbe venire raccontato» (HOFMANNSTHAL 1937, p. 155).

<sup>10</sup> SW 18, p. 378, 5-7. «*Penteo*. Trovato l'intero scenario. In due atti. La trama adesso non ha quasi più niente a che fare con le *Baccanti* di Euripide». Sulla progressiva autonomia di Hofmannsthal rispetto al testo euripideo cfr. TURATO 2014, pp. 303-304.

bensi la mediocrità del personaggio. Il suo razionalismo e autocontrollo sono labili e lasciano trapelare tratti evidenti di insicurezza nervosa e incertezza comportamentale. Sulla scena doveva rappresentare una sorta di istanza apollinea, nel senso della misuratezza e compostezza. Ama la musica e accompagna con la lira gli inni eseguiti da un coro di fanciulli (N 1, p. 49, 3); le sue funzioni sono quelle di «corego», «edificatore» e «giardiniere» («er ist Choreg; Bauherr und Gärtner», N 1, p. 49, 1-2): ruoli che sembrano implicitamente alludere alla figura di Goethe e all'attività culturale che questi svolse a Weimar.<sup>11</sup>

È emblematico il modo in cui Penteo si rapporta con la religione dionisiaca, vero tema centrale del dramma. Diversamente dal mito classico e dal testo euripideo, il sovrano non affronta di petto il nuovo culto pretendendone il divieto assoluto. Cerca invece di ammansirne, per così dire, gli aspetti estremi, istituzionalizzandolo nel proprio reame, accentuando che ne venga praticata una forma «serena» e «civile» («Der König. Er hat den heiter gesitteten Cult des Dionysos eingeführt», N 1, p. 47, 28). Il Dioniso in cui Penteo sembra disposto a credere è un «Salvatore», un «amico delle Grazie e delle Muse» («sein Dionysos ist der Soter, Der Freund der Chariten u. Musen», N 1, p. 49, 5). Si tratta con ogni evidenza di un Dioniso addomesticato, molto “apollineo”, ben diverso da quello consueto. Gli epiteti del dio che Hofmannsthal elenca per caratterizzare questa variante edulcorata del culto sono tutti attestati nelle fonti antiche: Dioniso è «Melpomeno», in quanto dio tragico per eccellenza (Melpomene era la musa della tragedia), «Anthios», dio dei fiori, «Dendrytes», dio degli alberi, e «Tesmoforo», legislatore (N 2, p. 49, 5-7).<sup>12</sup>

Il carattere fin da principio razionalistico del re di Tebe, sintetizzato nella compulsiva inclinazione a «separare» e «distinguere» (N 7, p. 51, 8-9: «Pentheus dem das Sondern, das Auseinanderhalten alles ist»), doveva inasprirsi maggiormente nelle successive fasi di elaborazione dell'opera con una sempre più marcata tendenza all'ostinazione e all'incapacità di ripensamento. Per definire la sua testarda fiducia negli schemi della logica razionale Hofmannsthal annota (N 20, p. 56, 19-21):

Pentheus geht auf das, was allen gemeinsam ist im Denken: das Logisch greifbar-fassbare (Das “Verständige” zuungunsten des “Ahnungsvollen”).<sup>13</sup>

<sup>11</sup> La suggestione di istituire un'analogia tra il mitico re Penteo da una parte e il poeta Goethe dall'altro va intesa certamente in chiave polemica: Hofmannsthal, come altri della sua generazione, mirava a una rivalizzazione dell'antico completamente differente se non addirittura antitetica rispetto a quella classicistica della greco-winkelmaniana (serenità, compostezza, senso della misura). L'*Ifigenia* di Goethe, di cui Hofmannsthal negli appunti per le *Baccanti* cita due versi (N 1, p. 48, 16-17), era il bersaglio preferito di questa polemica.

<sup>12</sup> Qui Hofmannsthal dipende da BACHOFEN 1861, pp. 232-239. Ma in generale questa visione pacata del culto dionisiaco parrebbe ricavata dal primo stasimo delle *Baccanti* di Euripide, dove le baccanti del coro celebrano i valori della purezza, dell'assennatezza, dell'equilibrio (vv. 370-433) e sono ben diverse dalle baccanti invase e violente che si trovano nel finale del dramma.

<sup>13</sup> «Penteo si riferisce a ciò che nel pensiero è a tutti comune: ciò che è concepibile e afferrabile in termini logici (il “razionale” a svantaggio dell’“intuitivo”)».

Agendo su queste basi di pensiero, il re rifiuta categoricamente di dare cittadinanza all'elemento estraneo, che viene da lontano, per non essere costretto a fare i conti con la propria estraneità verso ciò che lo circonda. Si fa difensore strenuo del *principium individuationis*, la cui perdita è l'effetto specifico del dionisiaco. Penteo infatti, «si attiene in modo miope al principio dell'indivisibilità della persona, al "carattere"» («Pentheus hält in kurzsichtiger Weise an der Untheilbarkeit der Person, an dem "Charakter" fest») e considera «un delitto, un'aberrazione, una malattia» («Verbrechen, Auswuchs, Krankheit») il fatto che «una persona si stacchi dal proprio carattere, come accade ad Agave» («Wenn eine Person so aus ihrem Charakter fällt, wie Agave», N 9, p. 51, 32-34). La sua rigidità ossessiva e monomaniacale richiama per certi versi quella di Elettra nel dramma messo in scena nel 1903. Sul piano simbolico l'estraneità di Penteo verso la propria regalità e appartenenza dinastica è espressa nel fatto che non conosce bene neppure il proprio palazzo (N 13, p. 53, 26):

Ein symbolisches Motiv: dass Pentheus seinen eigenen Palast nicht kennt.<sup>14</sup>

Dal lungo appunto edito come N 14 e risalente al 1904 ricaviamo preziose informazioni sul previsto arrangiamento drammaturgico del materiale (N 14, p. 54, 1-26). Mentre Penteo mette al bando la religione dionisiaca, la madre Agave si lascia conquistare dal fascino impetuoso del nuovo culto, e così anche Cadmo e Tiresia. Il re è rappresentato come un freddo calcolatore, sempre ossessionato dalla necessità di distinguere e separare. La sua è una sorta di nevrosi che si riflette nel modo in cui ha fatto costruire il palazzo reale, con le camere tutte interconnesse tra di loro mediante passaggi segreti. Ciò corrisponde evidentemente ad un'ansia spasmodica di controllare la realtà ed è al contempo una sfida al suo bisogno di isolamento emotivo. In una scena drammatica (senza riscontri nel modello euripideo) si incontrano Penteo e Agave. Penteo viene sorpreso nel dormiveglia dall'apparizione quasi onirica («Traumbild») della madre (N 14, p. 54, 7-9). C'è forse un momento di regressione infantile quando il re si china ad abbracciarle le ginocchia (N 12, p. 53, 9-10).

Il fenomeno del dionisiaco con tutta la sua carica di turbamento emotivo è recepito, dunque, nella prospettiva antagonistica di Penteo. Col dilagare del nuovo culto il re sembra via via perdere i suoi riferimenti al mondo logico così come il proprio equilibrio psicologico. Il sovrano ha paura di Dioniso, della sua carica eversiva e della sua possibile rivendicazione del potere (N 5, p. 50, 18-19):

<sup>14</sup> «Un motivo simbolico: il fatto che Penteo non conosca il suo stesso palazzo». La caratterizzazione di Penteo sembra richiamare il passaggio del quarto capitolo della *Nascita della tragedia* in cui Nietzsche definisce il principio dell'apollineo: «Diese Vergöttlichung der Individuation kennt, wenn sie überhaupt imperativisch und Vorschriften gebend gedacht wird, nur Ein Gesetz, das Individuum d.h. die Einhaltung der Grenzen des Individuums, das Maass im hellenischen Sinne» (NIETZSCHE 1980, p. 40). Trad. it.: «Questo divinizzare l'individuazione, quando viene in genere pensato in modo imperativo e normativo, conosce una legge sola, l'individuo, vale a dire l'osservanza dei limiti dell'individualità, la *misura* nel senso ellenico» (NIETZSCHE 1972, p. 37). Cfr. su questo richiamo ESSELBORN 1969, p. 117.

P<entheus> befürchtet vom Hereinbrechen dieses Dienstes ein Entfesseln aller verborgenen Gräuel der Menschennatur.<sup>15</sup>

Di fronte ai prodigi del dio il sovrano rimane attonito e inizia a entrare in crisi (N 9, p. 51, 27-29). Decide quindi di interrogare il dio straniero (una scena che ricalca Eur. *Bacch.*, vv. 367-451), il quale esibisce il suo potere trasformando il bastone in un serpente (N 11, p. 52, 27s.). Ma Penteo non si lascia convincere, spiega la funzione degli dèi nel proprio sistema teologico (N 21, p. 56, 28)<sup>16</sup> e insulta il dio dicendo che è solo uno schiavo lidio fuggiasco. A un certo punto Penteo ordina che l'ingresso segreto attraverso cui si accede alle stanze della madre venga aperto. Qui diventa esplicita l'immagine del palazzo come metafora della mente umana. Il palazzo, infatti, è un labirinto pieno di trappole, passaggi segreti, botole che collegano gli interni tra di loro e con lo spazio esterno. Penteo mostra di non conoscerlo o per lo meno di essersene dimenticato (N 13).<sup>17</sup> Una volta entrato nelle stanze di Agave, il re scopre che la madre non c'è perché si è unita alle baccanti. A quel punto il re fa imprigionare Cadmo:<sup>18</sup> si tratta di una novità di Hofmannsthal, costruita sulla falsariga dell'imprigionamento di Dioniso in Euripide. Di fronte alla forza della religione dionisiaca le sicurezze razionalistiche di Penteo si spezzano; egli è assalito da «una paura smisurata e dallo scoraggiamento» («Pentheus von einer ungeheueren Angst und Verzagtheit überfallen») (N 14, p. 54, 13).

Le annotazioni dell'ultima rielaborazione – risalente agli anni 1914-1917 – confermano l'impostazione iniziale di un Penteo prigioniero della propria razionalità eccessiva e delle proprie nevrosi. Nel suo sistema teologico gli dèi ci sono, ma hanno una funzione specifica: essi sono «Bekanntmacher», ovvero «comunicatori» (N 27, p. 29, 5) e non «Fremdmacher», «estraniatori», come sostenuto dal vecchio Cadmo (N 26, p. 58, 29). Evidentemente per una figura come Penteo, «vincolato in un rigido sistema di clan», ovvero chiuso nelle tradizionali strutture dinastiche dell'organizzazione sociale e sospettoso verso tutto ciò che è nuovo, gli dèi devono stare in cielo senza interferire nelle faccende umane. E quando scendono tra gli uomini, allora Penteo ne ha timore ed è spinto a demonizzarli come criminali (N 29, p. 59, 22-24):

<sup>15</sup> «P<entee> teme che dall'arrivo di questo culto si produca lo scatenamento di tutta la mostruosità nascosta della natura umana».

<sup>16</sup> Questo Penteo non è dunque un empio o un ateo; crede agli dèi, ma con gli scrupoli e i dubbi propri di un razionalista. Cfr. N 21, p. 56, 28-30: «Pentheus glaubt an die Götter. Sie sind ihm, was Hölderlin die Ideale waren. Er ist ein Mystiker, den manchmal die Ahnung durchschauert, dass er vielleicht ein Skeptiker ist» («Penteo crede negli dei. Sono per lui quello che per Hölderlin era l'ideale. È un mistico che talora è scosso dal presentimento di essere forse uno scettico»).

<sup>17</sup> Penteo che si smarrisce nei meandri del palazzo reale è il simbolo dello smarrimento dell'io individuale, della rimozione inconscia, della perdita del *principium individuationis* e di ogni punto di riferimento spazio-temporale. Qui si riflettono evidentemente le suggestioni della teoria psicanalitica che Freud elaborava nella Vienna di quegli anni. Sul tema del labirinto come modello spaziale e psichico cfr. EDER 2010, pp. 96-103 ed EDER 2014, p. 219 e ss. In generale sulla funzione del labirinto nella narrativa di Hofmannsthal cfr. BRION 1956.

<sup>18</sup> «Der Greis Cadmus wird gefesselt vor Pentheus geführt und lehnt sich glorreich gegen den König auf» (N 17, p. 55, 22-23).

Pentheus König in einem strengen clan-system, strengstem Ahnencult Ausser dem clan giebt es nur den Verbrecher, Bettler, Pariah – so sieht Pentheus den Dionysos.<sup>19</sup>

Di nuovo Hofmannsthal immagina una scena in cui figlio e madre si incontrano: Penteo si reca nelle stanze della madre attraverso un passaggio segreto interno al palazzo e trova Agave seduta su un trono. Penteo non è qui il figlio che abbraccia le ginocchia della madre ricordando i momenti idilliaci della fanciullezza (come nella versione precedente). Ora figlio e madre si fissano intensamente l'un l'altra «occhi negli occhi» («Auge in Auge») e Penteo è testimone sbalordito e impotente dell'invasamento e della conseguente metamorfosi in baccante che si va compiendo in lei («Pentheus – Agaue – Auge in Auge: das Anderswerden der Königin vor seinem Blick»; N 22, p. 57, 14-15). L'atto del guardarsi negli occhi tra figlio e madre assume un peculiare valore drammaturgico e ritornerà anche nel finale poco prima dell'assassinio.

Anche lo scontro tra Penteo e Dioniso sembra qui avvenire in termini più smorzati rispetto all'elaborazione precedente. Il re e il dio si incontrano sulla scena per un banchetto: Penteo prova disagio e durante il pranzo si alza, gira intorno al tavolo, poi si risiede (N 27, p. 59, 9-10). A un certo punto Dioniso rovescia il tavolo. Penteo decide di andare a vedere da vicino le baccanti e prima di uscire si prepara indossando le armi, mentre il dio assiste con sguardo ironico (N 24, p. 58, 4). Su questo punto Hofmannsthal aveva in mente anche un'altra opzione, quella che si riscontra nell'appunto N 30 del 1917, in cui Penteo si traveste da donna allo scopo di dimostrare che lui è in grado di cambiare vestiti senza perdere il senno o l'identità («Pentheus: Fremder, die Verkleidung geniesse ich – um der Vernunft willen. Da ich ganz bei mir und bewusst bin, lasse ich mich verkleiden»)<sup>20</sup>. In altre parole il re vuole mostrare di essere immune dagli influssi del dio, ma proprio la scena del travestimento femminile sanciva la potenza incontrollabile di Dioniso come «Fremdmacher». Non è chiaro quale delle due soluzioni avrebbe alla fine adottato il drammaturgo: Penteo che indossa le armi o Penteo che si veste da donna. Di sicuro nel finale avveniva l'assassinio di Penteo da parte delle baccanti, compiuto sulla scena mentre Dioniso assisteva in silenzio. Agave vede in lui una vittima sacrificale, ma prima dello *sparagmòs* c'è un momento altamente drammatico in cui figlio e madre si guardano ancora una volta «occhi negli occhi». Hofmannsthal annota al proposito (N 23, p. 57, 29-31):

Ein solches Aug in Auge stehen von Mutter und Sohn einmal vorher: während dieses Aug in Auge stehen ein Vorüber von Visionen (ein tanzender Greis, ein Blutender, ein verhülltes Kind).<sup>21</sup>

<sup>19</sup> «Il re Penteo chiuso in un rigido sistema di clan, in un rigidissimo culto degli antenati. Fuori dal clan ci sono solo delinquenti, mendicanti, paria – così Penteo vede Dioniso».

<sup>20</sup> «Penteo: Straniero, travestirmi è per me godimento – in nome della ragione. Proprio perché sono pienamente in me e consapevole lascio che mi si travesta» (N 30, p. 59, 29s.).

<sup>21</sup> «Un simile incrocio di sguardi tra madre e figlio una volta in precedenza: durante questo incrocio di sguardi un vortice di visioni (un vecchio che danza, un uomo sanguinante, un bambino velato)».

Da tali parole possiamo dedurre che l'incontro doveva assumere un valore simbolico particolare. È come se Penteo, un momento prima di finire sbranato, vedesse nello sguardo della madre la profondità dionisiaca della natura, l'abisso enigmatico dell'esistenza.<sup>22</sup> Seguiva poi l'uccisione di Penteo e questo rito sacrificale conclusivo segnava certamente la rottura definitiva rispetto al modello euripideo e in generale rispetto alle convenzioni sceniche del teatro tragico antico. La violenza delle baccanti, che in Euripide era rievocata nella lunga *rhesis* del messaggero (Eur. *Bacch.*, vv. 1043-1152), doveva essere esibita sulla scena, secondo la formula programmatica che Hofmannsthal aveva enunciato nella citata lettera a Bahr del 1904: «Es müßte alles auf die Bühne kommen, was bei Euripides erzählt wird, alles erzählt werden, was bei Euripides dargestellt ist». Tale scena segnava l'apice della rivisitazione moderna delle *Baccanti* inseguita da Hofmannsthal: il trionfo della violenza istintuale ai danni dell'apollineo e razionalista Penteo.

Gherardo Ugolini  
 Università degli Studi di Verona  
 gherardo.ugolini@univr.it

## RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

SW : Hugo von Hofmannsthal, *Sämtliche Werke. Kritische Ausgabe*, veranstaltet vom Freien Deutschen Hochstift, Frankfurt a.M., 1975-.

Bd. 7 : *Dramen 5*, hrsg. von Klaus E. Bohnenkamp - Mathias Mayer, 1997.

Bd. 18 : *Dramen 16*, aus dem Nachlass hrsg. von Ellen Ritter, 1987.

Bd. 40 : *Bibliothek*, hrsg. von Ellen Ritter† in Zusammenarbeit mit Dalia Bukauskaitė - Konrad Heumann, 2011.

BACHOFEN 1861 : Johann J. Bachofen, *Das Mutterrecht. Eine Untersuchung über die Gynaikokratie der alten Welt nach ihrer religiösen und rechtlichen Natur*, Stuttgart, 1861.

BOHNENKAMP 1976 : Klaus E. Bohnenkamp, *Deutsche Antiken-Übertragungen als Grundlage der Griechendramen Hofmannsthals*, «Euphorion» 70 (1976), pp. 198-202.

BOHNENKAMP 1998 : Klaus E. Bohnenkamp, «...eine aufregende Handlung». Hugo von Hofmannsthals «Bacchen»- und «Pentheus»-Entwürfe, «Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts» (1998), pp. 193-230.

<sup>22</sup> Cfr. la scena simile dell'*Elektra* in cui Clitemnestra ed Elettra si fissano negli occhi: «Sie stehen einander, Elektra in wildester Trunkenheit, Klytämnestra gräßlich atmend vor Angst, Aug in Aug» (SW 7, pp. 86, 36-37).

- BOTHE 1800-1803 : Euripides, *Werke*, verdeutscht von Friedrich Heinrich Bothe, Berlin, 1800-1803.
- BRION 1956 : *Hofmannsthal et l'expérience du labyrinthe*, «Les Cahiers du Sud» 42 (1956), pp. 177-184.
- DEL CARO 1989 : Adrian Del Caro, *Hofmannsthal as a Paradigm of Nietzschean Influence on the Austrian fin de siècle*, «Modern Austrian Literature» 22 (1989), pp. 81-95.
- DONNER 1859 : *Euripides*, Deutsch in den Versmaßen der Urschrift von Johann Jakob Christian Donner, zweite verbesserte Ausgabe, Heidelberg, 1859.
- EDER 2010 : Antonia Eder, *Pentheus' Labyrinth. Autorität als Raum- und Textmodell in Hugo von Hofmannsthals Pentheus-Fragment*, «Colloquium Helveticum» 41 (2010), pp. 87-105.
- EDER 2014 : Antonia Eder, *Der Pakt mit dem Mythos. Hugo von Hofmannsthals «zerstörendes Zitieren» von Nietzsche, Bachofen, Freud*, Freiburg i.Br., 2014.
- ESSELBORN 1969 : Karl Esselborn, *Hofmannsthal und der antike Mythos*, München, 1969.
- HOFMANNSTHAL 1929 (1922) : Hugo von Hofmannsthal, *Buch der Freunde. Tagebuch-Aufzeichnungen*, Leipzig, 1929.
- HOFMANNSTHAL 1937 : Hugo von Hofmannsthal, *Briefe 1900-1909*, Wien, 1937.
- HOFMANNSTHAL 1980 : Hugo von Hofmannsthal, *Il libro degli amici*, a cura di Gabriella Bemporad, Milano, 1980.
- MEYER-WENDT 1973 : H. Jürgen Meyer-Wendt, *Der frühe Hofmannsthal und die Gedankenwelt Nietzsches*, Heidelberg, 1973.
- NIETZSCHE 1972 : Friedrich Nietzsche, *La nascita della tragedia*, trad. it. di Sossio Giametta, Milano, 1972.
- NIETZSCHE 1980 (1872) : Friedrich Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie*, in Friedrich Nietzsche, *Sämtliche Werke*, kritische Studienausgabe in 15 Einzelbänden, hrsg. von Giorgio Colli - Mazzino Montinari, Bd. 1, München-New York, 1980, pp. 10-156.
- RADT 1985 : *Tragicorum Graecorum Fragmenta*, vol. 3, hrsg. von Stefan Radt, Göttingen, 1985.
- RISPOLI 2012 : Marco Rispoli, *La chiarezza della distruzione. Appunti su Nietzsche e Hofmannsthal*, in *Lo stile di Dioniso. La filosofia di Nietzsche nella letteratura tedesca del Novecento*, a cura di Pierandrea Amato - Gianluca Miglino, Milano, 2012, pp. 53-73.
- RITZER 1971 : Walter Ritzer, *Hofmannsthal und Euripides*, in *Marginalien zur poetischen Welt. Festschrift für Robert Mühlher zum 60. Geburtstag*, hrsg. von Alois Eder - Hellmuth Himmel - Alfred Kracher, Berlin, 1971, pp. 325-339.
- SCHWAB 1838-1840 : Gustav B. Schwab, *Die schönsten Sagen des klassischen Altertums. Nach seinen Dichtern und Erzählern*, Stuttgart, 1838-1840.
- STEFFEN 1978 : Hans Steffen, *Hofmannsthal und Nietzsche*, in *Nietzsche und die deutsche*

*Literatur. Texte zur Nietzsche-Rezeption 1873-1963*, Bd. 2 (*Forschungsergebnisse*), hrsg. von Bruno Hillebrandt, Tübingen, 1978, pp. 4-10.

SZABÓ 2006 : László von Szabó, «... *eine so gespannte Seele wie Nietzsche*». *Zu Hugo von Hofmannsthal's Nietzsche-Rezeption*, «Jahrbuch der ungarischen Germanistik» (2006), pp. 69-93.

TURATO 2014 : Fabio Turato, *Eredi ingrati. Mondo germanico e tragedia greca tra nascita del II e apocalisse del III Reich (1871-1945)*, Venezia, 2014.

UGOLINI 2011 : Gherardo Ugolini, *Le «Baccanti» di Hugo von Hofmannsthal. Un progetto nel segno del dionisiaco nietzscheano*, «Dioniso» N.S. 1 (2011), pp. 241-265.

WARD 2000 : P. Marshall Ward, «*Bacchen des Euripides zu erneuern*». *The Pentheus Project of Hugo von Hofmannsthal*, «Orbis Litterarum» 55 (2000), pp. 165-194.

## LA GRECIA DI HOFMANNSTHAL A TEATRO: REGIE REINHARDTIANE

### ABSTRACT

After tracing the most significant achievements in Reinhardt's and Hofmannsthal's careers before 1903, this paper focuses on *Elektra. Tragödie in einem Aufzug frei nach Sophokles* (*Elektra. Tragedy in one act after Sophocles*), since it represents the poet's first collaboration with the famous theatre director. Through the analysis of the decisions taken during the writing and staging process, the paper discusses both the way Reinhardt's imaginative direction influenced Hofmannsthal's development as a playwright and the role that Hofmannsthal's dramatic production had in Reinhardt's theatrical work.

Dopo aver ripercorso le fasi che portano al sodalizio artistico tra Reinhardt e Hofmannsthal, il presente contributo si sofferma su *Elektra. Tragödie in einem Aufzug frei nach Sophokles* (*Elettra. Tragedia in un atto liberamente tratta da Sofocle*), in quanto prima delle numerose collaborazioni tra i due artisti. Alla luce delle scelte effettuate per la stesura del dramma e per la sua effettiva messinscena verrà analizzato sia il contributo che la concezione registica reinhardtiana fornisce ai testi di Hofmannsthal, sia il ruolo che l'opera dello scrittore ricopre nel teatro di Max Reinhardt.

---

Quindici sono le collaborazioni tra Hugo von Hofmannsthal e il regista Max Reinhardt, frutto di un sodalizio artistico che giovò a entrambi e, ovviamente, al teatro di lingua tedesca. L'inizio di tale collaborazione, che si conclude solo alla morte del poeta, risale al maggio 1903, quando i due, assieme all'attrice Gertrud Eysoldt, vengono invitati a colazione da Hermann Bahr, in occasione della sosta viennese della felice *tournee* de *Der Nachtasyl* (*L'albergo dei poveri* di Maksim Gor'kij). La sera prima lo scrittore aveva assistito allo spettacolo reinhardtiano ed era rimasto folgorato da Eysoldt. Per puro caso, come racconta lo stesso Hofmannsthal a Otto Brahm in una lettera del 1903,<sup>1</sup> egli inizia a parlare al regista e all'attrice del suo progetto sull'*Elettra* di Sofocle, al quale aveva pensato già nel 1892, riprendendo però la lettura del testo solo nel 1901, mentre lavorava alla commedia *Die Gräfin Pompilia* (*La contessa Pompilia*). Quello che inizialmente doveva essere un puro esercizio di stile per ritrovare l'ispirazione, diventa sempre più importante per lo scrittore, tanto che *Pompilia* resterà un frammento. La figura di Elettra si scosta progressivamente nell'immaginario di Hofmannsthal dal personaggio sofocleo e il poeta austriaco valuta l'opportunità prima di un'*Oresteia* in due parti, poi di un proprio adattamento della tragedia, con l'attrice Adele Sandrock nel ruolo della protagonista. Durante la mattinata trascorsa con Reinhardt e Eysoldt Hofmannsthal scopre di aver trovato il regista e l'interprete ideali per la sua *Elektra*, così promette a Reinhardt il copione e a Eysoldt la parte dell'eroina tragica. Il poeta-drammaturgo scrive il testo nella sua casa di Rodaun tra luglio e metà agosto 1903, in sole tre settimane, e a settembre invia l'atto unico a Berlino con forti titu-

---

<sup>1</sup> HOFMANNSTHAL B II, p. XXX.

banze. Le reazioni, però, sono entusiastiche: Eysoldt esprime con estremo pathos la sua gratitudine al poeta e Reinhardt fissa il debutto della messinscena per la seconda settimana di ottobre. Di fatto, la prima di *Elektra. Tragödie in einem Aufzug frei nach Sophokles* (*Elektra. Tragedia in un atto liberamente tratta da Sofocle*) va in scena il 30 ottobre al Kleines Theater. Il successo di pubblico e critica è notevole, tanto che nel giro di quattro giorni ben ventidue teatri decidono di allestire lo spettacolo.<sup>2</sup> Al Kleines Theater *Elektra* rimane per 90 rappresentazioni, fino al 28 giugno. La stesura di *Elektra* e la sua messinscena segnano, quindi, un punto fondamentale nella formazione artistica tanto del drammaturgo quanto del regista. Al fine di comprendere le scelte effettuate per la realizzazione dello spettacolo teatrale e la natura della contaminazione tra l'opera di Hofmannsthal e quella di Reinhardt, bisogna però ripercorrere le fasi che portarono il regista ad avvicinarsi al giovane poeta – e viceversa.

Essere nato nella quarta galleria del Burgtheater di Vienna, sentirsi parte del teatro tedesco, iniziare una propria nota autobiografica con le parole «Ich bin ein Jude»<sup>3</sup> sono tutti indici di una personalità complessa, cresciuta a contatto con realtà diverse, ma armoniosamente integrate all'interno di una fine sensibilità. Max Goldmann nasce il 9 settembre 1873 a Baden, presso Vienna, primogenito di Rosa e Wilhelm Goldmann, ebreo di origine ungherese. Il giovane Max fatica a trovare consensi per le sue inclinazioni artistiche, perché il padre lo vuole commerciante per aiutare l'economia domestica: dopo la *Realschule*, Max inizia un apprendistato in banca. Eppure, la passione per il teatro cresce nell'atmosfera viennese, tra feste, processioni e soprattutto spettacoli teatrali. Il ragazzo frequenta assiduamente i teatri della sua città, ammirando i grandi attori e imparando a memoria le battute di molte *pièces*. Ciò che non riesce a udire dalla quarta galleria, dove si sta rigorosamente in piedi, il giovane se lo immagina, sviluppando quella fervida fantasia di spettatore che cercherà di liberare nel teatro post-naturalista. Reinhardt porta l'entusiasmo per il mondo del teatro anche in casa, tanto che una zia convince i suoi genitori a pagargli lezioni di recitazione. L'iter dell'attore comincia sotto la guida di Rudolf Perak, comparsa del Burgtheater; a lui seguono il professore del conservatorio di musica e teatro Emil Bürde e il direttore del teatro di periferia Fürstliches Sulkowsky-Privattheater, Maximilian Streben. Su questo palcoscenico il neo-attore debutta nel 1890, cambiando il suo cognome, vistosamente ebreo, con Reinhardt – probabilmente mutuato dalla novella *Immensee* di Theodor Storm. Il cognome d'arte suona così bene che nel 1904 tutta la famiglia ottiene l'autorizzazione ufficiale ad assumerlo. La timidezza di Reinhardt viene messa a dura prova da un tipo di teatro, quello di periferia, dove l'attore è a diretto contatto con il pubblico, pertanto il giovane tende a prediligere ruoli molto distanti da lui: ruoli da anziano con tanto di barba. In breve tempo diventa un caratterista e recita al Volkstheater di Rudolfsheim, vicino a Schönbrunn, poi alla Sommerarena di Bratislava. Nel 1893 incontra Brahm, che a Vienna va cercando talenti da inserire nella futura compagnia del Deutsches Theater di Berlino, del quale sarà presto direttore. Dopo un'audizione,

<sup>2</sup> Ivi, p. 132.

<sup>3</sup> «Sono un ebreo», FIEDLER 1975, p. 9.

Max Reinhardt viene ingaggiato a partire dall'autunno dell'anno successivo. Il giovane attore deve però formarsi ulteriormente e accetta un ingaggio di sei mesi a Salisburgo. Qui riscuote un modesto successo di critica e fa amicizia con ragazzi che lo accompagneranno nelle sue imprese berlinesi, come Berthold Held e il comico Max Marx. Proprio con loro inizia la sua prima *tournee* nei paesini dell'Austria, interrotta un mese prima della partenza per Berlino. La vita dello sconosciuto attore austriaco non è affatto facile nella compagnia di Brahm. Berlino ha una tradizione teatrale relativamente giovane rispetto a quella viennese; inoltre persegue obiettivi opposti, perché alla fine del XIX secolo si afferma il Naturalismo. Durante gli otto anni e mezzo che trascorre presso la compagnia del Deutsches Theater, Reinhardt riesce ad affinarsi come caratterista e, soprattutto, a sviluppare concezioni proprie sul teatro. Non è da sottovalutare il contributo di Brahm alla formazione del futuro regista: questi aveva portato sul palcoscenico tedesco la «Kunst des literarischen Entdeckens»,<sup>4</sup> «vertraute der Dramatik seiner Zeit, entdeckte und förderte sie, als der entschiedenste Anwalt der Naturalismus».<sup>5</sup> Brahm porta in scena Ibsen e Hauptmann, ma ha meno dimestichezza con i classici. Per rappresentare la realtà si perde nella dovizia di dettagli veristici, nella ricerca esasperata dell'autenticità, soffocando l'estro, la personalità dell'attore e la fantasia dello spettatore. Siede da regista in platea: critica ciò che vede, ma senza tirar fuori dagli attori il meglio del loro talento. Brahm diviene promotore del cosiddetto «teatro della quarta parete» che vorrebbe ignorare il pubblico. Nessun impulso artistico viene da chi lavora per la messinscena e il pubblico non percepisce quella gioia del fare teatro che, invece, secondo Reinhardt, rappresenta l'elemento base di qualsivoglia rappresentazione. Ben presto Reinhardt non si sente più appagato dal teatro di Brahm, assiste al decadimento dell'arte in cui crede, inizia a pensare ai futuri sviluppi:

Früher gab's Menschendarsteller. Heute existieren *Ibsen*-Darsteller, *Hauptmann*-Darsteller, Stilschauspieler u.s.w. – Auch ein Zeichen unserer Zeit, die das Bedürfnis hat, mit kleinlicher Pedanterie auch in der Kunst alles einzuschachteln, in Fächer, Kasten u. Formen einzu-zwängen. [...] Auf Kosten dieses Systems kommen die größten Nichtigkeiten zu Positionen. Sie brauchen nur irgendeinen unangenehm hervorstechenden oder störenden Zug in ihrer stümperhaften Darstellung zu haben. Bald findet sich ein Columbus, der mit seiner Feder in dem Meer künstlerischer Impotenz herumsucht und endlich den Betreffenden «entdeckt»!<sup>6</sup>

Già dal 1895 Reinhardt sfrutta le prime occasioni per sperimentare le proprie idee: prende parte a diversi spettacoli durante il periodo estivo a Lipsia, Praga, Budapest, poi

<sup>4</sup> «Arte della scoperta letteraria», FUNKE 1996, p. 12.

<sup>5</sup> «Ebbe fiducia nel dramma della sua epoca, lo scoprì e lo promosse, come il più accanito difensore del Naturalismo», *ivi*, p. 13.

<sup>6</sup> Da una lettera di Max Reinhardt a Berthold Held, Berlino, 9 marzo 1895, in FUHRICH - PROSSNITZ 1993, p. 30 (= FORADINI 1995, pp. 22-23): «Una volta c'erano gli interpreti. Oggi ci sono gli interpreti di Ibsen, interpreti di Hauptmann, attori di stile e via di seguito. – Anche questo è un segno del nostro tempo, che ha bisogno di incasellare con meschina pedanteria tutto, anche l'arte, dentro a scomparti, cassetti, forme. [...] Grazie a questo sistema fanno carriera le più grandi nullità. Basta che nella loro monca interpretazione mostrino un qualsiasi tratto penosamente pronunciato o sgradevole. E subito si trova un Colombo, che con la sua penna fruga nel mare dell'impotenza artistica e finalmente «scopre» il soggetto in questione».

Vienna. Nel 1898 costituisce *Die Brille*, un'associazione di amici – tutti attori, autori, artisti – che nella notte di Capodanno presentano alcuni sketch letterario-musicali, parodie e satire. Il successo inaspettato, unito alla nascente passione per il cabaret, nonché per la forma cabarettistica di impronta letteraria nata a Berlino chiamata *Überbrettel*, porta gli amici a fondare una società: nel 1901 nasce *Schall und Rauch*. È il primo passo di Reinhardt verso le dimissioni dalla compagnia di Brahm. Scorrendo l'intera carriera di Reinhardt, Thomas Mann afferma: «Ihn konnte ein puritanisch-literarisches Theater, das kein Theater sein wollte, nicht halten. Er setze zu eigenem, neuem, libertinish-abenteuerlichem Wege an, und am Anfang der Wiedergeburt stand die Parodie».<sup>7</sup> Reinhardt chiama il fratello Edmund a dirigere amministrativamente l'associazione che, nel 1902, cambia il nome in *Kleines Theater*. Assunta la direzione di questo teatro nel 1903, dopo aver ottenuto le dimissioni dal *Deutsches Theater*, Max Reinhardt è per breve tempo ancora attore, poi finalmente solo regista. Le prime prove di regia sono *Salome* di Oscar Wilde e *Pelleas und Melisande* di Maeterlinck, entrambi drammi psicologici scritti da autori contemporanei, che marciano la direzione neoromantica di Reinhardt. La prima nuova messinscena della sua direzione è invece *Der Nachtsyl* di Gor'kji, il 23 gennaio 1903, per la regia di Richard Vallentin. Il successo è immenso, tanto che in soli due anni lo spettacolo va in scena 528 volte. Visti i proventi dello spettacolo, considerato il tutto esaurito per mesi, nonché la necessità di portare in scena anche altri drammi, Reinhardt decide di acquistare un secondo palcoscenico: il *Neues Theater am Schiffbauerdamm*.<sup>8</sup> In questo secondo teatro egli può attuare tutti i cambiamenti scenotecnici che lo renderanno famoso: la scena girevole, l'illuminazione del palco, l'orizzonte fisso. Reinhardt ingaggia subito giovani attrici del calibro di Gertrud Eysoldt e Rosa Bertens, mentre molti altri attori entrati nella storia del teatro europeo, come Tilla Durieux, Alexander Moissi, e Friedrich Kayßler, lavoreranno in seguito nella compagnia di Reinhardt a Berlino.

Nel 1903 Hofmannsthal ha già scritto per il teatro: la sua prima opera compiuta è l'adattamento teatrale dell'*Alceste* di Euripide, risalente alla fine del secolo, mentre alcuni suoi drammi sono stati messi in scena a Berlino, Monaco e Vienna. Due opere, in particolare, sono state portate sul palcoscenico da Brahm: *Die Frau am Fenster* (*La donna alla finestra*), nel 1898 come *matinée* domenicale alla *Freie Bühne*, e *Die Hochzeit der Sobeide* (*Le nozze di Sobeide*) nel 1899 al *Deutsches Theater*. Gli allestimenti di Brahm, tuttavia, non hanno soddisfatto né il poeta né la critica, che etichetta, ad esempio, *Die Hochzeit der Sobeide* come «dramatisches Gedicht»,<sup>9</sup> sottolineando, comunque, il potenziale di Hofmannsthal. Il famoso *Ein Brief* (*Lettera di Lord Chandos*, 1902) segue, tra l'altro, gli insuccessi drammaturgici del poeta: gli spettacoli ba-

<sup>7</sup> «Un teatro letterario-puritano, che non voleva essere un teatro, non riusciva a trattenerlo. Egli iniziò un proprio cammino, più innovativo, libertino-avventuroso, e al principio della rinascita vi fu la parodia». Il discorso di Thomas Mann (*Gedenkrede auf Max Reinhardt*) fu tenuto alla commemorazione di Reinhardt a Los Angeles il 15 dicembre 1943 (citato da HERALD 1953, p. 139).

<sup>8</sup> Dal 1954 sede del *Berliner Ensemble*, compagnia fondata nel 1949 da Bertolt Brecht e Helene Weigel.

<sup>9</sup> «Poema drammatico», cfr. HEININGER 2015, p. 46.

sati sui suoi testi si vendono bene al botteghino, ma il merito va soprattutto agli attori che ricoprono i ruoli principali, da Josef Kainz a Louise Dumont. La scrittura di Hofmannsthal non riesce ancora a essere teatrale, ossia a esprimersi tramite azioni. Hofmannsthal rimane rapito dalla messinscena di *Nachtasyl*, come ricordano i suoi amici e conoscenti: sicuramente lo colpisce la prova attorale di Eysoldt, che nello spettacolo vestiva i panni della giovane prostituta Nastja, un personaggio secondario, ma è l'armonia compositiva dello spettacolo, il ritmo e lo «Zusammenspiel» – traducibile come «affiatamento», «accordo», ma anche «gioco d'insieme» – a impressionare maggiormente il poeta.

Das Zusammenspiel war außerordentlich, und besonders fühlte man – zum ersten Mal – was man von da an so oft fühlen sollte: einen ordnenden rhythmischen Instinkt hinter dem Ganzen, der den einzelnen Momenten des Spiels eine wunderbare Abstufung von Schnell und Langsam und vom Pianissimo bis zum Fortissimo gab.<sup>10</sup>

Questo è quanto ricorda Hofmannsthal nel 1923, a testimonianza del fatto che egli ha visto realizzarsi nella messinscena reinhardtiana al Deutsches Volkstheater di Vienna la sua idea di teatro come *orchestrale Kunst*, come arte che racchiude in sé tutte le altre arti, trovando a ognuna lo spazio per esprimersi al meglio. Come il primo vero regista di area germanica aveva capito, l'arte teatrale si avvale di un'espressione che non ha senso se isolata dal pubblico, dalla vita quotidiana, dal vivere sociale: Hofmannsthal intravede nel teatro di Reinhardt la possibilità di diventare intermediario tra attori e pubblico, di scrivere per il teatro di domani, secondo il principio di «ri-teatralizzazione del teatro» perseguito dalla *literarische Moderne*.

La domanda che ora è lecito porsi riguarda la scelta dell'opera da scrivere e poi rappresentare assieme: perché Reinhardt e Hofmannsthal decidono di riproporre la tragedia antica? Sicuramente vi è una comunione d'intenti tra i due artisti. Quando Hofmannsthal deve «giustificare» la sua scelta di riscrivere – ma si potrebbe dire: di reinterpretare – l'*Elettra*, si rifà a una conversazione tenuta con Reinhardt nel maggio del 1903. Hofmannsthal aveva esortato il regista a portare in scena drammi antichi e questi aveva reso ragione delle proprie azioni, dicendo che le traduzioni e le rielaborazioni allora presenti non erano adatte a una messinscena. Il poeta allora replicò: «Wir müssen uns den Schauer des Mythos neu schaffen. Aus dem Blut wieder Schatten aufsteigen lassen».<sup>11</sup> Per comprendere questa affermazione è utile avvalersi dello studio sulla tragedia condotto da Hans-Thies Lehmann: la tragedia esiste come articolazione, come rappresentazione dell'esperienza tragica che gli spettatori vivono e condividono durante l'evento teatrale. Oggetto della tragedia sono lo spavento, l'ambiguità e l'in-

<sup>10</sup> «Il gioco corale era straordinario, e specialmente si sentiva – per la prima volta – ciò che da lì in poi si sarebbe sentito così spesso: dietro al tutto un istinto ritmico, che dona ordine, che fornisce ai singoli momenti dello spettacolo una magnifica gradazione da rapido a lento e da pianissimo a fortissimo», *ivi*, p. 63.

<sup>11</sup> «Dobbiamo creare di nuovo il fremito del mito. Dal sangue far emergere nuovamente le ombre». Il termine *Schauer* racchiude tanto lo stupore, il brivido provato, quanto la dirompenza del fenomeno (HOFMANNSTHAL GW RA III, p. 443).

certezza, che amplificano il senso di disagio inscindibile dalla forma d'arte teatrale – un disagio causato dal continuo mischiarsi di realtà e finzione. L'esperienza tragica è dunque esperienza dello spavento “incorporato” dagli attori nella messinscena, quindi una «verschleierte Erfahrung von Schrecken».<sup>12</sup> Ogni mito che la tragedia antica riprende presuppone questa esperienza e mette in primo piano «das Wirken ich-fremder Impulse».<sup>13</sup> La tragedia dà al mito una struttura performativa, aprendo lo spazio a interrogativi e riflessioni. In netto contrasto con la concezione goethiana di classicità, Hofmannsthal riscopre dunque il mito primordiale, selvaggio, incarnato, e attua quella sintesi tra la dimensione istintuale-animalesca e la forma artistica-apollinea che Nietzsche aveva identificato nella tragedia greca. Solo così, solo attraverso l'esperienza estetica, i Greci sarebbero stati in grado di immaginarsi la forza dirompente del dionisiaco, del sovvertimento di ogni regola, e di celebrarla. Hofmannsthal si dedica alla tragedia greca perché lì, come sostiene Walter Jens, non solo la parola divenne conflitto – quindi azione, relazione con gli altri –, ma nei conflitti rappresentati si dimostravano gli archetipi del comportamento umano.<sup>14</sup> Ecco allora che il poeta-drammaturgo viennese ripropone un “già noto” per incoraggiare la riflessione non tanto sullo scontro-incontro tra singolo e società, quanto sui contrasti interni all'animo umano. All'inizio del XX secolo non vi è più il fato che determina ascesa e caduta degli eroi, bensì l'incongruenza percepita e sofferta tra l'interiorità dell'uomo e il suo involucro esteriore. Analizzando le caratteristiche del dramma moderno, Margret Dietrich evidenzia la massiccia presenza del mito antico sulla scena teatrale *fin-de-siècle*, interpretato al tempo «im Schimmer tragischer Stimmungen als ästhetisches Phänomen».<sup>15</sup> Il mito resta per Hofmannsthal, per il primo André Gide, per Per Hallström e altri autori «kostbares Gewand für Stimmungen, seelische Entzückungen und Schauer».<sup>16</sup> Non è un caso, allora, che Hofmannsthal lavori attentamente al personaggio principale. Basandosi su un'annotazione del diario di Harry Graf Kessler, amico del poeta, Hofmannsthal non avrebbe apprezzato i personaggi strindbergiani, perché non erano uomini veri, ma solo schemi a cui mancava la carne. Per dare “carne” ai personaggi, il drammaturgo deve scrivere nel linguaggio degli attori, rendendo credibili le loro azioni e i loro comportamenti sul palco. Pur all'interno del mondo illusorio che la messinscena crea, l'attore non deve fingere di essere il personaggio, deve viverlo, deve mettere a nudo il proprio sentire e agire naturalmente nei panni dell'altro. La recitazione non deve essere l'arte dell'apparire, ma l'arte dell'essere. Il mito, legato agli istinti atavici dell'uomo, alle luci e alle ombre dell'animo, richiede per la sua rappresentazione scenica che parole ed espressione corporea, mimica, vocale del *performer* siano sullo stesso piano. Questa intuizione è comune allo stesso Reinhardt, che supera il teatro naturalista in cui l'arte attoriale veniva subordinata al testo. Va inoltre sottolineato che negli anni Venti alla drammaturgia di August Strindberg veni-

<sup>12</sup> «Esperienza velata dello spavento», LEHMANN 2015, p. 78.

<sup>13</sup> «L'agire di impulsi estranei all'io», *ivi*, p. 76.

<sup>14</sup> JENS 1955, pp. 46-47.

<sup>15</sup> «Nello splendore delle suggestività tragiche come fenomeno estetico», DIETRICH 1974, p. 559.

<sup>16</sup> «Preziosa veste per stati d'animo, estasi psichiche e fremiti», *ibidem*.

va contestato quel suo rappresentare «die ganze Haltlosigkeit und Energienleere»,<sup>17</sup> tanto che le opere dello svedese erano contrapposte a quelle sanguigne di Frank Wedekind, abbondantemente messe in scena da Reinhardt.

La scelta di reinterpretare la tragedia antica è legata in secondo luogo al tipo di teatro che l'ha generata: il teatro greco, il teatro del popolo e per il popolo. La tragedia greca altro non è che l'"opera d'arte totale". Perseguita da quasi tutti gli artisti di inizio secolo, il *Gesamtkunstwerk* si basa sulla compresenza di parola, musica, pantomima e danza e sull'equilibrio degli elementi della messinscena – la risposta di Hofmannsthal è ben visibile nel finale del dramma, con la danza di Elettra.

Im Reinhardt'schen Bild des Gesamtkunstwerks kommt es allerdings nicht auf eine gleichwertige Ausführung all dieser Komponenten auf der Bühne an, sondern vielmehr auf ihre Komposition und ihr Zusammenwirken, in Maß und Ausprägung abhängig vom jeweils aufzuführenden Stück. Jedes Werk, so war Reinhardts Ansicht, müsse auf seine eigene Art und Weise betrachtet werden und fordere seine eigene Art der Inszenierung: «Es kommt darauf an, die besondere Atmosphäre eines Werkes zu spüren und sie lebendig zu machen».<sup>18</sup>

Hofmannsthal stesso constata dunque l'impossibilità di stabilire un "genere Reinhardt": la caratteristica del regista è proprio quella di dare a ogni diversa rappresentazione un ritmo proprio e di rendere questo ritmo un tutt'uno organico e dinamico. Nella tragedia antica il mito si sposa con la forma d'arte basata sul sovvertimento di qualsiasi regola, che crea un'illusione accettata come realtà per tutta la durata dello spettacolo, in cui attori e pubblico condividono un'esperienza: coloro i quali prendono parte alla rappresentazione riescono a confrontarsi con uno o più aspetti del proprio essere che, altrimenti, rimarrebbero inesplorati. Solo così l'uomo può conoscere se stesso e riconoscere il senso della propria vita. Riprendere la tragedia antica significa quindi riscoprire lo spettatore, riproporre l'effetto "magico" del teatro antico sulla società moderna. Osserva acutamente lo studioso di Reinhardt Christoph Funke: «Die Wiedergewinnung der Totalität des Theaters war eine große Sehnsucht Max Reinhardts».<sup>19</sup> Il regista cerca prima lo stretto contatto tra attori e pubblico nell'intimità dei Kammerspiele, poi, verso il 1910, riconosce l'errore fondamentale di questo approccio, ossia il voler cercare un pubblico ideale, amante dell'arte e con una raffinata sensibilità, nella ristretta cerchia di borghesi e intellettuali che possono permettersi una serata a 20 marchi in quella sala. Il teatro, però, non può, non deve essere un tempio per eletti, così Reinhardt afferma che «[d]as beste Publikum für einen Schauspieler ist das große Publikum, die allgemeine emotionelle Masse»,<sup>20</sup> la massa che si

<sup>17</sup> «Tutta l'incostanza e l'assenza di energie», KORDT 1924, p. 60.

<sup>18</sup> «Nell'immagine reinhardtiana dell'opera d'arte totale quello che conta non è una esecuzione equivalente di tutte queste componenti sul palcoscenico, bensì piuttosto la loro composizione e il loro agire assieme, nella misura e nella forma che dipendono di volta in volta dalla *pièce* da rappresentare. Ogni opera, così credeva Reinhardt, deve essere osservata a suo modo e necessita di una propria modalità di allestimento: "Si tratta di sentire la particolare atmosfera di un'opera e di renderla viva"», HOFMANNSTHAL GW RA II, p. 299.

<sup>19</sup> «Riconquistare la totalità del teatro fu un grande desiderio di Max Reinhardt», FUNKE 1996, p. 57.

<sup>20</sup> «Il pubblico migliore per un attore [e, ovviamente, per un regista; C.M.B.] è il grande pubblico,

reca a teatro per seguire uno spettacolo, per lasciarsi affascinare e travolgere. Solo un *Volkstheater*, un teatro per il popolo tutto, è in grado di restituire al palcoscenico la sua funzione sociale.

Senza dubbio l'esperienza teatrale di Reinhardt fornisce un contributo fondamentale alla realizzazione drammaturgica e scenica della Grecia di Hofmannsthal.<sup>21</sup> Partendo dalla convinzione che il teatro non deve esistere solo sul palcoscenico, ma anche e soprattutto nella fantasia dello spettatore, Reinhardt trova un equilibrio tra decorativismo eccessivo ed essenzialità della scena. Supera lo stile naturalista, poiché si rende conto che, al tempo, il pubblico è interessato solo a vedere gli alberi veri sul palcoscenico, mentre è indifferente nei confronti dell'opera rappresentata: «Damals sah ich ein, daß es für einen Schauspieler das Herrlichste ist, das Publikum unmittelbar, allein durch seine Kunst mitzureißen. Sein Genie muß die Illusion erschaffen».<sup>22</sup> Reinhardt diviene allora il maestro degli spazi scenici e della luce. Assieme ai suoi scenografi segue il filone impressionista, per cui i luoghi dell'azione sono impregnati di luci e colori altamente evocativi, tanto da rendere ogni scena viva, reale e al contempo foriera di suggestioni. Reinhardt esprime molto chiaramente il suo punto di vista sul realismo durante un'intervista del 1912:

Stanislawski hat den Realismus auf der Bühne bis zum non plus ultra verkörpert. Weiter kann man in dieser Richtung nicht mehr gehen: die Grillen zirpen, und das Läuten der (Pferde-) Glöckchen klingt fast natürlicher als auf der Landstraße. [...] Was mich betrifft, so strebe ich jetzt danach, die Schauspieler vom Ballast der Dekorationen zu befreien. Ich strebe danach, das Szenenbild zu vereinfachen. Zuallererst ist da, wie einst, der Schauspieler, und die Dekorationen haben nur das Nötigste zu unterstreichen. [...] Natürlich brauchen wir deshalb nicht auf die genialen Errungenschaften der modernen Technik zu verzichten. Die Technik muß der Bühne dienen und darf sie nicht beherrschen. Und vor allem: Schlichtheit, Schlichtheit bis zur Genialität.<sup>23</sup>

Il dramma di *Elettra* si svolge sul palcoscenico in un mondo chiuso in se stesso, essenziale, con pochi elementi scenici in cui l'attore può esplicitare la propria creatività, in cui i movimenti e le parole non si perdono su uno sfondo troppo carico. Reinhardt opta per una scena funzionale con decorazioni plastiche e stilizzate, disegnata da

la generica massa emotiva», intervista al regista del 1916, cfr. REINHARDT 1989, p. 369.

<sup>21</sup> Si vedano a tal proposito gli scritti di Hofmannsthal *Die Bühne als Traumbild (La scena come visione di sogno)* e *Szenische Vorschriften zu Elektra (Prescrizioni sceniche su Elettra)*, in HOFMANNSTHAL GW RA I, pp. 490-493 e HOFMANNSTHAL P II, pp. 81-84.

<sup>22</sup> «Allora mi resi conto che la cosa più magnifica per un attore è trascinare il pubblico immediatamente, soltanto in forza della propria arte. Il suo genio deve creare l'illusione», ivi, p. 370.

<sup>23</sup> «Stanislawskij ha incarnato il realismo sul palcoscenico fino al non plus ultra. Non si può andare oltre in questa direzione: i grilli friniscono e il tintinnio delle campane dei cavalli suona in maniera quasi più naturale che sulla strada di campagna. [...] Per quanto mi riguarda, adesso miro a liberare gli attori dalla zavorra delle decorazioni. Miro a semplificare lo scenario. Innanzi tutto c'è l'attore, come una volta, e le decorazioni devono sottolineare soltanto lo stretto necessario. [...] Ovviamente non dobbiamo per questo rinunciare alle conquiste della tecnica moderna. La tecnica deve servire il palcoscenico e non dominarlo. E soprattutto: essenzialità, essenzialità fino alla genialità», da un dialogo con Max Reinhardt di Johannes Kordes (1912), ivi, pp. 447-448.

Max Kruse: nel tetro cortile miceneo si trovano porte e lucernai da cui proviene una luce rossastra; le fiammelle delle lampade illuminano gli attori in maniera spettrale.<sup>24</sup> I costumi realizzati da Lovis Corinth riprendono i colori simbolici della scenografia e richiamano la Grecia antica, senza cedere alla tentazione di antichizzare o di riproporre l'esattezza etnografica. L'obiettivo non è infatti la ricostruzione storica, bensì la suggestione, la messa in moto della fantasia. Reinhardt trasporta sul palco quello che Hofmannsthal ha realizzato con le parole: il gioco di luce e oscurità nei personaggi del dramma. Il drammaturgo usa proprio l'espressione «ein Gemenge aus Nacht und Licht, schwarz und hell» per descrivere a Richard Strauss la peculiarità della sua opera rispetto a *Salome*.<sup>25</sup> Reinhardt accentua inoltre gli elementi pantomimici presenti nel testo, esasperando i tratti animaleschi della protagonista. Secondo le annotazioni registiche, Elettra non fa normalmente il suo ingresso in scena, bensì «springt zurück wie ein Tier in seinen Schlupfwinkel».<sup>26</sup> Nella messinscena del Kleines Theater la protagonista non tiene quasi mai la posizione eretta, ma agisce a stretto contatto con il terreno, seduta, inginocchiata, spesso rannicchiata. Si getta a terra ripetutamente e si rialza con furia selvaggia. Alcuni critici teatrali riconobbero nella Eysoldt-Elettra un gatto, altri un serpente, altri ancora un cane da guardia – soprattutto nella scena finale.<sup>27</sup> Il regista sa infine dare al dramma *Elektra* un ritmo incalzante, ribadito dalla musica e dai suoni. Egli si avvale di numerosi rumori, dalla voce degli interpreti, alle grida e ai versi animali fino al fragore delle catene e ai battiti di frusta, per creare un'atmosfera carica, inquietante. I critici che recensirono lo spettacolo parlano anche di altri effetti sonori, come quello delle campane, di un gong o il risonare di un coro. Sul copione di Reinhardt si trovano diverse annotazioni con «Tempo» oppure «steigernd», soprattutto di fianco alle battute dell'eroina, che terminano nella danza da baccante alla fine della tragedia.<sup>28</sup> La danza, non più erotico-decadente alla Salomè, ma demoniaco-dionisiaca secondo lo spirito del mito antico, rappresenta il compimento del ruolo di Elettra, il raggiungimento della sua unica ragione di vita. La danza è la dissoluzione dell'io della donna nell'ambiente che la circonda, il vorticare rapido verso la morte. Il finale non-verbale lascia intatta la magia del teatro che Reinhardt cerca di rievocare. Thomas Mann ricorda il grande regista con queste parole: «Das Erlebnis der Kunst als Zaubereiz, Farbenspiel, kluge Faszination, Reigen, Klang und Traum verbindet sich mit diesem Namen».<sup>29</sup> Richard Strauss assiste a una rappresentazione dell'*Elektra* al Kleines Theater di Berlino, si presume alla fine del 1905: nella «geniale Dichtung»<sup>30</sup> di Hofmannsthal riconosce subito il potenziale per un'opera lirica. All'inizio il com-

<sup>24</sup> Cfr. gli articoli relativi alla messinscena reinhardtiana di *Elektra* in KINDERMANN VIII 1968, p. 303.

<sup>25</sup> Lettera di Hofmannsthal a Strauss del 27 aprile 1906, in SCHUH 1978, p. 19 (= SERPA 1993, p. 16: «una mescolanza di notte e luce, nero e chiaro».

<sup>26</sup> «Balza indietro come un animale nel suo nascondiglio», HOFMANNSTHAL GW D II, p. 187.

<sup>27</sup> Cfr. KINDERMANN VIII 1968, p. 302.

<sup>28</sup> «Ritmo» e «crescendo», cfr. HEININGER 2015, p. 79.

<sup>29</sup> «L'esperienza dell'arte come fascino magico, gioco di colori, fascinazione intelligente, girotondo, suono e sogno si collega a questo nome». Discorso commemorativo di Thomas Mann, cfr. HERALD 1953, p. 142.

<sup>30</sup> «Geniale creazione poetica», STRAUSS 1957, p. 229.

positore nutre dei dubbi circa la somiglianza tra il dramma di Salomè, musicato da poco dall'opera di Wilde, e il dramma di Elettra, tuttavia «der Wunsch, dieses dämonische, ekstatische Griechentum des 6. Jahrhunderts Winckelmannschen Römerkopien und Goethescher Humanität entgegenzustellen, gewann das Übergewicht über die Bedenken».<sup>31</sup> Dopo l'adattamento del dramma alla forma librettistica, Strauss lavora alla partitura musicale in meno di due anni e la completa il 22 settembre 1908. Il 25 gennaio 1909 l'opera debutta a Dresda per la regia di Georg Toller.

Se la regia di Reinhardt regalò per certo al dramma *Elektra* un successo incredibile di pubblico e al poeta nuova linfa per i suoi lavori teatrali, non va sottovalutato il ruolo che Hofmannsthal ricoprì per il regista demiurgo. Hofmannsthal consente a Reinhardt di avvicinarsi alla tragedia antica, spingendolo negli anni alla concezione di un teatro per le masse come quello greco – non a caso Reinhardt chiederà ancora al poeta viennese di aiutarlo nel progetto del Festival di Salisburgo. Hofmannsthal, inoltre, riesce a realizzare una tragedia “moderna”, ossia vicina alla sensibilità di inizio secolo, lontana dall'armonia e dalla calma dei classicisti e trasportata nel mondo vibrante e profondo della psiche, dei nervi, delle manie, delle contraddizioni umane. Lehmann chiama questa scrittura drammatica «lyrische Tragödie», ossia una tragedia che si esprime ai massimi livelli poetici e che contribuisce però contestualmente a spostare il concetto di teatro da una sfera letteraria a una sfera in cui dominano spazio, corpo, luce e suono.<sup>32</sup> La tragedia *Elektra*, incentrata sul tormento della protagonista, contribuisce alla dissoluzione, al superamento della forma drammatica tradizionale, che è costruita sul corso degli eventi che culminano nella catastrofe finale. L'atto unico di Hofmannsthal, quasi privo di sviluppo, termina nella danza menadica dall'intento purificatore, nel trionfo dell'eroina che ha assolto il proprio compito e che, avendo ritrovato se stessa, può autodistruggersi fisicamente. L'estasi e l'eccesso si impongono tanto sull'io della protagonista quanto sulla struttura drammatica. Reinhardt utilizza l'arte poetica – e drammaturgica – di Hofmannsthal per combattere la sua battaglia nel mondo del teatro: trovare sempre nuovi elementi suggestivi ed empatici in grado di rafforzare la resa spettacolare ed estetica della messinscena, al fine di preservare l'opera drammatica da quegli ibridi avanguardistici che cessano di essere arte. Riprendendo il pensiero di John L. Styan, sarebbe semplicistico vedere nell'opera d'arte totale perseguita da Reinhardt il *Gesamtkunstwerk* wagneriano: nelle sue continue sperimentazioni, il regista comprende che l'opera d'arte totale richiede la priorità del testo e della recitazione su tutti gli altri elementi che possono fare da corollario, quali musica, scenografia, illuminazione e coreografie.<sup>33</sup> Hofmannsthal si inserisce subito nel discorso teatrale di Reinhardt e realizza opere che, di volta in volta, seguendo i suggerimenti del regista, si prestano a rinnovare la scena tedesca – se non persino mondiale, considerate le numerose *tournées* all'estero degli spettacoli del cosiddetto “impero” reinhardtia-

<sup>31</sup> «Il desiderio di opporre questa greicità demoniaca, estatica del VI secolo alle copie romane di Winckelmann e all'umanità di Goethe ebbe il sopravvento sui dubbi», *ibidem*.

<sup>32</sup> Lo studioso dedica un'analisi dettagliata alle «tragedie liriche» di Maeterlinck, Hofmannsthal e Yeats nel terzo capitolo, cfr. LEHMANN 2015, pp. 519-550.

<sup>33</sup> STYAN 1982, pp. 12ss.

no. Tra le regie curate da Reinhardt su testi di Hofmannsthal vanno ricordate almeno *Ödipus und die Sphinx (Edipo e la sfinge)* nel 1906, *Der Tor und der Tod (Il folle e la morte)* nel 1908, *Cristinas Heimreise (Il ritorno a casa di Cristina)* nel 1910, *Der Rosenkavalier (Il cavaliere della rosa)* nel 1911 con musiche di Strauss,<sup>34</sup> *Jedermann (Ognuno)* al Zirkus Schumann di Berlino nel 1911 e all'inaugurazione del Festival di Salisburgo nel 1920, *Das Salzburger große Welttheater (Il grande teatro del mondo di Salisburgo)* dal dramma di Calderón, sempre nella cittadina austriaca nel 1922, nonché la commedia *Der Schwierige (L'uomo difficile)* al Theater in der Josefstadt, Vienna, nel 1924. La prematura morte di Hofmannsthal il 15 luglio 1929, seguita a stretto giro dalla scomparsa del fratello Edmund, segna una profonda crisi sia personale sia artistica di Reinhardt. Con Hofmannsthal non scompare solo il poeta che gli aveva fornito per decenni un fondamentale supporto per lo sviluppo del teatro di lingua tedesca, ma anche il mondo che l'artista aveva celebrato nelle sue opere. L'ascesa del Nazionalsocialismo appare ormai inarrestabile, viene negata l'unità culturale dei popoli e non si persegue il ricongiungimento delle diversità, dei contrasti – gli uomini sono messi l'uno contro l'altro. Con il progressivo dissolversi della Repubblica di Weimar, Reinhardt cede definitivamente la direzione dei teatri berlinesi a Karl Heinz Martin e Rudolf Beer. Nel 1933 assiste alla *première* del suo ultimo lavoro tedesco, proprio *Das Salzburger große Welttheater*, e abbandona la Germania, dopo aver rifiutato l'"arianità ad honorem" offertagli dai nazionalsocialisti. Nello stesso anno lascia la direzione del Theater in der Josefstadt, pur continuando la sua attività a Vienna con vari allestimenti fino al 1937. Dopo un viaggio in Francia nel 1938, Reinhardt si vede negare dal regime il permesso di tornare in Austria, pertanto emigra negli Stati Uniti: finisce l'epoca di Reinhardt, finisce il periodo d'oro del teatro tedesco.

Chiara M. Buglioni  
Università degli Studi di Milano  
chiara.buglioni@unimi.it

## RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

DIETRICH 1974 : Margret Dietrich, *Das moderne Drama*, Stuttgart, 1974.

FIEDLER 1975 : Leonhard M. Fiedler, *Max Reinhardt in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, Hamburg, 1975.

FUHRICH - PROSSNITZ 1993 : Edda Fuhrich - Gisela Prossnitz, *Max Reinhardt. Die Träume des Magiers*, Salzburg / Wien, 1993 (= ed. it. FORADINI 1995 : *Max Reinhardt. I sogni del mago*, a cura di Flavia Foradini, Milano, 1995).

<sup>34</sup> In questo caso la regia è ufficialmente affidata a Toller, ma Reinhardt contribuisce in maniera sostanziale alla riuscita dell'allestimento.

- FUNKE 1996 : Christoph Funke, *Max Reinhardt*, Berlin, 1996.
- HEININGER 2015 : Konstanze Heininger, «*Ein Traum von großer Magie*». *Die Zusammenarbeit von Hugo von Hofmannsthal und Max Reinhardt*, München, 2015.
- HERALD 1953 : Heinz Herald, *Max Reinhardt. Bildnis eines Theatermannes*, Hamburg, 1953.
- HOFMANNSTHAL B II : Hugo von Hofmannsthal, *Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden, Briefe 1900-1909*, Wien, 1937.
- HOFMANNSTHAL GW D II : Hugo von Hofmannsthal, *Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden, Dramen II*, Frankfurt a.M., 1954.
- HOFMANNSTHAL P II : Hugo von Hofmannsthal, *Gesammelte Werke in Einzelausgaben, Prosa II*, Frankfurt a.M., 1959.
- HOFMANNSTHAL GW RA I : Hugo von Hofmannsthal, *Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden, Reden und Aufsätze I: 1891-1913*, Frankfurt a.M., 1980.
- HOFMANNSTHAL GW RA II : Hugo von Hofmannsthal, *Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden, Reden und Aufsätze II: 1914-1924*, Frankfurt a.M., 1980.
- HOFMANNSTHAL GW RA III : Hugo von Hofmannsthal, *Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden, Reden und Aufsätze III: 1925-1929. Buch der Freunde. Aufzeichnungen*, Frankfurt a.M., 1980.
- JENS 1955 : W. Jens, *Hofmannsthal und die Griechen*, Tübingen, 1955.
- KINDERMANN VIII 1968 : Heinz Kindermann, *Theatergeschichte Europas, VIII Band: Naturalismus und Impressionismus*, Salzburg, 1968.
- KORDT 1924 : Walter Kordt, *Strindberg-Wedekind. Eine dramatische Prinzipienfrage*, «Das Deutsche Theater. Jahrbuch für Drama und Bühne» 2 (1924), pp. 60-69.
- LEHMANN 2015 : Hans-Thies Lehmann, *Tragödie und dramatisches Theater*, Berlin, 2015.
- REINHARDT 1989 : Max Reinhardt, *Leben für das Theater. Schriften und Selbstzeugnisse*, hrsg. von Hugo Fetting, Berlin, 1989.
- SCHUH 1978 : *Richard Strauss und Hugo von Hofmannsthal: Briefwechsel*, hrsg. von Willi Schuh, Freiburg i. Br., 1978 (ed. it. SERPA 1993 : *Epistolario: Hugo von Hofmannsthal, Richard Strauss*, a cura di Franco Serpa, Milano, 1993).
- STYAN 1982 : John L. Styan, *Max Reinhardt*, New York, 1982.
- STRAUSS 1957 : Richard Strauss, *Betrachtungen und Erinnerungen*, Zürich, 1957.

## «PIÙ SAGGIA DI EDIPO». SU ALCUNE FONTI DI «ÖDIPUS UND DIE SPHINX» DI HOFMANNSTHAL

### ABSTRACT

This essay analyses Hofmannsthal's tragedy *Ödipus und die Sphinx* (1906) in relation to its sources, showing how Eleonora Duse, the Italian actress whom the Austrian poet so highly esteemed as to write for her the role of Giocasta, drove Hofmannsthal's tragedy away from its first source, Péladan's French tragedy *Œdipe et le Sphinx* (1903), towards d'Annunzio's poetic world. Furthermore, the essay shows how Hofmannsthal entrusts the character of Giocasta with the task of reshaping and correcting d'Annunzio's Übermenschlichkeit, thus giving a foretaste of the mutual and delicate relationships which will be typical of Hofmannsthal's later plays.

Il saggio analizza la tragedia *Ödipus und die Sphinx* (*Edipo e la Sfinge*, 1906) di Hugo von Hofmannsthal in relazione con le sue fonti, mostrando come la figura di Eleonora Duse, tanto venerata dal poeta austriaco da indurlo a plasmare su di lei il ruolo di Giocasta, abbia provocato sia l'allontanamento dell'opera dalla primitiva fonte francese *Œdipe et le Sphinx* di Joséphin Péladan (1903), sia il suo avvicinamento al mondo poetico dannunziano, di cui l'attrice italiana era stata ispiratrice e interprete. Allo stesso tempo il saggio mostra come Hofmannsthal affidi alla dialettica interna ai personaggi della sua tragedia e in particolare a Giocasta il compito di ridimensionare e correggere il superomismo dannunziano, lasciando emergere, qui appena accennato, il mondo di delicate relazioni che caratterizzerà le commedie della maturità.

---

*Ödipus und die Sphinx* (*Edipo e la Sfinge*, 1906) è generalmente ritenuta un'opera di transizione nella produzione teatrale di Hugo von Hofmannsthal, un grande laboratorio – per così dire – di temi e personaggi che sarebbero riemersi con più matura consapevolezza e congruenza stilistica dopo la svolta del poeta verso il nuovo genere teatrale della commedia in prosa e per musica.<sup>1</sup> Un'opera senz'altro complessa, nella quale sovrabbondano citazioni e reminiscenze letterarie non sempre perfettamente amalgamate, a tal punto che già la critica coeva aveva parlato di un eccesso di "cultura".<sup>2</sup> E tuttavia, tra quei molteplici rimandi intertestuali è possibile, credo, cogliere un filo conduttore che conferisce alla tragedia una sua particolare fisionomia, in qualche misura messa in ombra dalle letture psicoanalitiche e filosofiche che di quest'opera sono state date negli ultimi anni. Per questa ragione, senza negare legittimità e interesse a quelle

---

<sup>1</sup> Cfr. NEHRING 1992, p. 249. Lo stesso Hofmannsthal avrebbe sottolineato l'unità di ispirazione delle sue opere e la continuità interna ai personaggi, dai drammi lirici giovanili alle commedie (vd. Hugo von Hofmannsthal a Rudolf Pannwitz, Aussee, 22 agosto [1917], in HOFMANNSTHAL - PANNWITZ 1994, p. 34).

<sup>2</sup> Vd. HARDEN 1906, p. 146; BERG 1906, pp. 147-148. Di recente, GHERI 2002 ha parlato di «mosaico» di citazioni; CONCETTI 2002 vede invece nella dimensione intertestuale delle riscritture hofmannsthaliane una felice «dialettica della memoria».

linee di studio, ci si prefigge qui il compito di indagare e approfondire il senso del testo in relazione alle sue fonti, esplicite o sottaciute, rimandando a un prossimo lavoro l'analisi del controverso carattere «ultra-freudiano»<sup>3</sup> dell'Edipo di Hofmannsthal.

*Edipo e la Sfinge* è la terza opera teatrale di Hofmannsthal, interamente compiuta, che abbia per oggetto il mito greco. Diversamente da *Elettra* (1903) e dalla più lontana *Alceste* (1893), questa volta il poeta non prese però a modello una tragedia antica, ma un'opera contemporanea: *Œdipe et le Sphinx* (1897/1903), un dramma in tre atti dello scrittore francese Joséphin Péladan, che Hofmannsthal lesse nel settembre 1904 a Venezia.<sup>4</sup>

In *Œdipe et le Sphinx*, Péladan svolgeva in forma drammatica ciò che nell'*Edipo Re* di Sofocle costituiva l'antefatto, appena accennato in un inciso della tragedia<sup>5</sup> e narrato in forma retrospettiva dallo stesso Edipo. Ricordiamolo brevemente: per dissipare le oscure allusioni di Tiresia che indicavano in Edipo l'omicida del vecchio re di Tebe, la regina replicava che Laio era stato ucciso da alcuni briganti alla convergenza di tre strade. La rivelazione sconvolge Edipo, il quale ricorda di aver ucciso anni addietro un uomo proprio a un trivio. Di qui il racconto a Giocasta degli eventi drammatici della sua giovinezza: il dubbio sulle sue origini, il terribile responso dell'oracolo di Delfi («ucciderai il padre e ti unirai alla madre»), la decisione di lasciare Corinto per sfuggire alla profezia, l'arrivo a Tebe, la vittoria sulla Sfinge e le nozze con Giocasta.

All'inizio, Hofmannsthal seguì fedelmente il testo di Péladan. Il primo atto, concluso in pochi giorni nel settembre 1904 a Venezia e indicato nell'edizione critica dell'opera come IH,<sup>6</sup> ricalca da vicino, quasi alla lettera, l'originale francese. Ma quando diversi mesi dopo, nell'agosto-settembre 1905, Hofmannsthal riprese in mano il manoscritto, ne uscì un testo completamente mutato.<sup>7</sup> Due le modifiche più importanti. L'incontro tra Edipo e l'anziano fedele servitore, ora chiamato Fenice, è percorso da una corrente d'affetto del tutto assente nella prima stesura. Coerentemente con il processo di interiorizzazione psicologica della tragedia, suggerito a Hofmannsthal, non ultimo, dalla lettura di alcuni testi di Hermann Bahr,<sup>8</sup> di Théodule Ribot<sup>9</sup> e di Freud,

<sup>3</sup> PADUANO 1994, p. 128. Ringrazio Pierantonio Frare per i preziosi consigli e l'attenta rilettura del presente lavoro.

<sup>4</sup> PÉLADAN 1903. Su Péladan vd. IERANÒ 2012; VERNA 2000; BOLLACK 1993; NISSIM 1989. Hofmannsthal conosceva l'opera di Péladan fin dal 1892 (cfr. SW 38, p. 183). Si era inoltre appuntato il suo nome nel risvolto di copertina del romanzo di d'Annunzio *Il Piacere*, annotandovi a fianco: «Androgyne / Gynandre» (cfr. SW 40, p. 152).

<sup>5</sup> All'inizio della tragedia, il sacerdote supplicava a nome del popolo Edipo, perché salvasse Tebe dalla peste come un tempo l'aveva salvata dalla Sfinge.

<sup>6</sup> Per il testo del ms. vd. SW 8, pp. 233-265, a cui si rimanda anche per la ricostruzione del progetto, inizialmente pensato da Hofmannsthal come una trilogia, comprendente la traduzione dell'*Edipo Re* di Sofocle, da lui portata a termine, e un *Edipo a Colono*, invece mai compiuto (vd. anche LANDOLFI 1995, pp. 59-84).

<sup>7</sup> Si tratta del ms. 3H (SW 8, pp. 266-330).

<sup>8</sup> Si tratta del *Dialog vom Tragischen*, che Hofmannsthal lesse nel luglio 1903 (cfr. HOFMANNSTHAL - BAHR 2013, vol. 2, p. 221).

<sup>9</sup> *Les maladies de la personnalité*, Paris 1888 (I ed. 1885) e *Les maladies de la volonté*, Paris 1888 (I ed. 1882). Bahr le inviò a Hofmannsthal nell'agosto 1904 (cfr. *ivi*, vol. 1, p. 269 e vol. 2, p. 668).

il dialogo si distende, assecondando i movimenti psicologici del dramma interiore di Edipo, laddove, nell'originale francese, la stessa scena, molto più breve, lasciava poco spazio agli affetti e alle inquietudini del protagonista, eroe sostanzialmente statico e solitario, e dalla declamazione indiscreta. Ma – e qui è la seconda importante novità – tutto il timbro di fondo della tragedia è ora mutato, come appare già in apertura con l'ingresso ritardato di Edipo in scena, "evocato" dal dialogo dei servitori prima di essere visibilmente presente, esattamente come avveniva in *Elettra*; e, come *Elettra*, anche Edipo avanza sulla scena barcollando, quasi sonnambulo. Le analogie tra *Edipo e la Sfinge* e la tragedia del 1903, evidenti in questa seconda, definitiva stesura del primo atto, saranno poi visibili nella conduzione di tutto il dramma, nei dialoghi, nei movimenti psicologici dei personaggi, nelle singole battute di scena. È come se nei mesi intercorsi tra il settembre 1904 e l'agosto-settembre 1905 Hofmannsthal avesse riattraversato l'*Elettra* e di questo attraversamento fossero rimaste in *Edipo* tracce estese e persistenti. L'introduzione, nel secondo atto, di due nuovi personaggi, Creonte e Antiope, così come la scomparsa, nel terzo atto, del dialogo tra Edipo e la Sfinge avrebbero solo sancito il definitivo allontanamento dal modello francese, iniziato già all'indomani del settembre 1904.

Grazie alla documentazione oggi disponibile, possiamo cercare di ricostruire le ragioni di questo cambiamento. Nell'ottobre 1904, quindi immediatamente dopo la stesura di 1H, Eleonora Duse, l'attrice alla quale Hofmannsthal aveva dedicato entusiastiche recensioni fin dalla sua prima trionfale tournée viennese del 1892, fu a Vienna per un nuovo ciclo di rappresentazioni.<sup>10</sup> Nel repertorio di scena non figuravano questa volta tragedie di d'Annunzio, dal quale la Duse si era recentemente divisa dopo un lungo sodalizio artistico e di vita. Hofmannsthal la vide il 9 ottobre nella *Monna Vanna* di Maeterlinck e il 12 ottobre successivo ne *L'altro pericolo* di Maurice Donnay.<sup>11</sup> Il 13 ottobre, accogliendo l'invito dell'attrice comunicatogli da Linda von Lützow, la traduttrice ufficiale delle opere teatrali di d'Annunzio, Hofmannsthal faceva visita alla Duse per leggerle l'*Elettra*.<sup>12</sup> A questo primo incontro sarebbero seguiti parecchi mesi di intensi, a tratti sfibranti contatti epistolari e telegrafici tra il poeta e l'attrice che aveva evidentemente manifestato l'intenzione di portare sulle scene l'*Elettra*. Proprio per venire incontro al desiderio della Duse, il 16 ottobre 1904 Hofmannsthal iniziò a stendere una precisa traduzione francese in prosa della tragedia, che portò a termine in una decina di giorni; nel dicembre successivo si recò a Wiesbaden per incontrare nuovamente la Duse e ancora nel marzo 1905, da Ragusa in Dalmazia, dove era in vacanza, discuteva con Harry Kessler sulle scenografie e gli abiti di scena

<sup>10</sup> Cfr. HOFMANNSTHAL - BAHR 2013, vol. 2, p. 676. Sulla Duse vd. i saggi di Hofmannsthal *Eleonora Duse. Eine Wiener Theaterwoche* (1892) e *Eleonora Duse. Die Legende einer Wiener Woche* (1892), in SW 32, pp. 53-57 e 58-61; *Die Duse im Jahre 1903* (1903), in SW 33, pp. 22-26.

<sup>11</sup> Cfr. SW 38, pp. 486-487.

<sup>12</sup> «Die Duse läßt mir durch Frau von Lützow sagen, ich möchte sie besuchen und ihr *Elektra* vorlesen. Ich fahre Donnerstag 13. zu ihr» («La Duse mi manda a dire dalla signora von Lützow di farle visita per leggerle l'*Elettra*. Vado da lei giovedì 13», ivi, p. 487; mia la traduzione). Su Linda von Lützow (Heidelberg 1832 - Vienna 1922) vd. RAPONI 1995, p. 577.

dell'attrice.<sup>13</sup> Il progetto, così fortemente voluto da Hofmannsthal, non si sarebbe mai realizzato. Restano però, a spiegare le diffuse analogie timbriche di *Edipo e la Sfinge* con la tragedia del 1903, quei mesi di rinnovata, intensa frequentazione dell'*Elettra*. Non solo; nell'ottobre 1904 Hofmannsthal cominciò a coltivare la speranza di poter scrivere per la Duse anche altri ruoli drammatici, tra cui quello di Giocasta.<sup>14</sup> Il 15 novembre successivo confidava all'amico Eberhard von Bodenhausen come fosse per lui addirittura inebriante poter pensare che la Duse «nel dramma che sto scrivendo adesso, reciterà la parte di Giocasta, la giovane madre di Edipo che si unisce in matrimonio con il figlio non riconosciuto».<sup>15</sup> È ormai evidente che, quando Hofmannsthal nell'agosto-settembre 1905 riprese in mano *Edipo e la sfinge*, il suo interesse si era spostato sulla protagonista femminile della tragedia e sulla Duse come sua probabile interprete. Non sorprende così ritrovare nella caratterizzazione del personaggio di Giocasta alcuni tratti che la fantasia "mitopoietica" di Hofmannsthal aveva da tempo attribuito all'attrice italiana, una donna resa matura dal «fuoco ardente dei dolori», «maschera del tragico», creatura dolente per eccellenza che, «anno dopo anno, [...] sembra cadere alla cieca, "come acqua sbalzata di scoglio in scoglio"», più grande dei destini disegnati per lei dal teatro di d'Annunzio, «più saggia di Edipo».<sup>16</sup> E non è senza significato che la citazione del *Canto del destino di Iperione* di Hölderlin, associato da Hofmannsthal nel saggio del 1903 alla figura tragica della Duse, ritorni più volte all'interno di *Edipo e la Sfinge*, dislocata ora sul personaggio di Edipo, ora sull'immagine dell'acqua del fiume tebano,<sup>17</sup> fino a ispirare al poeta l'aforisma di apertura della tragedia, tratto proprio da *Iperione*.<sup>18</sup>

La presenza ideale della Duse – per anni "apostola" generosa del teatro di d'Annunzio – nella concezione e nella stesura di *Edipo e la Sfinge* avrebbe attratto nel testo molte reminiscenze dannunziane. Hofmannsthal, com'è noto, conosceva e ammirava l'opera di d'Annunzio, con il quale avrebbe intessuto per molti anni un dialogo critico vivace; aveva seguito con grande interesse la svolta teatrale del poeta italiano; ne conosceva le tragedie, rappresentate con successo dalla Duse nelle sue tournée viennesi; in alcuni casi, come per *La Gioconda*, *La Gloria* e *la Francesca da Rimini*, si era adoperato lui stesso per favorirne la messa in scena o la traduzione.<sup>19</sup> Ancora nel

<sup>13</sup> Sulla vicenda vd. SW 7, pp. 403-418. Cfr. anche VIVIANI 2003/2004, pp. 15-41.

<sup>14</sup> Cfr. SW 38, p. 487; vd. anche la lettera di Hofmannsthal alla contessa Ch. Thun-Salm, 17 ottobre 1904, in SW 7, p. 405.

<sup>15</sup> «Zu denken, dass sie in dem Stück das ich jetzt schreibe die Jokaste spielen wird, die junge Mutter des Ödipus, die sich mit dem unerkannten Sohne vermählt – es hat wirklich etwas Berauschen-des» (HOFMANNSTHAL - BODENHAUSEN 1953, p. 55).

<sup>16</sup> Hofmannsthal, *Die Duse im Jahre 1903*, in SW 33, pp. 22-24 (mia la traduzione). Un'annotazione autografa di Hofmannsthal del 1904 recita: «Die Duse kann heute nur mehr sich selbst spielen. D.h. sie spielt in jeder Rolle die durch Liebe und Leiden wundervoll gewordene reife Frau» («La Duse sa recitare ormai solo se stessa. Cioè, qualunque sia il suo ruolo drammatico, lei recita la donna avanti negli anni resa meravigliosa dall'amore e dalla sofferenza», SW 38, p. 487; mia la traduzione).

<sup>17</sup> Cfr. SW 8, p. 247, righe 15-18 e p. 117, riga 25.

<sup>18</sup> Cfr. *ivi*, p. 9 e p. 631.

<sup>19</sup> Vd. i saggi di Hofmannsthal: *Gabriele d'Annunzio <1>* (1893); *Gabriele d'Annunzio <2>* (1894);

1903, mentre lavorava al dramma incompiuto *Die Gräfin Pompilia* (*La contessa Pompilia*), Hofmannsthal si era appuntato i titoli di *La città morta*, *La Gloria* e *Il Fuoco*, richiamandosi esplicitamente, per la caratterizzazione di Guido – uno dei personaggi principali – alla filosofia di vita di Claudio Cantelmo, il protagonista del romanzo *Le vergini delle rocce*.<sup>20</sup> E proprio quest'opera, alla quale Hofmannsthal aveva dedicato nei suoi saggi un'attenzione speciale,<sup>21</sup> ha lasciato, come vedremo subito, tracce evidenti nella tragedia.

Nel racconto drammatico fatto all'anziano e fedele servitore Fenice nel corso del primo atto, il giovane Edipo rievocava con estatico orrore l'esperienza vissuta nel tempio di Apollo a Delfi. Sprofondato in uno stato di *trance* egli si era dapprima sentito invadere da una misteriosa presenza: il fiume di sangue dei suoi padri. Nella sua anima aveva così rivissuto i ricordi di lussuria e di tormento degli avi, divenendo per un momento egli stesso il re selvaggio che avvinghia una donna in una città che brucia così come colui che brucia nella torre, il sacerdote che vibra la lama del sacrificio e la vittima sacrificale. Poi, quell'esperienza onirica si era addensata in un sogno nel quale egli aveva visto se stesso uccidere un uomo dal volto velato, per unirsi subito dopo con una donna, anch'essa velata. Nelle *Vergini delle rocce* sono presenti alcuni passi che hanno verosimilmente suggerito a Hofmannsthal la sequenza del sogno di Edipo. Il protagonista, Claudio Cantelmo, coltiva l'ambizioso progetto di rinnovare in un figlio, ancora non nato, l'antica grandezza di Roma. L'uomo che fosse capace di un simile sogno di gloria e di dominio – commenta – si sentirebbe «invasato da una forza misteriosa e incalcolabile, assai maggiore di quella che assaliva la Pitia antica. Per la sua bocca non parlerebbe il furor d'un dio presente nel tripode, ma si bene il genio stesso delle stirpi custode funereo d'innumerevoli destini già compiuti». Più avanti, contemplando il paesaggio roccioso vertiginoso, continuava: «Si risvegliò forse nelle radici stesse della mia sostanza l'ebrietà barbarica dei lontani padri», e ancora: «l'indefinibile turbamento si tradusse in una successione fulminea d'immagini balenanti ove io vidi uomini che mi somigliavano irrompere nella città espugnata, [...] affondare le spade nelle carni con un gesto infaticabile, portare in arcione le donne seminude a traverso le lingue innumerevoli dell'incendio».<sup>22</sup> Le somiglianze sono sorprendenti, non solo nel contenuto, ma anche nel moto progressivo delle immagini. E tuttavia sono evidenti le novità: Hofmannsthal ha interiorizzato la forza immaginifica della *rêverie* dannunziana, il suo simbolismo “biologico e antiplatonico”,<sup>23</sup> con il linguaggio della “nuova psicologia” *fin-de-siècle*. Anche i tratti ambigui, superomistici di Edipo, i

*Der neue Roman von d'Annunzio* (1896); *Die Rede Gabriele d'Annunzios* (1897), in SW 32, pp. 99-107, 143-146, 162-168, 198-206; *Die neuen Dichtungen Gabriele d'Annunzio's. Zwei Verherrlichungen der Stadt Venedig* (1898), in HOFMANNSTHAL 1994, pp. 7-20 e *Antwort auf die «neunte Canzone» Gabriele d'Annunzios* (1912), in SW 34, pp. 38-41. Cfr. anche le annotazioni di diario di Harry Kessler del 28 e 29 maggio 1912 (ivi, pp. 429-430). Vd. anche RAPONI 2002, pp. 111-218.

<sup>20</sup> Cfr. SW 18, p. 231 e p. 204.

<sup>21</sup> Cfr. Hofmannsthal, *Der neue Roman von d'Annunzio* (1896), SW 32, pp. 162-168.

<sup>22</sup> *Le vergini delle rocce*, in D'ANNUNZIO 1998, pp. 23-24 e p. 79.

<sup>23</sup> Così Ezio Raimondi citato da CAMERINO 1989, p. 16.

suoi sogni di gloria e di dominio, di ascendenza dannunziana,<sup>24</sup> sono come relativizzati nel confronto con i sogni impotenti di Creonte,<sup>25</sup> finendo per acquistare una valenza simbolica positiva. È come se Hofmannsthal avesse riletto d'Annunzio, lasciando ai personaggi della propria fantasia il compito di ridimensionarne, quando non di capovolgerne, l'assunto ideologico. A Giocasta in particolare, la donna dolente che, come le amanti dell'opera dannunziana, si proclama rinnovata dall'amore del protagonista maschile, creatura sua, desiderosa di donarsi a lui tutta quanta,<sup>26</sup> il poeta austriaco affida ora il compito di correggere la visione dannunziana della vita. Giocasta è colei che rifiuta la logica fatale del sangue, della catena ininterrotta dei delitti, della barbarie antica, difesa da Antiope; è colei che alla brama disperata ed egoistica di Laio oppone le ragioni di un amore disposto al sacrificio di sé, che non pretende di costringere il destino, di piegare la realtà con la forza.<sup>27</sup> Se nella *Città morta* Alessandro, per rivendicare il suo diritto sulla donna amata, esclamava: «Io vi ho già incontrata nel sogno come ora v'incontro nella vita. Voi m'appartenete come se foste la mia creatura, formata dalle mie mani, ispirata dal mio soffio»,<sup>28</sup> in *Edipo e la Sfinge* Edipo dirà a Giocasta: «Per te, che nessun sogno mi ha mostrata, ho disprezzato le fanciulle nella terra della mia giovinezza».<sup>29</sup>

«Che nessun sogno mi ha mostrata»: con queste parole, ambivalenti nella loro tragica ironia, Hofmannsthal risponde però idealmente a d'Annunzio, suggerendo che l'altro da sé si può solo ricevere, accogliere; che non si può afferrare la vita e piegarla a sé con la forza; che si ha da esser lievi, pena l'esser puniti dalla vita stessa, come avreb-

<sup>24</sup> Al Freies Deutsches Hochstift di Francoforte si conserva una minuta autografa di lettera del 1897 a d'Annunzio. Riferendosi a *Le Vergini delle rocce*, Hofmannsthal scriveva: «C'est un livre qui fait frémir d'attente. [...] Vous avez roulé dans votre tête des aspirations royales, des pensées de dominateur» («È un libro che fa fremere d'attesa. [...] Voi avete accarezzato nella vostra mente delle ambizioni regali, dei pensieri da dominatore», FDH, Hofmannsthal-Archiv, E I B 2; mia la traduzione).

<sup>25</sup> Tra le fonti usate per il personaggio di Creonte, Hofmannsthal cita la biografia di Choderlos de Laclos (cfr. SW 38, p. 504 e SW 40, p. 160). Non però la figura dell'ambizioso generale, ma quella del Duca d'Orléans, del quale si dice «qu'en scélérateuse ce n'était qu'un eunuque et qu'il avait le désir, sans la puissance» («che in fatto di scelleratezza non era che un eunuco e che aveva il desiderio, senza la forza»), fu la fonte per Creonte (DARD 1905, p. 199; mia la traduzione).

<sup>26</sup> Nel secondo atto, dopo l'arrivo del giovane Edipo, Giocasta diceva estatica di sé: «Ich habe nie gelebt» («Io non ho mai vissuto»); nel terzo atto, rivolgendosi a Edipo tornato vittorioso dall'incontro con la Sfinge, la regina esclamava: «Ich bin dein Geschöpf: / in einen Schlaf hast du mich wie in Feuer / hinabgeworfen und mir drin erneut / die Seele und die Glieder» («Io sono la tua creatura: / mi hai gettato in un sonno profondo come in un fuoco / e hai reso nuove / la mia anima e le mie membra»); nel precedente dialogo con la regina madre, ricordando con orrore la scelta omicida di Laio, Giocasta rimpiangeva: «wie hätte ich mich geben können» («come avrei potuto donarmi!») (SW 8, pp. 99, 115 e 75; mia la traduzione). Nel romanzo di d'Annunzio *Il Fuoco*, la Foscarina, l'anziana amante del protagonista nella quale l'artista italiano aveva ritratto la Duse, diceva: «Io non ho vissuto [...] Sono nuova» (D'ANNUNZIO 1998, p. 308), ma gli esempi sarebbero infiniti; nelle *Vergini delle rocce*, Cantelmo immaginava così i pensieri di una delle tre "candidate" a divenire la madre di suo figlio: «Mi divora un desiderio inestinguibile di donarmi tutta quanta» (ivi, p. 8).

<sup>27</sup> SW 8, p. 75.

<sup>28</sup> Cfr. D'ANNUNZIO 2013, p. 142.

<sup>29</sup> HOFMANNSTHAL 1990, p. 331. Cfr. SW 8, p. 115.

be ricordato con un tono di dolente delicatezza la marescialla nello scherzo musicale del *Rosenkavalier* al giovane e irruente Quin Quin (*Il cavaliere della rosa*, 1910).<sup>30</sup> Si comprende allora come la Sfinge, la grande assente del dramma di Hofmannsthal, diventi agli occhi di Giocasta la personificazione di quella vita che, oltraggiata e irrigidita d'orrore di fronte al gesto impietoso di Laio nei riguardi del figlio, gli si era rivolta ora crudelmente contro, con lo stesso volto meduseo: «per questo – sono infatti le parole visionarie di Giocasta ad Antiope – la vita ci ha guardato come fosse impietrata per la nostra azione, come dovesse ripagarci con sguardi da farci raggelare fino alle midolla per averla servita con troppa violenza».<sup>31</sup>

Elena Raponi  
 Università Cattolica del Sacro Cuore  
 elena.raponi@unicatt.it

## RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

SW : Hugo von Hofmannsthal, *Sämtliche Werke. Kritische Ausgabe*, veranstaltet vom Freien Deutschen Hochstift, Frankfurt a.M., S. Fischer, 1975-.

Bd. 7 : *Dramen 5*, hrsg. von Klaus E. Bohnenkamp und Mathias Mayer, 1997.

Bd. 8 : *Dramen 6*, hrsg. von Wolfgang Nehring - Klaus E. Bohnenkamp, 1983.

Bd. 18 : *Dramen 16*, aus dem Nachlass hrsg. von Ellen Ritter, 1987.

Bd. 22 : *Operndichtungen 1*, hrsg. von Dirk O. Hoffmann - Willi Schuh, 1986.

Bd. 32 : *Reden und Aufsätze 1 (1891-1901)*, hrsg. von Hans-Georg Dewitz - Mathias Mayer - Ursula Renner - Olivia Varwig und Johannes Barth, 2015.

Bd. 33 : *Reden und Aufsätze 2 (1902-1909)*, hrsg. von Konrad Heumann - Ellen Ritter, 2009.

Bd. 34 : *Reden und Aufsätze 3 (1910-1919)*, hrsg. von Klaus E. Bohnenkamp, Katja Kaluga und Klaus-Dieter Krabiel, 2011.

Bd. 38 : *Aufzeichnungen. Text*, hrsg. von Rudolf Hirsch† - Ellen Ritter† in Zusammenarbeit mit Konrad Heumann - Peter Michael Braunwarth, 2013.

Bd. 39 : *Aufzeichnungen. Erläuterungen*, hrsg. von Rudolf Hirsch† - Ellen Ritter† in

<sup>30</sup> «Leicht muss man sein: / mit leichtem Herz und leichten Händen, / halten und nehmen, halten und lassen... / Die nicht so sind, die straft das Leben und Gott erbarmt sich ihrer nicht» («Bisogna esser lievi: / con cuore lieve e mani lievi, / tenere e prendere, tenere e lasciare... / Coloro che così non sono, la vita li punisce e Dio non ne ha pietà», SW 23, p. 39; mia la traduzione).

<sup>31</sup> Cfr. SW 8, p. 75 (mia la traduzione).

Zusammenarbeit mit Konrad Heumann - Peter Michael Braunwarth, 2013.

Bd. 40 : *Bibliothek*, hrsg. von Ellen Ritter† in Zusammenarbeit mit Dalia Bukauskaitė - Konrad Heumann, 2011.

BERG 1906 : Leo Berg, «*Ödipus und die Sphinx*». *Tragödie in drei Aufzügen von Hugo von Hofmannsthal (Deutsches Theater, 2. Februar 1906)*, in *Hofmannsthal im Urteil seiner Kritiker. Dokumente zur Wirkungsgeschichte Hugo von Hofmannsthals in Deutschland*, hrsg., eingel. u. komment. von Gotthart Wunberg, Frankfurt a.M., Athenäum, 1972, pp. 147-151.

BOLLACK 1993 : Jean Bollack, *La modernité de Hofmannsthal dans ses «Edipe», «Austriaca»* 37 (1993), pp. 27-43.

CAMERINO 1989 : Giuseppe Antonio Camerino, *Poesia senza frontiere e poeti italiani del Novecento*, Milano, Mursia, 1989.

CONCETTI 2002 : Riccardo Concetti, *Intertestualità censurata: la dialettica del recupero e della cancellazione della memoria nello «Jedermann» di Hugo von Hofmannsthal*, «Cultura Tedesca» 19 (2002), pp. 273-290.

DARD 1905 : *Le Général Choderlos de Laclos auteur des «Liaisons dangereuses» 1741-1803*, d'après des documents inédits par Émile Dard, Paris, Perrin, 1905.

D'ANNUNZIO 1998 : Gabriele d'Annunzio, *Prose di romanzi*, ed. diretta da Ezio Raimondi, a cura di Niva Lorenzini, introd. di Ezio Raimondi, vol. 2, Milano, Mondadori, 1998 (1 ed. 1989).

D'ANNUNZIO 2013 : Gabriele d'Annunzio, *Tragedie, sogni e misteri*, a cura di Annamaria Andreoli con la collab. di Giorgio Zanetti, Milano, Mondadori, 2013.

EDMUNDS 2006 : Lowell Edmunds, *Oedipus*, London, Routledge, 2006.

FDH : Freies Deutsches Hochstift, Hofmannsthal-Archiv, Frankfurt a.M.

GHERI 2002 : Paola Gheri, *Edipo e la retorica della totalità. «Ödipus und die Sphinx» di Hugo von Hofmannsthal*, in Paola Gheri - Lucia Perrone Capano, *Testi in dialogo. Forme di intertestualità nel Novecento tedesco*, Pisa, ETS, 2002, pp. 29-66.

HARDEN 1906 : Maximilian Harden, *Theater [zu «Ödipus und die Sphinx»] 1906*, in *Hofmannsthal im Urteil seiner Kritiker. Dokumente zur Wirkungsgeschichte Hugo von Hofmannsthals in Deutschland*, hrsg., eingel. u. komment. von G. Wunberg, Frankfurt a.M., Athenäum, 1972, pp. 145-146.

HOFMANNSTHAL - BODENHAUSEN 1953 : Hugo von Hofmannsthal - Eberhard von Bodenhausen, *Briefe der Freundschaft*, hrsg. von Dora von Bodenhausen, Berlin, Diederichs, 1953.

HOFMANNSTHAL 1990 : Hugo von Hofmannsthal, *Edipo e la Sfinge. Tragedia in tre atti*, introd. e trad. di Guido Paduano, Rizzoli, Milano, 1990.

HOFMANNSTHAL 1994 : Hugo von Hofmannsthal, *Die neuen Dichtungen Gabriele d'Annunzio's*.

- Zwei Verherrlichungen der Stadt Venedig*, mitgeteilt und kommentiert von Ursula Renner, «Hofmannsthal-Jahrbuch» 2 (1994), pp. 7-20.
- HOFMANNSTHAL - PANNWITZ 1994 : Hugo von Hofmannsthal - Rudolf Pannwitz, *Briefwechsel 1907-1926*, in Verbindung mit dem Deutschen Literaturarchiv hrsg. von Gerhard Schuster, mit einem Essay von Erwin Jaeckle, Frankfurt a.M., S. Fischer, 1994.
- HOFMANNSTHAL - BAHR 2013 : Hugo und Gerty von Hofmannsthal - Hermann Bahr, *Briefwechsel 1891-1934*, hrsg. und komment. von Elsbeth Dangel-Pelloquin, Göttingen, Wallstein, 2013.
- IERANÒ 2012 : Giorgio Ieranò, *Tra erotismo e misticismo: «Edipe et le sphinx» di Joséphin Péladan*, in *Edipo classico e contemporaneo*, hrsg. von Francesco Citti - Alessandro Iannucci, Hildesheim *et al.*, Georg Olms, 2012, pp. 195-217.
- LANDOLFI 1995 : Andrea Landolfi, *Hofmannsthal e il mito classico*, Roma, Artemide, 1995.
- NEHRING 1992 : Wolfgang Nehring, *Ödipus und Elektra – Theater und Psychologie bei Hofmannsthal*, in *Wir sind aus solchem Zeug wie das zu träumen... Kritische Beiträge zu Hofmannsthals Werk*, hrsg. von Joseph P. Strelka, Bern *et al.*, Lang, 1992, pp. 239-255.
- NISSIM 1989 : Liana Nissim, *L'interrogazione della sfinge o la conquista della conoscenza. «Edipe et le Sphinx» di Joséphin Péladan*, «Studi di letteratura francese» 15 (1989): *Edipo in Francia*, pp. 220-243.
- PADUANO 1994 : Guido Paduano, *Lunga storia di Edipo Re. Freud, Sofocle e il teatro occidentale*, Torino, Einaudi, 1994.
- PÉLADAN 1903 : Joséphin Péladan, *Edipe et le Sphinx*. Tragédie en trois actes. Texte conforme a la représentation du 1er aout 1903 au Théâtre antique d'Orange, quatrième Édition, Paris, Société du Mercure de France 1903.
- RAPONI 1995 : Elena Raponi, *Hofmannsthal traduttore di d'Annunzio: un frammento della «Gioconda» e la sua complessa vicenda editoriale tra Vienna e Berlino*, «L'analisi linguistica e letteraria» 2 (1995), pp. 571-589.
- RAPONI 2002 : Elena Raponi, *Hofmannsthal e l'Italia. Fonti italiane nell'opera poetica e teatrale di Hugo von Hofmannsthal*, Milano, Vita e Pensiero, 2002.
- VERNA 2000 : Marisa Verna, *L'opera teatrale di Joséphin Péladan. Esoterismo e magia nel dramma simbolista*, Milano, Vita e Pensiero, 2000.
- VIVIANI 2003/2004 : Giulia Viviani, *Su alcune lettere di Eleonora Duse a Hugo von Hofmannsthal*, tesi di laurea, Brescia, Università Cattolica, a.a. 2003/2004.



# IL RICORDO DI UN RICORDO. NOTA SUL VIAGGIO IN GRECIA DI HOFMANNSTHAL

## ABSTRACT

Within Hofmannsthal's oeuvre, which is characterized by a particularly strong relationship with the heritage of previous centuries, the Greek antiquity constitutes doubtless a major source of themes and motifs. Yet the Antiquity seems to have lost the normative role that it usually had in the humanistic culture, and becomes just one of the many traditions that are woven together in the modernity. The article thematises this circumstance, such as it is at the centre of the essay *Augenblicke in Griechenland*: the ancient Greece, as a product of numerous cultural layers, is not immediately available, except through of a sudden mystical epiphany.

All'interno dell'opera di Hofmannsthal, caratterizzata da un rapporto particolarmente intenso con le tradizioni culturali dei secoli precedenti, l'antichità greca costituisce una delle principali fonti di temi e motivi. Essa sembra però aver smarrito il ruolo normativo che la cultura classico-umanistica le attribuisce, diviene piuttosto occasione di un confronto con il passato che coinvolge anche altre epoche. L'articolo intende porre a tema questa circostanza, così come si riflette nel saggio *Augenblicke in Griechenland (Momenti in Grecia, 1917)*: prodotto di stratificazioni accumulate nel corso del tempo, la grecità non appare accessibile, se non attraverso un'improvvisa esperienza epifanica.

---

## 1.

Il rapporto di Hugo von Hofmannsthal con l'antichità greca fu senza dubbio assai intenso e produttivo. Dai primi frammenti giovanili, come il progetto di un dramma sulla figura di Alessandro o la tentata riscrittura dell'*Alceste*, fino alle più tarde rielaborazioni del mito greco, per esempio l'*Elena egizia*, passando per alcune delle sue opere più celebri, tra cui l'*Elettra* liberamente tratta dal testo di Sofocle, Hofmannsthal andò spesso attingendo a questa eredità culturale.<sup>1</sup>

L'antica Grecia non sembra tuttavia assumere, nella sua opera, un valore esemplare dal punto di vista estetico, né appare più luogo ove possa essere custodita una forma ideale di umanità. Non solo perché Hofmannsthal risente di quella revisione del classicismo condotta nel mondo di lingua tedesca durante la seconda metà del XIX secolo.<sup>2</sup> Certo, in molte sue opere è vicino alla prospettiva anticlassicistica che

---

<sup>1</sup> Numerosi gli studi sull'argomento: oltre allo storico contributo di Walter Jens (JENS 1955), si segnalano le monografie LANDOLFI 1995, WARD 2002, UHLIG 2003, EDER 2013. Per una breve introduzione sul tema, con relativa bibliografia, cfr. EDER 2016. Sul frammento giovanile dell'*Alexander* cfr. BOHNENKAMP 1998.

<sup>2</sup> Sul tema cfr. AURNHAMMER - PITTRUF 2002.

si era diffusa grazie alle opere di intellettuali come Johann Jakob Bachofen, Erwin Rohde e, soprattutto, Friedrich Nietzsche. Ciò appare evidente, per esempio, là dove ricorda di aver concepito il personaggio di Elettra in esplicito contratto con l'Ifigenia di Goethe.<sup>3</sup> Tuttavia, se negli scritti di molti autori la greicità continuava in fondo a essere ideale punto di riferimento, seppure di segno opposto rispetto all'interpretazione classicistica, per Hofmannsthal essa non sembra più possedere un ruolo di eccezione. Il suo rapporto con l'antichità va piuttosto considerato come un esempio tra gli altri di quel confronto creativo con le più disparate tradizioni, che viene condotto in tutta la sua opera. Se la cultura dell'antica Grecia ancora possiede un ruolo esemplare, ciò si deve al fatto che in essa, proprio in virtù della sua antichità e delle molteplici proiezioni di cui è stata oggetto, si manifesta con particolare evidenza la varietà delle tradizioni e il continuo lavoro di reinvenzione a cui esse vengono sottoposte. Hofmannsthal non si limita insomma a integrare o addirittura a sostituire l'Apollineo col Dionisiaco, ma si mostra consapevole di come l'uno e l'altro non siano in fondo che due dei molti possibili modi di guardare alla Grecia antica.

L'idea stessa dell'antichità greca, più o meno classica, si rivela allora un bisogno del moderno e assume inevitabilmente quelle caratteristiche di mutevolezza e instabilità che del moderno sono tipiche: ciò appare implicitamente già in un appunto del 1891, dove Hofmannsthal, all'età di diciassette anni, scrive che quanto vi è di «luminoso e gioioso nella greicità è sorto dalla filosofia di vita di tutti coloro che l'hanno tramandata».<sup>4</sup> Sottoposto a continue reinterpretazioni, il classico va necessariamente frantumandosi fino a negare le sue stesse caratteristiche, nella disparità delle letture che si susseguono nel corso del tempo. Sul tema Hofmannsthal torna in più di un'occasione, a cominciare da un laconico appunto del 1892, dove senza alcun commento si limita a giustapporre: «I greci di Goethe. I greci di Nietzsche. I greci di Chénier».<sup>5</sup> La presenza di tre visioni così diverse è solo un esempio del modo in cui la Grecia antica sia stata una superficie di proiezione che di volta in volta è andata modificandosi, secondo le esigenze di chi vi guardava. Qualche anno dopo, in un saggio dedicato alle poesie di Stefan George, Hofmannsthal può ancora tornare sull'argomento, osservando come «l'antichità di Goethe, l'antichità di Shelley, l'antichità di Hölderlin» siano «tre forme così stranamente affini e slegate»,<sup>6</sup> tanto da apparire momenti esemplari dell'ambivalente rapporto che il presente intrattiene con la tradizione, e cioè del fatto che «non possiamo pensarci avulsi da un variegato passato», né possiamo tuttavia «pensarci entro un determinato passato»<sup>7</sup> come potrebbe essere, appunto, la greicità antica. An-

<sup>3</sup> Cfr. SW 7, p. 400. La traduzione dai testi di Hofmannsthal è mia, là dove non sia diversamente segnalato.

<sup>4</sup> «Das ganze helle und freudige im Griechenthum nur durch die Lebensphilosophie aller Überlieferer entstanden» (SW 38, p. 145).

<sup>5</sup> «Die Griechen Goethes. Die Griechen von Nietzsche. Die Griechen von Chénier» (ivi, p. 153).

<sup>6</sup> «Und sind nicht die Antike Goethes, die Antike Shelleys und die Antike Hölderlins drei so seltsam verwandt-geschiedene Gebilde [...]?» (SW 32, p. 174).

<sup>7</sup> «Wir sind von vielfältiger Vergangenheit nicht loszudenken. Aber freilich ebensowenig in eine bestimmte Vergangenheit hineinzudenken» (*ibidem*).

ziché sulla singola stagione e sul carattere paradigmatico che questa potrebbe avere, l'attenzione di Hofmannsthal si volge al processo di trasmissione e di metamorfosi che fin da principio avrebbe coinvolto la greicità, già nelle stagioni antiche. L'accento è posto sui legami che uniscono le diverse forme culturali e sul loro continuo divenire, così da rilevare «il riecheggiare di un'acre arcaicità nelle dolcezze più tarde, di ciò che è fanciullesco nel raffinato, la velata presenza di Omero nei greci posteriori, dei greci nei romani, il riverbero di Venere nelle immagini dei santi cristiani».<sup>8</sup>

L'antica Grecia può allora essere considerata da Hofmannsthal uno «specchio magico», secondo la definizione data in un appunto del 1919 e poi ripresa nel *Libro degli amici* (1922), proprio in virtù di questa sua continua mutevolezza, dei diversi aspetti che ha di volta in volta assunto nel corso delle stagioni. Essa è il luogo dove le diverse generazioni hanno cercato di proiettare la propria immagine ideale:

Se si considerano, l'una accanto all'altra, la concezione dell'antichità di Wieland e quella di Nietzsche, e così anche quella di Winckelmann e di Jacob Burckhardt, si riconosce come noi, ancor più delle altre nazioni, trattiamo l'antichità come uno specchio magico, da cui speriamo di ricevere la nostra propria figura con un aspetto estraneo e purificato.<sup>9</sup>

Quand'è così, non può non essere difficile avvicinarsi, sul piano estetico e culturale, all'antica Grecia. Non lo poteva essere, d'altronde, nemmeno per le precedenti generazioni: nella stessa raccolta di aforismi, Hofmannsthal rimarca quanto sia «strano» pensare che «Goethe non conoscesse bene il greco e non avesse mai visto un'opera d'arte greca con i propri occhi»,<sup>10</sup> ma anche una simile circostanza non fa che testimoniare come l'antichità greca sia in primo luogo il cangiante prodotto delle culture successive. Per questo motivo in uno scritto del 1922, *Grecia*, Hofmannsthal potrà spingersi a dire che la «serenità» in cui Goethe «ha immerso la sua antichità», a confronto con l'esperienza reale di quel paesaggio, rivela solo «la disposizione di un determinato momento dell'animo tedesco, nulla di più».<sup>11</sup> E non soltanto perché Goethe, davanti a una greicità più arcaica, si riveli essere un «romano», e cioè qualcuno condizionato dalle mediazioni successive, dalla «grande testa della Giunone Ludovisi» che si frappone tra lui e la diretta esperienza del paesaggio greco;<sup>12</sup> Hofmannsthal

<sup>8</sup> «Dieses Anklingen des früheren herben im späten milden, des kindlichen im feinen, dieses Mitschwingen des Homer in den späten Griechen, der Griechen in den Römern, dieser Abglanz der Venus in den Bildern von christlichen Heiligen» (*ibidem*).

<sup>9</sup> «Betrachtet man die Wielandsche Auffassung der Antike und die Nietzschesche nebeneinander, ebenso die von Winckelmann und von Jacob Burckhardt, so erkennt man, dass wir etwa noch mehr als die anderen Nationen die Antike als einen magischen Spiegel behandeln, aus dem wir unsere eigene Gestalt in fremder gereinigter Erscheinung zu empfangen hoffen» (SW 37, p. 34).

<sup>10</sup> «Dass Goethe nicht gut Griechisch konnte und nie ein echtes griechisches Bildwerk mit Augen gesehen hat, ist seltsam zu denken» (*ivi*, p. 51).

<sup>11</sup> Il saggio non è ancora pubblicato nell'edizione critica (comparirà nel vol. 35), qui si rimanda dunque all'edizione minore. «Die Serenität, in die er mit Winckelmann sein Altertum tauchte, ist uns die Verfassung eines bestimmten Augenblicks der deutschen Seele, nichts weiter» (HOFMANNSTHAL 1979, vol. 7, p. 629).

<sup>12</sup> «Mit einem Mal fühlen wir ihn [Goethe] als Römer. Der große Kopf der Juno Ludovisi steht zwi-

immediatamente dopo ricorda come anche le intuizioni di quei grandi intellettuali che nel corso dell'Ottocento disvelarono «un'antichità più oscura e selvaggia» si rivelino inevitabilmente legate a una certa temperie culturale,<sup>13</sup> e non siano dunque altro che momenti nella continua metamorfosi dell'antico.

## 2.

Era d'altronde mai possibile liberarsi dalle costruzioni culturali susseguitesi nel corso delle stagioni, e trovare un accesso immediato all'antichità greca, coglierne la presunta essenza, magari nell'esperienza concreta del paesaggio e delle vestigia di quella cultura? La cosa appare tutt'altro che facile. Già nel 1892, in occasione del viaggio compiuto dopo la maturità, nella Francia meridionale, Hofmannsthal aveva lamentato la mancanza di «immediatezza» che lo accompagnava in viaggio: «guardo me stesso vivere e quel che provo è come se lo leggessi da un libro».<sup>14</sup> L'impossibilità di esperire con immediatezza le opere e i monumenti visitati nel corso di un viaggio non poteva che ripresentarsi amplificato davanti a una cultura che, come si è detto, era stato oggetto di molteplici proiezioni nell'accumulo degli scritti al riguardo. Questo aspetto rende il rapporto di Hofmannsthal con la Grecia antica un luogo esemplare di quell'ambivalente rapporto con l'eredità culturale che di continuo si pone al centro della sua opera e della sua poetica: da un lato la Grecia antica appare inscindibile da numerose e discordanti letture, che privano l'io di qualsiasi spontaneità, dall'altro può diventare, proprio in virtù di questo suo carattere letterario, il luogo dove sperimentare la possibilità di un confronto creativo con le tradizioni, luogo privilegiato per partecipare a un processo di continue trasformazioni in cui anche le più monumentali eredità culturali fluiscono, rinascendo a nuova vita.

Non è un caso che Hofmannsthal si confronti con questo problema a più riprese, nel rielaborare le proprie esperienze del viaggio in Grecia compiuto nel maggio del 1908 in compagnia dell'amico Harry Kessler e dello scultore francese Aristide Maillol. In apertura del saggio già citato, risalente al 1922, Hofmannsthal osserva come, all'arrivo in Grecia, ci si renda conto di portare con sé «troppe anime, che mescolano ai nostri i loro aneliti» rivolti alle vestigia dell'antico: «Arriviamo, sperduti in mezzo a molti spettrali compagni di viaggio».<sup>15</sup> Un problema analogo viene a porsi anche nel testo a cui Hofmannsthal iniziò a lavorare immediatamente dopo quel viaggio, portandolo tuttavia a compimento definitivo solo nel 1917, con il titolo *Momenti in Grecia*: anche qui viene posto a tema lo scarto tra le attese del viaggiatore, nel cui animo si confondono le più disparate voci, e la difficoltà a esperire la grandezza culturale dei monumenti

schen uns und ihm» (*ibidem*).

<sup>13</sup> «Aber auch die großen Intellektuellen des letzten Jahrhunderts, die uns eine dunklere und wildere Antike enthüllt haben – auch ihre Intuition hat plötzlich nicht mehr die gleiche Leuchtkraft» (*ibidem*).

<sup>14</sup> HOFMANNSTHAL - KARG VON BEBENBURG 1966, p. 19: «Mir fehlt die Unmittelbarkeit des Erlebens; ich sehe mir selbst leben zu und was ich erlebe ist mir wie aus einem Buch gelesen».

<sup>15</sup> HOFMANNSTHAL 1979, vol. 7, p. 629: «Wir kommen an, verloren in einem Bündel schattenhafter Gefährten».

visitati, tanto che in principio non può che farsi strada un «sentimento di delusione».<sup>16</sup>

Il problema si era concretamente presentato a Hofmannsthal nel corso del viaggio in Grecia, come viene documentato dal diario di Kessler.<sup>17</sup> Fu un viaggio sventurato: tra le altre cose, durante un tragitto in carrozza che avrebbe dovuto condurli a teatro, i tre viaggiatori furono coinvolti in un incidente in cui restò gravemente ferito un bambino. In generale l'intera trasferta in terra greca appare tempestata da malintesi, da malumori e malesseri, tanto che Hofmannsthal abbandonò anzitempo i compagni, per mettersi sulla via del ritorno già dopo pochi giorni. Stando alla testimonianza di Kessler, inizialmente Hofmannsthal si mostrò assai poco sensibile al fascino dei monumenti antichi. Già qualche anno prima, nel corso di un viaggio a Roma, Hofmannsthal aveva faticato a godere delle rovine dell'antichità, gettando solo uno sguardo veloce e indifferente ai Fori Imperiali, concentrandosi piuttosto sulle condizioni atmosferiche.<sup>18</sup> Qualcosa di simile sembra essere avvenuta nel corso di una delle sue prime passeggiate per Atene, il giorno stesso del suo arrivo:

Hofmannsthal non guardava né verso l'Acropoli né verso il tempio di Zeus Olimpio, fissava invece tutto il tempo la collinetta oltre l'Ilisso, dove in mezzo ai cipressi c'erano alcune case greche, dipinte di azzurro e di rosa: dal suo arrivo in Grecia, dice, non ha visto nulla che gli abbia fatto un'impressione simile a quelle case moderne; in quella luce, accanto ai cipressi, erano indescrivibilmente belle.<sup>19</sup>

È un tratto caratteristico e costante, in Hofmannsthal, questa estrema attenzione agli elementi naturali, alla luce, all'aria e ai colori. Nel saggio del 1922 proprio la «luce» del paesaggio permette al viaggiatore di liberarsi dalle interpretazioni della grecità che aveva raccolto con le sue letture. Fin dalle parole scambiate con Kessler in quel primo pomeriggio ad Atene, Hofmannsthal compie un gesto simile: nell'esaltare la bellezza di due anonime case moderne, nel definirle incomparabilmente più belle di alcune tra le più significative testimonianze della cultura classica, sembra voler affermare con toni provocatori il proprio distacco da quella eredità culturale, riconducendo l'intero paesaggio classico a elementi naturali come la luce e i colori.

Probabilmente anche questa circostanza contribuì a creare qualche incomprensione tra Hofmannsthal e i suoi compagni di viaggio. Quella stessa sera Hofmannsthal torna sul problema e, ripensando al proprio arrivo in Grecia, immagina con quale entusiasmo avrebbe vissuto quell'arrivo un viaggiatore come Goethe («probabilmente si sarebbe gettato al suolo, baciando la terra o qualcosa del genere»), per poi chiedersi «perché noi, pur conoscendo in modo tanto più ricco la grecità, non provavamo più nulla di

<sup>16</sup> HOFMANNSTHAL 1991, p. 347; «Ein Gefühl der Enttäuschung» (SW 33, p. 192).

<sup>17</sup> KESSLER 2005, pp. 450-485. La documentazione al riguardo (con l'aggiunta di alcune lettere) è raccolta da VOLKE 1987.

<sup>18</sup> Al riguardo cfr. HEUMANN 1999, pp. 266-269.

<sup>19</sup> «Hofmannsthal sah weder nach der Akropolis noch nach dem Olympeion, sondern immer fest auf den kleinen Hügel jenseits vom Ilissos, auf dem einzelne griechische Häuser, hellblau und rosa gestrichen zwischen Zypressen stehen: er habe seit seiner Ankunft in Griechenland Nichts gesehen, das ihm solchen Eindruck wie diese modernen Häuser; sie seien so in diesem Licht, neben den Zypressen, unbeschreiblich schön» (KESSLER 2005, p. 453).

simile».<sup>20</sup> La domanda contiene già una possibile risposta: forse proprio a causa delle conoscenze assai più ricche, a causa dell'accumulo di scritti sull'antichità greca, ogni spontaneo entusiasmo diveniva assai difficile. È quanto emerge del resto dal seguito di quella conversazione. Alle proteste dei due compagni di viaggio, che sostengono di sentire in modo assai simile a quello che avrebbe sentito Goethe e quindi ricordano il valore dell'antichità e il suo carattere universale, Hofmannsthal oppone il proprio sentimento di distanza. Così nel resoconto di Kessler:

Io [Kessler]: «la Grecità per me rappresenta una visione del mondo in cui trova spazio ogni pensiero e ogni sentimento, in cui nulla è escluso o misconosciuto; è dunque la visione del mondo più omnicomprensiva e più libera [...]». Hofmannsthal: «Dobbiamo solo capirci bene. Lui o Goethe o io, noi tutti agogniamo una qualche forma di società che sia più libera, più lieve, più ricca di bellezza rispetto alla nostra; a simboleggiare questa forma, per Goethe, era l'antichità, per lui, Hofmannsthal, forse Venezia, per me la Grecia, ma tutti ci volgiamo nella stessa direzione. Ora però per lui, Hofmannsthal, questa fede nella Grecità è andata perduta. Non vi si rapporta negativamente, solo che non la riesce più a vedere in modo concreto e tangibile, come sarebbe necessario per crederci. La sua Elettra, il suo Edipo, sono tentativi di crearsi questa concreta visione della Grecia, sebbene abbia orientalizzato troppo la Grecia, come adesso riconosce [...]. Ci fu un momento in cui la grecità stava per cristallizzarsi ai suoi occhi in una forma concreta; ma proprio allora, a sedici, diciassette anni, sentì tante cose filologiche contraddittorie al riguardo che d'improvviso quella forma si volatilizzò; dopo di che non gli è più riuscito di entrare in un rapporto saldo con essa».<sup>21</sup>

Le parole di Hofmannsthal vanno certo ricondotte al malumore che lo accompagnò durante il viaggio. Anche al netto delle infelici circostanze di quei giorni, è tuttavia evidente come l'antichità greca non costituisca per lui un riferimento privilegiato, come essa tenda a cedere la propria esemplarità a favore di altre forme culturali (Venezia), e come, nel sovrapporsi di letture disparate e contraddittorie, abbia perduto una sua forma stabile, tanto da diventare inaccessibile al viaggiatore.

<sup>20</sup> «Er frage sich, warum wir mit unserer so viel reicheren Kenntnis des Griechentums gar nicht so mehr empfinden» (*ibidem*).

<sup>21</sup> «Ich: "Das Griechentum repräsentiere für ihn eine Weltanschauung, in der alle Gefühle und Gedanken Platz hätten, Nichts verbannt und ausgeschlossen sei; es sei so die umfassendste und freiste Weltanschauung [...]." Hofmannsthal: "Wir müssten uns nur recht verstehen. Er oder Goethe oder ich, wir sehnten uns Alle nach irgendeiner Form der Gesellschaft, die freier, leichter, reicher an Schönheit sei als die unsrige; für Goethe habe das Altertum das Symbol für diese Form abgegeben, für ihn Hofmannsthal vielleicht Venedig, für mich Griechenland, aber wir strebten Alle nach derselben Seite. Nun sei ihm, Hofmannsthal, aber der Glaube ans Griechentum verloren gegangen. Er stehe nicht negativ zum Griechentum; er sehe es nur nicht greifbar, wie es für einen Glauben nötig sei. Seine Elektra, sein Oedipus, seien Versuche, sich eine solche greifbare Vision des Griechischen zu verschaffen, wenn er auch, wie er jetzt zugebe, das Griechische zu sehr orientalisiert habe [...]. Es habe einen Moment gegeben, wo das Griechentum auf dem Punkt stand, sich für ihn zu krystallisieren; aber gerade da, in seinem sechzehnten, siebzehnten Jahr, habe er dann so viel Widersprechendes, Philologisches darüber gehört, dass es sich ihm plötzlich wieder verflüchtigt habe; und nachher sei er nie wieder zu einem festen Verhältnis dazu gekommen» (ivi, p. 454).

## 3.

Il problema toccato da Hofmannsthal in quella conversazione viene da lui rielaborato e per certi versi risolto nel testo *Momenti in Grecia*.<sup>22</sup> Ciò avviene soprattutto nell'ultima parte di questo trittico saggistico-narrativo, che reca il sottotitolo *Statue*. È l'ora del tramonto, e l'io narrante, intento a salire verso l'Acropoli, è innervosito dalla propria mancanza di emozioni:

Quella era Atene. Atene? Tale era la Grecia, tale l'antichità. Un sentimento di delusione mi assalì [...]. Questi greci, chiedevo dentro di me, dove sono? Tentai di ricordare, ma ricordavo solo ricordi.<sup>23</sup>

Nella prima versione del testo, Hofmannsthal prosegue paragonando questo malcerto intreccio di reminiscenze a ciò che avviene «quando gli specchi si riverberano vicendevolmente, all'infinito».<sup>24</sup> L'antichità si rivela anche in questo caso una sorta di specchio magico, ma si tratta di una magia negativa, è un sistema di illimitati rimandi, che nel loro complesso non possono indicare altro che la caducità, ammantando ogni testimonianza di un carattere ingannevole. Il lettore del saggio si trova così davanti alla descrizione di un sentimento non molto diverso da quello che si trova ad affrontare Chandos nella celebre *Lettera*.<sup>25</sup> E come Chandos prova a combattere l'inedia spirituale che lo pervade attraverso la lettura degli autori antichi e della loro «armonia di concetti limitati e ordinati»,<sup>26</sup> così anche il viaggiatore sull'Acropoli cerca di far fronte al confuso presentarsi dei nomi, che trapassano l'uno nell'altro e si confondono in una nebbia indistinta, aprendo un libro, il *Filottete* di Sofocle. Ma è un tentativo vano:

Chiari e limpidi, l'un dopo l'altro stavano i versi davanti a me, melodiosi e terribili salivano nell'aria i lamenti dell'uomo solitario [...]. Ma di nuovo tra me e tutto si pose quel velo verdognolo, mi riafferò quel logorante sospetto: quegli dèi, le loro sentenze, quegli uomini, le loro azioni, tutto mi appariva estraneo oltre misura, ingannevole, vano.<sup>27</sup>

In modo simile a Chandos, che lamenta come la «parte più profonda» del suo animo resti estranea al «meraviglioso gioco»<sup>28</sup> presente nei testi degli antichi e solo nell'espe-

<sup>22</sup> Sul testo vedi, anche per ulteriori rimandi bibliografici, Götz 1992, pp. 68-103 e soprattutto Schings 2004.

<sup>23</sup> Hofmannsthal 1991, p. 347; «Dies war Athen. Athen? So war dies Griechenland, dies die Antike. Ein Gefühl der Enttäuschung fiel mich an [...]. Diese Griechen, fragte ich in mir, wo sind sie? Ich versuchte mich zu erinnern, aber ich erinnerte mich nur an Erinnerungen» (SW 33, p. 192).

<sup>24</sup> «[...] wie wenn Spiegel einander widerspiegeln, endlos» (*ibidem*).

<sup>25</sup> A una simile affinità rimanda Schings 2004, pp. 365s.

<sup>26</sup> Hofmannsthal 1991, p. 141; «Harmonie begrenzter und geordneter Begriffe» (SW 31, p. 50).

<sup>27</sup> Hofmannsthal 1991, p. 348; «Klar und deutlich stand Vers um Vers vor mir [...]. Aber es schob sich zwischen mich und alles wieder jener grünliche Schleier, es ergriff mich jener verzehrende Verdacht, jene Auflehnung meines ganzen Innern» (SW 33, p. 193).

<sup>28</sup> Hofmannsthal 1991, p. 141; «ich sah ihr wundervolles Verhältnisspiel [...]; aber sie hatten es nur miteinander zu tun, und das Tiefste, das Persönliche meines Denkens, blieb von ihrem Reigen

rienza delle cose di poco conto può trovare sollievo al proprio torpore spirituale, così anche il viaggiatore sembra poter giungere a salvezza solo grazie a minime percezioni sensoriali. Posa il libro, e in un alito di vento, nel profumo della frutta, del grano e del mare sente essere racchiuso l'intero «paesaggio avvolto dall'alito dei millenni».<sup>29</sup> Considerando il valore che il vento assume nell'opera di Hofmannsthal, a cominciare da un componimento giovanile come *Principio di Primavera* fino alle considerazioni poetologiche sul respiro del vento come cifra di ogni poesia lirica contenute nel *Dialogo su poesie*, non è fuori luogo pensare che attraverso questo dettaglio il testo anticipi l'esperienza con cui, nel finale, il viaggiatore viene ripagato di ogni delusione. Egli non cede tuttavia agli incanti vaghi dell'atmosfera, continua piuttosto a cercare le concrete tracce dell'antichità, ed è costretto a sentire in modo ancor più drastico come quelle tracce si siano perdute nel volgere dei secoli: «Impossibile antichità, mi dicevo, vana ricerca. – La durezza di queste parole mi ricreava. – Nulla esiste di tutto questo. Qui dov'io pensavo di toccarlo con mano, qui è svanito, qui soprattutto» (*ibidem*). Con un gesto di rassegnazione, il viaggiatore si dirige quindi verso il museo, quasi abbandonando la pretesa di esperire immediatamente l'antico, accettandone invece il carattere inevitabilmente museale e filologico. Proprio questo gesto di rinuncia gli permette però di provare un'insperata comunione con i resti dell'antichità, quasi che la «demonica ironia» che si librava nel paesaggio domini anche nelle stanze del museo: a differenza di quanto avviene a Chandos, è infatti questo spazio protetto, questa dimensione archivistica a divenire il luogo di un'esperienza misticheggiante, nell'incontro tra il viaggiatore e le *korai*, le statue femminili arcaiche dell'Acropoli ateniese:

In quell'attimo mi accadde qualcosa: uno spavento senza nome: non veniva di fuori, ma da non so quali incommensurabili lontananze di un abisso interno: fu come un lampo: la sala, com'era, quadrata, con le pareti intonacate e le statue, si empì in un attimo di una luce affatto diversa da quella reale: [...] nulla delle limitazioni del tempo poteva destare un'eco nel rapimento in cui m'ero perduto; era senza durata, e ciò di cui era colmo avveniva fuori dal tempo.<sup>30</sup>

Nelle pagine finali del testo la critica ha giustamente riconosciuto alcune delle formulazioni più ardite con cui Hofmannsthal ha descritto quegli istanti di estatico smarrimento che ricorrono più di una volta nella sua opera. Non è possibile, in questa sede, tentare un'interpretazione dettagliata dell'intero passaggio, è tuttavia evidente come in questa esperienza venga meno un preciso riferimento alla Grecia antica e come in-

ausgeschlossen» (SW 31, p. 50).

<sup>29</sup> HOFMANNSTHAL 1991, p. 349; «Ich fühlte die Bezauberung dieses Duftes, in dem die ganze Landschaft sich zusammenfaßte; dieser Landschaft, um die die Spur von Jahrtausenden hauchte» (SW 33, p. 194).

<sup>30</sup> HOFMANNSTHAL 1991, p. 350; «In diesem Augenblick geschah mir etwas: ein namenloses Erschrecken: es kam nicht von außen, sondern irgendwoher aus unmeßbaren Fernen eines inneren Abgrundes: es war wie ein Blitz: den Raum, wie er war, viereckig mit den getünchten Wänden und den Statuen, die dastanden, erfüllte im Augenblick ein völlig anderes Licht, als wirklich da war: [...] nichts von den Bedingtheiten der Zeit konnte anklingen in der Hingenommenheit, an die ich mich verloren hatte; sie war dauerlos, und das, wovon sie erfüllt war, trug sich außerhalb der Zeit zu» (SW 33, p. 195).

vece l'esperienza descritta, per quanto possa trovare una qualche radice negli studi condotti da Erwin Rohde sulla nascita della mistica dai culti dionisiaci, mostri ancor più evidenti punti di contatto con il recupero della tradizione mistica di Eckhart che si compie durante la *Jahrhundertwende*, per esempio negli scritti di Gustav Landauer e Martin Buber.<sup>31</sup> L'istante in cui il viaggiatore supera i condizionamenti del tempo appare necessariamente caratterizzato dal superamento di ogni distinzione. Non vi può essere separazione né tra le diverse statue, che diventano un'unità poiché non vi è più il concetto di numero, né tra le diverse epoche: l'idea stessa di antichità non può che svanire, là dove si intuisca l'eterno. Viene così anche a superarsi la distinzione tra lo spettatore e l'oggetto esposto, come appare con particolare evidenza nella prima edizione del testo, là dove è l'io narrante colui che permette, lungo l'eternità, l'esistenza di quelle statue con il suo sguardo, con la lettura creativa dei loro volti che diventano geroglifici: «Nel riconoscere pienamente il geroglifico del loro volto [...] so da ultimo questo: anche di esse non ho bisogno. Ho bisogno di esse allo stesso modo in cui esse hanno bisogno di me. Non sarebbero di fronte a me se io non le aiutassi a erigersi di eternità in eternità».<sup>32</sup> Le vestigia dell'antica Grecia appaiono presenti, liberate dall'incolmabile distanza che le separa dal presente, solo nel momento in cui, di fatto, non sono più testimonianza di una determinata epoca, ma solo occasione per un'improvvisa epifania. Per questo anche il ricordo non conduce più a ulteriori ricordi, all'accumulo delle epoche e delle culture, ma conduce all'oblio: «In effetti mi ricordo di esse, e nella misura in cui mi abbandono a questo ricordo, in quella stessa misura mi riesce di dimenticare me stesso».<sup>33</sup>

Marco Rispoli  
Università degli Studi di Padova  
marco.rispoli@unipd.it

## RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

SW : Hugo von Hofmannsthal, *Sämtliche Werke. Kritische Ausgabe*, veranstaltet vom Freien Deutschen Hochstift, Frankfurt a.M., S. Fischer, 1975-.

Bd. 7 : *Dramen 5*, hrsg. von Klaus E. Bohnenkamp - Mathias Mayer, 1997.

Bd. 31 : *Erfundene Gespräche und Briefe*, hrsg. von Ellen Ritter, 1991.

<sup>31</sup> Cfr. SCHINGS 2004, pp. 380-388.

<sup>32</sup> «Indem ich die Hieroglyphe ihres Gesichtes [...] völlig erkenne, weiß ich als letztes: unbedürftig bin ich auch ihrer. Ich brauche sie nur, wie sie mich brauchen. Sie stünden nicht vor mir, wenn ich ihnen nicht von Ewigkeit zu Ewigkeit hülfe, sich aufbauen» (SW 33, p. 686).

<sup>33</sup> «In der Tat, ich erinnere mich ihrer, und in dem Maß, als ich mich dieser Erinnerung gebe, vermag ich meiner Selbst zu vergessen» (*ibidem*).

- Bd. 32 : *Reden und Aufsätze 1 (1891-1901)*, hrsg. Von Hans-Georg Dewitz *et al.*, 2015.
- Bd. 33 : *Reden und Aufsätze 2 (1902-1909)*, hrsg. von Konrad Heumann - Ellen Ritter, 2009.
- Bd. 37: *Aphoristisches, Autobiographisches, frühe Romanpläne*, hrsg. von Ellen Ritter†, 2015.
- Bd. 38 : *Aufzeichnungen. Text*, hrsg. von Rudolf Hirsch† - Ellen Ritter† in Zusammenarbeit mit Konrad Heumann - Peter Michael Braunwarth, 2013.
- AURNHAMMER - PITTRUF 2002 : *Mehr Dionysos als Apoll. Antiklassizistische Antike-Rezeption um 1900*, hrsg. von Achim Aurnhammer - Thomas Pittrof, Frankfurt a.M., Klostermann, 2002.
- BOHNENKAMP 1998 : Klaus E. Bohnenkamp, «*Der Wirbel des rätselhaften Daseins*»: *Hofmannsthals Antikenrezeption und seine frühen «Alexander»-Fragmente (1888/89-1895)*, «Hofmannsthal-Jahrbuch» 6 (1998), pp. 139-175.
- EDER 2013 : Antonia Eder, *Der Pakt mit dem Mythos: Hugo von Hofmannsthals «zerstörendes Zitieren» von Nietzsche, Bachofen, Freud*, Freiburg i.Br., Rombach, 2013.
- GÖTZ 1992 : Bärbel Götz, *Erinnerung schöner Tage: die Reise-Essays Hugo von Hofmannsthals*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 1992.
- HEUMANN 1999 : Konrad Heumann, «*Stunde, Luft und Ort machen alles*». *Hofmannsthals Phänomenologie der natürlichen Gegebenheiten*, «Hofmannsthal-Jahrbuch» 7 (1999), pp. 233-287.
- HOFMANNSTHAL 1979 : Hugo von Hofmannsthal, *Gesammelte Werke in 10 Einzelbänden*, hrsg. von Bernd Schoeller, Frankfurt a.M., Fischer, 1979.
- HOFMANNSTHAL 1991 : Hugo von Hofmannsthal, *L'ignoto che appare. Scritti 1891-1914*, a cura di Gabriella Bemporad, Milano, Adelphi, 1991.
- HOFMANNSTHAL - KARG VON BEBENBURG 1966 : Hugo von Hofmannsthal - Edgar Karg von Bebenburg, *Briefwechsel*, hrsg. von Mary E. Gilbert, Frankfurt, S. Fischer, 1966.
- JENS 1955 : Walter Jens, *Hofmannsthal und die Griechen*, Tübingen, Niemeyer, 1955.
- KESSLER 2005 : Harry Graf Kessler, *Das Tagebuch 1880-1937*, Bd. 4 (1906-1914), hrsg. von Jörg Schuster, Stuttgart, Klett-Cotta, 2004-2010 (2005).
- LANDOLFI 1995 : Andrea Landolfi, *Hofmannsthal e il mito classico*, Roma, Artemide, 1995.
- SCHINGS 2004 : Hans-Jürgen Schings, *Hier oder nirgends. Hofmannsthals «Augenblicke in Griechenland»*, in «... auf klassischem Boden begeistert». *Antike-Rezeptionen in der deutschen Literatur*, hrsg. von Olaf Hildebrand - Thomas Pittrof, Freiburg i.Br., Rombach, 2004, pp. 365-388.

UHLIG 2003 : Kristin Uhlig, *Hofmannsthals Anverwandlung antiker Stoffe*, Freiburg i.Br., Rombach, 2003.

VOLKE 1987 : Werner Volke, *Unterwegs mit Hofmannsthal. Berlin-Griechenland-Venedig: Aus Harry Graf Kesslers Tagebüchern und aus Briefen Kesslers und Hofmannstahls*, «Hofmannsthal-Blätter» 35/36 (1987), pp. 50-104.

WARD 2002 : Philip Ward, *Hofmannsthal and Greek Myth: Expression and Performance*, Oxford, Lang, 2002.



# IL «BORGHESE GENTILUOMO» METTE IN SCENA IL MITO GRECO: «ARIADNE AUF NAXOS»

## ABSTRACT

*Ariadne auf Naxos* combines a mythical tragedy with Molière's comedy *Le bourgeois gentilhomme* through the technique of a "play within the play". The study follows the difficult gestation of the two versions of the libretto (1912 and 1916), a hybrid text, which benefits itself from two mixed theatre forms: the *masque* and the *comédie-ballet*. Interpreting quotations from two of the volumes of Harry Count Kessler's *Diaries*, which were published not earlier than 2005 and 2006, Rovagnati adds new observations to the already known literary sources of the work, for example concerning Claude Terrasse's ballet *Les Lucioles*.

*Ariadne auf Naxos* (*Arianna a Nasso*) combina una tragedia mitica con la commedia di Molière *Le bourgeois gentilhomme* attraverso la tecnica del "teatro nel teatro". Questo studio illustra la difficile gestazione del libretto nelle sue due versioni (del 1912 e del 1916), un testo dalla doppia prospettiva che riprende a sua volta forme miste di teatro quali il *masque* e la *comédie-ballet*. Basandosi su alcune citazioni tratte da due dei nove volumi dei *Diari* del conte Harry Kessler, pubblicati rispettivamente nel 2005 e 2006, Rovagnati aggiunge diversi dettagli alle fonti già note dell'opera, come per esempio il balletto *Les Lucioles* di Claude Terrasse.

---

L'incontro di Hofmannsthal con il mito greco fu precoce. Già da allievo del prestigioso Akademisches Gymnasium di Vienna, il futuro poeta venne a contatto con i testi e la cultura dell'antichità, e ben presto riconobbe in essa l'epoca «che molto aveva da dire / e molto da donare, ricca di contenuti»,<sup>1</sup> di cui si riconoscono facilmente le tracce già nelle sue prime poesie.

Fin dall'inizio della sua produzione artistica Hofmannsthal concepì il mito come foriero di metamorfosi, come origine di una trasformazione innovativa, che egli intese sempre come crescita, come "transizione" a una forma superiore d'identità. Già nel precocissimo dramma *Alceste* del 1893-1894,<sup>2</sup> pur rimasto frammento, si assiste a una palingenesi: la sposa che sceglie di scendere nell'Ade al posto del marito Admeto torna poi a vivere quale enigmatica «donna velata» che Ercole restituisce al re come compagna. Il mito di *Alceste* dimostra su un piano laico lo stretto legame che sussiste fra sacrificio e redenzione, concetto fondamentale nella poetica del cattolico Hofmannsthal. Il sottotitolo di questo torso dice inoltre: «Eine Tragödie nach Euripides»,<sup>3</sup> ossia una tragedia da Euripide. Nella preposizione *nach* è insito in sintesi quello che resterà anche in seguito il metodo di lavoro di Hofmannsthal, il quale approfitta sì di

---

<sup>1</sup> «[...] die viel zu sagen / Und viel zu schenken hatte, vielgehaltig», *Leben* (I, 3-4, cfr. GW, *Gedichte und Dramen I*, p. 127). La traduzione di questa e delle successive citazioni è di chi scrive.

<sup>2</sup> GW, *Dramen II*, pp. 47-81.

<sup>3</sup> Ivi, p. 47.

testi preesistenti, ma mai con l'intenzione dell'emulo pedissequo, bensì con l'atteggiamento di chi per un verso sa di non poter prescindere dalla tradizione, per l'altro è consapevole che in ogni tradizione è contenuta una sfida, ossia l'invito al suo superamento, attuabile attraverso un processo di rinnovamento.

Ancora nel saggio del 1926 *Vermächtnis der Antike (Eredità del mondo antico)*<sup>4</sup> Hofmannsthal ribadisce che lo spirito del mondo antico è «un nume tanto grande che nessun singolo tempo, benché molti gli siano consacrati, lo contiene». E continua:

È il nostro stesso pensiero, è ciò che ha formato l'intelletto europeo [...]. È il mito della nostra esistenza europea, la creazione del nostro mondo spirituale. [...] Non è una provvista ammucchiata che potrebbe invecchiare, ma un mondo spirituale dentro di noi pregno di vita. [...] È un tutto meraviglioso: corrente che trascina e insieme fonte virginale che scaturisce sempre pura. Nulla nel suo ambito è tanto vecchio che domani non potrebbe emergere come qualcosa di nuovo, raggiante di giovinezza.<sup>5</sup>

Dal mito, dunque, Hofmannsthal attinse di continuo, come testimonia anche l'ultima sua opera compiuta prima della morte: *Die ägyptische Helena (Elena egizia)*.<sup>6</sup>

Abbandonata la magia della lirica giovanile della primissima fase creativa per non cadere in uno sterile estetismo, Hofmannsthal si dedicò al teatro, convinto di poter dare con esso alla sua scrittura una dimensione “sociale”, di poter cioè uscire dalla gabbia egocentrica del culto della parola bella, per pervenire a un'autentica comunicazione con il prossimo. Dato il suo amore per il mondo dell'antichità classica, non stupisce che nei suoi testi teatrali – se si prescinde dai cosiddetti “drammi lirici”, che in fondo vanno conglobati nella poesia giovanile, benché siano già attraversati dall'ansia di superarla<sup>7</sup> – Hofmannsthal predilesse a tutta prima temi tratti dal mito greco: si pensi alla traduzione del preludio della *Antigone* di Sofocle (1900) e alla rivisitazione delle tragedie di *Elettra* (1903), di *Edipo e la sfinge* (1905) e di *Edipo re* (1906).

Tutti questi drammi dimostrano come il rapporto di Hofmannsthal con il mondo antico fosse di natura prettamente libresca, tanto che l'unico viaggio in Grecia che egli intraprese nel maggio 1908 insieme al conte Harry Kessler e allo scultore Aristide Maillol, lo deluse: il contatto diretto con la terra che aveva dato al mondo i grandi tragici non gli diede per nulla il brivido che invece fin da ragazzo aveva provato leggendo i loro testi. La descrizione che Kessler ci offre nel suo *Diario*<sup>8</sup> delle giornate

<sup>4</sup> GW, *Reden und Aufsätze* III, pp. 13-16.

<sup>5</sup> Ivi, pp. 15-16: «[...] ein so großes Numen, daß kein einzelner Tempel, obwohl viele ihm geweiht sind, es faßt. Es ist unser Denken selber; es ist das, was den europäischen Intellekt geformt hat. [...] Es ist der Mythos unseres europäischen Denkens, die Kreation unserer geistigen Welt. [...] Es ist kein angehäufter Vorrat, der veralten könnte, sondern eine mit Leben trachtige Geisteswelt in uns selber. Nichts in seinem Bereich ist so alt, daß es nicht morgen als ein Neues, strahlend vor Jugend, hervortreten könnte».

<sup>6</sup> Il lavoro a *Elena egizia* fece abbandonare a Hofmannsthal un altro testo ispirato al mito, *Die Liebe der Danae (L'amore di Danae)*, portato in seguito a conclusione da Strauss. Cfr. ROVAGNATI 2006.

<sup>7</sup> Si pensi soprattutto a *Der Tor und der Tod (Il folle e la morte)*, dove il protagonista Claudio, chiuso appunto nel suo solipsismo, si dimostra incapace di qualsiasi forma di rapporto affettivo – sia esso filiale, amicale o erotico –, per cui è destinato a morire.

<sup>8</sup> KESSLER 2005, pp. 460-462.

trascorse con Hofmannsthal in Grecia ci presenta il poeta come una persona capricciosa, nervosa, malaticcia, in perenne stato di irritazione e, in fondo, come un compagno di viaggio davvero difficile da sopportare.<sup>9</sup> Anche se nel saggio *Griechenland* (*Grecia*), scritto poi nel 1922, Hofmannsthal definisce in generale quel viaggio «un pellegrinaggio spirituale»,<sup>10</sup> dominato da una luce «audace» e «giovane»<sup>11</sup> che insieme illumina e trasfigura, egli non lo gustò affatto. In questo suo testo in prosa egli stilizza se stesso come estasiato di fronte all'unione di umano e divino che dice di aver trovato in Grecia in ogni cosa, nel paesaggio, negli animali, nella misura suggerita dai ruderi, anche se è noto che ad affascinarlo davvero non erano tanto i dati esterni quanto i processi psichici descritti nelle opere della letteratura, variamente citate anche in questo brano. Il viaggio in Grecia del 1908 non può quindi essere considerato un'esperienza determinante per l'amore che Hofmannsthal nutrì per il mondo antico.

Già prima di questo viaggio aveva per altro avuto inizio anche la collaborazione di Hofmannsthal con Richard Strauss, e proprio con un'opera basata sul mito: *Elektra*, trasformata in libretto d'opera, fu messa trionfalmente in scena a Dresda nel gennaio 1909. In parte insoddisfatto della sua rielaborazione della tragedia greca come *medium* di aggancio alla vita autentica, in parte incalzato da Strauss, che dopo la cruenta figlia di Agamennone – preceduta nella produzione del musicista dalla non meno fanatica *Salomé* che si placa solo dopo aver ottenuto da Erode la testa di Giovanni – andava cercando un soggetto più gioioso e giocoso, Hofmannsthal cominciò a scrivere commedie. Nel 1909, mentre stava lavorando contemporaneamente a ben cinque diversi abbozzi di commedia – *Silvia im «Stern»* (*Silvia alla «Stella»*), *Cristinas Heimreise* (*Il ritorno a casa di Cristina*), *Der Schwierige* (*L'uomo difficile*), *Der Rosenkavalier* (*Il cavaliere della rosa*) e *Lucidor*, vale a dire la futura *Arabella* – Hofmannsthal si dedicò anche alla versione dell'atto unico di Molière *Le Mariage forcé*. Il copione, pubblicato con il titolo *Die Heirat wider Willen*, andò poi in scena il 21 settembre 1910 al Künstlertheater di Monaco.

Da allora non ci fu più testo di Hofmannsthal – pensato vuoi per il teatro di prosa, vuoi come libretto d'opera – in cui non siano riconoscibili tracce di Molière: così, come dietro il barone Ochs von Lerchenau del *Rosenkavalier* si adombra il mollièriano *Monsieur de Pourcegnac*, fonte certa d'ispirazione per *Der Schwierige* fu il *Misanthrope*, commedia dai toni serissimi, che era già servita a Hofmannsthal da pre-testo per l'atto unico *Die Lästigen* (*Gli importuni*) che solo apparentemente è una traduzione di *Les Fâcheux* e consta in realtà di una rete di citazioni tratte da diverse opere di Molière.

Questo modo di lavorare su testi preesistenti – che Hofmannsthal definisce “alloma-

<sup>9</sup> Significativo è l'atteggiamento di perenne irritazione di Hofmannsthal nei confronti di Maillol durante il loro comune viaggio in Grecia. Sulla sostanziale incompetenza di Hofmannsthal relativa alla scultura cfr. GEIGER 1958, p. 412: «Aveva scritto un saggio “Le Statue” [parte del testo *Augenblicke in Griechenland*], che rifletteva certe sue impressioni di un viaggio in Grecia e me lo lesse. Gli feci osservare che in fatto di archeologia esistevano moltissimi precedenti di studio e d'apprezzamenti; e bisognava andare cauti per non presentare come nuovo o mai osservato quello che magari si poteva leggere nel Baedeker; e gli misi il dito sulle piaghe».

<sup>10</sup> «Eine geistige Pilgerschaft» (GW, *Erzählungen, erfundene Gespräche und Briefe, Reisen*, pp. 629-640, qui p. 629).

<sup>11</sup> «Kühn und jung», *ivi*, p. 630.

tico” in un’ottica secondo la quale tutto è collegato con tutto – dimostra come al poeta, più che la traduzione vera e propria di un’opera, interessasse la sua contaminazione con nuovi elementi, l’adattamento di personaggi, scenari, ambienti sociali e storici alla sua personale realtà e alle sue personali intenzioni. Procedeva cioè sempre a una sorta di attualizzazione del modello, usandolo solo come spunto su cui operare una trasformazione. Anche per questa ragione, dell’opera di Molière Hofmannsthal predilesse le commedie in prosa, non si cimentò mai con testi scritti in alessandrini, lasciando che a mediare questi ultimi per il pubblico tedesco fosse il suo amico Rudolf Alexander Schröder (1878-1962).<sup>12</sup> Giustamente Leonhard M. Fiedler, analizzando i lavori di Hofmannsthal che si ispirano a Molière, parla di «Bearbeitungen im weitesten Sinne», di rielaborazioni nel senso più lato possibile, pensate soprattutto per le regie di Max Reinhardt.<sup>13</sup>

Un testo in cui questo suo metodo di lavoro è evidente in massima misura, è il libretto dell’opera *Ariadne auf Naxos* (*Arianna a Nasso*),<sup>14</sup> il terzo scritto dal poeta per la musica di Richard Strauss. Hofmannsthal si dedicò parallelamente ad altri lavori alla stesura di quest’opera, intesa come ringraziamento e omaggio a Max Reinhardt per il suo contributo essenziale alla regia, pur firmata da Georg Toller, del *Rosenkavalier*, andato in scena trionfalmente a Dresda il 26 gennaio 1911.

Il libretto di *Ariadne auf Naxos* non è del tutto incentrato sulla protagonista, come sembrerebbe suggerire il titolo, ma nasce da una combinazione del soggetto mitico con la commedia *Le Bourgeois gentilhomme* di Molière. Il testo ha infatti l’ambizione di fondere in un unico lavoro teatrale l’“opera buffa” e l’“opera seria”, di intrecciare cioè, con l’espedito del “teatro nel teatro”, la grande tradizione della commedia europea con quella tragica dell’antica Grecia. Già il 20 marzo 1911, in una lettera a Strauss, Hofmannsthal gli descrive l’opera che ha in mente come una mistura «di figure eroico-mitologiche in costumi del XVIII secolo, con crinoline e piume di struzzo, e di figure della commedia dell’arte, Arlecchini e Scaramuccia, depositari dell’elemento buffo intessuto senza posa nell’elemento eroico».<sup>15</sup> La genesi di questo lavoro complesso, che alterna temi alti a giochi buffoneschi, si può seguire passo passo nel carteggio dei due artisti. Entrambi affrontarono il lavoro con grande entusiasmo, ma l’opera finì per diventare il loro *Sorgenkind*, trasformandosi cioè nel parto più problematico della loro collaborazione e mettendo seriamente in crisi il loro sodalizio artistico.

*Ariadne auf Naxos* è dunque un’opera dall’ottica doppia, che recupera due momenti storici che, secondo Hofmannsthal, erano due archetipi della cultura occidentale moderna. Come procede Hofmannsthal alla loro fusione?

*Il borghese gentiluomo* di Molière è una *comédie-ballet*, ossia una commedia con intermezzi musicali e coreografici, come andavano di moda nella Francia del Seicento. Si tratta dunque già di per sé di una forma mista di teatro. Del protagonista, il parigino

<sup>12</sup> Cfr. ROVAGNATI 2013.

<sup>13</sup> Cfr. FIEDLER 1974, p. 15.

<sup>14</sup> Testo e materiali relativi al libretto in GW, *Dramen* v, pp. 183-303.

<sup>15</sup> «Gemischt aus heroisch-mythologischen Figuren im Kostüm des XVIII. Jahrhunderts in Reifröcken und Straußenfedern und aus Figuren der commedia dell’arte, Harlekins und Scaramouches, welche ein mit dem heroischen Element fortwährend verwebtes Buffo-Element tragen» (BW, p. 112).

Monsieur Jourdain, un borghese deciso a raffinarsi per poter essere accolto nelle cerchie dell'aristocrazia, Molière evidenzia l'ottusità, l'insensibilità verso l'arte, l'ignoranza e il cattivo gusto. Jourdain non solo cerca di tradire la moglie – che disapprova la megalomania del marito – con una marchesa, ma rifiuta anche la mano di sua figlia al giovane mercante di cui è innamorata, nella speranza di poterla dare in matrimonio a un ricco e barboglio nobiluomo. La commedia si conclude con buona pace di tutti, perché Jourdain viene gabbato dal futuro genero borghese, che si finge figlio dell'ambasciatore turco ed eleva il padrone di casa al grado di *Mamamouchi* (parola inventata da Molière e tradotta in italiano con “Mamalucco”): secondo la migliore tradizione della commedia, il testo finisce con il doppio matrimonio della figlia del protagonista e dei suoi due servitori. Allestita per il Re Sole, la commedia mette in ridicolo i rituali di corte, dileggiando soprattutto l'abitudine di combinare matrimoni per interesse.

Hofmannsthal, basandosi sulla vecchia traduzione di Samuel Bierling del 1752,<sup>16</sup> riscrive in forma abbreviata la commedia di Molière, riducendo a due i cinque atti dell'originale. Questo senza ledere «il profondo rispetto» che nutre verso il drammaturgo francese, anche perché il testo di partenza deve servire solo «come opera di cornice, e non come una regolare commedia».<sup>17</sup> Inoltre Hofmannsthal sostituisce la scena turca e «il balletto delle nazioni» del finale con la tragedia di Arianna, non da ultimo per problemi legati alla traduzione, come spiegano librettista e musicista:

La cerimonia turca, questo clou della rappresentazione francese e tradizionale, ha dovuto sparire, con nostro vivissimo rincrescimento e dopo angosciose perplessità da parte nostra. Ma noi destiniamo la nostra opera al pubblico tedesco, e le coppie di quest'incantevole turcheria traggono tutto il loro fascino dalla *lingua franca* cui l'aspetto burlesco non impedisce di essere immediatamente intelligibile. Tradurre questi versi in tedesco senza sfigurarli, senza renderli insopportabili, è un'impresa impossibile; farli cantare così come sono significa rischiare di renderli incomprensibili al pubblico quasi per intero e, di conseguenza, di far loro perdere la loro folle gaiezza.<sup>18</sup>

La scena turca è dunque abolita, e al suo posto subentra «una piccola opera nel gusto antico»,<sup>19</sup> affidata a un compositore contemporaneo, sul destino di Arianna. La sua vicenda è nota: figlia del re Minosse, Arianna s'innamora di Teseo quando costui si reca a Creta per uccidere il Minotauro, riuscendo nell'impresa grazie al famoso gomito di «filo» che la giovane donna gli dona per uscire dal labirinto di Dedalo. Nel viaggio di ritorno verso Atene, Teseo porta con sé Arianna, abbandonandola però poi

<sup>16</sup> BIERLING 1752.

<sup>17</sup> «Ohne Verletzung der Ehrfurcht – denn Molières Komödie ist nun einmal als Rahmenwerk gedacht und nicht als eine regelmäßige Komödie» (GW, *Dramen* v, p. 295).

<sup>18</sup> «La cérémonie turque, ce clou de la représentation française et traditionnelle, a dû disparaître, à notre très vif regret, et après d'angoissantes perplexités de notre part. Mais nous destinons notre ouvre à la scène allemande, et le couples de cette ravissante turquerie tirent tout leur charme de la *lingua franca* que son aspect burlesque n'empêche pas d'être immédiatement intelligible. Traduire ces vers en allemand, sans les défigurer, sans les rendre insupportables, c'est une tâche impossible; les faire chanter tels qu'ils sont, c'est s'exposer à les rendre incompréhensibles au public presque tout entier et leur faire perdre, par conséquent, leur folle gaîté» (ivi, p. 302).

<sup>19</sup> «Un petit opéra dans le goût ancien» (ivi, p. 301).

per via sull'isola di Nasso. La disperazione della donna tradita è tuttavia di breve durata, perché a lei viene incontro per consolarla Bacco. Arianna, affidandosi a lui nella convinzione che si tratti di Ermes, il Dio che conduce le anime nell'aldilà, sperimenta una sorta di resurrezione e ritorna a vivere e ad amare.

Sull'amore di Bacco e Arianna e sull'unione di mondo antico e commedia seicentesca, è di grande interesse il passo del *Diario* di Kessler che porta la data del 7 dicembre 1911, dove si legge:

A colazione all'Adlon dagli Hofmannsthal. [...] Dopo colazione lui mi lesse la sua «Arianna». Sottolineò con forza il significato dell'avventura di Bacco con Circe: l'intero copione, disse, era possibile soltanto, assumeva il suo volto soltanto se Bacco veniva *definito in maniera individuale* e non era soltanto un qualsiasi giovane Dio: e questa definizione gliela conferiva la sua avventura con Circe, ossia il fatto che prima egli aveva conosciuto presso costei un amore che per lui, un Dio, non era quello giusto, mentre adesso invece, con Arianna, aveva conosciuto l'amore giusto, quello divino. All'unione fra Bacco e Circe era pervenuto grazie a un verso del «Comus», mentre a quello del raccordo di mondo antico e commedia dell'arte era arrivato grazie al mio racconto di un balletto all'«Opéra Comique» di Parigi. Lui però aveva tentato di rendere organico questo nesso, di dargli un significato interiore, cosa che gli era ben riuscita nella contrapposizione fra Arianna e Zerbinetta. Entrambe avevano vissuto la stessa esperienza, ma l'una nella sfera inferiore, umana, l'altra in una sfera eccelsa, divina. [...] Non è che ogni poeta ha qualcosa di tipico che poi riveste in maniera sempre diversa?<sup>20</sup>

Queste poche frasi confermano che Hofmannsthal – aspetto questo spesso sottovalutato dalla critica – conosceva molto bene la letteratura inglese del Seicento e che per la sua rivisitazione del mito non è ricorso, per la vicenda di *Ariadne auf Naxos*, a uno dei testi della mitografia tradizionale, ma alla versione di John Milton,<sup>21</sup> che nel suo poema *Comus* fa del protagonista un figlio nato dall'unione di Bacco e Circe:

Bacco che per primo dal grappolo purpureo  
 Pressò il dolce veleno del vino con abuso sorbito,  
 Dopo aver trasformati i marinai toscani  
 Costeggiando la sponda del Tirreno, come disposero i venti,  
 Sull'isola di Circe finì (chi non conosce Circe

<sup>20</sup> «Bei Hofmannsthals im Adlon gefrühstückt. [...] Nach dem Frühstück las er mir seine "Ariadne" vor. Er wies mit Nachdruck auf die Bedeutung des Abenteuers von Bacchus mit der Circe hin: das ganze Stück sei nur möglich, gewinne erst ein Gesicht, wenn Bacchus *individuell definiert* werde, nicht blos [*sic!*] irgendein junger Gott sei: diese Definiertheit gebe ihm sein Abenteuer mit der Circe, dass er bei dieser zuerst eine Liebe kennen gelernt habe, die für ihn, den Gott, nicht die richtige war, und jetzt im Gegenteil bei der Ariadne die richtige, göttliche Liebe. Auf den Zusammenhang zwischen Bacchus und Circe sei er durch einen Vers im "Comus" gekommen, wie auf die ganze Verknüpfung von Antike und Commedia del [*sic!*] Arte durch meine Erzählung von einem Ballett in der "Opéra Comique" in Paris. Aber er habe versucht, diese Verknüpfung organisch zu machen, ihr eine innere Bedeutung zu geben, und dies sei ihm namentlich in der Gegenüberstellung von Ariadne und Zerbinetta wohl gelungen. Beide erlebten dasselbe, aber die eine in der niedrigen menschlichen Sphäre, die andre in einer sehr hohen, göttlichen. [...] Ob wohl jeder Dichter so ein Typisches habe, das er nur immer wieder anders einkleide?» (KESSLER 2005, p. 756).

<sup>21</sup> L'edizione storico-critica della *Ariadne* (SW 24), riporta fra le fonti dell'opera il poema *Comus* di Milton, ma questo passo del diario di Kessler indica ulteriori dettagli sulle fonti di ispirazione a cui Hofmannsthal sarebbe ricorso.

La figlia del sole? Di cui chiunque la magica coppa  
 Toccava, la sua figura corretta perdeva,  
 E a grufolante porco si riduceva)  
 Questa ninfa che ammirava i suoi ricci a grappoli,  
 Incoronati di bacche d'edera, e la sua gaia giovinezza,  
 Ebbe da lui, prima che da lì partisse, un figlio  
 Molto simile al padre, ma di più ancora alla madre,  
 Per cui essa lo crebbe e lo chiamò Comus [...].<sup>22</sup>

Quindi Hofmannsthal combina di fatto nella *Ariadne* un poema inglese del Seicento che rivisita il mito con una commedia francese della stessa epoca. Interessante è inoltre che a suggerirgli la figura di Bacco sia stato un *masque*, ossia, anche in questo caso, un genere teatrale misto. Divenuto popolare a corte soprattutto grazie a Ben Jonson, il *masque*, pur avendo un carattere più cupo della *comédie-ballet*, coinvolge infatti musica e danza, canto e recitazione ed era, come quest'ultima, un tipo di rappresentazione amato anche alla corte di Luigi XIV.

All'inizio del suo poema Milton riprende il mito, narrato nel terzo libro delle *Metamorfosi* di Ovidio, secondo cui Bacco, vendicandosi dei pirati etruschi che lo avevano rapito, li aveva trasformati in delfini. Poi narra del soggiorno del giovane Dio sull'isola di Circe, che gli partorisce il figlio Comus, protagonista di un'allegoria della castità, in quanto costui tenta invano di sedurre una fanciulla che non cede alle sue lusinghe. La fonte miltoniana è forse la ragione per cui nel testo di Hofmannsthal il Dio non porta il nome greco di Dioniso. L'amore di Bacco per Circe spiega perché nella scena finale di *Ariadne auf Naxos*, dopo aver scorto quella creatura incantevole, il Dio canti trionfante:

Circe, io fuggire potei,  
 Vedi, riesco a sorridere e riposare –  
 Circe – che intendeva la tua volontà fare di me?<sup>23</sup>

Arianna, decisa a morire, a tutta prima non lo comprende, ma poi Bacco, che ora è “un altro” rispetto a prima, la porta con sé, assicurandole nel distico finale:

E piuttosto morranno le stelle eterne,  
 prima che tu ti sciolga morta dalle mie braccia.<sup>24</sup>

Nel *Diario* di Kessler sopra citato, si parla poi di un balletto, da lui visto all'Opéra Co-

<sup>22</sup> «Bacchus that first from out the purple Grape, / Crush't the sweet poyson of mis-used Wine / After the Tuscan Mariners transform'd / Coasting the Tyrrhene shore, as the winds listed, / On Circes Iland fell (who knows not Circe / The daughter of the Sun? Whose charmed Cup / Whoever tasted, lost his upright shape, / And downward fell into a groveling Swine) / This Nymph that gaz'd upon his clustring locks, / With Ivy berries wreath'd, and his blithe youth, / Had by him, ere he parted thence, a Son / Much like his Father, but his Mother more, / Whom therefore she brought up and Comus nam'd [...].» (MILTON 1634, vv. 46-58).

<sup>23</sup> «Circe, ich konnte fliehen, / Sieh, ich kann lächeln und ruhn – / Circe – was war dein Wille an mir zu tun?» (GW, *Dramen V*, pp. 216-217).

<sup>24</sup> «Und eher sterben die ewigen Sterne, / Eh denn du stürbest aus meinen Armen!» (ivi, p. 221).

mique di Parigi. Si tratta dell'«assai grazioso» balletto di Claude Terrasse *Les Lucioles* (*Le lucciole*), dove compaiono bianchi Pierrot, un Arlecchino nero e una Colombina verde, a cui Kessler aveva assistito il 24 gennaio 1911.<sup>25</sup> È noto che Kessler, assiduo frequentatore di ogni genere teatrale, fosse solito raccontare a Hofmannsthal gli spettacoli cui gli capitava di assistere in giro per il mondo. Un caso eclatante, in questo senso, era stato il *Rosenkavalier*, andato in scena a Dresda quello stesso anno, di cui Kessler aveva cercato invano – e forse in maniera non del tutto legittima – di rivendicare la paternità, arrivando a un profondo screzio con Hofmannsthal. Anche nel caso di *Ariadne auf Naxos*, Kessler ha forse fornito al librettista uno spunto interessante, ma certamente non determinante. La domanda che Kessler si pone poi alla fine della citazione sopra riportata è retorica, perché è evidente che il contrasto fra effimero e duraturo, fra umano e divino, percorre l'intera produzione teatrale di Hofmannsthal e rimane centrale anche nel suo libretto successivo: *Die Frau ohne Schatten* (*La donna senz'ombra*).

Ma torniamo ad *Ariadne auf Naxos*. Basato dunque inizialmente sull'idea geniale e insieme bizzarra di raccordare commedia in prosa e mito antico in musica, il libretto creò a tutta prima difficoltà persino al musicista. Hofmannsthal gli chiari i propri intenti in diverse lettere, prima fra tutte quella del 23 luglio 1911, in cui spiega al compositore quale sia il contenuto e il senso del suo lavoro, che Strauss teme possa non essere capito dal pubblico. Hofmannsthal difende il proprio operato, sostenendo fra l'altro:

Il dato simbolico ora, la contrapposizione della donna che ama una sola volta e di quella che si concede più volte, è trattato in maniera tale, in un contrasto tanto semplice e deciso, che forse non si arriverà [...] a un misconoscimento totale da parte del pubblico.<sup>26</sup>

I dubbi di Strauss tuttavia non cessarono del tutto, il che spinse Hofmannsthal a usare a volte nelle lettere anche toni meno accondiscendenti. Così per esempio nella lettera del 26 luglio 1911, dove si legge:

Io davvero non sono un idiota, e davvero non manco neppure di autocritica, ma non lascio che mi si sconvolga la sensazione di aver fatto qui, sulla base delle mie forze, qualcosa di veramente buono, appropriato e [...] estremamente adatto a raccordare la Sua arte con la scena di Reinhardt.<sup>27</sup>

Fra mille scambi e discussioni, l'opera fu conclusa nel 1912, ma quando il 25 ottobre dello stesso anno fu allestita per la prima volta a Stoccarda (Hoftheater Stuttgart

<sup>25</sup> KESSLER 2005, p. 609.

<sup>26</sup> «Das Symbolische nun, die Gegenüberstellung der Frau, die nur einmal liebt, und der, die viele Male sich hingibt, ist so zentral behandelt, in einem so simplen und entschiedenen Kontrast, [...] daß es zu einem gänzlichen Nichterkennen seitens des Publikums [...] doch vielleicht nicht kommen wird» (BW, pp. 130-131).

<sup>27</sup> «Ich bin ja wirklich kein Idiot, auch fehlt es mir durchaus nicht an Selbstkritik, aber ich werde in dem Gefühl nicht erschüttert, hier, nach meinen Kräften etwas wirklich Gutes, Geschicktes und, [...] speziell für die Vereinigung Ihrer Kunst mit Reinhardts Bühne, höchst Brauchbares geschaffen zu haben» (ivi, p. 143).

– Kleines Haus), diretta dallo stesso Richard Strauss, le ottimistiche convinzioni di Hofmannsthal furono deluse. La serata non si concluse con il successo sperato. Nonostante la raffinatezza del linguaggio e della musica, il pubblico non comprese né approvò l'unione di un testo riadattato da Molière con un soggetto mitologico. Hofmannsthal dovette accettare lo smacco, consapevole che il lavoro poteva suscitare «odio e resistenza» per via della sua «singolarità» e della «sua natura impopolare e aristocratica», come scrisse poi in una lettera a Strauss il 4 marzo 1913.<sup>28</sup> Strauss dal canto suo, ricordando nelle sue memorie la prima della *Ariadne auf Naxos*, afferma:

La graziosa idea – dalla sobria commedia in prosa fino alla più pura esperienza musicale – non aveva affatto dato buoni risultati; detto in maniera molto banale, perché un pubblico che va in un teatro di prosa non vuol sentire un'opera e viceversa. Non si aveva alcuna comprensione culturale per questo grazioso «ermafrodita». Così io e Hofmannsthal, quattro anni dopo che l'opera era pur stata data con un buon successo in diversi teatri (fra cui il Residenztheater di Monaco e lo Schauspielhaus di Berlino), ci vedemmo indotti a compiere il gran taglio e a separare Molière da Hofmannsthal-Strauss.<sup>29</sup>

Dopo lunghe discussioni, musicista e poeta arrivarono quindi alla decisione di rimaneggiare il lavoro in maniera radicale, rinunciando quasi completamente al teatro di prosa e trasformando quel raffinato ibrido in un'opera lirica.<sup>30</sup> Di Molière, già radicalmente tagliato, nella seconda versione rimasero tracce soltanto nel *Vorspiel*,<sup>31</sup> nel preludio, seguito dall'opera vera e propria in un atto.<sup>32</sup> Hofmannsthal procedette cioè non solo a una compressione massima del modello letterario da cui era partito – conservando di tutti i personaggi solo il protagonista e i due maestri di ballo e di musica, oltre al gruppo dei comici –, ma anche alla sua *Verwienerung*, alla sua “viennizzazione”.

Il preludio è infatti ambientato nel salone di un palazzo viennese del XVIII secolo, dove fervono i preparativi per un allestimento teatrale, perché il padrone di casa, «l'uomo più ricco di Vienna»,<sup>33</sup> per intrattenere i suoi ospiti, ha ordinato che venga messa in scena la tragedia intorno al mito d'Arianna, preparata per l'occasione dal compositore, e in contemporanea un'opera buffa, orientata sui modelli della commedia dell'arte: *L'infedele Zerbinetta e i suoi quattro amanti* (Arlecchino, Brighella, Scaramuccio, Truffaldino). Il programma iniziale prevedeva invece che le due opere venissero presentate in successione. Gli artisti sono indignati, ma il padrone vuole così perché è lui a pagare tutti e perché

<sup>28</sup> «[...] Haß und Widerstand gegen die Besonderheit dieses Werks und gegen seine unpopuläre und aristokratische Natur [...]» (ivi, p. 219).

<sup>29</sup> «Die hübsche Idee – von der nüchternen ProsaKomödie bis zum reinsten Musikerlebnis – hatte sich praktisch in keine Weise bewährt; ganz banal gesprochen: weil ein Publikum, das ins Schauspielhaus geht, keine Oper hören will, und umgekehrt. Man hatte für den hübschen “Zwitter” kein kulturelles Verständnis. So sahen Hofmannsthal und ich nach vier Jahren, nachdem das Werk immerhin an vielen Bühnen (u. a. Münchner Residenztheater, Berliner Schauspielhaus) mit gutem Erfolg gegeben worden war, uns veranlaßt, den großen Schnitt zu vollziehen und Moliere von Hofmannsthal-Strauss zu trennen» (STRAUSS 1957, p. 241).

<sup>30</sup> GW: *Dramen* v, pp. 183-221.

<sup>31</sup> Ivi, pp. 185-199.

<sup>32</sup> Ivi, pp. 200-221.

<sup>33</sup> «Im Hause des reichsten Manns von Wien» (ivi, p. 185).

considera l'arte solo come una merce che si può comperare e di cui poi si può disporre a piacimento. Lo spiega bene al compositore e al maestro di ballo il maggiordomo:

MAGGIORDOMO: Il mio signor padrone è dell'opinione, per loro lusinghiera, che loro conoscano entrambi il loro mestiere tanto da poter procedere in men che non si dica a questa piccola variazione; ed è appunto volontà del mio signor padrone di vedersi servite in scena in contemporanea entrambe le opere, quella comica e quella seria, con tutti i personaggi e con la musica esatta, proprio come lui li ha ordinati e pagati.<sup>34</sup>

Dopo il disappunto generale, la bella e leggera Zerbinetta, a capo del gruppo dei comici, trova un compromesso con il compositore, che riesce ad ammaliare: i commedianti rappresenteranno un gruppo di comici in visita sull'isola di Nasso, dove Arianna langue nel suo dolore. Indispensabile è qui infatti, come indica lo stesso Hofmannsthal,<sup>35</sup> la realizzazione di un meta-teatro che permetta l'incastro di due generi opposti.

Lo scoppio della Prima guerra mondiale e la composizione parallela dell'opera *La donna senz'ombra* ritardarono il lavoro alla nuova versione di *Ariadne*, conclusa nel 1916. In questa nuova veste l'opera andò in scena con successo alla Wiener Staatsoper il 4 ottobre del 1916, diretta da Franz Schalk. Marie Jeritza interpretò *Ariadne* come già nella versione del 1912; alla mitica Lotte Lehmann,<sup>36</sup> che da allora diventò una delle cantanti preferite da Strauss, fu affidata la parte del compositore. Della prima viennese scrive Kessler nel *Diario*:

Di sera prima dell'Arianna. Nel palco di Strauss [...]. Teatro splendido al completo, ma Hofmannsthal dice: solo facce sconosciute, fornitori di guerra che hanno pagato il loro posto 100 corone. Voce meravigliosa della piccola Lehmann che interpretava il compositore: soavità e giovinezza.<sup>37</sup>

Nella nuova versione, il maestro di ballo dice con piglio ironico a Zerbinetta nel preludio:

Avrà gioco facile, mademoiselle. L'opera è oltremodo noiosa e quanto a idee, nel tacco della mia scarpa sinistra c'è più melodia che nell'intera «Arianna a Nasso».<sup>38</sup>

<sup>34</sup> «HAUSHOFMEISTER: Mein gnädiger Herr ist der für Sie schmeichelhaften Meinung, daß Sie beide Ihr Handwerk genug verstehen, um eine solche kleine Abänderung auf eins, zwei durchzuführen; und es ist nun einmal der Wille meines gnädigen Herrn, die beiden Stücke, das lustige und das traurige, mit allen Personen und der richtigen Musik, so wie er sie bestellt und bezahlt hat, gleichzeitig auf seiner Bühne serviert zu bekommen» (ivi, p. 193).

<sup>35</sup> «Unerläßlich ist die Andeutung, daß hier ein Spiel im Spiele, eine Bühne auf der Bühne gemeint sei». («Indispensabile è l'allusione che qui si intende una recita nella recita, una scena sulla scena», ivi, p. 294).

<sup>36</sup> Il soprano Lotte Lehmann (1888-1976) fa parte del gruppo di artisti al centro della pièce teatrale di Thomas Bernhard *Die Berühmten (Gente famosa)*, 1988, riuniti per festeggiare un basso che è arrivato alla duecentesima interpretazione della parte di Ochs von Lerchenau nel *Rosenkavalier*.

<sup>37</sup> «Abends Premiere *Ariadne*. In Straussens Loge [...]. Vollbesetztes glänzendes Haus, aber Hofmannsthal sagt: lauter unbekannte Gesichter, Kriegslieferanten, die 100 Kronen für ihren Sitz bezahlt haben. Wunderbare Stimme der kleinen Lehmann, die den "Komponisten" sang: Schmelz und Jugend» (KESSLER 2006, p. 96).

<sup>38</sup> «Sie werden leichtes Spiel haben, Mademoiselle. Die Oper ist langweilig über die Begriffe, und

In realtà, Strauss non compose mai musica più melodiosa di quella per questo gioiello d'opera da camera, per la quale s'inventò anche la cosiddetta "orchestra dell'*Arianna*", composta di soli 36 musicisti e 41 strumenti. Kessler, che il 6 ottobre era tornato a vedere l'opera, afferma:

Il nuovo preludio è la cosa più perfetta e più personale che Strauss abbia mai scritto, del tutto priva di ampollosità, leggerissima e trasparente, come buona pittura fatta dal nulla. Lo dissi a Strauss nell'intervalllo, e che lo consideravo la sua cosa migliore. Mi rispose: «Anch'io; piace anche a me. Di quel genere ne devo far di più».<sup>39</sup>

La nuova versione dell'opera ha una struttura contrappuntistica, in quanto anche le due figure femminili qui messe a confronto incarnano due alternative concezioni dell'esistenza. Mentre l'allegra Zerbinetta ha fatto dell'infedeltà il proprio programma di vita, l'inflessibile Arianna è la personificazione della fedeltà che non entra in crisi neppure dinanzi alla più profonda solitudine. Zerbinetta (la Circe della commedia dell'arte, in un certo senso) è la versione femminile del vanesio avventuriero, di cui la letteratura viennese dello scorso fine secolo presenta multiformi varianti;<sup>40</sup> Arianna invece si salva proprio grazie alla sua ossessiva determinazione alla fedeltà, che non le concede devianza alcuna fino alla morte.

Chiusa nel suo dolore, Arianna non vuole mai più amare per non essere mai più tradita. Zerbinetta invece si getta spensierata nel vortice di sempre nuovi incontri e di sempre nuovi addii, perché sa per esperienza che ogni volta le sembra di buttarsi fra le braccia di un Dio. Così canta infatti nella famosa aria in cui l'interprete deve mettere alla prova tutta la sua bravura di soprano:

Qual Dio ciascun di lor giungeva,  
E già il sol suo passo muta mi rendeva,  
Se poi fronte e gote mi baciava,  
Da quel Dio ero conquistata  
E nel profondo trasformata!  
Quale Dio ciascun di lor giungeva,  
Ognuno di loro mi trasformava,  
Se poi mi baciava fronte e gote,  
A lui ero votata e muta!  
A lui ero votata e muta!  
A lui ero votata e muta!  
Quando il nuovo Dio giungeva,  
A lui ero votata e muta!<sup>41</sup>

was die Einfälle anlangt, so steckt in meinem linken Schuhabsatz mehr Melodie als in dieser ganzen "Ariadne auf Naxos"» (GW: *Dramen* v, p. 189).

<sup>39</sup> «Das neue Vorspiel ist wohl das Vollkommenste und Persönlichste, was Strauss geschrieben hat, ganz ohne Schwulst, ganz leicht und durchsichtig wie gute Malerei aus Nichts gemacht. Ich sagte Dieses Strauss in der Pause, und dass ich es für sein Bestes halte. Er antwortete: «Ich auch; es gefällt mir selber. Von der Sorte muss ich noch mehr machen» (KESSLER 2006, p. 98).

<sup>40</sup> Cfr. ROVAGNATI 2016.

<sup>41</sup> «Als ein Gott kam jeder gegangen, / Und sein Schritt schon machte mich stumm, / Küßte er mir Stirn und Wangen, / War ich von dem Gott gefangen / Und gewandelt um und um! / Als ein Gott kam jeder gegangen, / Jeder wandelte mich um, / Küßte er mir Mund und Wangen, / Hingegeben war ich stumm! / Hingegeben war ich stumm! / Hingegeben war ich stumm! / Kam der neue Gott gegangen,

Arianna, invece, non vuole appartenere a nessun altro dopo Teseo, e desidera solo affidarsi a Hermes psicopompo, al dio che accompagna le anime «nel regno dove tutto è puro»,<sup>42</sup> ossia nel regno dei morti. Non la riesce a consolare neppure Arlecchino, che intona per lei la famosa canzone *Lieben, Hassen, Hoffen, Zagen*<sup>43</sup> (*Amare, odiare, sperare, esitare*) che Hofmannsthal riprende dalla poesia *Mein Herz (Cuore mio)* di Jakob Michael Reinhold Lenz. Così Arlecchino la invita a uscire dalle tenebre, fosse anche per affrontare nuove sofferenze. Ma nulla sembra persuadere Arianna, neppure le argomentazioni di Zerbinetta; Arianna invoca invece il Dio che potrà restituirla a sé stessa, liberandola dal peso della vita. Così, quando le si presenta Bacco, credendolo il Dio della morte, lo implora di portarla con sé nell'Aldilà. In lui scopre invece un "mago" che con il suo amore la trasforma, ponendo fine alla sua solitudine e alla sua sfiducia negli uomini e nel mondo.

Diversamente da Zerbinetta, che non conosce trasformazione e resta sempre uguale a se stessa, Arianna, come preannuncia il compositore nel preludio, incontrando Bacco «si getta nel segreto della metamorfosi – rinasce – torna ad esistere fra le sue braccia».<sup>44</sup>

Hofmannsthal affronta dunque in questo libretto un problema che ha importanza centrale nella sua intera produzione, quello del rapporto fra caducità e stabilità, fra precarietà e solidità; tuttavia, in questo caso, il motivo del superamento del lutto ha anche una motivazione personale, quella di aiutare attraverso il modello di Arianna, salvata dopo l'abbandono, l'amica Ottonie Degenfeld – che su Hofmannsthal, come si evince da molte lettere del poeta alla contessa, suscitava una notevole fascinazione, non priva di venature erotiche<sup>45</sup> –, a elaborare il lutto per la perdita del marito, avvenuta subito dopo la nascita della figlia, e a ritrovare la gioia di vivere e magari un nuovo amore.

Nella rivisitazione del mito di Arianna, Hofmannsthal non conclude il suo testo con l'apoteosi dell'eroina, ossia con una trasfigurazione che ne sarebbe insieme la cristallizzazione, ma la fa tornare a esistere come persona, come individuo che è riuscito a vincere la propria sofferenza. Ma la *Ariadne* è anche una riflessione ironica sul teatro e il suo farsi e non da ultimo un testo che – secondo la poetica di Hofmannsthal – infrange la categoria del tempo e raccorda presente e passato in una dimensione sovratemporale che diventa esemplare.

Nella sua seconda versione *Arianna a Nasso* trovò presto il consenso di pubblico e critica, benché ad alcuni continuasse e continui a risultare un'opera poco omogenea, in quanto il tratto solenne di certi passi pomposi mal si accorderebbe con il tono recitativo usato nel preludio. La bella musica operistica, cancellata per la seconda versione del lavoro, fu riutilizzata da Strauss autonomamente per la suite concertistica *Der Bürger als Edelmann (Il borghese gentiluomo)*.

Nonostante la sua difficile gestazione, *Arianna a Nasso* è oggi una delle opere

/ Hingegeben war ich stumm!» (GW, *Dramen* v, pp. 207-208).

<sup>42</sup> «Es gibt ein Reich, wo alles rein ist: / Es hat auch einen Namen: Totenreich» (ivi, p. 203).

<sup>43</sup> Ivi, p. 202.

<sup>44</sup> «[Sie] stürzt sich hinein ins Geheimnis der Verwandlung – wird neu geboren – entsteht wieder in seinen Armen!» (ivi, p. 197).

<sup>45</sup> Cfr. HOFMANNSTHAL - DEGENFELD 1986.

più rappresentate fra quelle nate dalla collaborazione di Hofmannsthal con Richard Strauss. È stata messa in scena spesso anche alla Scala di Milano, la prima volta nel 1950, l'ultima nel 2006. Allora Luca Ronconi riprese, con la direzione di Jeffrey Tate, la sua regia del 2000, che aveva visto sul podio Giuseppe Sinopoli. La scenografia di Margherita Palli riprendeva qui il noto dipinto di Böcklin *L'isola dei morti*, metafora in questo caso del luogo in cui Arianna tradita si abbandona al proprio dolore. Il motivo del fondale appare appropriato anche ricordando che per celebrare la morte di Böcklin, il 14 febbraio 1901 era stato allestito al Künstlerhaus di Monaco il frammento drammatico di Hofmannsthal *Der Tod des Tizian (La morte di Tiziano, 1892)*, dedicato al maestro veneto, autore di uno dei dipinti più noti che hanno per soggetto *Bacco e Arianna*.

Gabriella Rovagnati  
Università degli Studi di Milano  
gabriella.rovagnati@unimi.it

## RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- BW : Richard Strauss - Hugo von Hofmannsthal, *Briefwechsel*, hrsg. von Willi Schuh, Zürich, Freiburg i.Br., 1978.
- GW : Hugo von Hofmannsthal, *Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden*, hrsg. von Bernd Schoeller in Beratung mit Rudolf Hirsch, Frankfurt a.M., 1979.
- SW : Hugo von Hofmannsthal, *Sämtliche Werke. Kritische Ausgabe*, veranstaltet vom Freien Deutschen Hochstift, Frankfurt a.M., 1975-.
- Bd. 24 : *Operndichtungen 2*, hrsg. von Manfred Hoppe, 1985.
- BIERLING 1752 : *Des Herrn Molière sämtliche Lustspiele*, nach einer freyen und sorgfältigen Uebers. von F. Samuel Bierling, Hamburg, 1752.
- FIEDLER 1974 : Leonhard M. Fiedler, *Hofmannsthals Molière-Bearbeitungen. Die Erneuerung der comédie-ballet auf Max Reinhardts Bühnen*, Darmstadt, 1974.
- GEIGER 1958 : Benno Geiger, *Memorie di un Veneziano*, Firenze, 1958.
- HOFMANNSTHAL - DEGENFELD 1986 : Hugo von Hofmannsthal - Ottonie von Degenfeld, *Briefwechsel*, hrsg. von Marie-Therese Miller-Degenfeld - Eugene Weber, Frankfurt a.M., 1986.
- KESSLER 2005 : Harry Graf Kessler, *Das Tagebuch 1880-1937*, hrsg. von Roland S. Kamzelak - Ulrich Ott, Bd. IV (1906-1914), hrsg. von Jörg Schuster unter Mitarbeit von Janna Brechmacher - Christoph Hilse - A. Reinthal - Günter Riederer, Stuttgart, 2005.

- KESSLER 2006 : Harry Graf Kessler, *Das Tagebuch 1880-1937*, hrsg. von Roland S. Kamzelak - Ulrich Ott, Bd. VI (1916-1918), hrsg. von Günter Rieder unter Mitarb. von Christoph Hilde, Stuttgart, 2006.
- MILTON 1634 : J. Milton, *Comus. A Mask Presented at Ludlow Castle, 1634 before John, Earl of Bridgewater; then President of Wales*, «The John Milton Reading Room», s. d., web, ultimo accesso: 30 agosto 2016, [https://www.dartmouth.edu/~milton/reading\\_room/comus/text.shtml](https://www.dartmouth.edu/~milton/reading_room/comus/text.shtml).
- ROVAGNATI 2006 : Gabriella Rovagnati, «*Servitore e partecipe, sempre*». *Hugo von Hofmannsthal e Richard Strauss*, in ead., *Hugo von Hofmannsthal. Il libro degli amici?*, Milano, 2006, pp. 43-61.
- ROVAGNATI 2013 : Gabriella Rovagnati, *Der Bremer Molière: Ludwig Wolde und Rudolf Alexander Schröder*, in H.-A. Koch (Hrsg.), *Rudolf Alexander Schröder (1878-1953)*, Frankfurt a.M., 2013, pp. 217-247.
- ROVAGNATI 2016 : Gabriella Rovagnati, *Giacomo Casanova in der Wiener Moderne: Varianten des Abenteurers*, in ead., *Studien zur österreichischen Literatur. Von Nestroy bis Ransmayr*, Frankfurt a.M., 2016, pp. 71-79.
- STRAUSS 1957 : Richard Strauss, *Erinnerungen an die ersten Aufführungen meiner Opern*, in Richard Strauss, *Betrachtungen und Erinnerungen*, hrsg. von Willi Schuh, 2. erweiter. Ausg., Zürich, 1957, pp. 219-246.