



Hofmannsthal e il mito classico

Andrea Landolfi



ARTEMIDE EDIZIONI

100

100

Capitolo I

HOFMANNSTHAL E I GRECI¹

1. IL GIOVANE HOFMANNSTHAL E LA TRADIZIONE

Per comprendere come, e in che misura, il rapporto di Hofmannsthal con l'antichità classica, e con i greci in particolare, abbia in sé forti connotati di predestinazione - i quali non sminuiscono ma al contrario accrescono, in virtù dell'originalità con cui vennero elaborati, la portata dell' 'esperimento' che con straordinaria coerenza egli portò avanti per tutti i quarant'anni della sua esistenza artistica - è necessario tenere presenti alcuni elementi storico-culturali caratteristici dell'epoca e dell'ambiente in cui il poeta si formò.

Fa parte ormai da tempo dell'aneddotica fiorita intorno al 'fanciullo prodigio', all'efebo in calzoncini incantatore di letterati, la leggendaria, raffinata, accuratissima educazione letteraria di cui Hofmannsthal giovinetto poté godere sotto la guida dedita e attenta di un padre amorosissimo e trepido, il quale, pur non possedendo l'invadenza di un Monaldo Leopardi o di un Leopold Mozart, di certo ebbe un ruolo determinante nell'indirizzare e nutrire un'intelligenza e una sensibilità che dovettero prestissimo rivelarsi in tutto eccezionali.

Nel 1884, allorché fu iscritto presso l'Akademisches Gymnasium - una scuola pubblica di solida tradizione altoborghese, frequentata a suo tempo già da Grillparzer e poi, tra gli altri, da Schnitzler, da Beer-Hofmann, da Altenberg ecc. -, il bambino poco più che decenne portava già con sé un bagaglio di letture e di conoscenze che, probabilmente, avrebbe destato qualche stupore anche se egli avesse avuto sette o otto anni di più. Su quel terreno, fertilissimo per propria natura oltre che, come si è detto, già sapientemente dissodato, i severi e sclerotici programmi scolastici del tempo, da Stefan Zweig fotografati in tutta la loro annichilente miseria², lasciarono, evidentemente, soltanto il buono: lo studio approfondito delle lingue e degli autori, l'abitudine all'apprendimento mnemonico, la sensibilità metrica. Di sicuro la dimestichezza con i classici, la conoscenza del greco e del latino ebbero la loro solida fondazione in quegli anni, divennero allora patrimonio durevole.

Basta scorrere anche solo qualcuna delle tante corrispondenze dello Hofmannsthal giovane per verificare quanto il mondo classico sia presente nel suo 'codice' comunicativo. Ciò che colpisce, in queste continue citazioni, è il loro carattere quasi sempre strumentale: le immagini tratte dal mondo classico servono cioè soprattutto a connotare e a chiarire, nei colloqui con gli amici, situazioni - letterarie, esistenziali ecc. - che poco o nulla sembrano avere in comune con esse. In realtà, invece, quei rimandi testimoniano un'assimilazione degli elementi intramontabili della classicità che negli anni darà frutti sempre più maturi: proprio il ricorso 'strumentale' ai miti greci, visti - per ora nella sola comunicazione epistolare e, presumibilmente, anche in quella orale - come scorciatoie per rendere perspicui processi umani del proprio presente, sarà uno dei grandi cardini della fase terminale del rapporto di Hofmannsthal poeta con la greicità.

Ma accanto a quelli, pur determinanti, del 'buon liceo', altri sedimenti, non meno decisivi, pervennero a Hofmannsthal dall'assiduità, coltivata sin da bambino (anche qui auspice Hofmannsthal senior), con il teatro, e in particolare con quella forma a sé di istituzione teatrale e insieme sociale che il Burgtheater rappresentava a Vienna. In quel luogo, che per tutta la sua vita non cesserà di celebrare³, Hofmannsthal bambino ricevette impressioni tanto più incancellabili se si considera il grado estremo di sensibilità di cui doveva esser dotato; soprattutto, però, attraverso di esso egli pervenne a due conquiste che si rivelarono basilari per la sua futura esistenza di poeta drammatico: da una parte, la totale assimilazione e interiorizzazione dei più alti modelli drammaturgici della cultura occidentale, dai greci a Shakespeare, dai francesi a Calderón, dagli italiani a Goethe, per non dire dei grandi, e da sempre amatissimi, austriaci: Grillparzer, Raimund, Nestroy; dall'altra, la scoperta e la riflessione sul teatro in sé, sul teatro come 'istituzione morale', come luogo di elevazione e di gioco sublime, e sull'arte dell'attore come veicolo di svelamento di verità assolute.

L'importante mutamento di direzione che Hofmannsthal opererà al volgere del secolo, quel passaggio apparentemente tanto brusco e arduo dalla lirica al dramma, era in realtà nell'ordine delle cose: a fronte di una rinuncia, sicuramente dolorosissima e intensamente sofferta, alla grazia di un'adolescenza di straordinaria ricettività emotiva e di un'espressività canora quasi estrinseca nel suo essere e apparire miracolosa, Hofmannsthal dovette avvertire come, di là da

quella parentesi celeste, un'altra fosse la via che il suo genio nativo gli indicava. A dare troppo credito ad alcune espressioni comprensibilmente sconsolate⁴ di quel difficile periodo si rischia di perdere di vista il dato incontrovertibile di una 'vocazione teatrale' insita già nell'adolescente, e di giudicare come un 'ripiego' quello che viceversa è stato l'esito naturale di una evoluzione psicologica.

Vi era nel giovane Hofmannsthal, come ha sapientemente rilevato e analizzato Hermann Broch⁵, profondissimo e radicato il senso di un'appartenenza, di un legame davvero 'di sangue' con l'esistito ancor più che non con l'esistente. Questa particolarità, sicuramente molto 'absburgica' secondo la lezione di Claudio Magris⁶, assume però in Hofmannsthal dei tratti estremi: il legame con la tradizione, con il passato e gli antenati, che nella lirica *Über Vergänglichkeit*⁷ assume per il ventenne connotati addirittura fisici - egli sente che gli antenati avvolti nei loro sudari sono «so eins mit mir als wie mein eignes Haar»⁸ - è istituito con una energia evocativa così forte da annullare quasi ogni distanza temporale (per non parlare di quella, eventualmente, ideologica). Questo aspetto 'sciamanico'⁹, che nell'adolescente doveva forse apparire vagamente sinistro e che può essere stato uno dei motivi di quella distanza che i coetanei avvertivano, nonostante la socievolezza e le buone maniere¹⁰, fa sì che si sviluppi nel giovane una tendenza a convivere con i fantasmi della fantasia - Hofmannsthal maturo dirà che i personaggi della sua fantasia gli sembrano spesso più veri di quelli di carne¹¹ - , e quindi, anche, a farli convivere tra loro. Per chi abbia anche solo una vaga dimestichezza con l'opera di Hofmannsthal non sarà difficile individuare qui in germe due aspetti centrali della sua poetica: l'estrema facilità nel calarsi in culture e opere preesistenti, e la concezione del poeta come sacerdote capace di evocare le ombre del passato mitico e insieme come vittima sacrificale che quelle ombre patisce su di sé.

2. LA GRECITÀ COME ESERCIZIO E COME MITO

Quanto al primo di quei due aspetti, vale a dire l'inclinazione a rielaborare opere altrui, essa è stata spesso rimproverata al poeta come un limite, come una congenita mancanza di fantasia creativa¹²; indipendentemente dal fatto se ciò sia vero o no, più interessante e

forse più produttivo è chiedersi quale utilità, quale ammaestramento Hofmannsthal si proponesse di trarre da simili esperimenti drammaturgici. In una lettera a Leopold Andrian, scritta nei giorni in cui stava ultimando *Alkestis*, si legge: «Anch'io amo moltissimo l'*Odissea*, soprattutto l'episodio di Nausicaa; solo che, non t'arrabbiare, con la mia mania di stravolgere gli stili l'ho tutto ripensato in atmosfera trentista, tipo gobelin»¹³. La «Stilverdrehungsmanie», la tendenza alla confusione, commistione e fusione di stili e di generi che segnerà l'esperienza drammaturgica del tardo Hofmannsthal (*Ariadne auf Naxos*, *Ägyptische Helena*) sembra dunque una caratteristica già ben presente nello Hofmannsthal ante-Chandos: solo che qui si tratta ancora di esercizio, di sfida, di agone; non diversamente dal giovane Goethe, che civetta amabilmente con i moduli e gli stilemi della poesia anacreontica quasi solo per provare a se stesso e agli amici la propria abilità tecnica, anche il giovane Hofmannsthal gioca con un patrimonio che gli è - lo si è visto - straordinariamente familiare come per mettere alla prova, e insieme tesaurizzare, il grado di assimilazione raggiunto. Più che una mancanza di fantasia creativa, questo gusto del rifacimento sembra denunciare, al contrario, il desiderio, 'antico', di offrire la propria versione di una storia già data - e quindi di mettere alla prova la propria fantasia non tanto nell'"invenzione", quanto nella 'variazione' -: adottando il medesimo procedimento seguito dai grandi tragici greci, Hofmannsthal fa propri alcuni grandi miti (non più religiosi bensì letterari, ma non perciò meno gravidi, per lui, di implicazioni etiche) e li restituisce dopo averli filtrati attraverso la propria sensibilità. Che l'esito più evidente di un simile procedimento di assimilazione e cristallizzazione sia stato spesso quello della 'attualizzazione' del mito (ciò che è accaduto soprattutto per *Elektra*, e che ha sancito una volta per tutte il 'successo' dell'esperimento, o per lo meno la sua 'popolarità') nulla toglie alla profondità della ricerca e alla valenza morale che Hofmannsthal sempre volle attribuirle.

Nei primi anni Novanta, sotto gli auspici di Hermann Bahr, Hofmannsthal e i suoi amici Andrian, Beer-Hofmann, Schnitzler si affacciano sulla ribalta letteraria: è un periodo, breve ma intenso, di grandi scambi e di fruttuosi confronti, di letture importanti (Schopenhauer e Nietzsche su tutti) e di riflessioni volte alla fondazione di una poetica comune. Anche se lo *Jung Wien*, come gruppo, non durerà che lo spazio di poche stagioni, è in esso che prende for-

ma e si sostanzia in Hofmannsthal, su quella solida base che si è cercato di delineare, il mito della Grecia come luogo esemplare cui attingere nella ricerca di valori e verità intramontabili oltre che come serbatoio di drammaturgia. Ma quella degli anni Novanta è ancora una Grecia tutta da esplorare, una Grecia da mettere alla prova e in cui mettersi alla prova seguendo da vicino i modelli e soltanto qua e là avventurandosi a saggiare le possibilità di una propria, autonoma interpretazione sulla scorta di recentissime letture; la seconda fase di questo particolare processo di assimilazione e decantazione del mito classico, più ricca, più intensa e lacerante, sarà quella degli anni di Chandos: apparso proprio al volgere del secolo, il bellissimo *Vorspiel zur Antigone des Sophokles* costituirà un primo bilancio, già per molti versi definitivo come si vedrà, del ruolo che i greci hanno avuto nell'opera di Hugo von Hofmannsthal. Da quel punto la drammaturgia greca del poeta austriaco seguirà un percorso lineare e in qualche modo obbligato, o per lo meno segnato, alla ricerca della piena realizzazione poetica di un ideale già teoricamente delineato e riconosciuto in gioventù ma doverosamente sottoposto, nel tempo, a un duro processo di purificazione e di riduzione ai termini essenziali. Questo itinerario, che quanto alla pratica teatrale può essere schematizzato come un procedere, sempre fortemente caratterizzato dall'aspetto sperimentale, dall' 'esercitazione' (*Alkestis*, *Idylle*) al 'bisogno' (*Elektra* e i drammi edipici), e da questo al 'pretesto' (*Ariadne*, *Helena*), da un punto di vista teorico resta sostanzialmente fedele alla scoperta del sedicenne, il quale, con Nietzsche, vede nei greci la più alta testimonianza di un patrimonio mitico 'vivente', e allo stesso tempo la via per rendere operante quel patrimonio.

¹ L'analisi dei drammi e frammenti sui quali è incentrato il lavoro sarà condotta sulla base dei volumi disponibili della *Kritische Ausgabe* (SW); si rimanderà invece ai *Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden* (GW) quando manchi, perché non ancora uscito, il volume di SW (è il caso di *Alkestis*, *Elektra* e *Die Ägyptische Helena*); nei casi di rimandi ad altre opere hofmannsthaliane, tenuto conto della difficile reperibilità in Italia di SW si rimanderà ancora a GW, a meno che non siano in discussione problemi filologici. Nelle note i riferimenti bibliografici della *Sekundärliteratur* verranno dati in forma abbreviata (cognome dell'autore seguito dall'anno di pubblicazione del lavoro) rispetto alla Bibliografia. Le traduzioni italiane, infine, ove non sia diversamente specificato si intendono opera dell'autore.

² Cfr. ZWEIG 1943.

³ Cfr. BW ANDRIAN, p. 288: «Da quando ho quindici anni mi sono sempre sentito una sorta di poeta ideale di un immaginario Burgtheater» (lettera di Hofmannsthal del 2 ottobre 1918).

⁴ Cfr. la lettera a Dehmel del 1° dicembre 1901 (B II, p. 60 s.): «È strano persino per me il fatto che in questi ultimi mesi, che pure sono stati di serena concentrazione, non mi sia voluta venire una sola poesia. È qualcosa che mi addolora molto, interiormente. Ciò che Ella ora mi chiede mi piace molto, e spero davvero di poter scrivere qualcosa, a meno che, come accade talvolta, ogni ispirazione non mi pianti in asso».

⁵ Cfr. BROCH 1975.

⁶ Cfr. MAGRIS 1976.

⁷ Cfr. GW GD I, p. 21.

⁸ «...tutt'uno con me, come i miei capelli»; sulla 'fisicità' del rapporto con gli antenati cfr. anche *Aufzeichnungen aus dem Nachlass 1894*, in GW R III, p. 376: «Noi non siamo più immediatamente vicini al nostro io di dieci anni fa di quanto non lo siamo al *corpo* di nostra madre. Eterna continuità *fisica*»; «Cogliere appieno questo pensiero: noi siamo una sola cosa con tutto ciò che è e che fu, nulla di accessorio, da nulla esclusi».

⁹ Sul quale cfr. il par.1 del cap. III.

¹⁰ Cfr. la testimonianza del compagno di scuola Edmund von HELLMER, *Hofmannsthal als Gymnasiast*, in FIECHTNER 1963, p. 9 ss.

¹¹ Vi accenna più di una volta BURCKHARDT 1964.

¹² Famosa la sferzante osservazione di Kessler in una lettera a Bodenhäusen del marzo 1912: «Hofmannsthal è del tutto privo di talento costruttivo [...]; per questa ragione si è sempre rifatto, tranne che nei drammi puramente lirici, a scenari preesistenti...» (BODENHAUSEN - KESSLER 1978, p. 92 ss.; il brano è citato e discusso anche in LANDOLFI 1992-93, p. 367).

¹³ BW ANDRIAN, p. 25 (lettera di Hofmannsthal del 21 marzo 1894).





Capitolo III

LA CONQUISTA DEL TEATRO.

I: GRECITÀ COME STRUMENTO MITICO-DRAMMATURGICO

1. LA 'CRISI DI CHANDOS' E IL *VORSPIEL ZUR ANTIGONE DES SOPHOKLES*

I primissimi anni del nuovo secolo, con il matrimonio e la nascita della prima figlia ma anche con la rinuncia alla carriera accademica e la conseguente decisione di vivere da libero scrittore, sanciscono per Hofmannsthal l'ingresso 'ufficiale' nella vita adulta. Questo passaggio, ancorché necessario e serenamente attuato, produce un rivolgimento interiore di grande portata il cui esito più evidente e lacerante è l'inaridirsi di quella straordinaria vena poetica che aveva precocemente reso celebre il liceale. Ma di là dalle ragioni intime che possono aver concorso a determinare l'ammutolimento del poeta, più interessante è cercare di comprendere in che modo Hofmannsthal reagì a quello stato di cose.

È del 1902 il celeberrimo scritto, da Hofmannsthal intitolato *Ein Brief*¹ ma noto universalmente come "Lettera di Lord Chandos", che con chiarezza e decisione estreme intraprende il tentativo di fare il punto su quella crisi travalicandone, per quanto possibile, i dolorosi risvolti personali per offrire una riflessione, se non generale, valida almeno per la propria generazione e il proprio tempo².

Attraverso il protagonista dello scritto - che solo parzialmente, e più per alcuni tratti esterni che non sostanziali può essere assimilato all'autore - Hofmannsthal dichiara chiusa una stagione che è insieme della propria poetica e di un modo generale di intendere la letteratura, e ne inaugura un'altra. Consapevole sulla propria carne della crisi irreversibile del soggetto poetico, ormai inabile a nominare una realtà non più univoca ma, al contrario, drammaticamente frammentata, Hofmannsthal avverte, con grande anticipo storico ma sul limitare di una personale perdizione, il rischio mortale dell'isolamento e di una perizia tecnica sciolta dai nessi della realtà intima e profonda, l'insidia della retorica vuota, quella che chiamerà l'"indecenza" della parola. Ma a questa minaccia, diversamente dal giovane Lord Chandos - il quale dismette

l'abito dello scrittore con dolore, ma in fondo con la consapevolezza che si è trattato pur sempre di un *ottium* - Hofmannsthal risponde con 'spirito di servizio', affiancando alla dolorosissima rinuncia a un ideale poetico astratto un umile e faticoso apprendistato volto a fondare una poetica nuova, capace di compensare con un'acquisizione di verità l'aura e il fascino perduti.

Il teatro, che come si è cercato di spiegare era da sempre nel suo destino e non aveva mai cessato di essere uno dei centri nevralgici dei suoi interessi, diviene in questa fase delicata l'istanza primaria. Il desiderio di uscire dalla *turris eburnea*, forse anche il bisogno pratico, dovuto alle mutate condizioni familiari, di fondare un'autentica indipendenza economica e di pagare il proprio tributo alla *vita activa* rispingono Hofmannsthal verso lo studio, per la prima volta decisamente pragmatico, dei grandi classici del teatro: Shakespeare, Calderón, i greci divengono la chiave per giungere a un nuovo linguaggio che sappia dar voce e vita al mondo circostante.

Si compirebbe però un grave errore di valutazione se si considerasse questo mutamento di orizzonte poetico³ un avvicinamento alla sfera del 'sociale' politicamente inteso. Ciò che contava per Hofmannsthal era, se mai, la dimensione della 'socialità', cioè di una comunicazione sociale che travalicasse l'elemento contingente per riconoscersi in verità metastoriche, nell'eterna validità del mito. Questa tensione, troppe volte frettolosamente scambiata per fuga o distacco, costituisce in realtà una delle strutture portanti del pensiero e della poetica di Hugo von Hofmannsthal. La codificazione di essa risale al *Vorspiel zur Antigone des Sophokles*⁴, uno scritto che precede di due anni il *Brief* e che, come e forse ancora più di questo, costituisce un punto di arrivo del pensiero dell'autore oltre che il suo più commosso e intenso omaggio al rito teatrale e ai greci visti come gli artefici della fondazione di esso.

Scritto in pochi giorni a Parigi, nel marzo del 1900⁵, per una compagnia teatrale studentesca, il *Vorspiel* descrive l'incontro, sul palcoscenico ormai vuoto dove gli studenti-attori hanno fino a poco prima provato l'*Antigone* di Sofocle, tra uno dei giovani attori dilettanti e il Genio della tragedia. In un'atmosfera di fortissima tensione il giovane Wilhelm (che con il primo Meister goethiano condivide, oltre al nome e alla passione per il teatro, quella certa ingenuità e semplicità che contrassegnano i predestinati) speri-

menta, quasi suo malgrado, una grande esperienza dell'anima destinata a trasformarlo. Evocato dal rito della rappresentazione, il Genio appare per annunciare l'eterna epifania del mito, il reiterarsi del sacrificio di Antigone, la sua realtà autentica⁶ contrapposta alla realtà inautentica in cui il giovane vive, e che, fatto pressoché unico nell'opera di Hofmannsthal, presenta forti tratti che ne caratterizzano la 'modernità':

Ich? ich? ich steh doch hier, ganz Wirklichkeit.
Dies ist die Bühne, eh probierten wir
ein griechisch Trauerspiel; die draußen gehn
und Türen schließen, die sind meinesgleichen;
und draußen ist die Stadt mit vielen Straßen:
auf Viadukten dröhnen Züge hin
durch schwefelfarbne Luft hinaus ins Land;
dort stehen Wälder, und die suchen wir
zuweilen - doch umgibt uns hier wie dort
Geschick und schlummerlose Wirklichkeit,
und nichts ist leer -⁷.

Questa accentuazione così poco hofmannsthaliana degli elementi 'attuali' del proprio presente ha evidentemente la funzione di rendere l'apparente divario tra i due mondi ancora più forte - «Die Griechen, sie sind doch recht fern»⁸, dice poco prima lo studente. Ma questi tentativi di autodifesa, meglio di resistenza da parte del giovane non possono nulla contro la potenza della figura evocata; alla fine Wilhelm accetta di sottoporsi al rito iniziatico⁹ in cui, elevato a rappresentante degli attori e del pubblico, egli stesso evoca la figura di Antigone e ne patisce su di sé le sofferenze e insieme la grandezza.

L'annullamento di ogni distanza spazio-temporale, di ogni legame con il presente immediato ed effimero¹⁰ è dunque per Hofmannsthal, come già per Nietzsche, non solo, come è evidente, l'esatto contrario dell'intrattenimento e della distrazione, ma, di più, l'unico modo perché l'arte assolva la sua funzione. L'invenzione geniale del tardo Hofmannsthal sarà quella, nei due ultimi drammi grecizzanti, di celebrare questo serissimo mistero civetando proprio con l'intrattenimento e la distrazione, con il dato effimero del presente. In questo modo riuscirà a dimostrare per paradossale, ma in modo definitivo, il valore atemporale del mito e la distanza siderale dai greci intesi come modelli.

Ma prima di arrivare a quel punto saranno necessari anni di lavoro, l'incontro con Richard Strauss, una guerra perduta e una identità minacciata: il dramma *Elektra* rappresenta la prima stazione di quel cammino.

2. ELEKTRA: IL PROBLEMA DELL'AZIONE

Elektra, «Tragödie in einem Aufzuge frei nach Sophokles», mantiene, salvo lievi ma significative varianti, la successione scenica del modello¹¹. Ciò che muta radicalmente è il finale dell'opera e la caratterizzazione psicologica dei personaggi: soprattutto si distacca molto dall'originale la protagonista, che nella sua brama di vendetta priva di esitazione e di timore degli dèi è forse assai più vicina all'Elettra di Euripide che non a quella di Sofocle¹². Ma, di là da questi, altri tratti, decisamente 'moderni', connotano la figura di Elettra: le teorie freudiane sull'isteria prima di tutto, ma anche taluni stilemi del decadentismo europeo, nonché grandi opere come *Das Mutterrecht* di Bachofen, *Psyche* di Rohde e, naturalmente e più di tutte, *Die Geburt der Tragödie* di Nietzsche¹³.

Anche in questo, come negli altri drammi 'greci', il coro è completamente rimaneggiato e semplificato: le donne di Micene, sagge alleate di Elettra, divengono un gruppo ostile di schiave della casa, con l'unica eccezione della "Quinta serva", «*eine ganz junge, mit zitternder erregter Stimme*»¹⁴, la quale riconosce in Elettra la figlia del re e ha compassione del suo destino.

La scena si apre sul cortile interno del palazzo, buio, angusto e senz'aria¹⁵, che dà una prima indicazione di tutta l'atmosfera del dramma: dal giorno dell'assassinio la casa è divenuta una prigione; infranti i legami sacri della fedeltà e dell'ordine naturale regna il terrore, e la porta è sbarrata nel timore del ritorno di Oreste. Le schiave, affaccendate intorno al pozzo, parlano di Elettra e indirettamente¹⁶ forniscono una prima descrizione dei tratti del suo carattere: il legame rituale col tempo, l'essenza notturna, l'orrore del sesso e della procreazione. La tragedia di Sofocle si iniziava con l'arrivo di Oreste davanti alla reggia di Agamennone; l'eliminazione di questa scena fa sì che tutta la tensione dell'attesa si concentri su Elettra, le cui prime parole - «Allein! weh, ganz

allein»¹⁷ - risuonano nel cortile deserto come l'annuncio fatale del proprio destino; Hofmannsthal, inoltre, proseguendo sulla strada già aperta da Sofocle, fa di Oreste un personaggio quasi marginale, cosicché la tensione drammatica non sarà per nulla allentata dal riconoscimento, ma anzi crescerà ancora subito dopo, allorché Elettra si renderà conto di essere esclusa dall'azione. Il lirismo che impronta la scena del riconoscimento in Sofocle è qui completamente eliminato: come ha notato Lilli Hagelberg, Elettra saluta «non il fratello ma soltanto il vendicatore»¹⁸.

L'esistenza di Elettra è un congegno inceppato: l'uccisione di Agamennone ha stravolto i suoi rapporti col tempo e con lo spazio, e ciò che in Sofocle era sete di giustizia, desiderio di restaurazione dell'ordine, diviene in Hofmannsthal ossessione; l'attesa di un'altra strage è attesa di un'estrema riconciliazione con se stessa e con il padre ucciso, adempimento ultimo oltre il quale non vi è che il nulla. Il monologo 'shakespeariano' dell'inizio la mostra intenta in una vera evocazione rituale: l'ombra di Agamennone torna all'appuntamento ogni giorno a impedire l'oblio, e ogni giorno Elettra vive in una precognizione parossistica la strage futura¹⁹. Allora dovranno scorrere torrenti di sangue²⁰ a purificazione della casa e a onore del re morto, sulla tomba del quale i figli danzeranno²¹.

Questo dialogo immaginario, questo delirio che solo è in grado di sciogliere Elettra, è interrotto dall'entrata di Crisotemide; il ritorno alla realtà è faticoso, greve come il risveglio di un ebbro e ancora pieno della visione:

Was hebst d u die Hände?

grida Elettra alla sorella,

so hob der Vater seine beiden Hände,
da fuhr das Beil hinab und spaltete
sein Fleisch...²².

L'attimo dell'assassinio è sempre presente, Elettra ha il dono - meglio la dannazione - di renderlo incancellabile; Crisotemide, invece, vorrebbe fuggire, dimenticare. Nelle due sorelle è incarnata la grande «Antinomie von Sein und Werden»²³ che tornerà poi, variata, nel contrasto tra Arianna e Zerbinetta.

Se l'avvedutezza e la prudenza sono i tratti salienti della Crisotemide sofoclea, in quella moderna vi è soprattutto la poten-

te nostalgia di vita; la femminilità che anela disperatamente a esprimersi. Mentre per Elettra la sessualità è inscindibile dalla strage, per Crisotemide essa è al contrario la salvezza e la certezza di dimenticare; rappresentanti di due opposte direzioni dell'anima, le due sorelle sono destinate a non comprendersi mai.

Crisotemide mette in guardia la sorella: Egisto e Clitennestra vogliono porre fine ai suoi lamenti segregandola in una torre. Quel giorno in particolare Elettra non dovrebbe farsi vedere, poiché Clitennestra «schickt den Tod aus jedem Blick. Sie hat geträumt»²⁴. In Sofocle è il re morto che manda il sogno, in Hofmannsthal la stessa Elettra:

Ich! Ich!

ich hab ihn ihr geschickt. Aus meiner Brust
hab ich den Traum auf sie geschickt! Ich liege
und hör die Schritte dessen, der sie sucht²⁵.

Il sogno di Elettra è quello di Clitennestra: la sua capacità di evocazione, l'anticipazione del futuro, l'identificazione *e contrario* con la madre sono tanto forti da creare una rete di rapporti che va al di là della comunicazione usuale; e Clitennestra, la quale comprende come tutte le sue ansie provengano dalla figlia, sa pure che essa è l'unica persona che potrebbe liberarla dagli incubi e dalla paura. Poiché ancora una volta è il *Blut* nella doppia accezione di 'sangue' e 'discendenza', di natura e destino, che unisce madre e figlia²⁶.

L'entrata in scena di Clitennestra è l'apparizione di un idolo orientale: in un abito scarlato che contrasta violentemente col pallore e il gonfiore del volto, circondata dalla luce delle fiaccole, seguita da un variopinto e sinistro corteo di sacrificanti, letteralmente coperta di talismani e pietre preziose la regina uxoricida appare subito in tutta la sua crudeltà, ma anche in tutta la fragilità e lo straniamento di una persona tormentata da incubi e presagi di morte. Molti suoi tratti sono quelli di una 'grande madre' nel senso indicato da Bachofen²⁷: il suo grembo è «l'oscura porta» attraverso la quale Elettra è venuta al mondo e insieme la tomba di Agamennone, e, ancora, è la natura stessa, cieca e indifferente fattrice e divoratrice di creature. A ragione, dunque, Elettra la paragona al mare:

Du hast mir ausgespieen, wie das Meer,
 ein Leben, einen Vater und Geschwister:
 und hast hinabgeschlungen, wie das Meer,
 ein Leben, einen Vater und Geschwister...²⁸.

La Clitennestra sofoclea aveva, almeno apparentemente, una giustificazione al suo operato: vendicare la figlia Ifigenia, sacrificata da Agamennone per ottenere venti favorevoli alla spedizione; e infatti essa, lungi dal negare, affermava di aver ucciso il marito, seppure quasi in obbedienza a un comando divino²⁹. La Clitennestra di Hofmannsthal, invece, non adduce motivazioni al suo gesto: da una parte ciò avviene nel segno, se così si può dire, pre-greco di una civiltà ancora ignara dei legami 'occidentali' - e in questo caso Clitennestra sarebbe una rappresentante estrema del *Mutterrecht*, posta sul limitare di una nuova e più umana forma di civiltà -; dall'altra, viceversa, essa non motiva il proprio gesto per una sorta di dissociazione, estremamente 'moderna', la quale le ha fatto sostanzialmente rimuovere l'azione del delitto, collocandola in uno spazio neutro (e per lei irrelato) tra un 'prima' e un 'dopo':

Ich sage, daß kein Ding
 unwiderruflich ist. Geht denn nicht alles
 vor unsern Augen über und verwandelt
 sich wie ein Nebel? Und wir selber, w i r !
 Und unsre Taten! Taten! Wir und Taten!
 was das für Worte sind. Bin ich denn noch,
 die es getan? Und wenn! getan, getan!
 Getan! was wirfst du mir da für ein Wort
 in meine Zähne! Da stand er, von dem
 du immer redest, da stand er und da
 stand ich und dort Ägisth, und aus den Augen
 die Blicke trafen sich: da war es doch
 noch nicht geschehn! und dann veränderte
 sich deines Vaters Blick im Sterben so
 langsam und gräßlich, aber immer noch
 in meinem hängend - und da wars geschehn:
 dazwischen ist kein Raum! Erst wars vorher,
 dann wars vorbei - dazwischen hab ich nichts
 getan...³⁰.

L'azione del delitto (sulla quale, viceversa, è ferma l'immaginazione di Elettra, che presumibilmente non vi ha assistito) è completamente cancellata; ciò che resta sono gli sguardi: quello del pri-

ma, tra i due non ancora omicidi, e quello del dopo, della vittima, che nel suo mutarsi dalla vita alla morte è rimasto nel ricordo così «lento, orrendo», unica traccia, in fondo labilissima e in sé quasi neutrale in quanto comune a tutte le morti, dell'azione compiuta³¹.

Come Crisotemide, anche Clitennestra vorrebbe uscir fuori, rimettere in moto il tempo: morto il marito, allontanato il figlio, vorrebbe ora, finalmente, vivere, liberarsi dall'incubo del sogno-ricordo; senonché nulla può rinnovarsi, poiché Elettra impedisce al tempo di trascorrere: Agamennone e Oreste sono nella casa, evocati e vivificati da lei, dal suo stesso essere in vita.

In Sofocle Clitennestra, angosciata dall'incubo notturno, pubblicamente sacrificava ad Apollo, cioè alla divinità della luce, dell'ordine, della *Satzung*, mostrando con ciò tutta la sua *hybris*. Hofmannsthal, nella sua riscrittura, sembra in questo punto sfumare i toni, mentre in realtà, per altra via, si spinge oltre: disposta a tutto pur di liberarsi dagli incubi, la sua Clitennestra è pronta a recare a *qualsiasi* divinità *qualsiasi* tributo - infatti non esita neppure dinanzi all'eventualità di sacrificare una delle sue schiave - purché valga a salvarla³²; non si comprende, in questa luce, perché l'autore moderno abbia tralasciato nella propria versione il particolare, presente in Sofocle, del *maskalismôs*, della mutilazione rituale dell'ucciso, che nel suo orrore avrebbe ulteriormente sottolineato i tratti di ferocia del personaggio di Clitennestra. L'unica spiegazione plausibile è forse nel fatto che questa pratica rimanda comunque a una concezione, per quanto barbarica, religiosa e sacrale, mentre è evidente l'intenzione di Hofmannsthal di mostrare il proprio personaggio privo di qualsiasi fede religiosa e animato unicamente da superstizione³³. Nella mente di Clitennestra tutti i valori sono in un modo o nell'altro fungibili: vi è, vi deve essere, un dio, un demone o comunque un rimedio per ogni occorrenza; il processo di alienazione è tale da farle credere, che addirittura Elettra possa essere disposta ad aiutarla, o che basti pagare un tributo di sangue (altrui) per liberarsi dall'incubo di un passato che, viceversa, non potrà essere messo a tacere, ovvero placato, se non quando lei stessa (che pur opponendovisi disperatamente lo rappresenta) e Elettra (che se ne nutre evocandolo) moriranno³⁴.

La rivelazione di Elettra della vittima da sacrificare, seguita dalla visione della strage futura, mostra in tutta evidenza come

essa incarnò «il principio della dissociazione»³⁵: lo scarto tra la realtà - che sarà un'altra, senza di lei - e l'immaginazione è totale, e da un punto di vista drammaturgico è molto più forte questa azione vista in *trance* che non la scena finale della vendetta poi compiuta da Oreste³⁶. Elettra trionfa: la potenza della sua evocazione ha travolto la madre, esse sono una di fronte all'altra, Clitennestra, terrorizzata e ansimante, è completamente preda del sortilegio: simile al Genio della tragedia del *Vorspiel zur Antigone*, Elettra, «sacerdotessa senza rito»³⁷; sciamano del mito, evoca e rende viva la nemesi eterna che sta ormai raggiungendo sua madre. Con estrema rapidità, e con effetto drammatico dirimpente, le parti si invertono con l'arrivo della confidente che sussurra all'orecchio di Clitennestra la straordinaria novità: al trionfo 'notturno' di Elettra succede ora quello 'solare' della madre - «*sie winkt: mehr Lichten*»³⁸. Elettra è sola e di nuovo nella semi-oscurità quando Crisotemide le comunica la notizia appena appresa della morte di Oreste. I drastici tagli operati da Hofmannsthal in queste scene mostrano quanto egli tenesse a concentrare tutta la drammaticità su Elettra³⁹: tra l'annuncio di morte e la decisione di agire non c'è spazio nemmeno per il rimpianto, e ai singhiozzi di Crisotemide che piange il fratello morto lontano Elettra fa eco dicendo tra sé, calmissima:

Nun muß es hier von uns geschehn⁴⁰.

Il dialogo tra le due sorelle si distacca in questo punto completamente dall'originale: ciò che là era contrapposizione dialettica diviene qui violenza psicologica, e la decisione dell'Elettra antica di uccidere Egisto è in Hofmannsthal - come del resto anche in Euripide -, senza alcuna esitazione, decisione di uccidere insieme anche Clitennestra. Ancora, come già nel dialogo tra madre e figlia, una inversione di ruoli: è Elettra che ora, per la prima volta, supplica Crisotemide; in questo tentativo di seduzione⁴¹ in cui desiderio erotico, brama di vendetta e speranza di una estrema, impossibile felicità sono tutt'uno, Elettra raggiunge forse il culmine della tragicità. Il suo delirio è il bisogno di essere altro da sé - qui di essere l'uomo, «*der seine Tat zu tun kommt*»⁴² -, è la nostalgia intessuta di invidia e di disprezzo per la serenità amorosa che attende Crisotemide, per la sua futura maternità, annuncio gioioso della vita che finalmente riprende il proprio corso.

Ma anche adesso per Elettra l'èros è legato alla strage, e le carezze le servono soprattutto a saggiare la forza fisica della sorella, ad assicurarsi che essa sia in grado di sollevare la scure, la stessa con cui fu ucciso Agamennone e che ella ha serbato per la vendetta. L'umana Crisotemide, «die sanftere Schwester»⁴³, si ritrae inorridita da quest'orgia del sangue, ed Elettra è di nuovo sola, intenta a dissotterrare la scure⁴⁴, allorché entra Oreste. Nella scena che precede il riconoscimento la *pietas* dell'Elettra sofoclea si trasforma in Hofmannsthal in bestialità: essa scava nel cortile, spia e sfugge l'intruso «wie ein Tier»; alle domande dello 'straniero' Oreste la sua identità disarticolata risponde con una filastrocca di negazioni⁴⁵, e non a caso il fratello non la riconosce: essa «ist nicht mehr Elektra, weil sie eben ganz und gar Elektra zu sein sich weihte»⁴⁶. Paradossalmente è avvenuto che la lotta per la restaurazione dell'ordine umano contro la bestialità abbia reso lei stessa simile a una belva. Per una ragione analoga Hofmannsthal le farà esclamare:

sie lassen mir
auch meinen Namen nicht! ⁴⁷.

⁴⁸ L'attaccamento al nome testimonia qui il terrore di Elettra di non essere più se stessa, quindi l'impossibilità di uscire fuori di sé, che è come dire l'impossibilità di darsi al mistero della mutazione, della *Verwandlung*, che presuppone l'oblio. Per questo essa non può che morire, mentre al contrario Arianna, che a quel mistero saprà consegnarsi, vivrà⁴⁸.

In Sofocle l'avvenuto riconoscimento opera un allentamento, seppure momentaneo, della tensione drammatica: il ricongiungimento ha toni lirici e caldi, e prelude alla gioia che seguirà la giusta vendetta⁴⁹. Il grido dell'Elettra hofmannsthaliana, invece, è espressione di una felicità così tesa, spasmodica, sovrumana, da sconfinare nel suo opposto, nel grido di dolore⁵⁰. Il racconto degli anni trascorsi è il resoconto di una giovinezza strappata ai propri incanti e violata dalla strage:

... diese süßen Schauder
hab ich dem Vater opfern müssen. Meinst du,
wenn ich an meinem Leib mich freute, drangen
nicht seine Seufzer, drang sein Stöhnen nicht
bis an mein Bette? Eifersüchtig sind
die Toten: und er schickte mir den Haß,
den hohläugigen Haß als Bräutigam⁵¹.

Il re morto ha preteso da Elettra il sacrificio più grande: consacrarsi a lui, meglio al culto di lui, riducendosi a conoscere la vita nell'allucinazione e nel delirio; l'«odio dalle orbite vuote» è il filtro velenoso attraverso il quale l'intera esistenza è divenuta mezzo per la vendetta.

Oreste è toccato dalla vista della sorella, ma, ironia tragica!, non è lei che lo spinge all'azione: il discorso della sorella, le *parole*, più che il suo sdegno muovono la sua pietà, e il pensiero che madre e sorella possano assomigliarsi lo fa esitare per un momento⁵². In realtà la sua forza sta proprio nel non aver vissuto giorno per giorno le vicende della casa: la vendetta non è *in lui*, come in Elettra, ma gli è imposta da una sorta di diritto della stirpe; Oreste viene dal di fuori, dal mondo di là dal palazzo⁵³: come Eracle, come Edipo, come Bacco - seppure infinitamente più sbiadito e 'marginale' di costoro - egli è l'eroe in cammino, l'adolescente divino cui è dato mettere in movimento il miracolo della metamorfosi, del mutamento di sé e dell'altro attraverso l'azione⁵⁴.

Giunto finalmente Oreste i valori vitali, quali l'odio, l'amore, il pensiero, la parola per Elettra non contano più nulla, giacché

nur der ist selig,
der seine Tat zu tun kommt! ⁵⁵.

L'invocazione ad Apollo della protagonista sofoclea diviene nell'Elettra moderna inno alla *Tat*, canto di esaltazione incrinato dalla consapevolezza dolorosa della propria impotenza: assieme alla scure rugginosa, entrambe sole, entrambe ormai inutili, essa resta sulla scena, mentre l'azione si compie altrove. Proprio da questo punto l'Elettra moderna si congeda definitivamente dal modello e comincia a morire. Già dall'ingresso di Egisto essa inizia la sua «danza senza nome», estremo spasimo della gioia e dei nervi, e «come una mènade» accompagna coi gesti un'esaltazione per la quale le parole non bastano, non servono più⁵⁶.

Tra il 1906 e il 1908 *Elektra* fu musicata da Richard Strauss; è probabile che, in quegli anni di crisi, Hofmannsthal si sia avvicinato al grande musicista nella convinzione, mutuata da Nietzsche, di fornire con i propri versi poco più che un supporto, o un'occasione, a un'arte sorella tanto più grande e importante⁵⁷; nel seguito di quel sodalizio unico e irripetibile nella storia della cultura del

Novecento il poeta ha acquisito maggiore sicurezza, rivendicando a ragione pari dignità e pari merito nei successi che a quella prima collaborazione seguirono. È comunque certo che alcuni elementi fondamentali di *Elektra* quali la tensione spasmodica, la dissociazione psichica, l'erotismo, il parossismo, l'estrema concentrazione e commistione di simboli soltanto nella musica di Strauss riuscirono a trovare la loro espressione compiuta e definitiva⁵⁸.

Già nel 1903 Hofmannsthal scriveva a Hans Schlesinger: «Nella sua chiusura quasi spasmodica, nella sua spaventosa assenza di luce il dramma risulterebbe assolutamente intollerabile anche a me se non avessi sempre avuto in mente, come una seconda parte idealmente inseparabile dalla prima, l'*Oreste a Delfi*, un'idea che mi è molto cara e che si basa su una versione del mito piuttosto apocrifa non elaborata da nessuno dei tragici antichi»⁵⁹. La limpidezza di questo Oreste riconciliato avrebbe dunque dovuto, nelle intenzioni del poeta, bilanciare l'atmosfera senz'aria di *Elektra*. Il dramma non fu mai scritto, ma certamente questa necessità di alleggerire un poco la patologia di Elettra rimase viva allorché egli riprese in mano il lavoro per adattarlo alla musica. Di là dalle esigenze anche 'pratiche' del musicista, i versi aggiunti nel monologo del riconoscimento presentano un'Elettra tutta penetrata, anche se solo per un istante, della gioia di riabbracciare il fratello creduto morto, e sono un'ulteriore conferma dell'essenza 'trasformante' di Oreste:

Orest! Orest! Orest!
 Es rührt sich niemand! O laß deine Augen
 mich sehen, Traumbild, mir geschenktes
 Traumbild, schöner als alle Träume!
 Hehres, unbegreifliches, erhabenes Gesicht,
 o bleib bei mir! Lös nicht
 in Luft dich auf, vergeh mir nicht,
 es sei denn, daß ich jetzt gleich
 sterben muß und du dich anzeigst
 und mich holen kommst: dann sterbe ich
 seliger, als ich gelebt! Orest! Orest!⁶⁰.

Elettra sembra qui disposta ad accettare la liberazione della morte sciolta dalla vendetta, in una parola a dimenticare - proprio come Arianna, che nascerà meno di tre anni dopo.

Anche i mutamenti introdotti nel finale forniscono alcune interessanti indicazioni: al silenzio - «schweig und tanze»⁶¹ - si sostituisce un duetto in cui la gioia umana di Crisotemide è investita e sopraffatta dal canto di Elettra; in esso le metafore di luce⁶² stanno a indicare l'estremo cùlmine, l'adempimento ultimo dell'esistenza: la mènade che crollava al suolo come un animale abbattuto diviene ora la fiaccola consumatasi in un ultimo bagliore accecante, la morte muta e solitaria diviene trasfigurazione⁶³.

* * *

Sicuramente, nel bene e nel male, opera 'di trapasso' e insieme 'di successo', *Elektra* è stata gravata sin dalla nascita da questa doppia connotazione, che spesso ne ha offuscato, molto più di quanto non ne abbia esaltato, meriti e particolarità. Vista ora come un prodotto tipico e sublime dello *Jugendstil* (nella stilizzazione, nella cura dell'ornamento), ora come una celebrazione dello stilema decadente della 'donna lunare'⁶⁴, ora come una rivoluzionaria anticipazione, nel ritmo e nello stile, della drammaturgia espressionista, l'opera, che è *anche* tutto questo, nelle intenzioni del suo autore sembra essere stata tuttavia soprattutto un coraggiosissimo esperimento e un amaro e fruttuoso rendiconto personale. Con *Elektra* Hofmannsthal volle mettere alla prova, in una volta sola, la propria perizia di autore drammatico, la 'tenuta' del proprio rapporto con i greci (intesi sia come modello di drammaturgia, sia come custodi del patrimonio mitico), e infine se stesso, per la prima volta alle prese con il senso vertiginoso della più grave delle infedeltà, quella contro l'essenza più nobile, contro la parte più amata e celebrata della propria personalità.

In Elettra, prigioniera della casa e del re morto, sacerdotessa del culto di lui, evocatrice di fantasmi, creatura negletta e umiliata dopo essere stata amata e omaggiata Hofmannsthal poté vedere la via piena di solitudine e di sterilità dalla quale, con strazio, si apprestava a salvarsi: quella della assoluta fedeltà al proprio genio. In questa luce la morte dell'eroina appare non solo necessaria, ma catartica per il suo creatore almeno quanto quella del Werther goethiano.

3. I FRAMMENTI *LEDA UND DER SCHWAN*, *JUPITER UND SEMELE*,
KÖNIG KANDAULES, *PENTHEUS*, *SEMIRAMIS*

Durante il soggiorno parigino dell'inverno e della primavera del 1900, oltre al *Vorspiel zur Antigone des Sophokles* Hofmannsthal abbozzò altre opere di argomento greco che, pur non progredendo oltre lo stadio del frammento, appaiono comunque già in partenza denotate da alcuni elementi che le accomunano, in parte, al prologo sofocleo. Sia in *Leda und der Schwan*⁶⁵, sia in *Jupiter und Semele*⁶⁶ appaiono centrali i temi dell'iniziazione, della *Verwandlung* e dei suoi rischi, e quindi dell'affrancamento dei protagonisti dai vincoli del *principium individuationis*. Pensato come parte di una trilogia che sotto il titolo *Spiele der Liebe und des Lebens* avrebbe dovuto comprendere anche *Das Festspiel der Liebe* e *Der Besuch der Göttin* (anch'essi non progrediti oltre lo stadio dell'abbozzo), *Leda und der Schwan* è incentrato, come sarà più tardi anche *Danae*, sulla visitazione d'amore e sul processo iniziatico che vede la protagonista staccarsi dall'alveo protettivo della famiglia di origine⁶⁷ per affacciarsi sul limitare dell'estraneità e del nuovo che la attira e insieme la respinge. La tematica stessa, oltre ai dichiarati riferimenti ovidiani, prefigura già il terreno su cui nascerà *Ariadne*. Non diversamente, anche il brevissimo frammento *Der Besuch der Göttin* tratta dell'amore, e in particolare del mistero della totale appartenenza all'altro⁶⁸; lo stesso tema, ma virato tragicamente, si ritrova anche in *Jupiter und Semele*⁶⁹, che di 'antico', di là dal titolo e dalla situazione che ad esso rimanda, avrebbe probabilmente avuto poco o nulla. L'amante divino e l'amata terrestre del mito sono infatti divenuti nel canovaccio hofmannsthaliano il «poeta» e la sua «amata», e la potenza distruttrice, che in Giove è lo «splendore di fiamma» che incenerirà l'incauta Semele, si è trasformata nel potere, altrettanto micidiale e inattuabile dal comune mortale, della parola poetica. Il problema, evidentemente urgentissimo per lo Hofmannsthal del soggiorno parigino, della difficoltà di darsi completamente e senza riserve (in *Jupiter und Semele* il poeta è addirittura un quasi-mostro, una sorta di testa di Medusa il cui sguardo uccide) è ancora attualissimo in altri due frammenti degli anni immediatamente successivi, in entrambi i casi trasposto su due figure di re, quella di Candaule e quella di Penteo.

In *König Kandaules*⁷⁰, del 1903, Hofmannsthal si rifà al dramma di Hebbel del 1854, *Gyges und sein Ring*, probabilmente con l'intento di concentrare l'intero dramma sul problema della regalità 'colpevole', cioè del potere che, sciolto dai nessi mitici e sacrali, privato dell'aura, non è più altro che esercizio arbitrario della forza destinato infallibilmente a perire. È lo stesso tema che ritorna nel progetto, ripreso nel 1904 dopo più di dieci anni di interruzione, di riscrittura delle *Baccanti* di Euripide. Rispetto agli abbozzi del 1892-93⁷¹ l'attenzione di Hofmannsthal appare sensibilmente spostata sul re Penteo⁷², che infatti dà il titolo alla progettata tragedia in due atti, e sul contrasto mortale che lo oppone alla regina madre Agaue, personaggio, quest'ultimo, in cui sono estremamente accentuati quei tratti dionisiaci che già erano apparsi rilevanti nei frammenti dei primi anni Novanta.

Ripreso dunque all'indomani del successo di *Elektra*, questo dramma mai scritto si sarebbe mosso, presumibilmente, in un'analoga atmosfera parossistica e violenta, forse anche con qualche comoda concessione a quella tendenza 'decadente' che la *Salome* prima, e la stessa *Elektra* poi, avevano ormai fatto divenire moda⁷³. Ma se alcuni nodi problematici fanno ancora sentire tutta la forza dell'influenza della *Elektra*⁷⁴, altri orizzonti si aprono a testimoniare una assimilazione maggiore e più accurata delle letture psicoanalitiche⁷⁵, una riflessione più approfondita sul tema del sacrificio⁷⁶ e, nei frammenti più tardi, una nuova attenzione - che negli anni Venti diverrà prevalente - per gli aspetti sociologici⁷⁷. Penteo rifiuta cittadinanza all'elemento estraneo che giunge da lontano, rifiuta di riconoscerne l'esistenza per non dover fare i conti con una personale, sostanziale estraneità a tutto quanto lo circonda e alla natura stessa della propria regalità:

Ein symbolisches Motiv: dass Pentheus seinen eigenen Palast nicht kennt⁷⁸.

Lo spostamento del centro di gravità del dramma su Penteo, operato da Hofmannsthal nel corso degli anni, va di pari passo con quell'allontanamento dai modelli che caratterizza nel suo insieme il rapporto con la greicità: illuminante a questo proposito il penultimo appunto, risalente ormai al 1917, in cui non si parla più di «Bearbeitung» della tragedia euripidea, bensì di «eine Umschreibung nach der Antike»⁷⁹.

A partire dal 1904 Hofmannsthal entra in contatto con un soggetto che, in diverse riprese, lo accompagnerà fino ai primi anni Venti, entrando anche di prepotenza nei colloqui con Strauss e nei progetti di quest'ultimo. Ispirato alla *Figlia dell'aria* di Calderón, *Semiramis*⁸⁰, dramma sulla mitica regina assira, pur non rientrando nel 'mito classico' in senso stretto presenta tuttavia alcuni aspetti di stretta contiguità con le opere e i frammenti di argomento specificamente greco del periodo. Già il primissimo appunto, databile tra il 1904 e il 1905, adombra un rapporto tra la regina e suo figlio non lontano dalla costellazione di *Elektra*: «Mutter = Gewalt; Ninus = Erdulden»⁸¹; il tema è approfondito in un appunto del 1909 e posto direttamente in relazione con il personaggio di Clitennestra e con il problema del sogno⁸²; ancora sono evidenti, quando non direttamente dichiarati, i riferimenti a *Leda und der Schwan* e alla tematica della visitazione d'amore. Ma accanto a questi e ad altri tratti 'esterni' - perfettamente congruenti al metodo di lavoro di Hofmannsthal, il quale si è sempre concentrato su più soggetti contemporaneamente, trasponendo e variando caratteri e situazioni psicologiche dall'uno all'altro di essi - più interessanti relativamente al tema di questo lavoro appaiono due direttrici interne dell'abbozzo che troveranno poi piena attuazione nell'ultimo dei drammi greci: il tema del matriarcato e quello, strettamente connesso al primo, dell'oriente.

Bachofen, che insieme a Nietzsche costituisce il riferimento culturale più importante del rapporto di Hofmannsthal con il mondo antico, è stato una lettura ricorrente nella vita del poeta, e ha lasciato un'impronta evidente sia in *Elektra* e in *Ödipus und die Sphinx*, sia in *Ariadne auf Naxos* e soprattutto nella *Ägyptische Helena*. Nell'accuratissima introduzione alla *Semiramis*, il curatore del sesto volume dell'edizione critica, Hans-Georg Dewitz, ha posto nel giusto risalto l'influenza del *Mutterrecht* sulla concezione del dramma⁸³, affermando che sulla scorta del mitologo svizzero «l'evocazione della "parte notturna" del mondo antico» sarebbe stata perseguita in quest'opera - ove essa fosse stata scritta - «in modo ulteriore e probabilmente decisivo»⁸⁴. Ed effettivamente i tratti corruschi e demoniaci della regina assira costituiscono, in un percorso ideale che da Elektra-Clitennestra, attraverso Agaue e Giocasta-Antiope, arrivi fino a Elena, il punto culminante della

estremizzazione dei tratti matriarcali⁸⁵, l'impossibilità assoluta di quella conciliazione che costituirà invece uno dei temi portanti, e delle grandi conquiste, della *Ägyptische Helena*, dove il potere dirompente dell'ethos amazzonico troverà finalmente la propria pace e la propria composizione nella sintesi con l'elemento maschile-patriarcale. Un discorso analogo vale anche per il tema dell'oriente, di cui il matriarcato costituisce in fondo un aspetto e una esemplificazione⁸⁶. Interessante è notare come la tematica si approfondisca e si ampli negli appunti a partire dal 1917, l'anno in cui la crisi di Hofmannsthal dinanzi al precipitare degli eventi bellici e politici raggiunge il culmine⁸⁷.

- ¹ GW E, p. 461.
- ² Che quella meditazione abbia conservato a tutt'oggi un'impressionante 'attualità' è un fatto che va naturalmente al di là di quanto Hofmannsthal, nel 1902, potesse anche solo lontanamente supporre.
- ³ Ritengo che non si possa parlare di una 'svolta', considerato che, come ho cercato di dimostrare, i risultati e i proponimenti di *Ein Brief* vengono in realtà da lontano, essendo stati intuiti e predisposti già nei primi anni Novanta.
- ⁴ SW III, p. 209.
- ⁵ Per i particolari della *Entstehungsgeschichte* cfr. ivi, p. 721 ss.
- ⁶ Cfr. ivi, p. 216: «Denn hier ist Wirklichkeit, und alles andre / Ist Gleichnis und ein Spiel in einem Spiegel» («Poiché qui è la realtà, e tutto il resto / è metafora e gioco di specchi»).
- ⁷ Ivi, p. 214 s. «Io? Io? Ma io sono qui, sono vero. / Questo è il palcoscenico, poco fa provavamo / una tragedia greca; quelli che escono / e chiudono le portè, sono giovani come me; / e fuori c'è la città con le tante strade: / sui viadotti, nell'aria di zolfo, / treni rombano verso la campagna; / là vi son boschi, e ci piace andarvi, / a volte - ma qui come là ci è intorno / destino e insonne realtà, / e nulla è vuoto».
- ⁸ Ivi, p. 213. «I Greci, loro sono davvero distanti».
- ⁹ L'aspetto iniziatico e quello di 'rappresentanza' (del solo pubblico, non degli attori) sono stati posti in rilievo anche da VOGEL 1993, p. 178, sebbene in un contesto generale diverso.
- ¹⁰ Cfr. SW III, p. 216: «Ob Tausende sich drängen, Einsamkeit / der Wüste gieße ich um jedes Herz, / die Unruh hemm ich, heiß die Zeit stillstehn. / Was hier geschieht, ist ihr nicht untertan» («Se anche si affollano a migliaia / solitudine desertica infondo in ogni cuore, / placo l'irrequietezza, ordino al tempo di arrestarsi. / Ciò che qui accade non è a lui soggetto»).
- ¹¹ Come ha accertato BOHNENKAMP 1976, anche per quest'opera Hofmannsthal ha tenuto presente una versione in particolare. Si tratterebbe di quella di Georg Thudichum, uscita già nel 1838 e, come riferisce HAMBURGER 1961, presente nella biblioteca del poeta in un'edizione del 1900 corredata di osservazioni a margine.
- ¹² Di opposto avviso NEWIGER 1969, il quale nega le ascendenze euripidee sulla base di una lettera (il cui originale sarebbe andato perduto) allo studioso Ernst Hladny - da questi pubblicata nel suo studio *Hugo von Hofmannsthals Griechenstücke* (HLADNY 1910) - in cui Hofmannsthal'avrebbe affermato di non conoscere l'*Elettra* di Euripide. Di là dalla stranezza della lacuna, così vistosa se si considerano gli impulsi decisivi che l'autore ha tratto dalle opere di Euripide a partire da *Alkestis*, attraverso le progettate *Bacchen* e fino alla *Ägyptische Helena*, alcuni particolari di *Elektra* sembrano contraddire fortemente questa asserzione: è di Euripide, ad esempio - anche se mutuata da Eschilo - l'immagine di Agamennone ucciso nel bagno (v. 158 s.) e quella del sangue che si disfa nella casa (v. 318 s.), così come il proposito di Elettra di uccidere la madre «con la stessa scure» e subito dopo morire (vv. 278-281); anche l'insistenza del motivo della scure (vv. 160 s., 279 ecc.) fa pensare più a Euripide che non a Sofocle. Anche secondo KERÉNYI 1965 «l'Elettra euripidea non era sconosciuta a Hofmannsthal»: lo dimostrerebbe, tra l'altro, la perorazione di Crisotemide in favore del matrimonio («und wär's ein Bauer...»), che è un chiaro riferimento al destino dell'eroina euripidea.

- ¹³ Secondo Pütz 1967 «l'influsso di Nietzsche appare in tutta evidenza nel rapporto di Hofmannsthal con i Greci. Il poeta di *Elektra* è influenzato dalla *Nascita della tragedia* e grazie a Nietzsche scopre nell'antico l'aspetto pre-classico e arcaico» (p. 74 s.).
- ¹⁴ GW D II, p. 189; tr.it. di G.Bemporad, in seguito qua e là ritoccata, in *Elettra*, 1981, p. 13: «giovannissima, con voce tremante, eccitata».
- ¹⁵ In concomitanza con la rappresentazione teatrale della tragedia, e dunque prima ancora dell'uscita in volume, Hofmannsthal, nel novembre 1903, pubblicò sulla rivista «Das Theater» le *Szenische Vorschriften zu Elektra* (ora in GW D II, p. 240). Queste note di regia sono della massima importanza per comprendere come Hofmannsthal concepisse il proprio dramma e, più in generale, l'idea di greicità. Nate, presumibilmente, proprio per scongiurare il pericolo di una messinscena «tradizionale», a tutt'oggi modernissime e infatti sostanzialmente ancora seguite soprattutto nelle regie operistiche - con buona pace di AUSTIN 1981 che le giudica teatralmente inutilizzabili in quanto prescriverebbero atteggiamenti mimici impossibili da riprodurre (p. 176) -, esse forniscono indicazioni dettagliatissime sulla scenografia, le luci e i costumi. Particolare è l'insistenza di Hofmannsthal sui contrasti - tra il dentro e il fuori, tra la luce e l'ombra, tra il fasto di Clitennestra e la povertà di Elettra ecc. - e sul carattere pre-greco, orientaleggiante, ferino dell'intera vicenda.
- ¹⁶ Per la 'caratterizzazione indiretta' dei protagonisti ad opera dei personaggi secondari cfr., in *Alkestis*, la «Stimme auf der Gartenmauer» e la «Sklavin» (GW D II, pp. 49 e 53-55); cfr. inoltre, nel capitolo II del presente lavoro, la nota 16.
- ¹⁷ GW D II, p. 190. «Sola! Ahimè, tutta sola» (*Elettra*, 1981, p. 16).
- ¹⁸ HAGELBERG 1923, p. 40. Nel seguito si darà conto della versione operistica di questa scena.
- ¹⁹ Nella tipologia dell'isterica descritta nelle *Studien über Hysterie* da Breuer e Freud sono presenti tutti i tratti caratteristici del personaggio hofmannsthaliano: l'insorgere della malattia in seguito a un trauma collegato con la morte del padre, la reminiscenza ossessiva, la fissità del ricordo dell'accadimento causa del trauma e i suoi riflessi negativi sulla sfera erotica, lo stato allucinatorio, l'alternarsi di aggressività e stadi depressivi, il rapporto strettissimo con le fasi del giorno ecc.
- ²⁰ Sia in *Elektra*, sia, come si vedrà, in *Ödipus und die Sphinx*, la parola *Blut*, usata nella doppia accezione di 'sangue' e di 'discendenza', ricorre moltissime volte, quasi a costituire una cifra seminasosta dell'atmosfera generale dei due drammi. Su questo aspetto cfr. G.BENCI, *Introduzione*, in *Elettra*, 1981, p. XVIII. Lo stesso Hofmannsthal, in una lettera a Strauss del 23 luglio 1911, vi accenna, anche se stigmatizzando certa critica facile che di quel dato avrebbe fatto l'elemento portante del dramma (cfr. BW STRAUSS, p. 139; *Epistolario*, p. 147).
- ²¹ Su quanto fosse attuale ancora al tempo di Sofocle la necessità della vendetta per l'assassinio proditorio cfr. ROHDE 1907, vol.I, p. 264; tr.it., p. 266: «Viveva ancora ad Atene nel V e IV secolo in tutta la sua forza la credenza che l'anima di chi era stato ucciso violentemente si aggirasse irrequieta finché il torto fattore non fosse stato vendicato sull'autore, irritata per il delitto e irritata anche contro coloro che dovevano vendicarlo, quando trascuravano il loro dovere. Ella stessa diventava "spirito della vendetta", ed il suo corrucchio poteva manifestarsi in modo terribile contro intere generazioni».

- ²² GW D II, p. 192. «Perché alzi tu le mani? / Così mio padre alzò le sue due mani, / si abbassò l'ascia, allora, e le sue carni / squarciò...» (*Elettra*, 1981, p. 23).
- ²³ Cfr. *Ad me ipsum*, GW RA III, p. 603.
- ²⁴ GW D II, p. 197. «Semina la morte da ogni sguardo. Ha fatto un sogno» (*Elettra*, 1981, p. 35).
- ²⁵ Ivi. «Io! io / l'ho mandato. Ho mandato dal mio petto / su di lei questo sogno! Mentre giaccio, / di colui che la cerca sento i passi» (*Elettra*, 1981, p. 37).
- ²⁶ Cfr. ivi, p. 200, dove la protagonista esclama: «Ich weiß nicht, wie ich jemals sterben sollte - / als daran, daß du stürbest» («Non so come potrei morire un giorno - / se tu prima non muori», *Elettra*, 1981, p. 45).
- ²⁷ Nell'ottica del 'matriarcato', Clitennestra, scrive Bachofen, avrebbe tutto il diritto di uccidere il marito appena ritornato dalla spedizione. Cfr. BACHOFEN 1861, p. 62 (tr.it., p. 162); cfr. inoltre REY 1962, p. 90.
- ²⁸ GW D II, p. 200. «Tu mi hai sputato fuori, come il mare, / vita, padre, un fratello e una sorella: / e di nuovo hai inghiottito, come il mare, vita, padre, un fratello e una sorella» (*Elettra*, 1981, p. 45).
- ²⁹ Cfr. SOFOCLE, *Elettra*, v.528: «Ma Dike lo colpì, non io soltanto».
- ³⁰ GW D II, p. 206. «...Non c'è, ti dico, nulla / d'irrevocabile. Innanzi ai nostri occhi / non passa tutto dunque e si trasforma / come una nebbia? E noi stessi, n o i s t e s s i ! / Le nostre azioni! Azioni! Noi, le azioni! / Parole. Io sono dunque ancora quella / che l'ha fatto? E se pure! Fatto, fatto! / Che parola è mai questa che mi getti / tra i denti! Qui stava colui del quale / sempre tu parli, lui qui stava, ed io / stavo qui, Egisto là, noi ci guardammo / gli occhi negli occhi: nulla era compiuto, / non ancora, in quel punto! E poi lo sguardo / di tuo padre, in un modo lento, orrendo / si cambiò, nel morire, e sempre ancora / fisso nel mio - quand'ecco, era compiuto: / nel mezzo non c'è spazio! Ciò che prima / non era, era compiuto - io nulla ho fatto / nel mezzo» (*Elettra*, 1981, pp. 59-61).
- ³¹ Cfr. POLTZER 1973, p. 99. Sul tema dello sguardo, sul suo 'liberarsi' solo nell'attimo estremo della morte è incentrata l'*Ottava Elegia Duinese* di Rilke. Cfr. A.LANDOLFI, *L'Ottava Elegia Duinese* di Rainer Maria Rilke. Saggio di traduzione, in M.BILI e M.FERRARI ZUMBINI (curatori), *Percorsi. Studi dedicati ad A.Giannitrapani*, Viterbo 1993, p. 189.
- ³² Giustamente HAGELBERG 1923 osserva che «è del tutto conseguente che Hofmannsthal in questo punto sostituisca alla religiosità esteriore della Clitennestra sofoclea una fede nei feticci e nei demoni priva di implicazioni etiche e indifferente relativamente alla provenienza di un eventuale aiuto» (p. 21).
- ³³ Sul significato del *maskalismòs*, la mutilazione sacra, cfr. ROHDE 1907, vol.I, p. 325; tr.it., p. 330: «...Un sacrificio apotropaico ovvero, che è poi lo stesso, un sacrificio catartico [...]. Se il morto è mutilato, non potrà per esempio afferrare e reggere la lancia che ad Atene si portava dinanzi al funerale e si piantava sulla tomba dell'assassinato, a cui mancava un parente che lo potesse vendicare».
- ³⁴ Il legame strettissimo, di totale complementarità fra i tre personaggi femminili dell'opera era già stato posto in rilievo, in più occasioni, dallo stesso Hofmannsthal. NEHRING 1966 arriva a definire l'*Elektra* «eine Studie der weiblichen Seele» (p. 42).
- ³⁵ «Das Prinzip der Trennung». La definizione è in BAUMANN 1972, p. 106.

- ³⁶ Cfr. KAUFMANN 1965, p. 47: «Rispetto alle tre figure femminili Oreste rappresenta il polo opposto: ciò che le loro parole non riescono a ottenere è ciò che egli, muto e non visto, porterà a compimento: la cosa spaventosa, l'azione».
- ³⁷ La definizione è in ZAGARI 1992.
- ³⁸ GW D II, p. 210. «*Fa cenno: più luci!*» (*Elettra*, 1981, p. 73). Cfr. anche KAUFMANN 1965, p. 37.
- ³⁹ Cfr. JENS 1955, p. 63-64: «Tutto ciò che per Sofocle è significativo, per Hofmannsthal è privo di valore: l'entrata del pedagogo, il lungo racconto dell'incidente di Oreste ai giochi pitici, la reazione di Clitennestra, l'inganno di Crisotemide... Tutti questi accadimenti sono sostituiti da brevi accenni per bocca dei servi: l'essenziale è che Oreste è morto e che Elettra deve agire. I particolari non hanno più importanza».
- ⁴⁰ GW D II, p. 214. «Ora qui tocca a noi compierlo» (*Elettra*, 1981, p. 83). Breuer, nella sua relazione su Anna O. (cfr. BREUER-FREUD 1922, p. 21) scrive: «...e ora che l'evento temuto si era verificato, si calmò».
- ⁴¹ Che per le scene dell'epoca fu scandaloso almeno quanto la famigerata danza di Salome.
- ⁴² GW D II, p. 229. «che viene a compiere la sua azione» (*Elettra*, 1981, p. 127); la frase citata appartiene - riferita a Oreste - alla scena della vendetta.
- ⁴³ Così la definì lo stesso Hofmannsthal in una lettera del dicembre 1906 a Helene von Nostitz (B II, p. 246).
- ⁴⁴ La scure bipenne, in epoca micenea emblema del potere sacrale, appartiene al mito dell'uccisione di Agamennone, ed è motivo ricorrente in Sofocle e, soprattutto, in Euripide e in Eschilo; con Hofmannsthal diviene simbolo dell'azione negata: serbata per il vendicatore, essa resterà poi dimenticata in un canto quando il tempo ricomincerà a scorrere, esattamente come la stessa protagonista. Nella versione operistica Strauss sottolineò con forza straordinaria il disperato senso di esclusione di Elettra proprio nelle parole «Ich habe ihm das Beil nicht geben können!» (GW D II, p. 229. «Non ho potuto, ahimè, dargli la scure!», *Elettra*, 1981, p. 129).
- ⁴⁵ Cfr. GW D II, p. 220: «Ich bin nicht Mutter, habe keine Mutter, / bin kein Geschwister, habe kein Geschwister, / lieg vor der Tür und bin doch nicht der Wachhund, / ich red und stehe doch nicht Rede, lebe / und lebe nicht, hab langes Haar und fühle / doch nichts von dem, was Weiber, heißt es, fühlen: / kurz, bitte, geh und laß mich! laß mich! laß mich!» («Vedi, non sono madre, non ho madre, / non ho fratelli, e non sono sorella, / giaccio sopra la soglia, ma non sono / cane da guardia, parlo e non rispondo, / vivo e non vivo, ho lunghe chiome, eppure / nulla di ciò che, a quanto pare, sentono / le donne, io sento: insomma, va', ti prego, / lasciami! lasciami! lasciami!», *Elettra*, 1981, pp. 101-103).
- ⁴⁶ *Aufzeichnungen aus dem Nachlass*, GW RA III, p. 461. «...non è più Elettra proprio perché si è votata a essere integralmente Elettra».
- ⁴⁷ GW D II, p. 222. «...e neppure / mi lasciano il mio nome!» (*Elettra*, 1981, p. 109).
- ⁴⁸ A proposito delle iscrizioni funerarie del III secolo, ROHDE (1907, vol. II, p. 380; tr.it., p. 713) scrive: «...alla morte essi sottraggono soltanto ciò che fu già loro possesso esclusivo, il nome, che li distingueva da tutti gli altri e che distingue ora il vuoto involucro dell'individuo che fu già persona viva». Per i Greci, dunque, il nome era un riferimento sacro oltre che familiare;

Hofmannsthal trasferisce il connotato sacrale nell'ambito 'moderno' dell'integrità della personalità: Arianna, che diversamente da Elettra vorrà e saprà rinunciare a se stessa per ritrovarsi a un livello più alto, nel momento di maggiore disperazione dopo l'abbandono di Teseo cercherà di 'ricostruire' se stessa partendo dal ricordo della propria infanzia, ma, in modo assai significativo, non vorrà ricordare il proprio nome: «Den Namen nicht» (SW XXIV, p. 27. «Il nome no»).

⁴⁹ È questo forse uno dei punti di maggiore distanza ideologica con il modello: per Hofmannsthal la vendetta non è 'giusta', bensì 'necessaria'.

⁵⁰ In un articolo, comparso nel novembre 1903, in cui definiva il dramma nel suo insieme «Biographie einer Empfindung», H. Ubell accennava per primo ai tratti 'kleistian' del personaggio hofmannsthaliano: «Come Kleist Hofmannsthal è grande nel descrivere l'assolutezza e il parossismo di un sentimento, [...] e come Kleist egli pone questo sentimento negli animi più delicati, più sensibili e più nobili» (UBELL 1903, p. 90).

⁵¹ GW D II, p. 225. «...questi dolci brividi / ho dovuto immolarli al padre. Credi, / quando io mi rallegro del mio corpo, / credi che i suoi sospiri non salissero, / non salisse il suo rantolo al mio letto? / Sono gelosi i morti: e mi ha mandato / l'odio, l'odio dalle orbite vuote per sposo» (*Elettra*, 1981, p. 117).

⁵² L'esitazione di Oreste, che manca in Sofocle, è invece svolta in Euripide in un colloquio di una certa lunghezza tra i due fratelli (vv. 962-987), ciò che costituisce una prova ulteriore del fatto che Hofmannsthal non può non aver conosciuto e tenuto ben presente anche l'*Elettra* di Euripide.

⁵³ Questa contrapposizione tra mondo di fuori e mondo di dentro - cui corrisponde quella tra tempo reale e tempo immobile - era per Hofmannsthal della massima importanza, come si evince anche dalle *Szenische Vorschriften zu Elektra*: «Es ist ein Element der Stimmung, daß es in diesem traurigen Hinterhof finster ist, während es *draußen* in der Welt noch hell ist» (GW D II, p. 241; tr.it. in *Elettra*, 1956, p. 101: «È uno egli elementi dell'atmosfera che in questo triste cortile interno sia buio mentre *fuori* nel mondo c'è ancora luce»).

⁵⁴ Il fatto che nell'*Elektra* non avvenga effettivamente la *Verwandlung* non impedisce di riconoscere nella funzione di Oreste un'anticipazione di quella di Bacco; semmai, questo dato vale a sottolineare quell'aspetto di opera di passaggio che si è cercato di delineare.

⁵⁵ GW D II, p. 229. «...beato è soltanto / chi viene a compiere la sua azione!» (*Elettra*, 1981 p. 127).

⁵⁶ In un breve racconto del 1907 intitolato *Furcht* (GW E, p. 572) un marinaio racconta alla danzatrice Laidion di un'isola dove la danza rituale opera una completa liberazione dai desideri - e quindi dalla paura: «Wünsche sind Furcht» (ivi, p. 575) -; nella sua commossa nostalgia, essa sperimenta per un attimo il miracolo di quella danza, e ne viene mutata (ivi, p. 579): «Laidion gleicht in diesem Augenblick kaum mehr sich selber. Unter ihren gespannten Zügen ist etwas Furchtbares, Drohendes, Ewiges: das Gesicht einer barbarischen Gottheit. Ihre Arme fliegen in einem furchtbaren Rhythmus hinauf und wieder hinab, todesdrohend, wie Keulen. Und ihre Augen scheinen angefüllt mit einer kaum mehr erträglichen Spannung inneren Glücks» («In quell'attimo Laidion appare quasi trasfigurata. Nei suoi lineamenti contratti vi è qualcosa di terribile, di minaccioso, di eterno: il volto di una divinità barbarica. Le sue braccia volano in alto e ricadono in preda a un ritmo terribile, minac-

ciose come fossero clave. E i suoi occhi appaiono pieni di una tensione di intima felicità non più sostenibile»). Elettra vive un'esperienza analoga, quel «glücklich sein ohne Hoffnung», ma tanto più intensamente da non poter più tornare indietro, alla realtà.

⁵⁷ Cfr. FR. NIETZSCHE, *Die Geburt der Tragödie*, KA 1, p. 51; tr.it. in SERPA 1972, p. 6 s.: «Tutta questa disamina mette in chiaro che la lirica tanto dipende dallo spirito della musica, quanto la musica, nella sua perfetta illimitatezza, non ha bisogno dell'immagine e del concetto, ma solo li tollera accanto a sé. La poesia del lirico non può dunque esprimere nulla che nella sua prodigiosa universalità e versatilità non fosse già nella musica...». Cfr. anche SCHNITZLER 1979, p. 186: «In questo momento Hofmannsthal si attende dalla musica che essa, con il suo linguaggio di parola e suono, si affianchi al linguaggio della mimica, non però con una funzione meramente illustrativa, bensì come interpretazione autonoma, in grado di comunicare acusticamente, nel linguaggio della musica, i complessi e, per il linguaggio della parola, inesprimibili motivi interni».

⁵⁸ Sulle ascendenze dannunziane e wildiane dell'*Elektra* molto è stato scritto e dibattuto: quanto alle prime, si noti soltanto che, mentre i saggi dannunziani risalgono tutti ai primi anni Novanta, *Die Sirenetta* (D VI, p. 281), traduzione della prima scena del IV atto de *La Gioconda* di d'Annunzio, è del 1899, dunque pochi anni prima di *Elektra* (per un'analisi efficace e compiuta dei rapporti Hofmannsthal-D'Annunzio cfr. MAZZARELLA 1991); quanto a Wilde, non è azzardato supporre che già dal 1903, lavorando a *Elektra*, Hofmannsthal abbia tenuto presente la *Salome*, che era andata in scena al Deutsches Theater di Berlino con Gertrud Eysoldt protagonista (la stessa attrice sulla quale Hofmannsthal modellò il personaggio di Elettra!); quando poi, nel 1905, l'opera fu musicata da Strauss e ottenne quello straordinario e 'scandaloso' successo che consacrò la fama del musicista bavarese, il poeta dovette sentire venuto il momento di riproporre una collaborazione che già nel 1900 (cfr. BW STRAUSS, p. 15; *Epistolario*, p. 11) aveva tentato, invano, di instaurare. Nonostante Hofmannsthal, in una lettera del 27 aprile 1906 (BW STRAUSS, p. 18; *Epistolario*, p. 16), lo neghi recisamente, le affinità tra *Salome* ed *Elettra* sono tutt'altro che trascurabili. Di diverso avviso H. MAYER 1983, per il quale non sussistono analogie tra le due opere: «*Salome* era l'opera di un esteta psicologo, un dramma dell'erotismo e dell'ebbrezza di morte. L'*Elektra*, invece, non fu scritta dal giovane esteta Loris ma dall'etico Hofmannsthal, interessato ai rapporti tra purezza e promiscuità, giustizia e compromesso» (p. 115). L'osservazione è giustissima, ma nulla toglie al fatto che l'*Elektra* ha fortemente risentito dell'atmosfera morbosa e priva di aria e di luce del testo wildiano. Cfr. anche LEWIS 1976.

⁵⁹ B II, p. 131 (lettera del 10 novembre 1903).

⁶⁰ GW D II, p. 237-238. «Oreste! Oreste! Oreste! / Nessuno si muove! Oh lascia ch'io guardi / i tuoi occhi, o immagine di sogno, immagine / donata a me, più bella del sogno! / Sublime, insondabile, ineffabile volto / resta con me! Non svanire, / non sottrarti a me, / a meno che io stessa, subito, / non debba morire, e tu ti stai mostrando / perché vieni a prendermi: allora morirò / beata, più di quanto non vissi! Oreste! Oreste!». Cfr. anche BW STRAUSS, pp. 36-39 (*Epistolario*, pp. 36-39). Come ha messo giustamente in rilievo F. SERPA (*La giovinetta nascosta*, in «44° Maggio Musicale Fiorentino», 1981, p. 27-34) alcuni di questi

versi sono fortemente influenzati dalla *Ifigenia fra i Tauri* di Euripide - ciò che costituisce un indizio ulteriore della diretta influenza di Euripide anche sull'*Elektra*.

- ⁶¹ GW D II, p. 233. «Taci e danza» (*Elettra*, 1981, p. 141).
- ⁶² Cfr. GW D II, p. 238: «Feuer des Lebens ... meine Flamme verbrennt die Finsternis der Welt ... Mein Gesicht muß weißer sein als das weißglühende Gesicht des Monds ... das Licht, das von mir ausgeht...» («Fuoco della vita ... la mia fiamma incendia l'oscurità del mondo ... Il mio volto sarà più candido del volto bianco ardente della luna ... la luce che da me promana...»).
- ⁶³ Sicuramente le ultime parole di Elettra («Ail Liebe tötet! aber keiner fährt dahin und hat die Liebe nicht gekannt!», GW D II, p. 239; «Ah, l'amore uccide! ma non vi è chi muoia senza aver prima conosciuto l'amore!») furono suggerite a Hofmannsthal dalla lettura di ROHDE 1907, vol.II, p. 27; tr.it., p. 362, dove è riportata questa frase del mistico Dschelaleddin Rumi: «Chi conosce la forza della danza è in dio; poiché sa come l'amore uccida», frase che Rohde spiega così: «Nella lingua di questi mistici ciò significa: egli sa come questo tendere appassionatamente al ritorno a Dio, all'Anima che è nel tutto, spezzi le barriere dell'individualità in ogni singolo uomo: "Ché dove nasce l'amore si spenge l'io, il despota oscuro"».
- ⁶⁴ Come è noto, nel 1904 Hofmannsthal accarezzò il progetto di far interpretare *Elektra* da Eleonora Duse, la quale aveva visto il dramma rappresentato e ne era rimasta molto colpita; a questo scopo, con l'intento di facilitare il lavoro del traduttore italiano, il poeta ne approntò una versione francese (vale la pena ricordare qui che Oscar Wilde aveva fatto più o meno la stessa cosa se è vero, come taluni affermarono, che egli scrisse la sua *Salome* direttamente in francese *espressamente* per Sarah Bernhardt). L'operazione, che purtroppo e per ragioni a tutt'oggi ignote, non ebbe alcun seguito, dà comunque un'idea di quanto il 'personaggio' Elettra corrispondesse all'ideale tipo di attrice del periodo; d'altra parte, lo stesso Hofmannsthal, come si è detto, ammise di essere stato indotto a creare il personaggio di Elettra dopo aver visto recitare (guarda caso proprio nella *Salome*) un'altra grande attrice del tempo, Gertrud Eysoldt, che fu infatti la prima Elettra. Sulla Duse interprete (mancata) di *Elektra* cfr. *Elettra*, 1978 e BW BODENHAUSEN, p. 55 (lettera di Hofmannsthal del 15 novembre 1904).
- ⁶⁵ SW XVIII, p. 146; apparati ivi, p. 449. Per un'analisi circostanziata del frammento cfr. G.B.SCHMID 1994.
- ⁶⁶ SW XVIII, p. 155; apparati ivi, p. 454.
- ⁶⁷ Cfr. ivi, p. 146 s. e G.B.SCHMID 1994, p. 143 s.
- ⁶⁸ Sono chiari i riferimenti alla situazione personale del poeta, che si trovava alla vigilia del matrimonio (in *Das Festspiel der Liebe* la fidanzata Gerty Schlesinger è addirittura protagonista); tuttavia, l'amore coniugale è presente, come si sa, nell'intera produzione hofmannsthaliana, sempre visto come simbolo del massimo inveramento possibile dell'individuo. Cfr. BW BURCKHARDT, p. 224: «Per me il matrimonio è qualcosa di sublime, il vero sacramento. Non saprei raffigurarmi la vita senza il matrimonio (tutto ciò che ne penso è detto nelle mie commedie, spesso in modo volutamente coperto e quasi superficiale)» (lettera del 10 ottobre 1926).
- ⁶⁹ Per una compiuta analisi del frammento cfr. F. e M.MAYER 1990.
- ⁷⁰ SW XVIII, p. 272; apparati ivi, p. 514.

- ⁷¹ Per i quali cfr., nel presente lavoro, il paragrafo 3 del II capitolo.
- ⁷² *Pentheus*, in SW XVIII, p. 50; apparati ivi, p. 377.
- ⁷³ Hofmannsthal parla (ivi, p. 52) di «Costüme im Geist Aubrey Beardsley's».
- ⁷⁴ Soprattutto alcuni tratti della personalità di Penteo, per esempio la sua concezione monolitica del carattere: «Pentheus hält in kurzsichtiger Weise an der Untheilbarkeit der Person, an dem "Charakter" fest» (ivi, p. 51; «Penteo si attiene in modo miope alla indivisibilità della persona, al "carattere"»). Ancora in un tardo frammento del 1914 si legge: «Zweifel. Kann das losgelöste Individuum glücklich sein?» (ivi, p. 59; «Dubbio. Può l'individuo sciolto dai suoi legami essere felice?»).
- ⁷⁵ Ben rilevabile in questo breve accenno (ivi, p. 50): «Agaue ahnt dass das Furchtbare an alle dem nur von dem Druck kommt der darauf lastet» («Agaue intuisce che in tutto quello l'orrore proviene solo dall'oppressione che vi grava»).
- ⁷⁶ Cfr. ivi, p. 55: «Agaue, die Mutter des Pentheus. Stets litt ihre Seele darunter, dass das Opferthier [...] gezwungen stirbt: sie lechzt nach dem Opfer, dessen Darbringung zugleich eine Huldigung für das bezeichnete Opfer wäre, worin dieses den Tod hinnähme aus der Hand des Hierophanten wie einen Triumph» («Agaue, la madre di Penteo. La sua anima soffrì sempre nel vedere la vittima sacrificale [...] costretta a morire: sogna un sacrificio l'esecuzione del quale sia anche un omaggio alla vittima designata, un sacrificio in cui la vittima accogla la morte dalla mano del sacerdote come un trionfo»).
- ⁷⁷ Cfr. ivi, p. 56 (frammento del 1911): «Zwischen Pentheus und Bacchus schwebt auch der Handel: Individuum - Masse. Pentheus geht auf das, was allen gemeinsam ist im Denken: das Logisch greifbar-fassbare [...]. Bacchus scheint der Anwalt der individuellen amorphen Sensationen zu sein, in welchen Individualität und Kosmos zugleich gegeben: paradoxer Weise propagiert er aber zugleich die Masse, die Herde, die dunkle orgiastische Anhäufung der Erdenwesen» («Tra Penteo e Bacco si agita anche la faccenda individuo - massa. Penteo si orienta su ciò che nel pensiero è comune a tutti: ciò che è concepibile e afferrabile logicamente [...]. Bacco appare come il rappresentante delle informi sensazioni individuali, in cui si danno insieme individualità e cosmo: paradossalmente, però, egli nel contempo diffonde la massa, il gregge, l'oscura e orgiastica promiscuità delle creature»).
- ⁷⁸ Ivi, p. 53. «Un motivo simbolico: Penteo non conosce il proprio palazzo».
- ⁷⁹ Ivi, p. 59. «Un rifacimento su modelli antichi».
- ⁸⁰ SW VI, p. 105; apparati (ricchissimi), ivi p. 303.
- ⁸¹ Ivi, p. 107. «Madre = potere; Nino = sopportazione».
- ⁸² Ivi, p. 114.
- ⁸³ Cfr. ivi, in particolare p. 310 s.
- ⁸⁴ Ivi.
- ⁸⁵ Non sembra certo casuale che una tale estremizzazione sia attuata da Hofmannsthal nel meno 'greco' dei suoi personaggi antichi.
- ⁸⁶ Come si vedrà, nella *Ägyptische Helena* Hofmannsthal attuerà una programmatica equivalenza tra Elena e l'oriente da una parte, e Menelao e l'occidente dall'altra.
- ⁸⁷ L'eco più sconsolata di questa crisi in BW BODENHAUSEN.

100

100

100

Capitolo IV

LA CONQUISTA DEL TEATRO.

II: GRECITÀ COME ALLEGORIA MITICA

1. ÖDIPUS UND DIE SPHINX: L'AZIONE CHE CANCELLA LA COLPA

Tragedia in tre atti, scritta tra il 1904 e il 1906, *Ödipus und die Sphinx* è, non soltanto cronologicamente, molto vicina all'*Elektra*. Si può dire, anzi, che ne sia una sorta di ideale continuazione e integrazione, quasi che il progettato e mai compiuto *Orest in Delphi* avesse trasposto i propri motivi nel racconto delle vicende di Edipo¹. Questa volta l'ispirazione immediata non venne dai classici greci, bensì da un'opera contemporanea, *Oedipe et la Sphinx* di Joséphin Péladan², del 1903: «Andò così: volevo cominciare *Jedermann* quando mi capitò tra le mani un'opera francese, *Edipo e la Sfinge*, e tanto mi piacque il soggetto che subito mi misi a rifarla. Verrà un'opera assai breve in tre atti, un dramma lirico innodico (di circa 1500 versi), un prologo all'*Oedipus rex* di Sofocle»³. Nelle intenzioni del poeta il dramma avrebbe dovuto formare la prima parte di una trilogia che, oltre alla traduzione dell'*Edipo re* di Sofocle, comprendesse anche una riscrittura dell'*Edipo a Colono*⁴ la quale, tuttavia, non progredì oltre lo stadio di primissimo abbozzo. L'insieme era espressamente pensato per la regia di Max Reinhardt, con lo scopo dichiarato di 'attualizzare', cioè di rendere fruibile a un pubblico moderno il grande patrimonio teatrale classico, senza trascurare l'aspetto anche 'commerciale' dell'operazione.

La storia è quella, ben nota, di Edipo adolescente che, mosso dalle allusioni di un amico di simposio, si reca a Delfi per sapere dall'oracolo la verità sulle proprie origini; là, invece della risposta al suo quesito ottiene la profezia che lo vuole patricida e incestuoso, ciò che lo induce a non fare più ritorno in patria, da coloro che crede i propri genitori, compiendo così il suo destino: infatti, postosi in cammino, ignaro uccide il padre e, dopo aver liberato la città di Tebe dalla sfinge, si unisce alla propria madre e diviene re. Hofmannsthal, da parte sua, introdusse nella storia due nuovi personaggi, Antiope e Creontè, ed eliminò l'enigma della sfinge⁵.

La citazione hölderliniana, tratta dallo *Hyperion* e posta all'inizio del dramma⁶, definisce subito i contorni dell'Edipo hofmannsthaliano, la sua essenza di cercatore di sé «jenseits von Gut und Böse»; sorretto da quella linea interpretativa della Grecia pre-classica che passa attraverso Bachofen, Nietzsche e Rohde, Hofmannsthal ha inteso rappresentare un Edipo che si è, sì, macchiato - ancorché involontariamente, come è del resto anche in Sofocle - di una colpa 'sociale', ma che, lungi dall'aver infranto un vincolo morale, ha ristabilito a un livello più alto l'ordine sconvolto dal padre. Come si vedrà meglio in seguito, è probabilmente questa la ragione principale per cui Hofmannsthal non portò più a termine la progettata trilogia: la mescolanza di elementi moderni e pre-greci di cui è intessuto il suo personaggio rendeva di fatto impossibile la fusione con l'eroe sofocleo. Venuto dunque a cadere - come si cercherà di dimostrare - il carattere 'morale' della colpa, restava, sbiadito e in second'ordine, quello 'sociale' e 'politico', cioè l'uccisione del padre-re e l'appropriazione del seggio regale. Ma per un simile problema, nell'Austria ancora *felix* di quegli anni, i tempi non erano ancora maturi, in particolare per Hofmannsthal: la politica e la storia lo occuperanno, e intensamente, a partire dal 1914⁷, ma solo alla fine della guerra e dell'impero, con *Der Turm*, esse influenzeranno direttamente - di nuovo simboleggiate in una dialettica padre-figlio - l'opera poetica. Invece, il problema che in quel periodo stava più a cuore al poeta, quello dell'uomo nel mondo, della necessità di un rapporto attivo, generoso e partecipato con gli altri esseri, trova proprio in *Ödipus und die Sphinx* una prima risoluzione: ciò che non era riuscito a Elettra, la liberazione attraverso il sacrificio di sé sull'altare dell'agire, sembra riuscire a quest'eroe che si definisce «seiner Taten Kind»⁸. In questa luce appare anche strettissimo il nesso con il primo dei drammi di argomento greco, *Alkestis*, in cui la tematica del sacrificio personale, variata nei tre personaggi principali ma analizzata anche e *contrario* nella figura del vecchio padre, costituiva la struttura portante, il tema principale.

La scena si apre sul trivio che sarà teatro del patricidio⁹; qui i servi, che hanno disobbedito all'ordine ricevuto di far subito ritorno a Corinto, vengono raggiunti da Edipo, il quale ha appena vissuto l'esperienza traumatica della rivelazione del proprio destino. Alla decisione di non far mai più ritorno in patria per timore che si avverrà la profezia Hofmannsthal ha sovrapposto il motivo a lui caro del-

la fine dell'infanzia, di cui il porsi in cammino, l'allontanamento dalla casa dei padri è simbolo tipico. L'oracolo diviene così rappresentazione dell'incontro con le potenze oscure che determinano l'esistenza, istanza che mette in moto l'itinerario iniziatico; sua funzione è quella di strappare Edipo dall'innocenza circolare, ignara e insieme onnisciente, della pre-esistenza, per porlo di fronte alla vita - così come in *Alkestis* la Morte, in *Elektra* l'«Odio dalle orbite vuote», in *Ariadne auf Naxos* Circe. La profezia, la morte, la personificazione dell'odio, la maga sono tutte figurazioni mitico-simboliche, magici punti di frattura da cui si diparte il reale vivere nel mondo dei personaggi.

Nel dialogo con il servo Fenice il racconto dell'esperienza appena vissuta si intreccia al ricordo del passato: così le parole allusive dell'amico ubriaco - che Edipo, nell'ira, uccide, fatto nuovo rispetto alla tradizione¹⁰, e che sembra piuttosto riecheggiare un analogo episodio della vita di Alessandro il Macedone¹¹; lo sguardo sgomento e amoroso dei presunti genitori alla sua domanda angosciata; così la confessione di non aver mai amato una donna, «weil keine eine Königin war»¹². Tutto sembra chiarirsi, ogni episodio della vita assume un contorno che è nuovo solo in apparenza, poiché tutto, da subito, accadeva in vista di questa rivelazione fatale. Edipo si sente ora mutato al punto di stupirsi che i servi lo riconoscano, e per la prima volta sente se stesso, dolorosamente, vivere nel tempo¹³.

Il dio ha parlato attraverso il sogno-anticipazione del futuro, e ha lasciato che Edipo intuisse gli abissi del desiderio e della nostalgia, quell'altro mondo di là da ogni differenza e da ogni limite:

Der Strom des Bluts,
das war die schwere, dunkle Flut, in der
die Seele taucht und findet keinen Grund.
Das war in mir. Nein, das war ich! Ich war
ein wilder König, der erbarmungslos
ein Weib umschlingt in einer Stadt, die brennt,
und war auch der Verbrennende im Turm -
ich war der Priester, der das Messer schwingt,
und ich zugleich war auch das Opfertier¹⁴.

Nella *Traumdeutung* di Sigmund Freud¹⁵ Hofmannsthal trovò la conferma di ciò che la sua anima di poeta, nell'assiduità con i classici, aveva intuito da tempo: l'importanza del sogno come manifestazione del più vero e intimo sentire¹⁶. Quanto Freud scrive a pro-

posito del sogno come appagamento di un desiderio (*Wunsch-
füllung*), nonché il noto passo sull'*Edipo re*¹⁷, trovano in questa tragedia piena applicazione: il «Lebenstraum» di Edipo diviene l'accettazione generosa, e davvero eroica, del proprio destino di uomo, destino che ha il proprio adempimento nella inscindibile duplicità dell'agire e del patire esemplificata nell'immagine bifronte *Priester-Opfertier*. Poiché, se è vero che il sogno atterrisce Edipo tanto da indurlo a fuggire per stornarne da sé e dai suoi la maledizione, altrettanto vero è che la 'fuga' si rivelerà in realtà cammino verso l'adempimento, inconsapevole eppure intuito viaggio a ritroso, alla ricerca del punto originario là dove principio e fine coincidono¹⁸. Gli spiriti degli antenati, che Edipo aveva scorto già nel sogno profetico¹⁹, lo guidano ora nel suo cammino. Il rapporto con il *Blut*, che in *Elektra* aveva avuto tanta parte, torna qui ancora più accentuato: Edipo è indissolubilmente legato alla catena della discendenza, al punto che l'uccisione di Laio - colui che davvero ha tentato di interrompere questa catena ordinando di uccidere il bambino appena nato - è vista dagli antenati come una giusta vendetta della stirpe, come la dovuta restaurazione dei legami:

DIE STIMMEN

Seht den Jungen,
dem wir zugesungen:
er fliegt wie gejagt
dorthin, wo es tagt, -
er setzt sich auf des Alten Thron -
er ist unsres Blutes Sohn!²⁰.

Doppiamente importanti queste «Voci dalla tempesta»: come testimonianza del valore mitico del passato²¹, e come riconoscimento dell'azione di Edipo quale azione della vita contro la morte, di là da ogni umano sgomento.

A questo Edipo «che nulla sa» e al suo incessante tendere verso la conoscenza e realizzazione di sé fa da contrappunto Creonte, il principe fratello di Giocasta ammalato di decadenza²², dannato a possedere tutto senza nulla aver conquistato. Fu lui ancora bambino a dover riferire a Laio la tragica profezia, e da quel momento fatale ogni giovinezza gli è stata tolta. Nel mago Anagyrotidas egli vede l'estrema speranza di liberarsi dal tarlo di un'immaginazione che annulla in lui ogni possibilità di agire:

Welche Taten sollt ich tuen?
 Sie waren alle unfruchtbar, sie rissen
 die Krone nicht von Laios' Kopf herab.
 Da ließ ich meine Hände von den Taten.
 Ich wanderte, mich widerte das Land,
 ich ging zu Meer, da war das Meer erschöpft.
 Des Weibes Lust zu voraus abgeweidet,
 als hätt ich jede nackt in meinem Traum
 gehabt und wiederum von mir getan.
 Ein jedes Ding der Welt, ja auch der Mord,
 hörst du mich, Magier, auch der Mord so schal,
 als hätte ichs gekostet und dann wieder
 von mir gespien. Magier, die Götter
 verglühten mir wie alte Fackeln!²³

Il discorso ripercorre da una prospettiva opposta le medesime tappe dell'esistenza di Edipo: così l'azione, il porsi in cammino, la natura, non sono per questo parente di Claudio che fughe infruttuose; il disinteresse per la donna, lungi dall'essere l'attesa di quell'unica cui appartenere completamente, è stanchezza e disgusto; e l'assassinio e la divinità non sono incommensurabili esperienze dell'anima, ma vuoti eventi. Perciò l'esortazione del mago a sacrificare quello che non ha comprato, vale a dire se stesso, diviene per Creonte l'ammoinimento a rientrare, prima che sia troppo tardi, nell'ordine del cosmo che egli ha alterato dentro di sé per mano di una colpevole mancanza di fede²⁴.

Il fanciullo scudiero di Creonte appartiene invece al mondo di Edipo, addirittura, secondo Hans Steffen²⁵, ne è immagine speculare; quanto Hofmannsthal tenesse a questo personaggio - il destino del quale riecheggia quello di Narraboth nella *Salome* di Wilde²⁶ - lo dimostrano le lettere all'attrice Gertrud Eysoldt che lo avrebbe interpretato²⁷. La sua morte altera - un piccolo monumento hofmannsthaliano alla disperazione fanciullesca - è un estremo, inascoltato monito al suo signore, e il suo cadavere, dimenticato davanti al palazzo durante i preparativi che dovrebbero portare Creonte sul trono, simboleggia l'ineluttabilità della sconfitta di quest'ultimo. Creonte, infatti, *non può* divenire re in quanto è incapace di conciliare il potere con le energie mitiche²⁸; e che tenti di ottenere il trono con l'appoggio del popolo pagato e sobillato dai suoi agenti è, secondo la concezione di Hofmannsthal, la definitiva dimostrazione della sua impotenza. Come Clitennestra

egli è condannato al sogno, e come Elettra al ruolo di spettatore passivo della vita,

Anche Giocasta, da che le fu tolto il bambino appena nato, è vissuta in una sorta di passività; ma, contrariamente a Creonte, essa ha saputo ritrarsi dalla vita, risparmiando così se stessa e le sue forze per il momento decisivo²⁹. Come per Edipo, così anche per lei la vita fino a quel punto si è svolta nell'attesa di una grande rivelazione, ignorata e tuttavia oscuramente intuita. Nella scena che la vede di fronte alla regina madre Antiope, Giocasta appare pienamente caratterizzata nella sua essenza di madre³⁰. Essa porta in sé un'inestinguibile nostalgia per quel miracolo di cui è stata privata, seppure una nostalgia nascosta, e a volte sopraffatta dall'orrore per il delitto di cui è stata, se non complice, testimone passiva. Ai suoi occhi la sfinge appare come la creatura di quel delitto: essa è il mostruoso miscuglio di umano e animale, il flagello divino mandato a riscuotere un tremendo tributo di sangue innocente finché l'infanticidio non sia espiato.

Wie sie alle Zeichen deutet -
wie richtig und wie falsch!³¹

dice di lei Antiope; e infatti Giocasta è come se vedesse gli eventi passati e i futuri attraverso uno specchio deformante; così dirà dell'ignoto uccisore di Laio:

Der Räuber
war nur der mißgestalte niedre Sklav'
für einen, der im Dunkel stand. So schlug
das Kind den Vater³²

e, come Arianna, crederà di sentire avvicinarsi il dio dei morti quando Antiope le annuncerà l'arrivo del nuovo sposo.

Bachofen, nel *Mutterrecht*, descrivendo il passaggio dal matriarcato - «chthonisch, unterirdisch» - al patriarcato - «himmlisch, olympisch» -, aveva individuato nel primo due fondamentali livelli, quello «amazzonico» e quello «dionisiaco»: «Dall'estremo della castità e del rigore amazzonici la donna passa all'estremo opposto, ossia all'orgia bacchico»³³. Antiope, la regina madre di Laio di straordinaria e quasi mitica vecchiezza³⁴, rappresenta in pieno quest'ultimo stadio del matriarcato³⁵: essa appartiene al medesimo mondo delle «Voci dalla tempesta», degli antenati che avevano riconosciuto nel patri-

da Edipo il loro figlio; è legata intimamente alle divinità ctonie e intrattiene con la natura un rapporto di comunanza sororale³⁶: la morte del figlio Laio, che crede ucciso da briganti, le è incomprendibile e la ferisce in quanto le appare sciolta dai nessi naturali; al contrario, il ricordo degli altri suoi due figli, periti l'uno nell'*acqua* e l'altro nel *fuoco*, è per lei, se non addirittura dolce, sicuramente rassegnato e pacificato. Per la stessa ragione essa odia Giocasta finché la crede sterile («Wehe denen, die unfruchtbar sind!»³⁷), e la benedirà poi quando, appresa la verità, sentirà avvicinarsi colui che prenderà il posto di Laio e rimetterà in moto il processo naturale da questi artatamente interrotto.

Proprio nel personaggio di Antiope - che, giova ripeterlo, è invenzione di Hofmannsthal - sta forse la chiave per intendere il senso dell'affermazione fatta prima, secondo cui il dramma, così com'è, non avrebbe mai potuto far parte della progettata trilogia. Non appena infatti Giocasta le rivela il segreto del bambino nato e fatto uccidere, la vecchia regina sposta immediatamente la propria attenzione dal figlio alla nuora; la morte di Laio assume ora il senso che le mancava: il re ha *dovuto* morire per permettere che la catena della discendenza si ricomponesse. Naturalmente Antiope ignora chi sia l'assassino del figlio, né comprende come le parole di Tiresia («aus Qualen ohne Maß erhebt ein Halbgott sich!») rispondano insieme alla domanda del popolo («Zeig' uns den Retter!») e alla sua («Laß den Mörder nicht / aus deinem Aug'»)³⁸. Tuttavia è chiaro che per lei diviene infinitamente più importante l'arrivo del continuatore della stirpe, di colui che ripristinerà l'ordine naturale interrotto, piuttosto che lo smascheramento dell'assassino, il quale, anche alla luce di quanto detto da Giocasta, non è che l'anonimo strumento del destino, ovvero della natura.

Anche le parole di Tiresia sono un'ulteriore testimonianza non solo dell'innocenza personale di Edipo e Giocasta, ma, di più, del fatto che in essi si compie il miracolo della mitica riconciliazione dell'èros con la propria origine. Per l'indovino il vero colpevole è Laio, che come Admeto³⁹ e come, più tardi, Basilio, ha tentato di stornare da sé il destino senza offrire contropartite, sottraendosi, cioè, al sacrificio di sé; a lui è diretta l'amara requisitoria in cui la brama e l'incapacità alla rinuncia assurgono a cause del dolore del mondo⁴⁰. Tiresia è l'unico a sapere che l'assassino di Laio e colui che libererà la città dalla sfinge e si unirà alla regina sono la stessa persona; cio-

nonostante, anzi, proprio per questo motivo, egli si inginocchierà davanti a Giocasta e la chiamerà «madre»:

TEIRESIAS		Um deinetwillen
bin ich gekommen.		
JOKASTE	Weihst du mich?	
TEIRESIAS		Nein, Mutter,
du bist es, die mich weiht ⁴¹ .		

Con questo omaggio alle Madri, in cui è chiarissima l'influenza di Bachofen e di Rohde, Hofmannsthal si allontana ulteriormente da Sofocle. Infatti nell'*Edipo re* Tiresia, quando sarà costretto a rivelare la terribile verità dirà: «Ahimè! È tremendo sapere quando non giova a colui che sa; io ne ero consapevole e l'ho dimenticato, altrimenti non sarei venuto»⁴². Ora, se questa verità fosse sembrata al Tiresia di *Ödipus und die Sphinx* altrettanto orrenda, egli avrebbe dovuto immediatamente allontanarsi; invece, il riconoscimento di Giocasta come madre è una consacrazione: l'incesto, *questo* incesto, non è delitto⁴³.

Come Eracle nell'*Alkestis*, così Edipo fa il suo ingresso in Tebe preceduto dalla fama delle sue azioni e salutato dal popolo come un eroe; la decisione di affrontare la sfinge è in lui pura tensione verso l'agire, tanto che si dichiara pronto all'impresa prima ancora di sapere che la regina e il regno saranno il premio della vittoria:

	ich darf's
vollbringen und dann weiterziehen ⁴⁴ .	

Ma l'incontro con Giocasta segna la fine di questa prima *Wanderung*⁴⁵; in lei egli riconosce, senza saperlo, la meta della sua nostalgia, mentre Giocasta - che al vederlo grida involontariamente il nome di Laio - sente di colpo giunta, col giovane straniero, la vita («Ich habe nie gelebt!»⁴⁶). Il riconoscimento, sebbene non ancora cosciente⁴⁷, è immediato, ed emerge nel dialogo proprio grazie all'imprecisione, all'ambiguità della parola:

JOKASTE	Du darfst nicht!
Es ist dein Tod! Um deiner Mutter willen	
tu's nicht.	
ÖDIPUS	Um meiner Mutter willen, Frau?
O, wohl will ich es tun ⁴⁸ .	

Il terzo atto si apre con una non casuale citazione wagneriana: Creonte, che ha guidato Edipo fin nei pressi della grotta della sfinge, gli si rivolge con le stesse parole con cui Isotta si rivolge a Tristano nel porgergli il filtro:

Wir sind am Ziel⁴⁹.

Nel dramma di Wagner come nella tragedia di Hofmannsthal al significato 'obiettivo' della frase si intreccia e si sovrappone la speranza nascosta del parlante, sulla quale, poi, trionferà un terzo significato, più alto⁵⁰.

Ma prima della sfinge un'altra prova ancora attende Edipo: l'incontro con «Il morente», colui che l'ha preceduto e che «vor Qualen blind geworden»⁵¹ si aggira nei pressi della grotta, reso pazzo dal terrore. Nel dargli la morte che quello chiede, Edipo raggiunge l'estremo limite di quella che ancora crede sia la sua libertà⁵². Dirà di lui Creonte:

... Und meint, er ist ein Gott,
der Tod und Leben gibt, und läßt sich noch
den Hauch des Todes um die Locken triefen,
wie ein geweihtes Öl⁵³.

In questa scena la tensione drammatica raggiunge i vertici, e la potenza e l'energia vitale di Edipo appaiono enormi; tanto più forte, quindi, tanto più struggente sarà l'improvvisa caduta del senso di sé nel racconto dell'incontro con la sfinge:

Es nannte mich beim Namen! "Ödipus",
sprach es zu mir! "sei, Ödipus, begrüßt,
der du die tiefen Träume träumst!" G e k a n n t!
Auch hier gekannt! Die Welt hat keine Schluft,
die nicht voll meiner Flüche ist. Ich kann
mich nirgends bergen. Hier dies fremde Theben
ist eine Höhle, die mich kennt.
von Grausen geschüttelt Der Dämon,
der grauenhafte Dämon hat mit mir
Gemeinschaft!⁵⁴.

Sulla sfinge di Tebe vi sono molte leggende che sarebbe superfluo riassumere⁵⁵. L'importante, ciò su cui la concordanza è pressoché totale, è che il suo apparire è in stretta relazione con una colpa di Laio⁵⁶, e che essa è sempre «strumento di una forza superiore»⁵⁷.

Che nel dramma di Hofmannsthal la sfinge non ponga a Edipo l'enigma, ma, riconoscitolo, si getti nell'abisso, da una parte serve a porre il protagonista, per un momento, in uno stato di disperazione e di dubbio («da lieg' ich / und wollte Taten tun und habe nichts / getan als mich verraten an den Tod!»⁵⁸); dall'altra accentua il carattere per così dire 'strumentale' del mostro, la sua barbarica essenza regolatrice che, esaurita la propria funzione, si annulla. L'autoeliminazione della sfinge è il segnale dell'ordine ristabilito, e seppure Edipo non ottiene la vittoria né con la sapienza (la risoluzione dell'enigma), né con l'azione, non per questo si può sottoscrivere l'opinione di Walter Jens, secondo il quale «non Edipo ma la sfinge è il vero vincitore»⁵⁹. Anzi, ciò che Jens aggiunge in nota nella stessa pagina, e cioè che «una diversa interpretazione non terrebbe conto del piano originario della trilogia e trascurerebbe il carattere frammentario del dramma», costituisce proprio una conferma della nostra interpretazione, secondo cui *Ödipus und die Sphinx* è un'opera in sé compiuta, non inseribile nel piano di trilogia concepito inizialmente da Hofmannsthal. Edipo desidera per un attimo la morte non perché si sente sconfitto ma, al contrario, perché, come già dopo l'uccisione di Laio, l'azione compiuta gli fa intravedere la verità, lo riconduce all'esperienza terribile del «Lebenstraum» sognato a Delfi:

Ich bin ein König und ein Ungeheuer
in einem Leib, erwürge beide schnell:
Kein Gott trennt eins vom andern, töte mich!
Ich könnte wähen, daß ich diese Nacht
die Tat getan hab', die vom zuckenden
Gefild des Himmels sich mit seliger Hand
die Lebensblume reißt! Ich könnte wähen,
daß ich der größte aller Menschen bin,
der auserwählte Sohn des Glücks. Da nimm!
schnell! töte mich!⁶⁰

Ciò che fa vacillare Edipo - la paura derivante dal riconoscere se stesso - è ciò che spinge Giocasta, venutagli incontro con tutto il popolo di Tebe, a metterlo in guardia e a tentare debolmente di allontanarlo prima che l'ebbrezza della felicità ritrovata prenda il sopravvento su tutto.

Del finale dell'opera esistono due versioni: una prima, corrispondente alle prime quattro edizioni (1906) del testo a stampa, che

è riportata anche nell'edizione del 1924 dei *Gesammelte Werke* (quella ordinata dallo stesso Hofmannsthal), e un'altra, apparsa sempre nel 1906 ma corrispondente alla quinta e sesta edizione, che è priva del monologo finale in cui Giocasta, nell'esaltazione della felicità, affermava la superiorità degli uomini sugli dèi, e con la sua empietà apriva la strada allo svelamento tragico dell'*Edipo re*⁶¹. Questa 'scoperta', che si deve a Wolfgang Nehring⁶², costituisce un ulteriore elemento in favore della tesi che riconosce il valore di *Ödipus und die Sphinx* quale opera autonoma. Il taglio fu infatti effettuato da Hofmannsthal quando il progetto della trilogia venne definitivamente a cadere, quando cioè egli si rese conto di come il progettato *Vorspiel* all'*Edipo re* fosse divenuto un'opera a sé, costruita su presupposti e soprattutto esiti del tutto estranei all'ideologia sofoclea.

2. KÖNIG ÖDIPUS: IL PROGETTO IRREALIZZATO DELLA TRILOGIA

Sull'analisi di *König Ödipus*, «Tragödie von Sophokles übersetzt und für die neuere Bühne eingerichtet», si basa un ulteriore approfondimento della tesi esposta nel paragrafo precedente: è infatti probabile che proprio lavorando parallelamente alla traduzione e al dramma originale Hofmannsthal si sia reso conto della distanza crescente tra i due protagonisti, oltre che delle difficoltà - che saranno analizzate - di fare in qualche modo 'quadrare' alcune inevitabili ma assolutamente non trascurabili discrepanze tra le due opere; se questo dato può averlo indotto, come credo, ad accantonare il progetto della trilogia, a maggior ragione esso avrà influenzato negativamente il lavoro del traduttore, ciò che spiegherebbe almeno in parte perché Hofmannsthal abbia offerto in *König Ödipus* una prova poetica 'deludente' rispetto al livello che ci si sarebbe attesi conoscendo la profondità e intensità del suo rapporto con i greci⁶³. Non però, come ritiene Walter Jens, «la cattiva riuscita del lavoro può essere stato il motivo decisivo perché Hofmannsthal alla fine rinunciasse al progetto originario di scrivere una trilogia»⁶⁴; al contrario, è la progressiva e sempre più chiara - a mano a mano che egli procedeva sul doppio binario della creazione e della traduzione - consapevolezza della *non* rappresentabilità della trilogia che ha reso *König Ödipus*

poco più di un mero lavoro d'occasione, condotto oltretutto dal poeta all'insegna della fretta, vista l'imminenza della stagione teatrale che stava per iniziarsi⁶⁵.

Il risultato è un'opera molto diseguale e tutta tramata di incertezze, sia nella lingua, sia nella caratterizzazione psicologica: lo sforzo di far andare d'accordo i propri personaggi con quelli di Sofocle costringe Hofmannsthal a continui tagli e interventi sul testo; ciononostante non mancano contraddizioni e incongruenze, come è inevitabile in un tale miscuglio di finalità e generi poetici tanto lontani tra loro.

Se nell'*Alkestis* il giovane Hofmannsthal aveva dato prova delle proprie eccellenti qualità di poeta-traduttore, e, nell'*Elektra*, il poeta aveva avuto un ruolo dominante rispetto al traduttore, in *König Ödipus* sembra che poeta e traduttore si alternino, senza che nessuno dei due senta l'opera come sua. Così, se il poeta, come aveva già fatto nei drammi precedenti, riduce il coro a interlocutore di Edipo⁶⁶, il traduttore⁶⁷ si affanna per seguire il ritmo incalzante della frase sofoclea, l'abbandona per consentire al poeta interventi di collegamento con *Ödipus und die Sphinx*, lo riprende di nuovo. Mentre Elektra, anche indipendentemente dall'apporto di Strauss, ha un'individualità poetica ben definita, questo Edipo appare sbiadito sia nei suoi tratti 'sofoclei'⁶⁸, sia in quelli che dovrebbero richiamarsi a *Ödipus und die Sphinx*.

La versione segue l'originale nella successione delle scene e, spesso, anche nel testo, pur mantenendo una certa libertà metrica. Del coro, come si è detto, resta soltanto un'ombra, con funzione ora di raccordo, ora di commento, mentre gli altri personaggi sembrano tutti muoversi a disagio tra precedenti sofoclei e presupposti hofmannsthaliani. Così, Edipo non ha né l'irruenza giovanile del protagonista del dramma precedente, né la grandezza del modello, ed è, rispetto all'uno come all'altro, molto più 'dimesso' e molto meno convincente⁶⁹.

Della contraddizione insita nella figura di Tiresia si è detto nel paragrafo precedente; resta invece da rilevare un'interessante forzatura interpretativa nel dialogo tra Edipo e l'indovino. Così il testo di Sofocle: «Sei nutrito da una sola e unica notte, così che non potresti danneggiare né me né alcun altro che veda la luce»⁷⁰; e così quello di Hofmannsthal:

Du Geschöpf,
das ewig wohnt in finstrer Nacht, was hast du
zu schaffen hier mit uns? Was kannst du
anhaben denen, die im Lichte wohnen?⁷¹.

All'allusione alla cecità di Tiresia, già densa di ironia tragica, Hofmannsthal sovrappone la contrapposizione tra mondo delle tenebre, cui il veggente, secondo la lezione di Rohde, è legato⁷², e mondo della luce, della chiarezza apollinea, cui Edipo nella sua - è il caso di dirlo - 'cecità' crede di appartenere. Ma il problema più spinoso (e infatti irrisolto) rispetto all'idea della trilogia risiede forse nel personaggio di Creonte: se Hofmannsthal, nella sua versione, poté 'alleggerire' la definizione che, al v. 385, Edipo dà del fratello di Giocasta («il fedele Creonte, l'amico di sempre»)⁷³, non poté tuttavia eliminare il lungo discorso in cui quest'ultimo, difendendosi dalle accuse di Edipo, afferma di non nutrire alcun desiderio di divenire re, essendo più che soddisfatto della propria posizione di principe⁷⁴. Anche considerando che tra l'arrivo di Edipo a Tebe e lo scoppio della pestilenza siano trascorsi parecchi anni riesce difficile - e impossibile dovette sembrare a Hofmannsthal - pensare che la speranza che aveva da sempre costituito il nucleo dell'esistenza di Creonte possa apparirgli ora come un'inutile e vana fatica.

Anche Giocasta risente fortemente dell'imbarazzo che questo tentativo di fusione provocò a Hofmannsthal: assai più 'sofoclea' che 'hofmannsthaliana', vale a dire molto più sicura di sé, ad esempio nel rigettare come falsa ogni arte divinatoria⁷⁵, essa ha evidentemente perduto, rispetto all'altra Giocasta, qualsiasi interesse agli occhi del poeta moderno: un indizio di ciò si può rintracciare nel discorso in cui Edipo spiega le ragioni che lo hanno indotto ad accecarsi:

Was soll ich noch anschauen?
Den Vater drunten, wenn ich ihm begegne?⁷⁶.

In Sofocle era menzionata anche Giocasta: «Non so con quali occhi, se ancora potessi vedere, una volta disceso nell'Ade avrei guardato mio padre e mia madre infelice»⁷⁷.

Un'ultima osservazione meritano infine le note di regia riguardanti l'illuminazione: come già in *Elektra*, anche qui le diverse sfumature della luce accompagnano e sottolineano le vicende del dramma, e a mano a mano che si fa strada la verità aumenta l'intensità della luce, secondo una visione 'apollinea' molto affine al pen-

siero di Hofmannsthal e sulla quale egli tornerà negli anni seguenti, approfondendola e variandola ma legandola pur sempre all'esperienza della greicità⁷⁶.

* * *

Dall'analisi dei due drammi edipici compiuti risulta dunque tutta una serie di incongruenze che avrebbe reso - e rese di fatto - impossibile condurre a termine la trilogia. Tali incongruenze traggono origine tutte dal rifacimento 'moderno' *Ödipus und die Sphinx*, e tutte ruotano intorno al problema della *colpa*: è un fatto che non si trova nell'opera un solo indizio - eccettuato il monologo 'empio' di Giocasta, non a caso espunto nella quinta e sesta edizione - di una colpa morale dei protagonisti. La consacrazione di Giocasta a opera di Tiresia - con tutte le difficoltà che questa scena ha causato alla composizione di *König Ödipus* - non sarebbe pensabile se la regina fosse davvero sul punto di commettere un sacrilegio. Anche i personaggi di Antiope e Creonte, assenti nell'opera di Péladan, sembrano essere stati introdotti da Hofmannsthal principalmente per 'scagionare' Edipo e Giocasta: la vecchia regina, in quanto assertrice del diritto della stirpe, il principe quale elemento di contrasto per far risaltare la forza e l'energia vitale di Edipo⁷⁹.

In conclusione, ciò che in questo mito affascinò Hofmannsthal - ciò per cui inizialmente pensò di scrivere la trilogia - è l'esemplarità archetipica della parabola che conduce Edipo dall'origine (che è grembo materno, o pre-esistenza), attraverso la vita (che è *Wanderung*, colpa, contaminazione), al sospirato ricongiungimento con l'origine stessa. Forse, soltanto 'traducendo' l'*Edipo re* egli si rese conto che il cerchio andava chiudendosi già con il solo *Ödipus und die Sphinx*, che la madre ritrovata era il simbolo più alto, il vero «Ziel» di quel viaggio a ritroso.

3. IL FRAMMENTO *DES ÖDIPUS ENDE*

I primi accenni e i primi appunti relativi a un rifacimento dell'*Edipo a Colono*⁸⁰ risalgono al 1901, al periodo in cui fu concepita *Elektra*. Essi sono dunque precedenti rispetto ai progetti, poi con-

dotti a termine, di *Ödipus und die Sphinx* e di *König Ödipus*, il che getta una luce particolarmente interessante sul problema della trilogia: è infatti evidente che l'avvicinamento di Hofmannsthal al mito edipico ha seguito un cammino inverso rispetto alla successione degli eventi. Questo dato è facilmente comprensibile se si considera quanto il personaggio di Antigone fosse vicino al poeta in quegli anni (come si è visto il *Vorspiel zur Antigone des Sophokles* è del 1900) e quanta attenzione, già nella prima fase della propria produzione grecizzante, egli abbia rivolto ai personaggi femminili, nei quali il problema della azione sembrava rilevarsi in modo particolare in tutta la propria drammatica contraddittorietà.

A quei primi passi verso Antigone ed Edipo, subito interrotti per seguire altre vie, seguono quattro anni di quasi-silenzio⁸¹, finché nel 1905, dunque parallelamente alla stesura dei due altri drammi edipici, Hofmannsthal ritorna sul progetto, che infatti, da questo momento, prende a chiamarsi anche *Ödipus III*⁸². Se è lecito avanzare ipotesi su un'opera mai scritta, è molto verosimile che, se il piano della trilogia non si fosse rivelato inattuabile e quindi arenato, quest'ultimo episodio ne sarebbe divenuto il punto più alto, e, forse, uno dei vertici della produzione drammatica hofmannsthaliana. Già negli appunti, infatti, si avverte, oltre a una partecipazione e a un'immedesimazione nel soggetto raramente riscontrabili in altri casi, una concentrazione quasi esclusiva su alcuni nuclei tematici forti e un riguardo già definitivo per lo svolgimento drammatico, che - secondo un procedimento narrativo che sarà poi dello Hofmannsthal maturo della *Frau ohne Schatten* e della *Ägyptische Helena* - si articola su piani diversi, 'variando' il tema principale su vari personaggi secondari in tutto o in parte speculari al protagonista⁸³.

Il tema della sofferenza e della necessità etica della sofferenza, doppiamente e - di nuovo - specularmente incarnato in Edipo e Antigone⁸⁴, si connette strettamente a quello, interessantissimo e ricco di implicazioni, della natura:

Natur und Menschengeschick: uns ein Gegensatz - der Mensch umherirrend in der Natur mit der Last seiner Schmerzen, unvernünftig sie abzustreifen, die Bäume die Bäche so grausam unführend gegen ihn wie gegen den gehetzten Hirsch: Den Alten das anders. Heroenschicksal und -leid ist eine dämonische Kraft, vermag sich in milde Naturdämonie umzusetzen. So

Oidipus mit seinen unnennbaren Qualen eingepflanzt in attischen Boden. Deshalb vermag Trauerspiel in Idylle überzugehen. Die Alten mit wässrigen Augen, plappernd, echte Idylle. Das Verhältnis der Menschen zu Bäumen u. Häusern bei Giotto⁸⁵.

Attribuendo alla coscienza infelice dei moderni una concezione per certi versi 'leopardiana' del rapporto uomo-natura, Hofmannsthal rivendica al mondo antico (e in qualche misura a se stesso in quanto poeta, cioè in quanto sacerdote e insieme vittima sacrificale) l'idea di un rapporto che, proprio nutrendosi della sofferenza, rende possibile l'ingresso della vittima/protagonista nella natura, ingresso che può sancire la sua liberazione definitiva dalla prigionia del *principium individuationis* («Edipo trapiantato su suolo attico»), oppure, come nel caso di Antigone che si trova soltanto all'inizio del proprio itinerario, un primo grado di essa:

Antigone: Ihr ist die ganze Welt aus Leid aufgebaut - und erst die Todesstunde des Vaters giebt ihr die Wolken, die Berge, die Sonne, das Wasser zurück⁸⁶.

Altrettanto illuminante è la prospettiva sotto la quale viene indagato il rapporto genitori-figli, un'altra delle costanti semi-nascoste dell'opera hofmannsthaliana. Proprio in virtù della sua tragica condizione Edipo riassume in sé l'intera costellazione materna: come in un gioco di rifrazioni egli ha vissuto e sofferto all'infinito (su di sé, sulla sposa-madre, sui figli-fratelli) e in tutte le sue implicazioni il mistero della maternità («man kommt nie ganz aus dem Mutterleib»⁸⁷), il che gli consente di parlare insieme come figlio e come genitore⁸⁸, entrambi colpevoli ed entrambi bisognosi di espiazione, e di vedere in Antigone, incarnazione di una sofferenza innominabile, lo strumento per pervenire a quella espiazione:

o Du, verkörperte Seligkeit des Schmerzes, Du Kind der Lust und der Blindheit⁸⁹.

Le poche centinaia di versi che Hofmannsthal scrisse prima di abbandonare definitivamente il progetto erano probabilmente pensati come una sorta di introduzione alla magia del luogo (il bosco sacro delle Eumenidi) e ai prodigi legati alla comparsa di Edipo. Seguendo lo stesso procedimento attuato già in *Alkestis*, in *Elektra* e in *Ödipus und die Sphinx* il poeta fa precedere all'azione vera e propria - legata all'apparizione del protagonista -

una scena preparatoria, che introduce in modo indiretto alla vicenda principale.

Interrotto troppo presto, il bellissimo frammento non fa in tempo a dare la parola ai due protagonisti, all'Edipo precocemente canuto, cieco e mendico, e alla fanciulla Antigone che lo conduce. Ma mentre del primo Hofmannsthal ha dato, negli altri due drammi a lui dedicati ma anche in questi appunti, una caratterizzazione che lascia supporre quale sarebbe stata la linea evolutiva del personaggio, il silenzio di Antigone costituisce una perdita irrimediabile per chi indaghi il senso del rapporto dell'autore con il mito classico. Come già nel *Vorspiel* del 1900 Antigone⁹⁰ è l'unica tra le figure centrali del mito greco hofmannsthaliano a essere rimasta enigmaticamente e inesorabilmente muta.

¹ Cfr. STEINGRUBER 1956, p. 107: «Le due figure [di Edipo e di Oreste] sono affini: entrambi innocenti, si gravano di colpa attraverso l'azione».

² Per le notizie relative alla *Entstehungsgeschichte* si rimanda a SW VIII, volume interamente dedicato ai due drammi edipici. In particolare sui debiti di Hofmannsthal nei confronti di Péladan, cfr. BOLLACK 1993.

³ B II, p. 165 (lettera a R. Beer-Hofmann del 21 settembre 1904).

⁴ Ivi.

⁵ Di là dallo spirito e dalle finalità poetiche, completamente diverse, sono queste le tre innovazioni più importanti rispetto al testo di Péladan. Cfr. anche SCHÜCKEN-DORFER 1954, pp. 110-122, e BOLLACK 1993, pp. 28-33.

⁶ Cfr. SW VIII, p. 9: «Des Herzens Woge schäumte nicht so schön empor und würde Geist, wenn nicht der alte stumme Fels, das Schicksal, ihr entgegenstände»; trad.it. di C. Groff, in seguito qua e là modificata, in *Edipo Oscar*, p. 35: «Del cuore il flutto tra belle schiume così non monterebbe per divenire spirito, se il destino, l'antico scoglio muto, non gli si opponesse».

⁷ È nota la nutrita pubblicistica (discorsi, saggi, articoli, conferenze ecc.) con la quale Hofmannsthal partecipò alle vicende della guerra. Cfr. GW RA II.

⁸ SW VIII, p. 115. «figlio delle proprie azioni» (*Edipo Oscar*, p. 146).

⁹ Già nelle *Stüdfranzzösische Eindrücke*, del 1892 (GW E, p. 589), il giovane Hofmannsthal aveva creduto di vedere in un paesaggio provenzale lo scenario «wo Ödipus dem Vater begegnete». È un'idea originale e affascinante che Edipo si trovi già in apertura della tragedia sul luogo dell'incontro fatale. Al di là delle pratiche ragioni sceniche, è fortemente caratterizzante del destino di Edipo che la sua *Wanderung* iniziatica cominci, anche fisicamente, proprio dal trivio.

¹⁰ Nell'*Edipo re* di Sofocle l'ospite ubriaco non è un amico e non viene ucciso da Edipo: «Durante un banchetto, un uomo, ubriaco fradicio, mi chiama, in preda al vino, falso figlio di mio padre. Io, turbato, per quel giorno mi trattenni a stento ma il giorno dopo interrogai mia madre e mio padre...» (SOFOCLE, *Edipo re*, vv.780-783; tr.it. di L. Corrales, Milano 1991, p. 103). In *Ödipus und die Sphinx*, invece, il lettore assiste, seppure indirettamente, attraverso il medium del racconto, all'intera scena, che culmina con l'assassinio dell'amico: «Mit meinen Händen schlug ich ihn. Sie fielen / wie Hämmer nieder, alle waren blutig / von seinem Blut, dann trugen sie ihn weg» (SW VIII, p. 19: «Lo colpì con queste mani. Come magli / si abatterono, tutti erano insozzati / del suo sangue, fuori lo trascinarono», *Edipo Oscar*, p. 46). Infine, nella sua versione dell'*Edipo re* Hofmannsthal, al fine di renderlo coerente al proprio, ha forzato l'originale sofocleo aggiungendovi il particolare dell'uccisione: «Bei einem Gastmahl / berauschte sich ein Mensch und nannte mich / ein Findelkind, ein eingeschmuggeltes / an Königssohnes statt. Ich schlug den Mann, / daß sie für tot ihn trugen, und am Morgen, / nein, noch die gleiche Nacht, ging ich hinein / zu meinen Eltern und befragte sie» (SW VIII, p. 159: «Durante un banchetto / un uomo ubriaco mi diede / del trovatello, spacciato di contrabbando / come figlio del re. Lo colpì, / morto lo portarono via, e al mattino, / anzi no, la notte stessa, mi recai / dai genitori e li interrogai»).

¹¹ Nel frammento del 1895 intitolato *E vita Alexandri Magni* (SW XVIII, p. 14, N7) vi è un accenno a questo episodio. E. Ritter, la curatrice di SW XVIII, rileva che Hofmannsthal ancora nel 1909-10 pensava ad Alessandro come a un possibile soggetto (ivi, p. 351); è pertanto più che probabile l'influenza sull'episodio di Edipo. Cfr. anche RITZER 1935, p. 95.

- ¹² SW VIII, p. 30. «perché nessuna era una regina» (*Edipo Oscar*, p. 57).
- ¹³ Cfr. ivi, p. 16: «PHÖNIX: Herr, / drei Tage bist du fort von uns. / ÖDIPUS *angstvoll*: Drei Tage? / drei Tage, Phönix? / PHÖNIX: Mein Geliebter, drei!» (FENICE: Signore, ci sei mancato per tre giorni. / EDIPO *angosciato*: Tre giorni? Tre giorni, Fenice? / FENICE: Signore amato, tre!», *Edipo Oscar*, p. 43). Il motivo del tempo, del suo scorrere su due piani, l'uno 'reale' e l'altro 'sogettivo', è una costante nell'opera di Hofmannsthal: immobile nell'*Elektra*, 'relativizzato' in *Ariadne* e in *Helena*, muto e inesorabile nel *Rosenkavalier*, ecc. Cfr. LANDOLFI 1990.
- ¹⁴ SW VIII, p. 24. «Il torrente del sangue, / quello era il greve, oscuro flutto in cui / l'anima annegava e non trovava fondo. / Era dentro di me. No, ero io stesso! Ero / un re selvaggio che impietoso una donna / avvinghia in una città che brucia, / e insieme perivo tra le fiamme in una torre - / ero il sacerdote che brandisce il coltello, / e insieme ero la vittima» (*Edipo Oscar*, p. 51). La dialettica interna di *Priester* e *Opfentier* in colui che agisce - per primo il poeta - è stata enunciata da Hofmannsthal già nel *Gespräch über Gedichte* del 1903 (GW E), e in seguito ripresa e variata soprattutto in *Ad me ipsum* (GW R III) e negli *Augenblicke in Griechenland* (GW E).
- ¹⁵ Di cui Hofmannsthal possedeva la prima edizione, del 1900.
- ¹⁶ Non sarà forse inutile rammentare quanto il sogno rivesta un ruolo fondamentale già nella poesia del giovane Loris - si pensi soltanto a *Erlebnis* (1892) o all'ultima delle *Terzinen* (1894). Ciò non vuole implicare una 'sconfessione' dell'apporto fondamentale degli studi freudiani all'opera di Hofmannsthal, ma semplicemente sottolineare come esso abbia agito su un terreno già autonomamente coltivato. D'altra parte è questa la linea seguita dagli studi più recenti sul rapporto tra Hofmannsthal e la teoria psicoanalitica. Cfr. WORBS 1988 e, specificamente, PADUANO 1994 e G. PADUANO, *Dopo Freud e prima di Sofocle*, in *Edipo BUR*, pp. 5-27.
- ¹⁷ Cfr. S. FREUD, *Die Traumdeutung*, in S.F., *Studienausgabe*, vol. 2, p. 267; tr.it. in *Opere*, vol. 3, p. 244: «Il re Edipo, che ha ucciso suo padre Laio e sposato sua madre Giocasta, è soltanto l'appagamento di un desiderio della nostra infanzia».
- ¹⁸ Cfr. *Traumdeutung*, p. 152; tr.it. p. 132: «Rimane pur sempre la possibilità che, una volta interpretati, anche i sogni penosi e angosciosi si rivelino appagamenti di desideri».
- ¹⁹ Cfr. SW VIII, p. 24: «ÖDIPUS: Mit meinen Vätern hauste meine / schlaflose Seele. / PHÖNIX: Wie, der Toten, die / du nie gesehen hast, entsannst du dich? / ÖDIPUS: Nein - sie entsannen sich des Enkels und / durchzogen mich, und es war mehr als Lust / und mehr als maßlose Begier, es war / die Lust und Qual von Riesen» («EDIPO: Con gli avi abitava la mia anima insonne. / FENICE: Come, dei morti che tu mai hai visto / ti rammentavi? / EDIPO: No - loro rammentavano il nipote / e mi pervadevano, ed era più che gioia / e più che desiderio sconfinato, era / gioia e tormento di giganti», *Edipo Oscar*, p. 51).
- ²⁰ SW VIII, p. 43. «Le voci: Guardate il giovane / per il quale cantiamo: / come belva inseguita vola / laggiù, dove albeggia, - / sul trono del vecchio si asside - / del nostro sangue è figlio!» (*Edipo Oscar*, p. 71).
- ²¹ Il legame ininterrotto con il passato, esemplificato nei propri morti, è dichiarato nella celebre lirica *Über Vergänglichkeit* del 1894. Cfr. anche, nel presente lavoro, il par. 1 del cap. I.
- ²² In un appunto relativo alla III scena del II atto Antiope chiama Creonte «den Mann ohne Schatten» («l'uomo senz'ombra»). Cfr. SW VIII, p. 579. Nelle recensio-

- ni che seguirono alla prima del dramma fu dato ampio spazio a questo personaggio che, con il suo *spleen*, andava fortemente incontro alla sensibilità dell'epoca: cfr. WUNBERG 1972, pp. 145-154, e SÖSEMANN 1989, pp. 35-60.
- ²³ SW VIII, p. 49 s. «Quali azioni mai potevo compiere? Erano / tutte sterili, dal capo di Laio non / strappavano di certo la corona. / Lasciai inerti le mani. / Peregrinai, la terra mi nauseava, / andai per mare, il mare era esaurito. / Voglia di donna, esaurita in anticipo, / come se tutte le avessi avute, nude, / nel mio sogno e poi allontanate. / Ogni cosa del mondo, sì, anche il delitto, / mi ascolti, mago, anche il delitto, così insipido / come se assaggiato l'avessi e sputato lontano. / Mago, per me si estinguevano gli dèi, come / fiaccole consunte!» (*Edipo Oscar*, p. 79).
- ²⁴ Cfr. *Ad me ipsum*, GW R III, p. 613: «Ohne Glauben an die Ewigkeit ist kein wahrhaftes Leben möglich» («Senza fede nell'eternità non è possibile una vita autentica»), intendendo per eternità, in senso generale, l'esistenza del mondo anche al di là del singolo: la colpa di Creonte è nel tentativo di racchiudere il mondo in sé invece che se stesso nel mondo; in altre parole, nel non sapersi dare. È il tema accennato anche nei personaggi di Candaule e di Penteo (cfr. par.3 del cap. III).
- ²⁵ Cfr. STEFFEN 1974, p. 212.
- ²⁶ Sia il giovane scudiero, sia il personaggio wildiano si danno alla morte come a un estremo atto d'amore; entrambi restano in scena, cadaveri, nella generale indifferenza (devo il suggerimento a Franco Serpa). È questa una prova ulteriore - nonostante Hofmannsthal lo neghi - dell'influenza esercitata da Wilde, e in particolare da *Salome*, sui drammi 'greci': oltre alle affinità già rilevate con *Elektra*, altri richiami, come si vedrà nel seguito, si rintracceranno nella *Ägyptische Helena*.
- ²⁷ Cfr. B II, p. 210 (lettera del 21 settembre 1905): «Credo che la parte del ragazzo sia proprio come Ella desidera. È un episodio di 20 minuti, ma dentro, mi pare, vi è tutto un destino, il destino della giovinezza. Egli perde la fede nella persona che amava. Dal punto di vista dell'attore, l'aspetto forte e difficile della parte - per cui solo Lei può interpretarla - consiste nel far *percepire* la frattura che la sua giovane anima subisce»; e ancora il giorno dopo (ivi, p. 212): «Parla e parla con calore, lascia a Creonte appena lo spazio per sospirare ("Ragazzo, quando sarò re..."), parla forte nel suo entusiasmo fanciullesco, e l'anima è tutt'uno con il suo discorso (mentre in Creonte è tanta la distanza tra l'una e l'altro)».
- ²⁸ Cfr. il frammento del 1903 *König Kandaules*, SW XVIII, p. 273: «Das Verbrechen des Königs an seinem Königtum. Er will das Mythische auflösen» («Il delitto del re contro la propria regalità: vuole eliminare l'elemento mitico»).
- ²⁹ Questa fondamentale differenza - evidente anche nella diversa esperienza del tempo - tra il personaggio di Giocasta e quello di Creonte è ben rilevabile in due punti del dramma: SW VIII, p. 52 s.: «DIENER: Nur kaum / geruhet hast du nach dem Bad, die Augen / kaum zugetan. / KREON *kehrt ihm den Rücken. Der Diener geht sich neigend*: Die Augen kaum. Und dennoch / so maßlos widerlich geträumt. Mich alt geträumt, / mit einer wüsten Schwere in den Gliedern, / und noch nicht König, immer noch nicht König / in Theben!» («UN SERVO: Poco hai riposato dopo il bagno, / appena hai chiuso gli occhi. / CREONTE *gli volta le spalle. Il servo si allontana inchinandosi*: Appena chiuso gli occhi. Eppure, / sogni infiniti, ripugnanti: che ero vecchio, / con una torpida pesantezza nelle membra, / e non ancora re, pur sempre non ancora re / a Tebe!». *Edipo Oscar*, p. 82, qui fortemente modificata); e ivi, p. 115, dove Giocasta sperimenta la situazione

opposta: «In einen Schlaf hast du mich wie in Feuer / hinabgeworfen und mir drin erneut / die Seele und die Glieder» («Nel sonno / mi hai gettata come dentro a un fuoco e là / mi hai rigenerato anima e membra», *Edipo Oscar*, p. 145).

³⁰ La maternità come miracolo, evento decisivo e massima realizzazione possibile per la donna, è una delle idee portanti nel pensiero di Hofmannsthal - si pensi a *Die Frau ohne Schatten*. L'insistenza sull'essenza materna di Giocasta sembra un ulteriore 'indizio di non colpevolezza' relativamente al problema dell'incesto, come si vedrà meglio nel seguito.

³¹ SW VIII, p. 76. «Come spiega tutti i segni - / come comprende e insieme fraintende!» (*Edipo Oscar*, p. 106, qui fortemente modificata).

³² Ivi. «Il brigante / fu solo vile schiavo deforme per qualcuno / celato nelle tenebre. Così il figlio colpì il padre» (*Edipo Oscar*, ivi).

³³ BACHOFEN 1861, p. 230 (tr.it. Torino 1988, p. 595).

³⁴ Anche il padre di Admeto, nell'*Alkestis*, è vecchissimo («*uralt, fast phantastisch*» è definito nella didascalia che accompagna il suo ingresso in scena, GW D II, p. 67); ciò che tuttavia distingue Antiope dalla figura del vecchio morbosamente attaccato alla vita è il suo trovarsi e riconoscersi sulla soglia tra vita e morte.

³⁵ Anche Clitennestra era stata identificata come una rappresentante estrema del matriarcato, già però proiettata in un mondo patriarcale le cui leggi, infatti, la condanneranno inesorabilmente; con Antiope sembra invece di trovarsi in un periodo immediatamente antecedente: anche qui si tratta di un mondo già 'maschile' (chi governa è il re, è Laio a decidere la sorte dell'infante Edipo ecc.), nel quale, tuttavia, si avverte ancora fortissima l'influenza femminile, quasi che le prerogative matriarcali avessero rinunciato all'esercizio diretto del potere 'politico', ma avessero altresì mantenuto la propria giurisdizione sulla sfera, non meno importante e comunque quasi sempre contigua, del 'sacro'.

³⁶ Cfr. SW VIII, p. 69: «...uralte Götter nähren / mein altes Blut, die Nacht und andere, / zu denen ihr zu wenig betet... [...] / Ich lebe halb im Leben, halb im Tod» («...antichissimi dei nutrono / il mio vecchio sangue, la notte e altri, / che voi pregate troppo poco... [...] / Vivo nella vita a metà, a metà nella morte» (*Edipo Oscar*, p. 98). Il personaggio di Antiope potrebbe aver tratto più di una suggestione dalla figura di Olympiàs, la madre di Alessandro Magno, nella descrizione che ne dà Giovanni Pascoli nel componimento *Alexandros*, del 1895: «Olympiàs in un sogno smarrita / ascolta il lungo favellio d'un fonte, / ascolta nella cava ombra infinita / le grandi quercie bisbigliar sul monte» (PASCOLI 1904). Sulla possibilità che Hofmannsthal abbia conosciuto la poesia di Pascoli, e in particolare i *Poemi conviviali*, cfr., nel presente lavoro, la nota 38 del cap. VI.

³⁷ SW VIII, p. 65. «Guai alle femmine sterili» (*Edipo Oscar*, p. 95).

³⁸ Ivi, p. 89 s. «da tormenti infiniti si leva il semidio!»; «Mostraci il salvatore!»; «Dall'assassino non levare gli occhi» (*Edipo Oscar*, p. 118s).

³⁹ Il quale, tuttavia, nell'*Alkestis* si riabilita *in extremis* istituendo un rapporto positivo con la propria regalità, ovvero sacrificando il proprio dolore personale sull'altare del diritto sacro e 'sociale' dell'ospitalità.

⁴⁰ Cfr. SW VIII, p. 87: «Sie können nicht / mit ihrem Blut in ihrem Leibe hausen: / es wühlt in ihnen, ihre Adern schwellen / wie Schlangen um den Leib, sie sind sich nicht / genug gewaltig, ihre Hände sind / nicht stark genug zu wühlen in der Welt, / ihr Mund kann nicht in alle Früchte beißen, / noch sterbend buhlt ihr Aug' umher und wird / nicht satt: so zeugen sie die Kinder, zeugen neu / begie-

rige Lippen, neue wilde Hände / und neue Glieder, die umklammern können, / aus ihrem Blut heraus, bis daß sich Blut / und Blut in dunklem Wald begegnet, Haß / und Haß die Augen schief verschränkt und Glied / in Glied sich krampf- (Non sanno abitaré nel corpo con il sangue: / dentro si contorce, si gonfiano le vene / come serpi attorno al corpo, non sono / possenti a sufficienza, le loro mani non sono / forti quanto basta per frugare nel mondo, / la loro bocca non può mordere ogni frutto, / già morente ancora tresca il loro occhio e / non si sazia: così generano i figli, generano dal loro sangue / nuove labbra bramosi, nuove mani violente e / nuove membra capaci di avvinghiare / finché sangue incontra sangue nella / buia foresta, odio e odio incrociano gli occhi / torvi, membro a membro si attorce», *Edipo Oscar*, p. 117). Giustamente FICK 1988 sottolinea la determinante influenza schopenhaueriana (soprattutto della *Metaphysik der Geschlechtsliebe*) sul dramma (in particolare p. 267 ss.).

⁴¹ SW VIII, p. 90. «TIREZIA: Per te sono venuto. / GIOCASTA: Mi consacri? / TIREZIA: No, madre, sei tu che mi consacri» (*Edipo Oscar*, p. 119).

⁴² SOFOCLE, *Edipo re*, vv.316-318 (tr.it. Corrales, cit.). Cfr. anche la versione di Hofmannsthal nel suo *König Ödipus* (SW VIII, p. 142): «Weh, schlimmes Wissen, qualvolles Schauen, / wo Grausen am Ende steht! / O weh, ich wußt' es vorher und konnt' es vergessen - / vergessen - nimmer sonst kam ich hierher» («Ahimè! Tremendo sapere, straziante vedere, / quando al termine s'erger l'orrore! / Ahimè! Io lo sapevo e potei dimenticarlo - / dimenticarlo - mai, altrimenti, sarei venuto qui»).

⁴³ «Nel mondo patriarcale l'incesto, proprio in quanto profondamente desiderato, era severissimamente interdetto. Non lo era, naturalmente, alla divina madre originaria, ma appunto, e a maggior ragione, alle madri mortali» (KERÉNYI 1968, p. 13). L'osservazione di Kerényi contraddice solo apparentemente la tesi dell'innocenza di Edipo: essa, infatti, oltre ad accennare più al carattere meramente sociale, che non a quello morale, della colpa, sottolinea un'interessante, ancorché spiegabilissima, eccezione al divieto di incesto: la «göttliche Urmutter». Ma Giocasta, la Giocasta di Hofmannsthal, non ha forse i tratti caratteristici (regalità, rapporto misterioso con il tempo, capacità di mutarsi ecc.) di una figura mitica di questo genere? Lo stesso Edipo, nel I atto, esponendo a Fenice le ragioni che lo hanno tenuto sino ad allora lontano dalle donne («weil keine eine Königin war»), afferma con chiarezza il carattere 'speciale' di colei alla quale si indirizza il suo desiderio: «Kinder zeug' ich einst mit einer, / die mit heiligen Händen im dämmernden Hain / darf Bräuche üben, die allen Wesen verboten sind, nur ihr nicht: / denn zu ihr reden aus dunkelnden Wipfeln im Abendwind / Götter, die ihre Väter sind» (SW VIII, p. 30. «Figli un giorno genererò con quella, che nel bosco ombroso, con mani consacrate, / riti può praticare a ogni essere interdetti, tranne che a lei: / perché a lei dalle cime oscure nel vento della sera parlano / dèi che sono i suoi padri», *Edipo Oscar*, p. 57, fortemente modificata). Cfr. anche BOLLACK 1993, p. 31, e G.PADUANO, il quale nella sua introduzione *Dopo Freud...*, cit., parla di «incesto lecito» (p. 20), salvo poi, in PADUANO 1994, p. 141, non considerare «una tesi attendibile [...] vedere nell'incesto il compiersi perfetto di quell'istanza dionisiaca che tanto affascinò Hofmannsthal».

⁴⁴ SW VIII, p. 95. «mi è concesso / intraprendere e quindi proseguire» (*Edipo Oscar*, p. 125).

⁴⁵ E infatti Edipo, prima di affrontare la sfinge, simbolicamente offrirà in sacrificio agli dèi il proprio bastone di viandante (cfr. SW VIII, p. 98).

- ¹⁶ SW VIII, p. 99. «Non ho mai vissuto!» (*Edipo Oscar*, p. 129).
- ¹⁷ Un procedimento analogo sarà alla base dell'incontro tra Octavian e Sophie nel *Rosenkavalier*.
- ¹⁸ SW VIII, p. 96 s. «GIOCASTA: Non puoi! E' la tua morte! Non farlo, per amore di tua madre. / EDIPO: Per amore di mia madre, donna? / Oh, allora davvero voglio farlo» (*Edipo Oscar*, p. 126).
- ¹⁹ Ivi, p. 101; «Siamo alla meta» (*Edipo Oscar*, p. 131). R. WAGNER, *Tristan und Isolde*, v. 685.
- ²⁰ In *Tristan und Isolde* i tre livelli di significato della frase sono: la Cornovaglia; la morte per entrambi; la passione d'amore. In *Ödipus und die Sphinx*: la grotta della sfinge; la morte di Edipo; il compimento del destino che vuole quest'ultimo re e sposo di Giocasta. Sulla presenza di elementi wagneriani - d'altronde già fortemente attivi in Péladan - nell'opera richiamava l'attenzione già Leo Berg in una recensione del marzo 1906 (in «Das literarische Echo», 12, 15.3.1906; anche in WUNBERG 1976, p. 150); vi accennava poi anche R. Kassner nella sua *Erinnerung an Hugo von Hofmannsthal* (FIECHTNER 1963); con riguardo esclusivo al tema dell'"incesto lecito", vi ha insistito da ultimo G. PADUANO, *Dopo Freud...*, cit., p. 20s.
- ²¹ SW VIII, p. 101. «Reso cieco dai tormenti» (*Edipo Oscar*, modificata, p. 132).
- ²² LANDAUER 1978 si chiede se non sia proprio l'uccisione del Morente l'enigma da risolvere per poter vincere la sfinge (p. 90).
- ²³ Ivi, p. 103 s. «...crede di / essere un dio che dona morte e vita, e lascia che il / respiro della morte gli gocci dalle chiome come un olio sacro» (*Edipo Oscar*, p. 134).
- ²⁴ Ivi, p. 105 s. «Mi ha chiamato per nome! "Edipo", mi ha detto, / "salute a te, Edipo, tu che sogni sogni profondi!" / Conosciuto! Anche qui conosciuto! Il mondo non ha / forra che non sia colma delle mie dannazioni. Non / posso celarmi in alcun luogo. Questa Tebe straniera, / qui, è una grotta che mi conosce bene. / scosso dall'orrore / Il demone, / lo spaventoso demone ha familiarità con me!» (*Edipo Oscar*, p. 136). Deve essere stata soprattutto questa scena a influenzare l'interpretazione 'heideggeriana' di SCHILDKNECHT 1935 (p. 77): «Che cos'è il bene e il male per Edipo? Ciò che origina la sua tragedia è solo e unicamente il suo esser gettato. [...] *Edipo e la sfinge* di Hofmannsthal è completamente penetrato dal senso di questo esser gettato, di un'azione non compiuta bensì subita. Né Edipo, né Creonte agiscono, essi vengono agiti».
- ²⁵ Cfr. ROSCHER 1897-1902, Bd. IV, pp. 1363-1378; BACHOFEN 1980, p. 372 ss.; KERÉNYI 1972, pp. 99-101; *Der kleine Pauly*, Bd. V.
- ²⁶ Per alcuni filoni del mito, la colpa è l'amore omosessuale per Crisippo; per altri la disobbedienza all'oracolo che gli imponeva di non generare figli. Seguendo questi ultimi, «la cosa importante», scrive ROSCHER 1897, p. 1368, «è che dietro la sfinge vi è il dio delfico, il quale intende così punire la disobbedienza di Laio e Giocasta. Nonostante il suo avvertimento essi avevano generato il figlio della disgrazia, Edipo». Per Hofmannsthal, invece, la colpa è consistita nella decisione di far sparire il bambino.
- ²⁷ Ivi, p. 1365.
- ²⁸ SW VIII, p. 106. «qui giaccio, e volevo compiere / azioni, e null'altro ho fatto che consegnarmi alla morte!» (*Edipo Oscar*, p. 137). Nella sua sostanziale ambiguità androgina la sfinge è una figura molto vicina alla sensibilità di quegli anni. In un appunto non datato, riprendendo un coperto accenno di

- Péladan Hofmannsthal pensa a una riscrittura della scena della sfinge nei termini seguenti (SW VIII, p. 585): «Ödipus umzuarbeiten: vielleicht daß er mit der Sphinx etwas phantastisches erlebt in ihrer Höhle bei ihr liegt, die einem weiblichen Dämon gleicht - die Höhle; beim Aufgehen des Vorhanges Ödipus finster, nach vollzogenem Beischlaf» («Modificare Edipo: Forse vive con la sfinge un'esperienza straordinaria, giace con lei che assomiglia a un demone femminile - la grotta; all'aprirsi del sipario, Edipo cupo dopo l'amplesso compiuto»).
- ⁵⁹ JENS 1955, p. 87.
- ⁶⁰ SW VIII, p. 110 s. «Sono un re e un mostro / in un solo corpo, strangola presto entrambi: / nessun dio li separa, uccidimi! / Potrei figurarmi, in questa notte, di aver / compiuto l'azione che con mano estatica strappa / il fiore della vita dai vibranti campi elisi! / Potrei figurarmi di essere il più grande degli / uomini, il figlio eletto della felicità! Prendi, / su uccidimi!» (*Edipo Oscar*, p. 141).
- ⁶¹ In SW VIII Nehring ha ritenuto di dover pubblicare la versione priva del monologo finale, in quanto a suo giudizio è questa la forma del testo che Hofmannsthal avrebbe privilegiato. Pur concordando con la sua scelta, che va nella direzione anche da me seguita di considerare l'opera autonomamente, prescindendo dal progetto originario di trilogia, non mi sento tuttavia di dar torto a PADUANO 1994, quando afferma (p. 141) «che per nessuna ragione al mondo si sarebbe dovuto rinunciare a questa pagina».
- ⁶² Cfr. NEHRING 1974.
- ⁶³ STEINGRUBER 1956 stigmatizza la traduzione di Hofmannsthal come «recht unzulänglich» (p. 24); BOLLACK 1993, richiamandosi a BOHNENKAMP 1976, analizza il rapporto di dipendenza con le traduzioni di riferimento.
- ⁶⁴ JENS 1955, p. 91, nota.
- ⁶⁵ Anche in questo caso si rimanda alla *Entstehungsgeschichte* in SW VIII. In particolare, però, cfr. B II, p. 210 (lettera del 21 settembre 1905 a G.Eysoldt), e NEHRING 1974, p. 111.
- ⁶⁶ Atteggiamento sostanzialmente corretto se considerato nell'ottica di un autore che comunque intendeva 'attualizzare' i testi di partenza. Sembra pertanto poco pertinente l'osservazione di STEINGRUBER 1956, p. 14, la quale afferma che «al coro di Hofmannsthal manca la distanza dagli accadimenti della tragedia; in questo modo egli rinuncia anche a quello sguardo d'insieme in grado di riconoscere nel particolare l'esemplarità e di affermare verità universalmente valide», ciò che non era sicuramente nelle intenzioni di Hofmannsthal fare.
- ⁶⁷ Anche per quest'opera BOHNENKAMP 1976 ha individuato il testo di riferimento nella versione di J.A.Hartung del 1851 (p. 200).
- ⁶⁸ Un esempio - altri se ne addurranno in seguito - è già l'entrata in scena, nella quale non vi è più traccia della solennità e regalità dell'Edipo sofocleo. Cfr. SW VIII, p. 133: «Ödipus tritt hastig heraus» («Edipo esce precipitosamente»). Cfr. anche STEINGRUBER 1956, p. 20.
- ⁶⁹ La scena, davvero selvaggia in Sofocle, dell'accecamento («Strappando dalla veste di lei le fibbie d'oro...», v.1268, tr.it.Correale, cit.) diventa in Hofmannsthal (SW VIII, p. 178): «Und dann nimmt er ihr / die goldnen Spangen ab, ganz sanft, die Spangen / vom Kleid...» («E poi le toglie le fibbie d'oro, delicatamente, le fibbie dalla veste...»).
- ⁷⁰ SOFOCLE, *Edipo re*, tr.it.cit., vv.374-375.

- ⁷¹ SW VIII, p. 145. «Tu creatura / che eternamente abita nella più oscura notte, che hai tu / da fare qui con noi? Che cosa mai / puoi fare a coloro che abitano nella luce?»
- ⁷² Cfr. ROHDE 1907, Bd.II, pp. 52-59 (trad.it., pp. 389 ss.).
- ⁷³ SOFOCLE, *Edipo re*, tr.it.cit. Anche se si tratta di un alleggerimento a dir poco curioso: l'Edipo di Hofmannsthal, infatti, definisce Creonte (SW VIII, p. 146) «mein geschwornen Freund» («amico giurato», o «dichiarato»), ricorrendo a un termine che, in tedesco esattamente come in italiano, si attaglia nell'uso assai più al sostantivo *Feind*, «nemico», che non a *Freund*, «amico».
- ⁷⁴ Cfr. SOFOCLE, *Edipo re*, vv.583-615, e SW VIII, p. 152.
- ⁷⁵ Eppure la profezia di Tiresia in *Ödipus und die Sphinx* si era ben avverata!
- ⁷⁶ SW VIII, p. 180. «Cosa dovrei guardare ancora? / Il padre, laggiù, quando lo incontrerò?»
- ⁷⁷ SOFOCLE, *Edipo re*, tr.it.cit., vv.1371-1373.
- ⁷⁸ Sulla concezione della luce si rimanda a LANDOLFI 1992 e, nel presente lavoro, al par. 2 del cap. VI. Cfr. anche STEINGRUBER 1956, p. 27.
- ⁷⁹ Oltretutto, come si è visto, il personaggio di Creonte - come già quello di Tiresia - costituisce una difficoltà insormontabile rispetto al piano della trilogia.
- ⁸⁰ SW XVIII, p. 251; apparati ivi, p. 507.
- ⁸¹ Sembra risalgano, rispettivamente, al 1903 e al 1904 i due brevi appunti contrassegnati in SW XVIII (p. 252) come N5 e N6: si tratterebbe in questo caso delle uniche testimonianze di un interessamento di Hofmannsthal per il soggetto in quei due anni. La mancanza di date autografe rende comunque molto incerta la datazione. Cfr. ivi, p. 508.
- ⁸² Ivi, p. 253.
- ⁸³ Il procedimento, realizzato alla perfezione nella *Frau ohne Schatten* nella contrapposizione tra coppia divina e coppia terrena, è presente anche in *Ariadne* (Primadonna-tenore; Arianna-Bacco) ed è qui adombrato nella specularità tra il personaggio punito dalle Eumenidi con la paralisi, la cui unica funzione vitale rimasta è la vista, e Edipo, punito con la cecità, la cui trasfigurazione dopo le infinite sofferenze ridarà a quello la vita. Cfr. ivi, p. 255 ss.
- ⁸⁴ Ma con una differenza sostanziale: in Edipo la sofferenza è risultato dell'azione, quindi espiazione; in Antigone, al contrario, è condizione preliminare dell'azione, quindi iniziazione.
- ⁸⁵ SW XVIII, p. 255. «Natura e destino umano; per noi un'opposizione: l'uomo errante nella natura con il peso dei suoi dolori, incapace di liberarsene; gli alberi, i ruscelli crudelmente insensibili verso di lui come verso il cervo inseguito. Per gli antichi era diverso: destino eroico, così come sofferenza eroica, sono forze demoniche capaci di mutarsi in una mite demonia naturale. Così Edipo, con i suoi tormenti innominabili, è trapiantato su suolo attico. Per questo la tragedia riesce a sfociare nell'idillio. I vecchi balbettanti dagli occhi umidi: vero idillio. / Il rapporto degli uomini con alberi e case in Giotto».
- ⁸⁶ Ivi, p. 256. «Antigone: per lei l'intero mondo è edificato sulla sofferenza - e solo l'ora della morte del padre le restituisce le nuvole, i monti, il sole, l'acqua».
- ⁸⁷ Ivi, p. 258. «non si esce mai del tutto dal corpo materno».
- ⁸⁸ Uno degli aspetti psicologici sotterranei della 'crisi di Chandos' è sicuramente legato al matrimonio e alla paternità: che la poesia ammutolisca in concomitanza con questo mutamento di *status*, di là dai motivi contingenti non può essere considerato solo una coincidenza. Hofmannsthal, che per sua costituzione dovet-

te sentirsi sempre più un figlio che un padre, con la nascita della figlia (nel 1902), e più ancora con quella del figlio Franz (il 29 ottobre 1903, vigilia della 'prima' di *Elektra*), dovette provare un doppio senso di colpa: verso il se stesso poeta, figlio per eccellenza, e verso i figli, accolti da un padre poco 'paterno'. Su come questo groviglio psicologico e sentimentale abbia potuto riflettersi nell'opera, soprattutto nel personaggio ossessivamente 'filiale' di Elettra, cfr. LANDOLFI 1986.

⁸⁹ Ivi. «O tu, incarnata beatitudine del dolore, tu creatura della brama e dell'accecamento».

⁹⁰ Sulla figura di Antigone cfr. la lettera a Gertrud Eysoldt (cit. anche in SW XVIII, p. 508) del 21 settembre 1905 in B II, p. 211.

