

## ANTIGONA SOROR.

### HOFMANNSTHAL, LA CLASSICITÀ E IL FEMMINILE EROICO

#### ABSTRACT

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

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

---

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

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

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

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

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

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

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

\* \* \*

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Sento qualcuno errare per la casa.

[...]

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

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

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

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

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

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

\* \* \*

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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



## RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

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

Bd. 3 : *Dramen 1*, hrsg. von Götz E. Hübner - Klaus-Gerhard Pott - Christoph Michel, 1982.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

