

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

ABSTRACT

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

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

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

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

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

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

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

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

³ Per i rapporti di Hofmannsthal con Euripide si rimanda a RITZER 1971.

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

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

⁶ Cfr. UGOLINI 2011.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Ein symbolisches Motiv: dass Pentheus seinen eigenen Palast nicht kennt.¹⁴

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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