

Elena Raponi
(Milano)

*L'«Elektra» (1903) di Hugo von Hofmannsthal
tra Sofocle e D'Annunzio**

Abstract

Hofmannsthal's play «Elektra» aroused controversial reactions when it appeared in 1903: on the one hand, great enthusiasm, on the other hand irritation and hostility towards its undoubted “modernity”. This essay highlights some scarcely known aspects of the context in which the play came into being, focusing particularly on its relationship with the Sophoclean subtext and Hofmannsthal's coeval and later poetical works, as well as with D'Annunzio's drama «La città morta», performed in Vienna in 1902 and 1903 with Eleonora Duse in the main role.

Elektra, la tragedia composta nell'agosto-settembre 1903 dal poeta austriaco Hugo von Hofmannsthal, ha suscitato fin dal suo primo apparire un'infinita teoria di interpretazioni¹. Critici e lettori si sono interrogati e

* Il presente saggio trae origine dalla relazione tenuta il 7 dicembre 2011 presso l'Università Cattolica di Brescia nell'ambito del ciclo di conferenze “Letteratura e Teatro” organizzato in collaborazione con il CTB-Teatro stabile di Brescia per la direzione scientifica di Lucia Mor.

¹ Cfr. Hugo von Hofmannsthal, *Elektra*, a cura di Paola Gheri. Traduzione di Nicoletta Giacon con testo a fronte, Marsilio, Venezia 2012, p. 11. Al volume curato da Paola Gheri si rimanda per la ricca bibliografia contenuta alle pp. 185-193. Cfr. anche la bibliografia in appendice a H. von Hofmannsthal, *Elektra. Tragedia in un atto*, a cura di Jelena Reinhardt, Morlacchi, Perugia 2007, pp. 261-268. Molte, come si diceva, sono le linee interpretative della tragedia, che hanno posto l'accento ora sulla componente psicanalitica (cfr. Michael Worbs, *Mito e psicoanalisi nell'Elektra di Hugo von Hofmannsthal*, in «Cultura Tedesca», 8, dicembre 1997, pp. 81-94; Id., *Mythos und Psychoanalyse in Hugo von Hofmannsthals Elektra*, in *Psychoanalyse in der modernen Literatur. Kooperation und Konkurrenz*, hrsg. von Thomas Anz in Zusammenarbeit mit Christine Kanz, Königshausen & Neumann, Würzburg 1999, pp. 3-16; Jacques Le Rider, *Elektra de Hugo von Hofmannsthal*, in *L'Autriche de 996 à 1996. Tausend Jahre Österreich. Hommage à Gertrude Stohwitzer*. Études réunies par l'équipe du C.R.A.N., Université de Nice, Centre de Recherches autrichiennes, décembre 1996, pp.

continuano ancora oggi ad interrogarsi sul senso di una riscrittura che fin dall'inizio parve in qualche misura problematica persino al suo stesso autore²; accanto alle lodi entusiastiche non sono così mancati dubbi e riserve, come il rimprovero, mosso già dalla critica coeva, di una eccessiva compiacenza verso le mode letterarie del tempo. Riferendosi ai libri del fratello

93-103; Renate Langer, *Vom Nährwert der Sprache. Hungerkünstlerinnen in Texten von Galvagni, Flöss, Freud und Hofmannsthal*, in *Leiden ... Genießen. Zu Lebensformen und -Kulissen in der Gegenwartsliteratur*, hrsg. von Friedbert Aspetsberger und Gerda E. Moser, Studien Verlag, Innsbruck-Wien-Bozen 2005, pp. 185-200), ora su quella esistenzial-filosofica dell'opera o sulla sintesi di entrambe (Werner Frick, «Die mythische methode». *Komparatistische Studien zur Transformation der griechischen Tragödie im Drama der klassischen Moderne*, Niemeyer, Tübingen 1998, pp. 111-138); altre hanno considerato il testo dell'*Elektra* nella sua duplice fisionomia, di tragedia e di libretto d'opera (cfr. Fausto Cercignani, *Elektra e la prigione dell'io. La tragedia e il "libretto" di Hofmannsthal*, in «Studia Austriaca» XIV, 2006, pp. 43-79); altre ancora hanno privilegiato l'analisi dei rapporti con il testo sofocleo e con il mito tragico (si veda, ad esempio, Christoph König, *Artistenphilologie. Hofmannsthals Elektra gegen Sophokles*, in «Euphoriön», 95, 2001, 4, pp. 423-440; Martin Mueller, *Hofmannsthal's Elektra and its Dramatic Models*, in «Modern Drama», XXIX, March 1986, 1, pp. 71-91; W. Frick, «Die mythische methode», cit.; Christian Horn, *Remythisierung und Entmythisierung. Deutschsprachige Antikendramen der klassischen Moderne*. Dissertation, Universitätsverlag Karlsruhe 2007, pp. 159-182; cfr. anche l'introduzione di Paola Gheri all'edizione Marsilio, cit.; Hans Joachim Newiger, *Hofmannsthals Elektra und die griechische Tragödie*, in «Arcadia» 4, 1969, pp. 138-163; Malcolm Davies, *The three Electras: Strauss, Hofmannsthal, Sophocles, and the Tragic Vision*, in «Antike und Abendland», 45, 1999, pp. 36-63) o, ancora, con *Ein Brief* (Ernst Osterkamp, *Die Sprache des Schweigens bei Hofmannsthal*, in «Hofmannsthal-Jahrbuch», 2, 1994, pp. 111-138; Monika Meister, *Die Szene der Elektra und die Wiener Moderne. Zu Hugo von Hofmannsthals Umdeutung der griechischen Antike*, in *Inszenierte Antike – Die Antike, Frankreich und wir. Neue Beiträge zur Antikenrezeption in der Gegenwart*, hrsg. von Henry Thorau – Hartmut Köhler, Peter Lang, Frankfurt a.M. 2000, pp. 59-86; Eva Blome, «Schweigen und Tanzen». *Hysterie und Sprachskepsis in Hofmannsthals Chandos-Brief und «Elektra»*, in «Hofmannsthal-Jahrbuch», 19, 2011, pp. 255-282); altre, infine, hanno considerato l'opera come un documento della crisi dello storicismo (cfr. Daniel Fulda, *Dialektik der Dialektik. Das nicht nur dramaturgische Problem einer "modernen Tragödie" und die "Tragödie der Moderne" bei Ibsen, Hauptmann, Maeterlinck und Hofmannsthal*, in *Europäische Jahrhundertwende – Literatur, Künste, Wissenschaften um 1900 in Grenzüberschreitender Wahrnehmung. Erstes Colloquium*, hrsg. von Werner Frick und Ulrich Mölk, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 2003, pp. 7-30) o come una sofferta e autobiografica riflessione sul ruolo del poeta (Andrea Landolfi, *Hofmannsthal e il mito classico*, Artemide, Roma 1995, pp. 36-45).

² «Der Versuch, den Elektrastoff zunächst in einem scheinbaren Anlehungsverhältnis an Sophokles aus einem Gegenstand des Bildungsinteresses zu einem Gegenstand der Emotion zu machen, war jugendlich und verlief problematisch; aus seiner Bearbeitung wurde eine neue, durchaus persönliche Dichtung, deren Bedenkliches hinreichend festgestellt ist» (H. von Hofmannsthal, *Elektra. Tragödie in einem Aufzuge*, in Id., *Sämtliche Werke*, Bd. VII: *Dramen 5*, hrsg. von Klaus E. Bohnenkamp und Mathias Mayer, S. Fischer, Frankfurt a.M. 1997, p. 460).

Heinrich, da lui accusati di gelido estetismo, ma anche all'*Elettra* di Hofmannsthal, Thomas Mann scriveva, ad esempio, il 19 agosto 1904: «L'arte di queste persone è irritante senza essere profonda, ti entra terribilmente nelle midolla, ma senza lasciarvi il benché minimo frutto spirituale»³. In modo non dissimile si era espresso Alfred Kerr dopo la prima rappresentazione dell'*Elettra* a Berlino: «Questo lavoro provoca sicuramente una forte impressione più che un effetto profondo e durevole»⁴; eppure, fu proprio l'impronta inconfondibilmente “moderna” della riscrittura hofmannsthaliana ad assicurare il grande successo dell'opera, percepita come rivoluzionaria rispetto allo stile polveroso, al gusto storicistico-erudito che aveva caratterizzato fino ad allora le traduzioni e le rappresentazioni dei classici nella Germania guglielmina⁵. Il problema fu semmai che l'attenzione privilegiata, quando non esclusiva, per gli aspetti più innovativi e di attualità di questa *Elettra* novecentesca finì per metterne in ombra altri, meno appariscenti, a scapito di una valutazione complessiva del senso dell'opera, sia in rapporto all'archetipo sofocleo sotteso al testo sia in rapporto al mondo poetico hofmannsthaliano. Così Kerr, pur non negando all'*Elettra* momenti di intensa umanità, l'aveva definita una furiosa danza macabra, un'orgia sanguinaria in perfetto gusto estetizzante e simbolista, per concludere che il testo di Sofocle non era stato per il poeta austriaco se non il pretesto per un brillante esercizio di stile⁶.

³ Thomas Mann an Ida Boy-Ed, 19. August 1904, in *Ivi*, p. 401. Per la critica più recente si veda, a titolo di esempio, il commento di Franco Serpa: «In tanto magistero espressivo, in così vasta cultura c'è troppa esperienza d'epoca, troppe conoscenze allora di moda» (Franco Serpa, *Elektra. Dai Greci a Hofmannsthal*, in *Elektra. Tragedia in un atto* di Hugo von Hofmannsthal, Edizioni del Teatro alla Scala 1994, p. 90).

⁴ *Hofmannsthal im Urteil seiner Kritiker. Dokumente zur Wirkungsgeschichte Hugo von Hofmannsthal in Deutschland*, hrsg., eingel. und kommentiert von Gotthart Wunberg, Athenäum, Frankfurt a.M. 1972, p. 82. Il 12 ottobre 1903 Hofmannsthal aveva scritto a Christiane Thun-Salm, dalla quale aveva sollecitato un giudizio sull'opera: «Worin ich dem Sophokles gefolgt bin, das ist das Scenarium, der Aufbau, und daher ist auch mein Stück ebensowenig wie seines eigentlich ein Stück, sondern eine Katastrophe, nicht ein Leib, sondern ein abgehauener Kopf auf einer Schüssel. Aber ein Kopf, dessen Anblick ziemlich impressionieren kann, hoffe ich» (H. von Hofmannsthal, *Elektra. Tragödie in einem Aufzuge*, cit., p. 376).

⁵ Sintomatico è il giudizio espresso da Christiane Thun-Salm al poeta: «Wenn ich ganz aufrichtig sein soll, so muss ich eine Bemerkung machen: Mir ist mancher Ausdruck (im ersten Theil der Tragödie) zu derb oder zu stark. Dies kommt mir wie eine Disproportion vor zwischen diesem antiken Stoff u. seiner Behandlung. [...] Sie haben [...] das Drama modernisiert» (Christiane Thun-Salm an Hofmannsthal, 14. Oktober 1903, *ivi*, p. 377).

⁶ *Hofmannsthal im Urteil seiner Kritiker*, cit., pp. 79, 81.

Una vivace e polemica risposta a questo giudizio viene, indirettamente, da una lettera scritta dallo stesso Hofmannsthal a Richard Strauss il 23 luglio 1911. Per rassicurare il compositore, incerto sul senso dell'*Arianna a Nasso* alla quale stava allora lavorando, Hofmannsthal scriveva: «Pensa forse che anche solo la decima parte dei critici – sempre così attaccati agli aspetti più esteriori – sia riuscita finora a riconoscere, a intuire nel frequente ricorrere della parola “sangue” o in una certa violenza dello stile il vero motivo di fondo della “famosa *Elettra*”?»⁷.

L'obiezione di Hofmannsthal, chiaramente strumentale in quella circostanza, offre tuttavia una riprova ulteriore del delicato e tormentato rapporto che ha sempre legato la critica alla tragedia del 1903. Quella che qui si tenta è una lettura dell'*Elettra* che dia conto del senso dell'opera sia in relazione con l'avantesto sofocleo sia in relazione con la produzione poetica e saggistica di Hofmannsthal. Per quest'ultimo aspetto, in particolare, si prenderanno in considerazione le corrispondenze testuali interne all'opera coeva più che le interpretazioni suggestive, ma talora problematiche, rilasciate nel corso degli anni sull'*Elettra* dal suo stesso autore⁸. Quanto al debito della tragedia verso la cultura del tempo, che indubbiamente tende a sovrastare gli aspetti più autenticamente hofmannsthaliani del testo, si cercherà di mettere in luce dietro i molti influssi dell'epoca⁹, la forte componente dannunziana, che, in uno stretto connubio con l'arte della Duse, appare aver condizionato pesantemente l'ideazione e la realizzazione dell'opera. Sarà allora forse possibile approfondire il giudizio sulla modernità dell'*Elettra*, ampliandolo a comprendere aspetti finora trascurati dalla critica, e ricollocare così a pieno titolo all'interno della produzione hofmannsthaliana un'opera non occasionale, che ha rappresentato per il suo autore un interrogativo e un assillo a lungo irrisolti.

Se si guarda alla vastissima produzione di Hofmannsthal, l'*Elettra* segnò un momento – possiamo dire – di sperimentazione e di ricerca nel passaggio dall'opera giovanile, essenzialmente lirica, all'opera della maturità. Sono questi, per il poeta, anni di ricerca delle leggi del teatro “drammatico”, di riflessione sui concetti di “azione”, di “tragico” e “dionisiaco”, nei quali

⁷ Citato da H. von Hofmannsthal, *Elettra*, a cura di P. Gheri, cit., p. 30.

⁸ Paola Gheri le definisce «spesso inadeguate o fuorvianti all'interprete», *ibidem*.

⁹ Lo riconobbe lo stesso Hofmannsthal: «Ich ging von dem Gedanken aus eine Art freier Nachdichtung zu schaffen, dann aber bemächtigte sich die Phantasie des Stoffes und es wurde eben eine völlig neue Dichtung daraus, die wahrscheinlich für einen späteren Leser einmal sehr deutlich das Gepräge ihrer Entstehungszeit, Anfang des XXten Jahrhunderts, tragen wird» (Hugo von Hofmannsthal an Robert Breuer, 23. September 1928, in H. von Hofmannsthal, *Elektra. Tragödie in einem Aufzuge*, cit., p. 474).

Hofmannsthal credette per un certo tempo di trovare rimedio alle atmosfere psicologiche, esangui e sfibrate della letteratura decadente e impressionista della *Fin de siècle*. Anche il nuovo entusiasmo per il Rinascimento, tipico dell'epoca, e con esso la riscoperta del teatro shakespeariano, così come l'interesse per la drammaturgia greca, erano speculari alla coscienza epigonale e abulica della cultura di fine Ottocento e ne rappresentavano in un certo senso un correttivo: «Esiguo è il piacere che viene dall'azione, dall'armonia tra le forze vitali interne ed esterne, [...] dal corso del mondo shakespeariano»¹⁰ – aveva diagnosticato Hofmannsthal proprio nel suo primo saggio su D'Annunzio, da lui considerato il poeta più rappresentativo di quella temperie spirituale. Se nelle poesie e nella prosa dello scrittore italiano, Hofmannsthal coglieva il fascino suadente, ma inquietante di un'arte che possedeva al massimo grado il dono della suggestione musicale e dell'analisi, egli concludeva tuttavia che «il grande poeta che noi tutti attendiamo si chiama Menenio Agrippa ed è un signore grande e saggio: con meravigliose fiabe da pifferaio magico, con purpuree tragedie, specchi da cui il corso della vita si riverbera possente, cupo e scintillante, egli alletterà i fuggiaschi, così che ritornino a servire il giorno vivente, come si conviene»¹¹. La convinzione che solo il tragico, qui identificato *tout cour* con il teatro drammatico – cioè d'azione – e con il genere della tragedia, restituisse all'arte il suo contenuto di vita, permettendo così di superare gli eccessi dell'estetismo di fine secolo, impegna Hofmannsthal non solo come saggista, ma anche come poeta: «Ciò che mi attira e verso cui tende intimamente il mio lavoro – scriveva in quegli anni ad amici e colleghi – è il piacere dionisiaco, cupo e ardente, di inventare e realizzare personaggi tragici in situazioni tragiche», un piacere – continuava – che ha come equivalente simbolico «il contemplare alcuni quadri del Rinascimento»¹².

In questo incontro di scuola, per altro presto abbandonato, con la di-

¹⁰ H. von Hofmannsthal, *Gabriele D'Annunzio I*, in Id., *L'ignoto che appare. Scritti 1891-1914*, a cura di Gabriella Bemporad, Adelphi, Milano 1991, p. 77. Cfr. il testo orig. ted.: «Gering ist die Freude an Handlung, am Zusammenspiel der äußeren und inneren Lebensmächte, [...] am Shakespearischen Weltlauf» (H. von Hofmannsthal, *Gabriele D'Annunzio*, in Id., *Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden*, hrsg. von Bernd Schoeller in Beratung mit Rudolf Hirsch, Fischer Taschenbuch, Frankfurt a.M. 1979, Bd. 7: *Reden und Aufsätze I: 1891-1913*, p. 176).

¹¹ H. von Hofmannsthal, *Gabriele D'Annunzio I*, cit., p. 86.

¹² Hugo von Hofmannsthal ad Arthur Schnitzler, 19 luglio 1892, in Hugo von Hofmannsthal – Arthur Schnitzler, *Briefwechsel*, hrsg. von Therese Nickl – Heinrich Schnitzler, S. Fischer, Frankfurt a.M. 1964, pp. 23ss.

mensione del tragico e del dionisiaco, si inserisce dunque la riscoperta del teatro di Shakespeare e dell'*Elettra* di Sofocle, che Hofmannsthal lesse nel 1892 mentre lavorava ad *Ascanio e Gioconda*, una «lugubre tragedia del Rinascimento»¹³, e rilesse nuovamente nel 1901 per una tragedia, anch'essa incompiuta, *Die Gräfin Pompilia – La contessa Pompilia*, tratta da *The Ring and the Book* di Robert Browning, per giungere infine ai mesi della tarda estate del 1903, quando Hofmannsthal compose per il *Kleines Theater* di Max Reinhardt la sua *Elettra*¹⁴.

Hofmannsthal, com'è noto, si era già cimentato nella riscrittura dei classici greci. Al 1894 risale una libera traduzione dell'*Alceste* di Euripide, nella quale il poeta aveva risolto con grande sensibilità alcuni punti controversi del testo¹⁵, creando un dramma dalle atmosfere sospese e suggestive di tono simbolista. Con uguale sensibilità Hofmannsthal si avvicina ora al testo di Sofocle, più problematico, come vedremo, per la tematica trattata, offrendo con la sua riscrittura non solo un'opera nuova e indubbiamente “moderna”, ma anche una fine interpretazione della tragedia antica.

Prendiamo per un istante in esame proprio l'archetipo sofocleo. Mentre nelle *Coefore* di Eschilo aveva un ruolo marginale, in Sofocle *Elettra* è collocata al centro della tragedia, anche grazie a due novità narrative che gli studiosi della tragedia non hanno mancato di sottolineare¹⁶. La prima è che l'ordine tradizionale nella vendetta perpetrata da Oreste viene invertito. Infatti, diversamente da quanto accade in Eschilo e in Euripide, prima viene uccisa Clitennestra e poi Egisto. La tragedia non si chiude cioè con il matricidio, che aprirebbe idealmente alla continuazione del racconto con l'espiazione finale di Oreste. In altri termini, in Sofocle la vicenda mitica, la vendetta per l'omicidio di Agamennone, sfuma per così dire sullo sfondo, mentre risalta in primo piano la sofferenza di *Elettra*. Un'altra novità è

¹³ Hugo von Hofmannsthal a Richard Beer-Hofmann, Vienna, 26 giugno 1892, in H. von Hofmannsthal, *Briefe 1890-1901*, hrsg. von Heinrich Zimmer, S. Fischer, Frankfurt a.M. 1935, lett. n. 23, p. 44.

¹⁴ Sulla genesi del testo e sulla storia delle rappresentazioni si rinvia a H. von Hofmannsthal, *Elektra. Tragödie in einem Aufzuge*, cit., pp. 303-313.

¹⁵ Cfr. Cesare Marelli, *La fedeltà creativa dell'“Alkestis” di Hugo von Hofmannsthal*, in *Sacrifici al femminile. Alceste in scena da Euripide a Raponi*, a cura di Maria Pia Pattoni e Roberta Carpani, in «Comunicazioni sociali», XXVI, n.s., Sezione Teatro, 3, settembre-dicembre 2004, pp. 518-528.

¹⁶ Si veda a questo proposito l'introduzione di Enrico Medda in Sofocle, *Aiace. Elettra*. Introduzione di Enrico Medda. Traduzione di Maria Pia Pattoni. Note di E. Medda e M.P. Pattoni. Testo greco a fronte, BUR, Milano 2010 (1997), pp. 40-76.

nel movente della catastrofe: Elettra non sarebbe spinta solo dal desiderio di vendicare l'ingiusta morte di Agamennone, ma anche dall'odio maturato verso Clitennestra in tutti gli anni passati come serva nella casa degli assassini del padre¹⁷. L'atmosfera di cupa sofferenza che grava sulla desolazione quotidiana di Elettra muove dunque in Sofocle dal dramma umano personale della giovane più che dalla vicenda mitica, tanto che neppure il compimento della vendetta riesce completamente a dissolverla. Anche dopo la duplice agnizione, tra i due fratelli non si instaura una vera relazione affettiva; Elettra e Oreste restano estranei l'uno all'altra¹⁸, uniti solo dalla vendetta: «Uccidilo al più presto – è la richiesta di Elettra al fratello – [...] questo sarà per me il solo riscatto dalle mie lunghe sofferenze»¹⁹. Eppure, la morte dell'odiato Egisto non appare liberatoria; anzi, come è stato osservato, non ci si può sottrarre all'impressione che la vicenda mitica «si sovrapponga alla vicenda interiore di Elettra senza riuscire a riscattarne l'enorme sofferenza, senza ravvivarne la vita affettiva»²⁰.

Nella sua riscrittura, Hofmannsthal riprende gli aspetti problematici, disarmonici che già erano nel testo sofocleo e li accentua, con un linguaggio metaforico e immaginifico di grande impatto emotivo, portandoli alle estreme conseguenze. Innanzi tutto elimina dal testo qualsiasi riferimento alla cornice mitica, tagliando il prologo nel quale Oreste esponeva al precettore il piano della vendetta e sottolineando così, ulteriormente, la dimensione tutta umana del dramma. Allo stesso tempo sospende, senza per il momento risolverla, come vedremo, la discussa questione della valutazione “etica” del matricidio. Se Elettra e Oreste siano «nobili vendicatori del padre o brutali assassini»²¹, è per Hofmannsthal in fondo una questione malposta, in ogni caso tautologica e ripugnante alla sua coscienza artistica e morale, tanto da trovare risposta, come vedremo, solo molti anni dopo, in un'opera di impianto barocco, *Il gran teatro del mondo di Salisburgo* (1922). Non altrimenti si spiega l'espunzione dal testo hofmannsthaliano di qualsiasi riferimento alla vicenda mitica, non solo, come si è

¹⁷ Al coro delle donne, che le rimproverano di eccedere nel suo dolore, la giovane protesta che proprio il contegno della madre ha suscitato in lei «l'odio più profondo» (*Ivi*, p. 261); alla madre che le rinfaccia una condotta indegna per una principessa, Elettra replica: «il tuo odio e la tua condotta mi costringono a viva forza a comportarmi così» (*Ivi*, p. 291) e ancora «un odio antico è radicato in me» (*Ivi*, p. 353).

¹⁸ La disarmonia – osserva Medda – è evidente anche sul piano metrico: Oreste parla in trimetri giambici, Elettra in metri lirici (*Ivi*, p. 65).

¹⁹ *Ivi*, p. 369.

²⁰ *Ivi*, p. 74.

²¹ *Ivi*, p. 62.

accennato, nella struttura narrativa, ma anche sul piano lessicale. Le parole “vendetta” – *Rache* – e “giustizia”, che ricorrevano con frequenza nel testo sofocleo come sinonimi, e tutti i loro derivati, “vendicare”, “vendicatore” e simili, scompaiono totalmente nella riscrittura novecentesca, lasciando posto, nelle visioni deliranti della protagonista, all’immagine ossessiva di una caccia infernale in cui Clitennestra è la preda, incalzata ora dal cacciatore, Oreste, ora dai battitori o dal cane alle sue calcagna, al quale Elettra stessa si paragona²². Che cosa resta dunque, nella riscrittura del 1903, dell’*Elettra* di Sofocle? Forse proprio il dramma tutto umano di una esistenza sconvolta e devastata dall’odio ingenerato dal dolore e dall’ingiustizia: un odio che, se divora e atterrisce Clitennestra, divora però anche se stesso²³, straziando il povero corpo di Elettra come un avvoltoio strazia le carni di una carogna in putrefazione. «Ich füttere [...] mir einen Geier auf im Leib»²⁴: erano state le parole di Elettra nell’impietosa rappresentazione offerta dalle serve di palazzo in apertura di tragedia. Divorata dall’odio che una sofferenza continuamente rinnovata dalle privazioni e dalle percosse quotidiane alimenta in lei, Elettra sta dunque lentamente morendo²⁵. La tragicità della condizione umana di questa Elettra moderna, intuita con grande sensibilità da Hofmannsthal, è proprio qui, nell’immagine di un Io distrutto dall’odio generato dall’enorme male subito, un odio che finisce per avvolgere in un’unica spirale di violenza e di distruzione vittima e carnefice. Nell’intreccio di immagini e motivi che concorrono a creare la «straordinaria fattura di questa tragedia»²⁶ emergono, infatti, alcune singolari corrispondenze, di cui Hofmannsthal ha volutamente disseminato il testo, che suggeriscono una drammatica somiglianza nelle protagoniste

²² Appare impreciso, in questo senso, quanto affermato da Christian Horn a proposito dell’intreccio di elementi moderni ed arcaici nel discorso dei personaggi: «Einerseits wird die Figurenrede (insbesondere die Elektras) von mythisch besetzten Signalwörtern wie Zeit, Mord, *Rache*, Blut, Fluch, Beil, Jagd und Opfer dominiert» (Ch. Horn, *Remythisierung und Entmythisierung. Deutschsprachige Antikendramen der klassischen Moderne*, cit., p. 166, mio il corsivo).

²³ In uno stato di esaltazione per l’imminente uccisione di Clitennestra ed Egisto, Elettra afferma: «Haß ist nichts, er zehrt / und zehrt sich selber auf» (H. von Hofmannsthal, *Elektra. Tragödie in einem Aufzuge*, cit., p. 105).

²⁴ *Ivi*, p. 64.

²⁵ Non è un caso che così si percepisca lei stessa, come il cadavere della Elettra di un tempo, che ora non c’è più: «Ich bin nur mehr der Leichnam deiner Schwester» (*Ivi*, p. 101).

²⁶ F. Cercignani, *Elettra e la prigione dell’io. La tragedia e il “libretto” di Hofmannsthal*, cit., p. 57.

femminili, in particolare in Elettra e Clitennestra²⁷. Al termine del primo esaltato “sogno di sangue”²⁸ da cui è scandita la tragedia, Elettra, sentendo il proprio nome, «barcolla», come un sonnambulo risvegliato bruscamente; ma così è descritta anche Clitennestra nelle parole della stessa Elettra: «e tu vai barcollando / e sempre sei come in sogno»²⁹. Anche l'immagine della carogna che imputridisce, straziata da mosconi e avvoltoi, accomuna le due donne³⁰. E ancora, nel terzo e ultimo sogno di sangue, Elettra immagina l'agonia della madre negli attimi che precedono la morte, paragonandola all'attesa spasmodica e angosciata del naufrago che si vede sommerso dalle onde: «questo tempo ti è dato / per sentire cosa provi il naufrago, / quando il suo vano gridare rode il nero / delle nubi e della morte»³¹, salvo proiettare poco dopo su di sé la medesima delirante visione di vittima sacrificale³². L'odio ha finito dunque per avvicinare Elettra a Clitennestra, per legare indissolubilmente e tragicamente il destino dell'una al destino dell'altra, come confermano le parole sibilline di Elettra alla madre: «Non so di che mai potrei morire – / se non della tua morte»³³. Proprio la morte finale di Elettra in una danza dionisiaca – l'altra grande novità del testo

²⁷ Hofmannsthal stesso avrebbe dichiarato: «Die drei Frauengestalten sind mir wie die Schattierungen eines intensiven und unheimlichen Farbtones gleichzeitig aufgegangen» (H. von Hofmannsthal, *Elektra. Tragödie in einem Aufzuge*, cit., p. 459).

²⁸ “Sogno di sangue” è espressione manzoniana (cfr. *I Promessi sposi* di Alessandro Manzoni, 1840, cap. II). Già Alfred Kerr, in una delle prime recensioni della rappresentazione teatrale dell'*Elettra*, aveva parlato della protagonista come di una “Blutträumerin” (*Hofmannsthal im Urteil seiner Kritiker*, cit., p. 80).

²⁹ H. von Hofmannsthal, *Elettra*, a cura di P. Gheri, cit., p. 83. Si veda il testo tedesco: «so gehst du hin im Taumel, immer / bist du als wie im Traum» (H. von Hofmannsthal, *Elektra. Tragödie in einem Aufzuge*, cit., p. 75; a p. 68 la didascalia riferita ad Elettra: «Sie taumelt»).

³⁰ Nel dialogo con la figlia Elettra, la regina esclama: «Kann man denn / vergehen, lebend, wie ein faules Aas?» (*Ivi*, p. 79; a p. 64 la stessa immagine per Elettra).

³¹ H. von Hofmannsthal, *Elettra*, a cura di P. Gheri, cit., p. 107. Cfr. il testo ted.: «diese Zeit ist dir gegeben / zu ahnen, wie es Scheiternden zumut ist, / wenn ihr vergebliches Geschrei die Schwärze / der Wolken und des Tods zerfrißt», (H. von Hofmannsthal, *Elektra. Tragödie in einem Aufzuge*, cit., p. 85).

³² Nel secondo dialogo con la sorella Crisotemide, Elettra farnetica: «wenn man unter dir / gebunden liegt, und so an dir hinaufsieht, / an deinem schlanken Leib mit starrem Aug / emporschau'n muß, so wie Gescheiterte / emporschau'n an der Klippe, eh' sie sterben» (*Ivi*, p. 94). Cfr. la trad. it.: «Se sotto di te si giace in catene / e lo sguardo a te s'alza, al tuo agile corpo / deve alzarsi con occhio vitreo, / come il naufrago guarda allo scoglio prima di morire» (H. von Hofmannsthal, *Elettra*, a cura di P. Gheri, cit., p. 127).

³³ *Ivi*, p. 85; cfr. l'originale: «Ich weiß nicht, wie ich jemals sterben sollte – / als daran, daß du stürbest» (H. von Hofmannsthal, *Elektra. Tragödie in einem Aufzuge*, cit., p. 76).

hofmannsthaliano rispetto al racconto mitico e alla tradizione letteraria – appare a questo punto del tutto coerente con la vicenda umana della protagonista, anzi, per certi aspetti, la conclusione poeticamente e psicologicamente più persuasiva di una tragedia senza lieto fine³⁴.

Ma il dramma interiore di Elettra è reso da Hofmannsthal con il linguaggio tutto moderno e oggettivante di una “nuova psicologia”, quella psicologia dei nervi e dei sensi, salutata da Hermann Bahr fin dal 1890 in un saggio intitolato appunto *Die neue Psychologie*. «La nuova psicologia – aveva scritto il versatile critico letterario, animatore della modernità viennese – rintraccerà i sentimenti allo stato sensoriale, prima dell'impronta cosciente», per concludere: «La psicologia viene dislocata dall'intelletto nei nervi»³⁵. Con queste parole, Bahr coglieva la svolta avvenuta nella cultura

³⁴ È interessante che proprio all'*Elettra* di Hofmannsthal si siano richiamati i filologi classici per suffragare una interpretazione della tragedia sofoclea che sottolineava gli aspetti più cupi e disarmonici del testo rispetto a letture più acquietanti: «Auch ein Verweis auf Hugo v. Hofmannsthals *Elektra* darf hier nicht fehlen», scriveva ad esempio Friis Johansen nel 1964 in uno studio che fece epoca (Holger Friis Johansen, *Die Elektra des Sophokles. Versuch einer neuen Deutung*, in «Classica et Mediaevalia», XXV, 1964, p. 10 nota 8). Altrettanto interessante è seguire la discussione avviata dal saggio di Friis Johansen nell'ambito degli studi classici: Medda, ad esempio, pur riconoscendo che Sofocle «non struttura il finale in modo acquietante» afferma che la lettura datane da Friis Johansen, «indubbiamente affascinante per la sua modernità [!], appare però poco coerente con le linee che conosciamo del teatro di Sofocle» (Sofocle, *Aiace. Elettra*. Introduzione di E. Medda, cit., p. 59 e p. 60). Medda respinge fermamente l'ipotesi di una “affinità profonda” tra Elettra e la madre Clitennestra, perché ciò sarebbe in contraddizione con la tragicità tipica delle creature teatrali di Sofocle, «una tragicità – soggiunge – che risulterebbe profondamente intaccata se – nel caso di Elettra – accettassimo l'ipotesi di una sua intima corruzione» (*Ini*, p. 61). Eppure, per continuare una lettura “moderna” della tragedia classica, la tragicità di Elettra non parrebbe sminuita, ma semmai acuita nella dolorosa costatazione del pervertimento provocato nell'animo della giovane dall'ingiustizia patita. Lo ha espresso con grande sensibilità Manzoni, che, introducendo il “sogno di sangue” di Renzo, commentava per bocca del narratore: «I provocatori, i soverchiatori, tutti coloro che, in qualunque modo, fanno torto altrui, sono rei, non solo del male che commettono, ma del pervertimento ancora a cui portano gli animi degli offesi» (cito dall'edizione quarantana dei *Promessi sposi*, cap. II). Cfr. per queste riflessioni anche M. Mueller, *Hofmannsthal's Elektra and its Dramatic Models*, cit., p. 87: «To kill the heroine, as Hofmannsthal does, is to take the plot of the Sophoclean play to its radical conclusion [...]. Twentieth-century German scholars have promptly and with some justice read Hofmannsthal's ending into Sophocles' play».

³⁵ «die neue Psychologie wird die Gefühle in dem sensuellen Zustande vor jener Prägung aufsuchen. Die Psychologie wird aus dem Verstande in die Nerven verlegt» (Hermann Bahr, *Die neue Psychologie*, in *Das junge Wien. Österreichische Literatur- und Kunstcritik*

europea tra Ottocento e Novecento, quel passaggio dagli *états de choses* agli *états d'âme* che accompagnò la crisi del Positivismo, avviando un nuovo risveglio speculativo negli studi filosofici, scientifici e letterari, con una attenzione particolare, a Vienna, per il mondo dell'inconscio e per gli aspetti anche più oscuri e problematici dell'Io. Ai nuovi contenuti di realtà corrispose in ambito letterario la ricerca di nuove forme espressive, non solo nella narrativa – pensiamo alla tecnica del monologo interiore applicata da Schnitzler nel suo racconto *Leutnant Gustl* (1900) –, ma anche nel teatro, con l'affermarsi di una scrittura simbolista e di un nuovo stile recitativo antinaturalistico e antimimetico, in cui i gesti, i movimenti impercettibili e inconsci del corpo diventavano rivelatori del dramma psicologico, del mondo interiore del personaggio. In sintonia con questi sviluppi, Hofmannsthal mette ora in scena la devastazione prodotta nell'animo umano da un odio continuamente alimentato dalla sofferenza, mostrandoci i riflessi inconsci che quella devastazione interiore proietta sul piano fisiologico³⁶: Elettra, infatti, ha gesti parossistici, si rannicchia, è agitata dalle convulsioni, ha spasmi, schiuma – una sintomatologia per la quale il poeta austriaco, com'è stato ormai ampiamente sottolineato, si ispirò verosimilmente allo studio pionieristico di Sigmund Freud e Josef Breuer sull'isteria traumatica, *Studien über Hysterie*, apparso in prima edizione nel 1895 e da lui letto nel 1902. E tuttavia il modello prossimo per Elettra non sembra doversi cercare esclusivamente né primamente nel caso clinico di Anna O., la paziente descritta negli studi di Freud e Breuer. Di là dalla forma patologica di cui Hofmannsthal ha rivestito i segnali del disagio interiore della protagonista, lo stile di recitazione suggerito dal testo e dalle didascalie rinvia inequivocabilmente al nuovo linguaggio teatrale affermatosi in quegli anni e reso palpabile, in modo suggestivo, da Eleonora Duse, l'attrice drammatica alla quale Hofmannsthal aveva riconosciuto, nel primo dei tre saggi a lei dedicati, il dono dell'intuizione psicologica³⁷, la capacità di reci-

1887-1902. Ausgewählt, eingeleitet und hrsg. von Gotthart Wunberg, Bd. I: 1887-1896, Niemeyer, Tübingen 1976, p. 96).

³⁶ In un passo di diario del dicembre 1907, Harry Kessler ricorda un giudizio di Hofmannsthal sull'*Elettra*: «In ihr – aveva sostenuto il poeta di fronte all'amico – ist zum ersten Mal der Versuch gemacht, in einen tragischen Moment eine ganze menschliche Psyche zusammenzupressen, sozusagen einen Querschnitt durch eine Seele zu geben auch mit allen physiologischen Untergründen» (7. Dezember 1907 Harry Graf Kessler, *Tagebuch*, in H. von Hofmannsthal, *Elektra. Tragödie in einem Aufzuge*, cit., p. 430).

³⁷ H. von Hofmannsthal, *Eleonora Duse. Una settimana teatrale a Vienna*, in Id., *L'ignoto che appare. Scritti 1891-1914*, cit., p. 47 (cfr. il testo orig.: *Eleonora Duse. Eine Wiener Theater-*

tare non solo “la verità realistica”, ma anche la filosofia del personaggio, sollevandosi oltre il Naturalismo³⁸: «Con un fremito delle labbra, un moto delle spalle, un’oscillazione del tono, ritrae il maturarsi di una decisione, il rapido passaggio di una catena di pensieri, l’intero accadimento psico-fisiologico che precede il formarsi di una parola»³⁹ – aveva scritto nel marzo 1892 dopo aver visto recitare la *Duse a Vienna*⁴⁰. A questi mesi risaliva anche, come si ricorderà, il progetto drammatico per una “fosca” tragedia del Rinascimento – *Ascanio e Gioconda* – e la lettura dell’*Elettra* di Sofocle. Non sorprende allora che la figura di questa attrice tragica, profondamente venerata da Hofmannsthal come da Hermann Bahr, cominci a confondersi nella fantasia del poeta con l’immagine dionisiaca di «una scarna baccante con incavati occhi ardenti»⁴¹ per diventare, come vedremo, uno dei modelli decisivi per la caratterizzazione di *Elettra* quando, nella primavera del 1903, nei mesi che precedettero immediatamente la stesura dell’opera, Hofmannsthal vide la *Duse* interpretare a Vienna due tragedie di Gabriele D’Annunzio: *La città morta* e la *Francesca da Rimini*⁴².

Senza dunque voler negare l’influsso, sicuramente rilevante, ma, come si è cercato di mostrare, non esclusivo, delle scienze analitiche e, in particolare, della psicologia del profondo nell’*Elettra* di Hofmannsthal, appare a questo punto eccessivo parlare di un determinismo psichico al quale i per-

woche, in H. von Hofmannsthal, *Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden*, Bd. 7: *Reden und Aufsätze I. 1891-1913*, cit., p. 470).

³⁸ H. von Hofmannsthal, *Eleonora Duse – La leggenda di una settimana viennese*, in Id., *L’ignoto che appare. Scritti 1891-1914*, cit., p. 53.

³⁹ H. von Hofmannsthal, *Eleonora Duse. Una settimana teatrale a Vienna*, cit., p. 47 (cfr. il testo originale: «Sie malt mit einem Zucken der Lippen, einer Bewegung der Schulter, einem Schwenken des Tones das Reifen eines Entschlusses, das Vorüberschießen einer Gedankenkette, das ganze psycho-physiologische Ereignis, das dem Werden eines Wortes vorangeht», in H. von Hofmannsthal, *Eleonora Duse. Eine Wiener Theaterwoche*, cit., p. 471).

⁴⁰ Durante una prima tournée viennese dal 20 al 27 febbraio 1892, la *Duse* aveva portato in scena al Carltheater *La Signora delle Camelie* di Dumas figlio (20 e 27 febbraio), *Fedora* di Sardou (23 febbraio) e *Casa di Bambola* di Ibsen (25 febbraio) (cfr. Camillo Antona Traversi, *Eleonora Duse. Sua vita. Sua gloria. Suo martirio*, Successori Nistri-Lischi Editori, Pisa 1926, p. 76).

⁴¹ H. von Hofmannsthal, *Eleonora Duse. Una settimana teatrale a Vienna*, cit., p. 49; cfr. il testo orig.: «eine hagere Bacchantin mit tiefliegenden heißen Augen» (H. von Hofmannsthal, *Eleonora Duse. Eine Wiener Theaterwoche*, cit., p. 473).

⁴² *La città morta* andò in scena al Carltheater il 31 marzo 1903, la *Francesca da Rimini* il 3 aprile successivo. Nel 1902 la *Duse* aveva interpretato al Raimundtheater in una tournée viennese dal 2 aprile al 4 maggio, oltre alla *Francesca da Rimini* e a *La città morta*, anche *La Gioconda* (cfr. C. A. Traversi, *Eleonora Duse*, cit., p. 77).

sonaggi soggiacciono «indipendentemente dalla loro volontà cosciente e quindi da ogni possibile interrogativo morale»⁴³. La dimensione etica appare, infatti, presente, qui come in tutta la produzione poetica di Hofmannsthal, non tanto nella consapevolezza più o meno ossessiva della protagonista, che l'uccisione del padre rappresenti un torto, un'ingiustizia non ancora sanati⁴⁴, quanto piuttosto nella disamina pensosa del mondo interiore di Elettra e nella riflessione condotta dal poeta sul nesso esistente tra dissoluzione dell'Io e responsabilità personale.

Sono numerose le somiglianze e le analogie che avvicinano in questo senso Elettra ad altri personaggi dell'opera coeva di Hofmannsthal. Pensiamo a Claudio, il giovane esteta protagonista del dramma lirico *Il folle e la morte* (1893). «Mi voltai a guardare la vita: / – aveva esclamato Claudio – dove esser veloci non vale a correre / né esser coraggiosi giova alla contesa; dove / la sventura non rende tristi né la fortuna felici; / a domanda senza senso segue risposta senza senso»⁴⁵. La spettralità di un'esistenza priva di significato, in cui il rapporto causa-effetto e il naturale ordine delle cose si è smarrito o è stato grottescamente stravolto dalla violenza, emerge in modo simile, anche se con altra tragicità e in prima persona, nelle parole di Elettra: «Senza imenei / io non sono come le vergini, i dolori / di una partoriente io ho sofferto / e nulla ho messo al mondo, / profetessa sono sempre stata / e da me e dal mio corpo non ho tratto altro / che maledizioni e sconforto»⁴⁶. E come in Claudio il disagio per una vita non vissuta

⁴³ Paola Gheri scrive: «Rimosso dalla cultura e dalla coscienza non più mitologiche del moderno, il dionisiaco riaffiora nelle figure come incoercibile determinante psichica della storia personale, ora nella forma deviata di un indicibile disagio (Crisotemide e Clitemnestra), ora in quella altrettanto perversa di una sua infinita quanto impotente verbalizzazione (Elettra)». Ancora: «Se in Sofocle l'ordine morale umano si confronta con l'ordine religioso divino, in Hofmannsthal il mito, riattivandosi sul piano psicologico all'interno di una concezione moderna, quindi laica dell'esistenza, non rappresenta più l'ordine religioso, ma solo le forze interiori alle quali le figure soggiacciono indipendentemente dalla loro volontà cosciente e quindi da ogni possibile interrogativo morale» (H. von Hofmannsthal, *Elettra*, a cura di P. Gheri, cit., p. 24 e p. 176).

⁴⁴ W. Frick, «*Die mythische methode*», cit., p. 95.

⁴⁵ Cfr. il testo orig.: «Ich wandte mich und sah das Leben an: / Darinnen Schnellsein nicht zum Laufen nützt / Und Tapfersein nicht hilft zum Streit; darin / Unheil nicht traurig macht und Glück nicht froh; / Auf Frag' ohn' Sinn folgt Antwort ohne Sinn» (H. von Hofmannsthal, *Der Tor und der Tod*, in Id., *Sämtliche Werke*, Bd. III: *Dramen 1*, hrsg. von Götz Eberhard Hübner – Klaus-Gerhard Pott – Christoph Michel, S. Fischer, Frankfurt a.M. 1982, p. 67).

⁴⁶ H. von Hofmannsthal, *Elettra*, a cura di P. Gheri, cit., p. 147. Cfr. il testo orig.: «ohne Brautnacht / bin ich nicht, wie die Jungfrau'n sind, die Qualen / von einer, die gebärt, hab' ich gespürt / und habe nichts zur Welt gebracht, und eine / Prophetin bin ich

era espresso dall'immagine di una condizione di perenne attesa, di esistenza sospesa e sempre rinviata: «quel che mi tormentava, quel che mi allietava, / era come se non significasse mai se stesso, / no, parvenza anticipata di una vita futura / e immagine vuota di un'esistenza più piena / [...] / nel sogno confuso che alfin facesse giorno»⁴⁷, così anche l'esistenza di Elettra, attanagliata dal ricordo della morte violenta di Agamennone, è stata una vita non vissuta, sospesa nell'attesa del giorno del padre: «Non ho gioito del sole e neppure / delle stelle – si conclude l'amaro sfogo della giovane – perché tutto era nulla per me, / per amor suo, tutto per me non era / che un sogno, e ogni giorno altro non era / che una pietra miliare sul cammino!»⁴⁸. Il dramma dell'eroina sofoclea si è dunque trasformato, nella fantasia poetica di Hofmannsthal, nella vicenda tormentata di un Io moderno, sospeso in una condizione di sostanziale estraneità alla vita. Così se Claudio finiva per smarrire se stesso per la spettralità di un'esistenza da esteta, priva d'amore e di fedeltà, Elettra perde se stessa per quell'odio di cui è insieme, tragicamente, vittima e parte attiva. Comune ad entrambi è del resto il finale dionisiaco, l'ambiguità di una morte percepita allo stesso tempo come sconfitta e riscatto. Apparentemente diversa, ma in fondo simile è la condizione di Clitennestra: malata nell'anima, insonne, tormentata da sogni terrificanti, anche lei avverte il suo Io disgregarsi. «Allora la vertigine m'afferra, / – confessa la madre ad Elettra – d'un tratto non so più chi sono, e questo / è l'orrore: sprofondare nel Caos, / ed esser vivi»⁴⁹. In un dialogo equivoco e crudele che assomiglia ad una abnorme se-

immerfort gewesen / und habe nichts hervorgeholt aus mir / und meinem Leib wie Flüche und Verzweiflung» (H. von Hofmannsthal, *Elektra. Tragödie in einem Aufzuge*, cit., p. 103).

⁴⁷ Cfr. il testo orig.: «Und was mich quälte und was mich erfreute, / Mir war, als ob es nie sich selbst bedeute, / Nein, künftigen Lebens vorgeliehenen Schein / Und hohles Bild von einem vollern Sein / [...] In dumpfem Traum, es würde endlich tagen» (H. von Hofmannsthal, *Der Tor und der Tod*, cit., p. 67). Per la traduzione italiana mi sono appoggiata a H. von Hofmannsthal, *Il folle e la morte* (1893), in Id., *Piccoli drammi*. Traduz., introd. e note di Ervino Pocar, Rusconi, Milano 1971, p. 83 [Collana di Poesia diretta da Gilberto Forti 7].

⁴⁸ H. von Hofmannsthal, *Elettra*, a cura di P. Gheri, cit., p. 147. Cfr. il testo orig.: «und an der Sonne nicht und an den Sternen / hab' ich mich nicht gefreut, denn alles war mir / um seinetwillen nichts, es war mir alles / nur Merkzeichen, und jeder Tag war nur ein Merksteine auf dem Weg!» (H. von Hofmannsthal, *Elektra. Tragödie in einem Aufzuge*, cit., p. 104. Non è forse azzardato tradurre i versi centrali, con una piccola modifica: «perché tutto, di per sé, non era nulla per me», riferendo quindi l'espressione “um seinetwillen” non alla figura del padre, ma a “alles”, con un ulteriore avvicinamento a *Der Tor und der Tod*).

⁴⁹ H. von Hofmannsthal, *Elettra*, a cura di P. Gheri, cit., p. 91. Cfr. il testo orig.: «dann schwindelt's mich, ich weiß / auf einmal nicht mehr, wer ich bin, und das ist / das Grau-

duta di analisi dove il medico gioca con il paziente come il gatto col topo, Elettra cerca di indurre la madre a far riaffiorare alla coscienza l'azione da lei compiuta e rimossa, ma Clitennestra respinge ogni responsabilità, svuotando di senso parole e azioni: «Che stai mormorando? D'irrevocabile, dico / non c'è nulla. Non scorre tutto / davanti ai nostri occhi e si trasforma come nebbia? E noi stessi, noi! / e le nostre azioni! Azioni! Noi e le azioni! / [...] / Prima ci fu un prima, / poi un dopo ... io, nel mezzo, / non ho fatto nulla»⁵⁰. In questa delirante confessione si è voluto vedere da alcuni una conferma di quella crisi della parola e dell'Io, di cui la famosa *Lettera* di Lord Chandos (1902) sarebbe stata il primo manifesto, e tuttavia una simile valutazione non tiene conto del contesto in cui sono collocate le parole di Clitennestra, smascherate dalla stessa Elettra come argomentazioni pretestuose, e, più in generale del mondo poetico di Hofmannsthal. Clitennestra è solo uno di una lunga teoria di personaggi nati dalla fantasia giovanile del poeta, che vivono una esistenza spettrale nella quale ogni passo compiuto e ogni parola detta appaiono frutto del caso, privi di un'intima necessità e per questo revocabili secondo l'arbitrio dell'umore o del proprio interesse. Pensiamo ad Andrea, il protagonista dello studio drammatico *Gestern* (1891), che squalificava il valore di parole e azioni per affidarsi unicamente alle sensazioni, alla volubilità casuale delle circostanze, salvo sperimentare drammaticamente su di sé l'insufficienza di una simile filosofia impressionistica di vita; pensiamo ancora a Claudio, o a Guido, lo spregiudicato protagonista della tragedia incompiuta *Die Gräfin Pompilia*, il quale, volendo liberarsi della moglie, affermava con cinismo: «Voglio semplicemente fare un passo indietro, liberare di nuovo il gioco delle possibilità. A questo scopo mi occorrono tre o quattro circostanze, che devono essere procurate. Il proverbio “Chi dice A deve dire anche B” è per gli sciocchi»⁵¹. Ma per tutti questi personaggi giungeva il momento

en, das heißt mit lebendigem Leib / ins Chaos sinken» (H. von Hofmannsthal, *Elektra. Tragödie in einem Aufzuge*, cit., p. 79).

⁵⁰ H. von Hofmannsthal, *Elettra*, a cura di P. Gheri, cit., p. 99 (cfr. il testo orig.: H. von Hofmannsthal, *Elektra. Tragödie in einem Aufzuge*, cit., p. 82).

⁵¹ Cfr. il testo orig.: «Ich will einfach einen Schritt zurück machen, das Spiel der Möglichkeiten wieder entfesseln. Dazu brauche ich drei oder 4 Umstände. Die müssen herbeigeführt werden. Das: “Wer A sagt muss auch B sagen”, ist für dumme Leute» (H. von Hofmannsthal, *Die Gräfin Pompilia*, in Id., *Sämtliche Werke*, Bd. XVIII: *Dramen 16. Fragmente aus dem Nachlaß 1*, hrsg. von Ellen Ritter, S. Fischer, Frankfurt a.M. 1987, p. 200, appunto 55). Merita forse di ricordare che il carattere del protagonista era modellato, come attestano i riferimenti puntuali di Hofmannsthal contenuti negli appunti per la tragedia, su alcuni personaggi dannunziani.

del disincanto e in tutti si avvertiva la nostalgia di una vita vera, il desiderio di riappropriarsi di un destino, di uscire dall'indeterminatezza di un'esistenza sempre e solo virtuale. La soluzione intravista da Hofmannsthal traspariva già nelle parole che l'imperatore Porfirogenito, il protagonista del dramma lirico *Der Kaiser und die Hexe* (1897), rivolgeva al giovane Tarquinio: «Ricordati: ogni passo nella vita / è più profondo. Parole! Parole! / [...] Non una parola, nemmeno l'ineffabile nulla / di uno sguardo potrà mai / essere cancellato, / ciò che hai fatto, lo devi portare / un sorriso come un omicidio»⁵². Dunque l'Io – sembra suggerire Hofmannsthal – può ricomporsi in unità e ritrovare se stesso proprio riconoscendo i passi compiuti e le parole dette, in forza cioè della responsabilità assunta nei confronti di ogni parola, di ogni azione⁵³.

“Azione”: proprio l'azione, presente come motivo ossessivo nella tragedia del 1903 – sia che si tratti del ricordo rimosso dell'uccisione di Agamennone o dell'attesa delirante del gesto di Oreste⁵⁴ – riconduce ora la riscrittura hofmannsthaliana nel contesto dannunziano in cui la tragedia, come vedremo, era nata, con quell'ambivalenza di attrazione e repulsione che sempre avrebbe contraddistinto il rapporto del poeta austriaco con lo scrittore italiano. Nel primo dei saggi dedicati a D'Annunzio, Hofmannsthal aveva constatato infatti che i personaggi dei suoi racconti e dei suoi romanzi non facevano nulla, si limitavano a guardare la vita⁵⁵, ma solo due anni più tardi, recensendo *Le vergini delle rocce*, Hofmannsthal espresse l'au-

⁵² Cfr. il testo orig.: «Merk dir: jeder Schritt im Leben / Ist ein tiefer. Worte! Worte! / [...] / Nicht ein Wort, nicht eines Blickes / Ungreifbares Nichts ist je / Ungeschehn zu machen, was / Du getan hast, mußt du tragen, / So das Lächeln wie den Mord» (H. von Hofmannsthal, *Der Kaiser und die Hexe*, in Id., *Sämtliche Werke*, Bd. III: *Dramen 1*, cit., p. 187).

⁵³ Per queste osservazioni e per questo aspetto del mondo poetico di Hofmannsthal mi permetto di rinviare a E. Raponi, *La “dissoluzione” dell'Io e il problema della responsabilità in Hugo von Hofmannsthal*, in *Giustizia e Letteratura I*, a cura di Gabrio Forti, Claudia Mazzucato, Arianna Visconti con il Gruppo di Ricerca del Centro Studi “Federico Stella” sulla Giustizia penale e la Politica criminale, Vita e Pensiero, Milano 2012, pp. 196-211.

⁵⁴ Elettra gridava ad Oreste: «Beato chi può agire! L'azione è / come un letto / su cui l'anima riposa, come un letto / di balsamo» e ancora, al precettore che ha spinto Oreste a tornare a Micene: «L'odio è nulla, / consuma e si consuma da sé, e l'amore / è ancor meno dell'odio, afferra tutto e nulla trattiene, le sue mani sono come fiamme che nulla trattengono, il pensiero / è nulla, e dalla bocca non esce che / un soffio inane; beato è soltanto / chi viene a compiere la sua azione! E beato è colui che può toccarlo, e chi la scure gli dissotterra» (H. von Hofmannsthal, *Elettra*, a cura di P. Gheri, cit., pp. 149 e 151).

⁵⁵ «tutti hanno in comune un tratto fondamentale: quella inquietante mancanza di volontà che a poco a poco appare come il tratto fondamentale della vita quale si rispecchia nella odierna letteratura, quel vivere la vita non come una catena di azioni, ma di situazioni» (H. von Hofmannsthal, *Gabriele d'Annunzio I*, cit., p. 78).

gurio, se non la convinzione, che D'Annunzio potesse svincolarsi finalmente da una falsa visione della vita e giungere, nel personaggio di Claudio Cantelmo, a riconoscere l'azione come quella forza capace di immettere nella vita vera. Proprio sul concetto di azione, familiare a Hofmannsthal anche per la lettura di un passo centrale della *Poetica* di Aristotele⁵⁶, si creò dunque tra il poeta austriaco e lo scrittore italiano una malintesa convergenza di interessi e di sensibilità: un equivoco alimentato del resto dallo stesso D'Annunzio, il quale, nei suoi interventi pubblici, aveva presentato la scelta di dedicarsi al teatro tragico e la candidatura alle elezioni politiche del 1897 come una svolta della sua arte verso l'azione e verso la vita⁵⁷. Ma tutto il contesto storico in cui nasce l'*Elettra* rinvia a D'Annunzio. Dal 1899 lo scrittore italiano era impegnato, come si sa, a promuovere le sue tragedie nei paesi di lingua tedesca, potendo contare, da un lato, sulla collaborazione con l'editore berlinese Samuel Fischer e, dall'altro, sul sodalizio artistico con Eleonora Duse. Fischer pubblicò quell'anno la traduzione tedesca della *Gioconda* e la Duse portò in scena la tragedia al Raimundtheater di Vienna l'11 novembre successivo. Ma già qualche mese prima, nel giugno 1899 e più volte negli anni seguenti, lo stesso Hofmannsthal avrebbe offerto il suo aiuto e i suoi buoni uffici allo scrittore italiano per mediare in alcune delicate situazioni relative alla traduzione o alla rappresentazione delle sue tragedie: così era avvenuto per *La Gioconda*, così avvenne per *La Gloria* e, ancora nel 1902, per la *Francesca da Rimini*⁵⁸. Anche la stampa viennese ospita in questi anni entusiastiche recensioni del teatro di D'Annunzio. Il 1° aprile 1899 un articolo di Antonio Cippico, un giovane poeta della comunità italiana in Dalmazia, celebrava dalle pagine della

⁵⁶ «proprio su coloro che non sanno volere e agire i poeti che rispecchiano tristemente e meschinamente questi ultimi due decenni hanno fondato il loro mondo. Eppure è da duemila anni che queste parole stanno nella *Poetica* di Aristotele: "... anche la vita (come il dramma) è fondata sull'azione, e lo scopo della vita è un'azione e non una condizione. I caratteri determinano la differenza, ma l'azione la felicità o la sventura". Sarà bello – continuava Hofmannsthal – riconoscere come il genio di D'Annunzio cerchi a poco a poco di svincolarsi dai lacci mortali di una falsa visione della vita, e per quali singolari vie nel suo ultimo libro si ricerchi l'azione, l'azione in sé, l'azione da cui, come da una divinità nuova, procederà ogni forza e bellezza» (H. von Hofmannsthal, *Il nuovo romanzo di D'Annunzio. «Le vergini delle rocce»*, in Id., *L'ignoto che appare. Scritti 1891-1914*, cit., pp. 94-95).

⁵⁷ H. von Hofmannsthal, *Die Rede Gabriele D'Annunzios (1897)*, in Id., *Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden*, Bd. 7: *Reden und Aufsätze I: 1891-1913*, cit., pp. 591-601, in particolare p. 595.

⁵⁸ Per questi aspetti si rinvia a E. Raponi, *Hofmannsthal traduttore di D'Annunzio: un frammento della Gioconda e la sua complessa vicenda editoriale tra Vienna e Berlino*, in «L'Analisi linguistica e letteraria», III, 2, 1995, pp. 571-589.

«Wiener Rundschau» il *Sogno d'un tramonto d'autunno* come «rinascita del rito dionisiaco»⁵⁹. Non dissimile è il tono delle recensioni di Hermann Bahr all'indomani delle rappresentazioni della *Francesca da Rimini* e de *La città morta*, portate in scena dalla Duse a Vienna nella primavera del 1902: «Qui è la forma moderna della tragedia antica»⁶⁰ – aveva scritto il critico viennese – e, riferendosi sempre al D'Annunzio drammatico: «ho la sensazione che l'importanza della sua arte tragica non sia stata ancora debitamente riconosciuta né qui da noi né a Berlino»⁶¹. Una testimonianza retrospettiva dello strettissimo legame che unisce in quei mesi il progetto dell'*Elettra* ad un contesto fortemente dannunziano è una lettera spedita il 16 luglio 1906 a Hofmannsthal da Antonio Cippico, l'entusiasta recensore del *Sogno d'un tramonto d'autunno*. Cippico era stato presentato a Hofmannsthal nel settembre 1898 proprio da D'Annunzio. Nel 1906, divenuto lettore di Letteratura italiana presso l'University College di Londra, si era rivolto nuovamente al poeta austriaco per pregarlo di acconsentire alla richiesta del critico inglese Arthur Symons di tradurre in versi inglesi l'*Elettra*:

Colgo quest'occasione – scriveva – per ricordarvi un'antica vostra cortese proposta fatta a me: quella, cioè, di dare una veste italiana alla Vostra tragedia. Quella gentile offerta risale però a quattro o cinque anni or sono! Ricordate? E ricordate, amico mio, i miei brevi, ma così lieti, soggiorni di allora nella vostra bella casa ospitale?⁶²

Dunque il progetto dell'*Elettra* sembrerebbe risalire, stando a questa testimonianza, già al 1901⁶³ o, più probabilmente, alla primavera del 1902, quando Cippico fu più volte ospite del poeta nella sua casa di Rodaun⁶⁴, negli stessi giorni della tournée viennese della Duse, in un contesto, quindi,

⁵⁹ Antonio Cippico, *Die Tragödie des D'Annunzio*, in «Wiener Rundschau», Bd. 3, Nr. 10, pp. 236-240, citato da G. Wunberg, *Das junge Wien. Österreichische Literatur- und Kunst-kritik 1887-1902*, cit., Bd. II, p. 984.

⁶⁰ «Hier ist die neue Form der uralten Tragödie» (Hermann Bahr, *Rezensionen. Wiener Theater 1901 bis 1903*, S. Fischer, Berlin 1903, p. 236).

⁶¹ «weil ich das Gefühl habe, daß man bei uns und in Berlin seine Bedeutung für die tragische Kunst noch immer verkennt» (*Ivi*, p. 249).

⁶² Citato da E. Raponi, *Hofmannsthal e l'Italia. Fonti italiane nell'opera poetica e teatrale di Hugo von Hofmannsthal*, Vita e Pensiero, Milano 2002, p. 137.

⁶³ Notizie in questo senso sono per altro rese anche da appunti e annotazioni autografe di Hofmannsthal (cfr. H. von Hofmannsthal, *Elektra. Tragödie in einem Aufzuge*, cit., p. 304).

⁶⁴ Una poesiolina beneaugurante per l'imminente maternità della moglie di Hofmannsthal, intitolata *Occhi di bimbi*, fu vergata da Cippico il 1° aprile 1902 nel libro degli ospiti di Rodaun (cfr. E. Raponi, *Hofmannsthal e l'Italia. Fonti italiane nell'opera poetica e teatrale di Hugo von Hofmannsthal*, cit., pp. 84-85n).

fortemente segnato dalla figura e dall'opera di D'Annunzio, ricevendo anzi in quell'occasione la proposta di tradurre la tragedia alla quale Hofmannsthal doveva pensare ormai da tempo.

Sembra strano, a questo punto, che il teatro dannunziano non abbia lasciato tracce visibili nella riscrittura dell'*Elettra*. Se la critica non ha mancato di sottolineare il diffuso timbro dannunziano della tragedia, soprattutto nei suoi accenti convulsi e parossistici, nei toni cruenti e sanguinosi⁶⁵, viene da chiedersi se non vi siano anche corrispondenze più precise nei motivi, nelle immagini, nelle metafore usate, che non siano, per altro, genericamente riconducibili a un *humus* comune, a quel sostrato simbolista che sul finire dell'Ottocento rappresentò il linguaggio condiviso da un'intera generazione di poeti.

In effetti il teatro di D'Annunzio e, in particolare, *La città morta* e la *Francesca da Rimini*, le due tragedie interpretate dalla Duse a Vienna nella primavera del 1902 e poi ancora il 31 marzo e il 3 aprile 1903, paiono aver lasciato tracce profonde nel testo. Se il motivo delle serve che sciacquano dal pavimento il sangue dell'assassinio poteva derivare a Hofmannsthal non solo da D'Annunzio – nella *Francesca da Rimini* una didascalia recita: «La schiava ricompare portando una secchia e una spugna. Silenziosa discende la scala, a piedi scalzi. Mira le macchie di sangue sul pavimento e si mette a ginocchi per lavarle»⁶⁶ – ma anche da Maeterlinck⁶⁷ e da Goethe⁶⁸, e se suggestiva può essere l'ipotesi che il sogno della caccia selvaggia «che già vide Nastagio degli Onesti per la pineta di Ravenna» oltre a tormentare

⁶⁵ Solo a titolo di esempio: Kerr vedeva nell'*Elettra* uno «sguazzare nel sangue, come il sangue che scorre in D'Annunzio anche sulle rose», con una probabile allusione al *Sogno d'un mattino di primavera* (Hofmannsthal im Urteil seiner Kritiker. Dokumente zur Wirkungsgeschichte Hugo von Hofmannsthals in Deutschland, cit., p. 80); Mittner, parlando del libretto dell'*Elettra*, vi registrava genericamente un forte influsso dannunziano (Ladislao Mittner, *Storia della letteratura tedesca. Dal fine secolo alla sperimentazione [1890-1970]*, tomo primo, PBE-Piccola Biblioteca Einaudi, Torino 1971, p. 1004), così come Hans Hinterhäuser, che nell'*Elettra* di Hofmannsthal ritrova l'esplosione dannunziana di istinti e passioni ferine ammantate in immagini preziose e in una lingua dalla musicalità suadente (Hans Hinterhäuser, *D'Annunzio und die deutsche Literatur*, in «Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen», Jg. 116, 1965, Bd. 201, p. 251).

⁶⁶ Gabriele D'Annunzio, *Francesca da Rimini*, in Id., *Tutte le opere*, a cura dell'Istituto Nazionale per l'Edizione di tutte le opere di G. D'Annunzio, 50 voll., Mondadori, Milano 1927-1936, vol. 24, 1927, p. 53.

⁶⁷ Cfr. la scena iniziale di Maurice Maeterlinck, *Pelléas et Mélisande*, traduz. e cura di Guido Davico Bonino, commento musicologico di Enrico Girardi, Feltrinelli, Milano 1993.

⁶⁸ Cfr. Johann Wolfgang Goethe, *Ifigenia in Tauride*, a cura di Grazia Pulvirenti, traduz. di Cesare Lievi, Marsilio, Venezia 2011, p. 137.

le notti di Francesca nell'omonima tragedia di D'Annunzio⁶⁹, abbia ispirato a Hofmannsthal il timbro ferino dei sogni di sangue di Elettra, sicuramente dannunziano è il secondo confronto tra Elettra e Crisotemide, quello nel quale Elettra adula con parole di seduzione la sorella per indurla a levare con lei la scure contro la madre e contro Egisto. Questa scena, nella quale già la critica coeva aveva rinvenuto toni lesbici, incestuosi⁷⁰, riprende a ben vedere la sensualità ambigua che caratterizza i dialoghi delle protagoniste femminili de *La città morta*, la tragedia di D'Annunzio ambientata proprio presso le rovine di Micene, sul sito archeologico della presunta tomba di Agamennone. Anna, la giovane cieca, accarezzando i capelli sciolti di Bianca Maria, esclamava:

Quanti capelli! Sono dolci alle dita come un'acqua tiepida che scorra.
[...] (I capelli disciolti si spargono lungo le spalle di Bianca Maria, si riversano giù per la veste di Anna, fluendo come un'onda copiosa [...]) Sono un torrente. Ti coprono tutta.⁷¹

Non è possibile ignorare le corrispondenze tra questa immagine dannunziana e il seguente passo dell'*Elettra*: «Ovunque / è tanta forza in te! Come acqua fresca, / trattenuta, sgorga dalla roccia. / Fluisce coi tuoi capelli lungo le spalle forti»⁷², con la differenza che Hofmannsthal corregge e supera il simbolismo «biologico e antiplatonico» di D'Annunzio, introducendo tra i due termini della similitudine, “capelli” e “acqua”, un terzo elemento, quello della “forza”, che apre la *rêverie* dannunziana, tutta «immersa nel corpo e nei suoi viluppi di sensazioni», a una dimensione spirituale⁷³. Una conferma del debito di Hofmannsthal verso la tragedia viene dalla ripresa letterale di un'altra immagine, tratta sempre da uno dei dialoghi tra Anna e Bianca Maria. Rivolta all'amica, Bianca Maria esclamava:

io non vorrei più lasciarvi, non vorrei distaccarmi da voi mai più!
Vorrei [...] rimanere sempre al vostro fianco, ai vostri piedi, essere la vostra schiava fedele, obbedire ad ogni vostra volontà, custodirvi

⁶⁹ Cfr. il racconto fattone da Francesca alla schiava nella seconda scena del terzo atto.

⁷⁰ Cfr. già la recensione di Paul Goldmann, “*Elektra*”. *Von Hugo von Hofmannsthal*, 1905 in *Hofmannsthal im Urteil seiner Kritiker*, cit., p. 117.

⁷¹ G. D'Annunzio, *La città morta*, in Id., *Tutte le opere*, cit., vol. 21, 1929, pp. 33-34.

⁷² H. von Hofmannsthal, *Elettra*, a cura di P. Gheri, cit., p. 123.

⁷³ A proposito del vitalismo nietzschiano di D'Annunzio, Giuseppe Antonio Camerino ha osservato: «Era il modo dannunziano di continuare a rifiutare le implicazioni metafisiche della poetica simbolista. Non a caso il Raimondi parla di “un simbolismo per così dire biologico e antiplatonico”, di una “*rêverie*” immersa nel corpo e nei suoi viluppi di sensazioni» (Giuseppe Antonio Camerino, *Poesia senza frontiere e poeti italiani del Novecento*, Mursia, Milano 1989, p. 16).

come si custodisce un'immagine pia, pregare per voi, morire per voi, come la nutrice.⁷⁴

Con la libertà che gli è consueta, Hofmannsthal riunisce ora nel personaggio di Elettra le immagini che in D'Annunzio erano distribuite su due personaggi distinti: le parole esaltate di Bianca Maria ritornano così, quasi letteralmente, nella promessa febbrile rivolta da Elettra a Crisotemide, di volerla servire d'ora in poi non solo come sorella amorevole, ma come "schiava", fino a offrirsi a lei, che nel "crescendo" delirante della protagonista si è trasformata in una "dea della morte", come vittima sacrificale⁷⁵.

Ma *La città morta* esercitò, come vedremo, una suggestione potente anche e soprattutto sul finale dionisiaco della tragedia di Hofmannsthal. E proprio questo aspetto merita di essere analizzato più da vicino: l'immagine di Elettra, che muore sollevando il piede alla danza con la testa rovesciata all'indietro come una Menade, entusiasmò molti, ma fece anche gridare allo scandalo di fronte a una greicità resa per i più irriconoscibile, così diversa da quell'ideale di "nobile semplicità e quieta grandezza" formulato a suo tempo da Winckelmann e che, grazie all'*Ifigenia in Tauride* di Goethe, era divenuto sinonimo per tutta la cultura ottocentesca, epigonale e storicistica, della composta serenità dell'arte greca. Non si può naturalmente negare l'influsso esercitato sulla riscrittura hofmannsthaliana dalla rilettura dionisiaca della cultura e della tragedia greche compiuta da Nietzsche; tuttavia va ricordato che il dionisiaco, con tutto il suo armamentario di creature mitologiche, era ormai divenuto una componente ordinaria della letteratura simbolista di fine Ottocento, a partire dal *Pomeriggio di un Fauno* di Mallarmé (1876), di cui lo stesso Hofmannsthal aveva ripreso letteralmente interi versi nel dramma lirico incompiuto *Der Tod des Tizian* (1892), quasi ad esprimere simbolicamente, nella visione di una natura notturna percorsa dal respiro di misteriose creature – fauni e panischi –, la presenza dello spirito nel mondo inanimato. Un esempio della rilettura in chiave simbolista del mito e del tragico dionisiaco⁷⁶ è evidente anche, come si è già accennato, nella predilezione *Fin de siècle* per l'arte rinascimentale, per i motivi dionisiaci frequenti nella pittura di Tiziano o nella poesia di Lorenzo il Magnifico, avvertiti dai poeti decadenti come simbolo di quella vita ricca e possente a loro negata. Non è un caso che in una sua opera gio-

⁷⁴ G. D'Annunzio, *La città morta*, cit., p. 153.

⁷⁵ H. von Hofmannsthal, *Elettra*, a cura di P. Gheri, cit., pp. 125 e 127.

⁷⁶ Un appunto di Hofmannsthal risalente al 1893 recita: «Der tragische Grundmythos: die in Individuen zerstückelte Welt sehnt sich nach Einheit, Dionysos Zagreus will wiedergeboren werden» (H. von Hofmannsthal, *Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden*, cit., Bd. 10: *Reden und Aufsätze III: 1925-1929. Buch der Freunde. Aufzeichnungen 1889-1929*, p. 359).

vanile incompiuta, *Gartenspiel – La recita in giardino*, Hofmannsthal avesse rielaborato alcune immagini tratte dai versi dell'*Isottee* di D'Annunzio, in particolare dalla *Cantata di Calen d'aprile* e dal *Trionfo d'Isotta*, che riprendevano la celebre *Canzona di Bacco* di Lorenzo il Magnifico⁷⁷. Proprio un'immagine di *Gartenspiel* derivata dalla poesia di D'Annunzio, e cioè la giovane Ersilia che conduce la danza impersonando il ruolo della morte, potrebbe aver pesato nell'ideazione del finale della tragedia del 1903. Tuttavia il modello prossimo per la morte di Elettra, trascinata dal suo stesso trionfo in una tragica danza dionisiaca, va ricercato, come si accennava, nella *Città morta* di D'Annunzio, che la Duse aveva portato nuovamente in scena a Vienna il 31 marzo 1903, e in particolare nella forte suggestione esercitata sul poeta austriaco non solo dall'atmosfera generale della tragedia, ma anche da un'immagine precisa, di spiccato timbro dionisiaco. Nella quarta scena del primo atto, Alessandro, il marito di Anna, evocava rapito lo spettacolo a cui aveva assistito nella piana dell'Argolide:

Migliaia di allodole, una moltitudine senza numero ... Balzavano da ogni parte, [...]. Una è caduta all'improvviso ai piedi del mio cavallo, pesante come una pietra, ed è rimasta là, morta, fulminata dalla sua ebbrezza, per aver cantato con troppa gioia.⁷⁸

Hofmannsthal aveva già ripreso questa immagine nella sua commedia *Der Abenteurer und die Sängerin – L'avventuriero e la cantante*, del 1898⁷⁹, e non è azzardato ipotizzare che proprio questa immagine abbia suggerito al poeta la morte dionisiaca di Elettra, uccisa, come l'allodola dannunziana, dalla sua stessa ebbrezza⁸⁰; ma forse, più ancora, pesò sulla caratterizzazione della protagonista la rilettura dionisiaca che Hofmannsthal, come si è accennato, aveva dato dell'arte tragica della Duse fin dal 1892, per giungere, infine, nella primavera del 1903 all'ultimo saggio dedicato all'attrice italiana

⁷⁷ E. Raponi, *Hofmannsthal e l'Italia*, cit., pp. 184-192.

⁷⁸ G. D'Annunzio, *La città morta*, cit., p. 36.

⁷⁹ Nel testo, la protagonista, Vittoria, compatendo l'anziano musicista Passionei, ricordava che nel vecchio «vi era stata un tempo una musica così dolce come nel petto di giovani allodole che sfrecciano in alto, cariche di troppo trionfo e talora cadono a terra morte per la gioia» (mia la traduzione; cfr. il testo originale: «Hier saß einst Musik, / so süß, wie in der Brust von jungen Lerchen, / die überladen mit Triumph aufsteigen / und manchmal tot vor Lust zur Erde fallen», H. von Hofmannsthal, *Der Abenteurer und die Sängerin*, in Id., *Sämtliche Werke*, Bd. V: *Dramen 3*, hrsg. von Manfred Hoppe, S. Fischer, Frankfurt a.M. 1992, p. 154).

⁸⁰ Nel primo saggio dedicato all'attrice, Hofmannsthal aveva detto a proposito della sua interpretazione di *Casa di bambola*: «rappresenta lo scoiattolo e l'allodola, e la sua irruenza selvaggia ci comunica la sua angoscia come per contagio fisico» (H. von Hofmannsthal, *Eleonora Duse. Una settimana teatrale a Vienna*, cit., p. 48, mio il corsivo).

dopo la sua ennesima trionfale tournée viennese. In quell'occasione il poeta l'aveva definita «una grande anima gravata da sofferenze più alte di quelle che le creature che lei incarna siano capaci di patire». Come l'anima di Goethe si era purificata sollevandosi «dagli occhi tormentati di Werther» allo sguardo limpido di Ifigenia, così la Duse cercava ora spasmodicamente di innalzarsi oltre i personaggi da lei interpretati: «un'anima regale, sacerdotale, lotta per la possibilità di darsi così com'è, e trova solo metafore. [...] Forse – concludeva Hofmannsthal – solleverà le braccia e, dimentica di sé, atteggerà i piedi come per una danza di vittoria, rovescerà il capo e non supporterà di essere soltanto una voce animata dal soffio divino, vorrà essere un corpo animato dal soffio divino, una danzatrice tragica, un'attrice»⁸¹.

L'«Elettra» del 1903 appare a questo punto un omaggio ideale del poeta austriaco alla potenza tragica della Duse, il tentativo di offrire all'attrice un ruolo diverso dalle «povere maschere» del teatro dannunziano, ma anche dai personaggi dell'*Ifigenia in Tauride* di Goethe, immersi, secondo un giudizio di Hofmannsthal, solo metaforicamente nel proprio tragico destino⁸². La tragedia del 1903 nasce dunque dalle suggestioni del teatro dannunziano, ma, per così dire, in competizione con esso, per offrire idealmente alla Duse un repertorio degno della sua grandezza tragico-dionisiaca: «non è forse bello – scriverà Hofmannsthal pochi mesi dopo la prima dell'«Elettra», quando l'attrice italiana avrebbe manifestato il desiderio di interpretare l'opera – che per una volta ella non reciti un ruolo di “amante”, bensì una grande cupa anima tragica?»⁸³.

Resta però un ultimo interrogativo: come sia da intendere il finale della tragedia. La morte di Elettra in una danza dionisiaca di vittoria è in altre parole segno paradossale di vittoria e di trionfo o immagine di una tragica impotenza? Nella sua ambiguità non risolta, il finale della tragedia non rinvia solo alla cultura del suo tempo, intrisa della dimensione ambivalente del dionisiaco; esso mostra in un certo senso l'incertezza e il disagio del poeta di fronte a una vicenda mitica che gli era sembrata illustrare in modo

⁸¹ H. von Hofmannsthal, *La Duse nel 1903*, in Id., *L'ignoto che appare. Scritti 1891-1914*, cit., i passi citati alle pp. 57 e 60.

⁸² In un appunto risalente al giugno 1903, si legge: «Gestalten der Goethe-schen Iphigenie nur leicht getaucht in ihr Geschick. Erleben es nur gleichnishaft. Wie Goethe überhaupt das Tragische fernlag» (H. von Hofmannsthal, *Elektra. Tragödie in einem Aufzuge*, cit., p. 368).

⁸³ «es ist doch vielleicht etwas Schönes, dass sie einmal keine amante spielt, sondern eine große finstere tragische Seele» (Hugo von Hofmannsthal an Christiane Thun-Salm, 17. Oktober 1904, *Ivi*, p. 405). Per una ricostruzione del progetto teatrale, poi naufragato, si rinvia alla tesi di laurea di Giulia Renata Viviani, *Su alcune lettere di Eleonora Duse a Hugo von Hofmannsthal*, Università Cattolica del Sacro Cuore, Brescia a.a. 2003/2004.

congeniale il motivo dell'azione che tanto occupava in quegli anni la sua riflessione di uomo e d'artista, salvo ripugnargli profondamente la forma che l'azione aveva assunto nel mito antico: la vendetta. Non è un caso che Hofmannsthal, non solo, come si è già ricordato, abbia cancellato dal testo qualsiasi riferimento lessicale all'area semantica della vendetta, ma che ironizzi l'ossessione di Elettra per l'azione, facendo dimenticare alla giovane, nel momento culminante della tragedia, di passare l'ascia omicida ad Oreste.

Una risposta liberatoria a questo interrogativo si avrà, in effetti, molto più avanti, una volta che l'autore austriaco avrà scoperto la forma teatrale e l'orizzonte mitico autenticamente congeniali alla sua concezione della realtà e alla sua sensibilità poetica: la commedia e il mito barocco del "theatrum mundi"⁸⁴. Così, nel *Gran Teatro del mondo di Salisburgo* (1922), quasi una ideale palinodia della tragedia del 1903, l'ossessione di Elettra per l'azione, di cui la scure omicida era la metafora, viene dissolta e risolta nel gesto del mendicante che abbassa la scure già levata per colpire, liberandosi dall'odio con il perdono. Ma ecco come Hofmannsthal rendeva il vertice drammatico di questa sacra rappresentazione:

ANGELO Il tuo impeto ti spingeva verso l'azione. Nella tua cupa follia era vicina l'azione empia. Ma splendido è il corso di questa commedia. Invece di una malazione, compiuta è ora l'azione. MENDICANTE: compiuta? SAGGEZZA: compiuta! MENDICANTE: Ho dunque colpito? SAGGEZZA: Non hai colpito. L'AVVERSARIO: disgusto, puah! Può un cervello concepire un tale nonsenso? Tutta quella forza virile sprecata! Quell'odio creativo!⁸⁵

L'azione – *die Tat* – non è più dunque per Hofmannsthal l'azione in sé; essa si connota ora positivamente, in opposizione alla *Untat* – da intendersi, quest'ultima, non tanto come non-azione o inazione, quanto come mal-azione, azione empia, misfatto – per offrire finalmente chiarimento e quiete non solo alla tragica ossessione di Elettra, ma anche al disagio del suo autore.

⁸⁴ Cfr. l'introduzione di Gabriella Benci in H. von Hofmannsthal, *Elettra*, traduz. di Giovanna Bemporad, introduz. di Gabriella Benci, Garzanti, Milano 1981, pp. VII-XLVI, in particolare p. XXII.

⁸⁵ Cfr. il testo orig.: ENGEL: Nach Taten, Seele, war dein Drang! Untat war nah in finstrem Wahn, Doch herrlich ist des Spieles Gang! Statt Untat ist jetzt Tat getan! BETTLER: Getan? WEISHEIT: Getan! BETTLER: Schlag ich? WEISHEIT: Du schlugest nicht! [...] WIDERSACHER: O Ekel, pfui! O kann ein Hirn den Unsinn fassen? Vertan die Manneskraft! Das schöpferische Hassen! (H. von Hofmannsthal, *Das Salzburger grosse Welttheater*, in Id., *Sämtliche Werke*, Bd. 10: *Dramen 8*, hrsg. von Hans-Harro Lendner – Hans-Georg Dewitz, S. Fischer, Frankfurt a.M. 1977, pp. 48-49).