

Fausto Cercignani
(Milano)

Elettra e la prigione dell'io
*La tragedia e il "libretto" di Hofmannsthal**

tu giaci [...] imprigionata nel tuo io¹
(Elettra a Clitennestra)

1. *Elettra nel mito*

La vicenda da cui scaturisce la tragedia di Elettra appartiene al mito del re Agamennone e della regina Clitennestra, dell'amante e usurpatore Egisto e del figlio vendicatore Oreste. La leggenda, variata e rimaneggiata nella ricchissima tradizione greca, si colloca nel più ampio contesto del ritorno degli eroi greci dalla guerra di Troia. Nell'*Iliade* omerica (725-700 a.C.) non si fa mai cenno alla sorte che attende Agamennone al suo rientro nella reggia di Micene dopo la distruzione di Troia e la liberazione di Elena, moglie del fratello Menelao. L'uccisione a tradimento di Agamennone per mano del cugino Egisto (con o senza l'intervento diretto di Clitennestra) viene invece menzionata più volte nell'*Odissea* (700-675 a.C.)²,

* Per gli scritti di Hofmannsthal si è citato e tradotto direttamente da Rudolf Hirsch *et al.* (cur.), *Hugo von Hofmannsthal. Sämtliche Werke*, Francoforte, Fischer, 1975 sgg. (abbr.: SW I-XXXI). Il settimo volume, che comprende l'*Elektra* (curata da Mathias Mayer), è uscito nel 1997. Per una raccolta italiana si veda Giorgio Zampa (cur.), *Hugo von Hofmannsthal. Narrazioni e Poesie*, Milano, A. Mondadori, 1972, che propone anche il libretto dell'*Elektra* nella traduzione in versi di Ottone Schanzer (1908). Per il carteggio con Strauss si è citato e tradotto direttamente da Willi Schuh (cur.), *Richard Strauss – Hugo von Hofmannsthal. Briefwechsel. Gesamtausgabe*, Zurigo, Atlantis, 1964 (abbr.: BwS). Per l'edizione italiana del carteggio si veda Franco Serpa (cur.), *Richard Strauss – Hugo von Hofmannsthal. Epistolario*, Milano, Adelphi, 1993. Per alcune lettere del poeta si è fatto ricorso alla raccolta *Hugo von Hofmannsthal. Briefe 1900-1909*, Vienna, Bermann-Fischer, 1937 (abbr. Briefe I-II).

¹ SW VII, 86: «du liegst in deinem Selbst so eingekerkert [...]».

² Per i riferimenti al poema epico si rimanda a Omero, *Odissea*, trad. Rosa Calzecchi Onesti, Torino, Einaudi, 1989.

dove il destino del re al suo rientro in patria contrasta nettamente con la storia di Ulisse e della fedele Penelope³. Già nel primo libro del poema, Giove in persona riassume la vicenda di Egisto, che volle prendersi la moglie di Agamennone e poi uccidere l'eroe al suo ritorno da Troia, pur sapendo che Oreste avrebbe vendicato il padre non appena raggiunta l'età per agire⁴. E mentre Penelope viene sempre rappresentata come la saggia e fidata moglie di Ulisse⁵, Clitennestra è la sposa traditrice, la «donna funesta»⁶ che trama la morte di Agamennone insieme a Egisto «ingannatore»⁷, è «la cagna» crudele che non ha pietà per il marito⁸, al quale forse toglie la vita di sua mano⁹, così come la toglie certamente a Cassandra, che l'eroe greco ha portato con sé da Troia¹⁰. Quanto alla sorte dell'usurpatore e della «madre odiosa», il poema sembra indicare che entrambi vengono uccisi da Oreste, rientrato dall'esilio ateniese per affermarsi, nella sua disgrazia, come una sorta di nume vendicatore¹¹.

L'*Odissea* riporta che Oreste imbandisce la cena funebre sia per l'usurpatore sia per la madre, indicando però solo l'uccisore di Egisto e non quello di Clitennestra. Tenendo conto di questo, si potrebbe sostenere, come ha fatto qualcuno, che l'*Odissea* non rappresenti il giovane figlio di Agamennone come matricida. E in effetti Omero ritorna più volte sull'uccisione di Egisto per mano di Oreste, mentre accenna una sola volta, e per di più indirettamente, alla morte di Clitennestra. Ma ciò è dovuto, molto probabilmente, al desiderio di non ferire la sensibilità di chi considerava il matricidio un delitto comunque ingiustificabile. Del resto, chi altri avrebbe

³ Si veda, per es. *Odissea*, XI, vv. 444-453.

⁴ *Odissea*, I, vv. 26-43.

⁵ Già nel primo canto, al v. 329, Penelope è «saggia»; nell'undicesimo, al v. 445, è «saggia» e di «fidi pensieri».

⁶ *Odissea*, III, vv. 232-235; XI, vv. 409-411, XXIV, vv. 96-97.

⁷ *Odissea*, III, v. 198; cfr. XI, v. 439.

⁸ *Odissea*, XI, vv. 424-426.

⁹ *Odissea*, XI, vv. 452-453, dove «m'ha ucciso» («Ma la mia sposa non ha permesso che gli occhi / m'empissi del figlio: prima m'ha ucciso») deve essere però forse inteso come «contribui a uccidermi» o «tramò per uccidermi», dato che normalmente l'*Odissea* rimanda (anche concretamente) alla mano assassina di Egisto. Si confronti anche *Odissea*, XXIV, v. 199-200: «[...] la figlia di Tindaro, che tramò male azioni, / ammazzando lo sposo legittimo [...]».

¹⁰ *Odissea*, XI, vv. 421-422.

¹¹ *Odissea*, III, vv. 306-310: «Ma ecco all'ottavo [anno] giunse, sciagura per lui, Oreste glorioso / di ritorno da Atene, e ammazzò l'assassino del padre, / Egisto ingannatore, che il padre glorioso gli uccise. / E dopo averlo ammazzato, cena funebre celebrò con gli Argivi, / per la madre odiosa e per l'imbelle Egisto».

ucciso la sciagurata regina, se non Oreste? Certamente non Elettra, che non viene mai nominata, o indirettamente ricordata, nei ventiquattro libri dell'*Odissea*. Lo stesso vale per Pilade, l'amico fraterno di Oreste, che non compare mai nei versi nel poema.

Nell'*Iliade* si parla soltanto di tre figlie di Agamennone: Crisotemi (Crisotemide), Laodice e Ifianassa¹². La prima menzione di un'Elettra figlia di Agamennone e Clitennestra sembra risalire al poema narrativo *Oresteia* del lirico Stesicoro (632-552 a.C.), di cui si conservano solo notizie indirette e pochi frammenti¹³. Secondo Claudio Eliano (170-235 d.C.) la comparsa di questo nuovo nome può essere spiegata grazie a uno sconosciuto predecessore di Stesicoro, il poeta lirico Xanto, il quale avrebbe cercato di conciliare le due diverse tradizioni ricorrendo a un'etimologia popolare: Laodice, che non si sposò mai, sarebbe stata poi chiamata Elettra ("Elektra", dorico "Alektira"), vale a dire "priva di letto matrimoniale" ("a-lektra")¹⁴.

La prima rielaborazione teatrale dell'antico mito è comunque quella di Eschilo nella sua *Oresteia* (458 a.C.). La tragedia *Agamennone*, che apre questa trilogia, ci presenta l'uccisione del condottiero e di Cassandra, nonché le motivazioni di Clitennestra – che ha voluto vendicarsi del marito per il sacrificio della figlia Ifigenia¹⁵ – e quelle di Egisto, che ha preteso di rifarsi per le sciaguratezze commesse da Atreo, padre di Agamennone, contro Tieste, padre di Egisto¹⁶. La seconda tragedia, *Coefore*¹⁷, è la più antica ope-

¹² Omero, *Iliade*, trad. Rosa Calzecchi Onesti, Torino, Einaudi, 1984, IX, vv. 144-145.

¹³ Si veda N. G. L. Hammond e H. H. Scullard (cur.), *The Oxford Classical Dictionary*, Oxford, Clarendon Press, 1972, p. 378. Stesicoro ("ordinatore di cori") sembra essere stato il soprannome di Tisia (che fissò un modello per le composizioni liriche corali), nato quasi certamente a Imera, colonia dorica e ionica in Sicilia. La sua imponente produzione, di cui restano 16 titoli e circa 120 frammenti, fu raccolta dagli alessandrini in 26 libri.

¹⁴ Si veda David. A. Campbell, *Greek Lyric*, vol. III, Cambridge (Massachusetts), Harvard University Press, 1991, p. 27 e si confronti N. G. L. Hammond e H. H. Scullard (cur.), *The Oxford Classical Dictionary*, Oxford, Clarendon Press, 1972, p. 378. In origine, Elettra (cioè "splendente") era il nome di una divinità pregreca della luce.

¹⁵ L'Ifigenia sacrificata dal padre nel porto di Aulide con l'intento di placare Artemide sembra essere l'Ifianassa menzionata da Agamennone nell'*Iliade* – si veda sopra, alla nota 12. Secondo una variante della leggenda, Artemide avrebbe salvato la giovane all'ultimo momento, sostituendola con una cerva (si veda il finale spurio della *Ifigenia in Aulide* di Euripide, ca 406 a.C.). Gli avvenimenti dell'*Ifigenia in Tauride* (ca 412 a.C.) presuppongono questo salvataggio. Qui, infatti, Euripide ci presenta la giovane nelle vesti di sacerdotessa di un culto sanguinoso, in cui rischiano di essere coinvolti anche il fratello Oreste e l'amico Pilade.

¹⁶ Secondo l'antica leggenda Atreo avrebbe, tra l'altro, dato in pasto all'ignaro Tieste le carni dei suoi piccoli figli.

ra conservata in cui compaia il personaggio di Elettra. Avendone ricevuto l'ordine da Apollo, Oreste rientra ad Argo¹⁸ e uccide sia la madre che l'usurpatore con l'aiuto di Elettra, dopo che i due fratelli si sono ritrovati e riconosciuti presso la tomba di Agamennone – proprio là dove Clitennestra ha mandato Elettra e le coefore (portatrici di libagioni funerarie) per un sacrificio riparatore. La terza tragedia della trilogia, le *Eumenidi*, vede Oreste perseguitato dalle Erinni di Clitennestra, le Furie scatenate contro il matricida. Ma il protetto di Apollo si salva, perché Atena placa le Erinni (che dichiarano la loro benevolenza nei confronti degli ateniesi) e dà loro il nome di “Eumenidi”, vale a dire “benevole”¹⁹.

Nelle singole tragedie che Sofocle ed Euripide dedicarono all'uccisione di Egisto e Clitennestra intorno al 410 a.C. l'accento si sposta – e non solo grazie al titolo *Elettra* – da Oreste alla sorella. Non sembra ormai possibile stabilire a quale dei due poeti ateniesi spetti la precedenza²⁰, ma in entrambi i testi il personaggio di Elettra assume un ruolo decisivo. Nella grande lamentazione funebre delle *Coefore* di Eschilo, Oreste e la sorella invocavano il padre defunto perché li aiutasse nel loro intento. L'intesa era perfetta, ma poi Elettra, uscita di scena, non compariva più in alcun modo e Oreste diventava protagonista assoluto (sia pure spalleggiato dall'amico Pilade) nel portare a termine il tremendo piano di vendetta che scatenava la furia delle Erinni. Nell'*Elettra* di Euripide (413 a.C.), invece, il compito di spronare Oreste dopo l'uccisione di Egisto spetta non più a Pilade, bensì alla stessa Elettra, la quale partecipa direttamente al matricidio e alla pentita rievocazione del delitto appena commesso²¹. Nell'*Elettra* di Sofocle (418-410 a.C.) la protagonista non prende parte materialmente alla ven-

¹⁷ Il titolo originario di questa tragedia era *Oresteia*, da cui prese il nome l'intera trilogia.

¹⁸ Nelle tragedie greche, l'antichissima Micene è spesso chiamata Argo, un nome che designa sia l'intera regione del Peloponneso nota come Argolide, sia la non meno famosa Argo, che dista da Micene una decina di chilometri.

¹⁹ Si veda anche la nota 21. Il canto finale di questa tragedia di Eschilo sembra voler spiegare l'origine dell'appellativo “benevole”, ma le Furie venivano quasi certamente chiamate, eufemisticamente, “Eumenidi” già nella tradizione più antica.

²⁰ Secondo alcuni la priorità spetterebbe a Sofocle, secondo altri a Euripide. Se si considera che l'*Elettra* di Euripide è più raffinata nella sua rielaborazione del mito, forse se ne può concludere che il suo autore doveva in qualche modo differenziarsi dalla tragedia del più anziano rivale.

²¹ L'impossibilità, per Oreste, di ottenere una vera purificazione dopo il matricidio fa sì che Eschilo, nelle *Eumenidi*, metta la soluzione del caso nelle mani di Atena (si veda sopra, alla nota 19). In maniera non dissimile Euripide – che nel suo *Oreste* (408 a.C.) ci presenta un uomo malato nel corpo e nella mente amorevolmente assistito da Elettra – fa intervenire Apollo, che impone l'assoluzione dell'eroe.

detta, ma incita Oreste (spalleggiato da Pilade) durante l'uccisione di Clitennestra e poi esorta il fratello (che qui è peraltro assai deciso) a colpire subito anche l'usurpatore Egisto, senza lasciargli modo di guadagnare tempo.

Il nocciolo della vicenda non cambia, ma già in queste grandi rielaborazioni del mito pervenutoci dall'antichità è possibile individuare differenze notevoli, anche al di là dei dettagli. Nelle *Coefore* di Eschilo, Elettra è la figlia ridotta dalla madre e dall'usurpatore assassino in una condizione di quasi schiavitù nella casa di Agamennone, dove vive nel ricordo del padre e nella speranza che il fratello Oreste ritorni dall'esilio per la giusta vendetta. Una volta esaurito il ruolo di colei che, con il Coro ed Oreste, rievoca il turpe assassinio affermando la necessità che sia fatta giustizia per sé e per il padre, l'Elettra di Eschilo scompare per sempre dalla scena, che deve essere riservata a Oreste e alla terribile vendetta imposta dalla legge della solidarietà della stirpe.

In Euripide, invece, Elettra è protagonista assoluta e terribile di un piano avviato dal vecchio pedagogo che a suo tempo salvò il piccolo Oreste dalla furia di Egisto. La vendetta riparatrice è stata ordinata da Apollo, ma Elettra è mossa da un personale desiderio di rivalsa per l'umiliazione subita nell'essere stata data in sposa a un contadino. Il fatto che costui, per rispetto, non si sia mai unito a lei non diminuisce l'odio di Elettra nei confronti di Egisto e della madre. L'iniziativa è comunque sempre sua: sia quando affina il piano del vecchio pedagogo, sia quando sprona Oreste all'azione, sia quando prende su di sé la colpa del matricidio.

Nella tragedia di Sofocle il personaggio di Elettra è ancor più nettamente al centro dell'azione. Grazie a un'attenta opera di rielaborazione dei motivi tradizionali della saga degli Atridi, il poeta dilata i momenti e le occasioni in cui Elettra può esprimere il proprio inconsolabile dolore e riduce o elimina tutto ciò che potrebbe in qualche modo distogliere l'attenzione del pubblico dalla condizione di isolamento, di tristezza e di disperazione della sua eroina, che vive nel palazzo di Agamennone piangendo il padre e sopportando le umiliazioni della sua misera condizione, avendo ormai perso anche la speranza di un ritorno vendicatore di Oreste. E il confronto della protagonista, qui, si esplica non solo con la madre aggressiva e sfacciata, ma anche con la sorella Crisotemide, il cui personaggio (che non compare nelle tragedie di Eschilo e di Euripide) serve a mettere in evidenza, per contrasto, il temperamento di Elettra. Mentre costei, infatti, è disposta a tutto nel nome di una giustizia che considera pesantemente calpestata, Crisotemide è contraria alla vendetta e al riscatto in nome della prudenza e della rassegnazione. Il carattere passionale di Elettra si

manifesta anche nella scena del riconoscimento, in cui Oreste, creduto morto, viene accolto dalla sorella con gioia entusiastica e commossa. Dopo il matricidio, Elettra sarà comunque fredda e spietata nell'invitare il fratello a colpire senza indugio l'usurpatore Egisto. Il Coro chiude il dramma con un commento che inneggia alla libertà degli Atridi, riconquistata a prezzo di tanti dolori.

Nonostante l'opinione di alcuni studiosi, il finale della tragedia non è "aperto", poiché il Coro conferma che anche l'usurpatore, sospinto a forza nel palazzo, viene ucciso proprio là dove lui stesso ha posto fine alla vita di Agamennone²². Quanto all'eliminazione di qualsiasi riferimento, nel finale, alla persecuzione di Oreste da parte delle Erinni, essa è dovuta al fatto che Sofocle tende a convogliare tutta l'attenzione sul personaggio di Elettra, qui rappresentato a tutto tondo in una delle più riuscite creazioni del poeta. Anche il matricidio, del resto, avviene dentro il palazzo ed è rappresentato in maniera indiretta, grazie alle voci provenienti dall'interno. Né va dimenticato che il culmine della tragedia viene raggiunto nella scena del riconoscimento, là dove il dolore di Elettra, fattosi ancor più disperato per la presunta morte di Oreste, si trasforma in gioia entusiastica e commossa.

Le già notevoli differenze riscontrabili in queste grandi tragedie dell'antichità si ritrovano o si rinnovano in vario modo nelle rielaborazioni più tarde e nelle moderne trasposizioni che si rifanno al mito degli Atridi²³, in un susseguirsi di lavori quali l'*Agamennone* di Seneca (41 d.C.), l'*Elettra* di Prosper Jolyot de Crébillon (1709), la trilogia *Il lutto si addice ad Elettra* di Eugene O'Neill (*Mourning becomes Electra*, 1931), l'*Elettra* di Jean Giraudoux (1937), *La riunione di famiglia* di Thomas Stearns Eliot (*The Family Reunion*, 1939), *Le mosche* di Jean-Paul Sartre (*Les mouches*, 1943), la tetralogia degli Atridi di Gerhart Hauptmann (1941-1948)²⁴ ed *Elettra, amore mio* di László Gyurkó (*Szerelmem, Elektra*, 1967)²⁵. Ma la rielaborazione di Hugo von Hof-

²² Nel costringere Egisto a rientrare, Oreste dice: «Vieni là dove uccidesti mio padre. Perché là, nello stesso luogo, devi morire» – si veda, per es., Carlo Diano (cur.), *Il teatro greco. Tutte le tragedie*, Firenze, Sansoni, 1984, p. 248.

²³ Sul mito dei figli di Atreo nella letteratura si vedano, tra gli altri, Käte Hamburger, *Von Sophokles zu Sartre. Griechische Dramenfiguren antik und modern*. Stoccarda, Kohlhammer, 1962 e Maria Hirsch-Bachmeier, *Moderne Adaptionen des Elektra-Stoffes. Hofmannsthal, Sartre, Giraudoux*. Magisterarbeit. Erlangen, 1986.

²⁴ La tetralogia comprende: *Ifigenie in Aulis* (1944), *Agamemnon's Tod* (1948), *Elektra* (1948) e *Ifigenie in Delphi* (1941). La seconda e la terza tragedia uscirono dopo la morte dell'autore, avvenuta nel 1946.

²⁵ Dalla pièce di László Gyurkó ha ricavato il suo film-balletto un altro ungherese, Miklós Jancsó (1975).

mannsthal (1874-1929) è senza dubbio una delle più famose, forse anche grazie all'opera lirica che il compositore bavarese Richard Strauss (1864-1949) ricavò dall'*Elettra* (1903) del poeta viennese tra il 1906 e il 1908.

2. *L'Elettra di Hugo von Hofmannsthal: la tragedia (luglio-settembre 1903)*²⁶

Già nel 1892, quando voleva scrivere una tragedia rinascimentale per il teatro «vero» e «brutale»²⁷, il diciottenne Hofmannsthal si esercitava sul monologo iniziale di *Elettra* nella tragedia di Sofocle. Ma il progetto di comporre un'opera drammatica veramente concepita per la rappresentazione scenica si concretizzò soltanto una decina d'anni dopo, quando il poeta riuscì a completare la sua *Elettra*.

Si è molto parlato di una sorta di brusca transizione di Hofmannsthal dalla produzione lirica a quella drammaturgica, collegando il discorso all'avvento di una presunta "Sprachskepsis" che si vorrebbe leggere nella cosiddetta "Lettera di Lord Chandos"²⁸. In realtà, la "svolta" di cui tanto si è scritto fu lo sbocco naturale di una situazione caratterizzata, da un lato, dall'esaurimento della giovane e precoce vena poetica e, dall'altro, dalla necessità di migliorare la propria condizione economica dopo il matrimonio con Gertrud Schlesinger nel 1901. Il teatro, del resto, faceva parte del grande bagaglio culturale di Hofmannsthal, che fin da giovanissimo si era nutrito, con l'aiuto del padre, dei valori della classicità e della tradizione drammaturgica europea, così come di quella austriaca, a lui sempre vicinissima perché legata alla funzione istituzionale e sociale del Burgtheater di Vienna.

Per quanto riguarda l'*Elettra*, il debito di Hugo von Hofmannsthal nei confronti di Sofocle è non solo evidente, ma anche dichiarato. Il sottotitolo del lavoro, composto tra il luglio e il settembre del 1903, recita infatti così: *Tragedia in un atto liberamente tratta da Sofocle*²⁹. Nel testo del poeta viennese, la cui "prima" andò in scena al Kleines Theater di Max Reinhardt il 30 ottobre 1903³⁰, è tuttavia possibile rintracciare – soprattutto per quanto

²⁶ Si vedano le annotazioni diaristiche del 17 luglio 1904 (SW VII, 399-400).

²⁷ Per l'intenzione di scrivere «für die wirkliche brutale Bühne» si veda la lettera ad Arthur Schnitzler del 19 luglio 1892 in Therese Nickl e Heinrich Schnitzler (cur.), *Hugo von Hofmannsthal - Arthur Schnitzler. Briefwechsel*, Francoforte, Fischer, 1983, p. 23.

²⁸ Si veda F. Cercignani, *Hugo von Hofmannsthal e la crisi esistenziale di Lord Chandos*, in *Studia austriaca* X, Milano, CUEM, 2002, pp. 91-105.

²⁹ Hugo von Hofmannsthal, *Elektra. Tragödie in einem Aufzuge frei nach Sophokles*, Berlino, Fischer, 1904 [1903]. Nella seconda edizione, anch'essa datata 1904 (SW VII, 61-110), il sottotitolo è scomparso.

³⁰ Il ruolo di *Elettra* era interpretato dalla famosissima attrice Gertrud Eysoldt, che Hof-

riguarda la dizione poetica e le immagini di sangue – anche l'influsso delle *Coefore* di Eschilo³¹, da cui Hofmannsthal prese forse anche lo spunto per il suo progetto di scrivere un «Oreste a Delfi» come continuazione dell'*Elettra*³². Ma oltre a questa tragedia e all'*Elettra* di Sofocle, il poeta conosceva molto bene anche il testo di Euripide, di cui tenne conto – come si vedrà più avanti – in vari passi del suo rifacimento³³.

La fonte principale dell'*Elettra* di Hofmannsthal resta tuttavia la tragedia di Sofocle, l'unica – va ricordato – in cui compaia il personaggio di Crisotemide. Lo stesso Hofmannsthal precisa così, in un'annotazione del 1903, l'impostazione del suo lavoro rispetto all'originale, che il poeta conosceva nell'ottocentesca traduzione in versi di Georg Thudichum³⁴.

mannsthal aveva già visto recitare nel ruolo di protagonista nella *Salomè* di Oscar Wilde. Nel 1904 il poeta accarezzò anche il progetto di far interpretare Elektra da Eleonora Duse e approntò una traduzione francese in prosa della sua tragedia (SW VII, 159-199) per facilitare il compito del traduttore italiano. L'operazione non andò in porto, ma nel 1908 apparve la traduzione italiana di Ottone Schanzer (si veda sopra, alla nota introduttiva). Il manoscritto della traduzione francese ricomparve in Italia nel 1977 e fu pubblicato l'anno seguente: Antonio Taglioni (cur.), *Hugo von Hofmannsthal. Elettra*, testo francese e italiano, Milano, Mondadori, 1978.

³¹ Per quanto riguarda lo stile, va detto che Hofmannsthal rimanda all'Antico Testamento inteso come il ponte «più robusto» (usato anche da Swinburne in *Atalanta in Calydon* e altri lavori) per raggiungere il tono giusto nel trattare le storie dell'antichità. L'osservazione del poeta è riportata in Ernst Hladny, *Hugo von Hofmannsthals Griechenstücke, II*, in «Jahresbericht des K. K. Staatsgymnasiums zu Leoben», XIII (1910-1911), 23.

³² Si veda la lettera del 10.11.1903 a Hans Schlesinger: «Mir wäre das Stück [Elektra] selbst in seiner fast krampfhaften Eingeschlossenheit, seiner gräßlichen Lichtlosigkeit ganz unerträglich, wenn ich nicht daneben immer als innerlich untrennbaren zweiten Teil den "Orest in Delphi" im Geist sehen würde, eine mir sehr liebe Konzeption, die auf einem ziemlich apokryphen Ausgang des Mythos beruht und von keinem antiken Tragiker vorgearbeitet ist» (Brieft II, p. 86).

³³ L'interesse di Hofmannsthal per le opere di Euripide è inoltre dimostrato da vari lavori del poeta viennese: *Alkestis, Trauerspiel nach Euripides* (1893-1894, SW VII, 7-42), *Die Bacchen (Bacchantinnen, Pentheus) nach Euripides* (frammenti: 1892-1918, SW XVIII, 47-60), *Die ägyptische Helena* (1919-1928, SW XXV.2, 7-73) e *Die Furien, tragisches Ballett in einem Aufzuge* (abbozzo inedito menzionato in una lettera a Strauss dell'otto marzo 1912, BwS, 170-172). Stranamente, però, sembra che una volta Hofmannsthal abbia dichiarato a Ernst Hladny di non conoscere l'*Elettra* di Euripide – si veda Ernst Hladny, *Hugo von Hofmannsthals Griechenstücke, I*, in «Jahresbericht des K. K. Staatsgymnasiums zu Leoben», XII (1909-1910), 23.

³⁴ Si veda soprattutto Klaus E. Bohnkamp, *Deutsche Antiken-Übertragungen als Grundlage der Griechendramen Hofmannsthals*, in «Euphorion» 70 (1976), 198-202. Per le innovazioni di Hofmannsthal rispetto al modello antico si vedano soprattutto Walter Jens, *Hofmannsthal und die Griechen*, Tubinga, Niemeyer, 1955, pp. 44-74, Elisabeth Steingruber, *Hu-*

Non ho toccato le figure. Ho solo sistemato diversamente le pieghe del mantello di parole che la loro bronzea esistenza ha indosso, così che le parti avvocatorie sono messe in ombra, e quelle poetiche, che parlano al cuore, si trovano esposte alla luce.³⁵

Nell'*Elettra* di Hofmannsthal l'accento si è dunque spostato ancor più drasticamente dall'azione ai singoli personaggi e alla loro prospettiva, poiché «le parti avvocatorie» che il poeta viennese ha voluto oscurare non sono altro che i passi da cui emerge l'insieme di argomentazioni a favore o contro le varie azioni delittuose commesse dagli Atridi, specialmente quelle che la tradizione attribuisce a Elettra e al fratello Oreste. Ciò che invece viene messo in piena luce rispetto al problema morale è la rappresentazione poetica dei tormenti e dei conflitti umani, e in particolare di quelli che riguardano le tre figure femminili che si pongono al centro della tragedia: Elettra, Clitennestra e Crisotemide. Un simile risultato presuppone però qualcosa di ben più incisivo rispetto a un puro e semplice aggiustamento delle pieghe del «mantello di parole», tanto più che l'eliminazione delle motivazioni tradizionali comporta necessariamente interventi di rilievo anche sulla caratterizzazione dei personaggi.

Nella sua rielaborazione, Hofmannsthal elimina il Prologo in cui Oreste e il suo Pedagogo (accompagnati da Pilade) richiamavano gli antecedenti e prospettavano l'imminente vendetta ordinata da Apollo. Nel rifacimento, del resto, gli dèi sono presenze remote e indistinte³⁶, e ciò giustifica pienamente la scomparsa della scusante che Clitennestra adduceva più avanti, nella tragedia antica, per l'assassinio del marito: il sacrificio della figlia Ifigenia, voluto da Agamennone per placare Artemide³⁷.

Invece del Prologo abbiamo la "scena" iniziale delle serve al pozzo in un cortile interno del palazzo reale, con uno scambio di battute appositamente creato da Hofmannsthal per dirigere subito l'attenzione sulla con-

go von Hofmannsthals *sophokleische Dramen*, Winterthur, Keller, 1956, pp. 79-103 e William H. Rey, *Weltentzweiung und Weltversöhnung in Hofmannsthals griechischen Dramen*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1962, pp. 58-95.

³⁵ SW VII, 368: «Ich habe die Gestalten nicht berührt. Nur den Mantel von Worten, den ihr bronzenes Dasein um hat, habe ich anders gefaltet, so daß die advokatorischen Stellen ins Dunkel gebracht sind und die poetischen, ans Gemüt sprechend, am Licht ausgebreitet daliegen».

³⁶ Si veda, per esempio, questo passo: «ELEKTRA Ich hab' die Götter nie gesehn, allein / ich weiß, sie werden da sein, dir zu helfen. OREST Ich weiß nicht, wie die Götter sind. Ich weiß nur: / sie haben diese Tat mir auferlegt, / und sie verwerfen mich, wofern ich schaudre» (SW VII, 102-103).

³⁷ Si veda sopra, alla nota 15.

dizione e sulla personalità di Elettra, un essere malato nel corpo e nello spirito per il quale il poeta inventa, anche più avanti, terribili visioni di vendetta. Del Coro non resta più traccia, se non in qualche sfogo o in qualche riflessione dei singoli personaggi. La perdita di questo importantissimo elemento fa sì che nel rifacimento venga a mancare quella grande e umanissima entità moderatrice che nell'antica tragedia greca si opponeva all'influsso di forze irrazionali e incontrollabili. Tutto è dunque formalmente più "moderno", ma anche – e ciò sembra corrispondere all'intenzione dell'autore – sostanzialmente più vicino al patologico. Di un certo rilievo rispetto all'originale è anche la scenetta comica tra il Giovane Servo, il Vecchio Servo e il Cuoco. Una delle innovazioni più importanti risiede tuttavia nella particolarissima riscrittura del finale, che si caratterizza per la morte della protagonista, sul cui destino Sofocle non si esprime, mentre Euripide la dà in sposa a Pilade³⁸.

L'atto unico, che raggiunge il suo culmine nel confronto tra Elettra e Clitennestra, non è suddiviso in scene, ma è chiaramente basato su una struttura composta da una parte introduttiva (le serve al pozzo), da cinque declamazioni dialogiche e da una conclusione (l'uccisione di Clitennestra e poi di Egisto, seguita dalla danza mortale di Elettra). Le declamazioni coinvolgono sempre Elettra, che dialoga con il padre assassinato, con Crisotemide, con Clitennestra, poi ancora con Crisotemide e infine con Oreste. Il secondo dialogo con Crisotemide è interrotto dall'interludio comico tra il Giovane Servo, il Vecchio Servo e il Cuoco. Lo schema è il seguente:

	4	
	Elet./Clit.	
	3 Elet./Cris.	Elet./Cris. 5
	2 Elet./padre	Elet./Ores. 6
1 Le serve		Concl. 7

L'azione è ridotta al minimo indispensabile. Dopo l'uscita di scena delle serve che hanno "introdotto" l'argomento, Elettra – posseduta e consumata da quello che lei stessa chiamerà «l'odio dagli occhi cavi»³⁹ – si ri-

³⁸ L'esodo dell'*Elettra* di Euripide si apre con la comparsa dei due Dioscuri Castore e Polluce, fratelli di Clitennestra. Castore decreta il destino dei figli vendicatori, che dovranno lasciare l'Argolide per non tornarvi mai più: Elettra andrà in sposa a Pilade, che la porterà via con sé; Oreste dovrà recarsi ad Atene ed affrontare il giudizio di un tribunale divino. Si veda sopra alle note 19 e 21, nonché, per il testo, Carlo Diano (cur.), *Il teatro greco. Tutte le tragedie*, Firenze, Sansoni, 1984, pp. 766-770.

³⁹ SW VII, 102: «[...] Eifersüchtig sind / die Toten: und er [d.h.: der Vater] schickte mir den Haß, / den hohläugigen Haß als Bräutigam».

volge al padre rievocando il suo assassinio e anticipando la vendetta dei figli. Nelle primissime parole della protagonista si afferma subito, prepotente, il motivo della sua devastante solitudine⁴⁰: la solitudine di una stracciona emarginata nella casa paterna, ma anche di un'instancabile profetessa – lo dirà più avanti – e di una donna insterilita, poiché non ha generato altro che «maledizioni e disperazione»⁴¹. Segue il confronto con la sorella Crisotemide, venuta ad avvertirla che la madre e il patrigno intendono chiuderla nel buio di una torre: Elettra, che non può dimenticare il passato⁴², vorrebbe che la sorella non facesse altro che desiderare la morte dei due (delle «due femmine»)⁴³, ma la giovane – stanca di aspettare Oreste – vuole vivere il suo «destino di donna»⁴⁴, vuole sposarsi (magari con un contadino) e avere figli⁴⁵.

Intanto Clitennestra ha sognato il ritorno di Oreste, e ora si presenta sulla scena ricoperta di gemme e talismani, con tutta la sua arroganza, ma anche con tutta la sua angoscia, che si annuncia subito nell'evidente malessere fisico. Elettra, che si è già vantata di averle mandato la terribile visione della vendetta di Oreste, riprende continuamente, ambigua, sarcastica e spietata, le parole della madre desiderosa di comprensione, di una donna che lamenta la propria condizione di malata nel corpo e nello spirito, perseguitata e ossessionata da un passato che l'inquietante presenza di Elettra non le consente di dimenticare. Quando la figlia è ormai riuscita, con il suo argomentare morboso e monomaniacale, ma soprattutto con la

⁴⁰ SW VII, 66: «Allein! Weh, ganz allein. Der Vater fort, / hinabgescheucht in seine kalten Klüfte. / *Gegen den Boden* Wo bist du, Vater?»

⁴¹ SW VII, 103: «[...] und eine / Prophetin bin ich immerfort gewesen / und habe nichts hervorgeholt aus mir / und meinem Leib wie Flüche und Verzweiflung».

⁴² SW VII, 71-72: «Vergessen? Was! bin ich ein Tier? vergessen? / [...] / [...] ich bin kein Vieh, *ich kann nicht / vergessen*».

⁴³ Il disprezzo di Elettra per Egisto la induce a chiamarlo «donna» e «femminuccia», nonché, naturalmente, «proditorio assassino»: «CHRYSTHEMIS Sie haben etwas Fürchterliches vor. / ELEKTRA Die beiden Weiber? CHRYSTHEMIS Wer? ELEKTRA Nun, meine Mutter / und jenes andre Weib, die Memme, ei / Aegisth, der tapfre Meuchelmörder, er, / der Heldentaten nur im Bett vollführt» (SW VII, 68). Si noti che nell'*Odissea* (III, v. 310) l'usurpatore viene chiamato «l'imbelle Egisto» da Nestore, uno dei capi della spedizione contro Troia e dunque compagno di Agamennone.

⁴⁴ SW VII, 71: «Viel lieber tot, / als leben und nicht leben. Nein, ich bin / ein Weib und will ein Weiberschicksal».

⁴⁵ SW VII, 70: «und wär's ein Bauer, / dem sie mich geben». Si tratta, qui, di una chiara reminiscenza dell'*Elettra* di Euripide, in cui la protagonista (Crisotemide non compare affatto) è stata costretta a sposare un contadino, il quale, per rispetto, non si è però mai unito alla principessa.

potenza della sua ebbrezza persecutoria, a spaventare anche fisicamente la madre, un durissimo colpo la raggela: Oreste è morto. La notizia, portata da due forestieri, viene ripresa e ribadita nella scenetta tra il Giovane Servo, il Vecchio Servo e il Cuoco, un breve interludio comico escogitato da Hofmannsthal per allentare la tensione.

Segue il nuovo confronto tra le due sorelle. Crisotemide vorrebbe recarsi subito a parlare con i due forestieri – che sono in realtà Oreste e il suo Pedagogo⁴⁶ –, ma Elettra vuole costringerla ad agire subito: ora che il fratello non potrà più tornare, il compimento della vendetta spetta a loro⁴⁷. Elettra esorta, ingiunge, implora, quasi sconfinando nel corteggiamento omosessuale e incestuoso nella rappresentazione di quanto potrà amare e seguire la sorella nella sua vita di donna, vale a dire in tutto ciò che lei stessa non ha mai avuto e non potrà mai avere. Ma Crisotemide fugge, inseguita dalla maledizione di Elettra, la quale si ritrova così ancora una volta isolata nella sua folle determinazione⁴⁸. L'arrivo di Oreste nelle vesti di un forestiero che porta la feroce notizia sembra avviare un altro confronto di Elettra con una presenza ostile⁴⁹, ma il riconoscimento tra i due fratelli⁵⁰ concede un allentamento della tensione, prima che Elettra – avendo rievocato l'assassinio del padre e la misera condizione in cui lei stessa si trova – sproni il fratello ad agire, vincendo la sua esitazione filiale ma virile. La comparsa del Pedagogo, che esorta alla prudenza ma anche all'azione, segna il punto di non ritorno. Dopo che Elettra ha levato il suo inno all'azione⁵¹, Oreste entra nel palazzo e uccide Clitennestra, mentre Elettra, dall'esterno, lo incita a colpire ancora⁵². Pur non avendo avuto il tempo di consegnare a Oreste la scure che ha ucciso il padre⁵³, Elettra ora sa che la vendetta sta per giungere al definitivo compimento.

⁴⁶ Seguendo la traduzione di Thudichum (si veda sopra, alla nota 34), Hofmannsthal usa il termine "Pfleger" invece dell'usuale "Erzieher" per l'originale greco *paidagōgós*.

⁴⁷ SW VII, 90: «Wir! / Wir beide müssen's tun».

⁴⁸ SW VII, 96: «CHRYSTHEMIS *ins Haustor entspringend* Ich kann nicht! ELEKTRA *ihre nach* Sei verflucht! *vor sich, mit wilder Entschlossenheit* Nun denn allein!»

⁴⁹ SW VII, 98: «ELEKTRA [...] Herold des Unglücks! Kannst du deine Botschaft / nicht austrompeten dort, wo sie sich freu'n».

⁵⁰ SW VII, 101: «OREST *sanft* Die Hunde auf dem Hof erkennen mich, / und meine Schwester nicht? ELEKTRA *schreit auf* Orest!»

⁵¹ SW VII, 105: «[...] nur der ist selig, / der seine Tat zu tun kommt! [...]».

⁵² SW VII, 106: «Triff noch einmal».

⁵³ SW VII, 106: «Ich habe ihm das Beil nicht geben können! / Sie sind gegangen und ich habe ihm / das Beil nicht geben können. Es sind keine / Götter im Himmell». L'ironia, qui, sta nel fatto che l'improvvisa svolta degli eventi fa sì che lo strumento di morte conservato da Elettra non possa essere usato per la vendetta. Ciò che conta, tuttavia, non

Nella generale confusione del momento arriva Egisto⁵⁴, che la stessa Elettra induce con l'inganno a entrare nel palazzo, dove viene ucciso da Oreste. Mentre Crisotemide annuncia con gioia quasi selvaggia la vittoria del fratello e di coloro che gli sono rimasti fedeli in silenzio, Elettra sente sgorgare in sé la musica dionisiaca che quasi la sommerge e chiama tutti a raccolta per una trionfale «danza senza nome»⁵⁵. La «regale danza della vittoria» che aveva annunciato e immaginato nel suo primo monologo⁵⁶ si concretizza ora nel forsennato rito di una ménade, di una baccante che intende concludere l'azione purificatrice riconciliandosi con gli dèi nella danza liberatrice⁵⁷. Ma mentre muove i passi del suo più spasmodico trionfo, e prima ancora che gli altri possano udire il suo appello, Elettra stramazza a terra⁵⁸, così che il rituale dionisiaco della dissoluzione dell'io in quella che dovrebbe essere l'ebbrezza collettiva finisce col celebrare l'autodistruzione fisica della protagonista.

Avendo consumato se stessa nell'immaginare il raggiungimento dell'unico scopo della sua vita, Elettra non può sopravvivere al compimento della vendetta, e dunque muore⁵⁹: muore così come ha vissuto, chiusa nel-

è la modalità dell'azione così spesso evocata, bensì la tanto desiderata uccisione dei due assassini. Elettra, del resto, ha conservato gelosamente ben altro che la scure: ha custodito la memoria del padre e del tradimento che ne ha reso possibile la morte. L'immagine della scure, già presente in Sofocle e ancor più in Eschilo e in Euripide, diventa addirittura ossessiva nella tragedia di Hofmannsthal, dove si configura come una sorta di simbolo della fedeltà di Elettra alla memoria del padre.

⁵⁴ Seguendo la traduzione di Thudichum (si veda sopra, alla nota 34), Hofmannsthal scrive "Aegisth", mentre altri traduttori preferiscono "Aigisth" oppure "Agist".

⁵⁵ SW VII, 110: «*Elektra hat sich erhoben. Sie schreitet von der Schwelle herunter. Sie hat den Kopf zurückgeworfen wie eine Mänade. Sie wirft die Knie, sie reckt die Arme aus, es ist ein namenloser Tanz, in welchem sie nach vorwärts schreitet. [...] ELEKTRA [...] Schweig, und tanze. Alle müssen / herbei! hier schließt euch an! Ich trag' die Last / des Glückes, und ich tanze vor euch her. / Wer glücklich ist wie wir, dem ziemt nur eins: / schweigen und tanzen!*». L'idea di questa danza sembra ripresa dall'*Elettra* di Euripide, là dove il Coro festeggia danzando la morte di Egisto.

⁵⁶ SW VII, 68: «*[...] glücklich ist, / wer Kinder hat, die um sein hohes Grab / so königliche Siegestanze tanzen!*».

⁵⁷ Per questo tipo di danza Hofmannsthal sembra essersi ispirato alla *Nascita della tragedia*. Si veda, in particolare, Karl Schlechta (cur.), *Friedrich Nietzsches Werke in drei Bänden*, Monaco, Hanser, vol. I, p. 25 («Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik», 1).

⁵⁸ SW VII, 110: «*Sie tut noch einige Schritte des angespanntesten Triumphes und stürzt zusammen!*».

⁵⁹ In un'annotazione del 1905 Hofmannsthal spiega così la morte di Elettra: «*[...] in der Elektra wird da Individuum in der empirischen Weise aufgelöst indem eben der Inhalt seines Lebens es von innen her zersprengt wie das sich zu Eis umbildende Wasser*

la prigione della sua psiche. Crisotemide, disperata, invoca Oreste battendo i pugni sul portone del palazzo, che però resta inesorabilmente chiuso, quasi a simboleggiare l'impossibilità di una vera liberazione⁶⁰. Il casato degli Atridi si conferma dunque anche in prospettiva come carcere soffocante in cui l'io di chi è legato in qualche modo al delitto si consuma e si distrugge: così lo ha percepito Crisotemide nell'attribuire tutte le colpe a Elettra («Non fosse il tuo odio [...] ci lascerebbero uscire da questo carcere, sorella!»)⁶¹, così lo ha immaginato Elettra nel tormentare Clitennestra («tu giaci imprigionata nel tuo io»)⁶² e così è sempre stato per Elettra stessa e per tutti coloro che sono «incatenati alle pareti di un carcere» in attesa di una morte liberatrice⁶³.

Oreste è certamente un personaggio centrale nella vicenda che Hofmannsthal intende rappresentare. Egli appare in una sola, decisiva scena, ma è sempre presente, dall'inizio alla fine, nei pensieri e nelle parole degli altri personaggi. Le grandi figure della rielaborazione di Hofmannsthal sono però tutte femminili: Elettra, con la sua spaventosa nevrosi ossessiva; Clitennestra, tormentata dai sogni e distrutta dall'insonnia; Crisotemide, che vorrebbe dimenticare per vivere la sua vita e che pure potrà gioire, almeno per un attimo, solo grazie a chi non dimentica. Con la potenza del suo linguaggio poetico e la perfezione dei suoi versi, Hofmannsthal ci offre questo insieme umanissimo e al tempo stesso disumano in un lavoro che continua la grande tradizione dell'antichità greca in chiave moderna – talmente moderna che qualcuno ha voluto vedervi perfino una rivoluzionaria anticipazione, nel ritmo e nello stile, della drammaturgia espressionista.

im irdenen Krug. Elektra ist nicht mehr Elektra, weil sie eben ganz und gar Elektra zu sein sich weihte» (SW VII, 416).

⁶⁰ Nell'intenzione di Hofmannsthal quest'ultima indicazione scenica dovrebbe addirittura segnalare che il giovane principe, forse già circondato dalle Furie, si è rifugiato nel sacrario della casa. Nel chiarire a Richard Strauss lo svolgimento scenico del finale, Hofmannsthal scrive così: «Orest [...], der inzwischen wohl im Innern des Palastes sich zu dem Heiligtum des Hauses geflüchtet hat, vielleicht schon von den Furien umringt ist [...]» (BwS, 39).

⁶¹ SW VII, 70: «[...] Wärest nicht du, / sie ließen uns hinaus. Wärest nicht dein Haß, / dein schlafloses unbändiges Gemüt, / vor dem sie zittern, ah, so ließen sie / uns ja heraus aus diesem Kerker, Schwester!».

⁶² SW VII, 86: «du liegst in deinem Selbst so eingekerkert [...]».

⁶³ SW VII, 85: «[...] alle [...] die angeschmiedet sind an Kerkermauern, / die auf dem Grund von Brunnen nach dem Tod / als wie nach der Erlösung schrei'n [...]». Si noti, inoltre, che in una didascalia Elettra viene descritta «come l'animale prigioniero nella gabbia» («wie das gefangene Tier im Käfig», SW VII, 106).

La straordinaria fattura di questa tragedia di Elettra – principessa negletta e umiliata nella sua stessa casa, sacerdotessa del culto di Agamennone (e dunque anche, in senso più ampio, della fedeltà senza compromessi), evocatrice di fantasmi e di incubi spaventosi – deve moltissimo a elementi costitutivi quali la tensione spasmodica, la dissociazione psichica, l'erotismo, il parossismo, l'estrema concentrazione, ma anche all'intreccio ossessivo delle immagini e dei motivi, così come ad una gestualità che comprende anche rituali, processioni, fiaccolate e danze. Quest'ultima modalità gestuale si manifesta non solo nella danza finale della protagonista, ma anche in quella specie di "Totentanz" che Elettra esegue mentre mostra a Egisto il percorso che lo porterà alla morte:

ELETTRA [...] Vuoi che ti preceda, / facendo luce? EGISTO Sì, fino alla porta. / Perché danzi? Sta' attenta. / ELETTRA *mentre gli gira intorno, come in una danza sinistra, chinandosi a un tratto profondamente* Qui! I gradini, / che tu non cada.⁶⁴

Per quanto riguarda le immagini, sono in primo luogo di grande rilievo quelle legate al mondo animale. Elettra potrebbe accettare di essere considerata una bestia solo se dimenticasse ciò che sa⁶⁵. Eppure, non solo nel testo, ma anche nelle indicazioni sceniche troviamo tutta una serie di allusioni al mondo animale, grazie alle quali Hofmannsthal segnala la condizione fisica della protagonista e la sua disumanizzazione agli occhi degli altri. Nella sua prima (muta) comparsa in scena, Elettra «balza indietro come un animale nel suo nascondiglio»⁶⁶ per non lasciarsi guardare dalle serve. Costoro parlano poi del suo ululare e la paragonano a un gatto selvatico oppure a un cane. Elettra, a sua volta, le allontana come se fossero mosche che ronzano intorno a un animale sporco, oppure le chiama cagne, esseri peggiori dei cani, perché hanno il compito di lavare «l'eterno sangue dell'assassino»⁶⁷. Le dita di Elettra, dice una serva, sono come artigli, e lei stessa sente di avere in seno un avvoltoio. E un'altra serva, che le è ancora fedele, lamenta che la principessa mangi nella scodella insieme ai cani. Perfino la sua solitudine è animalesca, perché vive orrendamente solitaria in

⁶⁴ SW VII, 108: «ELEKTRA [...] Erlaubst du, / daß ich voran dir leuchte? AEGISTH Bis zur Tür. / Was tanzest du? Gib Obacht. / ELEKTRA *indem sie ihn, wie in einem unbeimlichen Tanz, umkreist, sich plötzlich tief bückend* Hier! die Stufen, / daß du nicht fällst.

⁶⁵ Si veda più sotto, alla nota 127.

⁶⁶ SW VII, 63: «*Elektra springt zurück wie ein Tier in seinen Schlupfwinkel*».

⁶⁷ SW VII, 66: «ERSTE DIENERIN [...] daß wir / mit Wasser und mit immer frischem Wasser / das ewige Blut des Mordes von der Diele / abspülen →».

una condizione che lei stessa considera peggiore di quella delle belve della foresta. Soltanto Oreste, che non la vede da anni, può immaginarla come una principessa servita e riverita da due o tre donne e accompagnata da animali domestici timidi e flessuosi. Elettra, invece, gli racconta delle sue notti insonni passate nel cortile a guaire con i cani. La sua condizione, tuttavia, non raggiunge nemmeno la dignità dell'animale domestico, dal momento che Elettra giace davanti alla porta come una bestia, senza essere però «il cane da guardia» della casa⁶⁸.

Né va dimenticato che, a proposito delle varie uccisioni, nella tragedia si parla di vittime sacrificali, di animali trascinati verso la morte, in un susseguirsi di immagini che tendono a confondersi con quelle delle vittime umane. Così, l'animale consacrato che Clitennestra ha in mente per il sacrificio espiatorio, è per Elettra «un animale dissacrato»⁶⁹, che in un crescendo beffardo e crudele diventa poi una donna, ma non una vergine, bensì una donna che ha già conosciuto l'uomo, insomma: sua madre. Perfino il carcere soffocante in cui l'io si consuma e si distrugge diventa, per Clitennestra, «il ventre ardente di una bestia di bronzo»⁷⁰. Ossessionata dagli incubi, la regina racconta di dèmoni dal lungo becco aguzzo che le succhiano il sangue, sente il corpo disfarsi come quello di una carogna immonda e vorrebbe trovare la giusta bestia da sacrificare per liberarsi dai suoi incubi. Nel rivelarle che l'animale da sacrificare è proprio la madre, Elettra si paragona a un cane da caccia che non lascia tregua alla selvaggina inseguita. Agli occhi della figlia, Clitennestra si è comunque ridotta alla bestialità, anche perché dopo il delitto gioca a far la bestia con Egisto, per dar piacere a una bestia anche peggiore di lei⁷¹. Quando decide di dissotterrare la scure con cui fu ucciso Agamennone, Elettra scava la terra con le mani, senza far rumore, «come un animale»⁷². E mentre Oreste uccide la madre all'interno del palazzo, la figlia «corre su e giù davanti alla porta,

⁶⁸ SW VII, 96: «Ich [...] / lieg' vor der Tür und bin doch nicht der Wachhund». Quella del cane da guardia è un'immagine ripresa dall'*Agamennone* di Eschilo e più precisamente dalle parole del guardiano all'inizio del Prologo.

⁶⁹ SW VII, 80: «KLYTÄMNESTRA *näher zu ihr tretend* Also wüßtest du, mit welchem / geweihten Tier – ELEKTRA Mit einem ungeweihten!».

⁷⁰ SW VII, 86: «ELEKTRA [...] du liegst in deinem Selbst so eingekerkert, / als wär's der glühende Bauch von einem Tier / von Erz – und so wie jetzt kannst du nicht schreien!».

⁷¹ SW VII, 71: «ELEKTRA [...] das Tier zu spielen, das dem schlimmern Tier / Ergetzung bietet».

⁷² SW VII, 96: «*Sie fängt an der Wand des Hauses, seitwärts der Türschwelle, eifrig zu graben an, lautlos, wie ein Tier*».

sempre nel medesimo tratto, a testa bassa, come un'animale chiuso nella gabbia»⁷³.

Le immagini riprese dal mondo animale coinvolgono però anche Oreste. Clitennestra attribuisce al figlio lontano una condizione animalesca quando afferma di aver saputo che il giovane esiliato giace nel cortile insieme ai cani e non distingue più gli uomini dalle bestie. Perfino Crisotemide viene rappresentata come un animale, e non solo quando Clitennestra la paragona a un «cane spaventato»⁷⁴. Per annunciare a Elettra la morte di Oreste, Crisotemide arriva infatti di corsa, «ululando forte come una bestia ferita»⁷⁵. Subito dopo il Cuoco paragona i suoi singhiozzi – attribuendoli anche a Elettra, che l'abbraccia in silenzio – all'ululato dei cani che turbano la pace quando c'è il plenilunio.

L'altra immagine dominante è quella del sangue, già presente nella scena delle serve, là dove si attribuiscono ad Elettra espressioni quali «l'eterno sangue dell'assassino» e «scivolando sul sangue, per le scale»⁷⁶. Quando appare per la sua prima declamazione, Elettra è sola, «con le macchie di luce rossa che dai rami del fico cadono obliquamente a terra e sui muri, come macchie di sangue»⁷⁷. Nell'immaginario dialogo con il padre assassinato la protagonista usa la parola sangue per ben otto volte: per indicare la morte violenta del padre, la vendetta cruenta e, infine, i figli («il sangue del tuo sangue») che compiranno la vendetta. Nel contestare Crisotemide, che vorrebbe dimenticare tutto, Elettra vede ancora gli assassini del padre che strizzano «panni intrisi di sangue»⁷⁸. Il sangue di Clitennestra, dice Elettra, è di ascendenza divina, ma la regina lamenta che i demoni dal lungo becco aguzzo le succhiano il sangue dalle carni. Per gua-

⁷³ SW VII, 106: «*Sie läuft auf einem Strich vor der Tür hin und her, mit gesenktem Kopf, wie das gefangene Tier im Käfig*».

⁷⁴ SW VII, 83: «*KLYTÄMNESTRA Sag du deiner Schwester, / sie soll nicht so wie ein verschreckter Hund / vor mir ins Dunkel flüchten*».

⁷⁵ SW VII, 87: «*CHRYSOTHEMIS kommt, laufend, zur Hoftür herein, laut beulend wie ein verwundetes Tier*».

⁷⁶ Si veda, sopra, la nota 67 e SW VII, 66: «*AUFSEHERIN die ihnen die Tür aufgemacht hat / Und wenn sie uns mit unsern Kindern sieht, / so schreit sie: nichts kann so verflucht sein, nichts, / als Kinder, die wir hündisch auf der Treppe / im Blute glitschend, hier in diesem Haus / empfangen und geboren haben. Sagt sie / das oder nicht?*».

⁷⁷ SW VII, 66: «*Aus dem Hause tritt Elektra. Sie ist allein mit den Flecken roten Lichtes, die aus den Zweigen des Feigenbaumes schräg über den Boden und auf die Mauern fallen, wie Blutflecke*».

⁷⁸ SW VII, 73: «*Meinst du, ich kenn' den Laut nicht, wie sie Leichen / herab die Treppe schleifen, wie sie flüstern / und Tücher voller Blut auswinden*».

rire, vorrebbe che fosse fatto scorrere «il giusto sangue» sacrificale⁷⁹, è disposta a far scorrere anche il sangue di ogni animale «che striscia e vola», tanto da far salire «vapore di sangue» e provocare una nebbia «rosso sangue»⁸⁰. E mentre Elettra la incalza con il concetto di giusta «vittima di sangue» che cadrà sotto la scure, Clitennestra la prega di suggerirle la vittima sacrificale, poiché è decisa a trovare «ciò che deve sanguinare» per porre termine ai suoi incubi⁸¹. Nel rivelarle che lei stessa, Clitennestra, deve sanguinare, Elettra – riprendendo un'immagine che ha già usato parlando al padre del suo assassinio – le fa balenare davanti agli occhi un bagno che «schiumeggia come sangue» e le «lacrime di sangue» che dovrebbe versare quando la scure starà per piombarle addosso⁸². Per infonderle il coraggio che le manca per compiere la vendetta, Elettra vuole inoculare il proprio sangue a Crisotemide. Ma più avanti – nel rappresentare la giovinezza e la forza della sorella – parla del suo «caldo sangue»⁸³ e infine le prospetta la purificazione dopo il delitto: sul corpo di Crisotemide non rimarrà una goccia di sangue, perché la giovane scivolerà subito dalla veste insanguinata in quella nuziale. Quando Oreste (camuffato da straniero) suppone che Elettra abbia «sangue imparentato» con Agamennone, la sorella gli risponde: «Imparentato? Io sono quel sangue! Io sono / il sangue di Aga-

⁷⁹ SW VII, 80: «Aber diese Träume müssen / ein Ende haben. Wer sie immer schickt: / ein jeder Dämon läßt von uns, sobald / das rechte Blut geflossen ist».

⁸⁰ SW VII, 80: «Und müßt' ich jedes Tier, das kriecht und fliegt, / zur Ader lassen und im Dampf des Bluts / aufsteh'n und schlafen gehen wie die Völker / der letzten Thule in blutrotem Nebel: / ich will nicht länger träumen». L'immagine delle genti della leggendaria estrema Tule, sempre avvolta da una nebbia rosso sangue, è ripresa alla lettera dalla prima Georgica di Virgilio e rimanda a vapori vulcanici simili a quelli dell'Islanda.

⁸¹ SW VII, 80: «ELEKTRA Wenn das rechte / Blutopfer unter'm Beile fällt, dann träumst du / nicht länger»; SW VII, 85: «KLYTÄMNESTRA Ich finde mir heraus, / was bluten muß, damit ich wieder schlafe».

⁸² SW VII, 85: «[...] da schäumt das Bad / wie Blut!» (cfr. SW VII, 67); SW VII, 86: «[...] verendend willst du / dich auf ein Wort besinnen, irgend eines / noch von dir geben, nur ein Wort, anstatt / der blut'gen Träne, die dem Tier sogar / im Sterben nicht versagt ist [...]». L'assassinio nel bagno è una reminiscenza dell'*Agamennone* di Eschilo o dell'*Elettra* di Euripide. Sofocle, invece, rimanda a un delitto avvenuto durante il «convito nefando» – Carlo Diano (cur.), *Il teatro greco. Tutte le tragedie*, Firenze, Sansoni, 1984, p. 227 –, cioè durante il banchetto appositamente organizzato da Egisto (*Odissea*, IV, vv. 529-535).

⁸³ SW VII, 93: «ELEKTRA Ich spüre durch die Kühle deiner Haut / das warme Blut hindurch».

mennone, vilmente sparso»⁸⁴. L'occhio di Elettra, osserva incredulo Oreste, era «triste, ma dolce», mentre quello della donna che gli sta davanti è «pieno di odio e di sangue»⁸⁵. E coloro che sono sopravvissuti allo scontro finale si ritrovano, manco a dirlo, «spruzzati di sangue»⁸⁶.

Non meno importanti sono i motivi conduttori che si intrecciano nella tragedia di Hofmannsthal. Di particolare rilievo, oltre a quelli legati alle immagini appena considerate, sono i motivi che rimandano ai concetti di udire, ascoltare, interpretare, in un contesto che privilegia non solo la gestualità, ma anche i suoni, la voce umana e il linguaggio, anche quello della propria interiorità, del mondo in cui l'io vive la propria ossessione oppure crede di trovare la propria liberazione. E per Elettra, per colei che fin dall'inizio conduce il gioco dei fraintendimenti e della comunicazione ingannevole, questo linguaggio di trame occulte e aspettative esasperate si manifesta, nella scena conclusiva, come una sorta di composizione musicale creata e predisposta da tempo per il momento dell'esplosione strumentale che deve condurre alla danza liberatrice. Quando tutti si abbracciano ed esultano per l'uccisione degli usurpatori e Crisotemide si rivolge alla sorella con quel suo esaltato «Non senti? Ma dunque non senti?», Elettra le risponde introducendo per la prima (ed unica) volta nella tragedia la parola "musica", quella musica che può sgorgare solo da colei che ha sempre creduto nel trionfo finale:

[...] Se non sento? Se non sento quella musica? Ma esce da me stessa!⁸⁷

Poco più avanti, quando il corpo di Egisto viene portato a braccia e molti piangono di gioia, Crisotemide ripete, quasi gridando per l'eccitazione, «Non senti?» e poi, per l'ultima volta, «Non lo senti?»⁸⁸. Ma tutta la

⁸⁴ SW VII, 99: «OREST Ich kann nicht anders, als zu denken: du / mußst ein verwandtes Blut zu denen sein, / die starben, Agamemnon und Orest. ELEKTRA Verwandt? ich bin dies Blut! ich bin das hündisch / vergoß'ne Blut des Königs Agamemnon! / Elektra heiß' ich».

⁸⁵ SW VII, 99: «OREST [...] Elektra / ist groß, ihr Aug' ist traurig, aber sanft, / wo dein's voll Blut und Haß».

⁸⁶ SW VII, 109: «CHRYSOTHEMIS [...] überall / in allen Höfen liegen Tote, alle, / die leben, sind mit Blut bespritzt [...]».

⁸⁷ Qui tradotto direttamente da SW VII, 109: «CHRYSOTHEMIS [...] alle / umarmen sich *Draußen wachsender Lärm, die Frauen sind hinausgelaufen, Chrysothemis steht allein, von draußen fällt Licht herein* und jauchzen, tausend Fackeln / sind angezündet. Hörst du nicht, so hörst du / denn nicht? / ELEKTRA *auf der Schwelle kauend* Ob ich nicht höre? ob ich die / Musik nicht höre? sie kommt doch aus mir / heraus».

⁸⁸ SW VII, 110: «CHRYSOTHEMIS *fast schreiend vor Erregung* Hörst du nicht, sie tragen ihn, / sie tragen ihn auf ihren Händen, allen / sind die Gesichter ganz verwandelt, allen /

tragedia è percorsa dai fremiti dell'udire e dell'ascoltare, dall'eccitazione di chi ha udito, dall'ansia di chi richiede ascolto, dall'avidità di chi vorrebbe ascoltare e dal tormento di chi non vuole ascoltare. Perfino gli accadimenti, veri o presunti, che caratterizzano la tragedia giungono all'orecchio dei personaggi e degli spettatori come voci riportate, come arcano o sinistro prodotto di un incessante ascoltare.

Crisotemide ha sentito, origliando alla porta, che Clitennestra ed Egisto intendono chiudere Elettra nel buio di una torre. Per Elettra è come se lei stessa avesse ascoltato quella conversazione, così come ha sentito e sente gli amanti al di là della porta. Elettra, infatti, si muove nella casa paterna come un'ombra onnipresente, come una sonnambula che sembra per un attimo ritrovare il contatto con la realtà quando sente che la sorella la chiama per nome, sia pure a bassa voce. E Crisotemide ha sentito dalle serve che Clitennestra è spaventata a morte per un sogno, per aver sognato – questa è la voce che corre – il ritorno di Oreste. Elettra, del resto, sente già i passi del fratello vendicatore, lo sente attraversare la camera della madre, lo sente sollevare la cortina del letto, sente iniziare quella caccia spietata che ben presto le si presenta in forma di visione. E Crisotemide ha sentito, quando ormai tutti già sanno, che Oreste è morto: la voce è giunta fino a lei, anche se nessuno si è preoccupato di riportare alle due sorelle il racconto dei due forestieri. Quando Elettra riconosce il fratello nel più giovane dei due, Oreste si preoccupa subito che il suo nome non venga udito, poiché – avverte il Pedagogo – «un respiro, un suono, un nulla» può portare alla rovina il piano e coloro che intendono attuarlo⁸⁹.

E quando infine la vendetta si abbatte su Clitennestra, i personaggi sulla scena percepiscono soltanto le urla della sventurata e il calpestio degli uomini armati. Anche la rappresentazione della morte di Egisto, del resto, è affidata in gran parte a ciò che si ode. E quando l'usurpatore appare per qualche attimo alla finestra prima di essere ucciso, il suo grido è questo: «Aiutatemi! [...] Mi assassinano! Non mi sente nessuno? Non sente nessuno?». Naturalmente Elettra è a portata di voce e la sua risposta non si fa attendere: «Ti sente Agamennone!»⁹⁰. Poco prima, del resto, Elettra aveva

schimmern die Augen und die alten Wangen / von Tränen! Alle weinen, hörst du's nicht?».

⁸⁹ SW VII, 105: «[...] wo ein Hauch, ein Laut, ein Nichts / uns und das Werk verderben kann».

⁹⁰ SW VII, 109: «AEGISTH *geht ins Haus. Eine kleine Stille. Dann Lärm drinnen. Sogleich erscheint Aegisth an einem kleinen Fenster rechts, reißt den Vorhang weg, schreit Helft! Mörder! helft dem Herren! Mörder, Mörder! / Sie morden mich! Er wird weggezerrt. Hört mich denn*

pregustato questo momento immaginando la propria beatitudine nell'accompagnare Egisto fino all'ingresso del palazzo e nel partecipare alla sua uccisione origliando alla porta⁹¹.

Ma Egisto non è certo l'unico a implorare di essere ascoltato. Nel suo primo confronto con Elettra, Crisotemide la scongiura di darle ascolto e di reagire⁹². Nel secondo vorrebbe che Elettra ascoltasse la sua richiesta di soccorso per ritrovare la libertà, ma la sorella continua la sua tirata come se l'altra non avesse parlato⁹³. Anche Clitennestra è costretta a insistere per farsi veramente ascoltare da Elettra, che travisa le sue parole e parla per indovinelli⁹⁴. E perfino Oreste, dopo aver riconosciuto Elettra, deve pregarla di dargli ascolto, per farle capire che si trova di fronte al fratello⁹⁵.

Tra coloro che non vogliono ascoltare non c'è, però, solo Elettra. Durante il primo confronto con la sorella, anche Crisotemide vorrebbe non aver udito le cose terribili che giungono ai suoi orecchi⁹⁶ e preferisce non ascoltare ciò che Elettra intende dire alla madre⁹⁷. Ma colei che si rifiuta ripetutamente di ascoltare è proprio Clitennestra, perché vuole sentire solo ciò che può rassicurarla. Per questa ragione la regina si rifiuta di dare ascolto alla Confidente e alla Caudataria quando la mettono in guardia nei confronti di Elettra e delle sue falsità: «Non voglio sentir nulla. Se Elettra mi dice ciò che mi piace sentire, allora voglio ascoltare ciò che dice»⁹⁸. Clitennestra non vuole ascoltare chi parla di verità e di menzogna, ma solo chi ha qualcosa di «gradito» da dire, fosse anche la stessa Elettra⁹⁹. Ma

niemand? hört / denn niemand? / *Noch einmal erscheint sein Gesicht am Fenster.* ELEKTRA *reckt sich auf* Agamemnon hört dich! AEGISTH *wird* fortgerissen Weh mir!».

⁹¹ SW VII, 105: «selig [...] wer die Tür ihm auftut, selig, / wer an der Türe horchen darf».

⁹² SW VII, 70: «Hörst du mich an? Sprich zu mir, Schwester!».

⁹³ SW VII, 93: «Elektra, hör' mich. / Du bist so klug, hilf uns aus diesem Haus, / hilf uns ins Freie. ELEKTRA *ohne sie zu hören* Du bist voller Kraft [...]».

⁹⁴ SW VII, 82: «Gib mir nicht Rätsel auf. / Elektra, hör mich an [...]».

⁹⁵ SW VII, 100: «Elektra, hör mich. / [...] Hör zu, ich hab' nicht Zeit. Hör zu. Ich darf nicht / laut reden. Hör mich an: Orestes lebt!».

⁹⁶ SW VII, 72: «[...] nie und nimmer wissen, / daß es so etwas Grauensvolles gibt, / nie wissen! nie mit Augen seh'n! nie hören! / Das Fürchterliche ist nicht für das Herz / des Menschen!»

⁹⁷ SW VII, 74: «Ich will's nicht hören».

⁹⁸ SW VII, 77: «DIE VERTRAUTE Sie [d.h.: Elektra] redet / nicht, wie sie's meint. DIE SCHLEPPTRÄGERIN Ein jedes Wort ist Falschheit. KLYTÄMNESTRA *zornig* Ich will nichts hören! Wenn sie zu mir redet, / was mich zu hören freut, so will ich horchen / auf was sie redet».

⁹⁹ SW VII, 77: «Ich will nicht / mehr hören: dies ist wahr und das ist Lüge. / Wenn einer etwas Angenehmes sagt, / und wär' es meine Tochter [...]».

quando la figlia le parla della scure con cui fu ucciso Agamennone, Clitennestra vorrebbe zittirla: «Di questo non voglio sentir nulla. Taci»¹⁰⁰. E la prospettiva di un ritorno di Oreste, avanzata da Elettra, la induce di nuovo a un atteggiamento di rifiuto: «Non ascolto nemmeno quello che dici»¹⁰¹. Il gioco dell'udire e dell'ascoltare per cercare di capire, magari soltanto per poi rifiutarsi di ascoltare, è strettamente connesso, in Clitennestra, alla rimozione del delitto compiuto, che viene collocato dalla sua mente in una dimensione di assoluta inconsapevolezza tra un "prima" e un "dopo" che le appaiono ben distinti, pur non essendo separati da un vero e proprio spazio temporale:

[...] allora certamente non era già successo! [...] ed ecco era successo: nel mezzo non c'è spazio! Prima era avanti, poi era dopo – nel mezzo non ho fatto nulla.¹⁰²

L'intreccio dell'ascoltare e del rifiutarsi di ascoltare coinvolge dunque anche la rimozione di Clitennestra e il desiderio di oblio di Crisotemide, un oblio che però Elettra respinge con la forza di argomentazioni che ruotano intorno a motivi centrali quali il ricordo indistruttibile dell'assassinio, la regalità della vittima e l'amore filiale che reclama giustizia vendicatrice. Questi motivi acquistano particolare rilievo grazie all'immagine dominante del sangue: quello dell'assassinio, quello della stirpe regale, quello della vendetta. Come abbiamo visto, però, il compimento di quest'ultima non conduce alla liberazione tanto attesa, poiché il casato degli Atridi si conferma anche nella prospettiva finale come carcere soffocante in cui l'io di chi è legato in qualche modo al delitto si consuma e si distrugge.

3. *L'Elettra di Hugo von Hofmannsthal: il libretto (1906-1908)*¹⁰³

I primi contatti che avrebbero dato luogo alla feconda collaborazione di Hugo von Hofmannsthal e di Richard Strauss risalgono alla fine dell'Ottocento e rappresentano la premessa di un sodalizio quasi unico e forse irripetibile nella storia della cultura musicale e letteraria. Sebbene i due

¹⁰⁰ SW VII, 83: «Davon will ich / nichts hören. Schweig».

¹⁰¹ SW VII, 84: «Was du redest, / das hör' ich nicht einmal».

¹⁰² Tradotto direttamente da SW VII, 82: «[...] da war es doch / noch nicht geschehn! [...] und da war's geschehn: / dazwischen ist kein Raum! Erst war's vorher, / dann war's vorbei – dazwischen hab' ich nichts / getan».

¹⁰³ Hugo von Hofmannsthal, *Elektra. Tragödie in einem Aufzuge. Musik von Richard Strauss*, Berlino, Fürstner, 1908 (SW VII, 111-158).

artisti si conoscessero già superficialmente dal marzo 1899, il loro primo incontro di un certo rilievo ebbe luogo un anno dopo, durante il soggiorno di Hofmannsthal a Parigi, dove il poeta conobbe anche Rodin e Maeterlinck. Qualche mese più tardi, nel novembre del 1900, Hofmannsthal offrì al musicista bavarese il balletto *Il trionfo del tempo* (*Der Triumph der Zeit*), facendo esplicito riferimento ai colloqui di Parigi¹⁰⁴. Strauss rispose con un cortese rifiuto¹⁰⁵, ma qualche anno più tardi – avendo molto apprezzato l'*Elettra* del poeta viennese – non esitò a pregare Hofmannsthal di accordargli il diritto di priorità su qualunque lavoro ritenesse indicato all'adattamento musicale, perché – scriveva verso la chiusa della lettera datata 11 marzo 1906 – «noi siamo nati l'uno per l'altro»¹⁰⁶.

Il giudizio, ormai famoso, era destinato a rimanere controverso, sia nell'opinione di chi, allora, era vicino a Hofmannsthal¹⁰⁷, sia nella valutazione di coloro che cercano d'interpretare questa collaborazione artistica non sempre facile e talvolta segnata da fraintendimenti e incomprensioni. Resta comunque il fatto che questi primi scambi epistolari si sarebbero sempre più infittiti, soprattutto durante i periodi che videro nascere la versione operistica dell'*Elettra* (*Elektra*, 1906-1908), la «commedia per musica» *Il cavaliere della rosa* (*Der Rosenkavalier*, 1909-1910), la «prima» *Arianna a Nasso* (*Ariadne auf Naxos*, 1911-1912), il balletto *La leggenda di Giuseppe* (*Josephs Legende*, 1912 e il 1913)¹⁰⁸, l'opera fiabesca *La donna senz'ombra* (*Die Frau ohne Schatten*, 1911-1916), la «seconda» *Arianna a Nasso*, detta anche «viennese» (1912-1916), la «commedia con danze» *Il borghese gentiluomo* (*Der Bürger als Edelmann*, maggio-dicembre 1917), tratta da *Le bourgeois gentilhomme* di Molière, la rielaborazione dello spettacolo di Ludwig van Beethoven e August von Kotzebue *Le rovine di Atene* (*Die Ruinen von Athen*, 1922-1924), il «dramma lirico» *L'Elena egiziana* (*Die ägyptische Helena*, 1923-

¹⁰⁴ BwS, 17.11.1900, p. 15 (cfr. 30.11.1900, p. 15-16). Il balletto non fu mai rappresentato.

¹⁰⁵ BwS, 14.12.1900, p. 16.

¹⁰⁶ BwS, 11.3.1906, p. 18: «Ihre Art entspricht so sehr der meinen, wir sind für einander geboren und werden sicher Schönes zusammen leisten, wenn Sie mir treu bleiben».

¹⁰⁷ Si veda, per esempio, la lettera del 22.12.1912 scritta dal poeta a Strauss: «[...] tutti coloro che di continuo, per lettera e a voce, direttamente e indirettamente, estranei e conoscenti, mi dicono e mi fanno dire, mi scrivono e mi fanno scrivere che dovrei porre termine a questa collaborazione» (BwS, 209: «[Alle die], die mir unablässig, brieflich und mündlich, direkt und indirekt, Fremde und Befreundete, sagen und sagen lassen, schreiben und schreiben lassen, ich sollte diese Kollaboration aufgeben»).

¹⁰⁸ Per il testo Hofmannsthal collaborò con lo scrittore e diplomatico tedesco Harry Kessler (1868-1934).

1928)¹⁰⁹ e la «commedia lirica» *Arabella* (1927-1929). Quest'ultimo lavoro, che mirava a ricreare, almeno in parte, l'atmosfera del *Rosenkavalier*, segna la fine della collaborazione tra Hofmannsthal e Strauss per la morte improvvisa del poeta, che sopraggiunse il 15 luglio 1929, a due soli giorni di distanza dal suicidio del figlio. Hofmannsthal, che aveva da poco completato la rielaborazione del primo atto di *Arabella*, non fece in tempo a leggere il telegramma con il quale Strauss lo ringraziava delle modifiche apportate¹¹⁰.

Per quanto fruttuoso fin dai primi anni, il lavoro svolto in comune dai due artisti rappresenta soltanto una parte del lungo cammino percorso insieme. Le vere premesse di questa collaborazione vanno ricondotte soprattutto alla ricerca personale di Hofmannsthal, che per tutti i quarant'anni della sua esistenza artistica non perse mai di vista le mete ideali che aveva davanti a sé, senza mai stancarsi di studiare e di approfondire, nell'intento di migliorarsi e di affinare i suoi strumenti. Di tutte le opere che abbiamo ricordato qui sopra, nessuna scaturisce da un'idea di Strauss, le cui proposte tematiche Hofmannsthal respinse sempre decisamente, e talvolta perfino con disgusto. Qui basterà citare un solo caso, che è anche il primo. Nel pregare Hofmannsthal di lavorare per lui, Strauss gli aveva subito suggerito un bell'argomento di epoca rinascimentale, aggiungendo che «un Cesare Borgia scatenato oppure un Savonarola» sarebbe stato il coronamento dei suoi desideri¹¹¹. Il poeta respinse la proposta con assoluta decisione, con una punta di disprezzo, dicendosi convinto che i soggetti rinascimentali fossero destinati a «mettere in movimento i pennelli dei pittori più spiacevoli e le penne dei poeti più infecondi»¹¹².

Ciò non vuol dire, naturalmente, che Strauss abbia avuto meriti soltanto musicali nell'elaborazione delle opere progettate in comune. Lo stesso Hofmannsthal, che pure spesso dissentiva da lui, era ben consapevole dello straordinario istinto teatrale di Strauss, e riconobbe in più occasioni

¹⁰⁹ Per la definizione di «dramma lirico» («drame lyrique», «lyrisches Drama») si veda il colloquio con Strauss immaginato da Hofmannsthal nel testo intitolato *Die ägyptische Helena* (1928, GW V, 498 e 512).

¹¹⁰ Si veda Edgar Hederer, *Hugo von Hofmannsthal*, Francoforte, Fischer, 1960, p. 244. L'opera fu rappresentata per la prima volta nel 1933.

¹¹¹ BwS, 11.3.1906, p. 18: «Haben Sie einen schönen Renaissancestoff für mich? So ein ganz wilder Cesare Borgia oder Savonarola wäre das Ziel meiner Sehnsucht!».

¹¹² BwS, 27.4.1906, p. 20: «Die Stoffe aus der Renaissance scheinen dazu bestimmt, die Pinsel der unerfreulichsten Maler und die Federn der unglücklichsten Dichter in Bewegung zu setzen».

il notevole contributo del compositore alla redazione dei testi. Resta comunque il fatto che anche il tragitto percorso in compagnia di Strauss fa parte del cammino intrapreso molto tempo prima da Hofmannsthal lungo un itinerario intriso di quella greccità che caratterizza la formazione, la sensibilità personale e la progettualità artistica del poeta viennese.

Nel caso dell'*Elettra* la collaborazione tra i due non fu particolarmente intensa o difficile, poiché Strauss – che aveva alle spalle il lavoro svolto personalmente per ricavare il libretto della *Salomè* dal dramma di Oscar Wilde¹¹³ – rimaneggiò personalmente la tragedia di Hofmannsthal, il quale peraltro si prestò ad ampliare il testo di due momenti scenici per andare incontro alle esigenze del compositore. I nuovi versi servirono, nel primo caso, ad arricchire il soliloquio in cui Elettra proclama la sua vergogna nel ritrovarsi in condizioni pietose davanti a Oreste e, nel secondo caso, a creare un duetto tra Elettra e Crisotemide subito dopo l'uccisione di Egisto.

La collaborazione tra i due artisti è documentata anche su altri punti, quali la possibile eliminazione del personaggio di Egisto e le sequenze sceniche subito dopo l'assassinio di Clitennestra. Su quest'ultimo aspetto della rielaborazione si ebbe uno scambio di opinioni sia verbale che scritta¹¹⁴, ma alla fine tutto fu lasciato esattamente come nella tragedia, poiché Strauss si rese conto che sul palcoscenico i vari spostamenti non avrebbero creato difficoltà. Quanto al personaggio di Egisto, il compositore decise di non eliminarlo, in quanto lo riteneva essenziale all'azione. Ma il suggerimento del poeta la dice lunga sulla sua concezione della tragedia, che per lui scaturiva non tanto dalla necessità di vendicare Agamennone anche con il matricidio, quanto dallo scontro delle due patologie di Elettra e di Clitennestra, da un lato, e dalla contrapposizione, dall'altro, di Elettra e Crisotemide quali rappresentanti di due diverse modalità di reazione di fronte alle avversità della vita.

Non è dato sapere quando, esattamente, Strauss abbia comunicato a Hofmannsthal la sua intenzione di musicare l'*Elettra*. Sulla base di vari elementi certi è tuttavia ragionevole pensare che Strauss abbia assistito a una rappresentazione della tragedia nell'ottobre-novembre 1905 e che ne abbia poi parlato con Hofmannsthal durante un incontro del febbraio 1906¹¹⁵. Ciò spiegherebbe il tono e la sostanza dell'incipit di una lettera

¹¹³ Si veda Fausto Cercignani, *Per una rilettura di «Salomè». Il dramma di Oscar Wilde e il libretto di Richard Strauss*, in «Studia theodisca IX» (2002), 171-192.

¹¹⁴ BwS, 22.12.1907, pp. 32-33 e BwS, 3.1.1908, pp. 33-34

¹¹⁵ Si veda Bryan Gilliam, *Richard Strauss's «Elektra»*, Oxford, Clarendon Press, 1991, pp. 52-56.

scritta dal poeta viennese al compositore il 7 marzo 1906: «E come va tra Lei e l'«Elettra»?»¹¹⁶.

Nella sua risposta dell'11 marzo 1906, Strauss sostiene di aver già ridotto il testo della tragedia, ma si mostra ancora restio a portare avanti il lavoro, per il timore di ripetersi con un'opera che sente molto vicina alla *Salomé*¹¹⁷. Ma le argomentazioni di Hofmannsthal – espresse per iscritto e poi a voce¹¹⁸ – finiscono col convincere Strauss, il quale si dichiara pronto a dare inizio alla composizione il 5 giugno 1906¹¹⁹. Sia per i vari impegni musicali di Strauss, sia per le modifiche al testo richieste dal compositore, l'opera fu completata solo nel settembre 1908 e rappresentata per la prima volta nel gennaio 1909 all'*Opernhaus* di Dresda, sotto la direzione di Ernst von Schuch.

I tagli che Strauss impose al testo di Hofmannsthal tendevano a rendere ancor più stringata e asciutta, per esigenze musicali ma anche di palcoscenico, la robusta struttura della tragedia, peraltro già notevole nella sua essenzialità. In seguito a questi tagli il libretto risulta più breve di circa un terzo rispetto all'originale¹²⁰.

La parte introduttiva (le serve al pozzo) presenta solo qualche lieve ritocco nel testo e nelle indicazioni sceniche. Qualche modifica dello stesso tipo si trova anche nella prima declamazione di Elettra, dove Strauss ha inoltre eliminato alcune immagini non essenziali¹²¹, mentre ha introdotto per ben quattro volte l'invocazione «Agamennone!» (anche ripetuta), con l'intento di chiarire al pubblico a chi sia diretta l'invocazione «Padre!». Nell'originale, invece, il nome di Agamennone non viene mai pronunciato prima dell'arrivo di Oreste, che lo usa per primo parlando con Elettra¹²², quasi a segnalare la prossima eliminazione di un tabù nella casa degli Atridi.

¹¹⁶ BwS, 7.3.1906, p. 17: «Lieber und sehr geehrter Herr, / und wie steht's mit Ihnen und «Elektra»?».

¹¹⁷ BwS, 11.3.1906, p. 17: «Die Frage [...] ist nur, ob ich unmittelbar nach «Salome» die Kraft habe, einen in Vielem derselben so ähnlichen Stoff in voller Frische zu bearbeiten».

¹¹⁸ Lettere scambiate tra il 25 aprile e il 5 giugno 1906 (BwS, pp. 18-21).

¹¹⁹ BwS, 5.6.1906, p. 21: «Ich möchte mit «Elektra» anfangen [...]».

¹²⁰ La tragedia di Hofmannsthal (così come quella di Sofocle) è lunga, più o meno, 1.500 versi, contro gli 820 circa del libretto di Strauss. I pentametri giambici di Hofmannsthal sono per lo più conservati anche nel libretto, dove però le suddivisioni tra un personaggio e l'altro all'interno di uno stesso verso non vengono riprodotte graficamente, così che il lettore ha l'impressione di avere davanti pagine e pagine di versi sciolti.

¹²¹ SW VII, 67, tra i versi 20 e 35.

¹²² SW VII, 99: «Ich kann nicht anders, als zu denken: du / muß ein verwandtes Blut zu denen sein, / die starben, Agamemnon und Orest».

Sempre per ragioni di chiarezza Strauss fa sì che nel primo confronto tra Elettra e Crisotemide la protagonista si rivolga alla sorella chiamandola «figlia di Clitennestra» e non solo (come nell'originale) «figlia di mia madre»¹²³. In questa scena¹²⁴, oltre ai soliti lievi ritocchi, troviamo tutto un insieme di tagli che riducono il testo di circa la metà. Nell'intento di creare una sorta di corrispondenza simmetrica con la precedente declamazione di Elettra, Strauss tende qui a rendere più lineare lo sviluppo e la progressione del lamento di Crisotemide¹²⁵, e quindi a scartare o a ridurre gli interventi della protagonista. Nel procedere in questo senso il compositore elimina un preciso rimando alla connessione tra atto sessuale e atto criminale che caratterizza il rapporto tra Clitennestra ed Egisto. Così, nel passo riportato qui di seguito (con la parte escissa in corsivo) il libretto rimanda soltanto all'assassinio di Agamennone:

ELETTRA Non aprire mai porte, in questa casa! / Rantolo di sgozzati e fiato mozzo, / non c'è nient'altro in quelle stanze! *Lascia / la porta dietro a cui s'ode un lamento: / perché non sempre ammazzano qualcuno, / ma talvolta sono anche soli insieme!* / Lascia le porte! Non girare attorno. / Siedi a terra con me, chiama la morte, / su di lei, su di lui chiama il giudizio.¹²⁶

Nel rimaneggiare il testo della scena, Strauss offusca, inoltre, due aspetti di un certo rilievo nell'originale. Nei versi di Hofmannsthal, infatti, Elettra è l'incarnazione della vendetta ma anche la custode della memoria, nonché la persecutrice della madre: Clitennestra deve essere punita sia per il delitto commesso, sia per il suo desiderio di rimuovere il passato. Nel libretto questi due aspetti risultano notevolmente indeboliti dal fatto che Strauss elimina dalla scena sia il passo in cui Elettra sostiene che solo una

¹²³ SW VII, 68: «[...] Was willst du? Tochter meiner Mutter?». SW VII, 119: «[...] Was willst du? Tochter meiner / Mutter, Tochter Klytämnestras?».

¹²⁴ Al pari della tragedia, il libretto non è diviso in vere e proprie scene.

¹²⁵ SW VII, 69-71.

¹²⁶ SW VII, 69: «ELEKTRA Mach keine Türen auf in diesem Haus! / Gepreßter Atem, pfui! und Röcheln von Erwürgten, / nichts andres gibt's in diesen Kammern! *Laß / die Tür, dahinter du ein Stöhnen hörst: / sie bringen ja nicht immer einen um, / zuweilen sind sie auch allein zusammen!* / Mach keine Türen auf! Schleich nicht herum. / Sitz an der Erd' wie ich und wünsch den Tod / und das Gericht herbei auf sie und ihn». Si noti che Strauss preferisce, qui, l'immagine delle pareti a quella delle stanze: «in diesen Kammern» diventa, nel libretto, «in diesen Mauern». La traduzione italiana in versi del testo della tragedia (ma non del libretto) è, qui e più sotto, di Giovanna Bemporad (*Hofmannsthal. Elettra*, introd. di Gabriella Benci, Milano, Garzanti, 1981).

bestia può dimenticare («Dimenticare? Cosa! Sono una bestia? [...]»)¹²⁷, sia quello in cui proclama di avere lei stessa procurato a Clitennestra il terribile incubo del ritorno di Oreste («[...] Io, io! / Io gliel'ho mandato. Dal mio petto / le ho mandato quel sogno»)¹²⁸.

Questo secondo passo viene tuttavia recuperato nella scena successiva¹²⁹, in cui Strauss riduce drasticamente il testo rispetto all'originale per rendere ancor più forte la crescente tensione del confronto tra Elettra e Clitennestra. Lo scopo viene raggiunto con vari cambiamenti che tendono a scandire tre momenti fondamentali della scena: il lamento di Clitennestra (resa insonne dall'incubo del ritorno di Oreste) e il suo desiderio di ottenere una cura dalla figlia (che «parla come un medico»)¹³⁰; la sarcastica e spietata ambiguità di Elettra che riprende continuamente le parole della madre, desiderosa di comprensione; la proclamazione da parte di Elettra della vittima sacrificale (la stessa Clitennestra) e la rappresentazione verbale e gestuale del rito cruento che dovrebbe portare alla “guarigione” della madre. In quest'ultima parte Strauss inserisce una versione rimaneggiata del passo espunto dalla scena precedente («E io, io, io che te l'ho mandato [...]»)¹³¹, ma poi taglia abbondantemente la declamazione di Elettra, sacrificando l'approfondimento psicologico del personaggio in favore di una maggiore concisione e di una più stretta aderenza del testo all'andamento musicale di tutta la scena¹³².

Il secondo confronto tra Elettra e Crisotemide (che viene a portare la notizia della morte di Oreste) s'interrompe quasi subito, come si ricorderà, per lasciare spazio all'interludio tra il Giovane Servo, il Vecchio Servo e il Cuoco. In una lettera del luglio 1906, Hofmannsthal comunica a Strauss di aver riflettuto sull'*Elettra* in un'ottica musicale e di aver concluso che l'in-

¹²⁷ SW VII, 71-72: «Vergessen? Was! bin ich ein Tier? vergessen? [...]».

¹²⁸ SW VII, 71: «[...] Ich! ich! / ich hab' ihn ihr geschickt. Aus meiner Brust / hab' ich den Traum auf sie geschickt! [...]». Su questo punto si veda Lorna Martens, *The theme of repressed memory in Hofmannsthal's «Elektra»*, in «German Quarterly» 1 (1987), 38-51.

¹²⁹ In alcune edizioni tedesche dell'*Elettra*, questo passo viene erroneamente considerato aggiuntivo e non dovuto a una trasposizione da una scena all'altra. Si veda, per esempio, Herbert Steiner (cur.), *Hugo von Hofmannsthal. Gesammelte Werke in Einzelausgaben, Dramen II*, Francoforte, Fischer, 1954, p. 531.

¹³⁰ SW VII, 75: «KLYTÄMNESTRA [...] Sie redet wie ein Arzt».

¹³¹ SW VII, 130: «Und ich! ich! ich, die ihn dir geschickt, / ich bin wie ein Hund an deiner Ferse [...]». Il pronome “ihn” rimanda qui al sostantivo “Traum”, il terribile sogno che tormenta Clitennestra. Per il testo originale si veda sopra, alla nota 128.

¹³² Sui tagli operati da Strauss in rapporto alla musica che andava componendo si veda Derrick Puffett, *The music of «Elektra»: some preliminary thoughts*, in D. P. (cur.), *Richard Strauss. Elektra*, Cambridge, University Press, 1989, pp. 33-35.

terludio è del tutto superfluo, tanto che gli anticipa il suo consenso qualora volesse eliminarlo¹³³. Non si ha notizia di una risposta del compositore su questo punto, ma il fatto è che Strauss abbrevia drasticamente il dialogo ed elimina il Cuoco, senza peraltro privarsi di questa scenetta – in cui l'influsso shakespeariano¹³⁴ si mescola alla comicità viennese –, ben consapevole del suo sicuro effetto sul palcoscenico.

Nel secondo scontro tra Elettra e Crisotemide la riduzione del numero dei versi è certamente meno drastica rispetto a quella riscontrabile nel confronto tra madre e figlia, ma alcuni tagli sono senza dubbio rilevanti. Strauss mira, qui, a rendere meno estesi gli interventi che Crisotemide oppone alla declamazione della protagonista. D'altra parte, il tentativo di Elettra, teso a convincere la sorella a prendere parte alla vendetta, viene ridotto in vario modo grazie a escissioni che tendono a eliminare singole immagini ritenute superflue, lontane dalla sensibilità moderna o troppo spinte. Vale comunque la pena di notare che una di queste immagini rimanda – come già nel primo confronto tra le due sorelle – al rapporto tra sesso e assassinio, poiché Elettra sostiene che Crisotemide è talmente giovane e forte da poter soffocare chiunque stringendolo contro i seni freschi e sodi¹³⁵.

I tagli sono notevoli anche nel confronto tra Elettra e Oreste, ma qui il compositore sente la necessità non solo di apportare qua e là piccoli ritocchi, ma anche di inserire altri versi in un punto ben preciso, ovvero subito dopo il riconoscimento tra i due fratelli. Nell'intento di armonizzare il testo con la sua concezione musicale del passo che gli sta davanti, Strauss chiede a Hofmannsthal di scrivere qualche verso in più da aggiungere all'inizio del soliloquio in cui Elettra proclama la sua vergogna nel ritrovarsi davanti al fratello vestita di stracci e invecchiata precocemente¹³⁶. I versi approntanti dal poeta consentono a Strauss di introdurre un momento di respiro lirico nel tesissimo andamento della sua composizione musicale¹³⁷,

¹³³ BwS, 18.7.1906, p. 26.

¹³⁴ Anche per la prima declamazione, in cui Elettra invoca l'ombra del padre assassinato dagli amanti, così come per lo spietato confronto della protagonista con la madre, si è parlato di innesti shakespeariani sul tronco della tragedia greca, con precisi rimandi all'*Amleto*.

¹³⁵ SW VII, 92: «ELEKTRA Du könntest / mich, oder einen Mann mit deinen Armen / an deine kühlen festen Brüste pressen, / daß man ersticken müßte!». SW VII, 135: «Du könntest / mich, oder einen Mann in deinen Armen ersticken!».

¹³⁶ BwS, 22.6.1908, p. 36.

¹³⁷ I nuovi versi s'inseriscono, con qualche piccolo ritocco, tra «ELEKTRA ganz leise, bebend

ma soprattutto danno modo a Hofmannsthal di mettere in ombra, almeno per un momento, l'aspetto più patologico della personalità di Elettra, presentandola tutta presa dalla gioia di riabbracciare il fratello creduto morto e pronta ad accettare subito, non già l'oblio (come qualche studioso vorrebbe), bensì la liberazione dalla morte, che invece arriverà solo più tardi:

Oreste! Oreste! Oreste! / Nessun si muove! Oh lascia che gli occhi /
tuoi guardi, o immagine di sogno, a me donata / immagine di sogno,
più bella d'ogni sogno! / Superbo, inafferrabile, sublime volto, / oh
rimani con me! Nell'aria / non discioglierti, né da me svanisci, / a
meno che all'istante io stessa / morir non debba e tu ti stia mo-
strando / perché a prendermi vieni; allora morirò / beata, più di
quanto non vissi! Oreste! Oreste!¹³⁸

Quanto al soliloquio in sé e per sé, Strauss ne riduce notevolmente la portata, eliminando anche gran parte dei riferimenti al motivo centrale del passo. Vivendo soltanto per vendicare il padre, Elettra ha dovuto sacrificare la propria sessualità e la propria innocenza accettando come sposo il mostro dell'odio. Per fortuna, Strauss conserva almeno una parte dei versi che riassumono magistralmente questo motivo, così che anche nel libretto Elettra domanda al fratello:

Credi / quando io mi rallegravo del mio corpo, / credi che i sospiri
[del padre] non salissero, / non salisse il suo rantolo al mio letto? /
Sono gelosi i morti: e mi ha mandato / l'odio, l'odio dai cavi occhi
come sposo.¹³⁹

Il compositore elimina però i versi successivi, in cui le immagini si fanno sempre più crude:

Oreste! / Es rührt sich niemand! O laß deine Augen / mich sehen!» e «Nein, du sollst mich nicht berühren!» (SW VII, 101, vv. 25-27; cfr. SW VII, 142-143).

¹³⁸ Qui tradotto direttamente da SW VII, 142: «Oreste! Oreste! Oreste! / Es rührt sich niemand! O laß deine Augen / mich sehen, Traumbild, mir geschenktes / Traumbild, schöner als alle Träume! / Hehres, unbegreifliches, erhabenes Gesicht, / o bleib bei mir! Lös' nicht / in Luft dich auf, vergeh mir nicht, / es sei denn, daß ich jetzt gleich / sterben muß und du dich anzeigst / und mich holen kommst: dann sterbe ich / seliger, als ich gelebt! Oreste! Oreste!».

¹³⁹ SW VII, 102: «[...] Meinst du, / wenn ich an meinem Leib mich freute, drangen / nicht seine Seufzer, drang sein Stöhnen nicht / bis an mein Bette? Eifersüchtig sind / die Toten: und er schickte mir den Haß, / den hohläugigen Haß als Bräutigam». Nel libretto Strauss elimina il primo “nicht” e la preposizione “bis”, ma introduce l'annotazione scenica “Düster” (Cupamente) davanti all'aggettivo “Eifersüchtig” (SW VII, 143).

Dovetti allora l'orrido, dall'alito / di vipera, lasciare che strisciasse /
 su di me, nel mio letto insonne, e tutto / mi costrinse a sapere ciò
 che avviene / tra uomo e donna [...]¹⁴⁰

E cadono anche i versi in cui, più avanti, Elettra lamenta il sacrificio del suo pudore, quando si è sentita come in balia di sconci banditi e di una violenza che le ha fatto procreare il nulla, trasformandola in profeta di vendetta:

[...] Ho immolato / il mio pudore, e come tra briganti / sono caduta,
 che mi hanno strappato / fino all'ultima veste! e senza notte / di
 nozze non sono io, come le vergini, / d'una che partorisce ho anch'io
 sofferto / le doglie e non ho messo al mondo nulla, / sempre
 una profetessa io sono stata / e da me non ho estratto e dal mio
 corpo / nulla più che afflizioni e imprecazioni.¹⁴¹

Tra i vari passi espunti in questa scena vanno infine ricordati i versi in cui Oreste mostra la sua esitazione filiale, ma virile, nel momento stesso in cui sa che l'azione è ormai imminente: «[...] Sì, sì [lo farò]. Ma solo non dovessi / prima guardare negli occhi la madre»¹⁴². È un tocco di umanità che Hofmannsthal riprende da Euripide¹⁴³ e che Strauss elimina per accelerare l'azione, forse senza rendersi conto di riavvicinarsi, così facendo, alla tragedia di Sofocle, in cui Oreste si mostra sempre sicuro e determinato nella missione da compiere.

Anche nella parte conclusiva della tragedia, dove troviamo i soliti piccoli ritocchi, Strauss sente la necessità di ampliare il testo, per rendere meno repentino il sopraggiungere del finale e offrire così al pubblico un epilogo più vicino alla tradizione operistica. Dopo una prima richiesta di cui non resta testimonianza, Strauss prega Hofmannsthal, in una lettera del febbraio 1908, di approntare «le piccole aggiunte all'«Elettra» (coro e sce-

¹⁴⁰ SW VII, 102: «Da mußte ich den Gräßlichen, der atmet / wie eine Viper, über mich in mein / schlafloses Bette lassen, der mich zwang, / alles zu wissen, wie es zwischen Mann / und Weib zugeht».

¹⁴¹ SW VII, 103: «Meine Scham / hab' ich geopfert, so wie unter Räuber / bin ich gefallen, die mir auch das letzte / Gewand vom Leibe rissen! 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 immerfort gewesen / und habe nichts hervorgeholt aus mir / und meinem Leib wie Flüche und Verzweiflung».

¹⁴² SW VII, 103: «Ja, ja. Müßt' ich der Mutter / nur nicht vorher in ihre Augen schau'n».

¹⁴³ Si veda, per es., Carlo Diano (cur.), *Il teatro greco. Tutte le tragedie*, Firenze, Sansoni, 1984, p. 758: «Oreste. Come puoi? / Come posso ucciderla? Mi ha dato / latte, mi ha partorito ... Elettra. Come puoi? / Come ha ucciso tuo padre ... lei ... mio padre!».

na finale)»¹⁴⁴ che i due, evidentemente, hanno già concordato. Nel giugno dello stesso anno il compositore chiede al poeta di ampliare ulteriormente il testo ricevuto, modellandolo come un duetto tra Elettra e Crisotemide¹⁴⁵. Per accontentare Strauss, Hofmannsthal aggiunge una quarantina di versi tra il punto in cui Crisotemide annuncia alla sorella che il cadavere di Egisto è nelle mani dei vincitori e il momento in cui Elettra dà inizio alla sua danza mortale¹⁴⁶. Il duetto richiesto dal compositore ci ripropone, anche nell'esultanza, il contrasto tra l'atteggiamento tutto umano e terreno di Crisotemide, che sente nascere per tutti una vera e propria vita¹⁴⁷, e quello esasperato e ieratico di Elettra, che si scopre addirittura fonte di luce e di vita per tutti, in una trasfigurazione che la riscatta dall'oscurità in cui ha vissuto:

Tenebre seminai ed ora colgo / piacere su piacere. / Ero un nero
cadavere / tra i vivi, e in questa ora / sono il fuoco di vita, e la mia
fiamma / consuma già le tenebre del mondo. / Più bianco deve es-
sere il mio volto / del volto bianco ardente della luna. / E se uno mi
guarda / la morte avrà con sé, oppure / morire si dovrà di voluttà. /
Non vedete il mio volto? / Non vedete la luce che da me pro-
mana?¹⁴⁸

La contrapposizione tra «notte e giorno, nero e chiaro» che lo stesso Hofmannsthal considerava un elemento caratterizzante della sua *Elettra* rispetto alla *Salomé* di Wilde¹⁴⁹ viene qui resa ancor più esplicita nel contrasto tra un passato tenebroso e un presente pieno di luce, e ciò proprio in un passo in cui ricorre – come già nella scena del riconoscimento¹⁵⁰ – lo

¹⁴⁴ BwS, 20.2.1908, p. 35: «Wären Sie so freundlich, mir die kleinen Ergänzungen zu “Elektra” (Chor und Schlußszene) zu machen?».

¹⁴⁵ BwS, 6.7.1908, p. 41.

¹⁴⁶ SW VII, 110: «CHRYSTHEMIS *fast schreiend vor Erregung* Hörst du nicht, sie tragen ihn, / sie tragen ihn auf ihren Händen [...] *Elektra hat sich erhoben. Sie schreitet von der Schwelle herunter* [...]». Si confronti SW VII, 149-151.

¹⁴⁷ SW VII, 150: «[...] Es fängt ein Leben für dich und mich und alle Menschen an».

¹⁴⁸ Qui tradotto direttamente da SW VII, 150: «Ich habe Finsternis gesät und ernte / Lust über Lust. / Ich war ein schwarzer Leichnam / unter Lebenden, und diese Stunde / bin ich das Feuer des Lebens und meine Flamme / verbrennt die Finsternis der Welt. / Mein Gesicht muß weißer sein / als das weißglühende Gesicht des Monds. / Wenn einer auf mich sieht, / muß er den Tod empfangen oder muß / vergehen vor Lust. / Seht ihr denn mein Gesicht? / Seht ihr das Licht, das von mir ausgeht?».

¹⁴⁹ BwS, 27.4.1906, p. 19: «[...] bei der “Salome” soviel purpur und violett gleichsam, in einer schwülen Luft, bei der “Elektra” dagegen ein Gemenge aus Nacht und Licht, schwarz und hell».

¹⁵⁰ SW VII, 102 e 103.

stilema della "donna lunare", che ovviamente richiama il dramma biblico del poeta inglese e l'opera lirica che Strauss ne ricavò¹⁵¹.

Il duetto tra le due sorelle si conclude con un inno all'amore da parte di Crisotemide:

Ora il fratello è qui e l'amore / scorre su noi qual olio e mirra, l'amore / è tutto! Chi può vivere mai senza l'amore?¹⁵²

E anche a questo inno Elettra contrappone la sua visione, con parole che in qualche modo anticipano il successivo svolgimento della scena:

Ahimè, l'amore uccide! Ma non vi è chi muore / senza prima conoscere l'amore!¹⁵³

Perfino Elettra può dunque consolarsi nell'amore del fratello, ma l'amore per il padre ha già segnato da tempo il destino di morte che l'attende.

La richiesta di Strauss per la parte conclusiva era perfettamente giustificata dal punto di vista musicale, poiché il compositore intendeva dare spazio a un finale che – subito dopo l'uccisione di Clitennestra e poi di Egisto – crescesse gradatamente di forza e di intensità, poggiando su versi in qualche misura non essenziali allo svolgimento dell'azione, ma pur sempre necessari almeno come supporto all'andamento della musica¹⁵⁴. Dal punto di vista di Hofmannsthal, però, veniva così a crearsi una situazione per qualche aspetto paradossale, poiché nel teatro il poeta cercava anche una gestualità che in certe situazioni avrebbe dovuto sostituirsi alla parola. Qui, invece, si vedeva costretto a rendere più verboso un momento scenico che aveva immaginato breve e conciso, dominato dall'azione e dalla danza, egregiamente riassunto nelle parole che Elettra pronuncia subito dopo i versi aggiuntivi e poco prima di stramazze a terra:

Taci e danza. [...] / Chi è come noi felice, altro non deve / che tacere e danzare!¹⁵⁵

¹⁵¹ Si confronti sopra, alle note 30 e 113.

¹⁵² SW VII, 150: «Nun ist der Bruder da und Liebe / fließt über uns wie Öl und Myrrhen, Liebe / ist Alles! Wer kann leben ohne Liebe?».

¹⁵³ SW VII, 150: «Ai! Liebe tötet! aber keiner fährt dahin / und hat die Liebe nicht gekannt!».

¹⁵⁴ Dopo aver chiesto a Hofmannsthal di ampliare ulteriormente il testo, Strauss aggiunse: «Nulla di nuovo, solo ripetizioni e intensificazioni del medesimo contenuto» («Nichts Neues, nur Wiederholungen und Steigerungen desselben Inhalts») (BWS, 6.7.1908, p. 41).

¹⁵⁵ SW VII, 110: «Schweig, und tanze. [...] / Wer glücklich ist wie wir, dem ziemt nur eins: / schweigen und tanzen!». Si confronti SW VII, 151.

Ma Hofmannsthal era ben consapevole dello straordinario istinto teatrale di Strauss, e più avanti avrebbe riconosciuto, in varie occasioni, il notevole contributo del compositore all'adattamento dei suoi testi. Nel caso di *Elettra* Strauss cercò di rendere ancor più evidente l'unità strutturale della tragedia e, in quanto musicista, vide subito le potenzialità del testo e la possibilità di ricavarne un'opera caratterizzata da un possente incremento della tensione musicale «fino alla chiusa»¹⁵⁶. Con le aggiunte di Hofmannsthal alla parte conclusiva quelle potenzialità poterono esplicarsi appieno con vantaggio dell'opera nel suo complesso. Mentre le stesse modifiche avrebbero forse danneggiato la tragedia, i versi del duetto raggiunsero lo scopo di migliorare l'ultima parte del libretto, rendendolo più adatto a sostenere la struttura musicale del finale operistico. Strauss, del resto, aveva già riconosciuto (riferendosi all'aggiunta per la scena del riconoscimento) che Hofmannsthal era un «librettista nato», un complimento che il musicista bavarese offriva nella convinzione che fosse «assai più difficile scrivere un buon libretto che un bel lavoro teatrale»¹⁵⁷. Il poeta, d'altra parte, ricambiò la cortesia, sostenendo che la parte conclusiva sarebbe stata «molto più significativa e importante» nel lavoro di Strauss che nella tragedia da cui prendeva le mosse¹⁵⁸. Al di là dei reciproci complimenti, lo scopo di adattare il testo di Hofmannsthal all'opera lirica poteva dirsi ormai raggiunto, con un finale che, nel libretto, riprendeva e ampliava immagini e contrapposizioni già presenti nelle scene precedenti.

Non bisogna tuttavia dimenticare che i versi del duetto – con il rimando a un amore che è vita in contrapposizione a un amore che conduce alla morte – segnano anche l'inizio di quella presa di distanza che avrebbe in seguito caratterizzato il rapporto di Hofmannsthal con la sua *Elettra*. Qualche anno dopo, quando era ormai tutto preso dalla composizione di *Arianna a Nasso* (*Ariadne auf Naxos*, 1911-1912), Hofmannsthal aveva già spostato l'accento da una fedeltà senza compromessi, quella di *Elettra* ver-

¹⁵⁶ Si veda Richard Strauss, *Erinnerungen an die ersten Aufführungen meiner Opern* [1942], in Willi Schuh (cur.), *Richard Strauss. Betrachtungen und Erinnerungen*, Zurigo, Atlantis, 1981, pp. 229-230: «Als ich Hofmannsthals geniale Dichtung im “Kleinen Theater” mit Gertrud Eysoldt sah, erkannte ich wohl den glänzenden Operntext [...] und, wie seinerzeit in “Salome”, die gewaltige musikalische Steigerung bis zum Schluß».

¹⁵⁷ BwS, 6.7.1908, p. 41: «Sie sind der geborene Librettist, in meinen Augen das größte Kompliment, da ich es für viel schwerer halte, eine gute Operndichtung zu schreiben als ein schönes Theaterstück. Sie werden natürlich anderer Ansicht sein und haben dabei ebenso recht wie ich!».

¹⁵⁸ BwS, 16.8.1908, p. 46: «Nun wünsche ich Ihnen Kraft und Freude für den Schluß, der ja in Ihrem Werk viel bedeutungsvoller und wichtiger sein wird als in der Dichtung».

so il padre, a una "fedeltà verso se stessi", che implica l'oblio di ciò che si è patito e dunque una sorta di trasmutazione che conduce alla rigenerazione.

Nello scritto noto come *Ariadne-Brief*¹⁵⁹ Hofmannsthal presenta così il mistero di questa "Verwandlung":

La trasmutazione è la vita della vita, è l'autentico mistero della natura creante; il perseverare è l'irrigidimento e la morte. Chi vuole vivere deve superare se stesso, deve trasmutarsi: deve dimenticare. E tuttavia, ogni umana dignità è legata al perseverare, al non dimenticare, alla fedeltà. Questa è una delle abissali contraddizioni su cui si basa l'esistenza, come il tempio di Delfi sul suo crepaccio senza fondo.¹⁶⁰

Per l'*Elettra* si potrebbe dire – sempre con il poeta – che Crisotemide desidera condurre la sua normale vita di donna «e nient'altro», perché sa che «chi vuol vivere deve dimenticare»¹⁶¹. Ma l'accostamento con Arianna regge soltanto nella nuova prospettiva di Hofmannsthal. Nel contesto della tragedia, infatti, Crisotemide è, sì, colei che vorrebbe dimenticare per vivere la sua vita, ma è anche colei che annuncia la vittoria del fratello e di coloro che gli sono rimasti fedeli con gioia quasi selvaggia, con una gioia di cui è debitrice nei confronti di chi non dimentica. E in una vicenda come quella degli Atridi il suo il desiderio di oblio, dovuto alla prudenza e alla rassegnazione, non serve comunque a darle una vera liberazione: nel finale la disperazione ritorna, e a lei non resta che invocare inutilmente Oreste battendo i pugni sul portone del palazzo.

Insistere troppo nell'accostare Crisotemide ad Arianna significherebbe dunque ignorare i diversissimi contesti in cui le due figure si muovono. Accettare la contrapposizione tra «la voce eroica» di Elettra e la «voce umana» di Crisotemide¹⁶² vorrebbe dire, d'altra parte, riconoscere un dato di fatto che appartiene più alla tradizione che alla tragedia viennese, la quale si regge

¹⁵⁹ *Ariadne* (1912). *Aus einem Brief an Richard Strauss*. L'originaria lettera a Strauss risale alla metà del luglio 1911.

¹⁶⁰ SW VII, 461: «Verwandlung ist Leben des Lebens, ist das eigentliche Mysterium der schöpfenden Natur; Beharren ist Erstarren und Tod. Wer leben will, der muß über sich selber hinwegkommen, muß sich verwandeln: er muß vergessen. Und dennoch ist ans Beharren, ans Nichtvergessen, an die Treue alle menschliche Würde geknüpft».

¹⁶¹ SW VII, 461: «Chrysothemis wollte leben, weiter nichts; uns sie wußte, daß, wer leben will, vergessen muß».

¹⁶² Lettera di Hofmannsthal a Strauss della metà del luglio 1911: «Es ist das Grundthema der "Elektra", die Stimme der Elektra gegen die Stimme der Chrysothemis, die heroische Stimme gegen die menschliche» (SW VII, 458).

grazie a contrapposizioni (Elettra – Crisotemide, Elettra – Clitennestra) che scaturiscono da atteggiamenti, anche patologici, del tutto umani.

A questo proposito non va dimenticato che l'*Elettra* di Hofmannsthal nasce in un periodo che vede affermarsi non solo l'espressione esasperata che caratterizzerà l'Espressionismo, ma anche la sensibilità morbosa e, con essa, l'analisi psicologica spinta all'eccesso. È l'epoca di Sigmund Freud e della nuova psicoanalisi, sono gli anni in cui nasce la moda di presentare l'opera letteraria come "applicazione" di teorie psicoanalitiche. Ma il fenomeno, e non solo quello, viene subito criticato. Già Arthur Schnitzler, studioso dell'anima come pochi altri, aveva messo in guardia contro la rigidità delle teorie di Sigmund Freud, contestando (non di rado sarcasticamente) che le pulsioni potessero essere sempre spiegate partendo dal sesso. Anche Hofmannsthal, che al pari di Schnitzler conosceva bene le maggiori opere di psicoanalisi del suo tempo, mostra tutta la sua diffidenza nei confronti della nuova scienza. Il suo giudizio su Freud è tagliente: ne apprezza l'acribia tecnica ma ne disprezza la «mediocrità» e la «presunzione ottusa e provinciale»¹⁶³. Anche il famoso "complesso di Elettra" – che Jung propose e che Freud non accettò mai come variante femminile del freudiano "complesso di Edipo"¹⁶⁴ – gli sarebbe apparso in qualche modo inadeguato a rappresentare la complessità della psiche, sia pure infantile.

Ciò non vuol dire, naturalmente, che l'*Elettra* di Hofmannsthal non si presti anche a considerazioni di tipo psicoanalitico: purché non si perda di vista che certe immagini e certe espressioni esasperate tendono a rappresentare, non già puri e semplici casi clinici, bensì i conflitti che stanno alla base dell'opera nel contesto in cui la leggenda si è sviluppata, conflitti che vengono ricreati ponendo l'accento sull'interiorità dei personaggi piuttosto che sul loro status familiare e sociale, piuttosto che sui loro rapporti, più o meno felici, con questa o quella divinità.

«Anch'io», ammette Hofmannsthal nel novembre 1923, «ho cercato una volta di penetrare nei miti sul sentiero della psicologia. [...] In seguito, però, non ho più percorso quel sentiero»¹⁶⁵. Al di là di questa importante

¹⁶³ Briefe II, p. 213: «Freud, dessen Schriften ich sämtlich kenne, halte ich abgesehen von fachlichen Akribie (der scharfsinnige jüdische Arzt) für eine absolute Mediokrität von bornierten, provinzmäßigen Eigendünkels».

¹⁶⁴ A partire dal 1920, e in almeno tre occasioni, Freud criticò con forza l'uso del termine "complesso di Elettra" – si veda James Strachey (cur.), *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, New York, Norton, 2000, vol. 18, p. 155, vol. 21, p. 229, vol. 23, p. 194.

¹⁶⁵ «Auch ich habe einst versucht, auf dem Wege der Psychologie in die Mythen ein-

ammissione, va detto che l'*Elettra* è debitrice nei confronti degli *Studi sull'Isteria* di Breuer e Freud e della *Psiche* di Rohde¹⁶⁶ – così come della rielaborazione moderna del mito da parte di Bachofen e di Nietzsche¹⁶⁷ – soltanto per alcuni spunti o dettagli, perché le tre figure femminili che dominano la vicenda rappresentano una personalissima rivisitazione della leggenda di Elettra¹⁶⁸.

Resta comunque il fatto che, sebbene la tragedia di Sofocle l'avesse affascinato, dandogli la possibilità di creare uno dei suoi migliori testi teatrali, Hofmannsthal si sentiva quasi in apprensione davanti alla straordinaria forza della figura femminile scaturita dalla sua penna: Elettra era davvero troppo per il poeta viennese, per un artista che non passò mai alla tanto agognata "azione", perché anche nei testi teatrali restò sempre legato alla "parola": a una modalità espressiva che nell'*Elettra* aveva raggiunto, secondo lui, eccessi inaccettabili proprio nell'anticipare l'azione.

zudringen. [...] Den Weg aber bin ich später nicht mehr gegangen». Si tratta di un frammento di conversazione, riportato in Carl J. Burckhardt, *Begegnungen*, Zurigo, Manesse, 1958, p. 119.

¹⁶⁶ Josef Breuer e Sigmund Freud, *Studien über Hysterie*, Vienna, Deuticke, 1895; Erwin Rohde, *Psyche. Seelenkult und Unsterblichkeitsglaube der Griechen*, Friburgo e Lipsia, Mohr, 1894.

¹⁶⁷ Johann Jakob Bachofen, *Das Mutterrecht. Eine Untersuchung über die Gynaiokratie der alten Welt nach ihrer religiösen und rechtlichen Natur*. Basilea, Schwabe, 1897. Per Nietzsche si veda sopra, alla nota 57.

¹⁶⁸ Ernst Hladny, *Hugo von Hofmannsthals Griechenstücke, II*, in «Jahresbericht des K. K. Staatsgymnasiums zu Leoben», XIII (1910-1911), 20 riporta questa risposta del poeta: «Auf die Charakteristik [der *Elektra*] hat kein Buch merklichen Einfluß gehabt [...]; die drei Frauengestalten sind mir wie die Schattierungen eines intensiven und unheimlichen Farbentones gleichzeitig aufgegangen. Doch habe ich immerhin damals in zwei ganz verschiedenartigen Werken geblättert, die sich wohl mit den Nachtseiten der Seele abgeben: das eine die "Psyche" von Rohde, das andere das merkwürdige Buch über Hysterie von den Doktoren Breuer und Freud».