

Studi e Ricerche

146

Volume pubblicato con il contributo del Dipartimento di Lingue e Letterature straniere e Culture moderne dell'Università degli Studi di Torino

I volumi pubblicati nella Collana sono sottoposti
a un processo di *peer review* che ne attesta la validità scientifica

Musica e cultura di fronte alla Grande Guerra

a cura di

Giangiorgio Satragni e Chiara Sandrin



Edizioni dell'Orso
Alessandria

© 2016

Copyright by Edizioni dell'Orso s.r.l.
via Rattazzi, 47 15121 Alessandria
tel. 0131.252349 fax 0131.257567
e-mail: info@ediorso.it
<http://www.ediorso.it>

Realizzazione editoriale a cura di ARUN MALTESE (biblioteca.bear@gmail.com)

È vietata la riproduzione, anche parziale, non autorizzata, con qualsiasi mezzo effettuata, compresa la fotocopia, anche a uso interno e didattico. L'illecito sarà penalmente perseguibile a norma dell'art. 171 della Legge n. 633 del 22.04.41

ISBN 978-88-6274-570-3

INDICE

| | |
|--|-----------|
| <i>Giangiorgio Satragni e Chiara Sandrin</i> Introduzione | VII |
| <i>Pier Paolo Portinaro</i> <i>War Requiem</i> . Letteratura di guerra e fine della vecchia Europa | 1 |
| <i>Roberto Calabretto</i> «Pagine di guerra, quattro films musicali» | 19 |
| <i>Alessandro Macchia</i> Il <i>King Albert's Book</i> : le fortune di un best-seller | 29 |
| <i>Ernesto Napolitano</i> <i>En blanc et noir</i> : Debussy fra due guerre | 41 |
| <i>Nicola Ferrari</i> «La neve si fa subito marmo». Avanguardie musicali al vaglio della Grande Guerra | 49 |
| <i>Chiara Sandrin</i> La gaia apocalisse. Gustav Mahler e Thomas Mann | 75 |
| <i>Alberto Rizzuti</i> La danza di Elektra con l'Appendice <i>Nicolò Casella</i> , Nel nome di Elektra | 93 117 |
| <i>Giangiorgio Satragni</i> L'amore contro la guerra. Strauss e Hofmannsthal tra <i>Die Frau ohne Schatten</i> e <i>Die ägyptische Helena</i> | 121 |

Tito M. Tonietti

Schönberg, la guerra e l'invenzione del metodo per comporre
con dodici note

139

Maria Teresa Giaveri

«Con questa testa di marmo fra le mani»

155

Valentina Ester Crosetto

Music on the Brink: Bridge, Holst, Williams fra tradizione e modernismo 167

La danza di Elektra

Alberto Rizzuti

1.

Sola, il volto terreo, una donna sta davanti alla reggia in cui suo fratello ha appena scannato la madre e l'amante, l'uomo che aveva preso il posto del padre uccidendolo al suo ritorno da una lunga guerra. La scena non si trova nel teatro antico ma in una delle sue massime rivisitazioni moderne, l'*Elektra* scritta nel 1903 da Hugo von Hofmannsthal durante l'estate trascorsa fra i monti di Cortina e la sua casa nel sobborgo viennese di Rodaun. Nell'*Elettra* di Sofocle, infatti, Clitennestra è uccisa davanti alla reggia di Micene; all'interno del palazzo è invitato a entrare il solo Egisto, destinato a morire nello stesso bagno in cui, con la complicità dell'amante, aveva ucciso Agamennone.¹ Nell'*Elettra* di Euripide Clitennestra è invece uccisa da due dei suoi figli – Elettra nel ruolo di istigatrice, Oreste in quello di esecutore – all'interno del palazzo, mentre Egisto non compare mai in scena.²

L'unicità della situazione creata da Hofmannsthal rivisitando la tragedia di Sofocle tende a isolare Elektra nella sua tragica inattività, esponendola su una scena che la mette a confronto con l'imponenza della reggia nel cui cortile s'aggira da lungo tempo, fremendo come una belva.³ Dopo l'uccisione fuori scena dei malvagi, Elektra è raggiunta dalla sorella Chrysothemis. Omaggiando Orest insieme al popolo festante, questa chiede a Elektra di unirsi al giubilo generale, e si stupisce nel constatare come essa non l'abbia ancora fatto. La domanda di

¹ SOFOCLE, *Elettra*, vv. 1404-1421 e 1491-1510. L'edizione di riferimento con testo italiano a fronte è *Tragedie e frammenti di Sofocle*, a cura di Guido Paduano, 2 voll., Torino, UTET, 1982: II, pp. 614-617 e 622-623.

² La notizia della morte di Egisto arriva per bocca di un messaggero, cfr. EURIPIDE, *Elettra*, vv. 838-858. L'edizione di riferimento con testo italiano a fronte è EURIPIDE, *Ecuba. Elettra*, introduzione di Umberto Albini, presentazione e traduzione dei drammi di Umberto Albini e Vico Faggi, note di Claudio Beveggi, Milano, Garzanti, 1983, pp. 170-171.

³ In questo studio i nomi dei personaggi della tragedia di Hofmannsthal e dell'opera di Strauss sono riportati secondo la grafia tedesca, mentre quelli delle tragedie di Sofocle e di Euripide sono riportati secondo la grafia italiana.

Chrysothemis («Hörst du nicht? So hörst du / denn nicht?»; «Non senti? Davvero / non senti?») innesca il monologo in cui Elektra dichiara di non aver bisogno di sentire lo strepito di Orest e del popolo di Micene, perché la musica risuona già dentro di lei («Die Musik kommt doch aus mir / heraus»); al tempo stesso Elektra sa che il popolo giubilante la attende, perché a lei tocca condurre la danza rituale («weil ich den Reigen führen muß»)⁴. Ora, il fatto che Elektra sia affidataria di questo compito non deriva da Sofocle, e non trova che un accenno in Euripide, autore la cui tragedia Hofmannsthal dichiarò di aver letto solo dopo la stesura della sua.⁵ Sia come sia, l'indicazione del compito si trova in Euripide subito dopo l'annuncio da parte del Messaggero della notizia dell'uccisione di Egisto: nel terzo stasimo il coro invita infatti Elektra a muovere il piede alla danza con la gioiosa leggerezza del cerbiatto, a levare un canto trionfale e, una volta conferiti gli ornamenti a Oreste, a prendere parte alla danza cara alle Muse.⁶

Pur astenendosi dal danzare, l'Elektra di Euripide porge com'è suo dovere gli ornamenti al fratello; quella di Hofmannsthal non fa nemmeno questo, dal momento che, dopo essersi infilato nella reggia per ristabilirvi l'ordine, Orest non ne esce più fuori sino alla fine. La differenza fra Euripide e Hofmannsthal sta nel fatto che, a differenza del tragediografo antico, quello moderno indaga la psicologia della protagonista, facendole confessare il motivo che le impedisce di guidare la danza. Subito dopo aver annunciato il compito assegnatole, infatti, Elektra soggiunge:

[...] und ich
kann nicht, der Ozean, der ungeheure,
der zwanzigfache Ozean begräbt mir
jedes Glied mit seiner Wucht, ich kann mich
nicht heben!

[...] e io
non posso: vasto,
sconfinato l'oceano mi sommerge
le membra col suo peso, e io non posso
levarmi!⁷

⁴ HUGO VON HOFMANNSTHAL, *Elektra*, vv. 1206-1209 e 1214. L'edizione tedesca di riferimento (d'ora in poi: *HE*) è quella pubblicata in HUGO VON HOFMANNSTHAL, *Sämtliche Werke. Kritische Ausgabe*, Frankfurt am Main, Fischer, 1975-2006 (d'ora in poi: *SW*): VII, *Dramen 5. Alkestis, Elektra*, a cura di Klaus Bohnenkamp e Mathias Reyer, 1997. Per la traduzione italiana si fa riferimento all'edizione con testo originale a fronte a cura di Giovanna Bemporad, Milano, Garzanti, 1981. Un agile strumento di confronto in lingua italiana fra drammi antichi e moderni incentrati sulla figura di Elektra è SOFOCLE, EURIPIDE, HUGO VON HOFMANNSTHAL, MARGUERITE YOURCENAR, *Elektra. Variazioni sul mito*, a cura di Guido Avezzi, Venezia, Marsilio, 2002. Adoperando la parola "Reigen" (la definizione fornita dalla versione online del Duden Wörterbuch è «von Gesang begleiteter [Rund]tanz, bei dem eine größere Zahl von Tänzerinnen und Tänzern [paarweise] einem Vortänzer und Vorsänger schreitend oder hüpfend folgt»), Hofmannsthal designa intenzionalmente la danza rituale collettiva, distinta da quella individuale ("Tanz") il cui carattere può assumere – come nel caso di Elektra – connotati dionisiaci.

⁵ *HE*, p. 492.

⁶ EURIPIDE, *Elektra*, cit., vv. 859-879, pp. 172-173.

⁷ H. VON HOFMANNSTHAL, *Elektra*, ed. it. con testo ted. a fronte, cit., pp. 140-141.

Repentinamente oscuro, inquietantemente enigmatico, in una tragedia tutta intessuta su caratteri e sentimenti umani, questo passo è l'unico in cui Hofmannsthal chiama in causa un'entità esterna: l'Oceano, e per estensione il Titano omonimo, padre di quelle Oceanidi che Esiodo menziona a migliaia, citandone esplicitamente quarantuno, una delle quali col nome di Elettra.⁸

Prima del passo in cui dice di non potersi opporre alla forza di Oceano, Elektra si pone due volte in rapporto con la danza; nel monologo iniziale, là dove prefigura un'azione rituale sulla tomba del padre, e al termine del dialogo col patrigno, prima che questi vada incontro al suo destino cruento. Nel primo caso Elektra accenna alla danza che, dopo aver effettuato i sacrifici animali, compirà insieme ai suoi fratelli: «dann tanzen wir, dein Blut, rings um dein Grab: / und über Leichen hin werd ich das Knie / hochheben Schritt für Schritt».⁹ L'accenno al sollevamento del ginocchio, gesto tipico delle Menadi, lascia intendere che malgrado il contesto rituale la danza immaginata da Elektra sia di tipo dionisiaco. Collocato all'inizio della tragedia, questo accenno è funzionale alla scena conclusiva, in cui Elektra vorticherà come una Menade in una danza senza nome, reclinando il capo all'indietro, sollevando le ginocchia ed estendendo le braccia all'infuori.¹⁰ Nel secondo caso il riferimento alla gestualità di Elektra si trova nelle parole stupefatte di Aegisth ("Was tanzest du?") in risposta alla domanda «Erlaubst du / daß ich voran dir leuchte?», e nella didascalia che descrive l'ingresso dell'usurpatore nel palazzo i cui gradini sono rischiarati dalla torcia della figliastra, la quale gli volteggia intorno «wie in einem unheimlichen Tanz».¹¹

L'impossibilità di Elektra di condurre la danza dopo il ristabilimento dell'ordine da parte del fratello traspare in Hofmannsthal sin dai primi appunti, di due anni precedenti la stesura della tragedia: «Elektra Schluss. Elektra will tanzen. Sie fühlt sich gelähmt etc.».¹² Corredando i propri versi mediante didascalie, nel

⁸ ESiodo, *Teogonia*, vv. 265-266. L'edizione di riferimento con testo italiano a fronte è ESiodo, *Teogonia*, introduzione, traduzione e note di Graziano Arrighetti, Milano, Rizzoli, 1984, pp. 80-81. Sebbene l'identità onomastica tra la figlia di Oceano e quella di Agamennone non sia altro che un caso, è bene non ignorare – per le ragioni che si vedranno a breve – il significato del nome "Elettra".

⁹ *HE*, vv. 114-116.

¹⁰ In *HE* la didascalia fra i vv. 1222-1223 recita: «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».

¹¹ *HE*, vv. 1185-1186: Elektra: «Vuoi che ti preceda, / facendo luce?»; Ägisth: «[...] Perché danzi?». Didascalia: «come in una danza sinistra», cfr. H. VON HOFMANNSTHAL, *Elettra*, ed. it. con testo ted. a fronte, cit., pp. 134-137. Una traduzione letterale (Elektra: «Consenti / che io ti preceda facendo luce?»; Ägisth: «[...] Cosa danzi?») renderebbe più chiaro il rapporto di reciproca estraneità fra i protagonisti del dialogo.

¹² *HE*, Notiz 2 (1901): «Elektra Fine. Elektra vuol danzare. Ella si sente paralizzata etc.». Rispetto alla stesura definitiva l'appunto presenta la variante "tanzen" ("danzare") in luogo di "Reigen" ("danza rituale collettiva"). La differenza è sostanziale, poiché la conduzione del

1903 l'autore precisa la condizione in cui Elektra dichiara la sua incapacità di agire. Oppressa da madre e patrigno, soverchiata dall'ombra del padre, accecata dal desiderio di vendetta, Elektra non riesce neppure ad assumere la posizione eretta; le parole le fuoriescono dalla bocca mentre sta «auf der Schwelle kauern», rannicchiata sulla soglia di quella reggia in cui Orest è appena entrato brandendo una scure.¹³

Il contrasto in Elektra fra la volontà di agire e l'impossibilità di farlo è avvertibile con immediatezza nella *Literaturoper* omonima composta fra il 1906 e il 1908 da Richard Strauss.¹⁴ La sensazione di schiacciamento a cui Elektra va soggetta è resa palpabile nella scena finale mediante l'instaurazione di un peculiare rapporto armonico fra l'episodio intessuto sui versi

“Reigen” non implica necessariamente l'atto di danzare: Elektra avrebbe potuto condurre la danza rituale anche solo col gesto o col canto. Di qui l'importanza dell'altro verbo contenuto nell'appunto, “gelähmt”: “paralizzata”, ossia incapace di fare alcunché.

¹³ Un'ulteriore prova della sua impossibilità di agire è costituita dalla dimenticanza, stigmatizzata da Elektra subito dopo l'ingresso di Orest nella reggia in compagnia dell'aio, di dare la scure al fratello (*HE*, vv. 1142-1144): «Ich habe ihm das Beil nicht geben können! / Sie sind gegangen und ich habe ihm / das Beil nicht geben können!» («Non ho potuto [...] dargli la scure! / Essi sono andati e io / non ho potuto dargli la scure!»); la traduttrice – cfr. H. VON HOFMANNSTHAL, *Elettra*, ed. it. con testo ted. a fronte, cit., pp. 128-129 – inserisce nel primo verso un “ahimè” che non trova riscontro nel testo originale). Dal momento che riesce a compiere ugualmente la sua missione, c'è da presumere che Orest si fosse dotato in modo autonomo dell'arma.

¹⁴ RICHARD STRAUSS, *Elektra. Tragödie in einem Aufzug von Hugo von Hofmannsthal*, Dresda, Teatro Reale dell'Opera, 26 gennaio 1909 (partitura e riduzione per canto e pianoforte, Mainz, Fürstner, 1909). Secondo atto unico della produzione teatrale di Strauss, a differenza di *Salome* (libretto di Hedwig Lachmann dalla tragedia omonima di Oscar Wilde, *ivi*, 9 dicembre 1905), esso appartiene al genere della *Literaturoper*, ovvero dell'opera composta direttamente su un testo letterario. Sull'argomento si veda PETER PETERSEN, *Der Terminus “Literaturoper” – Eine Begriffsbestimmung*, «Archiv für Musikwissenschaft», LVI, 1 (1999), pp. 52-70. La sponda da cui Petersen si stacca è uno studio di CARL DAHLHAUS, “Am Text entlang komponiert” – Bemerkungen zu einem Schlagwort, in *Id.*, *Vom Musikdrama zur Literaturoper. Aufsätze zur neueren Operngeschichte*, München - Salzburg, Katznbichler, 1983, pp. 249-255; di Dahlhaus si veda anche il breve saggio *Die Tragödie als Oper. “Elektra” von Hofmannsthal und Strauss*, in *Id.*, *Gesammelte Schriften*, a cura di Hermann Danuser, 11 voll., Laaber, Laaber Verlag, 2001-2008: VIII (2005), 20. *Jahrhundert. Historik – Ästhetik – Theorie – Oper – Arnold Schönberg*, pp. 611-616. Questo scritto era entrato a far parte della seconda e differente edizione di *Vom Musikdrama zur Literaturoper* (München, Piper, 1989) su cui è basata l'edizione italiana (*Dal dramma musicale alla Literaturoper*, trad. di Maurizio Gianì, Roma, Astrolabio, 2014), contenente le riflessioni circa *Elektra* (*La tragedia in vesti operistiche. “Elektra” di Hofmannsthal e Strauss*, pp. 152-158).

[...] Ob ich nicht höre? Ob ich die Musik nicht höre? Sie kommt doch aus mir [heraus]. Die Tausende, die Fackeln tragen und deren Tritte, deren uferlose Myriaden Tritte überall die Erde dumpf dröhnen machen, alle warten [sie] auf mich: ich weiß doch, daß sie alle warten, weil ich den Reigen führen muß, [...]

[...] Se non sento? Se non sento la musica? Esce da me stessa. I mille che portano le fiaccole, e i cui passi – interminabile teoria di passi – fanno ovunque la terra rimbombare sorda, tutti mi attendono: so bene che tutti mi attendono, perch'io la danza devo condurre, [...]

e quello costruito sul suo prosieguo («[...] und ich / kann nicht, der Ozean [...]»;
«e io / non posso, l'Oceano [...]»)¹⁵

Es. 1
1 prima di 229a – 236a

ELEKTRA

Etwas breit
un poco larg.

229^a

Wieder beschleunigen
a tempo come prima

Ob ich nicht hö - - - re? Ob ich die Mu-

dim. - - - - - p cresc. - - - - -

ELEK.

- sik - - - nicht hö - - - re? Sie kommt - - -

fp cresc. - - - - - f dim. - - - - -

¹⁵ H. VON HOFMANNSTHAL, *Elektra*, ed. it. con testo ted. a fronte, cit., pp. 138-141. I due episodi si estendono fra i numeri 228a e 234a della partitura di Strauss. Le parole qui riportate fra parentesi quadre nel testo tedesco risultano omesse sia nel libretto sia nella partitura. Le indicazioni di battuta relative a quest'ultima seguono il modello sintetico "prima di/dopo" il numero di riferimento interno (si veda a titolo d'esempio l'Es. 1).

Etwas breit
meno mosso

ritard. 230^a

ELEK. *ritard.*
- doch aus mir. Die Tau - sen - de, die

ELEK.
Fak - keln tra - gen und de - ren Trit - te, de - ren u - fer - lo - se My - ri - a -

231^a

ELEK.
- - den Trit - te ü - ber - all die Er - - de dumpf

ELEK.
dröh - nen ma - chen, al - - le war - ten auf mich: — ich

232^a

ELEK. 

weiß doch, daß sie al - le war - ten, weil ich den Rei - gen



cresc. - - - - - mf

ELEK. 

füh - ren muß, und ich kann nicht,



mf ff

233^a **Allmählich wieder bewegter**
poco a poco più mosso


ELEK. 

der O - - ze-an, der un - ge - heu - re, der zwan - zig - fa - che O -




f cresc. f

234^a

ELEK. 

- - ze-an be - gräbt mir je - des Glied mit sei - ner Wucht, ich



fp pp

immer mehr beschleunigend
sempre più animato

235^a

CHRYSOthemIS (fast schreiend vor Erregung)

Hörst du denn nicht? Sie tra -

ELEK. kann mich nicht he - ben!

CHRY. - - gen ihn, sie tra - - gen ihn auf ih - ren Hän - den! (ELEKTRA springt auf)

cresc.

Il contrasto si produce fra l'armonia di mi maggiore in cui è radicato il primo episodio e quella di fa minore in cui è radicato il secondo: benché l'armatura di chiave permanga immutata, il monologo di Elektra (partitura, nn. 228a-236a) registra frequenti diversioni verso l'armonia di do, l'ultima delle quali sulle parole relative all'impossibilità di guidare la danza, sotto le quali l'orchestra propone il tema del vagheggiamento dell'infanzia. Risuonato sovente nel corso dell'opera, questo s'intreccia adesso col tema di danza in un crescendo che non conduce a una cadenza ma a una pausa; una pausa generale tanto breve quanto eloquente, soprattutto in considerazione del fatto che il discorso di Elektra non prevede in questo frangente altro che una virgola («weil ich den Reigen führen muß, und ich / kann nicht»).

Quando ricomincia a suonare, l'orchestra propone in rapida successione tre occorrenze di una variante dell'inciso su cui Chrysothemis aveva avviato l'elogio dell'impresa del fratello («Es ist der Bruder», 5 dopo 220a, cfr. Es. 2): la novità consiste nella lieve ma sensibile compressione del salto iniziale dell'inciso su cui Chrysothemis aveva intonato le sillabe "ist der", un intervallo la cui ampiezza

originale di sesta maggiore (si3 - sol diesis4) si riduce in orchestra a una sesta minore (do3 - la bemolle3, Es. 3).

Es. 2
5 dopo 220a

CHRYSOTHEMIS

Es ist der Bru - der

Oltre a determinare un deliberato cambio di modo, in assenza di altre modifiche questa variante comporta l'appoggio della terza e più lunga nota dell'inciso (sol bemolle3) sul secondo grado della scala di fa minore; il quale, risultando abbassato di un semitono rispetto alle attese, conferisce all'armonia una *nuance* estenuata, affatto in sintonia con l'eloquio di Elektra. Questa, a sua volta, imita gli strumenti, da un lato espandendo da una sesta minore a un'ottava l'ascesa iniziale dell'inciso su cui intona le parole "und ich".

Es. 3
3 prima di 233a - 2 dopo 233a

ELEKTRA

Allmählich wieder bewegter
poco a poco più mosso

und ich kann nicht, der O - - ze - an, der

e dall'altro riducendo da un tono intero a mezzo tono l'intervallo su cui, dopo una lunga stasi sul verbo "kann", pronuncia infine la negazione "nicht".

In questa atmosfera Elektra dà voce al suo sgomento dinanzi alla potenza di Oceano, quella che sommergendola le impedisce di levarsi in piedi; e proprio nel punto in cui il monologo culmina (1 dopo 235a), sulle parole «ich kann mich / nicht heben» Strauss fa irrompere la voce di Chrysothemis («Hörst du denn nicht?») insieme al motivo dell'ombra di Agamemnon, quello sul cui fragore l'opera s'era inaugurata.

Es. 4
Inizio dell'opera



L'evocazione orchestrale del nome del sovrano giunge al termine di un insistito vagheggiamento dell'infanzia, tema su cui Elektra, riferendosi alla forza di Oceano, intona le parole «begräbt / mir jedes Glied mit seiner Wucht». La sovrapposizione adombrata da Strauss tra la figura di Agamemnon e quella del Titano è il fatto, tanto importante quanto negletto, che questo studio si propone d'indagare.¹⁶

2.

Prima di addentrarsi nelle pieghe dell'opera è utile riflettere sul passo di Hofmannsthal, i cui versi non sono resi in modo letterale dalla traduzione italiana. Optando per “oceano” con la “o-” minuscola, Bemporad fa piazza pulita di ogni eventuale implicazione mitologica: benché autorizzata dal testo, una scelta siffatta sembra prescindere dalla considerazione del contesto in cui la scena si svolge. Come detto, *Elektra* è una tragedia integralmente, irriducibilmente umana; la comparsa improvvisa dell'unico riferimento esterno, per di più effettuato da un soggetto in evidente stato di prostrazione, dev'essere considerata in tutte le sue implicazioni. Perché, dovendo giustificare la propria impossibilità di espletare il compito assegnatole, Elektra dice di sentirsi sovrastata dalla forza dell'Oceano, e non da quella di un'altra potenza (sovrana) naturale? Prevedendo il flusso e il deflusso circolare di tutte le acque, la concezione greca dell'Oceano rinviava a una

¹⁶ Sorprendentemente, l'episodio dello schiacciamento di Elektra da parte di Oceano è lasciato in ombra anche da Bryan Gilliam, massimo esegeta moderno dell'opera, autore di una monografia (*Richard Strauss' Elektra*, Oxford, Clarendon, 1991) e di vari studi sull'argomento, fra cui *Elektras Tanz und Auflösung*, in *Compositionswissenschaft. Festschrift Reinhold und Roswitha Schlöterer zum 70. Geburtstag*, a cura di Bernd Edelmann e Sabine Kurth, Augsburg, Wißner, 1999, pp. 251-260.

forza contro cui l'essere umano era impotente; difficilmente, tuttavia, l'Oceano sarebbe stato evocato in un frangente simile da un personaggio diverso da una donna il cui nome significa "L'onda che s'innalza scintillante".¹⁷

Una traduzione letterale consente di mettere in luce alcuni aspetti d'importanza non marginale per un'adeguata comprensione del passo:

[...] und ich
kann nicht, der Ozean, der ungeheure,
der zwanzigfache Ozean begräbt mir
jedes Glied mit seiner Wucht, ich kann mich
nicht heben!

[...] e io
non posso, l'Oceano, l'immenso,
l'Oceano venti volte grande mi seppellisce
ogni parte del corpo col suo impeto, io non posso
levarmi!

Elektra rivela il proprio affanno sin dalla sintassi; partita dal doppio punto che precede «ich weiß doch, daß sie alle warten, / weil ich den Reigen führen muß», la sua frase si snoda fino all'esclamazione finale attraverso una serie di sette virgole. Un altro sintomo dell'alterazione è l'enfasi posta sull'Oceano, menzionato prima senza e poi con due attributi, disposti contropelo rispetto al tono crescente del discorso (prima «immenso», poi «venti volte grande»: quantità che, per quanto grande, è più piccola di «immenso»). La terza considerazione concerne il verbo "begraben" – letteralmente, "seppellire" – impiegato da Elektra per dipingere l'effetto provocato sul suo corpo dall'impeto ("Wucht") dell'Oceano. L'ultima riguarda il verbo "sich heben": l'impossibilità di levarsi in piedi rispecchia nelle parole di Elektra i cromosomi del suo nome, "Die schimmernd sich erhebende Woge": ovvero, "l'onda che s'innalza scintillante".

Tutti questi elementi inducono ad approfondire la questione, partendo dal doppio status di Oceano (massa d'acqua / personaggio mitologico) e dal più singolare dei tratti attribuitigli da Elektra, il fatto di essere "venti volte grande". La cultura greca non sembra aver lasciato testimonianze di tipo numerico a proposito di Oceano, Titano il cui tratto saliente era semplicemente l'immensità. Le note all'edizione critica della tragedia svelano però l'arcano: l'aggettivo "zwanzigfache" proviene dalle *Confessioni di un oppiomane inglese* di Thomas de Quincey, lette e annotate da Hofmannsthal proprio durante la stesura di *Elektra*.¹⁸ In particolare, una nota del 4 settembre 1903 rinvia al seguente passo:

¹⁷ *Allgemeine Encyclopädie der Wissenschaften und Künste*, a cura di Johann Samuel Ersch, Leipzig, Brockhaus, 1840, s.v. 'Elektra': "Die schimmernd sich erhebende Woge". Sull'origine e sulle oscillazioni semantiche del nome di Elektra si veda, in appendice al presente studio, il contributo di Nicolò Casella, che qui ringrazio.

¹⁸ *HE*, p. 46; *S.W.* XXIX, pp. 354-355. Un riferimento a questo passo si ritrova anche in un appunto coevo, relativo alla commedia incompiuta dal titolo *Der Park* (1906): «vergl. jenen Traum von de Quincey: eine ungeheuerer Entscheidung irgendwo die irgendwie von ihm abhängig ist» (*ivi*, p. 161, r. 12 e sgg.; «cfr. quel sogno di De Quincey: una spaventosa decisione da qualche parte che in qualche modo dipende da lui»).

Somewhere, I knew not where – somehow, I knew not how – by some beings, I knew not whom – a battle, a strife, an agony, was conducting – was evolving like a great drama or piece of music; with which my sympathy was the more insupportable from my confusion as to its place, its cause, its nature, and its possible issue. I, as is usual in dreams (where, of necessity, we make ourselves central in every movement), had the power, and yet had not the power, to decide it. I had the power, if I could raise myself, to will it; and yet again had not the power, for the weight of twenty Atlantics was upon me, or the oppression of inexpiable guilt. “Deeper than ever plummet sounded”, I lay inactive.

In qualche luogo, non sapevo dove, in qualche modo, non sapevo come, qualcuno, non sapevo chi, lottava in una battaglia: una grande lotta, un’agonia... si svolgeva e sviluppava come un gran dramma o un pezzo di musica: e la simpatia ch’io provavo per tutto ciò era ancor più insopportabile perché proprio non avevo idea né del luogo, né della causa, o della natura e dell’esito possibile di quella contesa. Come succede nei sogni (dove necessariamente noi siamo il centro di tutto), io avevo in me il potere di deciderla, eppure non l’avevo. Ne possedevo la facoltà, se avessi potuto alzarmi; ma non potevo, perché mi sentivo come schiacciato dal peso di venti oceani, o oppresso da una colpa inespiable: giacevo inerte, “più giù di quanto mai scandaglio scese”.¹⁹

Esso fa parte del racconto, riportato nella sezione intitolata *The Pains of Opium*, di un sogno occorso al protagonista nel 1820. Come Elektra, questi si sentiva impossibilitato ad alzarsi; la causa era il peso, equiparato all’oppressione di una colpa inesplicabile, di venti Atlanti. L’esagerazione è bilanciata in de Quincey da un riferimento – quello all’inerzia dello scandaglio – che rende bene l’idea dell’inattività.²⁰ Restando priva di contrappeso, ed essendo anzi enfatizzata dall’aggettivo “ungeheuer”, in *Elektra* l’immagine diviene ancora più impressionante. L’aspetto interessante, o forse la causa del processo di adattamento è tuttavia proprio il nome della massa d’acqua. Lanciandosi in una metafora, il moderno protagonista inglese delle *Confessioni di un oppioman*e aveva buon gioco nell’evocare l’Oceano che cinge le Isole Britanniche; non altrettanto può dirsi di un’antica donna greca, prigioniera nel cortile di un palazzo sito a distanza ragguardevole da un mare – l’Egeo – la cui forza, per quanto grande, non è paragonabile a quella dell’Oceano. Accingendosi all’adattamento,

¹⁹ THOMAS DE QUINCEY, *Confessions of an English Opium-Eater* (1821-22; ed. riveduta 1856). L’edizione consultata da Hofmannsthal è quella a cura di William Sharp, London, Scott, 1886, dove il passo in questione si trova alle pp. 100-101; l’edizione italiana delle *Confessioni di un oppioman*e da cui è tratta la traduzione effettuata da Filippo Donini è quella a cura di Giovanni Giudici, Milano, Garzanti, 1979 (1987²), p. 90.

²⁰ La citazione deriva da Shakespeare (*La tempesta*, III, iii). Alonzo: «Perciò mio figlio giace in un letto di melma. Ma io più in fondo che non arrivi lo scandaglio, voglio andare a raggiungerlo e a giacere al suo fianco: nel fango». La traduzione è ricavata da WILLIAM SHAKESPEARE, *Teatro*, introduzione di Giorgio Melchiori, traduzione e note di Cesare Vico Lodovici, 5 voll., Torino, Einaudi, 1970-1981: V, p. 612.

Hofmannsthal comprese lo straordinario potenziale semantico della riscrittura: chiamando l'Atlantico semplicemente "Oceano", Elektra finisce per riattivare in esso la valenza mitologica che interseca la storia del proprio nome.

Ignorando le notizie ricavabili dall'edizione critica, l'autrice di un contributo apparso un anno prima del volume contenente *Elektra* ipotizza invece in Hofmannsthal un'influenza, peraltro non trascurabile, della cultura Hindi.²¹ In una *Upanishad* tradotta in tedesco in una raccolta curata nel 1897 da Paul Deussen, orientalista in forza all'epoca all'Università di Kiel, l'immagine dell'Oceano è collegata a una straordinaria quantità di multipli:

Der das Avyaktam als Vyaktam
Vierundzwanzigfach sichtbar macht,
Als zweiheitlos und zweiheitlich,
Als dreifach, fünffach kennt man ihn.

Colui che rende visibile l'Avyaktam
come Vyaktam, ventiquattro volte,
è conosciuto come non duplice e duplice,
come triplice, come quintuplo.

Durch die Erkenntnis als Auge
Sehn Brahmanen von Brahman an
Bis in die Pflanzenwelt abwärts
Sich hindurchziehen den Einen nur.

Attraverso la conoscenza come occhio
da Brahman in poi, i Brahmini
fino giù nel mondo delle piante
vedono trapassare solo Lui Unico.

Dem eingewoben dies Weltall,
Was sich bewegt und nicht bewegt,
In Brahman auch vergeht alles
Wie Schaumblasen im Ozean.

A colui che è intessuto questo cosmo,
ciò che si muove e non si muove,
anche in Brahman svanisce tutto
come bolle di schiuma nell'Oceano.

In ihm, in dem die Weltwesen
Einmündend, werden unsichtbar,
Vergehn sie und erstehn wieder
Gleich Schaumblasen zur Sichtbarkeit.

In lui rifluendo diventano invisibili
gli esseri del mondo.
svaniscono e risorgono
come bolle di schiuma.

Daß er als Seele im Leib weilt,
Zeigt aus Gründen der Weise auf,
Und daß als Gott er stets wieder
Die Wohnung wechselt tausendfach.

Che Egli come anima abita il corpo,
mostra con ragione il saggio;
e che come Dio continuamente
cambia abitazione mille e mille volte.

Wer satzungstreu als Brahmane
Dies bei dem Totenmahle lehrt
Erlangt für sich und die Väter
Speis' und Trank, unvergängliche.

Chi, in osservanza dei precetti,
insegna questo al banchetto funebre
ottiene per sé e per i padri
da mangiare e da bere in eterno.

²¹ ESTI SHEINBERG, "Schweig und tanze!" 'Elektra', by Hugo von Hofmannsthal and Richard Strauss, «Min-Ad. Israel Studies in Musicology Online», V, 1 (2006), http://www.biu.ac.il/HU/mu/min-ad/06/Why_does_Elektra.htm (ultima consultazione 2 settembre 2016).

Doch wer Brahman und sein Gesetz,
 Sei er Brahmane oder nicht,
 Erkennt, der schwindet, einmündend,
 Zu dem in Brahman Ruhenden,
 ----- zu dem in Brahman Ruhenden.²²

Però chi riconosce Brahman e la sua legge,
 che sia Brahmane oppure no,
 svanisce rifluendo
 in colui che riposa in Brahman,
 ----- in colui che riposa in Brahman

La probabilità che Hofmannsthal conoscesse questo testo è buona, essendo la raccolta apparsa negli anni in cui il giovane, onnivoro scrittore viennese formatosi sui classici antichi conduceva gli studi destinati a compiersi nel 1898 col conseguimento del dottorato in filologia romanza.²³ È però possibile che qualche rudimento di cultura hindi fosse noto anche a de Quincey, il quale fa risalire al maggio del 1818 un altro sogno, incentrato sulla figura del Malese. Questo personaggio avrebbe trasportato ogni notte l'oppiomane in oniriche avventure orientali, facendogli compiere esperienze orribili: «I fled from the wrath of Brama through all the forests of Asia; Vishnu hated me, Seeva laid wait for me» («Fuggivo dall'ira di Brama per tutte le foreste dell'Asia; Visnù mi odiava, Siva stava in agguato per me»)²⁴ Ancor più interessante è però, in rapporto a Hofmannsthal, il sogno antecedente, avvenuto in un periodo in cui l'oppiomane era perseguitato dalle visioni di laghi e distese d'acqua, sopra le quali aveva cominciato ad apparire un volto umano:

[...] upon the rocking waters of the ocean the human face began to appear: the sea appeared paved with innumerable faces, upturned to the heavens; faces imploring, despairing, surged upwards by thousands, by myriads, by generations, by centuries: – my agitation was infinite, – my mind tossed – and surged with the ocean.

[...] sopra le ondeggianti acque dell'oceano cominciò ad apparire il volto umano: il mare sembrava una distesa di volti innumerevoli, levati al cielo: imploranti, rabbiosi, disperati, si alzavano in ondate a migliaia, a miriadi, intere generazioni, secoli e secoli... Infinito era il mio turbamento... la mia mente vacillava ... ondeggiava selvaggia come l'oceano.²⁵

²² PAUL DEUSSEN, *Sechzig Upanishad's des Veda*, Leipzig, Brockhaus, 1897, p. 641. Il libro non è tradotto in italiano, né lo è il testo originale sanscrito; la traduzione qui proposta ha beneficiato delle preziose competenze di Lilo Geick per il tedesco e di Alberto Pelissero per il sanscrito.

²³ L'ipotesi è avanzata da Sheinberg sulla base dei riscontri attingibili da HARTMUT ZELINSKY, *Brahman und Basilisk: Hugo von Hofmannsthals poetisches System und sein lyrisches Drama "Der Kaiser und die Hexe"*, München, Fink, 1974, pp. 137 e 144 (Münchener Germanistische Beiträge, 13).

²⁴ TH. DE QUINCEY, *Confessions*, cit., p. 96 (trad. it. cit., p. 86).

²⁵ TH. DE QUINCEY, *Confessions*, cit., pp. 94-95 (trad. it. cit., pp. 84-85).

Infine, de Quincey lascia trapelare un particolare utile per comprendere in Hofmannsthal l'interesse per le *Confessioni* durante la stesura di *Elektra*. La protagonista della tragedia antica è assimilata dall'oppiomane a "M.", la consorte dietro cui s'intravede Margaret, la moglie dell'autore. All'inizio della seconda parte del libro, de Quincey parla in chiave autobiografica delle sue interminabili passeggiate in Oxford Street, punteggiate da visioni più spaventose di quelle che avevano tormentato Oreste. Come l'eroe antico, l'oppiomane vede il proprio letto circondato dalle Eumenidi, ed Elektra sempre pronta ad accudirlo:

For thou, beloved M---, dear companion of my later years, thou wast my Electra! [...] For thou thoughtest not much to stoop humble offices and kindness, and to servile ministrations of tenderest affection; [...] nor, even when thy own peaceful slumbers had by long sympathy become infected with the spectacle of dread contest with phantoms and shadowy enemies that oftentimes bade me "sleep no more!" – not even then, didst thou utter a complaint or any murmur, nor withdraw thy angelic smiles, nor shrink from thy service of love more than Electra did of old. For she too, though she was a Grecian woman, and the daughter of the king of men, yet wept sometimes and hid her face in her robe.

Perché tu, diletta Margherita, cara compagna di questi ultimi anni, tu fosti la mia Elektra [...] Poiché tu non sdegni di scendere ai più umili uffici della gentilezza, e compi con tenero affetto le mansioni servili; [...] e nemmeno quando i tuoi stessi sonni pacifici furono, per lungo partecipare, contaminati dallo spettacolo della mia paurosa lotta coi fantasmi e le ombre nemiche che spesso mi ordinavano, come a Macbeth, di non dormire più, nemmeno allora tu pronunciasti un lamento o un mormorio né rifuggisti dalle tue cure amorose più di quanto facesse nei tempi antichi Elektra. Poiché anch'ella, sebbene greca e figlia di un re degli uomini, pure piangeva talvolta, e nascondeva il volto nelle vesti.²⁶

Non è da escludere che Hofmannsthal abbia tenuto presente questo passo durante la stesura della scena del riconoscimento fra Elektra ed Oreste; ma quel che più importa è che dalle *Confessioni* egli abbia tratto, e soprattutto elaborato, la metafora acquatica.

Quanto all'aggettivo "ungeheuer", riferito all'Oceano unitamente a "zwanzigfach", non è facile resistere ad almeno due tentazioni. La prima è che le *Confessioni* di de Quincey, apparse sul «London Magazine» nel 1821 e pubblicate in volume l'anno seguente, siano transitate sotto gli occhi di James Robinson Planché e di Theodor Hell, rispettivamente autore e traduttore del libretto dell'*Oberon* di Carl Maria von Weber (1826).²⁷ La suggestione deriva dal fatto che

²⁶ TH. DE QUINCEY, *Confessions*, cit., p. 44 (trad. it. cit., pp. 44-45).

²⁷ L'opera di Weber andò in scena per la prima volta su testo inglese al Covent Garden di Londra il 12 aprile 1826; la prima rappresentazione in tedesco, lingua in cui l'opera prese poi a circolare, avvenne invece postuma (Weber era morto a Londra il 5 giugno), il 23 dicembre di quello stesso anno a Lipsia.

uno dei pezzi più celebri dell'opera è l'aria cantata da Rezia nella scena finale del secondo atto, dopo il naufragio causato dalla tempesta scatenata da Puck. In essa la principessa, temporaneamente lasciata sola dal cavaliere Huon/Hüon allontanatosi in cerca d'aiuto, esordisce con un'ammirata quanto sgomenta lode della potenza dell'Oceano:

Ocean! thou mighty monster!
That lies curled like a green serpent, round about the world!
To musing eye thou art an awful sight,
When calmly sleeping in the morning light;
But when thou risest in thy wrath,
As now, and fling'st thy folds around some fated prow!
Crushing the strong ribbed bark as if it were a reed!
Then, Ocean, art thou terrible indeed.
Still I see thy billows flashing!
Through the gloom their white foam flinging,
And the breaker's sullen dashing
In mine ear hope's knell is ringing.

Ozean! Du Ungeheuer! Schlangen gleich
Hältst du umschlungen rund die ganze Welt!
Dem Auge bist ein Anblick von Größe du,
Wenn friedlich in des Morgens Licht du schläfst!
Doch wenn in Wut du dich erhebst, o Meer!
Und schlingst die Knoten um dein Opfer her,
Zermalmend das mächtige Schiff, als wär's ein Rohr:
Dann, Ozean, stellst du ein Schreckbild dar.
Noch seh' ich die Wellen toben,
Durch die Nacht ihr Schäumen schleudern,
An der Brandung wild gehoben,
Jede Lebenshoffnung scheitern!²⁸

Come il sogno dell'oppiomane, i versi di Planché tradotti da Hell costituiscono un bel repertorio di vocaboli e immagini per il monologo di *Elektra*: spingono in questa direzione i sostantivi “Ungeheuer” e “Wut”, nonché il verbo “sich erheben”; e ancora, in triangolazione con Deussen, le schiume (“ihr Schäumen”) selvaggiamente sollevate dalla risacca, le quali rimandano alle “Schaumblasen” che fanno altrettanto nelle strofe della *Upanishad*.

Se la conoscenza delle *Confessioni* da parte di Planché è congetturabile su base storico-culturale (il libretto di *Oberon* fu scritto a Londra negli anni di maggior successo del libro di de Quincey), altrettanto può dirsi – seconda delle due tentazioni – per quella dell'opera di Weber da parte di Hofmannsthal. Dispiegandosi fra il 1901 e il 1903, la genesi di *Elektra* si colloca al centro di quel decennio 1897-1907 in cui alla guida dell'Opera di Vienna stava Gustav Mahler, assiduo e devoto interprete del teatro weberiano; dunque, non è difficile supporre che Hofmannsthal abbia avuto modo di assistere a qualche rappresentazione di *Oberon* o a qualche sua esecuzione in forma di concerto;²⁹ o

²⁸ Traduzione italiana di Olimpio Cescatti approntata in occasione di una rappresentazione al Teatro alla Scala nella stagione 1988-89: «Oceano! Oh mostro! Come serpente / avvinghi tutto il mondo! / All'occhio sei uno spettacolo sublime / quando dormi amico nella luce del mattino! / Ma quando in furia ti sollevi, o mare! / e inghiotti i miseri come tua offerta, / stritolando la possente nave come fosse un giunco, / allora, Oceano, tu sei una spaventosa immagine. / Vedo ancora infuriare le onde, / nella notte riversarsi schiume / selvaggiamente sollevate dalla risacca, / naufragare ogni speranza di vita!».

²⁹ Sotto la direzione di Mahler, all'Opera di Corte di Vienna andarono in scena le seguenti opere weberiane: 1) *Il franco cacciatore* (nuovo allestimento, 21 ottobre 1898; 43 recite sino al 1907, 13 delle quali dirette da Mahler); 2) *Euryanthe* (ripresa di un allestimento precedente,

quanto meno di conoscere l'aria di Rezia in uno dei tanti recital tenuti dalle cantanti nei salotti popolati di personaggi molto simili a quello da lui mirabilmente ritratto in *L'avventuriero e la cantante*.³⁰

3.

Se la traduzione delle *Upanishad*, le *Confessioni* di de Quincey e l'aria di Rezia contribuiscono a sostanziare in Hofmannsthal l'immagine dell'Oceano, è utile chiedersi perché l'evocazione della potenza acquatica sia appannaggio di Elektra. Mentre in Sofocle e in Euripide la conclusione di questo episodio della saga coincide con la restaurazione dell'ordine sociale,³¹ in Hofmannsthal e ancor di più in Strauss l'epilogo della tragedia dà luogo a un approfondimento delle indagini su Elektra in quanto donna, e non solo in quanto ingranaggio di un meccanismo più grande di lei. La vendetta, meditata per anni ma appaltata alla fine al fratello, estingue il senso della vita di Elektra, la quale non può sopravvivere al suo compimento; o meglio, può sopravvivergli solo rifluendo nell'Oceano come un fiume in Brahma. Segregata dal tempo contingente, Elektra vive immersa in un tempo 'oceanico' fatto di ricordi, ombre e presentimenti che le danno l'illusione, provvisoriamente salvifica, della sospensione della storia.³²

19 gennaio 1903; 5 recite nell'anno, 4 delle quali dirette da Mahler); 3) ancora *Euryanthe* (con libretto rivisto da Mahler: 19 gennaio 1904; 5 recite nell'anno, 4 delle quali dirette da Mahler). Cfr. FRANZ WALLNAUER, *Gustav Mahler und die Wiener Oper*, Wien, Löcker, 1993, pp. 220-226; a p. 48 compare inoltre un accenno relativo a un allestimento di *Oberon* previsto per il 1907 ma non andato in porto, causa la rottura dei rapporti di Mahler con la direzione del teatro. Dopo averla diretta una prima volta a Lipsia nella stagione 1886-87, Mahler rimase sempre affezionato a quest'opera, di cui approntò anche una revisione, pubblicata a Vienna nel 1919 ed eseguita per la prima volta a Hannover il giorno di Natale del 1924.

³⁰ HUGO VON HOFMANNSTHAL, *Der Abenteurer und die Sängerin*, in ID., *Kritische Ausgabe*, cit., V, *Dramen 3. Die Hochzeit der Sobeide – Der Abenteurer und die Sängerin*, a cura di Manfred Hoppe, 1992, pp. 95-299 e 417-546. Il volume raccoglie, con diversi sottotitoli, le tre versioni (teatrali e non) del lavoro di Hofmannsthal. Andato in scena simultaneamente a Vienna (Burgtheater) e a Berlino (Deutsches Theater) il 18 marzo 1899, esso fu in seguito rivisto dall'autore, il quale ne confezionò una versione intitolata *Der Abenteurer und die Sängerin oder: Die Geschenke des Lebens. Dramatisches Gedicht in zwei Akten*, andata in scena al Deutsches Theater di Berlino il 7 gennaio 1921. In quest'ultima versione la *pièce* è disponibile in trad. it. col titolo *L'avventuriero e la cantante o I doni della vita*, a cura di Enrico Groppali, Milano, SE, 1987.

³¹ In questa direzione Euripide fa compiere un passo ulteriore a Elettra, la quale si sposa con Pilade e mette addirittura al mondo figli.

³² STÅLE WIKSHÅLAND, *Elektra's Oceanic Time: Voice and Identity in Richard Strauss*, «19th-Century Music», XXXI, 2 (novembre 2007), pp. 164-174.

La commistione perversa fra benessere e oppressione risulta chiara sin dall'inizio, nel monologo attraversato dal vagheggiamento dell'infanzia, punteggiato dall'evocazione del nome di Agamemnon e venato da un motivo fatalistico il cui potere evocativo era stato colto immediatamente da Paul Bekker, autore del primo studio critico sull'opera di Strauss.³³

Personaggio intorno a cui ruota l'intera vicenda, il re di Micene è il perno della tragedia che prende le mosse dal suo omicidio. Il motivo su cui Elektra scandisce il nome del padre deflagra dapprima in orchestra, ad apertura di sipario, quindi risuona ora in scena ora in buca un numero incalcolabile di volte; infine, esso suggella l'opera con una manovra armonica dalle molte implicazioni. Plasmato sulle sillabe del nome "A-ga-mem-non", il motivo deve la propria plasticità all'impiego esclusivo da parte di Strauss di note appartenenti alla triade; minore nel brevissimo prologo e maggiore nell'ampio epilogo. Fra questi due momenti, separati da cento minuti di musica incandescente, il motivo del re di Micene va soggetto a ogni sorta di distorsione, proprio come il ricordo che del padre serba Elektra; la quale, nell'opera ancor più che nella fonte letteraria, ne invoca ciclicamente – *recte*: 'oceanicamente' – il nome.³⁴

Fra le tante trasformazioni a cui il motivo di Agamemnon va soggetto è importante qui indicarne una, meno evidente ma ben più eloquente di altre. Nel momento in cui Elektra dice di non poter condurre la danza a causa del peso dell'Oceano, Strauss fa avvertire il suo senso di schiacciamento sfruttando il potenziale espressivo dell'armonia napoletana. Egli però compie un'altra operazione gravida di senso: assegnando a oboi e corni tre occorrenze consecutive (Es. 5a) del motivo su cui Chrysothemis aveva salutato l'impresa del fratello («Es ist der Bruder», Es. 2), e a fagotti, controfagotto, tuba contrabbassa e contrabbassi altrettante sue inversioni in eco (Es. 5B), Strauss produce una rilettura significativa del motivo di Agamemnon (Es. 5C):

³³ PAUL BEKKER, "Elektra". *Studie*, «Neue Musik-Zeitung», XXX (1909): 14, pp. 293-298; 16, pp. 333-337; 18, pp. 387-391. Il saggio è disponibile anche in traduzione inglese in *Richard Strauss and His World*, a cura di Bryan Gilliam, Princeton (NJ), Princeton University Press, 1992, pp. 372-405: 382-384.

³⁴ Cfr. LAWRENCE KRAMER, *Fin-de-siècle fantasies: "Elektra", degeneration and sexual science*, «Cambridge Opera Journal», V, 2 (luglio 1993), pp. 141-165: 160.

Es. 5A
3 prima di 233a – 2 dopo 233a

Allmählich wieder bewegter
poco a poco più mosso

ELEKTRA

und ich kann nicht, der O - - ze - an, der

Es. 5B
233a – 234a

Allmählich wieder bewegter
poco a poco più mosso

ELEKTRA

der O - - - ze - an, der un - ge - heu -

ELEK.

- - re, der zwan - - zig - fa - che O - - - ze - an

Es. 5c

confronto fra il motivo “Es ist der Bruder” (Es. 2 e 5A) e quello di Agamemnon



Oltre a suggellare la dichiarazione d’impotenza della figlia, il motivo di Agamemnon intride dunque le parole su cui essa s’inaugura («und ich / kann nicht, der Ozean [...]»), lasciando intravedere l’assimilazione, destinata a pronta conferma, fra l’Oceano e il re di Micene.

4.

Dopo aver palesato in modo ineluttabile la propria incapacità di agire, Elektra si lancia nell’unico duetto di tutta l’opera, un episodio in cui la sua voce agisce insieme a quella di Chrysothemis. Presente allo stato larvale nella tragedia, il testo di questo passo fu espressamente richiesto a Hofmannsthal da Strauss, il quale aveva necessità d’interporre un lasso di tempo congruo fra il monologo di Elektra e la sua danza fatale.³⁵ Aggiogate, le voci delle sorelle spaziano nel medesimo registro, obliterando quasi del tutto il testo verbale; il quale, pur redatto al solo fine di generare tensione, non si mostra privo d’interesse drammatico.³⁶ La situazione è teatralmente delicata, poiché l’intreccio fra due linee vocali analoghe per ambito e stile contrasta con l’atteggiamento, opposto nelle sorelle, rispetto ai grandi temi della vita:

³⁵ Alla dichiarazione da parte di Elektra dell’impossibilità di condurre la danza Hofmannsthal faceva seguire, nella sua tragedia, solo il breve intervento di Chrysothemis riportato in tabella su sfondo grigio. Le trattative che nei mesi centrali del 1908 condussero all’allestimento del testo integrativo per l’opera sono documentate nel carteggio fra i due artisti, RICHARD STRAUSS - HUGO VON HOFMANNSTHAL, *Briefwechsel. Gesamtausgabe*, a cura di Willi Schuh, Zürich, Atlantis, 1952 (1970⁴), pp. 42-45 (ed. it. HUGO VON HOFMANNSTHAL - RICHARD STRAUSS, *Epistolario*, a cura di Franco Serpa, Milano, Adelphi, 1993, pp. 41-46).

³⁶ La programmatica strumentalità della manovra traspare dalle parole con cui il 6 luglio 1908 Strauss chiese a Hofmannsthal l’ampliamento: «Ihren freundlichen Brief vom 4. dankend erhalten! Anbei Ihre Schlußverse, die ich so viel als möglich zu erweitern bitte als Zwiegesang von Elektra und Chrysothemis *nebeneinander*. Nichts Neues, nur Wiederholungen und Steigerungen desselben Inhalts» (R. STRAUSS - H. VON HOFMANNSTHAL, *Briefwechsel*, cit., p. 41; trad. it. cit., p. 41: «La ringrazio della Sua lettera del 4! Le accludo i versi finali che La prego di ampliare il più possibile per un duetto di Elettra e Crisotemide che cantano *simultaneamente*. Niente di nuovo, solo ripetizioni e intensificazioni del medesimo contenuto»).

ELEKTRA

Wir
sind bei den Göttern, wir Vollbringenden.
Sie fahren dahin wie die Schärfe des Schwerts
durch uns, die Götter, aber ihre
Herrlichkeit ist nicht zu viel für uns!
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 weißglüh'nde 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?
Ai! Liebe tötet! Aber keiner fährt dahin
und hat die Liebe nicht gekannt!

CHRYSOTHEMIS

Hörst du nicht, sie tragen ihn,
sie tragen ihn auf ihren Händen,
allen sind die Gesichter verwandelt, allen
schimmern die Augen und die alten Wangen
vor Tränen! Alle weinen, hörst du's nicht?
Gut sind die Götter, gut! Es fängt ein Leben
für dich und mich und alle Menschen an.
Die überschwänglich guten Götter sind's,
die das gegeben haben.
Wer hat uns je geliebt?
Nun ist der Bruder da, und Liebe
fließt über wie Öl und Myrrhen. Liebe
ist Alles! Wer kann leben ohne Liebe?
Elektra!
Ich muß bei meinem Bruder stehn!³⁷

ELETTRA

Noi
siamo accanto agli dèi, noi esecutori.
Ci trapassano essi come taglio di spada,
gli dèi, ma la loro
potenza per noi non è troppa!
Ho seminato tenebre e raccolgo
gioia su gioia.
Ero un nero cadavere
tra i vivi e in quest'ora
sono il fuoco della vita, la mia fiamma
accende le tenebre del mondo.
Deve il mio viso essere più bianco
del chiarissimo viso della luna.
Chi posa su di me lo sguardo
deve cadere morto o deve
soccombere alla gioia.
Vedete il mio viso?
Vedete la luce che riverso?
Ahi! L'amore uccide! Ma nessuno trapassa
che non abbia conosciuto l'amore!

CRISOTEMIDE

Ascolta, lo portano tutti,
sulle spalle lo portano.
A tutti il volto si è mutato, a tutti
brillano di lacrime gli occhi e le vecchie
guance! Piangono tutti, non ascolti?
Buoni sono gli dèi! Buoni! Incomincia
una vita per te, per me, per tutti.
L'esuberante bontà degli dèi
questo ci ha donato.
Chi ci ha amato mai?
Ora il fratello è qui e amore
scorre su di noi come olio e mirra, amore
è tutto! Chi mai vive senza amore?
Elettra!
Io devo stare accanto a mio fratello!

Facendo leva sull'elemento opposto alla sua natura acquatica, Elektra si autoritrae come il fuoco della vita la cui fiamma dissipa l'oscurità del mondo. Elektra ha però un aspetto funereo: il suo volto è più bianco di quello luminoso della luna, talché chiunque la incontri deve predisporre ad accogliere la morte o a consumarsi nel piacere. Alla sorella, che conclude liliale la sua perorazione

³⁷ STRAUSS, *Elektra*, partitura cit., 236a-247a.

dicendo che l'amore è tutto («Liebe ist alles!»), Elektra replica senza esitazione «Liebe tötet!». Se l'autoritratto di Elektra costituisce il massimo accostamento di Hofmannsthal alla poetica dell'Espressionismo, l'intonazione che ne dà Strauss è in assoluta sintonia con lo stato di sovraccitazione destinato a sfociare nella danza, trionfale e mortifera, in cui Elektra si lancia.³⁸

L'idea d'innalzare mediante un confronto serrato sul tema dell'amore la temperatura della scena che conduce alla drammatica estinzione della protagonista pervenne ancora una volta a Hofmannsthal dalle sue frequentazioni della cultura orientale. In un saggio dedicato a Oscar Wilde, nel 1905 lo scrittore aveva riportato un motto di Rumi, uno dei massimi poeti persiani, fondatore nel Medioevo della setta dei Dervisci rotanti:

Es ist überall alles. Alles ist im Reigen.
Wundervolles Wort von Dschellaledin Rumi,
tiefer als alles: "Wer die Gewalt des Reigens
kennt, fürchtet nicht den Tod. Denn er weiß,
daß Liebe tötet".

Tutto è ovunque. Tutto è nella danza
collettiva. Meraviglioso motto di
Dschellaledin Rumi, più profondo di tutto:
"Chi conosce la forza della danza rituale non
teme la morte. Perché sa che l'amore
uccide".³⁹

Se dunque la danza rituale sconfigge la morte mediante la rinuncia all'amore, il fatto che al culmine dell'eccitazione Elektra si lanci in una danza dionisiaca si configura come un'inopinata inversione di rotta; o, per meglio dire, come un'uscita dal suo personaggio. «Schweig und tanze!» («Taci e danza!»), intima Elektra a Chrysothemis che la osserva stranita: oltre all'improvviso sommovimento del corpo, l'uscita dal personaggio comporta l'altrettanto inattesa sospensione dell'unica attività da lei svolta con assiduità: parlare.

Singend und tanzend äußert sich der Mensch
als Mitglied einer höheren Gemeinsamkeit;
er hat das Gehen und das Sprechen verlernt
und ist auf dem Wege, tanzend in die Lüfte
emporzufiegen. Aus seinen Gebärden spricht
die Verzauberung.

Cantando e danzando, l'uomo si mostra
come membro di una superiore comunità; ha
disimparato il camminare ed il parlare ed è
sulla via di volarsene in cielo danzando. Nei
suoi gesti parla l'incantesimo.⁴⁰

³⁸ La "danza trionfale" che conduce Elektra a stramazze al suolo fu definita «raccapricciante, quasi cannibalesca» da Ferdinand A. Geißler, uno dei primi recensori dell'opera, cfr. «Die Musik», VIII, 10 (1908-09), p. 244 sgg., trascritto in *Kritiken zu den Uraufführungen der Bühnenwerke von Richard Strauss*, a cura di Franzpeter Messmer, Pfaffenhofen, Ludwig, 1989, p. 71: «Sie beginnt am Schlusse wirklich diesen schaudervollen, fast kannibalenartigen Triumphtanz, bis sie dabei zusammenbricht» («Alla fine ella comincia davvero questa danza trionfale raccapricciante, quasi cannibalesca, al termine della quale si schianta al suolo»).

³⁹ HUGO VON HOFMANNSTHAL, *Sebastian Melmoth* (1905), cit. in *HE*, p. 494.

⁴⁰ FRIEDRICH NIETZSCHE, *Die Geburt der Tragödie, oder: Griechenthum und Pessimismus*,

Questo passo celeberrimo della *Nascita della tragedia* era noto tanto a Hofmannsthal quanto a Strauss, i quali ne offersero, ciascuno coi propri mezzi, elaborazioni destinate a fare storia. Ancor prima di attendere alla stesura di *Elektra*, Hofmannsthal aveva manifestato nella *Lettera di Lord Chandos* (1901) i propri dubbi a proposito della capacità di significazione della parola; analogamente, Strauss aveva dato già in *Salome* (1905) un saggio delle potenzialità annichilenti della danza. Suggellando con la danza il loro primo lavoro comune, il poeta e il musicista mostrano l'impossibilità per Elektra di uscire, se non a prezzo della vita, dal tempo oceanico in cui vive immersa dalla nascita.⁴¹

5.

Prima di comporre, ma anche prima di ultimare *Elektra*, Strauss fu assalito sovente dal timore di produrre un'altra *Salome*.⁴² Epoca antica, ambiente violento, donna fatale, centralità della danza ed epilogo cruento costituivano analogie innegabili nella drammaturgia delle due opere. La decisione di portare a termine dopo diversi mesi il lavoro su *Elektra* fu motivata in Strauss dal superamento di questa perplessità, mediante la messa a fuoco della differenza fondamentale fra le due donne, ravvisabile nell'atteggiamento dinanzi alla "Tat". Laddove Salome è il motore dell'azione, Elektra è una colonna del progetto: la prima agisce con audacia (danzando in modo provocante, esigendo la testa del Battista, baciandola appassionatamente), la seconda rumina pensieri restando immobile (dimentica di dare la scure a Orest, e appena accenna un passo di danza collassa a terra). A una tale differenza di temperamento corrisponde una diversa modalità di estinzione; sempre per schiacciamento, ma materiale nel primo caso e psicologico nel secondo. Laddove Salome soccombe sotto gli scudi dei soldati, Elektra soccombe sotto il peso dell'Oceano. In entrambi i casi il responsabile dello schiacciamento è un uomo: un patrigno sconvolto nel caso di Salome, un padre-Oceano in quello di Elektra. Sanzionato dall'eloquente modulazione con cui, a quattro battute dalla calata del sipario, il motivo impone retrospettivamente sull'opera la luce abbagliante della tonalità di do maggiore, il trionfo di Agamemnon distingue definitivamente *Elektra* da *Salome*. La distanza fra le due opere si può misurare

in *Nietzsche. Werke. Kritische Gesamtausgabe*, a cura di Giorgio Colli e Mazzino Montinari, sez. III, vol. 1, Berlin, De Gruyter, 1972, p. 26; trad. it. *La nascita della tragedia*, introduzione di Giorgio Colli, versione di Sossio Giametta, Milano, Adelphi, 1972, 2005²⁴, p. 26.

⁴¹ L'indicazione agogica apposta da Strauss all'inizio della danza fatale di Elektra, «Etwas breit und wuchtig», rinvia al modo in cui Oceano sommerge Elektra: «mit seiner Wucht».

⁴² La scena finale fu composta separatamente, a quasi un anno di distanza dal resto dell'opera, cfr. B. GILLIAM, *Richard Strauss' Elektra*, cit., pp. 63-64.

osservando il ruolo, diversissimo, giocato al loro interno dal sostantivo “Ungeheuer”: laddove in *Salome* esso identifica la soccombente («Sie ist ein Ungeheuer, deine Tochter» / «È un mostro, tua figlia», dice Herodes a Herodias dopo aver visto Salome desiderare sensualmente la testa del Battista⁴³), in *Elektra* esso magnifica la potenza del vincitore, quell’Oceano venti volte grande dietro il quale splende la luce del Titano Agamemnon.

⁴³ L’attribuzione a Salome di tratti mostruosi si trova già in Wilde, il quale fa dire a Erode: «She is monstrous, thy daughter, she is altogether monstrous», cfr. OSCAR WILDE, *Lady Windermere’s Fan; A Woman of No Importance; An Ideal Husband; The Importance of Being Earnest; Salome*, Harmondsworth (UK), Penguin Books, 1954, p. 347.

Appendice

Nel nome di Elettra

Nicolò Casella

Sotto il nome di Ἠλέκτρα figurano più personaggi del mito greco. Oltre alla figlia di Agamennone e Clitemnestra, la *Real-Encyclopädie der classischen Altertumswissenschaft* menziona una figlia di Atlante, una di Oceano e una di Danao; con la stessa radice è inoltre attestata una Elettrione figlia di Helios, oggetto di culto a Rodi.¹ Data la compresenza di più personaggi omonimi, nei secoli si sono susseguite varie proposte etimologiche, diverse a seconda dell'Elettra presa in considerazione.

L'attestazione più antica del nome in riferimento alla figlia di Agamennone figura nel *Catalogo delle Donne* del *corpus Hesiodicum* (fr. 23a Merkelbach-West = fr. 15 Hirschberger), mentre nei poemi omerici Elettra è assente dalla discendenza femminile degli Atridi, che invece annovera Crisotemi, Laodice e Ifianassa.² Da una notizia riportata da Eliano in *Hist. var.* 4, 26, 2 (= fr. 700 Page) si apprende che secondo il poeta melico Xanto, vissuto nel VII sec. a. C. e autore di un'*Oresteia*, sarebbero stati gli Argivi a mutare il nome di Laodice in Elettra, perché dopo l'uccisione del padre la giovane era rimasta nubile: con un gioco paretimologico il nuovo nome era infatti collegato a ἄλεκτρος, "privo del letto nuziale".³ Alla fine dell'Ottocento uno studio di Wilamowitz ha dimostrato l'inattendibilità di questa derivazione,⁴ ma l'ingegnosa paretimologia antica, forse un tentativo di risolvere l'incongruenza con Omero, si è rivelata fertile di sviluppi poetici nel teatro attico, dove lo statuto di vergine è divenuto uno dei tratti caratterizzanti dell'Elettra tragica. Attualmente l'ipotesi più accreditata riconduce l'etimo a ἤλεκτρον e a ἠλέκτωρ, rispettivamente "l'ambra gialla" (e anche una lega metallica) e un epiteto di Helios, traducibile con "il brillante":⁵ Ἠλέκτρα, femminile dell'epiteto solare, indicherebbe dunque "la brillante".⁶ Questo stretto collegamento con la luce – peraltro confermata dal

¹ Per una rassegna delle principali attestazioni e per ulteriori approfondimenti si rimanda ad AUGUST PAULY - GEORG WISSOWA, *Real-Encyclopädie der classischen Altertumswissenschaft*, Neue Bearbeitung, Stuttgart, Verlag der Metzlerischen Buchhandlung, 1893-1980, s. vv. 'Elektra' e 'Elektryone'.

² Hom., *Il.*, IX, vv. 144-148.

³ L'accostamento persiste nel lessico bizantino *Etymologicum magnum*, s. v. Ἠλέκτρα.

⁴ Cfr. ULRICH VON WILAMOWITZ-MOELLENDORFF, ΑΛΕΚΤΡΩΝΑ, «Hermes», 14 (1879), pp. 457-460.

⁵ Hom., *Il.*, XIX, v. 398; VI, 513.

⁶ Cfr. ALBERT CARNOY, *Dictionnaire etymologique de la mythologie greco-romaine*, Louvain, Éditions Universitas, 1957, s. v. 'Électre'; ALAIN MOREAU, *Naissance d'Électre*, «Pallas», 31 (1984), pp. 63-64; FEDERICO CONDELLO, *Elettra. Storia di un mito*, Roma, Carocci, 2010, p. 166; cfr. anche *Dizionario Etimologico della Mitologia Greca multilingue On Line (DEMGOL)*, a cura del Gruppo di Ricerca sul Mito e la Mitografia dell'Università di Trieste (GRIMM), <http://demgol.units.it/index.do> s.v. Elettra [ultima consultazione 6 settembre 2016].

mito eziologico dell'ambra scaturita dalle lacrime delle Eliadi per la morte di Fetonte – sembra sottesa anche alle figure omonime, dalla figlia di Helios, Ἡλεκτρῶνα o Ἡλεκτρούνη, alla Pleiade, figlia di Atlante, trasformata con le sorelle in stella, sino alla figlia di Oceano, madre di Iris, personificazione dell'arcobaleno.⁷

Per la storia dell'interpretazione del nome un caso particolare è rappresentato proprio dall'oceanina. Con ogni probabilità spetta infatti a quest'ultima l'attestazione più antica di Ἡλέκτρα, che compare in due passi della *Teogonia* esiodea, al v. 266 e al v. 349. Sulla prima occorrenza si sofferma un antico scoliaste, che glossa il nome con ἡ λαμπήδων, “la splendente”. Il personaggio è nuovamente menzionato al v. 349, tra le figlie di Oceano e Teti, in un lungo catalogo di nomi ‘parlanti’ (vv. 346 ss.), nel quale ogni oceanina viene a rappresentare una particolare condizione delle acque marine o una caratteristica delle fonti. Dal confronto tra le due attestazioni esiodee Elettra indicherebbe «lo splendore dell'acqua che zampilla».⁸ Per questa ricostruzione la spiegazione più completa, che è servita da modello alle successive, è quella del grande filologo Gottfried Hermann, il quale nella sua *De Mythologia Graecorum antiquissima dissertatio* scrive:

Thaumanti, sive Mirino, alia consociata Oceani filia, Ἡλέκτρα, Coruscia. Proprie nomen hoc expergiscentem notat, ex qua origine sunt etiam ἠλέκτωρ e ἀλέκτωρ. Sed quoniam coruscat mare, quum primum quasi expergiscit imminente tempestate fluctuatio, coruscandi significatus adhaesit.⁹

La traduzione latina di Elettra, *Coruscia*, appunto “la splendente”, deriva dall'aggettivo *coruscus*, “tremolante”, “vibrante”, quindi “brillante”, “lampeggiante”. Il suo significato è ulteriormente precisato dal participio del verbo *expergisco(r)* “sollevarsi”, “destarsi”, evidente allusione al movimento dell'onda che s'innalza. Secondo Hermann, dunque, s'instaurerebbe un collegamento fra movimento e luce, giustificato dal bagliore del mare prossimo alla burrasca. L'interpretazione è avallata da un altro celebre antichista, Friedrich Creuzer, che, senza entrare ulteriormente nel merito, spiega il nome con l'espressione «die sich erhebende Meereswoge».¹⁰ Dai giudizi autorevoli di Hermann e Creuzer dipendono le successive interpretazioni, che di fatto ripropongono il nesso fra luce e onda marina o si dividono tra l'una e l'altra.¹¹ Tale associazione è d'altra

⁷ Cfr. U. VON WILAMOWITZ-MOELLENDORFF, ΑΛΕΚΤΡΩΝΑ, cit., p. 458; HERMANN USENER, *Götternamen*, Bonn, Verlag von Friedrich Cohen, 1896, p. 17; OTTO GRUPPE, *Griechische Mythologie und Religionsgeschichte*, 2 voll., München, Beck'sche Verlagsbuchhandlung, 1906, p. 184, nota 11.

⁸ Così propone FRIEDRICH SCHWENN, *Die Theogonie des Hesiodos*, Heidelberg, Winters, 1934, pp. 96-97; cfr. anche ESiodo, *Teogonia*, a cura di Graziano Arrighetti, Milano, Rizzoli, 2004¹⁶ [prima ed. 1984], p. 144.

⁹ GOTTFRIED HERMANN, *De Mythologia Graecorum antiquissima dissertatio*, Leipzig, Staritz, 1817, p. xi.

¹⁰ FRIEDRICH CREUZER - FRANZ JOSEPH MONE, *Symbolik und Mythologie der alten Völker, besonders der Griechen*, Leipzig - Darmstadt, Leske, 6 voll., 1819-1823² [prima ed. 1810-1812]: II, 1820, p. 433.

¹¹ A titolo esemplificativo si riportano i risultati di una breve ricognizione nella critica ottocentesca di area germanica: «die sich erhebende Meereswoge» (PAUL FRIEDRICH NITSCH, *Neues mythologisches Wörterbuch*, 2 voll., Leipzig - Sorau, Fleischer, 1821: I, p. 660); «die schimmernd sich erhebende Woge»

parte facilmente spiegabile con il riflesso prodotto dal moto ondoso del mare increspato. Occorre infine dire che non si tratta di una combinazione peregrina nelle lingue antiche: ad esempio, l'aggettivo greco αἰόλος, in Omero attestato col significato di "vivo", "rapido", è impiegato a partire dai tragici nell'accezione di "scintillante" e diventa epiteto della notte stellata; per il latino, oltre al già citato *coruscus*, si può ricordare il verbo *mico*, letteralmente "guizzare", usato per descrivere la luce pulsante degli astri.

(JOHANN SAMUEL ERSCH - JOHANN GOTTFRIED GRUBER, *Allgemeine Encyclopädie der Wissenschaften und Künste*: parte I, 33, Leipzig, Brockhaus, 1840, p. 138); «Ἠλέκτρην (...) *Pellucidam interpretabimur*» (GEORG FRIEDRICH SCHÖMANN, *De Oceanidum et Nereidum catalogis Hesiodicis* [diss.], Greifswald, Kunike, 1843, p. 5); «eigenthümlichen Glanz» (EMIL BRAUN, *Griechische Götterlehre*, 2 voll., Hamburg - Gotha, Perthes, 1854: I, p. 63); «[...] der Okeanine Electra d. h. der Strahlenden» (LUDWIG PRELLER, *Griechische Mythologie*, 2 voll., Leipzig, Weidmannsche Buchhandlung, 1854: I, p. 346).

