

La parola, il gesto e l'urlo. Qualche considerazione sui tratti espressionisti dell'*Elektra* di Hugo von Hofmannsthal

Il dramma *Elektra*,¹ scritto da Hugo von Hofmannsthal e messo in scena da Max Reinhardt nel 1903, con Gertrud Eysoldt come protagonista, sembra mostrare una lampante parentela con alcuni esiti dell'arte espressionista di qualche anno successiva, e similmente avviene per l'opera omonima di Richard Strauss del 1909, che dal primo deriva direttamente.² Eppure assai differenti sono i loro punti di partenza, i loro percorsi e persino i loro obiettivi. In questo senso, i caratteri di maggiore somiglianza fra le due opere e ciò che chiamiamo "espressionismo" appaiono in realtà piuttosto episodici, nient'altro che azzardi sperimentali all'interno di percorsi di ricerca che poi prenderanno altre strade. Il nucleo del discorso che intendo condurre qui riguarda proprio questa episodicità: quanto vi è di "espressionista" nelle due *Elektra* si può facilmente ricondurre alla fascinazione provata dallo scrittore e dal musicista nei confronti di un particolare *habitus* teatrale, che Eysoldt e Reinhardt declinano sul versante attoriale e su quello registico; è insomma frutto dell'attenzione per l'aspetto più squisitamente performativo del teatro. Nelle prossime pagine intendo ricostruire brevemente la storia dell'incontro fra Hofmannsthal, Reinhardt ed Eysoldt, per poi passare a un confronto con gli esiti dell'arte espressionista.

Nel 1903, quando scrive *Elektra*, Hofmannsthal è un autore che può vantare una fama già piuttosto solida.³ Frequenta i centri della vita culturale viennese da quando era un

¹ HUGO VON HOFMANNSTHAL, *Elektra*, in Id., *Dramen 5. "Alkestis"; "Elektra"*, a cura di Klaus E. Bohnenkamp e Mathias Mayer, Frankfurt am Main, Fischer, 1997 (Sämtliche Werke, VII), dramma pp. 61-110, libretto pp. 111-151. Ed. it. di riferimento: *Elettra*, a cura di Paola Gheri, traduzione di Nicoletta Giacón, Venezia, Marsilio, 2012.

² Cfr. ALBERTO RIZZUTI, *La danza di Elektra*, in *Musica e cultura di fronte alla Grande Guerra*, a cura di Giangiorgio Satragini e Chiara Sandrin, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2016, pp. 93-116.

³ Per una biografia in italiano si veda HANS-ALBRECHT KOCH, *Hugo von Hofmannsthal*, ed. it. a cura di Gabriella Rovagnati, Milano, Cuem, 2006. Per un primo orientamento critico si rimanda a MATHIAS MAYER, *Hugo von Hofmannsthal*, Stuttgart, Metzler, 1993 e a *Hofmannsthal-Handbuch*, a cura di Mathias Mayer e Julian Werlitz, Stuttgart, Metzler, 2016.

ragazzino, si è fatto notare da giovanissimo per i suoi testi lirici ed è stato accolto molto presto nel circolo informale dello Jung Wien, la cui anima è Hermann Bahr. Ha già scritto diverse opere teatrali, come *Der Tor und der Tod* (Il folle e la morte, 1894) e *Die Frau im Fenster* (La donna alla finestra, 1898), che lui stesso raccoglie sotto la categoria di “drammi lirici” e che agevolmente si collocano nell’area del simbolismo. Tali opere teatrali sono messe in scena – senza troppa convinzione – da una figura centrale del teatro di lingua tedesca degli ultimi decenni dell’Ottocento, Otto Brahm, il direttore del berlinese Deutsches Theater, di solida fede naturalista ma disposto ad accogliere i lavori del talentuoso austriaco.⁴ È lo stesso Brahm a suggerire a Hofmannsthal di dare più spessore, più corpo a quelle esili creature, che faticano a reggere «la luce abbagliante della ribalta»⁵ nel loro essere assai più liriche che drammaturgiche, assai più parola che non gesto. Questo impulso non è estraneo alla riflessione che conduce alla stesura della *Lettera di Lord Chandos*, il fenomeno forse più vistoso della biografia letteraria dello scrittore.⁶ Redatta significativamente nell’estate del 1902, cioè fra la prima concezione e la realizzazione definitiva del dramma, la *Lettera* dà voce a un immaginario lord inglese che giustifica, di fronte all’amico Francis Bacon, i motivi della sua rinuncia all’attività letteraria.⁷ Per la sua nettezza e la sua radicalità, è uno dei più famosi documenti dello scetticismo linguistico (che lungo il Novecento troverà sviluppo, letterario e filosofico, in particolare in Austria),⁸ interessante soprattutto perché Hofmannsthal, nella sua pratica artistica, non si abbandona rassegnato allo sconforto della scollatura fra parole e cose, ma cerca per così dire sostegno nelle cose, che possono restituirgli la «certezza di esistere».⁹

Il personaggio della figlia di Agamennone è nei pensieri dello scrittore già da alcuni anni, come mostra una preziosa annotazione del suo diario:

⁴ Cfr. MARA FAZIO, *Lo specchio, il gioco e l’estasi. L’arte del teatro in Germania dal realismo storico all’espressionismo*, Milano, Levi, 1988, pp. 25-39.

⁵ HUGO VON HOFMANNSTHAL, *Dramen I. Kleine Dramen*, a cura di Götz E. Hübner, Klaus-Gerhard Pott e Christoph Michel, Frankfurt am Main, Fischer, 1982 (Sämtliche Werke, III), p. 658.

⁶ HUGO VON HOFMANNSTHAL, *Ein Brief*, in Id., *Erfundene Gespräche und Briefe*, a cura di Ellen Ritter, Frankfurt am Main, Fischer, 1982 (Sämtliche Werke, XXXI), pp. 45-55 (trad. it. *Lettera di Lord Chandos e altri scritti*, traduzione e cura di Marco Rispoli, Venezia, Marsilio, 2017).

⁷ Per i rapporti con il dramma *Elektra* si veda PAOLA GHERI, “*Elettra*” e il mito tragico nel discorso del moderno, in H. VON HOFMANNSTHAL, *Elettra*, cit., pp. 9-39.

⁸ PETER KAMPITS, *Sprachphilosophie und Literatur als Sprachkritik im Wien um 1900*, in *Wien um 1900. Aufbruch in die Moderne*, a cura di Petr Berner, Emil Brix e Wolfgang Mantl, München, Verlag für Geschichte und Politik, 1986, pp. 119-126.

⁹ TIMO GÜNTHER, *Ein Brief*, in *Hofmannsthal-Handbuch*, cit., pp. 316-320: 316.

17 luglio [1904]

Elektra. La prima idea mi venne all'inizio del settembre 1901. Stavo leggendo, per apprendere alcune cose intorno alla Pompilia, il *Riccardo III* e la *Elettra* di Sofocle. Subito il personaggio di questa *Elettra* si trasformò in qualcos'altro. Anche la fine era lì fin da subito: il fatto che lei non possa più vivere, il fatto che, una volta che il colpo è stato inferto, la sua vita e le sue viscere debbano venir meno, come il fuco che, fecondando la regina, perde in uno la vita e le viscere insieme al pungiglione. Erano evidenti ai miei occhi sia l'affinità con Amleto sia il carattere di opposizione ad esso. Per quel che riguarda lo stile, mi balenò in mente di fare qualcosa di opposto all'*Ifigenia*, qualcosa a cui non si adattasse la frase: «questo prodotto grecizzante mi è apparso, a un'ulteriore lettura, dannatamente umano» (Goethe a Schiller).

[...] All'inizio di maggio del 1903 vidi recitare la Eysoldt nell'*Albergo dei poveri* e poi l'incontrai a una colazione. Già nel corso di quella colazione promisi a Reinhardt di fare una *Elektra* per il suo teatro e per la Eysoldt.¹⁰

Già nella primissima fase di riflessione sono dunque presenti alcune caratteristiche fondamentali dell'opera finale, in particolare la trasformazione del personaggio in senso moderno e la sua caratterizzazione viscerale (che tocca da vicino anche lo stile), la quale già da sola segna una precisa opzione in senso antiwinckelmanniano e anticlassicista.

Ma ciò che giunge a catalizzare queste riflessioni, spingendo concretamente alla stesura dell'opera, è il duplice incontro con la regia di Reinhardt e con l'impronta attoriale di Eysoldt, durante la sua interpretazione dell'*Albergo dei poveri* di Maksim Gor'kij. La colazione a cui lo scrittore accenna in questa pagina si svolge a casa di Bahr che, con l'acutezza di intuito dell'animatore culturale, ha intravisto la possibilità che l'incontro dei tre dia luogo a interessanti sviluppi. Hofmannsthal e il regista sono pressoché coetanei, Eysoldt di poco più anziana; sono tutti intorno alla trentina.¹¹ Anche Reinhardt è nato a Vienna; si è trasferito a Berlino una decina di anni prima per lavorare come attore nel teatro di Brahm. Alle sue rappresentazioni, Brahm applica principi molto coerenti legati a una visione natu-

¹⁰ «17.VII.[1904]. / *Elektra*. Der erste Einfall kam mir anfangs September 1901. Ich las damals, um für die *Pompilia* gewisses zu lernen, den *Richard III*. und die *Elektra* von Sophokles. Sogleich verwandelte sich die Gestalt dieser Elektra in eine andere. Auch das Ende stand sogleich da: daß sie nicht mehr weiterleben kann, daß, wenn der Streich gefallen ist, ihr Leben und ihr Eingeweide ihr entstürzen muss, wie der Drohne, wenn sie die Königin befruchtet hat, mit dem befruchtenden Stachel zugleich Eingeweide und Leben entstürzen. Die Verwandtschaft und der Gegensatz zu Hamlet waren mir auffallend. Als Stil schwebte mir vor, etwas Gegensätzliches zur *Iphigenie* zu machen, etwas worauf das Wort nicht passe: "dieses gräcisierende Produkt erschien mir beim erneuten Lesen verteuftelt human" (Goethe an Schiller). / [...] Anfang Mai 1903 sah ich die Eysoldt im *Nachtasyl* und dann bei einem Frühstück. Ich versprach gleich bei diesem Frühstück Reinhardt, ihm eine *Elektra* für sein Theater und für die Eysoldt zu machen», H. VON HOFMANNSTHAL, *Elektra*, cit., p. 400. Dove non diversamente specificato, le traduzioni sono a cura dell'autore.

¹¹ Cfr. M. FAZIO, *Lo specchio, il gioco e l'estasi*, cit., pp. 59-116. Per il rapporto del regista con lo scrittore si veda in particolare LEONHARD M. FIEDLER, *Drama und Regie im gemeinsamen Werk von Hugo von Hofmannsthal und Max Reinhardt*, «Modern Austrian Literature», VII, 3-4 (1974), pp. 184-208; KONSTANZE HEININGER, «Ein Traum von großer Magie». *Die Zusammenarbeit von Hugo von Hofmannsthal und Max Reinhardt*, München, Utz, 2015; CHIARA BUGLIONI, *La Grecia di Hofmannsthal a teatro. Regie Reinhardtiane*, «Acme», II (2016), pp. 43-54; JELENA U. REINHARDT, *L'inganno del bianco e nero. Max Reinhardt e Hugo von Hofmannsthal*, «Studi Germanici – Quaderni dell'AIG», 1 (2018), pp. 93-115.

ralistica del palcoscenico; è un teatro incentrato sul testo, dove gli attori sono manichini che il regista plasma in maniera maniacale – come fa con qualsiasi altro materiale di scena – per veicolare al pubblico un’idea il più possibile precisa di verità, di realtà sobria e concreta, restando allo stesso tempo fedelissimo al testo letterario. È un passaggio importante nella storia del teatro di lingua tedesca, ma Reinhardt lo trova soffocante e dopo alcuni anni si sgancia dal suo mentore; ha in mente un teatro in grado di eccitare i sensi, esuberante tanto sul versante sonoro come su quello cromatico, il cui protagonista incontrastato sia l’attore, assai più che il testo letterario.¹² Nel 1901 entra in società con altri attori per affittare un locale nei sotterranei di un albergo in Unter den Linden, a cui viene dato dapprima il nome Schall und Rauch, “rumore e fumo” – allusione a un verso goethiano che rimanda «all’evanescente sostanza delle parole».¹³ Dal 1902, questo palcoscenico prende il nome di Kleines Theater e comincia la programmazione ufficiale l’11 marzo con due atti unici di August Strindberg: *Il legame* e *La più forte*. Di Strindberg è anche *Ebbrezza*, messa in scena il 13 ottobre. Il 15 novembre viene proposta la *Salomè* di Oscar Wilde, con Gertrud Eysoldt nel ruolo della protagonista. Per il discorso che stiamo conducendo è assai interessante che sia questa messa in scena a dare a Richard Strauss l’impulso per la stesura dell’opera omonima.¹⁴ Il 17 dicembre tocca a Wedekind, con *Lo spirito della terra*. Un anno intenso, dedicato interamente a opere contemporanee. Il 23 gennaio 1903 va in scena *L’albergo dei poveri*, che Maksim Gor’kij ha scritto l’anno prima. Si rivela un successo strepitoso, che consentirà a Reinhardt di aprire a Berlino un secondo teatro presso il Theater am Schiffbauerdamm (quello che 50 anni dopo ospiterà, e continua a ospitare, il Berliner Ensemble di Bertolt Brecht). La colazione a casa di Bahr avviene proprio in occasione di una recita della compagnia a Vienna, nel maggio 1903.

Nella troupe, chi colpisce maggiormente lo scrittore è Eysoldt.¹⁵ La sua interpretazione del dolente personaggio della prostituta Nastja è particolarmente notevole per l’evidente padronanza di «ur-elementi attoriali» in grado di rimandare a tutte le arti: sulla scena, Eysoldt incanta gli spettatori utilizzando «recitazione simile al canto, movimenti

¹² Cfr. MAX REINHARDT, *Il teatro che io ho in mente*, in M. FAZIO, *Lo specchio, il gioco e l’estasi*, cit., pp. 117-120: 119.

¹³ M. FAZIO, *Lo specchio, il gioco e l’estasi*, cit., p. 70.

¹⁴ Cfr. SUZANNE E. BALES, “*Elektra*”, *from Hofmannsthal to Strauss*, tesi di dottorato, Stanford University, 1984, p. 76.

¹⁵ Per alcune notizie sull’attrice cfr. LEONHARD M. FIEDLER, “...*der Sturm Elektra*”, in GERTRUD EYSOLDT - HUGO VON HOFMANNSTHAL, *Der Sturm Elektra. Briefe*, a cura e con una postfazione di Leonhard M. Fiedler, Salzburg und Wien, Residenz, 1996, pp. 113-126; S. E. BALES, “*Elektra*”, cit., p. 98 sgg.

simili alla danza, gesti come pennellate», secondo una definizione di Max Epstein.¹⁶ Si tratta di un tipo di recitazione che va nella direzione di un *Gesamtkunstwerk* teatrale, terreno su cui si incontreranno anche i gusti di Hofmannsthal e di Strauss,¹⁷ e che si collega benissimo con lo stile di regia caratteristico di Reinhardt. La messa in scena dell'*Albergo dei poveri* suscita grandi entusiasmi, perché il regista vi infonde una passione e un senso del colore e della vita teatrale a cui il mondo tedesco non era abituato. Lo standard naturalistico che si era affermato con Otto Brahm mostra qui, *ex negativo*, tutti i suoi limiti, le sue rigidità e la sua mancanza di vigore. L'osservazione puntuale della vita concreta e delle sue brutture, rispecchiata per esempio nella ricostruzione maniacale degli ambienti propria del teatro naturalista, non è in grado di restituire agli spettatori la linfa vitale che Reinhardt intende invece scovare e mettere in luce. Il teatro precedente si era irrigidito in formule, legate spesso a singoli autori teatrali; esistevano così attori ibseniani o strindberghiani, che dovevano essere niente più che molle cera nelle mani del regista-demiurgo Brahm. Reinhardt invece aveva in mente un lavoro sul teatro che partiva, come già si diceva, proprio dall'attore, dalle sue possibilità plurime di confronto con il testo; ma queste possibilità devono venire messe in luce dall'abilità del regista, che diventa un orchestratore. Hermann Bahr rileva, della messa in scena dell'*Albergo dei poveri*, che Reinhardt lavora come gli impressionisti, con una serie di molte piccole macchie di colore, che messe vicino sulla tela creano nello spettatore «l'impressione della realtà».¹⁸ È il primo esempio tedesco di arte registica paragonabile a quella messa in campo nello stesso torno di anni da André Antoine in Francia, Edward Gordon Craig in Inghilterra, Konstantin Stanislavski in Russia e, più tardi, da Anton Giulio Bragaglia in Italia. A proposito della versione di Reinhardt della pièce, che prevedeva moltissimi attori e nessuna parte principale, nel 1923 Hofmannsthal si esprime così:

Ciò che, grazie a Reinhardt, rendeva straordinaria la rappresentazione era soprattutto la distribuzione delle parti. [...] Il gioco d'insieme era straordinario e soprattutto si avvertiva per la prima volta ciò che da allora in poi si sarebbe avvertito così spesso: un ordinato istinto ritmico dietro il tutto che dava ai singoli momenti dello spettacolo una magnifica gradazione dal presto al lento e dal pianissimo al fortissimo.¹⁹

Con ogni probabilità sono proprio le evidenze di questo «istinto ritmico» a colpire anche Strauss, a partire dalla *Salomè*, e a ispirare i tratti “espressionisti” delle due *Elektra*.

¹⁶ «[S]chauspielerische Urelemente: singende Rede, tanzende Bewegung, malende Gebärde», M. EPSTEIN, *Max Reinhardt*, Berlin, Winckelmann Söhne, 1918, cit. in L. M. FIEDLER, *Drama und Regie*, cit., p. 191.

¹⁷ Cfr. ANTONIA EDER, *Richard Strauss*, in *Hofmannsthal-Handbuch*, cit., pp. 59-63: 62.

¹⁸ M. FAZIO, *Lo specchio, il gioco e l'estasi*, cit., p. 75 sgg.

Durante la colazione da Bahr, Hofmannsthal suggerisce a Reinhardt di mettere in scena drammi dell'antichità classica; questi gli risponde che in quel momento non ci sono buone traduzioni e buone riscritture che consentano messe in scena in grado di dire qualcosa di interessante al pubblico loro contemporaneo. Questo scambio di opinioni accende una curiosità in Hofmannsthal, che rimette mano al progetto del 1901: una riscrittura dell'*Elettra* sofoclea. Il lavoro è abbastanza rapido, e il 30 ottobre dello stesso anno Reinhardt mette in scena la pièce presso il suo Kleines Theater.²⁰

Tutti e tre – Hofmannsthal, Reinhardt, Eysoldt – raccontano in più occasioni quel loro primo incontro a casa di Bahr. Particolarmente interessante è il resoconto che ne dà Eysoldt in uno scritto del 1915 dal titolo *Il poeta e l'attrice*, nel quale rileva il suo iniziale fastidio per quanto di impersonale vi era nella distaccata cortesia di Hofmannsthal; per poi restare improvvisamente incantata dal modo in cui lo scrittore parla delle cose che lo interessano: «in maniera appassionata – mirata – con una cadenza tutta sua – e un ritmo spirituale – che mi riempì di gioia. Ne fui molto eccitata».²¹ Questa «eccitazione» palesa, anche a livello lessicale, la tensione erotica sottesa al rapporto fra i due, evidente anche nelle lettere che i due si scambieranno negli anni successivi e rimasta tuttavia – forse anche grazie al carattere «impersonale»²² dello scrittore, molto più facilmente disposto a solitarie avventure dello spirito che ad avventure della carne – soltanto sul piano dello scambio epistolare. Fra i due, la passionale è certamente l'attrice, che coglie fin dalla prima lettura del testo della *Elektra* lo sforzo dello scrittore di cucirle addosso il personaggio, come ben esprime nella lettera che apre il loro epistolario, scritta il 29 settembre 1903:

¹⁹ «Das, womit Reinhardt der Aufführung ihr Außerordentliches gab, war zunächst die Besetzung. [...] Das Zusammenspiel war außerordentlich, und besonders fühlte man – zum ersten Mal – was man von da an so oft fühlen sollte: einen ordnenden rhythmischen Instinkt hinter dem Ganzen, der den einzelnen Momenten des Spiels eine wunderbare Abstufung von Schnell und Langsam und vom Pianissimo bis zum Fortissimo gab», HUGO VON HOFMANNSTHAL, *Reinhardt bei der Arbeit*, in ID., *Aufzeichnungen*, Frankfurt, Fischer, 1959 (Gesammelte Werke in Einzelausgaben, 15), p. 339 (trad. it. di M. FAZIO, *Lo specchio, il gioco e l'estasi*, cit., p. 75, trad. lievemente modificata).

²⁰ Per una panoramica sulla ricezione immediata e sulla regia di Reinhardt dell'opera, si veda S. E. BALES, «*Elektra*», cit., pp. 75-135, § «The Reinhardt Production».

²¹ «Leidenschaftlich – gezielt – in einem eigenen Rhythmus – mit einem geistigen Tempo – das ein Jubel für mich war. Es erregte mich heftig», GERTRUD EYSOLDT, *Der Dichter und die Schauspielerin*, in G. EYSOLDT - H. VON HOFMANNSTHAL, *Der Sturm Elektra*, cit., pp. 5-6: 5.

²² «Unpersönlich», *ibidem*.

Stanotte mi sono portata a casa l'*Elektra* e l'ho letta. Sono distrutta da questa lettura – soffro – soffro – grido sotto questa violenza – ho paura delle mie stesse forze – di questo tormento che mi aspetta. Ne soffrirò tremendamente. Ho la sensazione che potrò recitarla una sola volta. Vorrei fuggire da me stessa.

Lei ha scritto per alcuni mesi con la mia vita ardente – ha formato con il mio sangue ogni tipo di sogno selvaggio – e io ho vissuto qui senza saperne nulla e ho pensato a Lei solo in ore serene e variopinte – ho atteso tranquilla l'avvenimento che lei mi avrebbe portato [...]. E Lei nel frattempo, lontano da me, ha tratto a sé come ospiti tutti i selvaggi dolori di quei tempi passati – tutte le indignazioni che hanno scosso il mio gracile corpo – tutto quel volere *infinitamente possente* del mio sangue, e adesso mi respedisce indietro tutto. Riconosco tutto – sono così terribilmente spaventata – sono inorridita da me stessa. Mi difendo – ho paura.

Perché mi richiama in queste mie paurose profondità! Come un nemico.²³

Gertrud Eysoldt va presa qui in certo modo alla lettera: lo scrittore sembra aver intuito le forze oscure e ctonie che innervano la recitazione dell'attrice, costruendovi intorno il personaggio di Elettra, cosicché l'attrice non può che avere la sensazione di avere di fronte a sé, nel testo, uno specchio. L'elemento dell'autoconoscenza che scompagina la percezione di sé introduce uno dei grandi sottotesti di *Elektra*, ossia la riflessione freudiana e la sua sconsolante presa d'atto che l'Io, dato il potere esercitato dall'inconscio sulla vita umana, non è mai «padrone in casa propria». ²⁴ In effetti la pièce sembra richiamare a tratti quasi direttamente le scoperte della psicoanalisi, in particolare gli *Studi sull'isteria* del 1895.²⁵ Interessante nella lettera dell'attrice è il richiamo ai «sogni selvaggi», alle «paurose profondità», al ritorno dei «dolori dei tempi passati», al «volere infinitamente possente del [...] sangue» e alla «paura» che da loro si genera. L'attenzione va richiamata anche sulla primissima reazione riportata: «soffro – soffro – grido sotto questa violenza – ho paura delle mie

²³ «Heut Nacht habe ich die *Elektra* nun mit nach Hause genommen und eben gelesen. Ich liege zerbrochen davon – ich leide – ich leide – ich schreie auf unter dieser Gewaltthätigkeit – ich fürchte mich vor meinen eigenen Kräften – vor dieser Qual, die auf mich wartet. Ich werde furchtbar leiden dabei. Ich habe das Gefühl, daß ich sie nur einmal spielen kann. Mir selbst möchte ich entfliehen. / Sie haben nun ein paar Monate mit meinem brennenden Leben geschrieben – Sie haben aus meinem Blut alle Möglichkeiten wilder Träume geformt – und ich habe hier ahnungslos gelebt und an Sie nur in heiteren buntfarbigen Stunden gedacht – sorglos gewartet auf das Ereignis, das Sie mir bringen würden [...]. Und Sie haben inzwischen fern von mir alle wilden Schmerzen jener einstigen Zeiten – alle Empörungen, die meinen schwachen Körper je geschüttelt haben – all dies *unendliche brünstige* Wollen meines Blutes sich zu Gäste geladen und schicken es mir nun zu. Ich erkenne alles wieder – ich bin so furchtbar erschrocken – ich entsetze mich. Ich wehre mich – ich fürchte mich. / Warum rufen Sie mich da in meinen bängsten Tiefen! Wie ein Feind», G. EYSOLDT - H. VON HOFMANNSTHAL, *Der Sturm Elektra*, cit., p. 9.

²⁴ «Herr im eigenen Hause», SIGMUND FREUD, *Eine Schwierigkeit der Psychoanalyse*, in Id., *Werke aus den Jahren 1917-1920*, a cura di Anna Freud [et al.], Frankfurt am Main, Fischer (Gesammelte Werke in achtzehn Bänden, XII), pp. 3-12: 11.

²⁵ Cfr. HEINZ POLITZER, *Hugo von Hofmannsthals "Elektra". Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Psychopathologie*, «Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte», XLVII (1973), pp. 95-119; LORNA MARTENS, *The Theme of the Repressed Memory in Hofmannsthal's "Elektra"*, «The German Quarterly», LX, 1 (1987), pp. 38-51; JILL SCOTT, *Elektra After Freud. Death, Hysteria and Mourning*, tesi di dottorato, Centre for Comparative Literature, University of Toronto, 1998, in particolare il cap. IV.

stesse forze»: il dramma *Elektra* anticipa l'espressionismo nei momenti in cui è più vicino alla sensibilità di Eysoldt. Del resto in questa lettera si addensa un pathos sconosciuto allo scrittore, le cui missive, pur non prive a tratti di accenti anche piuttosto affettuosi, hanno sempre un tono assai diverso.

L'incontro con Eysoldt, e in particolare con il suo stile attoriale, sembra costituire per lo scrittore una risposta alle domande lasciate aperte dalla *Lettera di Lord Chandos*. Tali domande non sono lo specchio di una crisi creativa dello scrittore, che nei fatti non soffrirà mai di mancanza di produttività, bensì piuttosto il portato di una riflessione sullo strumento principe del proprio lavoro. Nello stile di Eysoldt, Hofmannsthal sembra aver intravisto la possibilità di superare la parola letteraria attraverso il gesto corporeo.²⁶ Peraltro, come ricordavo sopra, anche Richard Strauss decide di musicare il dramma di Hofmannsthal proprio vedendo recitare Eysoldt, così come mette in musica la *Salomè* di Wilde dopo la messinscena reinhardtiana con la medesima protagonista. L'attrice non era dotata di un fisico particolare, non era una figura statuaria; il fascino della sua recitazione, per quello che possiamo capire dalle fotografie e dai resoconti dell'epoca, stava piuttosto in qualità simili per certi versi a quelle di Eleonora Duse (venerata peraltro dallo scrittore, dall'attrice e dal regista): gesti misurati, non enfatici, ma in grado di suscitare l'impressione di grandi tensioni sottopelle. Le critiche dell'epoca la ricollegano ripetutamente a una femminilità a un tempo androgina e aggressiva; presto nella sua carriera viene associata a ruoli eccentrici, con sfumature demoniache, come la Lulu di Frank Wedekind, *Salomè* – ed *Elettra*.²⁷ È evidente che Hofmannsthal sceglie l'attrice avendo in mente una precisa femminilità di cui dotare il personaggio della figlia di Agamennone. Esemplare per le doti ctonie e terragne della Eysoldt sarà, nel 1905, l'interpretazione del folletto shakespeariano Puck, nel *Sogno di una notte di mezza estate*. Invece delle sdolcinate movenze da minuetto della tradizione, sotto la direzione di Reinhardt, Gertrud Eysoldt era stata in grado di creare «un demoniaco *Naturwesen*, irsuto, ispido, peloso, profondamente animale», una figura che portava in sé l'odore di terra e di bosco, «un rumore della natura alla quale era stata

²⁶ Cfr. DANIEL P. HENNESSY, *Three Basic Aspects of Hofmannsthal's Poetics*, tesi di dottorato, University of Southern California, 1975, p. 155.

²⁷ Cfr. S. E. BALES, "*Elektra*", cit., p. 84 sgg.

concessa la forma».²⁸ Anche Thomas Mann parla dell'«aspro fascino da gnomo» dell'attrice in un discorso commemorativo per il regista.²⁹

Nella messinscena del 1903 Reinhardt sfrutta le doti dell'attrice in una maniera piuttosto sconvolgente per parte del pubblico contemporaneo. Presso la Max Reinhardt-Forschungs- und Gedenkstätte di Salisburgo è conservato il libro con le annotazioni del regista,³⁰ che fornisce interessanti indicazioni rispetto alle scelte per la messinscena, ad esempio riguardo alla luce, sempre virata su tonalità di rosso che richiamano il sangue, e riguardo ai suoni che con essa dialogano in un intreccio attentamente orchestrato.³¹ Il libro di regia contiene poi stringenti istruzioni rispetto al ritmo del movimento e della recitazione. Fin dalla prima pagina, le indicazioni di Reinhardt suggeriscono improvvisi cambi di volume e di velocità. Elettra guizza come un animale spaventato sul palcoscenico occupato dalle serve; poi, dopo una pausa ad arte, salta da una finestra, corre sulla scena e vi sputa sopra, spia da una porta, si ferma sulla soglia e, dopo un profondo sospiro, pronuncia la sua prima battuta – «Sola! Ahimé tutta sola»³² – avanzando lentamente sul palcoscenico, mentre si torce le mani e fissa con aria assente davanti a sé. Il contrasto fra la serie di azioni concitate e l'improvvisa assenza sonnambulica palesa già da solo, in maniera coinvolgente dal punto di vista emotivo, i contrasti dell'anima del personaggio che le parole sveleranno solo in seguito. Elettra alterna la stasi (è spesso china a terra quando non addirittura stesa) a spostamenti repentini e abnormi. Notevoli sono le rimostranze di alcuni lettori del quotidiano «Berliner Tageblatt», che lamentano di non riuscire a cogliere del testo che «qualche parola qui e là» a causa del movimento sovrabbondante sulla scena e dell'alternanza di bisbigli e improvvise grida.³³ L'irritazione del pubblico deriva da quello che è avvertito come un tradimento del “dovere” attoriale di recitare il testo in maniera perfettamente comprensibile, dovere ancora molto sentito in Germania all'inizio del XX secolo. Sia nelle indicazioni di regia che nei dialoghi, il personaggio di Elettra è spesso collegato all'ambito animale; il lutto sembra averla riportata a una dimensione preumana, tutta concentrata sull'ambito prossemico che la caratterizza, molto più di quello strettamente linguistico, fino all'enigma-

²⁸ HERMANN BAHR, *Glossen zum Wiener Theater (1903-1906)*, Frankfurt am Main, Fischer, 1907, p. 292 sgg., cit. in M. FAZIO, *Lo specchio, il gioco e l'estasi*, cit., p. 78.

²⁹ THOMAS MANN, *Gedenkrede auf Max Reinhardt*, cit. in M. FAZIO, *Lo specchio, il gioco e l'estasi*, cit., p. 81.

³⁰ Per un ampio riassunto si veda S. E. BALES, “*Elektra*”, cit., p. 103 sgg.

³¹ *Ivi*, p. 111.

³² «Allein! Weh, ganz allein», H. VON HOFMANNSTHAL, *Elektra*, cit., p. 66; ed. it. p. 63.

³³ Lettere di lettori al «Berliner Tageblatt» del 31 ottobre 1903, cit. in S. E. BALES, “*Elektra*”, cit., p. 112.

tica danza finale che segna l'apice della sua solitudine. I ripetuti richiami di Crisotemide verso il finale – «Non senti? Possibile che tu non senta nulla?»³⁴ – sembrano marcare un ulteriore distacco di Elettra dal linguaggio dei suoi simili.

Ecco: in realtà non si può dire che ci siano grandi legami fra Hofmannsthal e gli autori dell'espressionismo letterario. Quando si sono interessati a lui, soprattutto nella prima fase, essi hanno guardato alle liriche più che alle opere teatrali.³⁵ Ma è un dato di fatto che il dramma *Elektra* ha dei tratti che richiamano molto da vicino la sensibilità che caratterizza l'arte espressionista. E in qualche modo tutto si tiene: se, come è evidente, *Elektra* nasce in buona parte per via della fascinazione che l'*habitus* registico di Reinhardt esercita su Hofmannsthal, non ci stupisce che il dramma presenti tratti in comune con il teatro e con il cinema espressionista, che da Reinhardt sono stati tanto influenzati. Il punto dirimente, però, è che quelli che per il regista sono problemi tecnici, orientati al più a un diverso concetto di teatro, in grado di coinvolgere il suo pubblico, diventano nell'espressionismo problemi che toccano l'esistenza degli individui: la messa in scena dev'essere in grado di esprimerli anche attraverso il gioco dei gesti, delle parole, della scenografia, delle luci e della musica. Reinhardt è legato al «vecchio criterio della illusione e della verosimiglianza», mentre gli espressionisti guardano piuttosto alla «sincerità e compiutezza dell'espressione».³⁶ Sicuramente si può dire che alcuni temi, che saranno poi cari al dramma espressionista, emergono già in *Elektra*, sia dal punto di vista del contenuto, sia da quello dei moduli tecnici utilizzati. Fra questi vi è la ricerca della purezza, dell'interiorità e della rinascita, dell'intensità, dell'essenza, del ritmo, del contrasto fra razionalità e anima. Nel dramma di Hofmannsthal si intravede l'idea di palingenesi dell'individuo, che Elettra spera illusoriamente di ottenere con la vendetta per la morte di suo padre. Vi sono poi evidenti tracce di una forte tendenza all'astrazione: Hofmannsthal semplifica, scarnifica il testo sofocleo, scavando in direzione della psicanalisi e caricando il personaggio di Elettra fino a renderlo «odio incarnato».³⁷ Anche dal punto di vista tecnico, è notevole che la scenografia e il gioco di luci e suoni non abbiano una realtà propria, ma siano bensì proiezioni delle tensioni che vivono i personaggi. Le analogie con i temi della regia espressionista passano da Reinhardt,

³⁴ «Hörst du nicht, so hörst du / denn nicht?», H. VON HOFMANNSTHAL, *Elektra*, cit., p. 109; ed. it. p. 161.

³⁵ ACHIM AURNHAMMER, *Verehrung, Parodie, Ablehnung. Das Verhältnis der Berliner Frühexpressionisten zu Hofmannsthal und der Wiener Moderne*, «Cahiers d'études germaniques», XXIV (1993), pp. 29-50.

³⁶ M. FAZIO, *Lo specchio, il gioco e l'estasi*, cit., p. 209.

³⁷ *Hugo von Hofmannsthal auf dem Theater seiner Zeit*, a cura di Gisela Prossnitz [et al.], Wien-Salzburg, Max-Reinhardt-Forschungs- und Gedenkstätte, 1974, p. 28, cit. in S. E. BALES, «*Elektra*», cit., p. 87.

come già si diceva: dal suo desiderio di ridurre lo spazio scenico all'essenziale, dall'intento di subordinare l'intera messinscena a una visione, a un'idea portante e centrale, dalla grande funzione creativa assegnata alla luce. Anche i tratti di espressionismo musicale dell'opera vengono forse ispirati direttamente dalla fantasia di Reinhardt. Fu il regista infatti ad avere per primo l'idea di applicare, a livello acustico, forme dissonanti alla prima messinscena del dramma di Hofmannsthal, scegliendo di far sentire agli spettatori, a sipario ancora abbassato, l'ouverture dell'*Iphigenie in Aulis* di Gluck, nell'arrangiamento di Wagner, alla quale seguiva «con il teatro completamente al buio e il sipario chiuso, illuminato di un rosso profondo, una musica che appariva strana e barbarica, ancestrale, fatta in parte di accordi appositamente dissonanti dei tromboni e di vorticosi colpi di timpano».³⁸

Le due *Elektra* e il movimento espressionista trovano insomma un ascendente comune in Max Reinhardt. I tratti che accomunano le une e l'altro non andranno dunque letti all'interno di una vera e propria linea di continuità: Hofmannsthal e Strauss utilizzano in maniera strumentale ed episodica ciò che per gli espressionisti – sia musicali che letterari – rientrerà in un preciso quadro programmatico. Resta, anche allo spettatore odierno, l'intensità di un testo che appare nutrito di gesti, e forse di urli, assai più che di parole.

³⁸ «Bei völlig verdunkeltem Hause und tiefrot beleuchtetem geschlossenem Vorhang eine seltsam und barbarisch, uraltertümlich erscheinende Musik aus z. T. absichtlich disharmonischen Posaunenakkorden und dunklen Paukenwirbeln», recensione dalla «Schlesische Zeitung» dell'8 novembre 1903, cit. in L. M. FIEDLER, *Drama und Regie*, cit., p. 193. Su suggerimento di Pietro Cavallotti, che ringrazio molto per l'aiuto, ho tradotto «disharmonische» con un più probabile «dissonanti».