

FRANCO SERPA

Hofmannsthal ‘contaminatore’?

Il mio succinto contributo è eccentrico al tema principale che riguarda una questione di tecnica drammaturgica del teatro comico latino. Dunque domando indulgenza in anticipo.

Io intendo esporre, e solo per accenni, poche osservazioni (aggiungendo anche qualche esempio) sul modo con cui Hugo von Hofmannsthal ha ripensato e rielaborato testi o argomenti mitico-eroici del teatro greco. Rispetto, dunque, al vero significato del termine *contaminatio* (qualunque esso propriamente sia: e di questo, appunto, oggi si è parlato con disposizione filologica e storica) solo con approssimazione si possono dire ‘contaminazioni’ i lavori teatrali classici di Hofmannsthal. Ma vedremo che essi sono poi davvero ardite e geniali mescolanze e combinazioni di racconti antichi, generi letterari, testi, stili di versi e che proprio dai molteplici innesti operati dal moderno poeta alessandrino raggiungono nuovi significati.

Come ben sappiamo, i poeti e i letterati del Novecento hanno adoperato modelli e soggetti classici, qualunque fosse la tendenza ‘novecentesca’ di cui si sentivano rappresentanti, progressiva o conservatrice, estetismo e simbolismo, dunque, espressionismo ed esistenzialismo, surrealismo e psicanalisi, antropologia e realismo critico e sociale. E se sono differenti, anzi contrastanti, i metodi e le tecniche di cui la letteratura moderna si è servita per appropriarsi temi e testi del passato greco e romano (ma soprattutto greco), appaiono essere, tuttavia, sostanzialmente due gli scopi dei ‘rifacimenti’: o l’elevazione ideale della mediocrità borghese e moderna, cioè la sua nobilitazione nel passato (a questo miravano gli esteti e i simbolisti), o il ripensamento degli antecedenti della modernità, la ricerca delle sue radici culturali e antropologiche, col fine di definirne i valori specifici, non tanto per criticarli quanto per affermarli e consolidarli eticamente. Entro questo schema, certo, la disposizione creativa dei poeti di ‘oggi’ ha operato anche, e spesso, con scelte intermedie, non orientate, dunque, al solo rifiuto del presente borghese o, al contrario, solo all’interpretazione antropologica della modernità. Così vedremo che quella di Hofmannsthal è una scelta intermedia (ma non vuol dire affatto che essa nasca da un’incertezza o da un compromesso morale) proprio per i valori primari su cui il suo teatro si fonda. Ma gli archetipi mitici e letterari greco-romani, i modelli comuni della nostra cultura, individuale e collettiva, hanno sempre, o almeno hanno sempre avuto fino trenta, quaranta anni fa, autorità speciale e speciale energia chiarificatrice.

Sui testi teatrali di argomento classico scritti nel Novecento esistono diversi studi, di natura erudita ed elencativa (sulle fonti antiche di testi moderni e sui ripensamenti moderni di temi antichi) o di carattere storico ed esegetico per singoli drammi (sulla forma, cioè, e sull’intenzione della rielaborazione moderna di una vicenda o di un personaggio del mito greco). Oltre ai critici letterari anche qualche filologo classico (Walter Jens, per esempio,

Schadewalt, Del Corno) ha lavorato in questo senso. Ma non mi pare che esista un'indagine sulle tecniche di drammaturgia, sulle invenzioni di stile, sui travestimenti delle rielaborazioni novecentesche: e mi riferisco specialmente ai casi o di 'contaminazione' (ripeto che per i drammi moderni il termine si può adoperare solo per analogia) tra due o più antecedenti classici, o di contatto, che può generare un cortocircuito, tra un tema antico e un'attitudine critica moderna. Per esempio, sul teatro di D'Annunzio la bibliografia è enorme, ma non credo siano stati mai studiati i sistemi di incastro delle fonti nella *Fedra* e nella *Fiaccola sotto il moggio*. Lo stesso si può dire per il teatro 'classico' di Hauptmann, di Giraudoux, di Anouilh, di O'Neil, di Lowell, e per quel testo notevole e trascurato che sono *Les mouches* di Sartre. Questi drammi, e gli altri scritti nell'ultimo secolo, sono nati dall'incrocio di esempi greci e alcuni si sono poi incrociati tra loro. Tutta l'arte moderna ignora quasi la semplicità e l'espressione diretta, univoca, e quasi soltanto con sovrapposizioni e ritessiture di trame e figure la nostra poesia teatrale sa riportare in scena i pensieri antichi. Nei drammi maggiori la tecnica della sovrapposizione, della ritessitura e del mascheramento (i drammi di Eliot!) ha raggiunto complicazioni estreme. È giusto chiedersi, per esempio, attraverso quanti passaggi e metamorfosi di senso e di valore il mito degli Atridi è arrivato a Sartre nelle sue *Mouches*. Anche per gli studi di antichità è utile indagare i procedimenti di modernizzazione dell'antico nel teatro colto del Novecento, perché è questa la cultura che ci nutre quando studiamo direttamente i testi antichi: e credo che oggi (ma così non era nell'Ottocento, nei decenni della grande filologia accademica, storica e antiromantica) se noi trascuriamo l'immagine a noi contemporanea dell'antichità classica, cioè la sua presenza nella nostra coscienza critica comune, debba di necessità essere incerta e incompiuta anche la nostra indagine scientifica del mondo antico.

Qui mi interrompo e passo a qualche riflessione sull'opera teatrale di uno dei poeti più colti e più profondi del Novecento, Hugo von Hofmannsthal. Le epoche letterarie a lui familiari già dalla prima giovinezza (la sua genialità fu precocissima, la sua memoria, e pertanto l'erudizione, illimitate) erano la poesia greca, i misteri medievali, il teatro barocco in Francia e in Spagna, la commedia dell'arte e la cultura veneziana del Settecento; incontri difficili, ma da lui sapientemente guidati, tra epoche di arte spirituale e epoche di arte tecnica e manieristica. L'ampiezza e la precisione della sapienza letteraria di Hofmannsthal erano riconosciute e ammirate anche da chi detestava lui personalmente (Karl Kraus, per esempio, o Brecht). La severità dei suoi pensieri e della sua personale religiosità, celate dietro l'aristocratica eleganza dei gusti e del tono mondano, contribuivano in modo essenziale alla sostanza ideale e all'originalità delle sue contaminazioni dell'antico col moderno. Anzi, non mi pare che nel Novecento ci sia un poeta che abbia creato tutti i possibili procedimenti di incastri e di innesti delle sue fonti, così come ha fatto Hofmannsthal, fondendo tra loro due o più drammi antichi con lo stesso argomento, o sovrapponendo due versioni di un unico mito, o arditamente trapiantando a secoli di distanza un mito antico, senza cambiarlo, su una scena che gli è del tutto estranea, o, infine, spingendo a convivere (spesso nella stes-

sa scena e nella stessa pagina!) stili, colori espressivi, accenti e linguaggi teatrali diversi, il mitico-eroico e il borghese, l'artificiale e il naturale, il solenne e il parodistico. Come dire, se per un momento vogliamo esagerare in paradossi, Sofocle con Goldoni, Molière con Ibsen, Nestroy con D'Annunzio: ma nei drammi greci di Hofmannsthal quasi sempre il paradosso si fa poetica realtà.

Dei drammi di Hofmannsthal *Elektra* è il più conosciuto dopo che Richard Strauss l'ha trasferito in musica (era nato prima come testo poetico per la scena di prosa), esaltandolo a una forza espressiva non in tutto coerente col significato profondo della poesia, ma in ogni caso superiore alla poesia stessa. Ormai il dramma è rappresentato molto di rado perché è difficile che un testo sul quale sia arrivata la grande musica, continui ad avere una sua vita teatrale indipendente. La sorte dell'*Elektra* di Hofmannsthal l'hanno avuta la *Salome* di Oscar Wilde, per esempio, *La Tosca* di Sardou, il *Pelléas et Mélisande* di Maeterlinck, e perfino il *Woyzeck* di Büchner (che in sé è molto superiore a ognuno dei drammi ora ricordati).

L'*Elektra* di Hofmannsthal scritta nel 1903 (uno degli innumerevoli ripensamenti novecenteschi del mito degli Atridi, credo il più forte e profondo) è tratta liberamente, come si dice già nel titolo, da Sofocle. La prima trasformazione letteraria Hofmannsthal l'ha operata sulla pagina stessa del suo modello, rispettandone, sì, scrupolosamente il contenuto e traducendo alla lettera una o l'altra battuta in momenti culminanti (celeberrimo il "Triff noch einmal!", addirittura più asciutto e furioso del greco *Païson, ei sthéneis, diplên*), ma ricomponendo per intero l'architettura drammaturgica per porre nella massima luce scenica i due motivi sofoclei a lui necessari, la solitudine di Elettra e l'impulso ossessivo, e sempre impedito, all'"azione". Il rifacimento di Hofmannsthal è prima di tutto, dunque, una contaminazione di Sofocle con Sofocle; ma non solo. Nell'originale greco le grandi scene della protagonista hanno, sì, una fosca potenza che non supera mai, però, l'elevatezza tradizionale del pathos tragico. Tutto questo cambia nel testo sorprendentemente sperimentale che è l'*Elettra* di Euripide, in cui il realismo paesano del luogo e di un personaggio stride con l'isterica disperazione di Elettra che passa dal compianto gridato e dall'ebbra esaltazione alla fredda ironia e all'assaporamento della crudeltà. Si è pensato, ed è, in verità, opinione che appare assurda quando si rifletta alla cultura di Hofmannsthal, che egli non conoscesse l'*Elettra* di Euripide: un'attenta lettura smentisce l'ipotesi. Nell'*Elektra* moderna la traccia di Euripide si vede chiara non solo nel colloquio tra madre e figlia (qui è innegabile, ripeto), ma anche nei due dialoghi tra i fratelli.

L'anno successivo a quello di *Elektra* Hofmannsthal concepisce e stende *Oedipus und die Sphinx* in tre atti, una splendida e barocca drammatizzazione dell'antefatto dell'*Edipo re* di Sofocle, che egli poi tradusse nel 1905 per il teatro di Max Reinhardt. Un simile destinatario e l'occasione collocavano il lavoro di rielaborazione dell'antico nella tendenza più moderna del momento. Nei due *Oedipus* dove possiamo individuare l'incrocio di modelli e di intenzioni? Nel primo atto di *Oedipus und die Sphinx* Hofmannsthal dà forma teatrale al

racconto che nell'*Edipo re* di Sofocle il protagonista fa alla madre-sposa, e nel dialogo tedesco le reminiscenze, le allusioni, addirittura i ricalchi dal famosissimo monologo greco sono evidenti: e sono funzionali a creare nell'attenzione e nella memoria dello spettatore un nesso tra ciò che è nuovo e ciò che è stato già detto in greco, tra ciò che si vede per la prima volta e ciò che lo spettatore-esperto già conosce prima che i fatti si evolvano. Ma se riflettiamo che il mito di Edipo è forse il più noto tra i racconti mitici greci ed è il più stabilmente presente nella nostra coscienza comune, l'*Oedipus und die Sphinx* di Hofmannsthal segna anche una convergenza tra antefatti e fatti, una sovrapposizione di orizzonti scenici, una contaminazione, insomma, di un contenuto drammatico con se stesso. In esso, infatti, quale primo dramma della progettata trilogia, una parte non secondaria dell'energia tragica, del forte valore simbolico sul tema della responsabilità e del destino, sta nel fatto che nell'*Oedipus und die Sphinx*, primo e moderno trasferimento scenico delle vicende che nell'*Edipo re* greco sono un antecedente narrato o sospettato, Hofmannsthal scrive in modo che tutto il seguito sia presente ed operi in anticipo nei suoi versi e che la diretta validità teatrale del suo dramma sorga anche dalla suggestione, nascosta ma forte, del modello. Così che alcune invenzioni sceniche e psicologiche, ad esempio, il tenero, inquieto trasporto che Giocasta sente per il giovane straniero vincitore della Sfinge (che è una scena bellissima), hanno efficacia soprattutto perché lo spettatore ne sa le conseguenze.

Ma gli incroci più originali e audaci di valori culturali e di tecniche teatrali sono quelli messi in atto in due 'libretti' scritti per la musica di Strauss, *Ariadne auf Naxos* (I versione 1912, II versione 1916) e *Die aegyptische Helena* (1928). Taccio, però, in questa sede della superiore accortezza con cui Hofmannsthal, soprattutto in *Ariadne*, ha lasciato il giusto spazio alla musica. Della serena pazienza in questo suo lavoro di collaboratore subordinato era consapevole ed orgoglioso il poeta stesso (ne parla con franchezza in molte lettere del magnifico carteggio con Strauss), e più consapevole ancora era egli dell'originalità delle sue invenzioni.

Se per Elettra e per Edipo prevalgono il significato dell'intera loro vicenda e l'autorità dei modelli teatrali antichi sul carattere del personaggio, Arianna, l'abbandonata, ed Elena, l'adultera, sono incarnazioni di simboli, figure significative in se stesse, che dall'antichità ci sono giunte sostanzialmente prive di uno sfondo scenico (Arianna, come ho scritto altrove, è teatrale in modo astratto e si crea da sola, monologando, la sua scena; Elena è eroina dell'epos, figura essenzialmente non tragica, che solo occasionalmente era comparsa sulla scena, quasi per contrastare il tono tragico, come nelle *Troiane* e soprattutto nell'*Elena*). È toccato, diciamo così, a Hofmannsthal creare per loro un mondo scenico insolito, artificiale, moderno.

La natura speciale di *Ariadne* è, come è noto, l'ibrido geniale, la combinazione di ogni possibile carattere letterario con un altro e di molte epoche tra loro. Se un poeta ellenistico avesse scelto come suoi modelli un dramma attico, una farsa popolare, un mimo della sua

epoca, un'elegia, e ne avesse mescolato procedimenti e stili, avrebbe inventato qualcosa di simile, ma simile da lontano, alla nostra *Ariadne* novecentesca. Né i Greci, infatti, né i Latini potevano incastrare e fondere in un testo letterario una civiltà in un'altra, una forma di esistenza in un'altra diversa e lontana secoli. Ma questo ha fatto Hofmannsthal nella sua *Ariadne*, costringendo a convivere felicemente e a scambiarsi idee ed emozioni il mondo della Grecia arcaica, l'erudizione alessandrina, il gusto barocco, la commedia dell'arte, il Settecento teresiano, la commedia ottocentesca viennese. Un caso di contaminazione inaudita, il cui schema suona come un'esagerazione e un capriccio di una dottrina troppo matura ed esperta (alla prima lettura Strauss stesso ne fu frastornato e infastidito) e la cui realtà poetica è, invece, di un'agilità e di un'eleganza supreme.

Nell'*Helena* l'epos ciclico arcaico e tardo-antico e il dramma-commedia euripideo si trasformano in una favola, la quale torna sulla scena dopo aver attraversato estetismo decadente, psicanalisi, antropologia, e critica dei miti. Per questo l'irresistibile infedele, la donna *kat'exochén*, come la chiama Hofmannsthal in una lettera a Strauss, e le sue vicende acquistano ora una natura teatrale per noi più complessa e profonda di quella propria dei modelli antichi (che in sé il dramma di Hofmannsthal sia superiore, per idee e invenzione letteraria, all'antecedente di Euripide, mi sembra sicuro). Elena *ha tradito*, il suo corpo, non un suo fantasma, è andato a Troia ed è entrato nel letto di Paride. Con l'oscura sicurezza di una sapienza demoniaca ella sa e dichiara che in lei, simbolo di ogni donna, immagine della femminilità pura, si congiungono la forza mortuaria dell'eros primigenio (e con migliaia di Troiani e Greci sono state sue vittime gli amanti Paride e Deifobo) e la vita nella continuità legale della stirpe. Nella sua bellezza è il suo destino di sposa infedele e di madre regale, ella non può tradirlo. La sua tenacia, la fermezza beffarda delle sue parole, il coraggio con cui ella sfida l'amore e la morte, sono stupefacenti, umilianti, disarmanti. Nel momento della vendetta, alzando il braccio per tagliarle la gola, Menelao la vede come, da amante cieco ed egoista qual egli era, non l'ha mai vista. Lascia cadere la spada e perdona colei che l'ha tradito: no, non la perdona, la comprende e l'adora. Elena e Menelao tornano indietro, a casa, nella reggia di Sparta. Finito il dramma simbolico anche noi possiamo tornare indietro, a leggere la loro vita familiare nel terzo libro dell'*Odissea*.

C'è un ideale costante in prove così elaborate di una genialità poetica serena e profonda e di una sapienza letteraria tanto compiuta? Sì, c'è, e forse si coglie anche in queste poche riflessioni e tracce appena abbozzate. Nella complessità delle sue sovrapposizioni, ritessiture, congiunzioni di vicende, figure, pensieri, nei trasferimenti dei temi antichi nella modernità critica e ansiosa Hofmannsthal ha cercato e trovato i valori esistenziali della fedeltà a se stessi, della santità della memoria, e soprattutto della nobile virtù di accettare la vita crescendo in essa e con essa senza tradirsi. Sono i soli valori per i quali a lui sembrava che l'esistenza fosse umana e degna, anche se quasi ogni opinione ed evento del suo e del nostro secolo li smentiva.