

VOCI E ANIME, CORPI E SCRITTURE

Atti del Convegno internazionale su Eleonora Duse

a cura di Maria Ida Biggi e Paolo Puppa



BULZONI EDITORE

Estratto

FRANCESCO COTTICELLI

Hofmannsthal e la Duse intorno all'*Elektra*

Am Abend zuvor sah ich sie in einem Theater sitzen, wo man des Herrn von Hofmannsthal »Elektra« gab. Als das zu einem Viertel sophokleische Werk zu Ende war, blieb sie einen Augenblick schweigend im Hintergrund einer Loge (aber ich piffte auf den ganzen Hofmannsthal), und ich sah ihren in sich gekehrten tragischen Blick¹.

È forse in questa notazione fugace di Alfred Kerr la testimonianza più vivida del "sentimento" che la Duse provò per l'*Elektra* di Hofmannsthal. Vivida perché sottratta alla diplomazia e alla 'recita' di contatti professionali, o alla sapiente, calibratissima messa in scena di sé che l'aveva resa una primadonna assoluta in campo internazionale. A Berlino, nel novembre del 1904, l'attrice riesce finalmente ad assistere a una rappresentazione del dramma – come aveva annunciato: al calar del sipario l'insofferenza del critico per un titolo a suo avviso eccessivamente modulato sulla tragedia di Sofocle, non gli impedisce di cogliere lo spettacolo inatteso del silenzio, dello sguardo tragico raccolto in se stesso. Un'illuminazione, per Kerr; per la Duse, una reazione tipica ed enigmatica, assorta su una serata progettata per fare colpo su di lei, che aveva mostrato interesse per quella novità salutata da molti con apprezzamento ed entusiasmo².

Le traduzioni dal tedesco sono dell'autore.

¹ Alfred Kerr, *Das Mimenreich. Lenker-Schauspieler-Tänzer-Dramaturgen. Die Welt im Drama V*, Berlin, Fischer Verlag, 1917, pp. 276-277 [La sera prima la vidi seduta in un teatro dove si rappresentava l'«Elektra» del signor von Hofmannsthal. Al termine di quest'opera per un buon quarto di Sofocle, rimase un attimo in silenzio nel retro di un palchetto (io me ne infischiai affatto di Hofmannsthal), e vidi il suo sguardo tragico raccolto in se stesso]. Il brano è datato 12 novembre 1904.

² Hofmannsthal scrive all'attrice Gertrud Eysoldt, prima interprete di *Elektra* (debutto a Berlino, Kleines Theater, 30 ottobre 1903), chiedendole il favore di esibirsi per la Duse già nella prima settimana di novembre; cfr. *Der Sturm Elektra Gertrud Eysoldt Hugo von Hofmannsthal Briefe*, herausgegeben und mit einem Nachwort von L. M. Fiedler, Salzburg und Wien, Residenz Verlag, 1996, p. 14, lettera dell'ottobre 1904. Hofmannsthal chiese alla

Ed è l'inizio di una nuova fine, l'attimo in cui le timide aperture ad altre scene e altri interlocutori si dissolvono nella *routine* dell'attesa febbrile, delle discussioni intermittenti, fino all'evanescenza di un'ansia progettuale gestita fra segnali contraddittori, silenzi, mediazioni complicate e bruschi dinieghi. Solo pochi giorni dopo, una «irritante corrispondenza telegrafica»³ con l'autore austriaco getta un'ombra su un allestimento che sembrava potersi realizzare in tempi brevissimi: affiorano imprecisate «difficultés»⁴; non ci si accorda sul numero di repliche che possa soddisfare insieme il drammaturgo e il capocomico⁵; il coinvolgimento di Craig desta qualche perplessità (e forse qualche indesiderato attrito di troppo⁶). Sul principio del 1905 si fa strada il sospetto che qualcuno abbia diffuso commenti negativi sull'opera, nell'intento di «raffreddare» la Duse, già di per sé incline a rischiose «wechselnde Stimmungen»⁷. Tra marzo e

Eysoldt di raccontargli l'esito della serata (cfr. *ivi*, p. 16) ma l'unico resoconto sulla reazione della Duse si trova in una memoria di Arthur Kahane, significativamente concentrata sull'apprezzamento espresso per il lavoro della Eysoldt e del regista Max Reinhardt (cfr. *ivi*, p. 100).

³ Di una «sehr aufregende telegrafische Korrespondenz» parla Hofmannsthal alla moglie Gerty in una lettera del 18 novembre 1904; al padre scrive il 21 novembre di uno «scambio telegrafico» con l'attrice che lo sta quasi mandando al manicomio; cfr. Hugo von Hofmannsthal, *Sämtliche Werke VII Dramen 5. Alkestis Elektra*, herausgegeben von K. E. Bohnenkamp und M. Mayer, Frankfurt am Main, S. Fischer Verlag, 1997 (d'ora in poi *SW VII*), p. 407.

⁴ «Duse [...] immer von difficultés redet, ohne zu sagen, was für welche» [La Duse [...] discute di difficoltà, senza dire di che genere]: *SW VII*, p. 406.

⁵ È il senso del messaggio trasmesso da Marco Praga a Hofmannsthal il 21 novembre 1904; cfr. *SW VII*, p. 407.

⁶ A Otto Brahm Hofmannsthal scrive il 30 novembre 1904 menzionando i compromessi che l'allestimento di *Elektra* starebbe comportando: «Concessionen Jeder muss welche machen [...]» [«Concessioni. Ognuno deve farne qualcuna [...]»]. Cfr. *SW VII*, pp. 407-408. Più in generale, il rapporto fallito fra Craig, la Duse e Hofmannsthal è ricostruibile dalle testimonianze e corrispondenze incrociate (cfr. Hugo von Hofmannsthal – Harry Graf Kessler, *Briefwechsel 1898-1929*, herausgegeben von H. Burger, Frankfurt am Main, Insel Verlag, 1968, pp. 72-103, e Mary Newman Lindsay, *The Correspondence of Edward Gordon Craig and Count Harry Kessler 1903-1937*, Leeds, W.S. Maney & Son Ltd., 1995); si veda anche Laura Caretti, *Craig, la Duse e l'arte del teatro*, in *Gordon Craig in Italia*, Atti del convegno internazionale di studi, Campi Bisenzio, 27-29 gennaio 1989, a cura di G. Isola e G. Pedullà, Roma, Bulzoni, 1993, pp. 41-72. Sul ruolo cruciale tenuto dal conte Kessler per Hofmannsthal si veda oggi Tamara Barzantny, *Harry Graf Kessler und das Theater. Autor Mäzen Initiator 1900-1933*, Wien, Böhlau, 2002, in particolare pp. 151-187.

⁷ È la principessa Marie von Thurn und Taxis a farsi mediatrice tra il poeta e la Duse, avanzando opportuni sospetti sulle dichiarazioni a proposito di *Elektra*: «Ich war vorgestern ziemlich lange bei der Duse [...]. Ich habe ihr gleich gesagt wie ich mich freue sie in der Elektra zu hören [...]. Sie sagte mir sie würde die Elektra zuerst in London spielen, und zwar heuer in Mai oder Juni – ganz aufrichtig gesagt kam mir nicht vor dass sie es ernst meinte

ottobre le controversie sulla consegna di scene e costumi e il riproporsi di vertenze contrattuali attraverso collaboratori parigini mostrano quanto le speranze di condurre felicemente in porto le trattative siano ormai ridotte al lumicino, né è possibile a Hofmannsthal costringere l'attrice a mettere in scena il suo dramma, nel frattempo divenuto oggetto delle attenzioni (provvidenziali) di Richard Strauss⁸.

Basta un anno, quindi, perché l'evento naufraghi tra fraintendimenti e accordi impossibili. Ma se nel complesso l'attrice mantiene un basso profilo, riproponendo una strategia non inedita di partecipazioni e assenze (un compagno d'arte come Aurélien Lugné-Poë ne parla al traduttore Julius Elias ricordandone la natura «launisch und unzuverlässig, nicht moralisch, sondern artistisch-geschäft-

[...] Mir kommt vor dass ihr irgend jemand gegen das wunderbare Stück gesprochen haben mag [...]» (*SW VII*, p. 412 – 10 gennaio 1905) [«L'altro ieri sono stata abbastanza a lungo dalla Duse [...] Le ho detto proprio come mi fa piacere poterla ascoltare nell'*Elektra* [...] mi ha detto che avrebbe recitato l'*Elektra* prima a Londra, per la precisione quest'anno a maggio o a giugno – detto francamente ho avuto l'impressione che non dicesse sul serio [...]. Mi è sembrato che qualcuno debba averle parlato male di quest'opera meravigliosa». Dal canto suo Hofmannsthal replica da Berlino «Ich bin durch diese wechselnden Stimmungen wohl etwas unruhig aber nicht sehr, denn ich glaube es sind wirklich nur Stimmungen, und schließlich wird sie doch das Wort halten, das sie mir so oft, so stark gegeben hat» (*SW VII*, p. 412 – gennaio 1905) [«Certo, sono alquanto preoccupato da questi umori mutevoli, ma non poi così tanto, dal momento che credo che si tratti davvero solo di umori, e alla fine lei manterrà la parola che mi ha dato così spesso, e con tanta determinazione»].

⁸ Ancora nel febbraio 1905 Hofmannsthal mostra una certa tranquillità alla principessa Thurn und Taxis (cfr. *SW VII*, p. 414); del 20 marzo 1905 è invece la lettera del conte Kessler sui progressi del lavoro di Craig (cfr. *SW VII*, p. 415). A fine mese Hofmannsthal riferisce dell'insofferenza della Duse per la consegna dei costumi (cfr. *ibidem*). Il 12 aprile 1905 il segretario della Duse Alfredo Geri invia da Parigi un dispaccio al poeta esprimendo una serie di lamentele da parte dell'attrice. Il sospetto che nella contaminazione tra questioni estetiche e questioni economiche alligni una buona dose di pretestuosità (alla Duse *Elektra* non interessava più) è dato anche dal sovrapporsi di testimonianze dove i due aspetti si sovrappongono e si confondono senza che l'uno o l'altro, o entrambi, sembrino davvero decisivi per il naufragio delle trattative: mentre a Parigi nell'ottobre 1906 l'attrice richiama la sua impropria esclusione dalla definizione di scene e costumi, insistendo anche su alcune inadeguatezze contrattuali – cfr. la lettera di Julius Elias a Hofmannsthal del 14 ottobre 1906 (vedi nota 9) – Hofmannsthal scrive ad un suo corrispondente chiedendo un'intercessione presso il traduttore Pozza, colpevole di una latitanza (e di un ritardo nella preparazione della versione italiana), alla quale sarebbe da imputare l'increscioso rinvio del debutto, nella speranza di costringere la Duse a recitare *Elektra* (cfr. *SW VII*, pp. 428-429); la lettera è pubblicata con traduzione italiana a fronte in Hugo von Hofmannsthal, *Elektra*, a cura di A. Tagliani, Milano, Mondadori, 1978, pp. 8-13. Quanto all'avventura con Strauss, cfr. *SW VII*, pp. 420-475, nonché Richard Strauss-Hugo von Hofmannsthal, *Briefwechsel*, herausgegeben von F. und A. Strauss, bearbeitet von W. Schuh, Zürich, Atlantis, 1954, pp. 17-72 (si veda anche Hugo von Hofmannsthal – Richard Strauss, *Epistolario*, Milano, Adelphi, 1993, pp. 14-79).

tlich»⁹), a incuriosire sono le evoluzioni intellettuali di Hofmannsthal sul problema dell'interpretazione di *Elektra*. Era stata la contessa Christiane Thun-Salm, che ebbe modo di leggere in anteprima la tragedia in un atto già programmata al Kleines Theater berlinese dal 30 ottobre 1903, a immaginare la Duse nella parte della protagonista, scrivendo al poeta, al termine dei suoi rilievi sul tratteggio delle figure e sullo stile linguistico, che il testo sarebbe stato su misura per lei («Für die Duse wäre die Sache wie geschaffen»¹⁰). In una sua risposta Hofmannsthal non manca di afferrare l'ambiguità di quel suggerimento: non è chiaro se la Duse debba o possa interpretare la sua *Elektra*, se cioè si stia discutendo di un'eventualità da caldeggiare, per garantire all'opera la migliore esecuzione, proiettandola nell'olimpo delle produzioni contemporanee, o di una astratta capacità di calarsi nei panni dell'eroina, senza alcun riferimento ad un'ipotesi concreta¹¹. Forse realmente inquietato dal dubbio, l'autore prorompe in un'osservazione decisa, perentoria quanto singolare, nell'intento di rilanciare quell'ambiguità:

Wenn die Duse etwas auf der Welt nicht will, wenn es etwas giebt, wovor sie Grauen fühlt, wovor sie flüchtet, so muss es diese Gestalt sein. Ich meine jetzt. Vor 10 Jahren hätte sie sich vielleicht an diese Gestalt hingegeben, sich in ihr grässlich verloren – aber ich müsste ihre ganze Entwicklung völlig missverstehen, wenn man jetzt daran denken dürfte, sie in diese Hölle hinabsteigen zu lassen¹².

«Adesso» risulta impensabile quel che «dieci anni fa» sarebbe stato assolutamente plausibile, con uno slancio e una dedizione a quanto pare superati da

⁹ «lunatica e inaffidabile, non dal punto di vista morale, ma artistico-professionale»: così Julius Elias in una sua lettera del 14 ottobre 1906 – cfr. *SW VII*, p. 425 – a proposito di una testimonianza resa da Aurelién Lugné-Poe. Qui si richiamano le clausole contrattuali che legherebbero la Duse a Hofmannsthal, con una richiesta di intervento al ribasso per l'autore, dettato dal fatto che i direttori sarebbero restii alle novità drammatiche (cfr. p. 426). «Dir gegenüber durchhaus nicht so zuverlässig wie Du glaubst» [«Niente affatto così affidabile nei tuoi confronti come tu credi»] definisce la Duse anche il conte Kessler in una lettera del 5 maggio 1905 (*SW VII*, p. 418).

¹⁰ Hugo von Hofmannsthal-Christiane Gräfin Thun-Salm, *Briefwechsel*, herausgegeben von R. Moering, Frankfurt, S. Fischer, 1999, 14 ottobre 1903, pp. 86-90: 88 (d'ora in poi *BW*).

¹¹ *Ivi*, 8 dicembre 1903, pp. 97-100: 99 «ich begreife etwas, dass Sie in Ihrem vorletzten Brief geschrieben haben, gar nicht, aber so ganz und gar nicht! Nämlich dass Sie sagen, die Duse sollte oder die Duse könnte meine Elektra spielen» [«c'è qualcosa che mi ha scritto nella Sua penultima lettera che proprio non riesco a capire! Ovvero, che Lei sostiene che la Duse dovrebbe o che la Duse potrebbe rappresentare la mia Elektra»].

¹² *Ibidem*. [«Se c'è qualcosa al mondo che la Duse non vuole, se c'è qualcosa di cui ha orrore, da cui rifugge, deve essere questa figura. Intendo dire adesso. Dieci anni fa forse si sarebbe abbandonata a questa figura, si sarebbe atrocemente persa in lei – ma dovrei misconoscere completamente tutta la sua evoluzione, se oggi si dovesse pensare di lasciarla sprofondare in quest'inferno»].

«ihre ganze Entwicklung»: va da sé che il tempo scandito da Hofmannsthal non è tanto quello della vita artistica della Duse (segnata comunque da avvenimenti cruciali), quanto piuttosto quello del suo approccio, lucido e appassionato insieme, al fenomeno Duse, cui proprio nel 1892 aveva dedicato due intense e raffinate letture¹³. Allo stesso anno risalgono – stando a brevi frammenti lirici e ad alcuni stralci epistolari – le prime suggestioni legate al mito di Elektra, seguite da un lungo studio delle fonti antiche, anche se la composizione dell'opera si concretizzerà tra il 1902 e il 1903¹⁴. Dieci anni di un itinerario poetico che, almeno a giudicare dalle affermazioni rivolte alla Thun-Salm, avrebbero sancito un distacco irrecuperabile fra la sua creatura e il talento dell'attrice, destinata a seguire percorsi fascinosi ma incompatibili con i fantasmi della sua scrittura drammatica.

Perché l'inferno di *Elektra* avrebbe fatto orrore alla Duse? Che cosa sarebbe accaduto nella sua arte da giustificare tanta avversione, laddove in passato se ne sarebbe lasciata travolgere? Non è facile intendere Hofmannsthal, che continua a interrogarsi sul senso di una figura *sui generis* nel teatro e nel panorama culturale della *fin de siècle*. Nella leggendaria *Wiener Theaterwoche* Hofmannsthal riconosce nella Duse i tratti dell'autentica «geniale Künstlerin», in opposizione alla «bedeutende Schauspielerin» (Charlotte Wolter) o alla «große Virtuosin» (Sarah Bernhardt): se da un lato lo stile, dall'altro il temperamento paiono sortire effetti prodigiosi, ancor più sensazionale è la sublimazione dell'individualismo implicito in entrambe le soluzioni rappresentative nel lucido confronto con le ragioni dell'autore¹⁵. Alla ricerca di una coerenza esteriore subentra l'esibizione di una discontinuità tonale, pronta a fare affiorare motivazioni segrete, a sconvolgere gli equilibri scontati fra «Wichtiges» e «Nebensächliches»¹⁶, a

¹³ Il riferimento è ai celebri studi *Eleonora Duse. Eine Wiener Theaterwoche* (apparso in «Das Magazin für Literatur», 61. Jahrgang, Nr. 11, Berlin und Stuttgart, 12 März 1892, dopo la tournée dell'attrice a Vienna dal 20 al 27 febbraio 1892) ed *Eleonora Duse. Die Legende einer Wiener Woche* («Moderne Kunst», 6. Jahrgang, 17. Heft, Berlin, Frühlingsnummer 1892). Raccolti in volume un anno dopo la morte dello scrittore, si leggono oggi in Hugo von Hofmannsthal, *Gesammelte Werke. Reden und Aufsätze 1891-1913*, herausgegeben von B. Schoeller, Frankfurt, Fischer, 1979, rispettivamente alle pp. 469-474 e alle pp. 475-478 (da cui si cita – d'ora in poi *GW I*). In traduzione italiana sono apparsi in Hugo von Hofmannsthal, *Saggi italiani*, a cura di L. Ritter Santini, traduzione di M. Keller, Milano, Mondadori, 1983, pp. 37-42 e 31-35, e *Id.*, *L'ignoto che appare. Scritti 1891-1914*, a cura di G. Bemporad, Milano, Adelphi, 1991, pp. 45-50 e 51-55.

¹⁴ Cfr. *SW VII*, pp. 303-304.

¹⁵ Cfr. *Eine Wiener Theaterwoche*, cit., p. 469.

¹⁶ *Ivi*, p. 471: «Sie hat den Mut, das Wichtige hinzuwerfen und das Nebensächliche zu betonen [...] Wie die Natur selbst unterstreicht sie Banalitäten und läßt Offenbarungen zu Boden fallen» [«Ha il coraggio di gettar via quel che è essenziale e accentuare quel che è superfluo [...] Come la natura stessa, sottolinea le banalità e lascia cadere a terra rivelazioni»].

offrire altresì una verità non appiattita sulla resa naturalistica, ma capace di attingere al tipico, all'inafferrabile. I due articoli del 1892 seguono una trama lineare: fissare le impressioni di tre serate eccezionali per poi provare a identificare il tratto metodico di questa eccezionalità, inquadrando l'interprete – nel secondo dei testi – sullo sfondo dell'evocazione del misticismo e del mistero delle Grandi Dionisie ateniesi¹⁷. Non è una mera esaltazione culturale, se quel che Hofmannsthal ravvisa di sorprendente nella Duse è la *Gestaltung*, il potere di dare forma, di creare «dalle intenzioni del poeta con una penetrazione il cui risultato ha l'apparenza di una necessità naturale»¹⁸. Ovvero, di produrre «archetipi», trasferendo la piccola figura del dramma nella dimensione del mito, e proiettando questo processo sugli spettatori. Ricostruire l'uomo vivo che il poeta ha veduto equivale ad attingere un'unicità, al di là della «realistische Wirklichkeit», ossia la «Philosophie ihrer Rolle»¹⁹. La Duse sta in scena in un modo che trascende ogni accuratezza della mimesi, al di là dell'artificio, degno di assimilarla a quanti riescono a rappresentare la vita rifuggendo dal «congelenamento», che l'arte reca con sé. Ma, prescindendo dalle implicazioni suggestive di una individualità duttile fino alla purezza dello spirito, a catturare il poeta appena diciottenne è la complicità che quest'operazione, in bilico tra istinto ed estrema raffinatezza, instaura con il *Dichter*. Il gusto di esplorare – grazie a una tecnica inarrivabile – un universo testuale, suggerendo concatenazioni di psiche e *physis* impercettibili se non attraverso la ri-generazione del gioco scenico, produce grandi rivelazioni, ed è un piacere perfetto solo quando si ritorna al testo:

Frühmorgens lasen wir das Stück von gestern und schlürften die Schauer noch einmal und suchten uns die verschwebten Schwingungen ihrer gestrigen Seele hervorzurufen.

Und wir blätterten in allen Büchern und verstanden jedes trunkene Lob großer Komödianten, das wir früher nie verstanden hatten [...]»²⁰.

¹⁷ *Die Legende*, cit., p. 475. Il riferimento classico va inteso anche come richiamo implicito ad un'attività poetica militante che al mito antico cominciava ad attingere suggestioni, sulla scia di un discorso che si alimentava del confronto estetico e intellettuale con autori del passato e del presente. Si veda, anche per ulteriori indicazioni, Andrea Landolfi, *Hofmannsthal e il mito classico*, Roma, Artemide, 1995.

¹⁸ *Ivi*, p. 476.

¹⁹ *Ibidem*: «Die Duse wäre eine naturalistische Schauspielerin, denn ihre Individualität nimmt jede Form an; aber die Individualität, als Form unterdrückt, kehrt als Geist wieder, und so spielt die Duse nicht bloß die realistische Wirklichkeit, sondern sie spielt auch die Philosophie ihrer Rolle. Sie ist ganz Marguerite, ganz Fedora, ganz Nora, aber sie weiß mehr von Nora, als Nora von sich selbst weiß.» [«La Duse sarebbe pure un'attrice naturalistica, dal momento che la sua individualità assume qualsiasi forma; ma l'individualità, repressa come forma, ritorna come spirito, e così la Duse non recita solo la verità realistica, ma recita anche la filosofia del suo ruolo. Lei è proprio Margherita, proprio Fedora, proprio Nora, ma di Nora sa di più di quel che Nora sa di se stessa»].

²⁰ *Ivi*, p. 477 [«Di prima mattina leggevamo il dramma di ieri e assaporavamo di nuovo i brividi e cercavamo di evocare le vibrazioni dissoltesi della sua anima di ieri. E sfogliavamo

Nel 1892 l'atto creativo della grande interprete – in un arco cronologico in cui Hofmannsthal indaga su temi e protagonisti del mondo contemporaneo – si configura ancora come rivelazione per via di esegesi. L'ammirazione si costruisce essenzialmente intorno all'idea di un teatro che si fa *lebendig*, e vive non in chiave naturalistica, restituendo alla vita quel che è destinato a essere «unendlich bedeutungsvoll», infinitamente significativo. Così, nel 1903, Hofmannsthal descrive nella sua *Vertheidigung der Elektra* quell'«einzelnes Armerecken»²¹ teso a ri-generare il mito. Negli appunti che accompagnano gli ultimi momenti della stesura della tragedia riecheggiano immagini e voci che avevano suggellato l'apoteosi della Duse: le «tragische Figuren» che si inabissano, si immergono (*tauchen*) – proprio come i «lebendige Künstler» – per riportare alla superficie ciò che non si conosce; l'ansia per «das Lebendige», cui giova la familiarità con il mito, e, in dissenso con filologi ed esperti dell'antichità, il diritto di intervenire sul modello con enormi differenze, fiero dell'alterità: «Dort der riesige Raum. Hier die Nussschale»²².

È una descrizione illuminante. Senza addentrarsi nelle tensioni molteplici che si compongono e si sedimentano nell'*Elektra*, dalla riscoperta di una Grecità arcaica alle seduzioni dell'isteria, dalle emergenze dell'inconscio alle pulsioni del femminile fino al valore dell'agire nella realizzazione dell'uomo, di fatto le modalità di elaborazione del mito da parte di Hofmannsthal ricalcano da vicino la relazione, da lui ricostruita, della Duse con le creature del suo repertorio: «gettare ciò che è importante» e «accentuare ciò che è secondario», rivedere

tutti i libri e comprendevamo tutti gli ebbri elogi dei grandi commedianti che prima non avevamo mai compreso [...]».

²¹ La *Vertheidigung der Elektra* si legge tra le *Aufzeichnungen* (1903) in Hugo von Hofmannsthal, *Gesammelte Werke. Reden und Aufsätze III 1925-1929. Aufzeichnungen*, Frankfurt am Main, Fischer Verlag, 1980, p. 448 – d'ora in poi *GW III*, pp. 443-444.

²² *Ivi*, p. 443: «Vertheidigung der Elektra – verteufelt human [citazione da Goethe]. Die Unterschiede sind ungeheuer. Dort der riesige Raum. Hier die Nussschale [...]. Die Gestalt vergrößert. Ein einzelnes Armerecken unendlich bedeutungsvoll [...]. Uns sind tragische Figuren wie Taucher, die wir in die Abgründe des Lebens hinablassen [...]. Wenn Philologen, Altertumskenner etc. für die unbedingte Erhaltung des Alten sorgen, so muß auch eine Instanz da sein, die unbedingt für das Lebendige sorgt» [«Difesa di Elektra – maledettamente umana. Le differenze sono enormi. Lì lo spazio immenso. Qui il guscio di noce [...]. La figura ingrandita. Un solo protendersi del braccio infinitamente significativo. Per noi i personaggi tragici sono come sommozzatori che mandiamo giù negli abissi della vita [...]. Se i filologi, gli esperti del mondo classico etc. si preoccupano per l'assoluta preservazione dell'antico, deve esistere allora anche un'istanza che si preoccupi assolutamente di quel che vive». Ai «lebendige Künstler», «gli artisti che danno vita», che attraversano la vita che tramonta senza senso, e quel che toccano, si illumina e vive, immergendo l'inconscio in noi in bellezza dionisiaca sono dedicate le ultime, dense osservazioni di Hofmannsthal nel secondo dei saggi dusiani del 1892 (cfr. *Die Legende*, cit., p. 478).

gli schemi di una tradizione abbandonando le linee portanti di un'identificazione tra l'eroe e le finalità della sua azione per lasciare esplodere grumi di significato che parlino a un altro tempo²³. Il risultato – che si discosta effettivamente da ogni falsa riproposta anticheggiante – ha paradossalmente l'attrattiva di un copione costruito sulla scansione di tre grandi momenti, tre scontri (Elektra-Crisotemide, Elektra-Clitemnestra ed Elektra-Oreste), nel predominio assoluto di un personaggio oscillante fra movenze ferine ed eleganze dialettiche. È naturale che in tanta complessità d'accenti Hofmannsthal abbia provato nostalgia per l'artista dei «trapassi», dei «vuoti della motivazione»²⁴, nell'ipotesi tramontata che quella sua straordinaria sensibilità potesse porsi al servizio di una partitura in cui i «trapassi» e i «vuoti della motivazione» costituiscono la risorsa drammatica più potente per un aggiornamento (travisamento) dell'impianto sofocleo. Una risorsa della scrittura e dell'immaginazione, innanzitutto (sulle quali dovevano avere influito non poco le vicissitudini dello spettatore di dieci anni prima), in cui per la Duse perdersi e abbandonarsi sarebbe stato come ritrovarsi in un elemento naturale.

E invece, solo nell'aprile del 1903, Hofmannsthal consegna ad altre pagine ufficiali l'espressione di questa nostalgia, l'aperto dissidio cui sarebbe approdata la sua *Entwicklung*²⁵:

[...] sie will Schauspielerin sein, und sie strebt sich zu verhüllen, und sie bietet die ganze dämonische Kraft ihres Leibes auf, in tausend Verwandlungen den Strahl ihres Wesens zu brechen. Sie [...] legt sich in den Mund die Reden der erdichteten Geschöpfe. Sie will einem Dichter dienen, sie gibt sich in die Hand eines Dichters, wie ein willenloses Wesen gibt sie sich in seine Hand, wie seine Sache, wie seine Wünschelrute [...]. Sie gibt sich ihm, damit er ihr die Möglichkeit wundervoller Ausrufe, wundervoller Gebärden schaffe. Und ihr Dichter zieht sie zu dem Leichnam der Cassandra, an den Mund der Cassandra lässt er sie in die Hände legen; und er taucht sie in die rote Glut des Inferno [...]. Aber in all diesen Verwandlungen gehört sie noch zu sehr sich selbst²⁶.

²³ Sulle strategie compositive di *Elektra* cfr. *SW VII*, pp. 61-151 (testo), 303-365 (genesi e apparato filologico), 476-500 (commento). Per una sintesi dei motivi che si intrecciano nell'opera cfr. almeno *Elektra. Variazioni sul mito*, a cura di G. Avezzi, Venezia, Marsilio, 2002; Roberta Ascarelli, *Elektra*, in *Il teatro tedesco del Novecento*, a cura di M. Freschi, Napoli, CUEN, 1998, pp. 53-58, e la recente edizione di Hugo von Hofmannsthal, *Elektra. Tragedia in un atto*, a cura di J. Reinhardt, Perugia, Morlacchi, 2008 (introduzione alle pp. 7-120).

²⁴ *Eine Wiener Theaterwoche*, cit., p. 470: «Sie spielt die Übergänge, sie füllt die Lücken der Motivierung aus; sie rekonstruiert im Drama den psychologischen Roman» [«Recita i trapassi, riempie i vuoti della motivazione; ricostruisce nel dramma il romanzo psicologico»].

²⁵ Il testo di Hugo von Hofmannsthal, *Die Duse im Jahre 1903* fu pubblicato per la prima volta nella «Neue Freie Presse» a Vienna il 17 aprile 1903. Ristampato nel 1930, si legge ora in *GW I*, pp. 484-489 – da cui si cita (in italiano in Hugo von Hofmannsthal, *Saggi italiani*, cit., pp. 81-86 e Id., *L'ignoto che appare*, cit., pp. 56-61).

²⁶ *Die Duse im Jahre 1903*, cit., pp. 485-486 [Vuole essere attrice, e si sforza di nascondersi, e dà fondo a tutta la forza demoniaca del suo corpo per frangere l'irradiarsi del suo

L'ultimo atto pubblico di venerazione contiene anche un sovrano distanziamento, la diagnosi attenta di un progredire dell'artista verso quel punto di non ritorno dove il teatro è intimamente legato a un'autentica sofferenza umana, non arte che raggela, ma vita che si espone e ha come unico senso se stessa. In questa prospettiva il saggio parrebbe declinare un'altra «palinodia» dell'autore (*Ein Brief* è solo del 1902²⁷), spesso collegata all'insorgere di una diversa attitudine critica nei riguardi di D'Annunzio, attitudine che travolgerebbe anche l'antica passione per la Duse (sono d'altronde evidenti i riflessi de *La città morta*, come de *Il fuoco*). V'è come il sovrapporsi di due segmenti biografici, quello dell'intellettuale che ritorna sulle proprie ossessioni e quello dell'attrice, oltre la scena, oltre la vita, e oltre ogni effettiva possibilità di collaborare con il suo *Dichter* (e varrà la pena di osservare come Hofmannsthal per primo formuli una lettura persuasiva di una storia recente²⁸), ma resistere impietosamente alla «donna [che] patisce le pene del nostro tempo più di qualsiasi altra creatura, e in modo grandioso»²⁹ è al di sopra di

essere in mille metamorfosi [...]. Si pone in bocca i discorsi di creature immaginarie. Vuole servire un poeta, si dà nelle mani di un poeta, si dà nelle sue mani come un essere senza volontà, come una cosa sua, come la sua verga di raddomante [...]. Gli si dà perché egli crei per lei la possibilità di meravigliose esclamazioni, di meravigliosi gesti. E il suo poeta la porta sul cadavere di Cassandra, le fa posare le mani sulla bocca di Cassandra, la fa sprofondare nelle rosse braci dell'inferno [...]. Ma in tutte queste metamorfosi lei appartiene ancora troppo a se stessa].

²⁷ *Ein Brief (Dies ist der Brief, den Philipp Lord Chandos [...] an Francis Bacon [...] schrieb, um sich bei diesem Freunde wegen des gänzlichen Verzichtes auf literarische Betätigung zu entschuldigen)* vide la luce sul finire del 1902 e si intrecciò fatalmente con la gestazione di *Elektra*. Cfr. Hugo von Hofmannsthal, *Erzählungen. Erfundene Gespräche und Briefe. Reisen*, Frankfurt am Main, Fischer Verlag, 1986, pp. 461-472.

²⁸ A prescindere dai ripetuti interventi saggistici di Hofmannsthal su D'Annunzio, sarebbe davvero impossibile sottrarre il denso *excursus* sulla Duse nel 1903 alla più generale riformulazione critica dell'intellettuale austriaco sull'artista italiano, quel *Dichter* imperfetto che trapela nel culmine patetico-espressivo dell'attrice che non riesce più a essere tale. Si vedano al riguardo Hugo von Hofmannsthal, *Gabriele d'Annunzio e Eleonora Duse*, a cura di A. Mazzarella, traduzione di Marion Lindlar, Milano, Shakespeare & Company, 1983 e Arturo Mazzarella, *La visione e l'enigma. D'Annunzio Hofmannsthal Musil*, Napoli, Bibliopolis, 1991. Tuttavia, appare forse ingeneroso ritenere la Duse un mero «schermo» dell'insofferenza rivolta a D'Annunzio, vero idolo polemico di un quadro lirico disorientato e doloroso: Hofmannsthal ha una reale, magnifica – e autonoma – ossessione per la maschera tragica della grande interprete, e forse il suo contributo del 1903 già coglie e trasfigura la singolarità di un sodalizio umano e professionale, così come è ricostruito da Mirella Schino, *Il teatro di Eleonora Duse*, Roma, Bulzoni, 2008², pp. 207-248. Nell'impossibilità di addentrarsi qui nel problema, si segnala almeno Elena Raponi, *Hofmannsthal e l'Italia. Fonti italiane nell'opera poetica e teatrale di Hugo von Hofmannsthal*, Milano, Vita & Pensiero, 2002, in particolare pp. 111-168.

²⁹ *Die Duse im Jahre 1903*, cit., p. 484. Ma si veda anche *GW III*, p. 457, sul «paradosso» dusiano, saper ormai solo interpretare se stessa, la donna divenuta straordinariamente matura attraverso l'amore e la sofferenza.

ogni intento più ambizioso. Lei è ormai radicata negli orizzonti della sua vena lirica: il saggio del 1903, intessuto di richiami al mito classico, evoca gli spettri che più interferiscono nella concezione di *Elektra* a partire da Sofocle (Edipo, Ifigenia – nella versione di Goethe –, e Amleto³⁰), così come lascia trapelare barlumi di poesia nell'uso di un'aggettivazione non casuale e tutta interna al definirsi della sua eroina (*klug e weise*)³¹, fino a chiudersi sull'immagine della liberazione nel segno della danza («vorrà essere un corpo animato da forza divina, una danzatrice [...] come una Pizia che si è smarrita fuori dal sacro recinto e non ritrova la strada alla grotta fumante che le infonde il furore del dio. Allora danza tra le capanne e i recinti dei mortali [...]»³²). Il motivo della danza costituisce un evidente tributo alla variante più significativa della tragedia appena portata a compimento, una prefigurazione, e il segnale più acuto di un profondissimo rimpianto: la Duse come Elektra, come colei che muore perché si è compiuta la sua missione, perché ha atteso che si compisse; la Duse come Elektra, non per ri-appropriazione del personaggio ma per lenta trasfigurazione storica, «con l'apparenza di una necessità naturale».

La lettera a Christiane Thun-Salm del dicembre 1903 è la definitiva liquidazione di un miraggio che – in modo non casuale e per graduale assimilazione – aveva comunque raggiunto un suo livello di concretezza. Qualcosa di quella “legenda” ancor rimane, anche se nulla lascia presagire che il fenomeno Duse torni a imporsi tra le sollecitudini dell'autore. Mentre Hofmannsthal assapora il successo non incontrastato ma di sicuro lusinghiero della sua tragedia e ragiona delle sue scelte nei suoi fitti scambi epistolari, un incontro dettato da una serie di circostanze sembra rimettere rapidamente in discussione i convincenti ribaditi in sede pubblica e privata. Il 13 ottobre 1904 scrive alla contessa:

ich war durch einen Zufall heute eine Stunde bei der Duse. [...] Ich hatte nie gedacht, dass sie die Elektra spielen sollte oder spielen könne. [...] Es muss ihr jemand von dem Stück gesprochen haben und sie läßt mich gestern bitten, sie zu besuchen und ihr das Stück (die französische Übersetzung) mitzubringen. Ich ging heute hin, las ihr nichts vor, liess das Stück

³⁰ *Die Duse im Jahre 1903*, cit., p. 487 e *GW III*, p. 452 (17 luglio 1904), in cui la suggestione dell'affinità e dell'opposizione di Elektra con Amleto è formulata chiaramente.

³¹ Il discorso della *Klugheit* e della *Weisheit* è il motivo che percorre uno dei passaggi fondamentali del saggio *Die Duse im Jahre 1903* (cfr. p. 487), in relazione a un'attrice divenuta «zu weise [...] für Julia und Kleopatra, zu weise für die arme böse Hedda Gabler, nein, weiser als Ödipus, klüger als Hamlet» [«troppo saggia [...] per Giulia e Cleopatra, troppo saggia per la povera malvagia Hedda Gabler, no, più saggia di Edipo, più accorta di Amleto»]. Ma Elektra è *klug* per Klytämnestra (*SW VII*, vv. 426-427 p. 78) e al cospetto di Orest si definisce *weise*, quando tutto seppe (*SW VII*, vv. 1045-1046, p. 102), con un richiamo fra struttura poetica e struttura saggistica non casuale nella contiguità cronologica dei testi come nella loro ispirazione classicheggiante e lirica.

³² *Die Duse im Jahre 1903*, cit., pp. 488-489.

dort und die Stunde verging mit dem Anhören wundervoller Sätze, die sie redete, über Menschen [...]. Aber es ist [...] eine so berausende Möglichkeit, dass ich etwas für sie sollte zu bedeuten haben, dass ich in etwas die Leere ihres Lebens sollte ausfüllen können. Was könnte ich arbeiten für sie. Was für Gestalten! [...] Bis morgen wird sie die Elektra gelesen haben – ob sie die spielt oder nicht, ist ja ganz gleich: aber wird sie fühlen, wird sie aus der schlechten elenden Übersetzung nur soviel herausfühlen, als aus dem Original doch – das weiß ich ja – herauszufühlen ist? Dann wäre ja alles gut, dann würde sie mich nicht mehr wieder ganz wegwerfen, sie würde etwas von mir erwarten, und würde sich von mir helfen lassen, würde mich das sein lassen, das ihr so sehr fehlt (D'Annunzio war es nie, Boito vielleicht): ein Dichter, der glücklich ist, ihr zu dienen, ihr die Dienste zu thun, die sonst niemand für sie thun kann, der sich den Kopf müd denkt, die schönen vergessenen Gestalten, die Gestalten, die durch sie leben können, zu finden, ihr ein repertoire wieder aufzubauen, sie hat ja keins – was sie spielt, ist vom Zufall zusammengewürfelt, und – das ist das Schlimmste – die Ideenlosigkeit, die entgötterte Öde darin ekelt sie selbst an³³.

Ovviamente per il giovane poeta l'incontro con la “diva” presenta risvolti apprezzabili anche dal punto di vista materiale; qualsiasi ostinazione sulle posizioni assunte soltanto alcuni mesi prima si sarebbe rivelata affatto fuori luogo. Ma lo slancio di Hofmannsthal, nuovamente irretito dall'incanto che promana da questa donna (anche la sottile capacità di suscitare nell'interlocutore le ferezze di poter essere rilevante per lei), riporta alla superficie il filo conduttore dei suoi interventi critici sull'attrice, il principio di un “servizio” che la sua arte è in grado di rendere alla *Dichtung*, e l'auspicio che un *Dichter* possa porsi al

³³ *BW*, pp. 119-121 [Per un caso oggi sono stato per un'ora dalla Duse. [...] Non avevo mai pensato che ella dovesse o potesse interpretare Elektra [...] Qualcuno deve avergliene parlato e lei ieri mi fa dire di farle visita portando con me il testo (la traduzione francese). Oggi ci sono andato, non ho letto niente, le ho lasciato il testo lì e l'ora è trascorsa ascoltando attentamente frasi meravigliose, che lei ha pronunciato, sugli esseri umani [...]. Ma è [...] un'opportunità così inebriante che io abbia dovuto avere un qualche significato per lei, che io abbia dovuto avere la possibilità di riempire il vuoto della sua vita in qualche modo. Quali lavori potrei realizzare per lei. Quali figure! [...] Per domani avrà letto l'Elektra – se la interpreterà o no, fa lo stesso: ma riuscirà a provare, riuscirà a cogliere dalla brutta, infelice traduzione tanto quanto è da cogliere – questo lo so – dall'originale? Allora tutto sarebbe bello, allora lei non mi getterebbe mai più via, si aspetterebbe qualcosa da me, e si lascerebbe aiutare da me, mi lascerebbe essere ciò che le manca così tanto (non lo è stato D'Annunzio, forse Boito): un poeta felice di servirli, di rendere a lei quei servizi che altrimenti nessuno può rendere a lei, che si scervelli a trovare le belle figure dimenticate, quelle figure che possono vivere attraverso lei, a ricostruire per lei un repertorio, per lei che non ne ha uno – quel che interpreta si è accumulato per caso e – questo è il dato più grave – la mancanza di idee, la desolazione dissacrata che vi si riscontra disgusta lei stessa] Singolare la risposta della contessa a Hofmannsthal del 15 ottobre, con l'invito esplicito a ricordare che «man darf nicht alles für bare Münze nehmen, was sie sagt» [«non bisogna prendere tutto quello che dice per oro colato»] trattandosi di una donna «launenhaft», umorale, ma «einsam», sola, a cui si contesta anche la passione per il «perverser Kunstfeuilletonist» D'Annunzio (*ivi*, p. 122).

suo servizio, inaugurando una stagione diversa tra «quel che lei era» e «quel che lei è»³⁴. Vi sarebbe da discutere sulle implicazioni e sulla pertinenza di alcuni giudizi; di sicuro, è questo il momento in cui si consuma una svolta nella vicenda *Elektra*, e l'interazione sommersa di cui è traccia negli scritti disseminati lungo dieci anni si traduce in un'operazione reale. Tuttavia, anche quando sono le congiunture pratiche a segnare il passo di una effettiva collaborazione, il rapporto tra Hofmannsthal e la Duse rimane gravato da uno squilibrio intrinseco, come se il poeta-avventuriero ingaggiasse un suo personale confronto con le proprie fantasie e aspirazioni, e la "diva" agisse come presenza virtuale pur nelle immediate occasioni d'incontro. Il 17 ottobre, riferendo di una seconda visita all'attrice, Hofmannsthal racconta «Alles darin hatte mich aufgeregt, die Möglichkeit dass ich gewisse Stoffe gestalten könnte, wenn ich wüsste, sie würde mir sie spielen, und das ganze Gespräch [...]»³⁵, per concludere

Die Duse wird also die Elektra spielen. Es scheint mir so. Nach allem, was sie sagt, muss ich es annehmen. Sie hat mich gebeten, ihr eine sehr genaue Prosa-Übersetzung zu machen, und die mache ich jetzt und gebe sie ihr am 27^{ten}. Dann will sie sich in Berlin eine Vorstellung von der Elektra anschauen. Es würde doch ein grosses ganz unberechenbares Glück für mich bedeuten. [...] Ob sie es spielen kann? Ich kann doch Sie denkt auch. So wundervoll wäre es, die Jokaste für sie zu schreiben [...]

³⁴ La nostalgia del «früher» percorre tutto il saggio *Die Duse im Jahre 1903*, cit., (cfr. in particolare le pp. 486-487) e trascolora nell'auspicio, espresso anche dal futuro verbale, di una sua "rigenerazione".

³⁵ *BW*, p. 123 [Tutto mi ha esaltato, la possibilità che potrei dar forma a certi materiali se sapessi che andrebbe a interpretarmeli lei, e tutto il colloquio].

³⁶ *Ivi*, p. 124 [Allora, la Duse interpreterà l'*Elektra*. Così mi sembra. Da tutto quel che dice, posso presupporlo. Mi ha chiesto di prepararle una traduzione in prosa molto fedele; lo faccio volentieri e gliela consegno il 27. Poi vuole vedere una replica dell'*Elektra* a Berlino. Sarebbe per me una fortuna davvero grande, incalcolabile. [...] Se lei può interpretarla? Certo che penso di sì. Lo pensa anche lei. Sarebbe meraviglioso scrivere per lei Giocasta]. Quanto alla traduzione, si tratta con ogni verosimiglianza dell'esemplare custodito presso la Biblioteca e Raccolta Teatrale del Burcardo a Roma (Fondo Rasi, Copione C 025 01), accompagnato da un testo di Daniela Montemagno (datato 13 settembre 2002), in cui si dichiara che «la collazione dà prova di un'identità» con la versione pubblicata in Hugo von Hofmannsthal, *Elektra*, a cura di A. Taglioni, alle pp. 15-115 (testo francese con traduzione italiana a fronte - cfr. anche *SW VII*, pp. 159-199 e 323-324). Si tratta di un copione francese «pour servir à Madame Duse», che risalirebbe al più tardi alla fine del 1904; a giudicare dalle testimonianze, tuttavia, più di un testo in questa lingua fu sottoposto all'attenzione dell'attrice (con una «französische Übersetzung» l'autore si era presentato da lei nel loro primo incontro) e, prescindendo dalle traduzioni in vista della messinscena affidata a Suzanne Desprès, i commenti su questi documenti risultano a volte contraddittori (cfr. *SW VII*, pp. 312-313). Incidentalmente anche Gordon Craig, nel corso della preparazione dei suoi bozzetti per lo spettacolo che non si realizzò (2 febbraio 1905), scrisse a Hofmannsthal «The translation I have of [...]

È un piccolo saggio del metodo di Hofmannsthal con la Duse, ricostruire i passaggi, riempire i vuoti della motivazione, cominciare a progettare ben al di là di quel che la situazione richiederebbe, essere quel poeta che l'artista si è già illusa di incontrare sulla sua strada. Ed invero quel che è in gioco è innanzitutto una eccitante autoconferma, «die reinste stärkste [Freude] meines Lebens [...] meines Lebens als Dichter»³⁷, come dichiara a Rudolf Alexander Schröder in una lettera del 18 dicembre 1904.

Dall'altro lato si avanzano solo richieste, prescrizioni, e si intuisce una somma prudenza. L'*Elektra* lasciata in un canto nel corso del primo incontro è un indizio emblematico, quanto lo sguardo tragico registrato da Kerr. Forse quella sera nel retro del palchetto a Berlino la Duse ha davvero paura. Di una figura che le somiglia, di aspettative troppo grandi, di un talento altrui. Di un copione già recitato.

Elektra is a vile thing [...] has no wonderful sound to send ideas tingling through my blood» (cfr. *SW VII*, p. 414). *Elektra* viaggiò anche sull'onda di queste mediazioni linguistiche non sempre ineccepibili, ma essenziali nella stagione teatrale otto-novecentesca.

³⁷ Cit. in *SW VII*, p. 409 [il più puro piacere della mia vita, [...] della mia vita di poeta]