

Codificazione della violenza: l'*Elektra* di Hugo von Hofmannsthal

Linda Puccioni

Abstract: L'*Elektra* hofmannsthaliana costituisce un importante punto di svolta nel passaggio dalla lirica giovanile al teatro. Ispirata al dramma di Sofocle, ma con elementi più simili a quella di Euripide, essa propone una connotazione linguistica, una caratterizzazione dei personaggi e una messa in scena del tutto innovativa e anticonvenzionale. Il sangue, rappresentazione concreta della violenza inaudita che contraddistingue l'intero dramma, è il filo rosso che collega la successione delle vicende. Le parole si trasformano in armi e la sete di vendetta della protagonista muove l'azione. Il finale culmina con un atto di violenza supremo che vede il ribaltamento dei ruoli: i carnefici diventano vittime e le vittime carnefici. È questa l'unica soluzione per porre fine al cerchio di brutali sofferenze.

1. Hugo von Hofmannsthal: dalla lirica al dramma

Il giovane Hofmannsthal entra in maniera prorompente nella scena letteraria viennese di fine secolo grazie al suo straordinario e precocissimo talento, (di) mostrato principalmente attraverso i componimenti lirici. Poco più che sedicenne, il *Wunderkind* dai pantaloni corti e l'aria affabile inizia a frequentare i caffè viennesi incantando con i suoi versi gli intellettuali del tempo. I primissimi anni del Novecento stabiliscono però un'importante cesura sia nella sua vita artistica che in quella privata. Se da un lato, infatti, il matrimonio e la nascita della prima figlia coincidono con la decisione di lasciare la carriera accademica per vivere della sua arte, dall'altro il poeta, mosso da una profonda onestà intellettuale, decide di abbandonare la poesia per dedicarsi ora a un'arte cosiddetta del 'sociale'.

Le cause e poi le conseguenze di questa forte crisi interiore si ritrovano nelle parole di Lord Chandos nel famoso *Brief*, il quale, uscito nel 1902, sancisce non solo un drastico cambiamento di rotta all'interno dell'opera hofmannsthaliana, ma diventa al tempo stesso il testo emblematico dell'epoca, il manifesto letterario dell'esperienza della crisi in tutte le sue forme – della parola e del linguaggio, dell'io come individuo e come soggetto poetico. Da quel momento Hofmannsthal si dedica a una produzione letteraria estremamente variegata ed

Linda Puccioni, University of Siena, Italy, linda.puccioni@unisi.it

Referee List (DOI 10.36253/fup_referee_list)

Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup_best_practice)

Linda Puccioni, *Codificazione della violenza: l'Elektra di Hugo von Hofmannsthal*, © Author(s), CC BY-SA, DOI 10.36253/979-12-215-0278-7.08, in Paola Bellomi, Carla Francellini, Maria Beatrice Lenzi, Ada Milani, Niccolò Scaffai (edited by), *La violenza nel teatro contemporaneo. Lingue e linguaggi a confronto*, pp. 95-106, 2023, published by Firenze University Press and USiena PRESS, ISBN 979-12-215-0278-7, DOI 10.36253/979-12-215-0278-7

eterogenea, che comprende scritti teorici e resoconti di viaggio, racconti in prosa e saggi, drammi teatrali, commedie e libretti d'opera.

Il teatro, da sempre una costante nella sua vita, diventa in questo delicato momento di transizione e riscoperta l'elemento fondamentale, istanza primaria nella sua affermazione artistica. L'attenta e raffinata istruzione ricevuta da bambino, l'assidua frequentazione del Burgtheater e lo studio fin da piccolo dei classici contribuiscono a creare nel giovane non solo un'assimilazione dei più alti modelli drammaturgici, ma anche una profonda consapevolezza dell'istituzione sia culturale che sociale che il teatro – soprattutto nella Vienna di inizio secolo – rappresenta. Nel passaggio dalla lirica al dramma egli si dedica per la prima volta a uno studio pragmatico dei grandi classici, alla ricerca di un nuovo linguaggio, in grado ora – a differenza di quello poetico – di dar voce al mondo circostante e al tempo attuale. Ed è proprio in questa ricerca che giunge al mito come realtà metastorica, che trascende la contingenza temporale, per affermare una verità e una validità eterna¹. L'*Elektra* segna un importante punto di svolta, una prova di ricerca e sperimentazione, la tappa necessaria nella transizione dall'opera giovanile – prevalentemente lirica – a quella della maturità.

2. «Frei nach Sophokles»: la riscrittura del mito

Il primo frutto dello studio rigoroso e approfondito dei classici è il *Vorspiel zur Antigone des Sophokles*. Scritto nel 1900 per una compagnia teatrale studentesca, il prologo descrive l'incontro, sul palcoscenico ormai vuoto, tra uno dei giovani attori e il Genio della tragedia. La composizione dell'*Elektra*, in un momento di passaggio e di ricerca formale, costituisce una tappa di estrema importanza. L'idea attorno alla riscrittura del mito risale all'estate del 1901 durante la quale, tra le altre, Hofmannsthal rilegge l'*Elektra* di Sofocle. Come egli stesso racconta in un appunto di diario, subito ebbe una sorta di visione: «quell'Elektra si trasformò subito in un'altra»². Pure il finale gli fu subito chiaro. Anche lo stile fu inequivocabile, il presupposto era qualcosa di completamente opposto. Nell'estate del 1901 Hofmannsthal legge l'*Ifigenia* di Goethe e prova una sorta di ripugnanza per l'atmosfera dannatamente umana di quel dramma che, come noto, rappresenta il momento culminante del classicismo goethiano ed è icona di equilibrio e misura nella forma e nella resa dei sentimenti. Hofmannsthal dichiara con fermezza di voler attuare una violenta emancipazione dai modelli classici, per contrapporre alla greccità della luce apollinea, che aveva incantato Goethe e Winkelmann, una rappresentazione completamente diversa, basata sulla scoperta di aspetti notturni e dionisiaci. È qui che risiede la sua grande innovazione, ovvero nella forte contrapposizione al teatro classico, a partire

¹ A. Landolfi, *Hofmannsthal e il mito classico*, Artemide, Roma 1995, p. 34.

² «Sogleich verwandelte sich die Gestalt dieser Elektra in eine andere», H. von Hofmannsthal, *Gesammelte Werke, Reden und Aufsätze III*, hrsg. von B. Schoeller, I. Beyer-Ahlert, R. Hirsch, Fischer, Frankfurt a. M. 1980, p. 452. Dove non diversamente specificato, la traduzione è di chi scrive.

soprattutto dalla messa in scena. Proprio perché fondamentale nella caratterizzazione del dramma, Hofmannsthal ha curato minuziosamente le istruzioni di regia, scrivendo parallelamente alla sua *Elektra* le *Szenische Vorschriften*, ovvero le indicazioni sceniche. In forte contrapposizione con l'ambientazione classicistica della tradizione del Burgtheater, dove il palazzo reale avvolto da luce e pomposità occupava sempre lo sfondo delle tragedie greche, l'idea che aveva ora Hofmannsthal si sposa da subito con il marchio unico di Max Reinhardt. Il regista, fondatore del Kleines Theater di Berlino, era famoso per il suo stile innovativo e anticonvenzionale, che puntava a una piena libertà espressiva e artistica incentrata nello stretto collegamento con il pubblico, con la realtà quotidiana, col vivere sociale. Quando, nel maggio 1903, la sua compagnia porta in scena a Vienna *L'albergo dei poveri* di Gorki, Hofmannsthal non solo ha occasione di conoscere da vicino il regista, ma rimane profondamente colpito dall'interpretazione dell'attrice Gertrud Eysoldt, già famosa per l'interpretazione della Salomè di Wilde, alla quale vede subito cucito addosso il ruolo di Elettra. Eysoldt era conosciuta nell'ambiente per il suo modo particolare di recitare, che tendeva a dare un'immagine moderna della donna, quasi innaturale, capace di affascinare e spaventare al contempo. Hofmannsthal descrive l'incontro con l'attrice come un momento rivelatore, punto di inizio di un sodalizio artistico di grande intensità. Egli sembra aver colto nel suo modo di recitare la possibilità di superare la parola letteraria attraverso il gesto corporeo. L'attrice a sua volta percepisce subito, nella riscrittura hofmannsthaliana, l'essenza profonda del personaggio di Elettra; così scrive in una lettera appena dopo la lettura del dramma:

Stanotte ho portato a casa l'*Elektra* e l'ho appena letta. Giaccio distrutta davanti a lei, soffro, soffro, grido per questo atto di violenza – temo le mie stesse forze, questa pena, che mi aspetta. Ne soffrirò terribilmente. Ho la sensazione che la potrò recitare solo una volta. Vorrei fuggire da me stessa³.

La riscrittura hofmannsthaliana del dramma sofocleo mantiene di quest'ultimo la struttura drammaturgica, vi apporta però modifiche significative nel linguaggio e nel contenuto, non da ultimo nella caratterizzazione dei personaggi e nel finale. Si tratta, del resto, di una «riscrittura libera, molto libera dell'*Elettra* di Sofocle»⁴, come afferma lo stesso Hofmannsthal. Nonostante il richiamo a Sofocle sia, oltre che esplicito, indiscutibile, si notano elementi che più si avvicinano all'*Elettra* euripidea, come ad esempio la mancanza di un ordine religioso supremo che muova l'azione, la quale nasce invece prevalentemente da pulsioni

³ «Heute 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 Gewalttätigkeit – ich fürchte mich vor meinen eigenen Kräften – vor dieser Qual, die auf mich wartet. Ich werde fürchtbar leiden dabei. Ich habe das Gefühl, dass ich sie nur einmal spielen kann. Mir selbst möchte ich entfliehen», G. Eysoldt, H. von Hofmannsthal, *Der Sturm Elektra. Briefe*, hrsg. von L. M. Fiedler, Residenz, Wien 1996, p. 9.

⁴ «Es ist eine freie, sehr freie Bearbeitung der "Elektra" des Sophokles», H. von Hofmannsthal, *Briefe 1900-1909*, Bermann-Fischer, Wien 1937, p. 127.

interiori e disordini della psiche. Il dramma sofocleo si apre all'alba con l'arrivo di Oreste al palazzo; Hofmannsthal invece, eliminando completamente questo particolare, introduce subito l'eroina, unica protagonista, sulla quale si concentra l'intera vicenda. L'ambientazione inoltre non è più davanti al palazzo reale, ma in un cortile interno, in uno spazio stretto e angusto. Fondamentali per la giusta rappresentazione del dramma sono le scelte sull'illuminazione, imprescindibile anche per la caratterizzazione dei personaggi.

Un importante elemento di innovazione e netta distanza dal mito classico è la completa eliminazione del coro e con esso la perdita di quella entità umana e mediatrice, che spesso nella tragedia antica si opponeva all'influsso di forze irrazionali e incontrollabili. Le ancelle, che in Sofocle accudivano Elettra, sono ora un gruppo di schiave ostili. Il coro, solitamente forza moderatrice all'interno del dramma, lascia, con la sua assenza, il personaggio di Elettra completamente solo, senza alcun sostegno e quindi esposto alla collisione con gli altri personaggi. Significativa appare anche la diminuzione, nel dramma hofmannsthaliano, del ruolo di Oreste. Se in Sofocle è lui ad aprire l'atto e a godere della stessa rilevanza scenica di Elettra, ora la sua comparsa è relegata soltanto alla scena finale. L'autore vuole chiaramente dare al suo dramma un'impronta puramente femminile, dove tutta l'attenzione si concentra sulle tre donne. Un ulteriore elemento fondamentale per la caratterizzazione del nuovo personaggio di Elettra è l'eliminazione completa del precedente dell'uccisione di Ifigenia, e con esso la motivazione dell'assassinio di Agamennone per mano della sua sposa. Questo trasforma il delitto di Clitennestra in un atto, seppur premeditato, puramente passionale, probabilmente compiuto in un momento allucinatorio.

La versione hofmannsthaliana del dramma è un atto unico composto da una parte introduttiva, dove le serve attorno al pozzo parlano di Elettra, cinque sequenze dialogiche, che prevedono sempre l'interazione della protagonista rispettivamente con il padre assassinato, con Clitennestra, con Crisotemide e poi con Oreste, e una conclusione, cioè l'uccisione di Clitennestra e di Egisto e la danza finale di Elettra. Già dalla sua entrata in scena, la protagonista appare fortemente connotata da alcuni tratti sostanziali: essa è sola, emarginata e intrappolata nel ricordo dell'uccisione del padre e nella previsione della vendetta che lo riscatterà. La disparità con la sorella Crisotemide è evidente; se Elettra è incatenata al passato, divorata dall'odio nei confronti della madre, la sorella vorrebbe dimenticare e vivere una vita che possa realizzarla come moglie e madre. Clitennestra invece, arrogante nella sua superiorità, ma anche angosciata nel profondo, ha sognato il ritorno di Oreste, in seguito alla visione-maledizione mandata da Elettra, secondo la quale sarà proprio suo figlio a ucciderla. La notizia della morte di Oreste giunge al palazzo creando forte scompiglio e profonda disperazione in Elettra, la quale vedeva nell'arrivo del fratello l'unica possibilità di compiere la sua vendetta. Così la protagonista si ritrova di nuovo sola, isolata nella sua follia allucinatoria, tanto che l'arrivo di Oreste nelle vesti di forestiero non la scuote dalla sua posizione, ma la rende ancora più ostile. Il riconoscimento tra i fratelli è l'unico momento in cui la tensione si allenta. La vendetta può giungere ora al suo definitivo compimento: Oreste entra nel palazzo, uccide Clitennestra e poi Egisto, mentre Elettra,

da fuori, lo incita a colpire ancora. Poi Elettra chiama tutti a raccolta e inizia una danza senza nome che la vede alla fine stramazzone al suolo.

3. «Il sangue eterno del delitto»: la violenza dell'Elektra

3.1. Nella messa in scena

Nelle *Szenische Vorschriften zu Elektra*, ovvero le indicazioni sceniche, scritte in maniera minuziosa e dettagliata parallelamente al dramma, Hofmannsthal fornisce materiale prezioso per la rappresentazione. Suddivise in *Bühne* (palco), *Beleuchtung* (illuminazione) e *Kostüme* (costumi), le indicazioni forniscono non solo la cornice funzionale alla comprensione del testo e dell'intenzione del suo autore, ma sono fondamentali per la caratterizzazione dei personaggi.

Già in apertura di scena sorprende l'ambientazione in un cortile interno nel retro del palazzo, e non davanti al palazzo reale come di consueto. Spoglio di ogni elemento classicheggiante e di ogni pomposità, il palco è semivuoto, essenziale:

La scena è assolutamente priva di colonne, d'ampie scalinate, di tutte quelle banalità anticheggianti atte più a scemare che a accrescere la suggestione. Essa deve dare il senso dell'angustia, dell'isolamento, d'una stretta senza scampo. [...] È il cortile interno del palazzo reale, cinto da edifici che racchiudono abitazioni di schiavi e stanze di lavoro⁵.

L'immagine predominante e costante in tutto il dramma è quella del sangue. Simbolo della violenza in ogni sua forma, il sangue è la conseguenza visibile dell'azione cruenta già avvenuta, è la rappresentazione concreta del dolore. Non solo Elettra macchia costantemente le sue parole con il sangue dell'odio, della vendetta, della morte, ma anche a livello scenico la sua presenza è preponderante. L'azione si svolge principalmente al buio, in penombra, in un clima angusto e cupo. L'unico colore che appare, non a caso, è il rosso. Come indica Hofmannsthal:

coprire la scena di strisce di un nero intenso e di macchie rosse. L'interno della casa è, da principio, completamente in ombra, porte e finestre sembrano sinistri arti neri. Questa illuminazione raggiunge la sua massima intensità durante il monologo d'Elettra, e sul muro, per terra, sembra che ardano grandi macchie di sangue. Durante la scena Crisotemide-Elettra il rosso si smorza, tutto il cortile affonda nella penombra⁶.

⁵ H. von Hofmannsthal, *Elektra*, trad. it. Giovanna Bemporad, Vallecchi, Firenze 1956, p. 99. «Dem Bühnenbild fehlen vollständige jene Säulen, jene breiten Treppenstufen, alle jene antikisierenden Banalitäten, welche mehr geeignet sind, zu ernüchtern als suggestiv zu wirken. Der Charakter des Bühnenbildes ist Enge, Unentfliehbarkeit, Abgeschlossenheit [...]. Es ist der Hinterhof des Königspalastes, eingefasst von Anbauten, welche Sklavenwohnungen und Arbeitsräume enthalten», Id., *Gesammelte Werke, Dramen II*, hrsg. von B. Schoeller, R. Hirsch, Fischer, Frankfurt a. M. 1979, p. 240.

⁶ Id., *Elektra*, 1956, cit., p. 100. «Die Bühne mit Streifen von tiefem Schwarz und Flecken von Rot zu bedecken. Das Innere des Hauses liegt zunächst ganz im Dunkel, Tür und Fenster

Anche la prima apparizione di Elettra è preceduta da un'indicazione scenica precisa, non casuale: «Dalla casa esce Elettra. È sola con le macchie di luce rossa che dai rami del fico cadono obliquamente a terra e sui muri, come macchie di sangue»⁷.

Il buio, il rosso sangue e la luce muovono l'andamento del dramma; nella loro presenza e cambio di posizione anticipano, intensificano e completano ciò che le parole e le azioni dei personaggi mettono in scena. Come precisa Hofmannsthal nelle indicazioni sceniche, sono proprio i giochi di luce a creare la *Stimmung*; il cielo della sera è «un elemento dell'atmosfera, il fatto che in questo triste cortile interno sia buio, mentre *fuori* nel mondo è ancora giorno»⁸ è indicativo e per nulla casuale.

3.2. Nel linguaggio

Sulla correlazione tra violenza e parole Hofmannsthal sembra essere molto consapevole già in giovane età. Così scrive nel 1895:

solitamente non sono le parole nella violenza degli uomini, ma gli uomini nella violenza delle parole. Le parole non si prestano a qualcosa, ma consumano la vita degli uomini per intero. Quando apriamo la bocca con noi parlano sempre diecimila morti⁹.

La riscrittura dell'Elettra, in un momento cruciale della sua carriera e in una fase di sperimentazione linguistica, sembra sorreggersi su un equilibrio artistico radicato su una certezza: l'estrema violenza che pervade tutto il dramma. Ogni sera, al calar del sole, Elettra, in uno stato di alienazione e semiveglia, invoca il padre defunto, rivive la sua uccisione e anticipa l'azione che lo riscatterà. La crudeltà che l'ha resa vittima di un dolore atroce ha la stessa intensità della sua sete di vendetta. Per le sue scelte estremamente innovative e del tutto anticonvenzionali, Hofmannsthal si sente quasi in dovere, parallelamente alla stesura del dramma, di scrivere la *Verteidigung der Elektra*, una vera e propria difesa della sua – nuova – Elettra. Si tratta di una spiegazione, quasi una giustificazione di alcuni punti, vista la connotazione del mito per molti versi assolutamente distante,

wirken als unheimliche schwarze Höhlen. Diese Beleuchtung ist am stärksten während des Monologes Elektra, und auf der Mauer, auf der Erde scheinen große Flecken von Blut zu glühen. Während der Szene Chrysothemis-Elektra nimmt die Röte ab, der ganze Hof versinkt in Dämmerung», Id., *Gesammelte Werke, Dramen II*, cit., p. 241.

⁷ Id., *Elettra*, trad. it. Giovanna Bemporad, Garzanti, Milano 1999, p. 17. «Aus dem Hause tritt Elektra. Sie ist allein mit den Flecken roten Lichtes, die aus den Zweigen des Feigenbaumes schräg über den Boden und auf die Mauern fallen, wie Blutflecke», Id., *Gesammelte Werke, Dramen II*, cit., p. 190.

⁸ «Es ist ein Element der Stimmung, daß es in diesem traurigen Hinterhof finster ist, während es *draußen* in der Welt noch hell ist», ivi, p. 241.

⁹ «Denn für gewöhnlich stehen nicht die Worte in der Gewalt der Menschen, sondern die Menschen in der Gewalt der Worte. Die Worte geben sich nicht her, sondern spinnen alles Leben von den Menschen ab [...]. Wenn wir den Mund aufmachen, reden immer zehntausend Tote mit», Id., *Gesammelte Werke, Reden und Aufsätze I*, hrsg. von B. Schoeller, R. Hirsch, Fischer, Frankfurt a. M. 1979, p. 480.

se non opposta, alla versione originale. Così il drammaturgo mette in un certo senso le mani avanti con il pubblico e con la critica, la quale, seppur con reazioni diverse, rimane unanime soprattutto su un aspetto, cioè la violenza inaudita che caratterizza l'intera pièce. Egli scrive esplicitamente: «Dobbiamo creare di nuovo il fremito del mito. Dal sangue far emergere nuovamente le ombre»¹⁰.

Il *Leitmotiv* del sangue pervade, oltre che la messa in scena, anche il linguaggio. Ancor prima di entrare in scena Elettra viene introdotta dalle serve che parlano di lei attorno al pozzo. Già qui si ricorda la violenza accaduta; una serva dice «noi laviamo con acqua e con sempre nuova acqua il sangue eterno del delitto dal pavimento»¹¹. La prima impressione che si ha di Elettra, per bocca delle serve, è quella di una bestia, di una creatura selvaggia, «rabbiosa come un gatto selvatico»¹² – nel testo originale viene usato l'aggettivo *giftig*, letteralmente «velenosa». Le sue mosse sono sinistre, l'attrice mantiene infatti sempre una posizione china, mai eretta, quasi come quella di un animale; agisce a stretto contatto con il terreno, seduta, inginocchiata, spesso rannicchiata. Si getta a terra ripetutamente e si rialza con furia selvaggia¹³.

Nel monologo iniziale, durante il quale Elettra rivive in uno stato allucinatorio l'uccisione del padre e fantastica sulla morte della madre, la parola *Blut* appare ben otto volte. Per primo è il sangue che scorre sugli occhi del padre («e il bagno vaporava del tuo sangue»)¹⁴, diventa poi il sangue della vendetta, quello che sgorgherà sopra la sua tomba da cento gole¹⁵; sarà infine il sangue dei suoi assassini, uccisi a loro volta. La visione della vendetta che Elettra programma in maniera maniacale ogni sera, invocando il padre defunto, appare attraverso un linguaggio fortemente violento, caricato di un impeto estremamente crudele:

Fluirà dagli assassini in ceppi, come
da brocche rovesciate, e intorno intorno
come anfore di marmo i corpi nudi
di tutti i loro complici, sia d'uomini
che di donne, staranno, e in un ruscello
turgido, in un profluvio, anima e vita
da loro a un tratto sgorgherà col sangue¹⁶.

¹⁰ «Wir müssen uns den Schauer des Mythos neu schaffen. Aus dem Blut wieder Schatten aufsteigen lassen», Id., *Gesammelte Werke, Reden und Aufsätze III*, cit., p. 443.

¹¹ Id., *Elettra*, 1999, cit., p. 15. «Daß wir mit Wasser und mit immer frischem Wasser das ewige Blut des Mordes von der Diele abspülen», Id., *Gesammelte Werke, Dramen II*, cit., p. 189.

¹² Id., *Elettra*, 1999, cit., p. 7. «Giftig wie eine wilde Katze», Id., *Gesammelte Werke, Dramen II*, cit., p. 187.

¹³ C. M. Buglioni, *La Grecia di Hofmannsthal a teatro: regia reinhardtiane*, «Acme», 69, 2, 2016, p. 51.

¹⁴ Hofmannsthal, *Elettra*, 1999, cit., p. 19. «Dein Blut rann über deine Augen, und das Bad dampfte von deinem Blut», Id., *Gesammelte Werke, Dramen II*, cit., p. 190.

¹⁵ Id., *Elettra*, 1999, cit., p. 20. «So wird das Blut aus hundert Kehlen stürzen auf dein Grab», Id., *Gesammelte Werke, Dramen II*, cit., p. 191.

¹⁶ Id., *Elettra*, 1999, cit., p. 19. «So wie aus umgeworfnen Krügen wird's aus den gebundnen Mördern fließen, rings wie Marmorkrüge werden nackte Leiber von allen ihren Helfern sein, von Männern und Frauen, und in einem Schwall, in einem geschwollenen Bach wird ihres Lebens Leben aus ihnen stürzen», Id., *Gesammelte Werke, Dramen II*, cit., p. 191.

Il filo rosso del sangue collega l'intera vicenda. Esso è presente non solo nel delirio allucinatorio di Elettra, ma anche nelle immagini che scandiscono il suo monologo iniziale; il sangue passa da essere prima quello degli assassini («il loro sangue deve perciò sgorgare al tuo servizio»)¹⁷ alla linfa che lega la famiglia («e noi, tuo figlio Oreste e le tue figlie, noi tre, tuo sangue»)¹⁸. Infine è sempre il sangue che, evaporando, forma una tenda purpurea, che funge da sipario, simbolo di vittoria:

quando tutto questo
sia compiuto, e dal fumo acre del sangue
che il sole attira a sé, siano innalzate
tende purpuree, allora noi, tuo sangue,
danziamo a cerchio intorno alla tua tomba¹⁹.

La forte carica vendicativa non caratterizza solo le parole e le intenzioni di Elettra, ma anche quelle della madre Clitennestra. Quest'ultima, infatti, visibilmente sofferente sia nel corpo che nell'animo, perseguitata ormai dalla paura e tormentata dallo sguardo della figlia che la vuole morta, ripropone immagini sanguinarie e violente. Così parla a Elettra dei suoi incubi:

Che ha da versare sangue? La tua stessa
nuca quando ti ha presa il cacciatore!
Lui ti afferra: ma solo in corsa! Chi
scanna una vittima nel sonno? Lui
ti caccia dal tuo covo, lui t'insegue
per la casa! E se vuoi fuggire a destra,
ci sta il letto! A sinistra schiuma il bagno
come sangue! Le torce e il buio gettano
su te reti di morte rosse e nere²⁰.

Alla fine del dialogo tra madre e figlia, giunge al palazzo la falsa notizia della morte di Oreste. Elettra, ormai in preda allo sconforto più totale, non riconosce il fratello nello straniero appena arrivato. Anche quest'ultimo non riconosce la sorella in quella figura così trasandata, animalesca. Qui è di nuovo l'immagine del sangue a veicolare la scena, quel vincolo carnale e al tempo stesso simbolo

¹⁷ Id., *Elettra*, 1999, cit., p. 21. «Darum muß ihr Blut hinab, um dir zu Dienst zu sein», Id., *Gesammelte Werke, Dramen II*, cit., p. 191.

¹⁸ Id., *Elettra*, 1999, cit., p. 21. «Und wir, dein Blut, dein Sohn Orest und deine Töchter», Id., *Gesammelte Werke, Dramen II*, cit., p. 191.

¹⁹ Id., *Elettra*, 1999, cit., p. 21. «Wenn alles dies vollbracht und Purpurgezelte aufgerichtet sind, vom Dunst des Blutes, den die Sonne an sich zieht, dann tanzen wir, dein Blut, rings um dein Grab», Id., *Gesammelte Werke, Dramen II*, cit., p. 191.

²⁰ Id., *Elettra*, 1999, cit., p. 69. «Was bluten muß? Dein eigenes Genick, wenn dich der Jäger abgefangen hat! Er fängt dich ab: doch nur im Lauf! Wer schlachtet ein Opfertier im Schlaf! Er jagt dich auf, er treibt dich durch das Haus! Willst du nach rechts, da steht das Bett! Nach links, da schäumt das Bad wie Blut! Das Dunkel und die Fackeln werfen schwarze Todenetze über dich», Id., *Gesammelte Werke, Dramen II*, cit., p. 209.

di morte. Oreste si rivolge incredulo a Elettra dicendole: «Non posso non pensare che con quelli che sono morti, Agamennone e Oreste, tu devi avere vincoli di sangue»²¹, e sempre su questa scia risponde Elettra: «Vincoli? Sono questo sangue! Il sangue del re Agamennone, sparso vilmente! Mi chiamo Elettra»²².

3.3. Nell'azione

Se la violenza dell'*Elektra* hofmannsthaliana si presenta inizialmente nella sua rappresentazione scenica, nelle luci rosse che macchiano di sangue il palco e impregnano il linguaggio di tutti i personaggi, allora il dramma non si può concludere se non con la crudeltà dell'azione. Il compimento della vendetta, che vede i carnefici vittime e le vittime carnefici, chiude il cerchio di brutali sofferenze. Il piano della vendetta, escogitato, calcolato e già previsto da Elettra nella sua follia maniacale, riguarda l'uccisione della madre e di Egisto nella stessa modalità in cui loro hanno ucciso Agamennone. La violenza, prima nelle intenzioni e nelle parole di Elettra, si tramuta ora in azione. Elettra esclama:

Beato chi può fare! L'azione è come un letto
 su cui l'anima ha tregua, come un letto
 di balsamo, su cui può darsi tregua
 l'anima, ch'è ferita, incendio, accesso
 ed una fiamma!²³

Una volta che Oreste entra nel palazzo per compiere il delitto, Elettra cade in preda a una tensione spasmodica, che culmina con l'incitamento ossessivo, durante il delitto, a colpire, colpire ancora:

sola, in una tremenda sospensione. Corre su e giù davanti alla porta, sempre nel medesimo tratto, a capo chino, come una fiera chiusa nella gabbia. D'un tratto si arresta e dice
 Non ho potuto, ahimè, dargli la scure!
 Sono andati, e non ho potuto dargli
 la scure. Non vi sono dei nel cielo!
Di nuovo una terribile attesa. Ed ecco risuona dall'interno, altissimo, il grido di Clitennestra.
 Elettra grida come un'ossessa
 Colpisci un'altra volta!²⁴

²¹ Id., *Elettra*, 1999, cit., p. 107. «Ich kann nicht anders, als zu denken: du mußt ein verwandtes Blut zu denen sein, die starben, Agamemnon und Orest», Id., *Gesammelte Werke, Dramen II*, cit., p. 222.

²² Id., *Elettra*, 1999, cit., p. 107. «Verwandt? Ich bin dies Blut! Ich bin das hündisch vergoßne Blut des Königs Agamemnon! Elektra hieß ich», Id., *Gesammelte Werke, Dramen II*, cit., p. 222.

²³ Id., *Elettra*, 1999, cit., pp. 123; 125. «Der ist selig, der tuen darf! Die Tat ist wie ein Bette, auf dem die Seele ausruht, wie ein Bett von Balsam, drauf die Seele ruhen kann, die eine Wunde ist, ein Brand, ein Eiter und eine Flamme!», Id., *Gesammelte Werke, Dramen II*, cit., p. 228.

²⁴ Id., *Elettra*, 1999, cit., pp. 127; 129. «Allein, in entsetzlicher Spannung. Sie läuft auf einem Strich vor der Tür hin und her, mit gesenktem Kopf, wie das gefangene Tier im Käfig. Plötzlich steht sie still

L'intensità scenica, fin ora statica e caratterizzata prevalentemente da monologhi o dialoghi, raggiunge qui il suo *acme*. L'uccisione degli assassini per mano di Oreste ripristina gli assetti al palazzo, ristabilendo l'ordine perduto. La violenza che in origine aveva rotto gli equilibri e inceppato il tempo interiore di Elettra è la sola arma che a sua volta può riportare la quiete. Nel corso dell'intero dramma le parole si manifestano come armi e si concretizzano nel finale attraverso un atto di violenza supremo.

Così Elettra, finalmente libera dal ricordo di un passato che l'ha divorata e dalle catene di un presente ossessionato dalla vendetta, delirante di gioia, si lascia trasportare in una «danza senza nome»²⁵. È una danza alla quale non può e non riesce a sottrarsi. Guidata da una musica che solo lei sente, procede con gesti spasmodici, come una menade, esorta tutti a seguirla e danzare, a tacere e danzare in un delirio dionisiaco, e stramazza al suolo.

Elettra rannicchiata sulla soglia

Se non sento? Se non sento?

La musica? Esce da me stessa. I mille
che portano le fiaccole, e i cui passi –
interminabile teoria di passi –
fanno ovunque la terra rimbombare
sorda, tutti mi attendono: so bene
che tutti attendono, perch'io la danza
devo condurre, e io non posso: vasto,
sconfinato l'oceano mi sommerge
le membra col suo peso, e io non posso
levarmi!

[...]

*Elettra si è alzata. Discende dalla soglia. Ha gettato indietro il capo come una menade.
Alza le ginocchia, stende le braccia, è una danza senza nome quella in cui procede.*

[...]

Elettra si arresta, la fissa con gli occhi sbarrati

Taci e danza. Qui accorrete
tutti! Unitevi tutti! Io porto il peso
della gioia, e davanti a voi qui danzo.
Chi è come noi felice, altro non deve
che tacere e danzare!

*Muove ancora alcuni passi del più spasmodico trionfo e stramazza a terra*²⁶.

und sagt: Ich habe ihm das Beil nicht geben können! Sie sind gegangen und ich habe ihm das Beil nicht geben können. Es sind keine Götter im Himmel! Abermals ein furchtbares Warten. Da tönt von drinnen, gellend, der Schrei der Klytämnestra. Elektra schreit auf wie ein Dämon: Triff noch einmal!», Id., Gesammelte Werke, Dramen II, cit., p. 229.

²⁵ Id., *Elettra*, 1999, cit., p. 141. «Es ist ein namenloser Tanz», Id., *Gesammelte Werke, Dramen II*, cit., p. 233.

²⁶ Id., *Elettra*, 1999, cit., p. 141. «Elektra auf der Schwelle kauern. Ob ich nicht höre? Ob ich die Musik nicht höre? Sie kommt doch auf mir heraus. Die Tausende, die Fackeln tragen und deren Tritte, deren uferlose Myriaden Tritte überall die Erde dumpf dröhnen machen, alle

La danza di Elettra, oggetto di grande attenzione da parte della critica, non rappresenta, come sperato, la celebrazione della vittoria e la riconciliazione con gli dèi, ma si trasforma presto in un rituale spasmodico e folle, nel rito forsennato di una menade che finisce con la sua autodistruzione²⁷. Il ballo tanto atteso non diventa una danza collettiva e partecipata, i cui componenti riproducono uno schema sociale ordinato, ma si trasforma in una celebrazione della disperazione, nella quale la protagonista, in uno straniamento estatico, si isola dal resto mondo²⁸. La danza quindi, ora non più erotico-decadente alla Salomè, ma demoniaco-dionisiaca secondo lo spirito del mito antico, rappresenta a pieno «la dissoluzione dell'io della donna nell'ambiente che la circonda, il vorticare rapido verso la morte»²⁹. La morte di Elettra non appare quindi tanto come un segno di vittoria, ma piuttosto come il trionfo di una tragica impotenza, di un'ambivalenza dionisiaca irrisolta che rimanda a pieno allo spirito e alla cultura del suo tempo³⁰.

4. Conclusioni

Già da una prima lettura del dramma ciò che colpisce è senza dubbio la sofferenza, il dolore disumano di Elettra, la violenza estrema che governa l'intera opera. Considerando infatti la violenza come danno o distruzione intenzionale di un individuo per mano di un altro³¹, appare evidente che il dramma hofmannsthaliano ne sia una completa rappresentazione.

In un clima di cambiamento e innovazione, in cui l'arte trasforma i suoi canoni e la psicoanalisi si fa strada nell'indagine della psiche, Hofmannsthal presenta la riscrittura di un mito che si sposa bene con le tendenze del fine secolo viennese, e rappresenta la sua eroina discostandosi molto dal modello classico greco. Attraverso la struttura performativa della tragedia, ora in una forma in netto contrasto con la concezione goethiana di classicità, egli non solo apre lo

warten sei auf mich: ich weiß doch, daß sie alle warten, weil ich die Reigen führen muß, und ich kann nicht, der Ozean, der ungeheure, der zwanzigfache Ozean begräbt, mir jedes Glied mit seiner Wucht, ich kann mich nicht heben! [...] *Elektra hat sich erhoben. Sie schreit von der Schwelle herunter. Sie hat den Kopf zurückgeworfen wie eine Mänade. Sie wirft die Knie, sie reckt die Arme aus, es ist ein namenloser Tanz, in welchem sie nach vorwärts schreitet.* [...] *Elektra bleibt stehen, sieht starr auf sie hin Schweig, und tanze. Alle müssen herbei! Hier schließt euch an! Ich trag die Last des Glückes, und ich tanze vor euch her. Wer glücklich ist wie wir, dem ziemt nur eins: schweigen und tanzen! Sie tut noch einige Schritte des angespanntesten Triumphes uns stürzt zusammen»,* Id., *Gesammelte Werke, Dramen II*, cit., pp. 233-234.

²⁷ F. Cercignani, *Elettra e la prigioniera dell'io. La tragedia e il "libretto" di Hofmannsthal*, «Studia Austriaca», XIV, 2006, p. 55.

²⁸ H. R. Brittnacher, *Erschöpfung und Gewalt. Opferphantasien in der Literatur des Fin de siècle*, De Gruyter, Köln 2002, p. 158.

²⁹ Buglioni, *La Grecia di Hofmannsthal*, cit., p. 51.

³⁰ E. Raponi, *L'Elettra (1903) di Hugo von Hofmannsthal tra Sofocle e D'Annunzio*, «Studia Austriaca», XXI, 2013, pp. 153-154.

³¹ J. Wertheimer, *Ästhetik der Gewalt. Ihre Darstellung in Literatur und Kunst*, Athenäum, Frankfurt a. M. 1986, p. 10.

spazio a interrogativi e riflessioni, ma ripropone il mito nella sua forma primordiale, selvaggia, fondendo la dimensione istintuale-animalesca a quella artistica-apollinea. Il racconto, seppur in una nuova veste, di un 'già noto' incoraggia così la riflessione non solo sull'incontro-scontro tra individuo e società, ma tanto anche sui contrasti interni all'animo umano³².

³² Buglioni, *La Grecia di Hofmannsthal*, cit., p. 48.