

Indice

Introduzione

I. *L'inizio di una lunga collaborazione*, p. 7; II. Elektra, «Tragedia in un atto, tratta liberamente da Sofocle». *Elettra nella tragedia antica*, p. 20; III. *La Grecia di Hofmannsthal. Elettra come «dionysischer Mensch»*, p. 32; IV. *Elettra-Amleto*, p. 41; V. *Elettra come donna isterica*, p. 45; VI. *Conclusione: dal dionisiaco-arcaico alla donna isterica*, p. 54; VII. *Una nuova visione teatrale*, p. 88; VIII. *L'Elektra in teatro*, p. 100.

Hugo von Hofmannsthal e Max Reinhardt: vita e produzione artistica	121
<i>Elektra</i> di Hugo von Hofmannsthal	133
Elektra. <i>Tragödie in einem Aufzug</i> Elettra. <i>Tragedia in un atto</i>	137
Bibliografia	261

Introduzione

I. *L'inizio di una lunga collaborazione*

Nella storia del teatro l'*Elektra* occupa un posto assai singolare: scritta da Hugo von Hofmannsthal nel 1903, l'astro più luminoso del momento sul firmamento letterario viennese, è tuttavia impensabile senza l'apporto di Max Reinhardt, il più brillante e geniale regista della scena teatrale tedesca di allora. Singolari anche le circostanze in cui si conobbero. Che i due astri, il poeta e l'uomo di teatro, dovessero incontrarsi era chiaro (e per la storia del teatro imprescindibile), ma che, nonostante la comune origine viennese quest'incontro avesse luogo solo durante una *tournee* a Vienna di Max Reinhardt, che nel frattempo lavorava, con grande successo, a Berlino, fa parte di quegli strani casi che ci fanno credere nel fato.

Quanto la conoscenza di Hofmannsthal e Reinhardt abbia rappresentato una vera svolta nella successiva evoluzione di entrambi, si può comprendere pienamente soltanto a posteriori: quasi la totalità delle opere di Hofmannsthal pensate per il teatro sono nate dallo stimolo o dalla collaborazione con il regista, così come le principali tappe del lavoro di Reinhardt sono segnate da opere del drammaturgo; Hofmannsthal è stato il principale consigliere e il più eloquente osservatore ed esaminatore della particolarità di Reinhardt; Reinhardt da parte sua ha fornito i più forti impulsi creativi a Hofmannsthal¹.

1. Cfr. L.M. FIEDLER, *Theater als Kollaboration: Drama und Regie im gemeinsamen Werk von Hugo von Hofmannsthal und Max Reinhardt*, in «Modern Austrian Literatur», 7, 1974, p. 185.

Il rapporto di collaborazione e amicizia stabilitosi fra Hofmannsthal e Reinhardt, pur così importante per entrambi, è stato tuttavia poco valorizzato e indagato finora rispetto alla collaborazione del drammaturgo con il compositore Richard Strauss. In primo luogo perché l'opera di un drammaturgo e di un compositore rappresenta una realtà concreta, mentre la messa in scena di un regista è legata alla sua realizzazione sul palco, il cui ricordo può essere tutt'al più affidato alla memoria dello spettatore, a testimonianze fotografiche, a recensioni, ma una ricostruzione completa non sarà mai possibile. Uno spettacolo teatrale non è ripetibile: la sua magia consiste proprio nella sua unicità, nell'impossibilità di fermarlo nel suo compiersi. In secondo luogo c'è da dire che la scarsità di testimonianze scritte, che possano tangibilmente documentare il rapporto fra i due, ha scoraggiato la critica ad approfondire la loro, seppur straordinaria, collaborazione. Mentre per Hofmannsthal e Strauss abbiamo un ampio scambio epistolare cui far riferimento, questo canovaccio manca del tutto con Reinhardt, dal momento che i rapporti fra i due erano gestiti attraverso terzi oppure più spesso di persona, e comunque la relazione fra drammaturgo e regista era meno problematica che quella fra drammaturgo e compositore.

Le tante affinità, che così intimamente accomunavano Hofmannsthal e Reinhardt sin dall'inizio, non bastarono tuttavia a farli conoscere. Oltre a essere entrambi viennesi e per di più coetanei (Hofmannsthal è nato solo qualche mese dopo Reinhardt), erano completamente immersi nella coinvolgente atmosfera della Vienna di fine secolo. La musica, i colori, le danze, lo sfarzo, la gioia di vivere trasparivano da ogni angolo della città. Nelle strade cantavano i mendicanti, nei grandi mercati e nelle piazze bellezze e bontà di fiori, frutti e spezie venivano celebrati al suono di antiche melodie. Fin su nei vigneti si sentivano dolci musiche, quasi a voler celebrare il ricordo delle passeggiate di Mozart, Beethoven,

Haydn, Brahms, Schubert in questi luoghi incantati². I cortei nuziali, le processioni, l'Imperatore e il suo seguito, i gendarmi con i pennacchi, la guardia del corpo ungherese con le pellicce di leopardo; vivere a Vienna era un po' come essere spettatori, e se un po' più coraggiosi anche attori, di un grande spettacolo teatrale. E proprio in teatro trovavano espressione in maniera sublime i molteplici impulsi che l'antica Vienna imperiale non si stancava mai di dispensare. Era una «città di teatri come non ce n'era un'altra»³, in particolare il «Burgtheater», da cui entrambi erano magneticamente attratti, lasciò impressioni indelebili nell'animo dei due giovani che pur si sarebbero allontanati molto dalla sua autorevole tradizione. C'erano tuttavia anche degli elementi che segnavano una distanza incolmabile fra Hofmannsthal e Reinhardt. Provenivano da due mondi diversi, l'uno un aristocratico appartenente a un'agiata famiglia di banchieri, l'altro figlio di un piccolo commerciante.

Hofmannsthal ebbe la fortuna di ricevere un'ottima educazione, curata inizialmente in ogni minimo dettaglio dal padre, e raffinata poi con la frequentazione dell'«Akademisches Gymnasium» di Vienna, una scuola elitaria della monarchia austro-ungarica. L'accurata formazione, combinata con un talento innato, si rivelarono una miscela esplosiva. Appena sedicenne Hofmannsthal incontrò Hermann Bahr, figura di spicco dello «Jungwien», una nuova generazione di letterati che si faceva portavoce di tendenze innovatrici nel panorama culturale viennese. Luogo di ritrovo di questo circolo di intellettuali era il Café Griensteidl, il più famoso caffè letterario dell'epoca, di cui molto presto il giovane Hofmannsthal entrò a far parte. Al momento del suo primo

2. M. REINHARDT, *Autobiografische Notizen*, in E. FUHRICH-U. DEMBSKY-A. ADER (a cura di), *Ambivalenzen. Max Reinhardt und Österreich*, Wien, Verlag Christian Brandstätter-Österreichisches Theatermuseum, 2004, p. 13.

3. *Ibidem*.

ingresso non mancò di stupire tutti i presenti, rivelandosi come l'autore di un saggio che, come un vero *coup de foudre*⁴, aveva tanto colpito Bahr. Nessuno poteva immaginare che un giovanetto, uno studentello esile e sbarbato, con una voce ancora in formazione, che per di più portava ancora i calzoni corti da liceale, avesse dato prova di un siffatto talento⁵.

Diversamente da Hofmannsthal Reinhardt non poté permettersi un'approfondita e raffinata educazione. Nella sua famiglia, impegnata a far fronte alle ristrettezze economiche, non c'era molto tempo né interesse per l'arte, figuriamoci per il teatro! Tutto quello che sapevano di quel mondo era che «[...] il teatro era così lontano come la luna. Sapevano che si illuminava quando il sole tramonta ma questo era tutto»⁶. Primo di sette figli, il destino di Reinhardt doveva essere un altro. Il padre si aspettava che terminasse al più presto gli studi per contribuire al mantenimento della numerosa famiglia. Ma il giovane aveva tutt'altri programmi. Coraggiosamente decise di seguire la sua vocazione teatrale calcando molto presto il palcoscenico.

Quando Reinhardt si esercitava ancora come attore al «Volkstheater» di Rudolfsheim (1893-'94), Hofmannsthal era già considerato il polo d'attrazione dello «Jungwien». Nel 1894, a soli vent'anni, si era già conquistato una fama europea soprattutto in seguito a un saggio di Bahr, che lo aveva inserito nel panorama del movimento «Das neue Österreich» fondato ed eretto a contraltare del «Jüngstes Deutschland» dei naturalisti⁷.

4. H. BAHR, *Zur Überwindung des Naturalismus*, a cura di G. Wunberg, Stuttgart, Kohlhammer, 1968, p. 159.

5. S. ZWEIG, *Il mondo di ieri. Ricordi di un europeo* (1944), tr. it. di L. Mazzucchetti, Milano, Mondadori, 1994.

6. M. REINHARDT, *Autobiografische Notizen*, in L.M. Fiedler, *Max Reinhardt*, Reinbeck b.H., Rowohlt, 1975, pp. 12-13.

7. Cfr. L. MITTNER, *Storia della letteratura tedesca*, vol. III**, *Dal realismo alla sperimentazione (1820-1970)*, t. I, *Dal fine secolo alla sperimentazione (1890-1970)*, Torino, Einaudi, 1977, p. 979.

Reinhardt, che impiegava tutto il suo tempo cimentandosi nello studio di nuovi ruoli, restò in un primo tempo al di fuori di questo circolo culturale. Vi si avvicinò soltanto quando già si trovava a Berlino. Conobbe quasi per caso Richard Beer-Hofmann, Hermann Bahr e finalmente Hugo von Hofmannsthal.

Il primo faticoso incontro del regista con il poeta risale ai primi di maggio del 1903. Reinhardt si trovava a Vienna in occasione di una tournée de *L'albergo dei poveri (Nachtsyl)* di Gorkij. Hofmannsthal assisté allo spettacolo. Ne uscì entusiasta. Lo aveva profondamente colpito l'interpretazione di Gertrud Eysoldt nel ruolo di Nastja, che aveva richiamato alla sua mente un'idea che da tempo accarezzava: vide materializzarsi dinanzi ai suoi occhi la figura di Elettra, la mitica eroina greca. Il mattino seguente si recò a colazione a casa dell'amico Hermann Bahr, che aveva invitato anche Reinhardt e l'attrice Gertrud Eysoldt.

«Una persona snella [...] molto riservata. Fredda, educata. [...] La conversazione non era forzata, l'amabile ospitalità di Bahr coinvolgeva tutti nella conversazione. L'unico che risultava distaccato era Hofmannsthal»⁸. Queste furono le prime impressioni dell'attrice al suo primo incontro con il poeta. Dovette ben presto ricredersi quando finalmente prese la parola e cominciò a parlare con passione, «con un suo proprio ritmo e con un suo tempo intellettuale»⁹. Fu proprio nel corso di questa colazione che Hofmannsthal promise a Reinhardt di scrivere una *Elettra* per il suo teatro e per la Eysoldt¹⁰, da lui giudicata un'attrice formidabile.

Con la messa in scena dell'*Elektra* ci troviamo nella più congeniale delle situazioni: che vede il drammatur-

8. G. EYSOLDT, *Der Dichter und die Schauspielerin*, in G. EYSOLDT, *Der Sturm Elektra*, a cura di L.M. Fiedler, Salzburg, Residenz-Verlag, 1996, p. 5.

9. *Ibidem*.

10. H. V. HOFMANNSTHAL, *Briefe 1890-1901*, Berlin, Fischer, 1935; *Briefe 1900-1909*, Wien, Bermann-Fischer, 1937, p. 383.

go collaborare con il regista e il testo prendere forma intorno all'attrice che interpreta l'eroina.

Reinhardt aveva più volte puntualizzato quanto fosse fondamentale la scelta di un attore per la riuscita di un'opera teatrale, memore anche della sua personale esperienza, poiché ben conosceva l'energia drammatica e creativa dell'attore e condivideva in pieno la predilezione del poeta per il talento della Eysoldt.

Sicuramente per me il teatro è assai più di un'arte ausiliaria di altre arti. Il teatro ha un solo scopo: il teatro; e io credo in un teatro che appartiene all'attore. A dominare non devono essere più gli aspetti puramente letterari, come è stato negli ultimi decenni. È stato così perché il teatro era dominato dai letterati; io sono attore, mi sento attore, e per me l'attore è il naturale centro del teatro¹¹.

Quanto la Eysoldt si sentisse in sintonia con il personaggio di Elettra lo dimostra il tumulto di sensazioni suscitate dalla prima lettura del manoscritto inviatole da Hofmannsthal a teatro. In una lettera a Hofmannsthal scrisse:

Cominciai a leggerlo sulla metropolitana. Avrei potuto leggere altrettanto bene sull'autobus o al caffè, in mezzo alla confusione dei passanti – questo dramma mi avrebbe fatto sentire sola dovunque mi fossi trovata. A casa continuai a leggere e restai tutta la notte sveglia, singhiozzante, tremante, sconvolta¹².

Indubbiamente il rapporto che legava il trio del poeta, del regista e dell'attrice era del tutto particolare. Questo si percepisce chiaramente dallo scambio epistolare che Gertrud Eysoldt aveva con Hofmannsthal. Al centro della loro corrispondenza, anche se non sempre

11. Colloquio di Max Reinhardt con Arthur Kahane, in A. KAHANE, *Tagebuch des Dramaturgen*, Berlin, Cassirer 1928, p. 115 ss.

12. G. EYSOLDT, *op. cit.*, p. 6.

citato, stava Max Reinhardt, quasi a ricordare la sua fondamentale mediazione nel dialogo fra l'attrice e il poeta. Anche se la Eysoldt non riuscirà più a ricreare quell'istante di estrema vicinanza con Hofmannsthal, che si era manifestato al momento del primo incontro da Bahr, si sentirà sempre legata a lui da un sentimento di amicizia e di fratellanza. Sicuramente il rapporto con Reinhardt fu di carattere diverso. Era indubbiamente una delle sue migliori attrici che, non a caso, viene sempre nominata per prima quando si parla di attori che meglio hanno saputo incarnare il nuovo stile del regista¹³. Privatamente era legata all'amato fratello di Reinhardt, Edmund, anche se secondo Gottfried, il figlio secondogenito di Reinhardt, in realtà l'attrice non desiderava suo padre solo come regista ma anche come uomo, e il suo legame con il fratello era solo un modo per stargli vicino¹⁴.

Anche il rapporto che legava Reinhardt a Hofmannsthal era più di una semplice collaborazione. «Reinhardt l'ama più di tutti»¹⁵, così scriveva la Eysoldt in una lettera a Hofmannsthal, che rispose a sua volta: «Una volta o l'altra dica a Reinhardt che anch'io gli voglio tanto bene in una maniera del tutto particolare con nient'altro paragonabile, che mi piace molto lui e le sue forze (le sue forze interiori intendo) e che credo fermamente che noi tutti – noi tre almeno – siamo venuti al mondo l'uno per l'altro»¹⁶. Queste parole sono un'importante testimonianza che smentisce quanti hanno sostenuto che la produzione di Hofmannsthal sia stata penalizzata dalla collaborazione con Reinhardt e poi con Strauss. In realtà si trattava di un sapiente equilibrio fra

13. Cfr. L.M. FIEDLER, *Nachwort*, in G. EYSOLDT, *op. cit.*, p. 118.

14. Cfr. G. REINHARDT, *Der Liebhaber – Erinnerung seines Sohnes Gottfried Reinhardt an Max Reinhardt*, München, Dromer Knaur, 1973, pp. 109-110.

15. Lettera di G. Eysoldt a H. v. Hofmannsthal del 19.9.1905, in G. EYSOLDT, *op. cit.*, p. 118.

16. Ivi, p. 119.

le parti, regolate dalla figura del regista, che dava prova del significato moderno del termine regia, che proprio in quegli anni andava delineandosi.

Questa prima conoscenza avvenne, sempre per una strana e fortuita combinazione, proprio quando più poteva essere proficua per entrambi. Pur avendo intrapreso vie diverse, erano giunti a uno stesso grado di maturazione, che trasformò un semplice incontro in un perfetto connubio: le affinità che legavano autore e regista erano effettivamente molto profonde. Si trovavano entrambi a un momento di svolta. Irrefrenabile era la loro voglia di creare qualcosa di nuovo, volevano trovare un nuovo linguaggio con cui rivolgersi al mondo. Reinhardt cercava di allontanarsi dal grigiore della recitazione naturalistica, fondata sulla suprema autorità della parola, del testo scritto, che rischiava di impoverire e snaturare il teatro. Dopo averne sperimentato i limiti sulla propria pelle negli otto anni e mezzo in cui aveva fatto parte della compagnia del «Deutsches Theater», il teatro diretto da Otto Brahm¹⁷, il padre del naturalismo tedesco. Molto concretamente Reinhardt ricordava i primi sintomi del suo crescente malessere nei confronti del naturalismo:

Ma poco a poco cominciai a soffrire del fatto di dover recitare ogni sera. Non era il recitare in sé – ma quell’eterno incollar barbe, il truccarsi – quel continuo lavorar di mastice (poiché interpretavo quasi sempre uomini anziani, non potevo mai apparire «naturale», ma dovevo ogni giorno nascondere il volto, i capelli, i denti sotto al trucco). Inoltre in queste rappresentazioni naturalistiche si mangiava quasi sempre sulla scena, per lo più canederli e crauti, che erano buoni ma che, con il tempo, possono anche venire a noia, e infine tutta quell’atmosfera cominciò a tormentarmi e divenni davvero infelice¹⁸.

17. Otto Brahm è stato direttore del «Deutsches Theater» dal 1894 al 1903.

18. M. REINHARDT, *Autobiografische Notizen*, in G. ADLER, ... *aber vergessen Sie nicht die chinesischen Nachtigallen*, München-Wien, Langen München, 1980, p. 45.

La possibilità di intraprendere un primo grande passo verso un'effettiva riforma teatrale gli si presentò quando al suo piccolo teatro fu concessa la licenza di rappresentare spettacoli completi. Si trattava di «Schall und Rauch» (che nel 1902 cambiò il nome in «Kleines Theater»), il teatro inaugurato nel 1901, quasi per gioco, insieme ad alcuni amici proprio come alternativa al naturalismo. Reinhardt voleva dar vita a un teatro nuovo, inteso come opera d'arte totale, in cui non il singolo, ma la totalità dei partecipanti contribuisse a realizzare quell'evento inimitabile e irripetibile che è lo spettacolo. Per riuscire nel suo intento, dovette abbandonare le vesti di attore e abbracciare quelle di regista, distaccandosi definitivamente da Brahm, il suo maestro.

Parallelamente Hofmannsthal cercava di riprendersi dopo la perdita di fiducia nella possibilità espressiva della parola palesata nella *Lettera di Lord Chandos* (*Ein Brief*, 1901), la lettera scritta da un immaginario Lord Chandos al più acuto pensatore inglese, Francis Bacon, per renderlo partecipe di una drammatica esperienza: si era accorto dell'inadeguatezza comunicativa delle parole. La profonda delusione riportata dal giovane gentiluomo di campagna rispecchiava in parte lo stato d'animo di Hofmannsthal, che si era ritrovato nel più ermetico isolamento; nomi e cose non combaciavano più ed egli vedeva interrotta la rassicurante corrispondenza fra significato e significante. Come conseguenza di questa presa di coscienza, e dunque a differenza della sua produzione lirica giovanile, egli non voleva più dar vita a un'opera completa in se stessa, la cui completezza era garantita dall'infalibilità della parola, bensì voleva creare un'opera «incompleta» per stabilire un rapporto dialettico con i suoi fruitori, stimolandone la fantasia. Quale arte se non quella teatrale poteva aprirgli le porte a una rinnovata comunicazione che non fosse quella di uno sterile dialogo con se stesso?

Hofmannsthal era evidentemente molto interessato e attento ai cambiamenti che si andavano intravedendo

nel mondo teatrale; così annotò nell'aprile del 1903: «A Berlino hanno fondato un nuovo teatro molto piccolo, e da sei settimane nei giornali non si fa altro che parlare di come questo teatro ha allestito *Pelléas et Mélisande*»¹⁹. Questa annotazione è particolarmente importante perché testimonia quanto il teatro di Reinhardt abbia aiutato Hofmannsthal a superare la crisi palesata nella *Lettera di Lord Chandos*, e gli abbia permesso di continuare a scrivere, a differenza del gentiluomo inglese condannato al silenzio eterno. Sintomi della crisi di Hofmannsthal erano tuttavia già riscontrabili, seppur soltanto lievemente accennati, nelle composizioni antecedenti alla famosa «lettera». Hofmannsthal infatti, nella sua produzione poetica giovanile, comprendente opere come *Il folle e la morte* (*Der Tor und der Tod*), *Il piccolo teatro del mondo* (*Das kleine Welttheater*), *La morte di Tiziano* (*Der Tod des Tizians*) e altri drammi in versi, aveva dato vita a una serie di creazioni lirico-drammatiche in cui la parola nel suo significato contava meno del suono e dell'impressione che poteva produrre. Anche altri autori quali Oscar Wilde, Gabriele D'Annunzio e Maurice Maeterlinck privilegiavano nelle loro opere l'atmosfera e le sfumature, ma ancora sembrava non esistere un teatro in grado di esprimere questo nuovo modo di scrivere²⁰. Né Vienna con la grandiosa tradizione del «Burgtheater», orientata verso un teatro classico, chiuso a ogni tipo di rinnovamento, né Berlino, che si stava apprestando a diventare la nuova patria del teatro tedesco con la sua impronta naturalistica, erano in grado di accogliere questi autori contemporanei. I mezzi espressivi del teatro dell'epoca erano del tutto inadeguati alla rappresentazione di opere di spiccato ca-

19. Lettera a C. Franckenstein, 23.4.1903, in *Briefe 1900-1909*, cit., p. 71.

20. Cfr. L.M. FIEDLER, *Theater als Kollaboration: Drama und Regie im gemeinsamen Werk von Hugo von Hofmannsthal und Max Reinhardt*, cit., p. 186.

rattere psicologico. Tale inadeguatezza era stata avvertita anche da Hofmannsthal in occasione della sua prima esperienza teatrale: *La donna nella finestra* (*Die Frau im Fenster*), rappresentata nel 1898 durante una *matinée* della «Freie Bühne» al «Deutsches Theater» di Brahm. Successivamente vennero messe in scena altre sue opere, anche a Vienna, ma ancora non era stato trovato uno stile adatto. Queste interpretazioni lo tormentavano e soprattutto lo disgustavano, così scrisse nella primavera del 1901, prima di una rappresentazione di *La morte di Tiziano*: «D'altronde sono profondamente disgustato dalle rappresentazioni delle mie opere nei teatri. Potesse almeno questa volta essere un po' meno brutto, non del tutto senza atmosfera?»²¹.

L'interpretazione travisata delle opere di Hofmannsthal in teatro aveva sicuramente contribuito ad acuire la perdita di fiducia nella capacità espressiva della parola; proprio a questo periodo risalgono infatti le sue «opere mute» quali le pantomime *Trionfo del tempo* (*Triumph der Zeit*) e *Lo scolaro* (*Der Schüler*) e un nascente interessamento per altre forme espressive quali il balletto. Già a partire dall'esperienza di «Schall und Rauch», lo stesso Reinhardt aveva palesato un notevole interesse per la pantomima, il movimento e il colore come alternative al grigiore del naturalismo²². Proprio queste componenti avevano magneticamente attratto Hofmannsthal che, riflettendo sulla novità del teatro reinhardtiano, annotò:

La generazione che rappresenta l'epoca si è uniformata contro quella precedente relativamente al senso visivo. Qui si sentiva quello che Reinhardt aveva portato, insieme a quello che molti desideravano e cercavano. Forse si

21. Ivi, p. 187. Lettera a Ria Schmuylow-Classen, in *Briefe 1890-1901*, cit., p. 325.

22. L.M. FIEDLER, *Theater als Kollaboration: Drama und Regie im gemeinsamen Werk von Hugo von Hofmannsthal und Max Reinhardt*, cit., pp. 188-189.

potrebbe riconoscere nei suoi inizi come guida il desiderio di sostituire il bianco e nero della maniera di Brahm con i colori... Quelli che potevano riconoscere nel colore così incantevoli abissi, come nella musica, si riunirono per primi intorno a un teatro che era già arrivato al pittorico, per il fatto stesso di aver collocato con sicurezza la mimica al centro e da lì si dirigeva conseguentemente in tutte le direzioni verso l'infinito. La mimica, per esprimersi, necessita di uno spazio decorato e modulato con il colore e la luce. Qui la pittura intravide per la prima volta la possibilità di attivarsi come assistente e non come tirapièdi, e se c'è una possibilità, che un'arte basata completamente sull'attimo vitale possa trasmettersi ai posteri, allora sarà attraverso i collaboratori pittorici²³.

Hofmannsthal salutò con gioia questa nuova visione che sembrava poter avverare tutte le sue aspettative. Con Reinhardt egli riuscì a rendere vive le sue opere; abbandonò infine il suo isolamento nel momento in cui comprese che «il testo drammatico è qualcosa di incompleto e cioè più risulta incompleto e più grande è il poeta drammatico»²⁴. Fondamentale diventa dunque l'apporto di tutti coloro che partecipano alla messa in scena di un'opera, che ricorrono a un'ampia gamma di possibilità espressive, che vanno ben oltre la semplice parola. Un'opera teatrale deve essere fatta di allusioni, completate dall'azione della fantasia, «tutto ciò che il poeta e i suoi aiutanti, il regista, il pittore, il tecnico delle luci e l'attore presentano è soltanto una catena di allusioni, stimoli [...]»²⁵. Reinhardt era dell'idea che «affinché un dramma possa raggiungere il suo pieno e completo effetto il poeta deve lasciare spazio al regista,

23. H. V. HOFMANNSTHAL, *Das Reinhardtsche Theater*, in ID., *Gesammelte Werke in Einzelausgaben – Prosa III*, a cura di Herbert Steiner, Frankfurt a.M., Fischer, 1964, p. 434.

24. H. V. HOFMANNSTHAL, *Gesammelte Werke in Einzelausgaben – Aufzeichnungen*, a cura di Herbert Steiner, Frankfurt a.M., Fischer, 1959, p. 328.

25. Ivi, p. 329.

il regista all'attore, e l'attore al pubblico: soltanto nel loro animo può completarsi il gioco dell'alternarsi degli effetti»²⁶. Lo spettacolo teatrale non poteva più ridursi a una fedele riproduzione del testo, come voleva lo stile naturalista, né a una messa in scena incentrata esclusivamente sull'interpretazione dell'attore, come nel teatro del «grande attore». Diventava sempre più evidente che lo spettacolo teatrale si compone di più parti, in cui nessuna deve prevalere sulle altre, ci deve essere al contrario un armonioso alternarsi delle sue componenti che, orchestrate dal regista, vengono poi recepite dallo spettatore come un'opera completa.

Ecco perché la tendenza naturalista di Brahm non poteva incontrare il favore del poeta. Ed ecco perché la collaborazione con Reinhardt segnò un nuovo inizio:

[...] e nel frattempo (in agosto) ho terminato una libera rielaborazione dell'*Elektra* di Sofocle in un atto, che è stata concepita proprio sulla personalità artistica della Eysoldt, e questa rielaborazione si trova solo da dieci giorni nelle mani di Reinhardt che prima o poi (ottobre? dicembre?) la rappresenterà. Vorrei che Lei capisse com'è successo. Allora, nel mese di maggio, incontrai Reinhardt e la Eysoldt da Bahr. (Credo di averLe addirittura scritto al riguardo.) Era il giorno successivo a quello in cui la Eysoldt mi aveva molto impressionato in *Nachtsyl*. Parlo della mia vaga *Elektra* che già da tempo avevo in mente. I due la accolsero con entusiasmo: la Eysoldt ne scrisse a Bahr, Reinhardt mi scrisse e mi telegrafò più volte. Inizialmente avevo pensato di fare un rifacimento della grande tragedia, poi l'*Elektra*. Che cosa venne poi, Lei capisce, si sottrae alla volontà. [...] Così scrissi l'*Elektra*²⁷.

«Il poeta drammatico nato deve trovarsi in un rapporto di fratellanza gemellare rispetto al regista nato, al

26. Ivi, p. 332.

27. Lettera a Otto Brahm, 3 ottobre 1903, *Briefe 1900-1909*, p. 124.

produttore»²⁸. Questo tipo di rapporto raro si è istaurato fra Reinhardt e Hofmannsthal sin dall'inizio.

II. Elektra, «Tragedia in un atto, tratta liberamente da Sofocle²⁹». *Elektra nella tragedia antica*

L'*Elektra* rappresenta dunque il primo frutto della fortunata e duratura collaborazione di Hofmannsthal e Reinhardt. La sera della prima rappresentazione, il 30 ottobre 1903 al «Kleines Theater» di Berlino, fu un enorme successo, ma la *pièce* suscitò anche un grosso scandalo. Il poeta e il regista non potevano essere più soddisfatti: erano riusciti a scuotere un pubblico apparentemente assopito e incapace di stupirsi. Nella loro spasmodica ricerca di una nuova forma di comunicazione l'*Elektra* costituiva un primo passo verso una moderna concezione del teatro e della letteratura per il teatro. Hofmannsthal divenne insieme a Reinhardt un maestro delle «parole inesprese»³⁰. Il linguaggio rinnovato, di cui con tanta abilità e destrezza si servirono, non era più fatto soltanto di parole bensì di gesti, colori, spazio, danza, pantomima e musica, un linguaggio che fu recepito e sviluppato anche dalle generazioni successive.

È importante tenere presente che il solo testo dell'*Elektra* è «incompleto», poiché era stato concepito da Hofmannsthal per essere rappresentato in teatro, tuttavia è impensabile avvicinarsi a quest'opera senza approfondirne l'aspetto puramente letterario, testimonianza della ricchezza intellettuale di uno dei più celebri poeti della Vienna di fine secolo.

28. H. V. HOFMANNSTHAL, *Gesammelte Werke in Einzelausgaben – Aufzeichnungen*, cit., p. 326.

29. «Tragödie in einem Aufzuge frei nach Sophokles».

30. «unausgesprochene Worte», in G. EYSOLDT, *op. cit.*, p. 114.