

Συναγωνίζεσθαι  
Studies in Honour of Guido Avezzù

Edited by Silvia Bigliuzzi, Francesco Lupi,  
Gherardo Ugolini



**Skenè Studies I • 1**

|                  |  |
|------------------|--|
| Executive Editor | Guido Avezzù.  |
| General Editors  | Guido Avezzù, Silvia Bigliuzzi.  |
| Editorial Board  | Simona Brunetti, Francesco Lupi, Nicola Pasqualicchio, Susan Payne, Gherardo Ugolini.  |
| Managing Editors | Serena Marchesi, Savina Stevanato.   |
| Editorial Staff  | Francesco Dall'Olio, Marco Duranti, Carina Fernandes, Antonietta Provenza, Emanuel Stelzer.  |
| Layout Editor    | Alex Zanutto.  |
| Advisory Board   | Anna Maria Belardinelli, Anton Bierl, Enoch Brater, Jean-Christophe Cavallin, Rosy Colombo, Claudia Corti, Marco De Marinis, Tobias Döring, Pavel Drabek, Paul Edmondson, Keir Douglas Elam, Ewan Fernie, Patrick Finglass, Enrico Giaccherini, Mark Griffith, Daniela Guardamagna, Stephen Halliwell, Robert Henke, Pierre Judet de la Combe, Eric Nicholson, Guido Paduano, Franco Perrelli, Didier Plassard, Donna Shalev, Susanne Wofford. |

Copyright © 2018 S K E N È  
All rights reserved.  
ISSN 2464-9295  
ISBN 978-88-6464-503-2  
Published in December 2018

No part of this book may be reproduced in any form  
or by any means without permission from the publisher  
Dir. Resp. (aut. Trib. di Verona): Guido Avezzù

P.O. Box 149 c/o Mail Boxes Etc. (MBE 150) – Viale Col. Galliano, 51, 37138, Verona (I)

# Contents

|   |   |
|---|---|
| SILVIA BIGLIAZZI - FRANCESCO LUPI - GHERARDO UGOLINI<br>Πρόλογος / Prologue | 9 |
|---|---|

## Part 1 – Τραγωδία / Tragedy

|  |     |
|--|-----|
| 1. STEPHEN HALLIWELL<br>“We were there too”: Philosophers in the Theatre   | 15  |
| 2. MARIA GRAZIA BONANNO<br>Tutto il mondo (greco) è teatro. Appunti<br>sulla messa-in-scena greca non solo drammatica              | 41  |
| 3. VITTORIO CITTI<br>Una nota inutile ad Aesch. <i>Suppl.</i> 950  | 69  |
| 4. ANGELA M. ANDRISANO<br>Le <i>performances</i> della Pizia (Aesch. <i>Eum.</i> 29-33)  | 81  |
| 5. PIERRE JUDET DE LA COMBE<br>Una dialettica regale. Gli argomenti della regina<br>sulla ricchezza in Aesch. <i>Pers.</i> 159-69. | 91  |
| 6. LIANA LOMIENTO<br>Osservazioni critico-testuali e metriche su<br>Aesch. <i>Eum.</i> 352-3 = 365-6                               | 107 |
| 7. ENRICO MEDDA<br>Alcune congetture inedite di A.E. Housman<br>all’ <i>Agamennone</i> di Eschilo                                  | 133 |
| 8. FRANCO MONTANARI<br>Mito e poesia: la figura di Clitennestra dall’ <i>Odissea</i> a Eschilo                                     | 147 |

|  |     |
|--|-----|
| 9. ANTONIETTA PROVENZA<br>Un destino paradigmatico.<br>L'ibrido e la necessità del γάμος nel mito di Io                    | 167 |
| 10. ALESSANDRO GRILLI<br>Forme e funzioni della parola magico-sacrale<br>nei <i>Sette contro Tebe</i>                      | 195 |
| 11. GIOVANNI CERRI<br>Antigone, Ismene e sepoltura di Polinice:<br>protostoria di un mito                                  | 219 |
| 12. RENZO TOSI<br>Creonte e il potere che rivela l'uomo (Soph. <i>Ant.</i> 175-7)  | 237 |
| 13. ROBERTO NICOLAI<br>Perché Edipo è chiamato τύραννος?<br>Riflessioni sull' <i>Edipo re</i> come tragedia del potere     | 251 |
| 14. SETH L. SCHEIN<br>The Second <i>Kommos</i> in Sophocles' <i>Philoctetes</i> (1081-1217)                                | 277 |
| 15. CAMILLO NERI<br><i>Marginalia Colonea</i>  | 299 |
| 16. FRANCESCO LUPI<br><i>Minima Sophoclea</i> . Frr. 150, 722, 338 R. <sup>2</sup>   | 323 |
| 17. PAOLA ANGELI BERNARDINI<br>Ecuba, le prigioniere troiane e la presenza del mare<br>nelle <i>Troiane</i> di Euripide    | 341 |
| 18. ADELE TERESA COZZOLI<br>Azione drammatica e metateatro nell' <i>Oreste</i> di Euripide                                 | 359 |
| 19. JORDI REDONDO<br><i>Alcestis</i> : Pro-Satyrical or Simply Romantic Tragedy?   | 385 |
| 20. MARCO ZANOLLA<br>Tracce di polemica contro il <i>ploutos</i><br>nell' <i>Alcmena</i> di Euripide: frr. 95, 96 e 92 Kn. | 403 |

21. EDWARD M. HARRIS  
Pollution and Purification in Athenian Law  
and in Attic Tragedy: Parallels or Divergences? 419

## Part 2 – Κωμωδία / Comedy

22. ANDREAS BAGORDO  
κομψευρικῶς. Tracce di Euripide socratico-sofistico  
nella commedia attica 457
23. MARCO DURANTI  
Due questioni interpretative nelle *Ecclesiazuse*  
di Aristofane (vv. 1089-91, 1105-11) 491
24. GIUSEPPE MASTROMARCO  
Aristofane, *Le donne che occupano le tende*, fr. 488 K.-A. 503
25. OLIMPIA IMPERIO  
I demagoghi nelle commedie di Aristofane e dei suoi rivali 515
26. ANDREAS MARKANTONATOS  
The Heracles Myth in Aristophanes' *Acharnians*:  
The Boeotian and Dicaeopolis Scene (ll. 860-958) 545
27. PIERO TOTARO  
Antiche e nuove esegesi di Aristofane, *Pluto* 168 563
28. FAUSTO MONTANA  
Lamia nella *Collana* di Menandro (fr. 297 K.-A.) 585
29. GUIDO PADUANO  
Un tema della Nea: la verità come perfetto inganno 599
30. MASSIMO DI MARCO  
Una probabile eco della parodia comica del *Ciclope*  
di Filosseno in Ermesianatte (fr. 7.73-4 Powell) 615

### Part 3 – Παράδοσις / Reception

31. MARIA PIA PATTONI  
Tragic and Paratragic Elements in Longus' *Daphnis and Chloe* 633
32. PAOLA VOLPE  
Il Ciclope: un mostro tra antico e moderno 653
33. ERIC NICHOLSON  
Finding Room for Satyrs at the Theatrical Table,  
from Ancient to Modern Times 675
34. FRANCESCO DALL'OLIO  
Oedipus Tyrant? Tyranny and Good Kingship  
in Alexander Neville's Translation of Seneca's *Oedipus* 693
35. SILVIA BIGLIAZZI  
Euripidean Ambiguities in *Titus Andronicus*:  
the Case of Hecuba 719
36. VAYOS LIAPIS  
On the Sources of Petros Katsaitis' *Iphigenia* (1720): Between  
Lodovico Dolce, Molière, and the Commedia dell'Arte 747
37. GHERARDO UGOLINI  
Il Genio della tragedia. Antigone nel *Vorspiel* di Hofmannsthal 783
38. DOUGLAS CAIRNS  
Fascism on Stage? Jean Anouilh's *Antigone* (1944) 805
39. AVRA SIDIROPOULOU  
Negotiating Oblivion: Twenty-First Century Greek  
Performances of Ancient Greek Plays 833
40. MARTINA TREU  
'Guidaci a passo di danza'. Cori comici sulla scena 857
41. ADELE SCAFURO AND HIROSHI NOTSU  
Miyagi's *Antigones* 881

## Part 4 – Ἐξω τοῦ θεάτρου / Theatre and Beyond

|  |      |
|--|------|
| 42. ANTON BIERL<br><i>Symmachos esso</i> : Theatrical Role-Playing and<br>Mimesis in Sappho fr. 1 V.   | 925  |
| 43. WALTER LAPINI<br>La casa dei belli (Asclepiade AP 5.153)   | 953  |
| 44. MAURO TULLI<br>Plato's κάλλιστον δρᾶμα in Greek Biography  | 963  |
| 45. SIMONA BRUNETTI<br>Il coraggio di tradire per poter tramandare: un allestimento<br>contemporaneo del <i>Gysbreght van Aemstel</i><br>di Joost van den Vondel | 975  |
| 46. NICOLA PASQUALICCHIO<br>Piano d'evasione: carcere e utopia negli Shakespeare<br>della Compagnia della Fortezza   | 1003 |
| 47. SOTERA FORNARO<br>Il giovane rapsodo nella Stanza della Segnatura di Raffaello   | 1025 |
| The Authors  | 1043 |

### Appendix

|   |      |
|---|------|
| Guido Avezzù's Publications (1973-2018) | 1079 |
|---|------|

## Il Genio della tragedia. Antigone nel *Vorspiel* di Hofmannsthal

GHERARDO UGOLINI

### Abstract

Little known and underexplored, the *Prologue to Sophocles' Antigone* – the one-act play conceived by the Viennese playwright Hugo von Hofmannsthal in the spring of 1900 for a Berlin production of the Sophoclean tragedy – represents an interesting attempt at a metatheatrical reflection on the Greek foundations of modern theatre, on the paradigmatic eternity of classical myths, and on theatre as a ‘mystery’ that conveys contents more true than those of everyday reality. The essay reconstructs the genesis of *Vorspiel* and highlights its main compositional demands. An Italian translation of Hofmannsthal text follows.

Wir müssen uns den Schauer des Mythos neu schaffen.  
Aus dem Blut wieder Schatten aufsteigen lassen.<sup>1</sup>  
(Hofmannsthal 1980: 443)

In una lettera ai genitori datata 11 marzo 1900 il ventiseienne Hugo von Hofmannsthal scrive da Parigi: “Il lavoro mi si impone letteralmente da sé nella forma più leggera e piacevole. Dentro di me sento una rara libertà interiore da tutti gli intralci e i fastidi e osservo la mia esistenza, la mia arte e tutto il resto con occhi completamente diversi, vale a dire con lo sguardo giusto”.<sup>2</sup> L’ambiente parigino, nella cui vita mondana l’artista viennese si era immerso fin dal suo arrivo poche settimane prima, doveva avergli stimolato quella sensazione di “libertà interiore” (“innere Freiheit”)

1 “Dobbiamo creare di nuovo il fremito del mito. Dal sangue far emergere nuovamente le ombre” (traduzione di G. Ugolini).

2 “Die Arbeit drängt sich mit förmlich auf, in der leichtesten, angenehmsten Form, ich fühle eine seltene innere Freiheit von allen Hemmungen und Belästigungen und sehe meine Existenz, meine Kunst und alles mit ganz andern, d.h. mit den richtigen Augen” (Hofmannsthal 1937: 18).



di cui parla nella citata lettera e al tempo stesso scatenato nuove energie e prospettive creative. Il giorno stesso in cui scrisse quelle parole ai genitori iniziò la stesura del *Vorspiel zur Antigone des Sophokles*. Dopo neppure una settimana l'atto unico era completato, tant'è che il 17 marzo ne inviò un esemplare a Berlino e già il 28 poté essere messo in scena. Nel maggio del medesimo anno uscì anche la versione a stampa sulla rivista *Die Insel* con il cui fondatore, lo scrittore Rudolf Alexander Schröder, aveva fatto conoscenza a Monaco di Baviera in una sosta durante il viaggio a Parigi.<sup>3</sup>

Tra le molteplici 'variazioni' sul tema di Antigone che hanno segnato la storia del teatro mondiale quella di Hugo von Hofmannsthal non ha incontrato finora la valorizzazione che merita. Negli studi che ripercorrono il *Fortleben* della figura di Antigone nella cultura letteraria e teatrale moderna l'atto unico di Hofmannsthal viene inesorabilmente tralasciato o al massimo liquidato in poche righe.<sup>4</sup> Eppure il *Vorspiel zur Antigone des Sophokles* merita un considerevole apprezzamento sia per quanto riguarda l'evoluzione della drammaturgia del suo autore su soggetti di derivazione greca, sia per la peculiarità con cui è trattato il personaggio di Antigone e i significati che gli vengono associati. A quel punto della sua carriera il drammaturgo viennese si era già cimentato con temi desunti da tragedie greche: non solo aveva composto l'*Alkestis*, un "dramma secondo Euripide" ("Trauerspiel nach Euripides"), la cui stesura risale agli anni 1893-94, ma aveva anche cominciato a lavorare ad un progetto di riscrittura del-

3 Hofmannsthal 1900. A quanto pare due tentativi di pubblicare il testo, prima sulla rivista *Die Zeit* e quindi in *Über Land und Meer* non andarono a buon fine: cf. Hübner-Pott-Michel 1982: 724-5. Il *Vorspiel zur Antigone des Sophokles* fu successivamente ristampato insieme con altri due prologhi scritti successivamente, il *Vorspiel für ein Puppentheater* e il *Prolog zur Lysistrata des Aristophanes*, in un volume intitolato *Vorspiele* (Hofmannsthal 1908). Immediato fu l'apprezzamento per il *Vorspiel zur Antigone des Sophokles* da parte di Arthur Schnitzler, al quale Hofmannsthal aveva fatto mandare una copia con la preghiera di inviarlo al critico berlinese del giornale *Neue Freie Presse* in vista di una recensione dello spettacolo. Cf. Hofmannsthal-Schnitzler 1964: 136.

4 Non se ne parla affatto in Alonge 2008, Belardinelli-Greco 2010, Fornaro 2012, Silva 2017. Solo un breve accenno si trova in Molinari 1977: 171n5 e in Steiner 1986: 5-6.

la *Baccanti* euripidee le cui prime annotazioni risalgono all'estate del 1892.<sup>5</sup> Per certi aspetti si può dire che il *Vorspiel zur Antigone des Sophokles* faccia da spartiacque tra la produzione 'greca' giovanile e quella successiva culminante nei capolavori della maturità *Elektra* (1903) e *Ödipus und die Sphinx* (1906).

Non sappiamo quando di preciso Hofmannsthal, negli anni della sua formazione viennese, si sia dedicato allo studio del dramma sofocleo *Antigone*, quali siano state le fasi preliminari per la composizione del *Vorspiel* e neppure a quale traduzione del testo greco abbia fatto riferimento.<sup>6</sup> È probabile che il primo approccio con la tragedia risalga agli anni del liceo, considerato che l'offerta didattica dell'*Akademisches Gymnasium in Wien* da lui frequentato tra il 1884 e il 1902 contemplava la lettura in originale dei classici della letteratura greca. Senza contare che in quegli anni l'adolescente Hofmannsthal avrà ben avuto occasione di assistere a qualche rappresentazione dell'*Antigone* al Burgtheater o in altri teatri della capitale austriaca. In una lettera a Marie Herzfeld del luglio 1892, l'anno della maturità, accenna alla lettura di drammi sofoclei senza però specificare quali<sup>7</sup> e in una pagina del diario dello stesso anno riporta la traduzione tedesca della scena di Euridice (*Soph. Ant.* 1155ss.).<sup>8</sup> Inoltre nel semestre invernale 1893/94 frequentò all'università il corso di Alfred Berger su "Drammaturgia degli antichi tragediografi" dove è verosimile che si parlasse anche dell'*Antigone* sofoclea.

L'idea di ricorrere alla forma poetica del "prologo" per brevi componimenti drammatici in riferimento a tragedie greche era maturata durante i soggiorni a Berlino nel maggio del 1898 e nel marzo del 1899. In particolare, tramite l'attrice del Deutsches

5 Il progetto *Baccanti* (che a un certo punto prende il titolo di *Penteo*) occupò Hofmannsthal per quasi tre decenni senza tuttavia mai giungere a conclusione. Le ultime annotazioni sono del 1918. Sul tema cf. Bohenkamp 1998, Ward 2000, Ugolini 2011, Turato 2014: 298-312. Sui lavori giovanili ispirati a temi della classicità greco-romana cf. Landolfi 1995: 15-31.

6 Verosimilmente a quella di Georg Thudichum (*Sofocle* 1827: 149-204). In generale sulla questione delle traduzioni usate da Hofmannsthal per i drammi di argomento mitologico cf. Bohenkamp 1976.

7 Lettera del 21 luglio 1892 (Hofmannsthal 1967: 28).

8 Sotto la data 21 maggio 1892. Si tratta della traduzione di Georg Thudichum (*Sofocle* 1827: 196-9).

Theater Louise Dumont, era entrato in contatto con l'*Akademischer Verein für Kunst und Litteratur* ("Associazione accademica per l'arte e la letteratura"), un circolo studentesco universitario fondato e guidato dal regista Hans Oberländer che si proponeva di riportare sui palcoscenici tedeschi la tragedia greca. La base era data dalle versioni dei drammi classici curate dal filologo classico Ulrich Wilamowitz von Moellendorff, all'epoca ordinario all'università di Berlino, e all'iniziativa aderirono attivamente molti giovani attori di spicco della scena berlinese (tra gli altri Louise Dumont, Friedrich Kayssler e Max Reinhardt). In alcune vibranti pagine delle sue memorie Wilamowitz rammenta l'atmosfera di quelle messinscene e in particolare la consulenza che diede a Oberländer per l'*Orestea* al Theater des Westens nel 1900 rivendicando con orgoglio di aver contribuito a far conoscere Eschilo ad un pubblico più ampio di quello degli studiosi.<sup>9</sup> Tra i drammi portati in scena dall'*Akademischer Verein für Kunst und Litteratur* Wilamowitz ricorda l'*Orestea*, l'*Edipo re*, l'*Ippolito* e la *Medea*, senza nominare l'*Antigone*, forse perché non si basava su una sua traduzione.<sup>10</sup>

A Hofmannsthal, considerato in quegli anni l'*enfant prodige* della moderna letteratura in lingua tedesca, fu chiesto di scrivere una serie di brevi 'prologhi' da rappresentare prima di ciascuna messinscena della tragedia. Sappiamo che il poeta viennese progettò dapprima un *Prolog zu König Oedipus*, ma da quanto risulta non andò mai oltre il frontespizio concepito a Vienna nel gennaio 1900.<sup>11</sup> Ma col soggiorno parigino, iniziato il 10 febbraio e pro-

9 Wilamowitz 1929: 254-5. = Wilamowitz 1986: 315-17. La rappresentazione dell'*Edipo re* fu preceduta da una lezione di Wilamowitz sul tema "La rappresentabilità dell'antica tragedia greca". Cf. Flashar 1991: 112. In generale su Wilamowitz traduttore di tragedie cf. Flashar 1985; sull'attività dell'*Akademischer Verein für Kunst und Litteratur* berlinese cf. Flashar 1991: 110-26 e Ward 2002: 54-5.

10 Per l'*Antigone* fu utilizzata la traduzione di Franz Bader, un docente di liceo, non si sa se su indicazione dello stesso Wilamowitz. Cf. Flashar 1991: 113. Bader aveva pubblicato quattro anni prima la sua traduzione tedesca dell'*Antigone* e di altre tragedie sofoclee (Sofocle 1896).

11 Hübner-Pott-Michel 1982: 722; Ward 2002: 70. In generale sulla forma drammatica del "prologo", tanto congeniale a Hofmannsthal negli anni gio-

trattosi per circa tre mesi, ritrovò l'energia creativa che gli consentì di scrivere in pochi giorni il testo del *Vorspiel zur Antigone des Sophokles* e di inviarlo agli amici dell'*Akademischer Verein für Kunst und Litteratur*. Il 28 marzo 1990 vennero dunque rappresentati sul palcoscenico del Lessingtheater di Berlino dapprima il prologo di Hofmannsthal e quindi l'*Antigone* sofoclea. Tra gli interpreti vanno ricordati i nomi di Louise Dumont nei panni di Antigone, di Max Reinhardt in quelli di Tiresia e di Albert Heine (che in seguito diverrà direttore del Burgtheater di Vienna) in quelli di Creonte. Se quell'*Antigone* berlinese fu salutata dal pubblico e dalla critica come un grande successo, lo stesso non si può dire del *Vorspiel* di Hofmannsthal: le recensioni lo stroncarono pesantemente con il rimprovero di scarsa comprensibilità e nessuna pertinenza col testo sofocleo.<sup>12</sup>

In effetti la struttura e il contenuto del *Vorspiel* di Hofmannsthal hanno ben poco a che fare con la trama dell'*Antigone* di Sofocle; non si presenta come un rifacimento del modello greco, e neppure funge da riepilogo degli antefatti o precisazione delle circostanze dell'azione, come accadeva alle volte nei prologhi del teatro greco antico. La vicenda rappresentata nel breve *Vorspiel* – in tutto 204 versi pentametri giambici senza rima, secondo uno degli schemi metrici più comuni all'epoca per rendere la prosodia greca antica – si configura fin da principio come classico esempio di testo metateatrale, un apologo sul senso profondo del fare teatro e sulle origini greche della drammaturgia moderna. Finite le prove per la messinscena di una tragedia greca (non viene detto quale, ma si tratta ovviamente dell'*Antigone* di Sofocle, come si deduce anche dall'indicazione iniziale secondo cui sullo sfondo è rappresentato il palazzo di Creonte), uno studente-attore di nome Wilhelm (da leggere come tributo al Meister goethiano e alla sua "missione teatrale"),<sup>13</sup> nonostante i richiami del collega Heinrich ad affrettarsi verso l'uscita, si attarda sul palcoscenico, catturato dai

---

vanili, e sulle ragioni estetiche di tale predilezione cf. la dettagliata analisi di Vogel 1993.

12 Cf. la ricostruzione delle critiche sulla stampa in Flashar 1991: 341-2n.19.

13 Per i numerosi richiami espliciti e impliciti a Goethe presenti nel testo del *Vorspiel* cf. Vogel 1992: 175n20 e soprattutto l'accurata analisi di Castellari 2006: 95-8.

movimenti di una figura nella penombra: non una persona in carne ed ossa, bensì una figura evanescente ed eterea, un “fantasma notturno”.<sup>14</sup>

Il dialogo che si sviluppa nei versi seguenti mette di fronte il giovane studente appassionato di teatro e il “Genio” della tragedia, che si presenta con un lunga veste ondeggiante e una maschera sul volto, elementi che il ragazzo riconosce immediatamente come appartenere all’antico e rimandare a un passato lontano nel tempo: “I Greci, quanto sono lontani da noi; eppure / lei indossa quella veste come se fosse sua”.<sup>15</sup> Nel corso della conversazione la misteriosa figura svela allo studente il ‘mistero’ della tragedia greca, l’arcano della potente forza attrattiva che essa ha esercitato per secoli e che continua ad esercitare. Si tratta di una visione del teatro come evento che vive al di fuori delle contingenze temporali e grazie al quale si manifesta allo spettatore una verità più profonda di quella che si percepisce sulla superficie del reale. Mentre il Genio parla, cominciano a dissolversi i confini tra realtà e sogno, il palcoscenico diventa un mondo onirico *sui generis* dove le dimensioni del tempo e dello spazio restano come sospese.

Caratterizzato esteriormente come un *angelos* del teatro greco (bastone, mantello), e consapevole di esser stato inviato dagli dèi (“I sempiterni mi mandano da te / con un messaggio bello”),<sup>16</sup> il Genio rappresenta una tipica figura letteraria di mediatore,<sup>17</sup> nella fattispecie tra antico e moderno: non agisce attraverso un procedimento dialettico di scambio d’opinioni, bensì costringe il giovane Wilhelm a ‘vedere’ immagini del mondo antico, a percepire su di sé quel miscuglio di orrore, meraviglia e terrore che genera il teatro, fino alla capitolazione di fronte alla forza arcaica della tra-

14 “eine Nachtgestalt” (Hofmannsthal 1982: 213). Nel testo il personaggio è definito ripetutamente anche come “geträumtes Phantom” (213) e come “Schönes Gespenst” (215). I passi di Hofmannsthal sono citati dalla traduzione di Gherardo Ugolini pubblicata nella seconda parte di questo saggio.

15 “Die Griechen, sie sind doch recht fern – doch Sie, / Sie tragen dies Gewand als wärs das Ihre” (Hofmannsthal 1982: 213).

16 “Die ewig leben, senden mich an dich / mit einer schönen Botschaft” (Hofmannsthal 1982: 214).

17 Cf. Schmidt-Dengler 1974: 160-3.

gedia greca. Il Genio rende possibile l'approccio e la comprensione alla tragedia greca, la partecipazione a una cosa "spaventosa" ("an etwas Furchtbarem"),<sup>18</sup> mediando tra lo spazio 'autentico' del teatro e quello esterno del mondo moderno, della "febrile realtà", fatto di strade cittadine trafficate, di viadotti sui quali "rombano i treni che corrono / verso la campagna nell'aria solforosa".<sup>19</sup> In altre parole il Genio persuade lo studente del fatto che il teatro non è, come lui credeva, il palcoscenico dove si rappresentano illusioni staccate dalla realtà vera della vita quotidiana. Viceversa, il teatro è il luogo in cui si disvela allo spettatore capace di 'vedere' una verità superiore e più profonda, ben lontana dall'hic et nunc contingente. Le 'visioni' evocate dal genio, dei veri e propri "incantesimi ipnotici"<sup>20</sup> riguardano alcuni episodi della saga labdacide con allusione all'autoaccecamento compiuto da Edipo dopo la scoperta della propria vera identità ("Nello specchio opaco della tua anima / Hai colto l'occhio terribile del re Edipo, / l'occhio roteante, l'abisso dell'accecamento, / e poi sanguinante e spento")<sup>21</sup> e soprattutto alla figura di Antigone, di cui Hofmannsthal sottolinea non solo la ferma determinazione nell'andare incontro alla morte sicura pur di compiere la missione che s'è data, ma anche l'aspetto della 'sorellanza'. Il Genio la introduce usando l'espressione "l'ombra dell'anima più sororale di tutte" ("der schwesterlichsten Seele Schattenbild"),<sup>22</sup> con una significativa citazione diretta di un verso di Goethe<sup>23</sup> e con allusione ad uno dei motivi più caratterizzanti del personaggio nella tragedia sofoclea, ovvero l'assolutizzazione della propria sorellanza, nella fattispecie il legame con il fratello morto Polinice, che vincola la protagonista del dramma a dargli sepoltura nonostante i divieti della città. Si tratta del cosiddetto "cal-

18 "an etwas Furchtbarem" (Hofmannsthal 1982: 218).

19 "auf Viadukten dröhnen Züge hin / durch schwefelfarbne Luft hinaus ins Land" (Hofmannsthal 1982: 214).

20 Cf. Vogel 1993: 176.

21 "und nahmest in der Seele dumpfen Spiegel / des Königs Oedipus furchtbares Auge, / das rollende, voll Abgrund der Verblendung, / und später blutige, gebrochene" (Hofmannsthal 1982: 215).

22 Ibid.

23 Si tratta del v. 135 della lirica *Euphrosyne*, in *Elegien II* (Goethe 1981: 194).

colo” di Antigone, ai vv. 905-12 del testo di Sofocle, in cui l’eroina si dichiara pronta a sacrificarsi per il fratello, mentre non avrebbe fatto lo stesso per un marito o per un figlio.<sup>24</sup>

Il momento clou dell’iniziazione cui lo studente è sottoposto per opera del Genio è scandito da un rituale magico-sacrale: il Genio alita sul volto del ragazzo e questi, come un iniziato che improvvisamente accede ad una forma superiore di sapienza, sperimenta uno stato di trance estatica nel corso della quale vede scene di un lontano passato archetipico teatrale. Con questa breve didascalia Hofmannsthal presenta il rito dell’alitazione e i sintomi di sconvolgimento che immediatamente si producono:<sup>25</sup>

*Der Student neigt sich der Gestalt, die ihn anhaucht. Dann läuft ein starker Schauer durch seinen Leib. Der Genius ritt von ihm weg und steigt langsam die Stufen zum Palast empor, zweimal sich umblickend. Der Student richtet sich auf. Er ist blaß. Er wirft einen völlig veränderten Blick um sich. Hier bricht die Musik plötzlich ab.*

[Lo studente si piega verso la figura che gli alita sopra. Un forte brivido gli attraversa il corpo. Il Genio si allontana da lui e lentamente sale i gradini che portano al palazzo. Per due volte si guarda intorno. Lo studente si rialza. È pallido. Lo sguardo che lancia intorno a sé è completamente diverso da prima. All’improvviso s’interrompe la musica.]

I cinquanta versi seguenti, gli ultimi di questo *Vorspiel*, sono un lungo monologo dello studente recitato sul palco quando il Genio si è ormai involato al di sopra delle quinte fino a sparire dietro la porta del palazzo reale. Ora non c’è più nessuna mediazione, nessuna evocazione negromantica. Lo studente non ‘vede’ soltanto, ma è pienamente partecipe della realtà scenica. Davanti a lui ci sono ‘realmente’ i gradini della reggia labdacide, la dimora del vecchio Laio, il trono di Edipo, il sangue che scivola dalle orbite vuote dei suoi occhi. Sente il miasma mefitico della putrefazione; percepisce il cadavere abbandonato di Polinice “che giace in campo

<sup>24</sup> Il passo è molto controverso ma da considerare autentico, nonostante l’auspicio di Goethe che qualche bravo filologo ne riuscisse a dimostrare l’inautenticità (Goethe 1908: 351).

<sup>25</sup> Hofmannsthal 1982: 217.

aperto”,<sup>26</sup> preda di cani e uccelli. Nello stato di trance suscitato attraverso il rito iniziatico, magicamente dotato di una profondità viviva e conoscitiva superiore, Wilhelm diventa testimone autoptico della verità dell’antico mito tebano. Da ultimo gli compare dinanzi agli occhi la stessa Antigone, principessa fragile, dalle “gracili spalle” (“schlanken Schultern”) e coi “capelli lisci” (“das schlichte Haar”) (ibid.). La delicatezza femminile di Antigone si accompagna alla convinta ed eroica determinatezza con cui avanza fendendo le onde della vita e del destino lungo il cammino che la porterà alla morte, di cui già reca il segno in fronte.<sup>27</sup>

La musica era improvvisamente cessata nell’atto magico dell’alitazione. Ma dal momento in cui lo studente comincia ad aprire gli occhi sul mistero della tragedia, si sente nuovamente il suono di una musica che – come si evince dalle didascalie del testo – accompagna il monologo fino alla conclusione e scandisce col suo crescendo il passaggio dalla realtà alla dimensione atemporale. Il ritmo diviene sempre più incalzante via via che cresce il desiderio di conoscenza.<sup>28</sup> È così che diventa possibile allo studente vedere quello che comunemente lo sguardo umano non può sopportare

26 “dort drüben, wo auf offnem Feld ein Leichnam liegt” (ibid.).

27 “verso di me si muove / il suo piede e la sua veste; sulla fronte / reca i sette segni della morte ormai imminente! / Attraversa una secca. A destra e a sinistra, / la vita si ritira deferente da lei / in onde trasparenti e pietrificate” (“entgegen mir bewegt sich / ihr Fuß und ihr Gewand, auf ihrer Stirn / sind sieben Zeichen des ganz nahen Todes! / Sie geht durch eine Ebbe. Links und rechts / Tritt in durchsichtigen erstarrten Wogen / das Leben ehrfürchtig vor ihr zurück!” (Hofmannsthal 1982: 218). Su questa Antigone come prefigurazione dei personaggi femminili dei successivi drammi di Hofmannsthal “capaci di opporre alla razionalità distruttiva del maschile la superiore, ‘notturna’ e sororale saggezza dell’obbedienza alle leggi della natura”: cf. Landolfi 1997 e Landolfi 2016: 30.

28 Sulla funzione della musica in questo *Vorspiel* cf. Schmid 1968: 144-5. Alla fine la musica – indica Hofmannsthal – assume “la forza di un’intera orchestra” fino a diventare “quella dell’ouverture vera propria” (“Die Musik hat die Kraft des vollen Orchesters und ist hier schon in die eigentliche Ouvertüre übergegangen”, Hofmannsthal 1982: 218). L’ouverture eseguita non poteva non essere quella che Felix Mendelssohn-Bartholdy aveva composto per la messinscena dell’*Antigone* nel 1841 al teatro di corte del Neues Palais di Potsdam (cf. Castellari 2006: 91).



di vedere (“un occhio umano non sopporta il vero”):<sup>29</sup> l’eternità di Antigone e del suo mito, così come il mistero del suo costante rivivere sulla scena. E alla fine allo studente-attore divenuto suo malgrado protagonista di un rituale iniziatico (cf. Landolfi 1995: 35), giunto al culmine del disvelamento tragico, non rimane che cedere arrendendosi al “soffio del divino” e abbandonandosi alla forza della musica. Emblematici al proposito i versi finali del *Vorspiel* (Hofmannsthal 1982: 219):

einwühlen muß ich mich in meinen Mantel,  
 eh mich die übermäßigen Gesichte  
 erdrücken! Denn dem Hauch des Göttlichen  
 hält unser Leib nicht Stand, und unser Denken  
 schmilzt hin und wird Musik!

[Devo nascondermi nel mio soprabito  
 prima che quelle visioni smisurate  
 mi soverchino! Sì perché il nostro corpo  
 non resiste al soffio del divino, e il nostro pensiero  
 si dissolve diventando musica!]

Anche in questo caso il riferimento alla musica non è certo casuale. Laddove la parola non è in grado di comprendere ed esprimere quello scuotimento emotivo che può essere trasmesso attraverso la tragedia, subentra la potenza della musica, la parola si fa musica. Se da un lato qui si può cogliere un’anticipazione dello scetticismo rispetto al potere della parola – un aspetto costitutivo della successiva produzione di Hofmannsthal (Schmidt-Dengler 1974: 161) –, dall’altro è impossibile non vedere un rimando implicito alla *Nascita della tragedia* di Friedrich Nietzsche, dove la musica è considerata come la quintessenza del dionisiaco e dunque del tragico.<sup>30</sup>

La didascalia che chiude il *Vorspiel* indica il collasso fisico finale di Wilhelm. Troppo ponderoso è il mistero che gli si è disvelato; se il pensiero si dissolve e diventa musica, il corpo non regge la

29 “Ein menschlich Aug erträgt nichts Wirkliches” (Hofmannsthal 1982: 217).

30 Sull’importanza di Nietzsche e soprattutto della *Nascita della tragedia* per il giovane Hofmannsthal cf. Meyer-Wendt 1973, Steffen 1978, Szabó 2006. Oltre al ruolo della musica il tema nietzschiano principale che confluisce nel *Vorspiel* sembra essere la concezione ‘misterica’ della tragedia greca.

fatica di tante visioni e crolla a terra sui gradini di quel palazzo dove Edipo si è cavato gli occhi e dove Antigone s'è immolata eroicamente. Queste le parole della didascalia finale (Hofmannsthal 1982: 219):

*Er sinkt, das Gesicht in seinem Mantel verborgen, auf die Stufen des Palastes, Der Vorhang fällt und bleibt unten, bis die Ouvertüre zu Ende gespielt ist.*

[Tenendo il volto nascosto nel soprabito crolla sui gradini del palazzo. Cala il sipario e rimane giù fino alla fine dell'ouverture.]

Con una evidente anticipazione del finale dell'*Elektra*, anche qui il protagonista è sopraffatto dalla tensione e crolla sfinito, ripiegandosi su se stesso. In fondo anche Wilhelm, come poi Elektra e altri personaggi del teatro di Hofmannsthal, sperimenta una sua personale dissoluzione identitaria, un'estasi misterico-dionisiaca.

Al di là delle circostanze storiche che stanno all'origine della composizione del *Vorspiel zur Antigone des Sophokles*, ovvero le innovative rappresentazioni berlinesi promosse dall'*Akademischer Verein für Kunst und Litteratur*, non c'è dubbio che esso possa e debba essere letto come una giovanile dichiarazione di poetica drammaturgica, consistente in una specifica concezione del tragico e delle modalità di rappresentarlo sulla scena moderna che andava contro la tradizione classicistica. Per Hofmannsthal si tratta di rievocare in una dimensione misterica e onirica al tempo stesso le figure del mito antico trasformandole in simboli eterni, in visioni assolute che trapassano i confini della temporalità. Con ciò l'autore sanciva "un rapporto nuovo e diverso con il teatro e, più in generale, con la propria creatività" (Landolfi 2015: 169), al quale si può dire sia rimasto fedele anche nelle successive rielaborazioni di tragedie greche dall'*Elektra* a *Ödipus und die Sphinx*. Inquadrate in questo modo, si capisce come il *Vorspiel* corrispondesse perfettamente allo "spirito delle rappresentazioni berlinesi" (Castellari 2006: 97), a quell'istanza di rinnovare le messinscene di tragedie greche attualizzandone il significato ma senza eccedere in effetti troppo stranianti.

## Riferimenti bibliografici

- Alonge, Roberto (ed.) (2008), *Antigone, volti di un enigma. Da Sofocle alle Brigate Rosse*, Bari: Edizioni di Pagina.
- Belardinelli, Anna Maria e Giovanni Greco (eds) (2010), *Antigone e le Antigoni. Storia forme fortuna di un mito*, Firenze: Le Monnier.
- Bohnenkamp, Klaus E. (1976), "Deutsche Antiken-Übertragungen als Grundlage der Griechendramen Hofmannsthals", *Euphorion* 70: 198-202
- (1998) "'...eine aufregende Handlung'. Hugo von Hofmannsthals *Bacchen*-und *Pentheus*-Entwürfe", *Jahrbuch des freien Deutschen Hochstifts*: 193-230.
- Castellari, Marco (2006), "'Der schwesterlichsten Seele Schattenbild'. Über Hofmannsthals *Vorspiel zur Antigone des Sophokles*", *Studia Austriaca* 14: 81-99.
- Flashar, Hellmut (1985), *Aufführungen von griechischen Dramen in der Übersetzung von Wilamowitz*, in William Musgrave Calder III, Hellmut Flashar e Theodor Lindken (eds), *Wilamowitz nach 50 Jahren*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 306-57.
- (1991), *Inszenierung der Antike. Das griechische Drama auf der Bühne der Neuzeit*, München: Beck.
- Fornaro, Sotera (2012), *Antigone. Storia di un mito*, Roma: Carocci.
- Goethe, Johann Wolfgang von (1908), *Goethes Gespräche mit J.P. Eckermann*, Leipzig: Insel.
- (1981), *Werke. Hamburger Ausgabe*, vol. 1 (*Gedichte und Epen I*), München: Beck.
- Hofmannsthal, Hugo von (1900), *Vorspiel zur Antigone des Sophokles*, in *Die Insel* 8: 230-41.
- (1908), *Vorspiele*, Leipzig: Insel.
- (1937), *Briefe 1900-1909*, Wien: Bermann-Fischer.
- (1967), *Briefe an Marie Herzfeld*, Heidelberg: Stiehm.
- (1980), *Aufzeichnungen aus dem Nachlaß (1889-1929)*, in Hugo von Hofmannsthal, *Gesammelte Werke, Reden und Aufsätzen*, Frankfurt am Main: Fischer, vol. 3, 443.
- (1982), *Vorspiel zur Antigone des Sophokles*, in Götz Hübner, Klaus-Gerhard Pott e Christoph Michel (eds), *Hugo von Hofmannsthal. Sämtliche Werke*, Kritische Ausgabe, Frankfurt am Main: Fischer, vol. 3 (*Dramen* 1), 209-19.
- Hofmannsthal, Hugo von e Arthur Schnitzler (1964), *Briefwechsel*, hrsg. von T. Nickl, H. Schnitzler, Frankfurt am Main: Fischer.
- Hübner, Götz Eberhard, Klaus-Gerhard Pott e Christoph Michel (1982), *Vorspiel*

- zur *Antigone des Sophokles. Entstehung*, in Götz Hübner, Klaus-Gerhard Pott e Christoph Michel (eds), *Hugo von Hofmannsthal. Sämtliche Werke*, Kritische Ausgabe, vol. 3 (*Dramen* 1), Frankfurt am Main: Fischer, 721-7.
- Landolfi, Andrea (1995), *Hofmannsthal e il mito classico*, Roma: Artemide.
- (1997), “Il silenzio dell’*Antigone* di Hofmannsthal”, *Cultura tedesca* 8: 160-4.
- (2015), “Il Prologo all’*Antigone* di Sofocle di Hugo von Hofmannsthal. Storia e traduzione”, in Giovanna Mochi e Roberto Venuti (eds), *Miti della modernità. Scritti per Francesca Balestra*, Roma: Artemide, 167-87.
- (2016), “*Antigona* soror. Hofmannsthal, la classicità e il femminile eroico”, *ACME – Annali della Facoltà di Studi Umanistici dell’Università degli Studi di Milano* 2: 23-31.
- Meyer-Wendt, H. Jürgen (1973), *Der frühe Hofmannsthal und die Gedankenwelt Nietzsches*, Heidelberg: Quelle & Meyer.
- Molinari, Cesare (1977), *Storia di Antigone da Sofocle al Living Theatre. Un mito nel teatro occidentale*, Bari: Dedalo.
- Schmidt, Martin Erich (1968), *Symbol und Funktion der Musik im Werk Hugo von Hofmannsthals*, Heidelberg: Carl Winter Universitätsverlag.
- Schmidt-Dengler, von Wendelin (1974), “Dichtung und Philologie. Zu Hugo von Hofmannsthals *Alkestis*”, *Literaturwissenschaftliches Jahrbuch* 15: 158-77.
- Silva, Maria de Fátima (2017), “*Antigone*”, in R. Lauriola e Kyriakos N. Demetriou (eds), *Brill’s Companion to the Reception of Sophocles*, Leiden-Boston: Brill, 391-474.
- Sofocle (1827), *Die Tragödien des Sophokles, übersetzt von Georg Thudichum*, vol. 1, Leipzig-Darmstadt: Leske.
- (1896), *Sechs Tragödien von Sophokles in deutscher Nachdichtung von Franz Bader*, Leipzig: Hirzel.
- Steffen, Hans (1978), *Hofmannsthal und Nietzsche*, in Bruno Hillebrandt (ed.), *Nietzsche und die deutsche Literatur. Texte zur Nietzsche-Rezeption 1873-1963*, Tübingen: Deutscher Taschenbuch Verlag: vol. 2, 4-10.
- Steiner, George (1986), *Antigones. How the Antigone Legend Has Endured in Western Literature, Art, and Thought*, New Haven-London: Yale University Press.
- Szabó, László von (2006), “... eine so gespannte Seele wie Nietzsche. Zu Hugo von Hofmannsthals Nietzsche-Rezeption”, *Jahrbuch der ungarischen Germanistik*: 69-93.
- Turato, Fabio (2014), *Eredi ingrati. Mondo germanico e tragedia greca tra*

- nascita del II e apocalisse del III Reich (1871-1945)*, Venezia: Marsilio.
- Ugolini, Gherardo (2011), “*Le Baccanti* di Hugo von Hofmannsthal. Un progetto nel segno del dionisiaco nietzscheano” *Dioniso*, n.s. 1: 241-65.
- Vogel, Juliane (1993), “Schattenland des ungelebten Lebens. Zur Kunst des Prologs bei Hugo von Hofmannsthal”, *Hofmannsthal Jahrbuch* 1: 165-81.
- Ward, Philip (2000), “‘Bacchen des Euripides zu erneuern’. The *Pentheus Project* of Hugo von Hofmannsthal”, *Orbis Litterarum* 55: 165-94.
- (2002), *Hofmannsthal and Greek Myth: Expression and Performance*, Oxford, Bern-Berlin: Peter Lang.
- Wilamowitz, Ulrich von Moellendorff (1929), *Erinnerungen 1848-1914* (1928), 2. Ergänzte Auflage, Leipzig: Koehler.
- (1986), *Filologia e memoria*, Napoli: Guida.

Prologo all' *Antigone* di Sofocle\*

HUGO VON HOFMANNSTHAL

*(Su un palcoscenico teatrale. La scenografia principale – il palazzo di Creonte – è allestita. Gli attori se ne stanno andando. I tecnici spengono le luci.*

*Il primo e il secondo studente stanno sul proscenio. Il secondo si è già messo l'impermeabile e il cappello in testa. Il primo è a capo scoperto, tiene rovesciato sul braccio un lungo soprabito scuro.)*

SECONDO STUDENTE La prova è finita. Si va. Non vieni?  
 PRIMO STUDENTE *(guardando verso lo sfondo che rappresenta la porta del palazzo)*  
 Aspetta, voglio vedere che c'è là nel buio.  
 SECONDO STUDENTE Ma dove?  
 PRIMO STUDENTE Là sulla porta.  
 SECONDO STUDENTE Non vedo nessuno.  
 PRIMO STUDENTE Nessuno? Ma non la vedi? È molto agile, si va inerpicando su tra le ombre. E la sua veste, non vedi come si muove?  
 SECONDO STUDENTE Sì, la vedo. È l'aria che la sospinge.  
 PRIMO STUDENTE Ma chi vedi?  
 SECONDO STUDENTE Quella veste sospesa nel buio.  
 PRIMO STUDENTE Vedi solo una veste? Io vedo di più.  
 SECONDO STUDENTE *(con le spalle già rivolte al palcoscenico, mentre anche tutti gli altri se ne sono andati e solo il fondo del palcoscenico è illuminato da una fioca luce)*  
 Dai, Wilhelm, vieni!  
 PRIMO STUDENTE Arrivo!  
*(Continua ad indugiare.)*  
 SECONDO STUDENTE Stanno chiudendo!  
*(Scompare chiudendo dietro di sé una porta pesante rivestita di ferro. È buio pesto.)*

\* Traduzione di Gherardo Ugolini, condotta sul testo tedesco pubblicato nell'edizione critica dei *Sämtliche Werke* da Götz Hübner, Klaus-Gerhard Pott e Christoph Michel (Hofmannstal 1982). L'unica versione disponibile in lingua italiana del *Vorspiel zur Antigone des Sophokles*, per quanto ho potuto accertare, è quella di Andrea Landolfi (2015).

PRIMO STUDENTE

Eccomi, arrivo.

*(Fa per andarsene. Il Genio esce fuori dal portone del palazzo e scende piano piano i gradini. Indossa una veste ondeggiante e una maschera tragica sul volto. Lo avvolge una luce brillante, color latte.)*

PRIMO STUDENTE

*(Fuori di sé)* Heinrich, sta venendo fuori!

Heinrich, sta guardando verso di me!

*(Poi sottovoce cercando di calmarsi da solo e sorridendo.)*

Che attrice!

*(Il Genio si ferma davanti a lui. Porta dei bei bracciali sulle braccia nude; nella mano destra tiene un lungo bastone come usano i messaggeri.)*

STUDENTE

Signorina, sono stato assai ridicolo

a farmi spaventare da lei. Il fatto è

che le prove sono finite, e così inaspettatamente...

*(Si blocca, sorride imbarazzato, cambia tono.)*

Io sono un novellino anche in questo mondo dove il giorno segue alla notte, la caverna al palazzo,

e una creatura artefatta segue all'altra.

*(Si blocca di nuovo sotto lo sguardo misterioso che gli si punta contro. Fa un passo indietro e parla con una vivacità forzata.)*

Eccita enormemente la fantasia:

anche il più insignificante ha un che di misterioso

e finisce che un po' ce lo portiamo anche fuori.

*(S'interrompe nuovamente, poi si fa forza e riesce ad andare avanti.)*

I Greci, quanto sono lontani da noi; eppure

lei indossa quella veste come se fosse sua.

Sì, lei qui tra le finzioni è a casa sua.

E il mistero la circonda e l'alimenta.

Quant'è invidiabile tutto ciò!

*(Dopo un momento di silenzio assoluto, avvicinandosi alla figura con artificiosa spensieratezza.)*

Bellissima maschera, i tuoi occhi brillano!

Non parlare! Non ancora! Il momento è prezioso!

L'abito più bello della bellezza è il mistero:  
 voi dovrete stare sempre solo mascherati,  
 e il vostro volto restare sempre nascosto  
 e offrirsi solo allo sguardo di chi già vi ama.  
 Ma la tua mano dammela. Le mani parlano!  
*(Nel toccare la mano si ritrae tutto pallido e tremante.)*

Ah! Tu non sei una donna! Non sei un essere umano!

Tu sei la terribile presenza di qualcosa  
 che subito fa raggrinzire la mia pelle.  
 Perché mi deve capitare questo? *(A voce molto alta.)*

Com'è possibile, se io sono qui, che lei sia di là?

*(Bisbigliando)* È soltanto un sogno. Qui alla destra del mio letto  
 c'è il mio orologio, e là c'è la finestra, dove se no?

Un panno bianco si agita dalla parete  
 e io l'ho preso per un fantasma notturno  
 avvicinatosi qui da me. Dov'è il mio letto?  
 È un'immagine così nitida che credo di sentire  
 come le sue mani toccano il bastone.  
 Non ho il coraggio neppure di dare uno sguardo.  
 Fantasma, frutto dei miei sogni, cosa vuoi,  
 fantasma?

GENIO  
 STUDENTE

Con quale nome mi chiami?  
 O creatura emersa fuori da non so dove,  
 la cui presenza mi raggela e m'ossessiona!  
 Viandante alle cui suole non s'attacca polvere!  
 Lo so, mi sveglierò, giacerò per terra da solo  
 accanto al letto, dirò che non è stato niente!  
 Però dammi un'informazione, dammi un segnale!  
 Mi soverchia la dolcezza di questa follia!

GENIO  
 STUDENTE

I sempiterni mi mandano da te  
 con un messaggio bello.  
 La tua voce  
 – io ci parlo! – è bella. Il messaggio che porti,



qualunque esso sia, dev'essere bello,  
 perché la tua voce è rigonfia di letizia  
 come la vela di una barca lontana nel cielo,  
 con dentro amanti dimentichi del mondo.  
 Benedetto è il vibrare della tua voce,  
 così come una magnifica giornata d'autun-  
 no, che i vecchi  
 camminando lungo i muri in mezzo alle viti,  
 con mano fredda e sguardo puro benedicono.  
 Tutto ciò l'ho già sognato una volta.  
 Ma non era così bello.

GENIO

*(Battendo il bastone per terra.)* Non stai sognando:  
 ecco il messaggio che ti porto.

STUDENTE

Devi credermi per poterlo capire.

GENIO

Crederti? Ma chi sei tu?

STUDENTE

E tu chi sei?

Io? Io? Ma io sono qui e sono vero.

Questo è il palcoscenico; prima abbiamo provato  
 una tragedia greca. Quelli che escono  
 e chiudono le porte, sono i miei colleghi.  
 Fuori c'è la città con tante strade:  
 sui viadotti rombano i treni che corrono  
 verso la campagna nell'aria solforosa;  
 là ci sono boschi e talvolta ci andiamo.

Ma qui e là ci circondano sempre  
 destino e febbrile realtà,  
 e nulla è vuoto. Come hai trovato lo spazio  
 per approdare qui dal tuo Aldilà?

Chi ti ha scavato con le mani questo varco  
 nell'aria viva? Cosa vuoi qui?

GENIO

I sempiterni mi mandano da te  
 con il loro messaggio.

STUDENTE

Tu sei un fantasma,  
 ti ha covato questo luogo qui, questa luce  
 incerta, le pareti ingannevoli,  
 le legioni di sogni che qui s'annidano.  
 Bel fantasma, tu non sei altro che il parto  
 di una casa stravagante: qui miserevoli  
 sogni e sogni sublimi si danno  
 appuntamento a vicenda.

GENIO

Eppure tu stesso torni volentieri qui,  
e ogni volta rimesti destini terribili  
tirando l'orlo del mantello.  
Nello specchio opaco della tua anima  
Hai colto l'occhio terribile del re Edipo,  
l'occhio roteante, l'abisso dell'accecamento,  
e poi sanguinante e spento.  
E ci torni di nuovo e premi  
per vedere l'ombra dell'anima più sororale  
di tutte:

qui lei uscirà fuori verso di te,  
Antigone, e come parlerà  
e offrirà il suo corpo alla morte  
con passo sacro e fermo, allora  
la sua forza d'animo dalle sue labbra  
volerà verso di te e legherà la tua anima  
alle sue catene, così che essa, nuda  
come la schiava che segue il carro del vincitore,  
ti seguirà e dirà: "Doveva succedere.  
Così voglio agire e così voglio dover morire.  
Qui è la realtà, e tutto il resto  
non è che metafora, un gioco di specchi".

STUDENTE

Mi pare che potrebbe essere così; tuttavia  
vedo tutto

GENIO

come immerso tra i vapori e non si ferma!  
Accoglilo e basta. Non ti si offre nulla di  
stabile.  
Come fa il gabbiano sulla cresta delle onde,  
così la tua mente deve posarsi su ciò che  
sfugge.  
Il suo trono è trasparente e traballante.  
Accoglilo! Non essere ottuso! Lasciati scuotere!  
Da vette che fioriscono eternamente al sole,  
sono stata mandata giù da te con un messaggio.  
La sublime ombra di Antigone io precedo  
nell'ora della morte che si rinnova,  
e diffondo deferenza intorno a me.  
Con forti mani scuoto l'aria e la fermo  
così che potente si depositi, invisibile grem-  
bo del destino,

disperdendo la nebbia dell'ottusa volgarità. Se anche a migliaia si affollano, solitudine assoluta io infondo dentro ogni cuore, freno l'inquietudine, ordino al tempo di arrestarsi. (*Batte fragorosamente il bastone per terra.*)

Quello che qui succede non è soggetto a lui. (*A questo punto inizia una musica sommessa che accompagna il dialogo.*)

STUDENTE

Emani forza e audacia. Eppure una maschera ti copre il volto e mi impedisce di vederlo. Come crederti?

Ambigua risulta una visione così velata: la maschera che porti è meravigliosa, ma la tua natura mi sembra valere di più, molto di più! (*Estasiato*)

Oh se potessi cogliere tutto, come vorrei davvero! (*Stanco e scoraggiato arretra di nuovo.*)

La tua vista alimenta di nuovo soltanto fantasticherie.

GENIO

Ti ho parlato e tu hai intuito, hai intuito bene. Non palpitare alla ricerca di un'altra rivelazione!

Ti ho scosso, che t'importa del come?

Io ti ho chiamato, ti ho agitato, io sono!

Ma la maschera non deve turbarti:

le persone più care portano

davanti a te una maschera sul volto:

un occhio umano non sopporta il vero.

Mascherato io sto di fronte a te,

messaggero di un'ombra. Credi in me?

STUDENTE

Vorrei credere. (*A questo punto la musica va in crescendo.*)

GENIO

Allora alito sui tuoi occhi.

(*Lo studente si piega verso la figura che gli alita sopra. Un forte brivido gli attraversa il corpo. Il Genio si allontana da lui e lentamente sale i gradini che portano al palazzo. Per due volte si guarda intorno. Lo studente*

*si rialza. È pallido. Lo sguardo che lancia intorno a sé è completamente diverso da prima. All'improvviso s'interrompe la musica.)*

STUDENTE

Quei gradini sono tremendi! Là sedeva Edipo e dalle sue labbra fuoriusciva la maledizione e sangue da entrambi gli occhi! (*Volge lo sguardo verso l'alto.*)

Era pesante il tetto sotto cui vissero, già il vecchio Laio! Il sole a picco, il cielo duro e scintillante come metallo. Vorrei trascinar via da qui il mio corpo! Il sole abbagliante è come inchiodato Su questa porta e niente mi rimane nascosto! Dentro e fuori devo vedere e sapere. Un soffio d'aria greve e fievole spira su di me,

Reca odore di polvere e il fumo cattivo della putrefazione. Viene da là. (*Si guarda intorno timoroso.*)

Laggiù dove giace un cadavere in campo aperto.

Se almeno si alzasse un forte vento e la polvere lo coprisse tutto, quel corpo.

Lì giace. Se si potesse bere una pozione e dimenticarsi di tutto questo!

Sento che dentro casa c'è qualcuno che si muove.

GENIO

Tu, non puoi aiutarci? Non puoi impedire nulla? (*Fa cenno di no e sparisce nella porta del palazzo.*)

STUDENTE

(*Chiamandolo a gran voce.*) A quale ufficio mi hai consacrato?

Come hai potuto aprirmi i pori?

In che genere di creatura visionaria mi hai trasformato?

Perché devo essere partecipe della cosa spaventosa che ora accadrà?

Il mio sguardo ondeggia attraverso quei muri spessi,

come si trattasse di acqua; e io vedo la vergine

Antigone, la coppa luccicante  
del destino.

*(A questo punto la musica ricomincia e diventa sempre più forte.)*

Vedo le sue gracili spalle,  
i capelli lisci; verso di me si muove  
il suo piede e la sua veste; sulla fronte  
reca i sette segni della morte ormai imminente!  
Attraversa una secca. A destra e a sinistra,  
la vita si ritira deferente da lei  
in onde trasparenti e pietrificate.

*(Gli sembra di vedere l'immagine che veramente gli viene incontro uscendo dall'oscurità del palazzo. Il soprabito scuro svolazza come una nuvola attorno al suo corpo sconvolto. La musica ora ha la forza di un'intera orchestra ed è già quella dell'ouverture vera propria.)*

Questa splendida creatura non è di nessun  
tempo!

Ha vinto una volta e continua sempre a vincere.  
Come la vedo, la mia pelle s'increspa  
come la stoppa sotto la vampa del fuoco.

Si ridesta in me ciò che in me è imperituro:  
L'essenza più profonda erompe dalle creature  
e intorno a me rotea sfavillante.

Sono vicino all'anima sororale,  
molto vicino; il tempo è sprofondato e dagli  
abissi

della vita sono stati sollevati i veli.

Devo nascondermi nel mio soprabito  
prima che quelle visioni smisurate  
mi soverchino! Sì perché il nostro corpo  
non resiste al soffio del divino, e il nostro  
pensiero  
si dissolve diventando musica!

*(Tenendo il volto nascosto nel soprabito crolla sui gradini del palazzo. Cala il sipario e rimane giù fino alla fine dell'ouverture.)*