

Gli Atridi di Gerhart Hauptmann

Sotera Fornaro

Università degli Studi della Campania «Luigi Vanvitelli», Italia

Abstract The *Atriden Tetralogie* (1940-45) by Gerhart Hauptmann (1862-1946) does not express, as was thought after the war, the poet's resistance to Nazism: on the contrary, the work conforms to the Nazi aesthetics and ideology imposed on the interpretation of the myth since the *Oresteia* of 1936, staged on the occasion of the Olympic Games. Hauptmann, however, re-functionalises the myth to express the emotional atmosphere of Germany during the war, to exalt sacrifice for the homeland and blind faith in the *Führer*, to represent the horror of defeat and the horror of the German cities reduced to ashes by bombing. In the last tragedy of the tetralogy, *Electra*, Hauptmann poses the problem of German guilt for the horrors of World War II.

Keywords Gerhart Hauptmann. Nazism. Atriden. Tragedy. World War II.

Sommario 1 *Oresteia* e nazionalsocialismo. – 2 La tragedia greca secondo Gerhart Hauptmann. – 3 *Ifigenia a Delfi*. – 4 La legge del sacrificio e del dolore. – 5 La mistica del sacrificio e della guerra. – 6 Potere e follia. – 7 Contro i sacerdoti. – 8 I 'neri demoni'. – 9 La caduta degli dei. – 10 La forza del destino. – 11 Inciampare nella notte. – 12 La perdita dell'innocenza. – 13 Il sogno infranto del Reich. – 14 Dal buio fascista alla resistenza.

1 Oresteia e nazionalsocialismo

All'inizio di agosto del 1936 nello *Staatliche Schauspielhaus* sul *Gen-darmenmarkt* a Berlino andò in scena un'*Oresteia* per la regia di Lothar Müthel (1896-1964), artista che si era formato alla scuola di Max Reinhardt, ma hitleriano sin dalla prima ora: l'*Oresteia* divenne il suo primo, importante banco di prova come regista ufficiale del regime, attività che proseguì quale sovrintendente del teatro di Vienna dopo l'*Anschluss*.¹ L'*Oresteia* fu inserita nel programma delle manifestazioni

1 Sull'*Oresteia* del 1936 e in generale sulla tragedia greca durante il nazismo, cf. Flashar 2009, 164-80; Bierl 1996, 28-9; Fischer-Lichte 2017, 143-62; Maxwell 2016 (sinora



culturali dei giochi Olimpici, con un posto di assoluto rilievo: la rappresentazione della trilogia di Eschilo valse come spettacolare manifesto della propaganda nazista. Lo scopo dello spettacolo, analogo a quello del film *Olympia* di Leni Riefensthal, stava nel mostrare a un pubblico nazionale e internazionale una inequivocabile linea diretta - nell'arte, nella cultura, nell'eccellenza - tra i greci antichi e i tedeschi del presente.² Le premesse di questo abuso ideologico dell'antichità greca, che in Germania aveva comunque lontane radici,³ si trovano, com'è noto, già in *Mein Kampf* di Hitler, e poi nei discorsi dei ministri del Reich, ove i greci antichi sono indicati quali modelli estetici e razziali. Intanto l'egemonia culturale nazista si era esercitata anche sul teatro a partire dal 1933, con le epurazioni degli artisti ebrei e comunisti e con l'imposizione sia dei temi da rappresentare che dei modi per farlo.⁴

Durante il cosiddetto 'Terzo Reich', la tragedia greca proliferò, mentre persino alcuni classici della cultura tedesca, come il *Guglielmo Tell* di Friedrich Schiller, che contenevano pericolosi elementi libertari, furono proibiti. *L'Antigone*, sia quella di Sofocle, nella regia di Karl Heinz Stroux, sia quella di Hölderlin, per la regia dello stesso Müthel, fu paradossalmente il dramma greco più di frequente messo in scena durante gli anni del regime: nella tragedia sofoclea lo spettatore nazista non vedeva in filigrana la rivolta individuale verso un tiranno o leggi ingiuste, oppure il disfattismo, per lo più di una donna, davanti alla ragion di Stato. Antigone impersonava piuttosto la purezza, il coraggio, l'ingenua e virginale 'anima' greca; Creonte, invece, assumeva le sembianze di un tiranno orientale, simbolo della crudeltà e dell'indole assassina attribuita agli ebrei dalla propaganda antisemita. La tragedia di Sofocle venne così epurata da ogni possibile riferimento politico e all'attualità: il mito si svolgeva in un'ambientazione metafisica, in un'insondabile lontananza, in un'atmosfera sacra e intoccabile dalla quotidianità, offrendo un'esperienza estetica immersiva, un'evasione estatica dal presente. A tutto ciò concorreva, più che il testo, la messa in scena grandiosa, ricca di effetti psichedelici, atta a suscitare emozioni intense. Così accadde anche nell'*Oresteia* del 1936, dalla monumentale scenografia neoclassica, dominata nel finale dalle *Eumenidi* da una statua colossale di Atena, che i critici contemporanei identificarono senz'ombra alcuna di dubbio con una «dea nordica».⁵

l'indagine più dettagliata su questa produzione). Ringrazio Gherardo Ugolini, che ha in preparazione un lavoro sull'*Oresteia* del 1936, di avermi fatto visionare del materiale da lui reperito presso l'Archivio dell'Istituto di Teatro della *Freie Universität* di Berlino.

² In generale, cf. Chapoutout 2017.

³ Cf. Andurand 2013.

⁴ Per un quadro sintetico della storia dei teatri di Berlino durante il nazismo cf. Fornaro 2019 e la bibliografia in Fischer-Lichte 2017.

⁵ Cf. Chapoutout 2017, 176.

L'*Orestea* di Mützel nel 1936 valse perciò come manifesto dell'ancor giovane regime, i cui maggiori rappresentanti - Frick, Goebbels, Göring, Himmler e von Schirach - parteciparono alla prima del 2 agosto 1936. Le nuove 'divinità' dello Stato parevano specchiarsi nell'incombente presenza in scena di statue gigantesche degli dèi, che dominavano gli eventi e gli esseri umani piccoli, inermi rispetto alla loro volontà, puri esecutori di un superiore Fato. La traduzione usata fu quella di Ulrich von Wilamowitz-Moellendorff, un filologo della generazione precedente, ritoccata per motivi scenici da Mützel, soprattutto togliendo ogni riferimento al Dio cristiano, e aggiungendo ad esempio il saluto hitleriano *Heil!* invece di *Hurra!Hurra!* al v. 25 dell'*Agamennone*.⁶ Si trattava di una scelta deliberata: nel programma dell'evento si stampò anche uno stralcio da un discorso dello stesso Wilamowitz del 1898, stralcio a cui viene dato il titolo *Confessione tedesca (Deutsches Bekenntnis)*, volendo così stabilire un rapporto di continuità tra il 'Terzo Reich' e l'età guglielmina. Lo stralcio del discorso di Wilamowitz, dedicato originariamente all'imperatore e intitolato *Volk, Staat, Sprache*⁷ diventa significativo per comprendere l'interpretazione nazista dell'*Orestea*.

Nuova vita esige nuove forme. Nuovi strati e stati della società esigono, nel sentimento sano della loro forza e della loro importanza, il posto che si deve loro. I morti devono però seppellire i loro morti. [...] Vediamo dunque la copia animata della vita, l'arte, finalmente lottare di nuovo, con sforzi nobili e ardenti, per portare alla luce l'unico oggi vivente, l'eternità che c'è sempre stata, contro l'eterno ieri, la quotidianità banale. Il mondo va sempre avanti. Anche la politica deve avere sott'occhi tutto il mondo, se deve preoccuparsi per la Patria, per la pace e per il benessere e non c'è bisogno di dire che ha bisogno dei suoi organi per dare espressione e imporre il proprio volere [...]. Sì, abbiamo abbastanza motivi, come tedeschi, di compiacerci del nostro Reich. (trad. dell'Autrice)

Il difficile dettato di Wilamowitz stava a indicare implicitamente come intendere la trilogia eschilea: ossia come racconto di un passato sanguinoso da seppellire definitivamente e celebrazione dell'inizio di una nuova epoca, di un nuovo regno, di una nuova generazione che esige, dopo aver fatto piazza pulita del passato, di imporre la propria volontà per il bene dello Stato. Nella trilogia di Eschilo, si voleva appunto

⁶ Devo quest'ultima segnalazione a Gherardo Ugolini. Nell'archivio della *Freie Universität* si conserva la copia della traduzione di Wilamowitz su cui lavorò Mützel. Manca comunque un lavoro analitico sulle sue modifiche e tagli. Flashar (2009, 165) non attribuisce alcun chiaro intento politico ai tagli e alle modifiche del regista, ma solo necessità sceniche.

⁷ Ora in Wilamowitz 1925⁴, 136-7. Cf. Košenina 1990.

rispecchiato il passaggio da un'età dionisiaca a un'età apollinea, di pace e prosperità. Perciò veniva data importanza alle *Eumenidi*, una tragedia che invece il teatro guglielmino aveva trovato imbarazzante perché troppo legata alla celebrazione della democrazia.

Nell'edizione 1936 della trilogia di Eschilo, il pubblico poteva assistere dunque al progresso della vicenda mitica da una condizione caotica e selvaggia a un'età segnata dalla 'riconciliazione' (*Die Versöhnung* è infatti il titolo dato alle *Eumenidi*). Il cammino verso questa luminosa condizione passava attraverso il sangue della vendetta e lo scontro tra opposte forze: le potenze oscure del passato e l'accecante forza del futuro, il disordine contro l'ordine. Così l'uccisione di Clitemnestra diventava allegoria della giusta vendetta contro i traditori della repubblica di Weimar e in generale contro gli avversari della Germania, comunisti e poi anche ebrei, che avevano determinato, secondo un'interpretazione già degli anni Venti, la catastrofe della prima guerra mondiale. *L'Orestea* di Müthel, inoltre, andò in scena qualche mese dopo la promulgazione delle leggi di Norimberga che nel 1935 avevano privato della cittadinanza le persone di razza ebraica e avevano proibito i matrimoni 'misti'. Nell'*Orestea*, dunque, Egisto sembrava impersonare il carattere dell'estraneo, del corruttore, dell'usurpatore. La vendetta contro di lui appariva nella luce della giustizia, così come l'uccisione di Clitemnestra, rea innanzitutto di aver corrotto la razza 'pura' degli Atridi con un illecito legame sessuale. Oreste, il vendicatore, purificato dal necessario spargimento di sangue, vittorioso anche sulla pesante eredità della propria stirpe, diventava il capo a cui giurare fiducia eterna. La Germania, si voleva implicitamente suggerire al pubblico con uno spettacolo impressionante, entrava in un nuovo corso, la *Zeitwende* era sancita dall'analogia con il passaggio da una fase arcaica a una classica della Grecia antica, raccontato appunto dall'*Orestea*: dopo la catastrofe della prima guerra mondiale, il tradimento di Versailles e il buio della repubblica di Weimar, splendeva la 'luce' del potere raggiunto dai nazionalsocialisti.

Il ruolo di Atena nelle *Eumenidi* diventava allora decisivo: non al democratico Areopago, diviso sul da farsi, veniva demandato il compito di imporre giustizia e di compiere la riconciliazione; ma a una divinità antica, in cui si rispecchiava un'aristocrazia privata dei suoi diritti dallo stato democratico, e divinità nuova contemporaneamente, perché ritornata al potere come volontà divina che si imponeva *ex machina* e dava regole scritte che garantivano la liceità dello spargimento di sangue. In quest'uso propagandistico dell'*Orestea* si inserisce il progetto di Gerhart Hauptmann (1862-1946) di riscrivere il mito degli Atridi, come si dirà adesso.⁸

⁸ Non si escludono, naturalmente, le influenze da altre opere 'mitologiche' antecedenti e contemporanee, prima fra tutte *L'Elektra* di Hoffmannstahl, cf. Santini 1998,

2 La tragedia greca secondo Gerhart Hauptmann

Non si può dire che l'interesse del poeta per la tragedia greca - nel 1936 ormai settantaquattrenne, premio Nobel per la letteratura nel lontano 1912, un vero e proprio mostro sacro del teatro naturalistico e simbolista tedesco - fosse stato suscitato dalla grecofilia nazista. Esso va inserito, invece, nelle correnti di fine Ottocento di ripensamento della civiltà greca alla luce dei suoi aspetti mistici, religiosi, magici, dionisiaci. Hauptmann non conosceva il greco, ma aveva letto i classici greci in traduzione: su di lui esercitano una grande influenza le versioni del tardo XVIII secolo e dell'inizio del XIX, ossia quella omerica di Johann Heinrich Voß e quella dei tragici di Johann Jakob Christian Donner.⁹ Ma nella sua biblioteca ci sono anche le traduzioni dalla tragedia di Wilamowitz, e il poeta si era confrontato con ammirazione e rispetto con gli scritti del *princeps philologorum*.¹⁰ Sin dalle sue prime opere, inoltre, Hauptmann aveva affrontato temi mitologici greci:¹¹ tuttavia un ripensamento da parte sua della cultura greca si realizza soprattutto attraverso l'esperienza di un viaggio in Grecia, nel 1907, durante il quale lo scrittore redasse un diario, pubblicato con il titolo *Griechische Frühling (Primavera greca)*, in cui esprime il suo personale panteismo magico, che si ritrova in altri suoi scritti, e si sofferma anche sull'origine della tragedia, ricondotta ad arcaici sacrifici umani.¹² Però non nel teatro di Dioniso ad Atene, dove Hauptmann non riesce a immaginare «il fecondo mondo della tragedia, nata di notte» (CA: VII, 46),¹³ ma a Delfi sembra al poeta di poter afferrare emotivamente come fosse nata la tragedia.

Dalle profondità della fonte di sangue sotto di me saliva un'oscura, accecante follia. Mentre si rappresentava simbolicamente con il sacrificio del capro la richiesta crudele di un dio, altrimenti benevolo, e nel più elevato simbolo dell'arte drammatica piena di dio, che al sacrificio seguiva, le rocce riecheggiavano il grido tremen-

129-50. Per l'intertestualità nella tetralogia cf. da ultimo Sprengel 2018 e l'analisi di Frick 1998, 170-212.

⁹ Cf. Sprengel 2018, 94-6.

¹⁰ Cf. Fowler, Hoefert 1997.

¹¹ Forse sarebbe necessario un nuovo lavoro su Hauptmann e la cultura greca; credo che un libro complessivo resti quello di Voigt 1965 (rielaborazione di un libro del 1948). Utilissime premesse sono in Sprengel 2018 (uno dei massimi studiosi di Hauptmann e ottimo conoscitore del suo *Nachlass*).

¹² Sul significato del viaggio di Hauptmann, cf. Meidl 2012.

¹³ L'edizione di riferimento delle opere di Hauptmann è quella della cosiddetta 'Centenar-Ausgabe': Hass, Machatzke, Bungies 1962-74 (citata in forma abbreviata come CA). In italiano, una scelta di opere di prosa e teatro di Hauptmann fu tradotta a cura di Lavinia Mazzucchetti ed Ervino Pocar per la UTET (1967).

do delle vittime umane uccise dalla mano del vendicatore, il cadere sordo dell'ascia vendicatrice, i lamenti corali di orrore, della minaccia, del timore orrendo, della disperazione selvaggia e del giubilante trionfo del sangue. Non si può negare che tragedia significa: inimicizia, persecuzione, odio e amore come furore di vita! Tragedia significa: angoscia, necessità, pericolo, pena, tortura, martirio, significa malvagità, crimine, viltà, significa assassinio, sete di sangue, incesto, macello - lì dove l'incesto solo con violenza è penetrato nell'ambito dell'orrore. Vedere una vera tragedia significa diventare di pietra, guardare negli occhi di Medusa, significa prevedere l'orrore che la vita prepara sempre in segreto persino per i favoriti degli dei. L'orrore regnava in questo spazio teatrale pubblico, e se penso come la musica racchiude in maniera eccitante l'essenza di parole semplici, di qualsiasi canzone, allora io sento un brivido freddo percorrermi pensando alle danze e ai suoni del coro che accompagnavano questa azione omicida. Mi immagino che di tanto in tanto, dal brulichio di migliaia di greci che sedevano in questo semicerchio si dovesse alzare un unico, terribile grido d'aiuto per la paura, l'angoscia, l'orrore, assordante verso il cielo degli dèi, così che la più terribile oppressione e la più terribile tensione si trasformava in follia insanabile.¹⁴

Questa concezione oscura delle origini e dell'evento tragico condiziona il poeta in altre opere di argomento greco, tra cui la tragedia *L'arco di Odisseo*, scritta direttamente dopo il viaggio in Grecia (1907-08). Ma riaffiora potentemente decenni dopo, quando Hauptmann mette mano a un'opera su Ifigenia, in cui il poeta intendeva rinnovare la tragedia greca ed entrare direttamente in competizione con Goethe, la cui *Ifigenia in Tauride* fu il dramma più rappresentato sulle scene tedesche durante il nazismo.¹⁵

Evidente è il rifiuto da parte di Hauptmann del classicismo di Weimar e winckelmanniano, chiara l'influenza su di lui delle pagine di Bachofen, Rohde, Walter Pater e soprattutto Nietzsche.¹⁶ Da qui l'idea di proporre una Ifigenia nuova rispetto a quella di Goethe, nella quale, secondo Hauptmann, non si riesce a intuire l'orrore della casa dei Tantalidi: un'opera delicata, quella goethiana, che presenta persone

¹⁴ CA, 7: 79. Nel presente contributo, le traduzioni dei passi di Hauptmann sono sempre dell'Autrice. Una traduzione della tetralogia a uso didattico è a cura di Marelli (Hauptmann 2010), che offre anche, nell'introduzione, una fine lettura dell'*Ifigenia in Delfi*, senza però tener presente le molteplici discussioni della letteratura secondaria, né affrontando il problema del rapporto della tetralogia con il nazismo.

¹⁵ Cf. Hall 2013, 220-30.

¹⁶ Sulle opere di questi autori presenti nella biblioteca di Hauptmann, cf. Sprengel 1982, 379-86.

«troppo ben educate, troppo istruite».¹⁷ L'intenzione di opporre all'umanesimo goethiano un nuovo umanesimo, che tenesse conto dello scontro tra il lato irrazionale e violento della cultura greca arcaica e quello invece solare, apollineo, della cultura classica, guida la riscrittura di Hauptmann del mito di Ifigenia prima e poi di tutto il mito degli Atridi. Quest'idea si intreccia con l'abuso ideologico della cultura greca da parte delle alte gerarchie naziste e con la guerra: negare perciò un senso politico all'ultima fluviale opera drammatica di Hauptmann, opera di teatro e dunque pensata per la messa in scena pubblica sotto un regime, appare impossibile, sebbene non si debbano cercare, nei personaggi mitologici della tetralogia, controfigure di precisi personaggi dell'epoca, Hitler incluso.¹⁸ Piuttosto la 'tetralogia' (il titolo fu attribuito postumo ai drammi) rispecchia i dubbi e le ambivalenze dell'anziano poeta rispetto a quel che accadde a partire dal 1933, l'anno della presa al potere di Hitler, e anche le sue oscillazioni «tra il pietismo cristiano sofferente e il dionisismo sfrenato», per usare le parole di Thomas Mann (1976, 141),¹⁹ senza però dimenticare l'auspicio che una prospettiva apollinea e solare subentri finalmente alla barbarie.

La tetralogia di Hauptmann nasce perciò in maniera molto tormentata e tale tormento rispecchia. Dopo *Ifigenia a Delfi*, Hauptmann scrisse nell'ordine i cinque atti di *Ifigenia in Aulide* e gli atti unici *La morte di Agamennone* ed *Eletra*. L'intero ciclo fu completato nel novembre 1944, pubblicato per la prima volta in tre diversi volumi tra il 1944 e il 1948 e infine come opera singola nel 1949. La stesura dell'opera segue tutta la parabola della guerra e della catastrofe tedesca.²⁰ Il 15 novembre del 1941 fu rappresentata a Berlino *Ifigenia a Delfi*, e l'autore fu salutato da entusiastici applausi: l'opera ebbe 39 repliche.²¹ Nel novembre di due anni dopo *Ifigenia in Aulide* al *Burgtheater* di Vienna con la regia di Lothar Mühel, significativamente lo stesso regista dell'*Oresteia* che aveva inaugurato i giochi olimpici del 1936. Durante la rappresentazione, Hauptmann sedette sul palco principale insieme al *Gauleiter* von Schirach. Improbabile

¹⁷ Cf. la citazione di Hauptmann in Cercignani 2006, 8, nota 3: «Dies Kunstwerk ist nicht elementar [...] Es zeigt nicht, läßt nicht einmal ahnen die Furchtbarkeit der Tantaliden. Es zeigt nicht den mutterblutbefleckten, erinnyengehetzten Orest [...] Das Grausen ist nirgends wahrhaft da. Hier sprechen allzu wohlherzogene, allzu gebildete Leute [...]».

¹⁸ Cf. Barbian 1999 e soprattutto Sprengel 2009. Cf. Voigt 1946 (testimonianze biografiche di opposizione al nazismo).

¹⁹ Cf. Mann 1976, 141: «Der Gekreuzigte und Dionysos waren in dieser Seele mythisch vereinigt, wie in derjenigen Nietzsches, - der Schmerzensmann, der Mann von Gethsemane und der das Gewand im sakralen Tanze raffende Heidenpriester (...)». Mann gioca un ruolo importante nella ricezione di Hauptmann come autore che oppose resistenza al nazismo, pur non scegliendo la via dell'esilio.

²⁰ Cf. in maniera equilibrata Ziolkowski 2008. Per una dettagliata analisi della struttura delle tragedie, cf. Horn 2008, 269-318.

²¹ Cf. Hall 2013, 217-20.

che Hauptmann pensasse casualmente alla riscrittura di un mito usato in maniera propagandistica dal regime sin dal 1936: proprio con tale contenuto, gradito ai nuovi detentori del potere, assecondando una personale interpretazione della cultura greca che datava a decenni addietro, il poeta poteva pensare di rivaleggiare con Goethe e di lasciare qualcosa di imperituro alla letteratura tedesca.

3 *Ifigenia a Delfi*

La prima tragedia in ordine di scrittura della trilogia, dal luglio al settembre 1940,²² prende avvio da una pagina del *Viaggio in Italia* di Goethe (19 ottobre 1786) dove il poeta, seguendo la *fabula* 122 di Iginio, scrive un abbozzo per una continuazione della sua *Ifigenia in Tauride*.²³ Nel piano di Goethe, Elettra attende a Delfi che Oreste e Pilade portino dalla Tauride l'immagine della dea e sta offrendo in voto nel tempio di Apollo l'ascia con cui la madre ha ucciso Agamennone e Oreste ha commesso il matricidio, quando un greco giunto nel tempio le racconta come quelli fossero stati sacrificati dalla sacerdotessa della Tauride e lui stesso si fosse fortunatamente salvato. Giungono Oreste, Pilade e Ifigenia, nella quale il greco riconosce la tremenda sacerdotessa della Tauride: Elettra sta per ucciderla con la stessa ascia che tante sventure ha già portato alla sua famiglia, ma le sorelle si riconoscono e si abbracciano. Quest'ultima scena, aggiunge Goethe, se riuscita, sarebbe stata la più grandiosa e commovente mai vista in teatro.²⁴ Fin qui Goethe: Hauptmann prende lo schema di Goethe, ma la sua Ifigenia acquista tratti inediti e sconosciuti alla tradizione precedente.

Al melodramma goethiano, che ha antecedenti nell'*Ifigenia in Tauride* di Euripide, Hauptmann oppone una tragedia senza lieto fine. La sua Ifigenia ha perso l'originaria identità: ormai è una creatura delle tenebre, come la dea che officia, e non intende smettere di essere la sacerdotessa di Ecate, alla quale è profondamente devota. Oreste e Pilade giungono a Delfi insieme alla sacerdotessa, di cui nel dramma

²² Una minuziosa ricostruzione delle stesure della tetralogia di Hauptmann si deve a Santini (1998).

²³ Hauptmann nella Premessa alla prima edizione della tragedia (1941), dice di aver ricevuto dall'intendente generale del teatro tedesco a Praga, Oskar Walleck, alcuni numeri di un giornale da lui diretto, nel quale trova il testo di Goethe, che trascrive. L'idea che vi era espressa catturò Hauptmann, al punto da cominciare a lavorare a una tragedia che la sviluppasse. Tuttavia, specifica Hauptmann, egli non intende certo gareggiare con il divino Goethe, né mancargli di rispetto: «Argomenti come questo erano già antichi duemila anni fa e già allora sono stati trattati come dramma: dunque non si può obiettare nulla se anche centinaia di anni dopo Goethe esercitano la loro attrattiva sulla fantasia di un autore drammatico» (CA, 3: 1026).

²⁴ CA, 3: 1026: «Wenn diese Szene gelingt, so ist nicht leicht etwas Größeres und Ruhrenderes auf dem Theater gesehen worden».

di Hauptmann non conoscono l'identità, per portare l'immagine della dea Ecate dalla Tauride allo spettrale tempio della dea, che costituisce l'ambientazione unica della tragedia. Elettra sta aspettando nel tempio e a lei Oreste si presenta nelle vesti false di Terone: non riconosce la sorella, ma è attratto da lei, persino dal punto di vista sessuale. Oreste/Terone appare in preda a 'nera follia', ma non è il solo, perché i personaggi agiscono al confine tra realtà e incubo, tra visioni mostruose e superumane e miserie e desolazioni umane: «La verità è solo sogno! E sogno è verità», esclama Oreste/Terone dopo essere apparso in scena, con i capelli lunghi, bianchi, portando all'altare del tempio un remo, lo stesso altare dove appena prima Elettra, che sta dormendo, ha deposto la doppia ascia, strumento d'assassino di Clitemnestra.²⁵ Oreste/Terone afferma di essere a capo di una spedizione che riconduce il simulacro della dea Ecate a Delfi e la sacerdotessa, che in Tauride officiava i sacrifici umani e ha ucciso anche Oreste e Pilade. Perciò quando, nella quinta scena del secondo atto, Ifigenia compare come anonima somma sacerdotessa, vestita di rosso, alla guida di un corteo funebre, ieratica e più alta delle altre figure, con «un immobile sorriso arcaico»,²⁶ Elettra vuole assalirla e ucciderla perché in lei crede di vedere l'assassina del fratello, che invece si palesa e rivela di essere ancora vivo, insieme a Pilade. Al temporale che si è addensato per l'arrivo della dea tenebrosa segue ora il trionfo della luce, Pircone, il sommo sacerdote del tempio, può annunciare la riconciliazione tra Apollo e Artemide/Ecate. I fratelli e Pilade, finalmente liberi dalle tenebre della follia, si sciolgono in un abbraccio riconciliatore e in un pianto consolatorio. Ma la sacerdotessa che una volta fu Ifigenia non saluta i fratelli e permane nella sua ieratica indifferenza. Il sangue che le scorre nelle vene, dice, è più simile alla neve dell'Olimpo che al fulmine di Zeus. Come Ecate resta fredda davanti ai sanguinosi sacrifici che esige, così adesso la sacerdotessa rimane intoccata dall'affetto e dalla gioia che coinvolge i fratelli e l'amico, reciprocamente riconosciuti.

Ifigenia, sollecitata da Oreste, rifiuta di ricordare il nome di Agamennone e persino il proprio nome. Coprendosi il volto con un velo nero si ritira per sempre nei recessi del tempio, a cui gli altri non hanno accesso, sacrificandosi alla dea:

25 CA, 3: 1040: «Einerlei! denn Wahrheit ist nur Traum! und Traum ist Wahrheit!».

26 CA, VII: 1063 (didascalia): «ein unbewegliches archaisches Lächeln».

Quel che mi sta intorno, | quel che si annida in me | muore impo-
tente nella veste sacerdotale | che mi avvolge. | Un giorno fu por-
tata una vergine sull'altare, | ebbene sì, ero io. | Non voglio e non
posso sapere, cos'è che accadde. | Basta: morii ed entrai nel divi-
no | e non voglio di nuovo vivere nel mondo mortale.²⁷

Il giorno dopo, Ifigenia implora la dea di proteggerla e di tenerla nascosta, perché tornare quella che era un tempo le sarebbe stato insostenibile. Ripete il suo desiderio nell'intenso colloquio con la sorella, che la considera un «dolore che cammina»;²⁸ non un dolore, ma la «morte che cammina», la corregge Ifigenia: nulla di quel che era stato è adesso, nulla può tornare indietro. Il suo dolore individuale diventa strumento di redenzione per il mondo intero.²⁹ Del resto, la vergogna le impedirebbe di tornare alla luce, perché così sarebbe chiaro che Agamennone ha ingannato tutti, che il sacrificio non c'è stato. Lei, al contrario, dovrebbe scontare la pena per aver sacrificato, come sacerdotessa, tanti giovani in Tauride. Elettra si sente «piccola»,³⁰ enormemente piccola, rispetto all'immensità del sacrificio di Ifigenia, ma Pilade la convince ad accettare il sacrificio della sorella: Apollo ha scacciato le Erinni e Oreste ha sognato la madre, che gli ha donato l'alloro dell'espiazione. Oreste sta dunque per essere nominato nuovo signore di Argo, quando giunge la notizia che la sacerdotessa di Ecate si è gettata dalle rupi Fedriadi, che incombono su Delfi. Il suicidio, oscuramente annunciato, si è consumato. Così si è compiuta la volontà del dio, decreta il sommo sacerdote Pircone: neppure la volontà di Ecate/Artemide, infatti, può opporsi a quella di Apollo. Ifigenia doveva morire:

Il cerchio è chiuso: si è compiuto | il volere del dio! [...] L'oracolo di Delfi, l'onnipotente, | stabilì una volta per questa sacerdotessa | il sacrificio mortale! E persino la dea non può spezzare | l'alto decreto di (Apollo) Pitone.³¹

27 CA, 3: 1068: «Was hier sich um mich, was sich an mich nestelt, | ohnmächtig stirbt es an dem Priesterkleid, | das mich umgibt. Ward eine Jungfrau einst | der Göttin auf dem Altar dargebracht, nun, so geschah es auch dereinst mit mir. | Ich will und mag nicht wissen, wie's geschah. | Genug: ich starb ins Göttliche hinein und mag im Sterblichen nicht wieder leben».

28 CA, 3: 1077: «ELEKTRA. [...] Du scheinst mir, Höhe, wie ein Schmerz, der wandelt - | nein, mehr: als wie der Schmerz der ganzen Welt».

29 Proprio in questo consisterebbe il senso del tragico in Hauptmann secondo Hofmann 2002.

30 CA, 3: 1086: «sie (sc. Ifigenia) hat | mich klein gemacht! uns alle winzig klein!»

31 CA, 3: 1090: «PYRKON. Vollendet ist der Ring: geschehen ist | der Götter Ratschluß! [...] Der Spruch von Delphi, der allmächtige, | bestimmte dieser Priesterin dereinst | den Opfertod! Und Pythos hohen Spruch | vermochte selbst die Göttin nicht zu brechen».

4 La legge del sacrificio e del dolore

L'Ifigenia a Delfi inizia con un dissidio cosmico, tra le divinità della luce e del buio, tra Apollo e la sorella Artemide, che è anche Ecate, e finisce con la loro riconciliazione, a cui corrisponde la reintegrazione sociale del matricida Oreste, completamente purificato. Il volere degli dèi, in particolare di Apollo, riporta l'armonia, che per realizzarsi ha bisogno del volontario suicidio/sacrificio di Ifigenia. L'individuo si fa strumento di una volontà superiore, che non si può contraddire né cambiare. La scelta di Ifigenia si iscrive nell'ambito della necessità di compiere il destino, inteso quale forza che supera la volontà degli stessi dei. Perciò l'auto-sacrificio di Ifigenia appare un gesto necessario per chiudere definitivamente con il passato.³² Hauptmann si concentra sugli aspetti più universali del mito, riflette sull'insignificanza della singola esistenza rispetto alla stirpe, al popolo, alla razza, al mondo intero. Più alte ragioni spiegano il dolore perennemente presente nel mondo, un dolore però fecondo di speranza nel cambiamento, relegato in un passato mitico, ancestrale. Del resto, come si è accennato, Hauptmann vedeva proprio nel sacrificio umano il nucleo originario della tragedia e del tragico, inteso quale sempiterna condizione esistenziale per l'uomo.

Se Goethe con l'abbozzo dell'*Ifigenia a Delfi* riaffermava l'idea di un umanesimo universale nel segno della fratellanza umana e della pace, che è al centro della sua *Ifigenia in Tauride*, Hauptmann andava deliberatamente in direzione contraria: il nuovo costava sangue e fatica, i sentimenti dei singoli sono nulla rispetto ai disegni del Fato. La legge del dolore domina le umane vicende,³³ ma del resto solo attraverso il dolore è possibile il cambiamento. La barbarie irrompe ciclicamente nel mondo, ma ciclicamente pure si prospetta una nuova età di luce. La tragedia di Hauptmann, dunque, sembra annunciare un 'nuovo mondo' sulle rovine del mondo antico, arcaico e sanguinario, che si può conciliare con l'idea della luce apollinea apportata dal cosiddetto 'Terzo Reich': in linea cioè con la concezione sottesa all'*Oresteia* presentata ai giochi olimpici nel 1936, in linea con i coevi proclami di Alfred Rosenberg e Joseph Goebbels, e anche con alcune notazioni diaristiche dello stesso Hauptmann, che sino al 1940 crede alla potenza del progetto hitleriano, alla guerra, e alla sua capacità rigeneratrice per la Germania.³⁴ Scrisse Alfred Rosenberg:

32 Il significato del sacrificio di Ifigenia rimane però controverso, tanto più che non compariva nella prima redazione della tragedia. Cf. la fine argomentazione di Cercignani 2006, 107-10. Sul significato del sacrificio e dell'autosacrificio nella concezione del tragico di Hauptmann cf. Hofmann 2002.

33 Cf. Delvaux 1994; Aretz 1999, 361-2, con la bibliografia precedente.

34 Cf. Ziolkowski 2008, 49; Santini 1998, 127-8.

La greccità è un'unica protesta della nuova vita contro l'essenza oscura, ctonia, estatica delle popolazioni dell'Asia minore. Si chiama Apollo, compendiato con un nome solo, questa greccità che ci è così affine. (cit. in Ziolkowski 2008, 31)

Ifigenia, non più greca ma taurica, non ha possibilità di reintegrarsi nella sua famiglia a Delfi. Il suo auto-sacrificio libera definitivamente la sua stirpe da una macchia originaria, e così il sacrificio, atto barbaro e primordiale, acquista un nuovo senso. Si pensi alla martellante propaganda che di lì a poco sarebbe stata diffusa sul *Völkischer Beobachter*, l'organo principale della stampa nazista, esaltando fanaticamente il sacrificio per la patria come forma suprema di eroismo.³⁵ La mistica del dolore, il ridimensionamento della volontà individuale, nonché il culto della violenza e la visione del mondo come campo di battaglia di forze tremende tra loro opposte, elementi contenuti nella tragedia di Hauptmann, sembrano conformarsi alle premesse ideologiche del nazismo. Restavano dubbi e drammatiche scissioni interiori, più nell'autore, probabilmente, che nel pubblico. Il ritorno alla barbarie mitica da parte di Hauptmann avveniva all'indomani della 'notte dei cristalli' (9 novembre 1938) e soprattutto, con l'evolversi della guerra, la speranza nel rinascimento tedesco promesso dal cosiddetto 'Terzo Reich' e la prospettiva di un'età apollinea entrò in una crisi irreversibile: tutti gli aspetti di questa crisi si riflettono nella costruzione mitologica della tetralogia. Mentre *Ifigenia a Delfi* fu scritta e completata nel giro di tre mesi, il testo della successiva *Ifigenia in Aulide* viene sottoposto da Hauptmann a una serie di revisioni e ripensamenti tra il settembre 1940 e il settembre 1943.

35 Cf. Terrell 2011.

5 La mistica del sacrificio e della guerra

L'*Ifigenia in Aulide* di Hauptmann è una tragedia oscura, sanguinosa e visionaria insieme.³⁶ Il primo atto si apre con il discorso di Critolao, una guardia degli uomini di Menelao, ispirato al prologo dell'*Agamennone* di Eschilo, in cui l'uomo terrorizzato descrive la situazione di stallo nel porto di Aulide e lo stato dell'esercito, decimato dalla siccità. I capi degli Achei si accusano reciprocamente di essere causa del flagello, dovuto all'ira di un dio, e come capro espiatorio viene scelto Palamede, giustiziato con la lapidazione. Un sacrificio inutile, dice con sofferenza la guardia, temendo che presto qualcun altro cadrà ingiustamente vittima di un sacrificio. Menelao sa che l'esercito è sobillato soprattutto da Odisseo, che non vuole andare in guerra e non è zittito da Agamennone: quest'ultimo giace in uno stato di incoscienza e delirio, dopo aver commesso un sacrilegio, spingendosi a cacciare nel bosco sacro alla dea Artemide. Perciò, ha decretato Calcante, deve sacrificare la figlia, e tutto il popolo chiede al Re a gran voce l'impensabile sacrificio. Appare all'orizzonte la nave nera di Ecate, sul cui ponte vi sono cani, cavalli, leoni: tutta la notte riecheggia del latrare dei cani. La dea vuole vendetta ed esige il sacrificio e Agamennone, incapace di dormire o trovare requie con quei lamenti e rumori, impazzisce, sebbene abbia dato l'ordine di andare a chiamare la figlia. Agamennone entra in scena fuori di sé, non sa «se è ancora, o se non è»,³⁷ mette in dubbio la divinità di Zeus che chiede un sacrificio così ingiusto e straziante, cerca di ribellarsi contro una divinità che gioca con gli uomini come un gatto con il topo e spedisce Critolao ad avvisare Clitemnestra di tornare indietro. Lo prega di non ascoltare le preghiere di Ifigenia (chiamata anche omericamente Ifianassa), la quale cieca come tutti i giovani, che troppo facilmente si sacrificano, potrebbe voler trasgredire il nuovo comando del padre. A Menelao, che emerge dalla notte per consolare il fratello, Agamennone dice: «in quest'ora della mia più alta necessità | un dio benigno ti pone al mio fianco, lo sento, come salvatore».³⁸ Agamennone sa che l'esercito è a un passo dall'ammutinamento e Odisseo vuole detronizzarlo. Menelao invita il fratello a recuperare la forza regale che gli viene dall'essere un discendente dei Titani e a riprendere in mano l'esercito.

36 Per un confronto serrato con l'*Ifigenia in Aulide* di Euripide, cf. Aretz 1999, 375-82.

37 CA, 3: 850: «Ich weiß nicht, ob ich bin, noch, ob ich nicht bin».

38 CA, 3: 852: «In dieser Stunde meiner höchsten Not stellt er dich neben mich, ich fühl's, als Retter».

6 Potere e follia

Clitemnestra e Ifigenia sono giunte nell'accampamento, il messaggio è arrivato troppo tardi. Agamennone, allora, rivolge il pugnale contro il proprio petto, preferendo sacrificare sé stesso invece della figlia. Menelao e la guardia, Critolao, impediscono il suicidio e Ifigenia abbraccia il padre: ma Agamennone non la riconosce, né riconosce Clitemnestra. In preda a obnubilamento, sviene e viene sorretto dal fratello, che grida: «troppe cose insieme lo opprimono!». ³⁹ Le donne non possono sapere cosa significhi la guerra e quale pericolo incomba su chi comanda: una congiura ha già ucciso Palamede, un'altra vorrebbe altrettanto per Agamennone. Clitemnestra reagisce stupita, non riesce a giustificare il messaggio che la chiamava al campo per festeggiare le nozze di Ifigenia con Achille. Agamennone, riavutosi, le ordina di tornare immediatamente a Micene, ma Ifigenia appare profondamente e improvvisamente cambiata. Come prima Agamennone, afferma di non sapere più chi sia. Anche Clitemnestra non capisce l'improvviso rifiuto da parte del Re, divenuto irriconoscibile persino agli occhi della moglie, che lo considera un «malato»: ⁴⁰ ma un Re non può ammalarsi, perché con lui si ammala tutto l'esercito degli Achei. Agamennone chiede a Clitemnestra di nascondersi in una locanda sul Citerone, dove lui più tardi le avrebbe spiegato ogni cosa. Interviene però Calcante, minacciando Agamennone: non può opporsi a un dio, mandare via Clitemnestra significherebbe chiamare l'esercito alla rivolta. Nonostante questo terribile ammonimento, spaventata da qualcosa di indefinito nello sguardo di Calcante, Clitemnestra parte. Il secondo atto è ambientato sul Citerone, dove Clitemnestra attende ormai da cinque giorni, incerta sul da farsi: se aspettare Agamennone o se tornare a casa. Entra in scena Peitho, una schiava di Clitemnestra, oscura figura femminile «dalle sembianze di una zingara»: ⁴¹ figlia di una sacerdotessa di Ecate, rapita dalla Tauride, non conosce sonno. I suoi occhi vagano nel vuoto e lei stessa vive a contatto con le ombre. Vede la sventura incombere su tutta la famiglia, ma non può nulla davanti a tale visione. Fu la nutrice di Ifigenia bambina, ma uccise suo figlio, purché non subisse la fatica e la pena della vita. Mentre dialoga con Ifigenia, che da lei vorrebbe un farmaco per guarire dalla malattia che l'ha afferrata da quando ha visto il padre nell'accampamento, entra in contatto con la sua dea, con Ecate, che esige un sacrificio; come in trance, al modo di Cassandra nell'*Agamennone* di Eschilo, Peitho racconta a Ifigenia, presa dal

³⁹ CA, 3: 857: «Allzuviel drang auf ihn ein!»

⁴⁰ CA, 3: 860: «Denn du | bist krank!»

⁴¹ CA, 3: 863 (didascalìa): «Peitho, eine Taurierin, ein zigeunerisch aussehendes Weib...»

suo sogno d'amore per Achille, incomprensibili ma tristi visioni, che confondono la fanciulla. Peitho, la maga, consiglia a Clitemnestra di fuggire il più presto possibile: ma come Cassandra non è creduta.

7 Contro i sacerdoti

Il lungo dialogo tra Clitemnestra e Peitho diventa cruciale ai fini dell'interpretazione della tragedia: come già nei primi due atti, Agamennone viene descritto da Clitemnestra nel pieno della sua forza e nel suo soverchiante potere e carisma sugli altri capi greci; ma come nei primi due atti, il Re appare circondato da chi trama contro di lui, e specialmente Calcante, esponente della razza avida di denaro e bramosa di potere dei sacerdoti, coloro che abusano della credulità della massa. A lui Peitho attribuisce la responsabilità del vero, grande pericolo corso da Agamennone: Calcante ha del resto interpretato il volere di Artemide, che è stata involontariamente offesa da Agamennone. Calcante vuole perciò nuovamente instaurare in Grecia l'arcaico rito di sacrifici umani, ma Peitho non riesce a rivelare a Clitemnestra, ormai rabbiosa e desiderosa di tornare all'accampamento per vendicarsi di Calcante, che è proprio Ifigenia la vittima predestinata.

Il contrasto tra Agamennone e Calcante si configura dunque come quello tra il nuovo e il vecchio, tra civiltà e barbarie. Il Re dei greci appare superiore fisicamente ed eticamente agli altri, un buon Re, una guida perfetta, succube di divinità invidiose e capricciose e di una casta sacerdotale corrotta e crudele nella quale il pubblico entusiasta e convintamente nazista poteva intravedere gli esponenti dell'invisa 'razza ebraica'.⁴² D'altro canto, l'inquietudine di Agamennone è giustificata: non solo la guerra esige un bagno di sangue e riduce il mondo a una distesa di corpi in putrefazione, che ammorbano l'aria; ma, tranne che sulla sua famiglia, Agamennone non può contare su nessuno. Palamede, suo caro amico, è stato assassinato; Odisseo capeggia la rivolta dell'esercito; Calcante cospira orrendamente contro di lui. Hauptmann usa il mito come narrazione delle difficoltà del regime e del peso che grava sul capo di chi comanda. L'atmosfera di dubbio e di dissolvimento dipende dall'enorme responsabilità che incombe sul *Führer*. Agamennone è dunque il Re amato dal popolo e dalla sua famiglia, il padre affettuoso e forte, che forze più grandi, malvagie, hanno cambiato per sempre, minandone la psiche: l'antico Agamennone non vive più - dice il Re, giunto sul Citerone per prendere la figlia, a Clitemnestra. Come Prometeo, è divenuto

⁴² Al contrario, secondo Usmiani (1999), Calcante sarebbe una controfigura di Hitler e tutta la tetralogia sarebbe una condanna della Shoah.

ingiustamente vittima degli dèi. La «tempesta del destino»⁴³ ne ha annientato la volontà, né può, come vorrebbe Clitemnestra, uccidere Calcante, perché il sacerdote è solo la voce della moltitudine che esige in scena sangue e sacrificio. A nulla valgono le minacce e la rabbia di Clitemnestra. Agamennone sa di non poter cambiare la volontà degli dèi, che si manifesta intanto con un terremoto. «Morte è verità, non vita»,⁴⁴ esclama Agamennone, mentre irrompe il caos, tutto oscilla, e lui stesso sviene. Quando giace ancora incosciente, giunge il fedele Critolao, che descrive la situazione come da fine del mondo: la terra ha tremato, le città tutte sprofondano, si ha paura di una catastrofe definitiva; quel che sembrava costruito per l'eternità, scricchiola e oscilla nelle fondamenta. Le stelle deviano dal loro corso, la terra è febbricitante, e con lei gli uomini. Gli dei si mostrano di nuovo nel loro più minaccioso volto. Non è in questione una vita più o meno felice, ma la stessa sopravvivenza, degli esseri umani e del mondo. Ogni ricchezza svanisce, la terra feconda diviene arida, la carestia infuria, la peste decima uomini e animali, affamata come una lupa. Le fonti sono secche. Sacrificare su sanguinosi altari donne e bambini appare alla folla impazzita l'unico mezzo per tentare di acquietare l'ira degli dei. Clitemnestra decide di fuggire, Critolao resta a guardia di Agamennone. Entra Ifigenia, che non riconosce nemmeno il padre, poi lo crede morto. «L'uomo è morto in lui, non il dio»,⁴⁵ sembra confermare Critolao. Il Re si risveglia e parla in maniera enigmatica con la figlia, riconoscendo segni infausti: il mazzo di asfodeli che cade dalle braccia della fanciulla, il vino che versato a terra si sparge come sangue. Agamennone vuole fuggire via, ordina alla figlia di raggiungere la madre e di tornare a casa, a Micene, ma Ifigenia non vuole: preferirebbe la morte alla separazione dal padre.

43 CA, 3: 886: «so wenig bah'ich einen Willen noch | im Schicksalssturme, der mit beiden spielt».

44 CA, 3: 889: «Tod ist Wahrheit - Leben nicht!»

45 CA, 3: 893: «Der Mensch ist tot in ihm, doch nicht der Gott!»

8 I 'neri demoni'

Il terzo atto è ambientato a Micene. Peitho ha mandato a chiamare Testore, padre di Calcante, nel tentativo di liberare Ifigenia, tornata con la madre a casa, dalla maledizione che le è stata inflitta dall'indovino in Aulide. Uccelli neri sono penetrati nella camera della fanciulla, e le hanno strappato il velo dal volto. Testore non capisce né il presagio, né perché Calcante dovrebbe aver chiesto il sacrificio della principessa. Peitho gli oppone l'incomprensibilità e la follia che regnano su tutto. Testore si rifiuta di credere che la Grecia possa tornare in uno stato di barbarie, officiato dal figlio descritto da Peitho come un «demone nero».⁴⁶ L'atmosfera di Micene è ancora più oscura che in Aulide: si attende che Agamennone torni, da un momento all'altro, per esigere la figlia da sacrificare. Egisto, parlando con Clitemnestra, dichiara che gli si opporrà con tutto sé stesso: ma non è l'Egisto amante della regina, come nella tragedia greca. È invece un uomo che Agamennone ha umiliato e cacciato in esilio, al quale non ha voluto concedere in sposa proprio Ifigenia; a suo tempo fu anche uno dei pretendenti di Clitemnestra, ma troppo giovane. Arriva Agamennone, fuori di sé, per prendere Ifigenia: Clitemnestra tenta di impedirglielo in ogni modo, ma è la stessa fanciulla, fuggita dalla sorveglianza di Egisto, a gettarsi tra le braccia del padre e a gridare: «devo morire come vittima sull'altare | degli Achei e per la vittoria degli Achei: | questo adesso è il mio volere!».⁴⁷ Mentre Ifigenia viene ormai presa dal delirio, una schiera di vecchi, capeggiata da un centenario con la barba bianca, entra in scena a chiedere la vittima per il dio.

Nel quarto atto l'ambientazione si sposta di nuovo nell'accampamento acheo, dove appare Menelao in catene – prigioniero dell'esercito, che ne vuole la lapidazione – e dove Calcante, Achille e Odisseo stanno decidendo sul da farsi e sul sacrificio di Ifigenia richiesto dal dio. Il popolo tutto è in sobillazione, urla morte ai capi, cerca la figlia del Re, chiede giustizia. Calcante riesce a calmare la folla promettendo che Achille andrà a Micene e ricondurrà a forza Agamennone e Ifigenia, legata come un agnello da sacrificio. Promette anche che quando il coltello la taglierà la gola, allora, copiosa, scorrerà la pioggia e finalmente finirà la siccità.

La rappresentazione della folla, attraverso singole voci, ricorda da vicino esperimenti del teatro espressionista del primo Novecento, e in particolare *l'Antigone* (1917) di Walter Hasenclever.⁴⁸ Dispe-

⁴⁶ CA, 3: 901: «Doch was ich sprach, ist Wahrheit, und dein Sohn | ist jener schwarze Dämon, der sie ausspie».

⁴⁷ CA, 3: 912: «Ich soll als Opfer sterben auf dem Altar | Achaias und für der Achäer Sieg: | das aber ist mein eigener Wille nun!».

⁴⁸ Cf. Hasenclever 2013.

rato, affamato, il popolo vuole il sacrificio non della sola Ifigenia, ma di tutte le vergini; accusa tutti i capi di essere dei traditori, di usarli per raggiungere i loro scopi; ma ne ha anche per Calcante

che ruba tesori nascosti | e li deposita nella cantina di casa sua! | Non vogliamo la guerra, vogliamo pane! | Deve comandare l'aratro | le rocce devono fiorire! | Avanti, torniamo a casa! - Siamo forse pesci? No! | Abbiamo bisogno di campi fecondi, non del mare! | A morte, a morte i capi! - Colpite a morte i capi!⁴⁹

La scena della rivoluzione viene interrotta dal fulmine di Zeus e dall'apparizione, che ha del soprannaturale, di Taltibio, che annuncia come Agamennone, «il Re più ricco della Grecia - | ed anche senza quel che qui accade il più potente dell'Ellade»,⁵⁰ sia pronto a sacrificare sua figlia e descrive il grandioso corteo che si sta avvicinando, in cui Ifigenia, più simile a Selene, è trasportata con un carro aureo di buoi bianchi, coperta da un velo, con un segno della mezzaluna sulla fronte. Compare la statua della dea Ecate, e una sacerdotessa simile a Peitho. Si compie allora il rito, in un'atmosfera spettrale ma di estremo coinvolgimento sinestetico: la folla è ammutolita, risuona la voce di Ifigenia che grida di volersi sacrificare per la patria. Comincia, recita la didascalia, un

immenso parossismo di commozione e pianto. Ci si inginocchia, ci si prostra, si striscia davanti a Ifigenia, si baciano le sue mani. Achille, per impedire che la folla si avvicini troppo, la protegge. Anche Calcante mostra segni di commozione.⁵¹

La descrizione della didascalia rinvia a molte delle scene isteriche di folla che si trovano nei filmati dell'epoca. Le voci all'unisono salutano Agamennone: «Heil, König Agamennon! Heil! Heil! Heil!» (CA, 3: 925).

Il discorso di Agamennone contiene tutti i *topoi* delle ideologie fasciste: il ringraziamento al popolo per il sostegno, l'urgenza e la difficoltà dell'ora, l'inizio di un'epoca nuova, la necessità del sacrificio per la patria, la sacralità del sangue.⁵² Col sacrificio di Ifigenia,

⁴⁹ CA, 3: 923: «Wir wollen keinen Krieg, wir wollen Brot! - | Der Pflug soll herrschen, blühen soll der Karst! | Auf, auf zur Heimat! - Sind wir Fische? Nein! - | Wir brauchen fetten Acker, nicht das Meer! - | Tod, Tod den Fürsten! - Schlagt die Fürsten tot!».

⁵⁰ CA, 3: 924: «Ein Mann, der reichste König Griechenlands - | auch ohne alles das, was hier geschieht, | der mächtigste in Hellas».

⁵¹ CA, 3: 925: «Es beginnt ein ungeheuer Paroxysmus der Rührung und des Weinens. Man kniet nieder, stürzt nieder, kriecht zu Iphigenie, küßt ihre Hände. Achilleus, um den Zudrang zu hemmen, tritt vor sie. Auch Kalchas gibt Zeichen der Erschütterung».

⁵² Per questi contenuti nel generale, cf. Jesi 1979. Delvaux (1992, 200-3) vede nell'incitamento alla guerra contro Troia echi della propaganda nazionalsocialista contro

affidato ad Achille, Agamennone promette riconciliazione e perdono nello stato maggiore, si presenta come l'uomo della provvidenza, l'eletto dalla divinità. Agamennone diventa sacerdote e Re in una sola persona e grida alla guerra sacra. La folla entusiasta si affretta alle navi per la partenza. Nel quinto atto, all'interno del tempio, Calcante, Critolao e Peitho dialogano tra loro. Achille non vuole più sacrificare Ifigenia, che appare in scena in preda a visioni e sogni. Il sacrificio sembra dunque ancora in forse, ma compaiono tre personificazioni della divinità: Kore, la Madre e la Nutrice,⁵³ che prendono Ifigenia, la imbarcano sulla nave nera di Ecate e la portano in Tauride, per renderla la somma sacerdotessa della dea. Solo allora Agamennone, in stato ancora di trance, può urlare al popolo che gli dèi sono finalmente placati e che si può andare a Troia.

9 La caduta degli dei

Contaminando l'*Agamennone* di Eschilo, l'Euripide dell'*Ifigenia in Aulide* e l'*Edipo Re* di Sofocle, usando a profusione notizie storico-religiose di varia provenienza sul culto di Ecate, della luna, dei sacrifici, Hauptmann scrive una strana tragedia, ambientata in una situazione eccezionale, in un momento di stasi luttuosa, di rovina totale ma anche inaspettata: «O Dio, in quale oscurità siamo presi!», esclama nel prologo Critolao.⁵⁴ La guerra non c'è ancora, le navi dei Greci non possono salpare verso Troia, ma la necessità della guerra, le sue leggi che superano persino la volontà degli dèi, i suoi orrori, dominano un mondo stretto dalla morsa delle sventure naturali: la siccità e i terremoti.

Morte e distruzione regnano in un mondo agonizzante, minacciato dalla metaforica nave nera di Ecate all'orizzonte. Ma è proprio nell'ora suprema della rovina che si annuncia la rinascita. Non si tratta più, dice Critolao a Clitemnestra, della vita dei singoli: ne va del mondo intero, del Tutto. In questo momento apocalittico, i personaggi principali - Agamennone, Clitemnestra, Ifigenia - cadono in uno stato di labilità psichica, perdono il senso della realtà, sono preda di visioni, sogni terrificanti, presagi. Un mondo fermo nell'immobilità della morte e della follia: «chi guardando vicino e lontano | va cercando una sponda | e non la trova e vaga instabile nel vasto Tutto, | e poiché prova angosce senza nome | e trova la vita eterna piena

gli ebrei. Il *Völkischer Beobachter*, nel recensire lungamente la prima, si sofferma sulla capacità di Hauptmann di conciliare uno stile elevato con il discorso 'naturalistico', anzi 'realistico'.

⁵³ Sui significati simbolici di queste tre emissarie di Ecate, cf. Cercignani 2006, 83-4 nota 22.

⁵⁴ CA, 3: 845: «O Gott, in welchem Graun sind wir gefangen!».

d'orrore, | ulula preso da selvaggia follia e vuole la morte»,⁵⁵ dice l'infanticida Peitho. In questo stato di impotenza, i capi litigano tra loro. Palamede (l'amico più stretto di Agamennone) viene lapidato: questo episodio sembra riflettere i vari regolamenti di conti all'interno delle alte gerarchie naziste o le accuse di alto tradimento – ad esempio il caso, che fece molto scalpore, di Rudolf Hess, imprigionato nel maggio 1941 nel Regno Unito, dove si era paracadutato per condurre a termine una mai chiarita missione: un pazzo, come fu definito da Hitler che ne era stato il più caro amico.

Ma su tutti i personaggi spicca Agamennone: un uomo tormentato, che non sa più chi è e che davanti alla dolorosa decisione di dover uccidere la figlia sviene; un uomo in preda alla sua coscienza vacillante, che però addossa su di sé il dolore del mondo e con un atto estremo di responsabilità accetta di sacrificare la figlia. Non vi è alcuna crudeltà in questo Agamennone *Führer* indiscusso dei Greci, ma un profondo conflitto interiore che si risolve mettendo la patria sopra ogni cosa.

Il drammaturgo, che meditava di intitolare tutta la tragedia *Agamennone*, vuole decisamente valorizzare e rendere originale il suo personaggio rispetto a tutte le fonti antiche. L'Agamennone di Hauptmann ha lo stesso sangue dei Titani, è fratello di Prometeo, e come questo è destinato a soffrire per il bene dell'umanità intera. La sua sofferenza serve a redimere tutti, il suo eroismo implica un dolore smisurato e diventa preludio a una grandezza eterna. Il Re è anche sacerdote e unico interprete degli dèi:

la terra trema sotto i suoi passi. | Chi tra gli altri capi può contrapporglisi, | se l'ira gli si addensa sotto le ciglia? | Odisseo trema, Aiace, persino Achille. | La determinatezza di Zeus promana dai suoi occhi neri, | quella che unisce in modo inconfutabile azione e parola. | Se parla, è come tuonasse – potenza primordiale! | Inutile è opporsi. | Il popolo greco era disperso, distrutto; | l'Atride lo ha reso unito per una sola impresa; | nessuno mai poteva farlo, tranne lui. | E questa grande impresa – in un modo o nell'altro – | la porterà a termine come signore dell'Ellade.⁵⁶

⁵⁵ CA, 3: 863: «Wes Auge Nahes und auch Fernes sieht, | der irrt umher und sucht nach einem Ufer | und findet's nicht und schwebt im weiten All, | und wie er namenlose Ängste fühlt | und ewiges Leben grauenvoll empfindet, | heult er in wildem Wahsinn nach dem Tod».

⁵⁶ CA, 3: 876-7: «Die Erde zittert unter seinen Sohlen. | Wer unter allen Fürsten hält ihm stand, | wenn Zorn sich unter seiner Braue sammelt? | Odysseus zittert, Aias, selbst Achill. | Zeus' Ratschluß zuckt aus seinen schwarzen Augen, | der Wort und Tat unwidersprechlich eint. | Donner ist's, wenn er spricht – urmächtiger! | Vergeblich ist's, dawider sich zu setzen. | Zersprengt, zerrissen war das Griechenvolk; zu einer Tat hat's der Atrid' geeint: | was keiner je vermocht hat außer ihm».

Così afferma un'adorante Clitemnestra. E Ifigenia lo saluta come dio: «lui è un dio! Credetemi! Si avvicina!».⁵⁷ Il popolo lo osanna con l'urlo nazista, *Heil! Heil!* e lo segue ciecamente. Agamennone (come Edipo) è incolpevole. Sono gli dèi e gli uomini che cospirano contro la sua grandezza. Al tormento interiore di Agamennone, alla necessità che lo stringe da ogni parte, fa riscontro una classe di generali infida e pronta al tradimento, non solo del *Führer*, ma anche del popolo, che perciò arriva a maledire i capi e a rivoltarsi contro di loro, ma è poi riappacificato dalla potenza e dal carisma di Agamennone.

Soprattutto l'ultimo, lungo discorso del sommo Re, che compare in scena in un'armatura tutta un fulgore d'oro, rivela l'uso di luoghi comuni della retorica fascista, dall'«urgenza dell'ora» usata già da Mussolini a proposito della disfatta di Caporetto, alla corruzione del nemico e alla sofferenza del popolo come esortazione alla guerra,⁵⁸ ai toni sacrali dei discorsi del ministro della propaganda Joseph Goebbels: in particolare, viene in mente il discorso allo stadio di quest'ultimo del 18 febbraio 1943, in cui il ministro della propaganda annunciava la guerra totale, e strumentalizzava la disfatta di Stalingrado come momento di resurrezione e rivincita della Germania rispetto alle forze giudeo-bolsceviche.⁵⁹ Il discorso di Goebbels si concentra sull'«urgenza dell'ora» (*Die Stunde drängt! Die Stunde aber drängt; Eile ist ihr Gebot. Der totale Krieg also ist das Gebot der Stunde!*), e l'Agamennone di Hauptmann esordisce: «Heilig ist | die

57 CA, 3: 905: «Er ist ein Gott! Oh, glaubt mir doch: er naht!»

58 CA, 3: 928: «Und nun, ihr Griechenstämme, hört mich an! ! Ihr Dorier, Jonier und Aiolier, | ihr habt den Priester-König nun gesehen. | Hört jetzt, was Ares spricht - mit meiner Stimme - , | der große allgewaltige Herr des Kriegs: | Krieg! Krieg | den üppigen Dardanern Krieg! | Schon kräuselt sich die Welle, fegt ein Hauch| die Wasserbahn: auf, auf nach Ilion, | wo Alexandros mit Helenen geil, | der Troas fette Triften vom Gebrüll | und brünstigen Gestampf der Rinder dröhnen! | Indes von Durst und Hunger Hellas stirbt, | praßt Troja tag und Nächte lang beim Gastmahl, | um dann in Bett der Wollust sich zu wälzen. |Nun wartet euer die Trojanerin, | das Gastmahl euer und die fette Trift, | damit ihr Haus und Altar in ihr gründet. | Hört, wie die Segel flattern: Wind kommt auf! | Bald kehren unsre hohlen Schiffe wieder, | mit Schätzen schwer befrachtet bis zum Rand. | O welch ein Jubel, wenn das Griechenschwert | vom schwarzen Phrygerblute wütend träuft, | vom geilen Blut des Paris euer Speer, |wenn ihr zu Haus und Herd ruhmreich zurückkehrt!»; «E ora, stirpi dei Greci, ascoltatemi! | Dori, Ioni ed Eoli, |avete visto adesso il re-sacerdote. | Adesso ascoltate, quel che Ares dice - con la mia voce - | il grande onnipotente signore della battaglia: |Guerra! Guerra! Guerra ai lussuriosi Dardani! | L'onda già si innalza, scorre la brezza sul filo |dell'acqua: avanti, avanti, a Illo, |dove Alessandro ha voglia di Elena,| i grassi pascoli della Troade rimbombano del muggito) e del calpestio fervente dei buoi! | Mentre l'Ellade muore di sete e fame, | Troia giorno e notte festeggia nei banchetti | per poi rotolarsi nel letto di libidine. | Ora vi aspetta la Troiana, | il banchetto e il grasso pascolo, | perché vi fondiate la vostra casa e altare. | Ascoltate, come sbattono le vele: si alza il vento! | Presto torneranno le nostre concave navi, | cariche di tesori. | O quale gioia, se la spada greca furiosa gronda di nero sangue frigio, | la vostra spada del libidinoso sangue di Paride, | se voi tornate a casa e al focolare pieni di gloria!»

59 Longerich 2023, che ristampa e commenta il discorso.

Stunde, über alle Maßen groß» (CA, 3: 925); Goebbels poi afferma la necessità di seguire il *Führer* e infine si rivolge direttamente al popolo: *Nun Volk steh' auf und Sturm, brich los!*, e con un analogo incitamento al popolo si chiude la tragedia di Hauptmann. Più difficile da interpretare è l'ambiguità della figura di Calcante, il sacerdote consigliere dei Re che vuole a tutti i costi il sacrificio della vergine. Nel dopoguerra si è pensato che Hauptmann avesse voluto rappresentare con Calcante la fede cieca e fanatica delle SS. Piuttosto questa figura di sacerdote, che poi abiura la sua fede e lascia il posto ad Agamennone, sembra rappresentare il rapporto conflittuale del regime con tutte le fedi religiose (tema che ricorre più volte, ad esempio, nei diari di Goebbels). Inoltre, Calcante porta ad esempio i tratti sanguinari che la leggenda antisemita e la propaganda nazista attribuiva agli ebrei, coloro che sacrificavano i bambini, quando afferma: «e quando il colpo del coltello | segue al fiotto di sangue, cade la pioggia dall'aria | e ricco è il nutrimento, che tutti vi sazia: | il dio di Delfi me l'ha ordinato». ⁶⁰ La tragedia, in generale, significa una fanatica esaltazione del sacrificio come unica via possibile per uscire da una rovinosa situazione di stallo, del sacrificio come redenzione, del sacrificio come primo passo verso la vittoria, in una visione affine con l'ideologia nazista, e certo non ad esso opposta. ⁶¹

⁶⁰ CA, 3: 922: «Und wenn dem Stoß des Messers | der Blutstrahl folgt, fällt Regen aus der Luft | und reichlich Nahrung, die euch alle sättigt: | der Gott zu Delphi hat es mir verbrieft».

⁶¹ Così come l'idea che una grande disfatta (nella tragedia la rovina dovuta alla siccità e al terremoto) sia il preludio di un nuovo inizio appare diffusa, specie dopo Stalingrado, e su questo concordano Goebbels da una parte, Rosenberg dall'altra. Cf. Jesi 1979, 65: «la mitologia dell'uccidere e dell'essere uccisi [diventa] procedura di accelerazione dell'avvento e della fondazione del nuovo regno, della nuova legge, del nuovo uomo. La guerra, voluta dagli ebrei che sono notoriamente assetati di sangue e che fin dai primordi praticarono ritualmente sacrifici umani e manipolazioni del sangue, viene sfruttata per un opposto disegno se i soldati e i civili tedeschi continuano a morire a migliaia nel quadro di un'operazione sacrificale che li fa non vittime passive ma - almeno nelle intenzioni di Hitler - vittime che non esitano a morire, che, nei casi estremi, vogliono morire: la resistenza fino alla morte, l'assoluto rifiuto della resa anche quando qualsiasi considerazione di logica militare profana la renderebbe opportuna e inevitabile, è l'atteggiamento che mira a salvaguardare questa connotazione rituale, l'unica per cui il tedesco che muore in guerra favorisce il futuro della Germania anziché gli interessi dei suoi nemici». Cf. anche l'opera *Das Opfer* (1941) di Eberhard Wolfgang Möller, su cui richiama fuggacemente l'attenzione Santini 1998, 130-1; Terrell 2011.

10 La forza del destino

Nonostante il sacrificio di Ifigenia, nonostante la forza di Agamennone, nonostante lo slancio del popolo, su tutto incombe la volontà del Fato. Il destino, superiore agli uomini ma anche agli dèi, riappare in tutta la sua forza nelle due ultime tragedie della tetralogia. Significativo è che ambedue gli atti unici della tetralogia siano ambientati di notte, quasi a escludere la possibilità di un ritorno della luce e lo spegnersi di ogni speranza. La *Morte di Agamennone*, scritta tra il luglio e il settembre 1942, quando cioè il fronte orientale si era ormai aperto ed era iniziato l'assedio di Stalingrado, comincia nel tempio di Demetra sui monti vicino a Micene. Nella reggia, hanno il potere Clitemnestra ed Egisto: perciò Oreste e Pilade, adulti, si allontanano dalla regione, dove sono in pericolo. Pilade ed Elettra, presente al loro commiato, si amano, e quest'ultima resta nel tempio insieme al vecchio sacerdote Testore. Non si sa cosa sia accaduto a Troia; voci dicono che i Troiani hanno vinto, che i greci sono stati distrutti. Angoscia e paura annullano ogni speranza: «oh, chi è Zeus? Si dice: il padre degli dei - | padre degli uomini, mi sembra, non è. | Siamo una stirpe invisa al Dio, | che invano si sforza di piacergli»,⁶² dice Elettra chiaramente variando e assolutizzando l'attacco dell'Inno a Zeus' della parodo dell'*Agamennone*. Elettra odia la madre, che accusa di non aver mai amato né Ifigenia, né il padre, al quale invece lei era legata, e che ora crede morto, anche se in un delirio sembra vederlo, vivo e presente, ritornato da lei. E invero Agamennone ritorna, ma non su un carro splendente come Elettra aveva immaginato: bensì come naufrago, insieme al fedele Critolao e a Cassandra. I tre sono affamati, chiedono ospitalità e Agamennone dà a Elettra un anello perché possa con quello comprare del cibo. Agamennone appare del tutto provato dal Fato: «non so, ciò che so o che non so. | Poseidone, che mi odia, perché | da poco ho schiacciato Ilio sotto il mio bronzo calcagno, | mi blocca il cervello»,⁶³ versi che diventano più comprensibili dopo la disfatta di Stalingrado, dopo il ritorno dei reduci, mutilati nel corpo e nella mente. Anche Cassandra, interrogata da Testore, non ricorda nemmeno il nome di Troia; semicieca, ricorda di essere fuggita da un incendio, poi essere stata gettata nella stiva di una nave dopo essere stata violentata da uno stalliere, riconoscente a Agamennone che, dopo il naufragio, l'ha presa con sé. Tra i due c'è un forte legame di amicizia e rispetto. Una volta però che si viene a

62 CA, 3: 952: «Oh, wer ist Zeus? Es heißt: der Göttervater - | Vater der Menschen, scheint mir, ist er nicht. | Wir sind dem Gotte ein verfeimt Geschlecht, | das sich vergeblich müht, ihm zu gefallen».

63 CA, 3: 956: «Ich weiß nicht, was ich weiß und was ich nicht weiß. | Poseidon, der mich haßt, weil Ilios jüngst unter meinem erznen Fuß zerbrach, | lähmt mir das Hirn».

sapere chi sia la regina della regione, tutto si chiarisce. Ma la dura legge espressa da Agamennone è che nessuno sfugge al potere del destino, nemmeno i vincitori di una guerra.

E così Agamennone chiede a Cassandra cosa è che li aspetta adesso. La profetessa vaticina: meglio abituarsi alla notte di Ade, non ci sarà, per loro, alcun domani. Arriva improvvisamente Clitemnestra. L'ha svegliata il sogno di un uomo gigantesco, dalla cui ferita sul capo usciva un fiotto di sangue nero, e così aveva deciso in piena notte di sacrificare un agnello nero a Ifigenia. Testore la convince a prendere un bagno. Elettra, che ha riconosciuto il padre, senza però che ci sia stato tra loro alcun gesto d'affetto, corre in città a chiamare a raccolta il popolo, perché vuole evitare al padre la morte. Si sa, infatti, sin dall'inizio, che Agamennone sarà ucciso da Clitemnestra.

I personaggi della tragedia sono marionette, assolutamente privi di emozioni e di sentimenti, agiscono come sotto l'effetto di allucinazioni, la vicenda non offre alcuna sorpresa o tensione. Agamennone chiede alla moglie di essere condotto nel bagno, per poter essere riconosciuto, dopo essere stato lavato dalla sporcizia della guerra e del naufragio. La vendetta di Clitemnestra, che ha come unica ragione il sacrificio di Ifigenia, può dunque essere facilmente compiuta; inutilmente Cassandra tenta di convincerla che la figlia è viva, e non ha ragioni per vendicarsi. Cassandra sa quello che accade nel bagno, ma resta fredda, immobile; viene uccisa da Egisto, intanto sopraggiunto, solo perché alla domanda «dov'è la Regina?»⁶⁴ risponde «con suo marito»,⁶⁵ offendendolo. Cassandra muore silenziosamente. Clitemnestra rientra in scena fuori di sé: non sa più cosa ha fatto, non sa più chi è. Agamennone urla per un'ultima volta ed Egisto capisce cosa è successo, non vuole la colpa dell'azione, vorrebbe subito fuggire. Clitemnestra inveisce contro di lui, che è un «nulla»,⁶⁶ eppure dichiara ancora di non aver agito in base alla propria volontà, ma spinta da forze esterne. Come una folle, presenta il suo trionfo, la sua vendetta, davanti ai vecchi di Argo che - chiamati da Elettra - sono invece venuti a festeggiare il ritorno del Re. Egisto li minaccia, uccide persino Testore, quelli vanno via invocando il nome di Oreste. Clitemnestra e Egisto incendiano il tempio.

64 CA, 3: 979: «Was hat sich hier begeben, und wo ist | die Königin?»

65 CA, 3: 979: «Bei ihrem Gatten».

66 CA, 3: 982: «Wer bist du, und wie heißt du? Rede nicht: | du bist kein Etwas, nein, du bist win Nichts!».

11 Inciampare nella notte

La visione del mondo di Hauptmann è divenuta palesemente più sconsolata rispetto al momento della stesura dell'*Ifigenia a Delfi*: gli esseri umani agiscono in maniera insensata, senza poter conoscere lo scopo delle loro azioni. Sono giocattoli nelle mani degli dèi. «L'arma preferita degli dèi contro di noi | gli uomini, è colpirci con la cecità | così che noi inciampiamo nella notte»,⁶⁷ dice Cassandra, il cui sapere risulta inutile, come nel mito antico, perché nessuno le crede. Proprio come ciechi, gli esseri umani buttano via la loro esistenza, oppressi dal senso di colpa, come Agamennone, o dall'odio, come Clitemnestra, per fatti che non sono mai accaduti, assolutamente impotenti nel cambiare il corso delle cose. L'ombra di Ifigenia costituisce il filo conduttore della tragedia: all'inizio Testore crede di vederla come Empusa, venuta a spaventare chi ha preso parte al suo sacrificio; Clitemnestra arriva nel tempio perché vuole sacrificare alla figlia; Elettra la evoca continuamente, così come Agamennone. Ifigenia personifica l'onnipresenza della morte. Agamennone racconta che Calcante si è ucciso perché non sopportava di essere stato il messaggero del dio che ne voleva il sacrificio. Se nell'*Ifigenia in Aulide* domina la guerra e le sue conseguenze, tra cui lo smarrimento della mente degli uomini, qui ormai la morte assurge a unica legge della vita: si vive a contatto con la morte e per la morte. Gli esseri umani, tutti, non sanno e non contano nulla: Agamennone non è un crudele tiranno o un padre snaturato. Anzi: è un uomo piegato più degli altri dal destino, perché più degli altri forte e potente.⁶⁸

⁶⁷ CA, 3: 976: «Der Götter liebste Waffe gegen uns, | die Menschen, ist, mit Blindheit uns zu schlagen, | so daß wir dumpf hinstolpern in die Nacht».

⁶⁸ In questo Agamennone si riconosce più il modello dell'Odiseo epico che il personaggio della tragedia. Cf. Sprengel 2018.

12 La perdita dell'innocenza

Nello stesso tempio incendiato e devastato, dove dalla terra fuoriesce un vapore repellente, e ancora ci sono le ossa di coloro che lì sono stati uccisi, arrivano Pilade e Oreste nel primo atto dell'*Elettra*, l'ultima tragedia in ordine di redazione, scritta per lo più nelle ultime fasi della guerra, dal settembre 1943 al novembre 1944 e rivista ancora nel gennaio 1945. L'ambientazione risente dell'impressione che il poeta aveva delle città tedesche ridotte «in cenere»⁶⁹ dai bombardamenti. L'avvento del nuovo Reich, apollineo e luminoso, non può ormai che essere messo in dubbio.

Oreste vorrebbe fuggire via da quel luogo d'orrore, ma Pilade gli ricorda che non hanno scelta: devono compiere ciò che il destino ha imposto loro. Oreste si sente vecchissimo, su di lui pesano le colpe della stirpe e pesa soprattutto la necessità della vendetta, anche se invero da sempre si sente orfano, poiché ha guardato al padre come a un dio, più che a un padre, e dunque con paura e rispetto, non con amore. Dalle rovine, viene fuori Elettra, che è stata scacciata dalla madre e vaga impazzita, in preda solo al desiderio di vendetta. Rivela al fratello e a Pilade che quello è stato il luogo dell'assassinio, mostra loro la doppia ascia che fu l'arma del delitto. Pilade non la riconosce, è anzi spaventato dalla visione della donna, che racconta tutto, mostra il luogo dove fu uccisa Cassandra, dal cui sangue lei stessa è stata trasformata in profetessa e in colei che deve portare a termine il destino. Adesso è giunta l'ora. Nulla di umano è rimasto in Elettra, che ha vissuto come una lupa nascondendosi e sfuggendo alla morte per fame a cui l'avevano condannata la madre ed Egisto. Pilade vorrebbe portarla via, ma Elettra vive solo per la vendetta e ha già messo nelle mani del fratello l'ascia. Un violento temporale rivela l'assenso del dio.

Giungono a ripararsi lì Clitemnestra ed Egisto. Pilade si rivela e viene alle armi con Egisto, ma non lo uccide, perché lascia ai due fratelli l'onere e l'onore della vendetta. Elettra e Clitemnestra si confrontano, alla regina Pilade rivela che la sua vendetta su Agamennone è stata inutile, perché Ifigenia vive ed è sacerdotessa in Tauride. Oreste, tormentato come Amleto, cerca di strappare alla madre un gesto o una parola d'affetto, inutilmente. Le chiede infine chi è che ha ucciso il padre: Egisto nega di essere stato lui, Clitemnestra attribuisce la colpa a uno sconosciuto; poi, pressata da Elettra, finalmente ammette di aver «giustiziato» lei «colui che, senza pietà, aveva

⁶⁹ Cf. Ziolkowski (2008, 50), che cita il diario di Hauptmann (7 dicembre 1943): «Colonia è in cenere, Stoccarda, Mannheim, Magonza, Lipsia, Francoforte, Amburgo, Brema, Berlino...Quel che trent'anni di pace hanno costruito in Germania, ora è un campo di macerie. Come si è potuti giungere a questo? Non c'è un motivo possibile che possa trovarsi tra gli uomini, un motivo razionale. Resta come causa prima imperscrutabile l'irrazionale, il destino degli uomini e del mondo».

ucciso Ifigenia». ⁷⁰ Mentre Oreste la minaccia con la stessa scure con cui è stato trucidato Agamennone, Clitemnestra cerca di trattare e promette di restituirgli il regno. Egisto si oppone, viene trafitto da Pilade, delira e poi muore, dopo aver ricordato che tutto quel che lì è accaduto è voluto dalla Moira, l'unica che tutto sa. Clitemnestra si getta su di lui; da quel momento, i personaggi sono in preda a follia, non sanno più chi sono, dove si trovano, quale sia il rapporto tra loro. Clitemnestra cerca persino di strozzare Oreste: «il mondo deve finalmente morire, come noi», ⁷¹ grida la donna impazzita, i due continuano a lottare fuori scena, nello stesso bagno dove era stato ucciso Agamennone. Oreste alla fine rientra in scena e urla alla sorella: «se qualcuno, tra gli dèi o gli uomini, chiede | se si sia realizzato l'oracolo divino di Delfi: taci | e mostragli questa affilata doppia ascia!». ⁷²

13 Il sogno infranto del Reich

L'Elettra rappresenta l'epilogo della tetralogia di Hauptmann. Il nazismo è caduto, la guerra perduta, della potenza e del fulgore di Hitler non resta che un vago, confuso, ricordo. La nuova generazione ha perso per sempre la propria giovinezza, come lamenta Oreste, e la propria innocenza, come accade a Pilade trasformatosi suo malgrado in un assassino. Non vi sono più sentimenti: l'amore che legava Elettra e Pilade non può essere risuscitato, la follia ha ridotto Elettra allo stato di una fiera selvaggia e assetata di vendetta. Ma anche la vendetta, imposta dall'oracolo del dio, appare insensata e comunque non dà alcuna soddisfazione a esseri umani che hanno perso completamente sé stessi, ai quali non spetta alcun futuro.

L'Elettra, in cui l'ispirazione dalle fonti greche diventa ancora più flebile, vale come tragedia del disincanto finale, della perdita di ogni speranza, di ogni fede e principio di realtà. La parabola del sogno del grande Reich, di una nuova epoca di pace, prosperità, vigore si è infranta nel più tragico dei modi. Non vi sono più parole con le quali descrivere né la forza del destino né l'orrore per quel che è accaduto, solo macerie e gli strumenti di morte, come la duplice ascia, sporca di sangue, protagonista implicita di tutta la trilogia. Cosa davvero è accaduto? Quale è stata la malattia misteriosa che ha avvolto gli esseri umani e ne ha condizionato le azioni? La tragedia suona anche come un primo tentativo di discolpa da parte del popolo colpevole, i

⁷⁰ CA, 3: 1017: «Gerichtet hab'ich den mit diesem Beil| der Iphigenien gnadenlos getötet».

⁷¹ CA, 3: 1023: «Die Welt soll endlich sterben: sie wie wir».

⁷² CA, 3: 1023: «Fragt jemand unter Göttern oder Menschen, | ob Delphis Götterspruch vollstreckt sei: schweige | und zeige ihm dies doppelschärfige Beil!».

tedeschi: come se nessuno si fosse realmente reso conto di quel che stava accadendo, come se davvero si fosse propagata una febbre collettiva, come se un dio malvagio avesse usato i tedeschi come strumento di rovina, degli altri e di loro stessi. Resta un mondo di esseri smarriti, dimentichi, svuotati di ogni sentimento e di ogni speranza. L'ultima tragedia della tetralogia, che è anche l'ultima tragedia del poeta, rappresenta una generazione perduta, i ragazzini di Hitler che nelle ultimissime fasi della guerra non si arrendevano e continuavano disperatamente a opporsi all'avanzata alleata; quei bambini-soldato che tentarono di fermare i Sovietici alle porte di Berlino, quando ormai il loro *Führer* si era tolto la vita nel bunker.

14 Dal buio fascista alla resistenza

La ricezione della tetralogia di Hauptmann è stata condizionata dal dato di fatto che fu messa in scena per intero la prima volta solo nel 1962, in occasione delle celebrazioni per il centenario della nascita del poeta, da un regista, Erwin Piscator (1893-1966), che, com'è noto, durante il nazismo era dovuto andare via ed era tornato dall'esilio negli Stati Uniti solo nel 1951. Nell'interpretazione di Piscator, che scorcia molto la tetralogia per poterla mettere in scena, Hauptmann aveva rappresentato i greci come barbari, alludendo ai nazisti, ne aveva allegorizzato la fine e la speranza di un nuovo mondo dopo la caduta di Hitler (Rabenstein-Michel 1996). Piscator non solo cercava di riabilitare la figura di Hauptmann e di spezzare l'omertà dei tedeschi sul loro recente passato, ma apriva la via al teatro politico sulle scene tedesche: qualche mese dopo, nello stesso *Theater am Kurfürstendamm*, viene rappresentato *Der Stellvertreter (Il vicario)*, di Rolf Hochhuth, che tanto scandalo causò portando in scena documenti del silenzio della Santa Sede davanti alla deportazione degli ebrei di Roma; e soprattutto *Die Ermittlung (L'istruttoria)* di Peter Weiss, che spezzò clamorosamente il silenzio di piombo sui campi di concentramento, e rielabora in forma di oratorio le testimonianze delle vittime al processo di Norimberga. Contemporaneamente alla tetralogia di Hauptmann, inoltre, veniva nuovamente rappresentata al *Berliner Ensemble*, il teatro fondato da Brecht nella parte orientale di Berlino, l'*Antigone* dello stesso Brecht: ossia l'opera che aveva segnato, nel 1948, il ritorno del grande drammaturgo tedesco e di sua moglie Helene Weigel dall'esilio negli Stati Uniti e che marca, com'è noto, la cesura fondamentale, nella storia del teatro europeo, tra classicismo reazionario e rifunzionalizzazione didattica del mito, usato come allegoria della storia recente spiegata nei meccanismi perversi del potere e dell'economia. Ma quei legami che in Brecht erano lasciati quasi *in toto* all'interpretazione dello spettatore, nella messa in scena della Tetralogia degli Atridi di Piscator diventano espliciti.

A destra e a sinistra della scena ci sono due lavagne nere. Su di esse sono scritte le date parallele tra la scrittura di quattro drammi sugli Atridi e la caduta dell'impero di Hitler. L'impulso dato da Piscator non è dunque di secondo piano. La tetralogia degli Atridi - il cammino compiuto da Ifigenia da Aulide verso Delfi - equivale per lui al dramma della colpa tedesca e della sua espiazione. E per renderlo ancora più esplicito, fa scorrere sul sipario una proiezione di Dresda distrutta e lascia echeggiare il sibilo dei bombardieri tra i versi di Hauptmann. (Ritter 1962)

L'interpretazione della tetralogia data da Erwin Piscator si basa anche sulla supposta corrispondenza dei protagonisti della tetralogia con figure reali: Agamennone sarebbe Hitler, Calcante Goebbels, Clitemnestra il movimento di resistenza, Ifigenia la vittima (il popolo ebreo), Oreste l'esercito fedele a Hitler. Piscator, però, così non fa che adattare all'opera di uno scrittore che era ormai nell'Olimpo della drammaturgia tedesca la sua poetica del teatro politico. Così, «in una terra (la Germania), che ha mancato di imparare dall'orrore dell'ultima guerra», l'ultima opera di Hauptmann, secondo Piscator, vale come «monito: ricordare, perché il mondo diventi migliore». ⁷³ Ma quella di Piscator era una semplificazione, anche in senso stilistico, perché fu tagliata più di metà dell'opera di Hauptmann. Nella nuova messa in scena andava persa la fascinazione per quel mondo violento e arcaico che era stata invece giudicata positivamente dai critici nazisti alla rappresentazione dell'*Ifigenia in Aulide*. Veniva negata la speranza, evidente nella prima delle opere, *Ifigenia in Delfi*, in un regime nuovo, purificato dagli orrori del passato. Andava perso ogni dilemma, ogni dubbio, ogni esitazione che invece anima la poesia di Hauptmann. Non si tratta, ancora oggi, di determinare se Hauptmann scrisse un'opera per mostrare la sua adesione al fascismo, che non ci fu esplicitamente come non ci fu una presa di posizione palesemente contraria. Ma non si può negare, come ha efficacemente scritto Wolfgang Emmerich (1994, 83), che la sua tetralogia riesca a dare un «quadro nascosto dell'era fascista e del suo terrore»: e perciò non è un caso che non ebbe alcun seguito nella Repubblica Democratica Tedesca.

73 Corsivo aggiunto. Hauptmann, *Atriden-Tetralogie*, ottobre 1962, programma di sala, dalla nota del regista: «In einem Lande, das aus Schrecken des letzten Krieges zu lernen versäumt hat, ist es ein Mahnruf: sich zu erinnern, damit es besser wird auf der Welt».

Bibliografia

- Andurand, A. (2013). *Le Mythe grec allemand. Histoire d'une affinité élective*. Rennes: Presses Universitaire des Rennes.
- Aretz, S. (1999). *Die Opferung der Iphigeneia in Aulis. Die Rezeption des Mythos in antiken und modernen Dramen*. Stuttgart; Leipzig: Teubner.
- Barbian, J.P. (1999). «Zwischen allen Stühlen. Gerhart Hauptmann im 'Dritten Reich'». *Text+Kritik*, 142, 43-63.
- Bierl, A. (1996). *Die Orestie des Aischylos auf der modernen Bühne. Theoretische Konzeptionen und ihre szenische Realisierung*. Stuttgart: M&V.
- Cercignani, F. (2006). «'Ferrea è la sentenza della Chera'. Gerhart Hauptmann e la Tetralogia degli Atridi». *Studia theodisca*, 13, 79-110.
- Chapoutut, J. (2017). *Il nazismo e l'Antichità*. Trad. di V. Zini. Torino: Einaudi. Trad. di: *Le nazisme et l'Antiquité*. Paris: Presses universitaires de France, 2012.
- Delvaux, P. (1992). *Antiker Mythos und Zeitgeschehen. Sinnstruktur und Zeitbezüge in Gerhart Hauptmanns Atriden-Tetralogie*. Amsterdam: Rodopi.
- Delvaux, P. (1994). *Leid soll lehren. Historische Zusammenhänge in Gerhart Hauptmanns "Atriden-Tetralogie"*. Amsterdam: Rodopi.
- Emmerich, W. (1994). *Die andere deutsche Literatur. Aufsätze zur Literatur aus der DDR*. Opladen: Westdeutsche Verlag.
- Fischer-Lichte, E. (2017). «Hailing a Racial Kinship: Performances of Greek Tragedies during the Third Reich». Fischer-Lichte, E. (ed.), *Tragedy's Endurance. Performances of Greek Tragedies and Cultural Identity in Germany since 1800*. Oxford: Oxford University Press, 143-82.
- Flashar, H. (2009). *Inszenierung der Antike: Das griechische Drama auf der Bühne der Neuzeit 1585-1990*. 2e Ausgabe. München: Beck.
- Fornaro, S. (2019). *Berlino. Tra passato e futuro*. Bologna: Cue Press.
- Fowler, R.; Hoefert, S. (1997). «Gerhart Hauptmann and Ulrich von Wilamowitz-Moellendorff: New Documents». *Antike und Abendland*, 1, 21-32.
- Frick, W. (1998). *Die mythische Methode. Komparatistische Studien zur Transformation der griechischen Tragödie im Drama der klassischen Moderne*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag.
- Hall, E. (2013). *Adventures with Iphigenia in Tauris. A Cultural History of Euripides' Black Sea Tragedy*. Oxford: Oxford University Press.
- Hasenclever, W. (2013). *Antigone*. A cura di S. Fornaro. Milano; Udine: Mimesis.
- Hass, H.E.; Machatzke, M.; Bungies, W. (Hrsgg) (1962-74). *Gerhart Hauptmann. Sämtliche Werke*. 11 Bde. Berlin: Propyläen.
- Hauptmann, G. (2010). *La tetralogia degli Atridi*. Trad. di C. Marelli. Milano: EDUCatt.
- Hofmann, P. (2002). «Versuch über das Scheitern Zu Gerhart Hauptmanns Geburt der Tragödie aus dem Geist des (Selbst-)Opfers». *Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, 76, 138-62.
- Horn, C. (2008). *Remythisierung und Entmythisierung. Deutschsprachige Antikendramen der klassischen Moderne*. Karlsruhe: KIT Scientific Publishing. <http://books.openedition.org/ksp/1973>.
- Jesi, F. (1979). *Cultura di destra*. Milano: Garzanti.
- Košenina, A. (1990). «Die Germanisierung des Hellenentums. Ein ungedrucktes Gratulationsgedicht von Ulrich von Wilamowitz-Moellendorff zu Wilhelm Raabes 70. Geburtstag». *Quaderni di storia*, 31, 121-7.
- Longerich, P. (2023). *Die Sportpalast-Rede 1943: Goebbels und der 'totale Krieg'*. München: Siedler.

- Mann, T. [1952] (1976). «Gerhart Hauptmann 1952». Schrimpf, H.J. (Hrsg.), *Gerhart Hauptmann*. Darmstadt: Wissenschaftlichen Buchgesellschaft, 134-44.
- Maxwell, R.E. (2016). *Aeschylus and National Socialism: Lothar Müthel's Orestie as Nazi Propaganda* [MA Dissertation]. Provo: Brigham Young University. <https://scholarsarchive.byu.edu/etd/6020>.
- Meidl, C. (2012). *Griechenland-Imaginationen. Reiseberichte im 20. Jahrhundert von Gerhart Hauptmann bis Wolfgang Koeppen*. Berlin; Boston: de Gruyter.
- Rabenstein-Michel, I. (1996). «Überprüfung einer Stellungnahme: zur politischen Aussage in Gerhart Hauptmanns *Atridentetralogie*». *Cahiers d'Études Germaniques*, 30, 79-93.
- Ritter, H. (1962). «Antike mit Stuka. Gerhart Hauptmann ‚Atriden‘ am Theater am Kurfürsterdamm». *Tagespiegel*.
- Santini, D. (1998). *Gerhart Hauptmann zwischen Modernität und Tradition. Neue Perspektiven zur Atriden-Tetralogie*. Berlin: Erich Schmidt Verlag.
- Sprengel, P. (1982). *Wirklichkeit der Mythen. Untersuchungen zum Werk Gerhart Hauptmanns aufgrund des handschriftlichen Nachlasses*. Berlin: Erich Schmidt Verlag.
- Sprengel, P. (2009). *Der Dichter stand auf hoher Küste. Gerhart Hauptmann im Dritten Reich*. Berlin: Propyläen.
- Sprengel, P. (2018). «Schiffbruch im Totenreich. Konkurrierende Antike-Bezüge in Gerhart Hauptmanns Einakter Agamemnon's Tod». *Philologus*, 162(1), 92-111.
- Terrell, R. (2011). «Reading Death and Sacrifice in the Berlin Völkischer Beobachter, February 1942 – March 1943». *Concept*, 34. <https://concept.journals.villanova.edu/index.php/concept/article/view/559>.
- Usmiani, R. (1969). «Towards an Interpretation of Hauptmann's *House of Atreus*». *Modern Drama*, 12, 286-97.
- Voigt, F.A. (1946). «Gerhart Hauptmann unter der Herrschaft des Nazismus». *Monatshefte*, 38(5), 298-303.
- Voigt, F.A. (1965). *Gerhart Hauptmann und die Antike*. Berlin: Erich Schmidt Verlag.
- Wilamowitz-Moellendorff, von U. (1925⁴). *Reden und Vorträge*. Berlin: Weidmann, 135-49.
- Ziolkowski, T. (2008). «Gerhart Hauptmann Ambivalenz». Ziolkowski, T. (Hrsg.), *Mythologisierte Gegenwart*. München: Fink, 39-51.

