

## METAMORFOSI I DIVINITZACIÓ A L'ARIADNE AUF NAXOS D'HUGO VON HOFMANNSTHAL I RICHARD STRAUSS

ERNEST MARCOS HIERRO

*Departament de Filologia Clàssica, Romànica i Semítica*

*Universitat de Barcelona*

ORCID: 0000-0003-3378-4254

### RESUM

Aquest article examina com un cas de «mythopoiesis» l'ús creatiu del mite de l'abandonament d'Ariadna a Naxos i de la seva unió posterior amb el déu Dionís-Bacchus a l'òpera *Ariadne auf Naxos* de Hugo von Hofmannsthal i Richard Strauss. Amb la introducció del personatge de Circe com a pretendent amorosa prèvia del jove déu, Hofmannsthal converteix el «deus ex machina» de la faula original en el subjecte d'un procés mutu d'enamorament amb Ariadne presentat com una «allomatische Verwandlung», una metamorfosi recíproca.

*PARAULES CLAU:* Hofmannsthal, Strauss, Òpera, «mythopoiesis».

### METAMORFOSIS AND DIVINIZATION IN *ARIADNE AUF NAXOS* BY HUGO VON HOFMANNSTHAL AND RICHARD STRAUSS

### ABSTRACT

This article examines as a case of «mythopoiesis» the creative use of the myth of the abandonment of Ariadne in Naxos and her later union with the god Dionysus-Bacchus at the opera *Ariadne auf Naxos* by Hugo von Hofmannsthal and Richard Strauss. With the introduction of the character of Circe as the previous loving pretender for the young god, Hofmannsthal turns the «deus ex machina» of the original fable in the subject of a mutual process of love with Ariadne presented as an «allomatische Verwandlung», a reciprocal metamorphosis.

*KEYWORDS:* Hofmannsthal, Strauss, Òpera, «mythopoiesis».

*A Pau Gilibert, amb tota la gratitud i l'amistat.*

En una nota a peu de pàgina del seu llibre excel·lent sobre Hugo von Hofmannsthal (1874-1929) i els grecs,<sup>1</sup> el filòleg clàssic i escriptor alemany Walter Jens (1923-2013), un dels intel·lectuals més respectats de l'Alemanya de la postguerra, constata en el cas del dramaturg austríac un fet que considera característic de la poesia del segle XX: «der Dichter ist zugleich Interpret und

---

<sup>1</sup> Jens (1955: 104, nota 22): «Abermals ein Grundphänomen der Dichtung unseres Jahrhunderts: der Dichter ist zugleich Interpret und Selbstdeuter. Die Grenze von Wissenschaft und Dichtung wird, bei Hofmannsthal wie bei Musil und Thomas Mann, oder (um auch der anderer Künste zu gedenken) Paul Klee und Hindemith hinfällig – ein neuer poeta doctus scheint zu entstehen, und es ist nicht zufällig, daß von den Genannten zwei den Beruf des Hochschullehrers anstreben (Musil und Hofmannsthal), zwei ihn ausübten (Paul Klee und Hindemith)».

Selbsdeuter». Amb aquesta frase, l'acadèmic vol dir que en els poetes contemporanis de totes les tradicions coincideixen sovint dues funcions que la nostra llengua expressa amb la paraula intèrpret: la de l'artista creador i la de l'hermeneuta. Per aquesta voluntat d'auto-explicació i auto-interpretació i, en conseqüència, aquesta inestabilitat de la frontera entre creació i ciència que presenta, Jens compara, primerament, Hofmannsthal amb contemporanis seus de l'àmbit germànic de diverses disciplines, com els escriptors Robert Musil (1880-1942) i Thomas Mann (1875-1955), el pintor Paul Klee (1879-1940) i el compositor Paul Hindemith (1895-1963), i, tot seguit, li atorga el qualificatiu de «poeta doctus». Força sovint, quan llegim les pàgines dedicades per Hofmannsthal a glossar el sentit de les seves òperes amb Richard Strauss (1864-1949) i, molt particularment, d'aquesta que ens ocupa, *Ariadne auf Naxos*, els lectors ens veiem obligat a compartir el veredict de Walter Jens amb un reconeixement explícit de la nostra impotència. Sembla ben bé, en efecte, que ningú no podria explicar ni millor ni més bellament aquesta obra que el seu propi autor, que en ocasió de l'estrena de la seva primera versió l'any 1912 va dedicar a aquest objectiu tres breus textos, dos en alemany i un en francès.<sup>2</sup> El més important, aparegut al *Almanach für die musikalische Welt*, és conegut sota el títol *Ariadne-Brief*, perquè és la versió publicada, convenientment expurgada d'exabruptes i retrets, d'una carta que Hofmannsthal havia adreçat a Richard Strauss l'any anterior amb una exposició detallada de les intencions i els acompliments del seu llibret.<sup>3</sup> D'aleshores ençà, tots els acadèmics que han treballat sobre aquesta òpera, o, en general, sobre les altres obres d'aquest tàndem d'artistes, han pres en consideració aquest text i han mirat, en la majoria dels casos, de confirmar-ne l'argumentació amb les glosses oportunes. Tal com indica Kristin Uhlig,<sup>4</sup> però, l'efecte indesitjable de tanta eloqüència ha estat limitar la pràctica d'analitzar i de comprendre l'obra de Hofmannsthal fora dels paràmetres crítics establerts pel propi autor. Són molt pocs, efectivament, els filòlegs que han tractat de discutir-ne la presentació amb observacions fonamentades sobre la solidesa de la seva argumentació.<sup>5</sup> En aquest text, per raons d'espai i d'oportunitat, no ens proposem, d'entrada, desmentir l'intèrpret-hermeneuta, ans tractarem només de mostrar amb algunes reflexions puntuals la manera amb què Hofmannsthal empra els mites grecs en la seva obra.

---

<sup>2</sup> El primer text en alemany és l'article «*Ariadne auf Naxos*. Oper in einem Aufzug zu spielen nach dem *Bürger als Edelmann* von Molière», aparegut a *Neue Freie Presse* (Hofmannsthal 1964: 133-134 i Hofmannsthal 1979a: 295-296). L'article en francès, «Ce que nous avons voulu en écrivant *Ariane à Naxos*», fou publicat a la *Revue Musicale S. J. M.* (Hofmannsthal 1964, 135-137 i Hofmannsthal 1979a: 301-303).

<sup>3</sup> La carta original, sense data, però escrita durant el mes de juliol de 1911, pot llegir-se a Strauss (1970: 132-135). La versió publicada es troba a Hofmannsthal (1964: 138-142) i a Hofmannsthal (1979a: 297-300).

<sup>4</sup> Uhlig (2003: 267-268, nota 52).

<sup>5</sup> Vegeu, per exemple, Chauviré (1997) i Uhlig (2003).

El procés de creació de *Ariadne auf Naxos*, com és ben sabut, va ser llarg i complicat.<sup>6</sup> L'òpera va ser inicialment concebuda com un espectacle dins d'un altre espectacle, una gran festa teatral que havia de muntar el director alemany Max Reinhardt (1873-1943), col·laborador de Hofmannsthal i Strauss en les seves obres prèvies, *Elektra* (1909) i *El cavaller de la rosa* (1911). Es tractava, en concret, de l'obra que feia representar a la seva casa de París com a punt culminant d'una «soirée» Monsieur Jourdain, el protagonista del *Burgès Gentilhome* de Molière, la peça escenificada per Reinhardt. El propòsit era emular, d'aquesta manera, l'obra de Molière, que incloïa en la seva estrena al castell de Chambord davant Lluís XIV l'octubre de 1670 el ballet turc compost per Jean-Baptiste Lully. Així, amb el mateix esperit de restauració artística que havia presidit *El cavaller de la rosa*, clarament inspirat en *Les Noces de Figaro* de Mozart, la «comédie-ballet» original pretenia esdevenir ara una «Komödie-Opera». A desgrat de tots els talents implicats en l'empresa, el resultat, tanmateix, no va satisfer ni les esperances dels seus autors ni l'expectació del públic. Estrenada a Stuttgart el dia 25 d'octubre de 1912, en presència del rei Guillem II de Württemberg i la seva cort, *Der Bürger als Edelmann*, sumant l'adaptació del text de Molière confegida per Hofmannsthal, l'òpera en un sol acte i els intermedis, tenia una durada total de sis hores. Després de la première i d'algunes representacions a teatres d'Alemanya, Àustria i Gran Bretanya, l'espectacle va cloure la seva carrera internacional sense assolir l'èxit que els triomfs anteriors de l'equip artístic pronosticaven. A l'inrevés de l'original, la part de la peça teatral que hi sobreviu,<sup>7</sup> reduïda a l'escarni de Jourdain per Dorantes, el seu rival per l'amor de Dorimene i privada, per tant, de la intriga turca protagonitzada per Cléonte, no fa sentit en relació amb l'òpera de Strauss i es limita únicament a proveir Hofmannsthal del pretext que necessitava per justificar teatralment la seva invenció per a l'*Ariadne*: fer conuiu en un mateix escenari l'«opera seria» i la «commedia dell'arte», una iniciativa presentada com una ocurrència grollera del senyor de la casa, producte de la seva gelosia. No hi manquen, com era d'esperar, moments brillants en el text del *Bürger als Edelmann* d'Hofmannsthal, que presenta el seu Jourdain com un híbrid entre el Baró Ochs i el Senyor de Fanninal de la seva òpera anterior amb Strauss, però la seva adaptació de la comèdia de Molière no resulta convincent en absolut. No ha d'estranyar, doncs, a ningú el fracàs universal d'aquest espectacle, reprès com una curiositat amb prou èxit pel seu centenari en el Festival de Salzburg de l'estiu de 2012.

Hofmannsthal, tanmateix, estimava apassionadament el seu treball sobre el mite d'Ariadna i a penes uns mesos després de l'estrena a Stuttgart va començar a treballar en una nova versió de l'obra.<sup>8</sup> La seva decisió fou emancipar totalment l'òpera de l'obra de Molière i confegir amb les parts que havia afegit al *Burgès*

---

<sup>6</sup> Uhlig (2003: 266-270).

<sup>7</sup> Vegeu el text teatral de *Der Bürger als Edelmann* a Hofmannsthal (1979a: 225-280).

<sup>8</sup> Sobre el procés de creació de la versió de 1916 vegeu Uhlig (2003: 271-277).

*gentilhome* per introduir els membres de les dues companyies teatrals enfrontades la justificació teatral necessària per a la invenció que esmentàvem més amunt. D'aquesta manera, en el seu estat actual, tal com va ser reestrenada a l'Òpera de Viena el dia 4 d'octubre de 1916, en plena Primera Guerra Mundial, *Ariadne auf Naxos* consta de dues parts: el «Vorspiel» o Pròleg, ara compost íntegrament per Richard Strauss, que substitueix l'adaptació alemanya parlada del text de Molière de la versió de 1912, i l'òpera pròpiament dita, és a dir, la part musical original de l'espectacle de Reinhardt. En el nou Pròleg assistim als preparatius entre bastidors d'una vetllada artística finançada per un *parvenu* vienès a la seva mansió de la capital imperial.<sup>9</sup> Aquest senyor, el qual, a diferència del Monsieur Jourdain de 1912, no apareix en cap moment en escena, desitja oferir dos espectacles als seus convidats, també completament absents: en primer o en segon lloc, segons convingui, l'estrena d'una nova òpera seriosa de tema mitològic, *Ariadne auf Naxos*, obra d'un jove i prometedor compositor, un noi idealista i ingenu, interpretat, seguint la tradició del Cherubino mozartian i de l'Oktavian del *Cavaller de la Rosa*, per una mezzosoprano; a continuació o bé precedint-la, tal com, finalment, es determini, és voluntat del mecenes que es representi també una farsa picardiosa de l'estil de la «commedia dell'arte» per una companyia integrada pels emblemàtics personatges d'Arlequí, Truffaldin, Scaramucio i Brighella, liderats per una cantant de comicitat i d'atractius exuberants anomenada Zerbinetta. La convivència entre dues «troupe» tan oposades pel que fa als seus costums i aspiracions artístiques és tensa des del començament, però esdevé obertament conflictiva des del moment que el majordom anuncia el desig definitiu del seu patró. Atès que el sopar s'ha allargat massa i no queda prou temps per a dues representacions abans que comencin els focs d'artifici que també ha encomanat, l'home més ric de Viena ordena que els dos espectacles s'esdevinguin simultàniament, és a dir, que convisquin damunt del mateix escenari i al mateix temps les figures mitològiques i els personatges de la farsa.<sup>10</sup> El jove compositor considera aquesta ordre un ultratge i es desespera, però els encants de Zerbinetta l'amansiran el temps suficient perquè els directors d'ambdues companyies, el Mestre de Música (der Musiklehrer) i el Mestre de Dansa (der Tanzmeister), pactin les condicions de la convivència escènica, que consisteixen en retallar els passatges menys lluïts de l'òpera seriosa i disposar així les ocasions per a les intervencions improvisades del quintet còmic.<sup>11</sup> El pròleg acaba amb els laments del compositor, que comprèn, finalment,

---

<sup>9</sup> Hofmannsthal (1979a: 185-199).

<sup>10</sup> Hofmannsthal (1979a: 193): «und es ist nun einmal der Wille meines gnädigen Herrn, die beiden Stücke, das lustige und das traurige, mit allen Personen und der richtigen Musik, so wie er sie bestellt und bezahlt hat, gleichzeitig auf seiner Bühne serviert zu bekommen.» El primer lacai pronunciava aquesta mateixa frase a la versió de 1912. Vegeu Hofmannsthal (1979a: 274).

<sup>11</sup> Hofmannsthal (1979a: 194-198).

que el seu mestre l'ha enganyat, per bé que hagi estat amb la millor intenció: impedir la suspensió de l'estrena de la seva obra.<sup>12</sup>

A continuació, després de la pausa, que s'inicia irònicament en la realitat tot just quan en la ficció comença la representació, Hofmannsthal i Strauss reprenen l'*Ariadne auf Naxos* de 1912 amb un seguit de petits canvis dramàtics i musicals que no referirem.<sup>13</sup> En essència, es tracta de la mateixa obra glossada en la carta esmentada més amunt, una peça molt sofisticada en la qual s'enfronten dos gèneres teatrals i musicals oposats: l'òpera seriosa i la «commedia dell'arte». L'objecte del seu enfrontament és el tractament i la interpretació diverses d'una coneguda matèria mitològica: l'abandonament traïdor a l'illa de Naxos de la princesa cretenca Ariadna pel seu promès Teseu d'Atenes i la unió immediatament posterior de la noia amb el déu Dionís anomenat aquí, de manera coherent amb l'escenari històric barroc, amb el seu nom llatí de Bacchus. Aquesta confrontació de visions oposades sobre un mateix esdeveniment l'encarnen les dues protagonistes femenines de l'òpera, la pròpia Ariadna, que s'expressa en la línia lamentosa tradicional del seu personatge, i l'actriu Zerbinetta, que tracta, per contra, d'arrencar la princesa del seu dol revelant-li la condició mudable de l'ànima humana en matèria amorosa. En la seva carta de juliol de 1911 a Richard Strauss, Hofmannsthal explica amb tota claredat el rerefons del conflicte. La qüestió clau de l'obra, en efecte, és el problema de la «Treue», la fidelitat dels éssers humans envers els seus sentiments, representat a través de dos personatges femenins extrems.<sup>14</sup> D'una banda, tenim l'Ariadna estatuària, ancorada en el passat i incapaç d'acceptar amb una certa equanimitat la realitat de la seva situació de dona abandonada. De l'altra, hi ha la Zerbinetta excessivament làbil, que flueix, com l'aigua, d'un amant a l'altre, essent capaç de lliurar-se sempre als desconeguts amb l'entusiasme intacte. Hofmannsthal sintetitza el dilema en una frase molt bella, que enllaça a més, l'obra actual amb la seva tragèdia grega prèvia, l'*Elektra*:

Aferrar-se a allò que s'ha perdut, perseverar eternament fins a la mort – o, altrament, *viure*, sobreviure, tirar endavant, *transformar-se*, cedir la unitat de l'ànima, sense deixar de ser un ser humà, sense enfonsar-se en l'animalitat mancada de memòria. Aquest és el tema fonamental d'*Elektra*, la veu d'Electra contra la de Crisòtemis, la veu heroica contra la veu humana.<sup>15</sup>

---

<sup>12</sup> Hofmannsthal (1979a: 199): el Compositor, adreçant-se al Mestre de música, «Du durftest mir nicht erlauben, es zu erlauben! Wer hieß dich mich zerren, mich! in diese Welt hinein? Laß mich erfrieren, verhungern, versteinen in der meinigen!»

<sup>13</sup> El text definitiu és editat a Hofmannsthal (1979a: 200-221). Per a les parts distintes en la versió de 1912 vegeu Hofmannsthal (1979a: 281-285).

<sup>14</sup> Strauss (1970: 134): «Es handelt sich um ein simples und ungeheueres Lebensproblem: das der Treue».

<sup>15</sup> Strauss (1970): «An dem Verlorenen festhalten, ewig beharren, bis an den Tod – oder aber *leben*, weiterleben, hinwegkommen, *sich verwandeln*, die Einheit der Seele preisgeben, und dennoch in der Verwandlung sich bewahren, ein Mensch bleiben, nicht zum gedächtnislosen

No hi ha dubte que Hofmannsthal caracteritza amb simpatia admirativa la seva Ariadna ferida i menyspreadora de la felicitat. Ho proven els textos bellíssims de les dues àries en solitari que li brinda, *Ein Schönes war: hiess Theseus-Ariadne* i *Es gibt ein Reich*, mostres explícites de l'heroisme innat de la filla de Minos.<sup>16</sup> Tanmateix, en aquest cas, a diferència de la seva Electra, el poeta no s'allunya del mite clàssic i proporciona, per tant, a la princesa el final feliç que en l'obra prèvia desitjava la seva Crisòtemis. En la darrera escena de l'òpera, Ariadna experimenta una metamorfosi, una *Verwandlung* segons la terminologia específica de Hofmannsthal, que la converteix en allò que, precisament, ja havia desesperat d'esdevenir: una esposa feliç i enamorada.<sup>17</sup> D'aquesta manera, l'Ariadna de l'òpera obté el nou «adorador» que Zerbinetta li pronosticava en el Pròleg, per bé que Hofmannsthal no permet que la noia abraçi conscientment la felicitat fins als darrers compassos de la partitura, quan Bacchus li revela, triomfalment, que «abans que ella mori moriran les estrelles eternes».<sup>18</sup>

Abans d'arribar aquest punt, en efecte, l'obcecació heroica d'Ariadna no només li impedia acceptar la condició imperfecta de l'amor que havia existit entre ella i Teseu, sinó que tampoc no li permetia reconèixer la identitat del jove déu que la visita en el seu retir. Ara comprèn, finalment, que no es tractava, com ella creia, d'Hermes, el missatger que l'havia de conduir al regne dels morts, on imperen l'oblit i la pau, ans de Bacchus, l'adolescent apassionat que la vol convertir en la seva companya. Així ho expliciten el personatge del Compositor en el Pròleg, quan comenta arravatadament la seva obra, i el propi Hofmannsthal en la carta original a Strauss de 1911: Ariadna es lliura a Bacchus creient que es lliura a la Mort i, d'aquesta manera, obté la divinització consegüent per mitjà d'un malentès.<sup>19</sup> La princesa rep una recompensa inesperada a través d'un amor que no ha desitjat i que no és capaç ni tan sols d'experimentar. És el desig de Bacchus, així ho puntualitza Hofmannsthal, la causa de la transformació d'Ariadna en la protagonista d'un miracle que la divinitza, un prodigi extraordinari que la seva espectadora, Zerbinetta, per contra, interpreta banalment com la rendició consuetada d'una dama jove a un nou enamorat. «Així» —afegeix el poeta intèrpret— «s'enllacen irònicament, al final, els dos mons espirituals (vol dir, el gènere seriós i el gènere còmic), de l'única manera, d'altra

---

Tier herabsinken. Es ist das Grundthema der «Elektra», die Stimme der Elektra gegen die Stimme der Chrysothemis, die heroische Stimme gegen die menschliche».

<sup>16</sup> Hofmannsthal (1979a: 201-202 i 203-204).

<sup>17</sup> Hofmannsthal (1979a: 217-221).

<sup>18</sup> Hofmannsthal (1979a: 221): «Und eher stürben die ewigen Sterne,/ Eh denn du stürbest aus meinen Armen».

<sup>19</sup> Vegeu l'exclamació del Compositor a Hofmannsthal (1979a: 196): «Sie (Ariadne) meint zu sterben! Nein, sie stirbt wirklich!», i la frase equivalent de la carta original de Hofmannsthal a Strauss (1970: 134): «Sie (Ariadne) gibt sich ihm (Bacchus), denn sie nimmt ihn für den Tod».

banda, que podrien enllaçar-se: a través de la incomprensió».<sup>20</sup> Ni Ariadne, ni Zerbinetta, efectivament, han entès el sentit profund de la peripècia que la primera protagonitzava i la segona interpretava i tractava de redreçar amb els seus comentaris punyents. Per contra, qui parla per Hofmannsthal a *Ariadne auf Naxos*, el personatge que és alhora protagonista omniscient i veritable narrador de la història, és Bacchus, el jove déu, *der junge Knabe*, una mena d'autoretrat narcisístic del seu autor d'acord amb la caracterització de Christine Chauviré.<sup>21</sup> Heus aquí el paràgraf de la carta original al compositor, no recollit, tanmateix, a l'*Ariadne-brief* de 1912, en què Hofmannsthal exposa de manera contundent i un xic irritada el paper cabdal que concedeix al déu en la seva òpera, marcat per la seva associació amb Circe, una de les «dones fatals» per excel·lència de la mitologia grega:

Però Bacchus no es presenta pas en aquesta aventura monològica de l'ànima solitària d'Ariadna com un «deus ex machina», sinó que també ell experimenta una vivència significativa: innocent, jove, desconexor de la pròpia divinitat, va, com emportat pel vent, d'illa en illa. La seva primera aventura havia estat normal: anomeneu-la «cocotte» o anomeneu-la Circe. El xoc per a una ànima jove, incòmode i plena d'una força infinita, és terrible: de ser l'Arlequí, no hauria estat més que l'inici d'una gran cadena; però es tracta de Bacchus. La més terrible de les vivències eròtiques es mostra davant del déu, tot se li revela: l'animalització, la transformació, la pròpia divinitat, tot en un breu instant. Així s'escapa dels braços de Circe intacte, però no sense una ferida, un anhel, un saber.<sup>22</sup>

Amb la introducció d'aquesta situació prèvia a l'inici de l'òpera, d'aquest vincle amorós no avalat per la tradició mitològica antiga entre la fetillera Circe i el jove Dionís, Hofmannsthal converteix, tal com proclama ell mateix, el «deus ex machina» olímpic i indiferent al dolor i a la dissort del mite original en un personatge igualment ferit, com Ariadne amb Teseu, per la confrontació amb un objecte amorós indigne de la seva naturalesa.<sup>23</sup> Contemplant aquest adolescent

<sup>20</sup> La frase es troba tant a la carta original a Strauss (1970: 134), com a la carta editada el 1912 a Hofmannsthal (1964: 140): «So sind die beiden Seelenwelten in dem Schluß ironisch verbunden, wie sie eben verbunden sein können: durch das Nichtverstehen».

<sup>21</sup> Chauviré (1991: 36).

<sup>22</sup> Strauss (1970: 134-135): «Bacchus aber ist in dies monologische Abenteuer der einsamen Seele Ariadne nicht als ein *deus ex machina* eingestellt- sondern auch er erlebt das bedeutsame Erlebnis: unberührt, jung, ahnungslos der eigenen Gottheit, fährt er, wie ihn der Wind treibt, von Insel zu Insel. Sein erstes Abenteuer war das Typische: nennen Sie es Kokotte, nennen Sie es Circe. Der Chock für eine junge, unberührte, unendlicher Kräfte volle Seele ist ungeheuer: wäre er Harlekin, so wäre es nichts als der Anfang einer langen Kette: aber es ist Bacchus, das Ungeheuerliche des erotischen Erlebnisses tritt an ihn heran, alles entschleiert sich ihm, das Tierwerden, die Verwandlung, die eigene Göttlichkeit, alles in einem Blitz. So entzieht er sich Circes Armen, unverwandelt – aber nicht ohne eine Wunde, eine Sehnsucht, ein Wissen».

<sup>23</sup> Segons Uhlig (2003: 302), Hofmannsthal s'inspirà en aquest punt en el llibret de John Milton (1608-1674) per a la mascarada *Comus*, estrenada l'any 1634 al castell de Ludlow, que identifica com a fill de Bacchus i Circe aquest personatge ebri i disbauxat, «much like his Father, but his Mother more». Al nostre entendre, no és necessari establir una relació de dependència necessària entre dos textos molt distints.

desorientat i una mica espantat per la potència embrutidora de l'amor humà que ha entrellucat amb Circe, el primer terme de comparació que ens ve al cap és Oktavian, el protagonista masculí, per bé que el paper l'interpreti també una mezzosoprano, de *El cavaller de la rosa*. Tanmateix, copsem immediatament les diferències que hi ha entre els afers de la Viena imperial i els de la Naxos mitològica, degudes, fonamentalment, a la índole molt distinta de les dues dames madures conquistadores. El Comte Roffrano, en efecte, és l'amant de la Mariscala, una dona de temperament exquisit i sòlides conviccions morals, que l'estima apassionadament i li ofereix sense retrets una educació sentimental propedèutica al veritable amor, és a dir, a la relació d'Oktavian amb Sophie de Fanninal. Dionís, per contra, ha estat a punt de caure en les xarxes d'una vil seductora que pretenia convertir-lo en una nova peça cobrada per al seu androceu o, més ben dit, per al seu zoològic. Marie Thèrese i Circe són, indubtablement, distintes, però Oktavian i Bacchus són ben bé idèntics, imatges narcisístiques, com deia Christine Chauviré, del jove Hofmannsthal, que abans de casar-se amb la seva estimada esposa Gertrud degué conèixer els plaers i els turments de la carn mitjançant les vies d'iniciació pròpies de l'època: la mercenària i l'adúltera.

Podem trobar escandalosa, ingènua o, potser, fins i tot abusiva l'ocurrència de Hofmannsthal de convertir Dionís en víctima traumatitzada de Circe. Allò, tanmateix, que interessa aquí destacar és que aquesta llicència no és un fet aïllat en l'obra del poeta austríac, sinó, ben al contrari, el procediment habitual amb què aborda la matèria mítica grega, és a dir, el seu particular «mètode mític», si emprem el terme tècnic encunyat per T. S. Eliot en el assaig de 1924 sobre l'*Ulysses* de James Joyce.<sup>24</sup> És una forma lliure i original de «mythopoiesis», de (re-)creació mítica, perquè implica el desenvolupament creatiu dels antics mites explorant les possibilitats narratives que ofereixen els seus intersticis i les seves llacunes. En el cas de Hofmannsthal, que ho exposa molt bellament en un altre formidable exercici d'auto-interpretació sobre *L'Helena egípcia* publicat a l'*Insel-Almanach* de 1929, aquestes intervencions creatives sorgeixen d'una doble necessitat: il·luminar millor l'antiga faula i convertir-la en una eina hermenèutica del caos del món contemporani.<sup>25</sup> Com a conseqüència d'això, aquestes innovacions no són mai ni arbitràries, ni inútils, sinó que entronquen sempre amb qüestions que ja havien ocupat abans els autors grecs i que continuen ocupant-nos. Aquest és el cas, sens dubte, del final tràgic de l'*Elektra* de Hofmannsthal, desconegut, certament, en la literatura antiga, però, per contra, ben present en l'*Antígona* de Sòfocles, que n'és un referent indubtable. Amb les figures de les princeses tebana i argiva, respectivament, el dramaturg atenès i el poeta vienès dramatitzen, en efecte, la tragèdia d'una jove verge incapaç de refer en termes convencionals la

<sup>24</sup> Es tracta de l'article de T. S. Eliot titulat «Ulysses, order and myth», publicat a la revista *The Dial* (1923). Vegeu Kermode (1975: 175-178).

<sup>25</sup> Hofmannsthal (1979a: 498-512).



seva vida, perquè ha estat forçada a assumir una càrrega intolerable per al seu sexe.<sup>26</sup> També és el cas de la metamorfosi d'Helena, la icona de la vergonya de la *Iliada* que esdevé la reina venerada de l'*Odissea*, per mitjà d'una misteriosa transformació que van intentar explicar en l'antiguitat amb l'artifici del núvol Estesícor i Eurípides i, a la seva manera moderna i innovadora, Hofmannsthal a *Die ägyptische Helena*. En l'aventura egípcia d'Helena i Menelau, hi veia, en efecte, l'autor austríac el poder redemptor de l'amor, capaç de restaurar la innocència i la honorabilitat perdudes a l'adúltera més conspícua.<sup>27</sup> En aquest context mateix, segons la nostra opinió, la transformació del jove i inexpert Dionís a través de l'amor per Ariadna i l'assumpció dels seus patiments suposa la resposta creativa de Hofmannsthal a un motiu literari antic i molt conegut. Ens referim, naturalment, al motiu de la infància, vocació i primeres experiències d'un déu, tal com el coneixem, per exemple, a través dels *Himnes homèrics* a Hermes i a Apol·lo, fins i tot, de *Les bacants* d'Eurípides, una obra que Hofmannsthal va tractar de reescriure amb l'objectiu declarat de fer visible en escena el màxim acte d'obsenitat: l'assassinat del rei Penteu.<sup>28</sup> Així, en aquesta òpera híbrida, l'adolescent Dionís, que no sap ben bé qui és encara, esdevé un déu totpoderós gràcies a l'amor i experimenta, juntament amb Ariadna, com Oktavian amb Sophie al final de *El cavaller de la rosa*, una metamorfosi al·lomàtica, és a dir, recíproca.<sup>29</sup> Gràcies a aquest mecanisme, Dionís es converteix en la millor versió d'ell mateix i alhora es fusiona amb la seva companya esdevinguda immortal, la seva *pàredros*, en una unió que, com les estrelles, no coneixerà mai la mort.<sup>30</sup> Hom pot considerar, certament, massa grandiloqüent aquesta conclusió, però cal recordar que Hofmannsthal no es lliura acríticament a la seva fantasia exaltada, sinó que pren distància al mateix temps dels fets amb una mirada comprensiva, però irònica. En efecte, mentre es produeix l'apoteosi dels amants divins, en un racó de l'escenari, Zerbinetta ens indica amb picardia que aquesta metamorfosi commovedora és una experiència quotidiana i quasi banal per als individus de la seva mena: «quan arriba el nou déu, tots ens hi lliurem muts».<sup>31</sup> D'aquesta manera, com escrivia Hofmannsthal a Strauss en la carta esmentada més amunt, convergeixen sobre el mateix fet les mirades antagòniques dels déus i dels homes i, per bé que ambdues nissagues se'n alegren igualment, cadascuna hi veu i hi entén, de conformitat amb la seva natura, una situació diversa. D'acord amb el famós proverbi alemany, certament, constatem que no hi ha manera de casar

---

<sup>26</sup> Vegeu Jens (1955: 44-74), Uhlig (2003: 168-174) i Marcos (2007: 276-284).

<sup>27</sup> Vegeu Jens (1955: 109-124), Uhlig (2003: 316-325) i Marcos (2007: 285-292).

<sup>28</sup> Sobre el *Pentheus*-Fragment vegeu Uhlig (2003: 227-244).

<sup>29</sup> Chauviré (1997: 23-59).

<sup>30</sup> Vegeu el darrer parlament de Bacchus a Hofmannsthal (1979a: 221): «Deiner (Ariadne) habe ich um alles bedurft!/ Nun bin ich ein anderer, als ich war,/ Durch deine Schmerzen bin ich reich,/ Nun reg ich die Glieder in göttlicher Lust!»

<sup>31</sup> Hofmannsthal 1979a: «Kommt der neue Gott gegangen/ Hingegeben sind wir stumm!»

aquests esperits visionaris divorciats i els gèneres teatrals particulars en els quals s'expressen.

#### BIBLIOGRAFIA

- CHAUVIRÉ, CH. (1991), *Hofmannsthal y la metamorfosis*, València, Edicions Alfons el Magnànim. (trad. de Verger, E. J., *Hofmannsthal et la métamorphose: variations sur l'opéra*, París, Éd. de l'Éclat, 1991).
- HOFMANNSTHAL, H. VON (1964), *Gesammelte Werke in Einzelausgaben. Prosa III*, edició d'H. Steiner, Frankfurt am Main, S. Fischer Verlag.
- HOFMANNSTHAL, H. VON (1979a), *Dramen V. Operndichtungen*, edició de B. Schoeller amb col·laboració de R. Hirsch, Frankfurt am Main, S. Fischer Verlag, *Gesammelte Werke*.
- HOFMANNSTHAL, H. VON (1979b), *Erzählungen und Aufsätze. Ausgewählte Werke in zwei Bänden*, edició de R. Hirsch, Frankfurt am Main, S. Fischer Verlag.
- JENS, W. (1955), *Hofmannsthal und die Griechen*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag.
- KERMODE, F. (1975), *Selected Prose of T. S. Eliot*, Londres, Faber and Faber.
- MARCOS, E. (2007), «Electra i l'Helena egípcia: tragèdia i òpera segons Hugo von Hofmannsthal i Richard Strauss», *Teatre grec: perspectives contemporànies*, 269-292.
- STRAUSS, R. (1970), *Richard Strauss, Hugo von Hofmannsthal, Briefwechsel Gesamtausgabe*, edició de W. Schuh, Zürich, Atlantis Verlag.
- UHLIG, K. (2003), *Hofmannsthals Anverwandlung antiker Stoffe*, Freiburg im Breisgau, Rombach Verlag.