

SOTERA FORNARO

Il potere della parola tragica nelle *Note all'Antigone* di Friedrich Hölderlin

1. Nel 1804, poco prima di sprofondare in un lunghissimo periodo di confusione e follia e isolarsi dal resto del mondo, Friedrich Hölderlin pubblicò la traduzione dell'*Edipo Re* e dell'*Antigone* con delle *Note* a commento, il cui linguaggio denso, allusivo, talora decisamente enigmatico, rappresenta una sfida continua ma necessaria a chi voglia indagare il fenomeno del tragico e l'influenza che l'idea di tragico, sia per analogia che per opposizione ai modelli greci, ha esercitato sulla cultura moderna. Con le *Note*, Hölderlin intendeva dare una nuova lettura della tragedia greca distinguendola da quella moderna. Scopo di questo contributo è esaminare le implicazioni di una delle più celebri e citate asserzioni nelle *Note all'Antigone*, ricollegandola direttamente al tema e al testo della tragedia che il poeta stava commentando¹.

In un passo delle note, Hölderlin scrive: «*La parola greco-tragica è mortalmente fattuale, poiché il corpo di cui prende possesso uccide realmente*», «*Das griechisch tragische Wort ist tödlich faktisch, weil der Leib, den es ergreift, wirklich tötet*» (corsivi di Hölderlin)². Cosa vuol dire?

2. Nella frase, il soggetto del verbo *töten*, 'uccidere' è *der Leib*, quindi è il corpo afferrato della parola a uccidere, non

¹ Perciò questo contributo si distingue da altri pregevoli studi che hanno cercato di interpretare le *Note* dal punto di vista filosofico. Tra questi, qui si segnala MECACCI 2001, con bibliografia precedente e il saggio introduttivo di Remo Bodei a HÖLDERLIN 1989 (pp. 1-71). Si dispone adesso di un formidabile strumento per conoscere Hölderlin nei due volumi delle opere a cura del compianto Luigi Reitani. Le *Note alle traduzioni da Sofocle* sono contenute nel volume REITANI 2019, dalla cui traduzione qui si cita, commento e bibliografia pp. 1509-19.

² HÖLDERLIN 1994, 918.

la parola stessa. L'accento cade su *wirklich*, 'realmente', che ribadisce e accentua *faktisch* contenuto nell'aggettivo composto precedente, che ha valore causativo³. Una parola in grado di 'afferrare, rapire' (*ergreifen*) un corpo è una parola che ha carattere divino: Hölderlin usa varie volte il verbo *ergreifen* nelle stesse *Note*, a proposito della divinità che si impossessa dell'essere umano, ad esempio dove si parla «dello spirito del tempo e della natura, l'elemento celeste che rapisce l'uomo (was den Menschen *ergreift*)»⁴. La parola divina ha perciò il potere di prendere l'uomo, di abitarlo, di invasarlo; ma quando questo accade, l'uomo, che è finito, diviene ricettacolo dell'infinito e perciò resta annientato: da qui la tragedia, nella quale la divinità è «presente nella figura della morte»⁵. Per dire «presente», Hölderlin usa *gegenwärtig* in senso etimologico, ossia 'che si rivolge contro'⁶. La divinità, che ha afferrato l'uomo, gli si rivolge contro e nella figura della morte lo riconduce alla sua finitezza. La parola greco-tragica descriverebbe proprio questo processo e apparirebbe sempre legata alla morte fisica, come celebrazione della presenza della morte e dell'acquisizione da parte dell'uomo della consapevolezza della sua finitudine⁷. Nel lutto (*Trauer*, che è la prima parte del termine *Trauerspiel* con cui anche Hölderlin traduce la parola 'tragedia') si rivela la divinità attraverso la parola tragica. Così leggiamo nel distico intitolato *Sofocle*:

Molti cercarono invano di dire con gioia ciò che è più gioioso
Qui finalmente mi parla, qui si rivela nel lutto⁸.

³ Jochen Schmidt spiega *faktisch* come *faktiv*, da comprendersi dunque come "che causa", "che ha un effetto": HÖLDERLIN 1994, 1391.

⁴ REITANI 2019, 774.

⁵ REITANI 2019, 778.

⁶ BINDER 1992, 160.

⁷ Sulla condizione umana al centro del teatro occidentale vedi da ultimo PADUANO 2020.

⁸ REITANI 2015, 771: *Viele versuchen umsonst das Freudigste freudig zu sagen / Hier spricht endlich es mir, hier in der Trauer sich aus.*

3. L'uso del sostantivo *Leib* da parte di Hölderlin, nel momento in cui sta commentando l'*Antigone*, acquista un peso specifico: l'azione dell'*Antigone* inizia da un 'corpo' conteso, quello di Polinice, di cui prendono metaforicamente possesso le parole pronunciate da Creonte con il suo editto, vietando di seppellirlo. *Leib* indica la dimensione materiale, fragile ed effimera dell'esistenza umana, connota il corpo mortale oppure il cadavere, e nella traduzione hölderliniana si riferisce appunto al corpo di Polinice (*Polynikes Leibe*, al verso 28, per il greco: Πολυνείκους νέκυν, letteralmente il «cadavere di Polinice»). Il termine ricorre ancora al v. 426, nelle parole della guardia, e soprattutto al v. 937 (= 903 del testo greco), dove è la stessa Antigone a definire il suo atto e a lamentarsi: [...] *Nun, Polynikes, / Indem ich decke deinen Leib, erlang' ich dies*, «Ecco Polinice, per aver coperto il tuo corpo, ricevo ciò (scil. sono punita)»: qui *Leib* traduce il termine greco δέμας, come al v. 945, dando pregnanza a un'espressione perifrastica in greco (Δανάας ... φῶς).

4. Nell'asserzione che stiamo commentando, Hölderlin pensa al linguaggio come forma di possesso, anticipando formulazioni di Friedrich Nietzsche nella *Genealogia della morale*: coloro che esercitano il dominio impongono con una parola il suggello definitivo a ogni cosa e a ogni evento e in tal modo se ne appropriano⁹. Tale pretesa di possesso appartiene alla parola di Creonte nell'*Antigone*. Non meraviglia pertanto, sebbene non sia stato notato, che la frase «Das griechisch tragische Wort ist tödlich faktisch, weil der Leib, den es ergreift, wirklich tötet» dipenda dalla lettera del v. 496 della tragedia, ossia dalle parole con cui Antigone sfida Creonte: Θέλεις τι μεῖζον ἢ κατακτεῖναι μ' ἐλών; «cosa vuoi fare di più che *uccidermi*, avendomi *presa?*». Creonte, in realtà, non ha preso in prima persona Antigone, è stata la guardia a farlo (v. 400: «questa che mi conduci, dove e come l'hai presa?», Ἄγεις δὲ τήνδε τῶ τροπῶ πόθεν λαβών;). Tuttavia è stata la pa-

⁹ NIETZSCHE 1984, p. 15. Sulla *Semantica del potere* vedi HAN 2019, 37-60.

rola di Creonte, in forma di divieto della sepoltura e poi come ordine verso la sentinella di catturare ad ogni costo il colpevole della prima sepoltura, a 'prendere' Antigone e la morte è l'unica conseguenza di questa cattura. Ad Antigone che gli chiede «cosa vuoi più che uccidermi dopo avermi presa?», Creonte risponde: Ἐγὼ μὲν οὐδέν· τοῦτ' ἔχων ἅπαντ' ἔχω, «Io nulla: avendo questo ho tutto».

La risposta di Creonte testimonia la sua arroganza e anche la sua insipienza: perché proprio la morte di Antigone, invece di soddisfarlo e realizzare il suo editto, lo priverà di ogni cosa e lo annienterà.

5. Nella capacità omicida della parola consiste per Hölderlin la differenza tra parola tragica greca e parola tragica moderna, o meglio: sia la parola tragica greca che quella tragica moderna sono capaci di uccidere. Ma nella prima l'omicidio avviene senza alcun processo razionale: la parola si impossessa dell'essere umano e in questo stato di invasamento, di *trance*, lo spinge ad uccidere. Nella seconda, invece, la parola annuncia quello che avverrà, sotto la forma della profezia, ad esempio, o della maledizione: l'esito omicida è una conseguenza tardiva della parola, e nel tempo che intercorre tra la profezia e la sua realizzazione all'uomo è concessa la libertà di cambiare il proprio destino. Tra le tragedie greche, l'*Edipo a Colono* sembra ad Hölderlin la più moderna¹⁰: lì Edipo sceglie di morire e le sue maledizioni verso i figli lasciano aperta una possibilità che questi recedano dai loro propositi.

Il tempo, perciò, marca la differenza tra tragedia greca e tragedia moderna. Nella prima tutto accade immediatamente, nella cornice stessa dell'evento tragico, e non vi è alcuna apertura al

¹⁰ REITANI 2019, 779: «Una forma patriottica [cioè: moderna] [...] non terminerà propriamente con l'uccisione o con la morte, poiché on questo va contenuto il tragico, ma piuttosto nel senso dell'*Edipo a Colono*, sicché la *parola* pronunciata con una bocca invasata risulta terribile e uccide; ma non nel modo contenibile dei greci, cioè nello spirito atletico e plastico, dove la parola prende possesso del corpo affinché questo uccida».

futuro. La seconda, invece, si apre allo spazio extrascenico attraverso la riflessione e l'avvio di un processo intellettuale. Da qui consegue che la tragedia greca, con il suo tempo e ritmo istantaneo, è impensabile senza rappresentazione, senza messa in scena; la tragedia moderna, invece, è parola che si rivolge alla mente, prima che al corpo, e pertanto può essere anche solo letta.

6. Non è stato abbastanza notato il fatto che la distinzione di Hölderlin tra tragedia greca e tragedia moderna avviene sulla base del relativo aspetto performativo¹¹. Hölderlin sembra pensare la tragedia greca nei termini di un evento che coinvolge innanzitutto il corpo e forse esclusivamente il corpo. La parola tragica greca si incarna, è *embodied*, con termine moderno. Probabilmente il poeta ha in mente un rito originario, in cui il gesto e l'azione hanno il ruolo principale, non la parola. La tragedia si sviluppa perciò come uno scontro tra corpi, come agone fisico. Da qui la similitudine con la quale Hölderlin mette a confronto tre tragedie sofoclee:

Il raggruppamento di tali personaggi è, come nell'*Antigone*, paragonabile a una gara di corridori, in cui colui che per primo stenta a riprendere fiato e urta l'avversario ha perso, mentre la lotta nell'*Edipo* può essere paragonata a un pugilato, e quella dell'*Aiace* a una gara di scherma¹².

Niente dell'arte e della cultura greca può essere compreso senza il corpo; la virtù atletica degli eroi omerici significa virtù morale e così anche la tragedia greca va intesa come un agone fisico, performativo, in cui parola e gesto si fondono. Anche in altri luoghi, ad esempio in una celebre lettera all'amico Casimir Ulrich Böhlendorff, Hölderlin parla dell'importanza di comprendere il significato del corpo per i Greci, un popolo che attraverso il corpo sapeva percepire la realtà e ordinarla armonicamente, prima

¹¹ Mi sembra che sia stato solo notato da CASTELLARI 2018, spec. 50-60, nel suo ormai fondamentale e ricchissimo libro.

¹² REITANI 2019, 781.

ancora che con l'intelletto¹³. Il coinvolgimento fisico, perciò, non interessa solo gli attori, ma chiunque partecipi all'evento tragico. Per Hölderlin questo aspetto differenzia tragedia greca e tragedia moderna sostanzialmente: nella prima il coinvolgimento fisico di coloro che prendono parte all'evento tragico è essenziale e necessario. Nella seconda, invece, è essenziale e necessario il coinvolgimento spirituale e intellettuale: questo perché la parola nella tragedia greca rappresenta un conflitto infinito e doloroso per chi ne prende fisicamente parte, nella tragedia moderna, invece, diventa un'espressione razionale, come una profezia o una maledizione.

7. A reggere l'argomentazione di Hölderlin sembra esserci la distinzione non esplicitata tra una tragedia originaria, o meglio evento tragico originario, e la tragedia come forma storica e artistica. L'evento tragico si genera, secondo Hölderlin, per il bisogno o la pretesa dell'essere umano di unirsi al dio o di identificarsi con il dio o di sostituirsi ad esso. Tale evento viene reso rappresentabile, cioè comprensibile, nella tragedia come genere drammatico, che ripete sempre lo stesso schema, ossia come un uomo si unisca a dio, per *hybris* oppure per estrema devozione, e venga annichilito da questa simbiosi impossibile, perché l'infinito non può essere contenuto nel finito. Le variazioni dei miti tragici, raccontano sempre lo stesso modello tragico, e perciò esigono la presenza della morte e del lutto, componente indispensabile della tragedia che mette in scena la presa di coscienza, da parte dell'uomo, della sua finitezza, acquisita attraverso la sua aspirazione all'infinito, della presa d'atto della sua mortalità, proprio nel momento in cui ha aspirato ad unirsi con la divinità. Pertanto, la divinità è presente nella tragedia «nella figura della morte»¹⁴.

¹³ Cfr. la lettera a Casimir Ulrich Böhlendorff del 1802: «La natura atletica degli uomini del sud, nelle rovine dello spirito antico, mi ha reso più familiare il vero essere dei greci; grado a grado ho consociato la loro natura e la loro saggezza, il loro corpo, il modo in cui sono cresciuti nel loro clima, e la regola con cui hanno salvaguardato il genio protervo della violenza dell'elemento». Più oltre Hölderlin scrive che si comprende l'intelletto dei Greci se si comprende il loro «corpo eroico» (REITANI 2019, 1222).

¹⁴ REITANI 2019, 778.

Da qui il modello di Edipo, colui che ha preteso di sostituirsi al dio ed è stato annientato; da qui il modello Creonte, colui che ha preteso con la sua parola di dare un ordine al mondo e di impossessarsi del corpo; da qui anche il modello Antigone: se Edipo e Creonte, infatti, hanno peccato di *hybris*, Antigone agisce nel senso che le è indicato dagli dei, ma il risultato non cambia: anche Antigone viene annientata dal suo pur sacro desiderio di unirsi alla divinità. Antigone, così, viene definita da Hölderlin con il neologismo *antitheos*, termine che indica colui che «nel senso del dio, si comporta come *in opposizione* al dio»¹⁵.

‘Edipo’, ‘Antigone’, ‘Creonte’ e gli altri nomi mitologici ed eroici non sono né maschere di concetti né personaggi di racconti; si tratta piuttosto di forme simboliche, che contengono l’idea del tragico, ossia di ciò che accade quando l’uomo si incontra con il divino. Costituiscono in scena l’idea del tragico ‘incarnata’ (*embodied*). Anche le strutture formali della tragedia (il dialogo, il coro) sono forme simboliche di tale incontro tra l’uomo e il dio, dunque dell’evento tragico. Il dialogo riproduce il processo di scissione della coscienza, che acquista consapevolezza della sua finitezza, e proprio per questa tensione il dialogo riesce anche a «dilanare la coscienza di chi ascolta»¹⁶. Così il dramma assomiglia a un «tribunale dell’inquisizione»¹⁷, e le parti che dialogano tra loro sono come «*organi sofferenti* del corpo in lotta con il dio»¹⁸. Ancora una volta la parola tragica e drammatica ‘incarna’ un evento che è spirituale.

8. Le osservazioni di Hölderlin sulla parola greco-tragica sono state accostate da Judith Butler in *La rivendicazione di Antigone*¹⁹ a quanto John L. Austin scrive nell’introduzione a *How to Do Things with Words* (1962). Il linguaggio, scrive Austin, non serve ad

¹⁵ REITANI 2019, 777 (i corsivi sono di Hölderlin).

¹⁶ REITANI 2019, 772.

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ REITANI 2019, 779.

¹⁹ BUTLER 2003.

enunciare o a descrivere, ma a 'fare', a compiere un'azione. Nella vita quotidiana, azioni compiute attraverso il linguaggio sono ad esempio battezzare, sposarsi, chiedere scusa, promettere. Butler mette in luce come una tale performatività del linguaggio sia propria dell'*Antigone* di Sofocle, in cui

le parole [...] esercitano un certo potere, che non si palesa immediatamente. Esse agiscono, esercitano una forza performativa di un certo tipo, a volte sono manifestamente violente nelle loro conseguenze, come parole che costituiscono o generano violenza. In realtà, le parole sembrano talora agire in modo illocutorio, mettendo in atto l'azione stessa che nominano, nel momento in cui la nominano. Per Hölderlin ciò costituisce parte della forza micidiale della parola in Sofocle²⁰.

Tutta la fortunata interpretazione dell'*Antigone* data da Butler si basa sul principio che le parole tragiche pronunciate in scena in questa tragedia abbiano valore performativo, diventino cioè azioni. Questo riguarda anche il genere sessuale di Antigone, che è l'aspetto centrale della proposta esegetica di Butler. Ad esempio, poiché Edipo definisce Antigone e Ismene figlie e non figlie, «uomini e non donne» nell'*Edipo a Colono* (v. 1368), tragedia di cui Butler non sembra considerare la cronologia relativa rispetto all'*Antigone*, allora la figlia di Edipo si comporterebbe sempre in scena come un maschio, prendendo il posto di tutti i maschi della sua famiglia²¹: questo sarebbe «un effetto delle parole che gravano su di lei»²². Ma Hölderlin non dice affatto che *tutte* le parole tragiche hanno un valore performativo; se si vuole attribuire valore performativo alla parola greco-tragica seguendo Hölderlin, esso è quello di invadere un corpo e indurlo a ucciderlo realmente.

Non si può così nemmeno accettare quel che ad esempio scrive Massimo Cacciari nell'introduzione alla sua traduzione dell'*Antigone* che porta il titolo holderliniano *La parola che uccide*:

²⁰ BUTLER 2003, 85.

²¹ «Una volta compiutosi il dramma, Antigone ha pertanto preso il posto di quasi tutti gli uomini della sua famiglia»: BUTLER 2003, 85.

²² BUTLER 2003, 85.

La parola assume questo timbro [quello dell'urlo di Antigone alla vista del cadavere nudo di Polinice, vv. 422-3] quando essa si fa effettivamente, corporalmente *toedtendfactisches*, quella parola capace di uccidere, di recare morte, di «divenire» mortale (più che *toedlich-factisches*, meramente «assassina») che è per Hölderlin «das griechischtragische Wort», la parola greco-tragica²³.

L'esempio fornito da Cacciari è discutibile. L'urlo di Antigone, che Sofocle paragona a un «gemito acuto di uccello dolente, come quando volga lo sguardo al giaciglio del nido, vuoto, senza i piccoli» (vv. 422-3), non può proprio per la sua somiglianza a un'espressione del mondo animale essere considerato 'parola' (*Wort*) umana. Inoltre nel paragone chiamato in causa da Cacciari manca il corpo che da questa parola viene afferrato. Antigone urla come un uccello addolorato, non si rivolge a nessuno, esprime con voce inarticolata (dunque il contrario della 'parola') il suo dolore. Questo passo dell'*Antigone* serve anzi a mettere in luce, al contrario di quel che scrive Cacciari, la differenza tra il grido, il lamento, l'espressione irrazionale del dolore, e la sua introiezione attraverso la parola tagliente, precisa, che colpisce come una freccia, un'idea forse già contenuta nell'espressione formulare omerica ἔπεα πτερόεντα. L'urlo non uccide, la parola – attraverso il corpo di cui si impossessa – sì.

Philippe Lacoue-Labarthe sintetizza, pur semplificando: «C'est qui à la difference de la parole tragique proprement grecque, qui est «meurtrière» (*tödlichfactisch*), la parole tragique moderne est «meurtrissante» (*tödtentfactisch*), ne touchant pas le corps, mais l'esprit»²⁴.

9. Dunque la parola tragica greca corrisponde ad un'azione, secondo Hölderlin, solo quando causa morte, quando uccide. La parola di Creonte "afferra" il corpo di Polinice, non può ucciderlo perché è già morto, ma negandogli la sepoltura lo uccide sim-

²³ CACCIARI 2007, v.

²⁴ LACOUÉ LABARTHE 1998, *Métaphrasis. Le théâtre de Hölderlin*, 64.

bolicamente una seconda volta: «quale coraggio c'è nell'uccidere chi è già morto?» – gli chiederà Tiresia (v. 1030). Anche la parola di Antigone “afferra” il corpo morto del fratello (vv. 71-2: «io lo seppellirò!»): Antigone chiede a Ismene persino di gridare (v. 86: καταύδα) la sua intenzione di seppellire Polinice, nonostante l'editto contrario del Re, come se dire ad alta voce il fatto equivalesse ad averlo già commesso. Il nucleo della vicenda dell'*Antigone*, perciò, ruota attorno a un corpo afferrato dalle parole, che proprio per questo si fa strumento di morte, perché innesca l'azione tragica.

La parola del Re afferra e fa prigioniera Antigone e infine la consegna alla morte, come lei stessa lamenta dolorosamente ai vv. 933-4 che Hölderlin traduce così: «*O mir! Grad vor dem Tode / Ist diß das Wort*», «Ohimé! Proprio davanti alla morte è questa la parola!» (in greco ἔπος). La parola di Creonte, parola politica, pretende di dare ordine alla *polis* e invece la sconvolge sovvertendo il posto naturale delle cose. Con il suo editto, che è editto orale, annunciato pubblicamente, e non scritto, Creonte lascia alla luce il corpo morto di Polinice destinato invece al buio; poi con la sua parola impositiva costringe al buio chi è destinato invece alla luce, Antigone: questo rovesciamento del ritmo naturale degli eventi gli costerà la morte del figlio prima e della moglie poi, come gli predice Tiresia (vv. 1064-91). Spaventato dai vaticini di Tiresia, Creonte si affretta a seppellire Polinice e si reca alla tomba di Antigone, volendo liberare la ragazza, che si è invece già impiccata. Accanto a lei c'è il figlio Emone, che prima in un gesto di rabbia sfiora minacciosamente il padre, poi rivolge la spada contro sé stesso e si uccide. Creonte ne prende il corpo tra le braccia e si presenta alla porta del palazzo, dove un messaggero gli annuncia che la moglie è morta. Alla fine della tragedia Creonte urla di aver «ucciso» sia il figlio che la moglie (1339-41): ma è stata la sua parola ad ucciderli²⁵.

²⁵ Ἄγοιτ' ἄν μάταιον ἄνδρ' ἐκποδῶν / ὅς, ὦ παῖ, σέ τ' οὐχ ἑκὼν κάκτανον / σέ τ' αὐτάνδ' κτλ.

10. Se Hölderlin da una parte esalta il potere omicida della parola, dall'altra implicitamente rivela l'inutilità della retorica del potere e di ogni retorica nell'*Antigone* come di ogni altra tragedia greca, ove «tutto è discorso contro discorso, che si annulla reciprocamente»²⁶. Ne deriva una lettura dell'*Antigone* che sta agli antipodi di quella data da Butler, lettura per la quale l'*Antigone* offre un esempio del fallimento delle parole in scena, della loro superfluità, della loro ironia. Ogni uso retorico della parola, dall'auto-presentazione di Creonte con lessico soloniano come il buon garante del governo al lamento finale di Antigone costretta ad abbandonare la luce del sole, diventa un esercizio svilito di potere nel primo caso, e di senso nel secondo. L'*Antigone* smaschera l'inutilità delle parole umane e performate pubblicamente come strumento di persuasione e pretesa di condizionamento dei fatti. I passi della tragedia dove l'inutilità della parola si rende più evidente si trovano nello scambio tra Creonte e Antigone da una parte e tra Creonte ed Emone dall'altra, confronti che finiscono in un nulla di fatto. Solo Antigone avvisa Creonte che ogni loro dialogo è privo di significato: «Che indugi? Nulla delle tue parole mi è gradito, né mai vorrei che lo diventasse. E così anche le mie parole, per la loro stessa natura, ti risuonano sgradite» (vv. 499-501).

Al contrario di quel che scrive Butler, cioè, l'*Antigone* non è la tragedia in cui le parole corrispondono ai fatti, realizzano i fatti nel momento in cui vengono pronunciate, ma al contrario in cui si misura l'inutilità delle parole rispetto ai fatti. Anche l'ironico, tagliente «che indugi?» di Antigone verso Creonte mette in luce la vacuità delle parole del Re, la loro impotenza. Le parole in scena, infatti, o non si realizzano, oppure raccontano ciò che c'è già stato, oppure, se vengono dagli dei, si proiettano in un futuro immutabile, che è come se già fosse accaduto. Antigone afferma subito «io lo seppellirò, e sarà bello per me morire con quel gesto» (vv. 71-2), ma né riuscirà effettivamente a realizzare il suo proposito, né sarà il suo tentativo a determinarne la morte, perché non morirà mentre sta commettendo la sepoltura vietata.

²⁶ REITANI 2019, 772.

L'atto linguistico di Creonte, ossia l'editto che proibisce il seppellimento, non avrà realizzazione, anzi: Creonte alla fine sarà lui stesso a trasgredire il suo stesso proclama e a dare una tomba a Polinice; ma l'editto reale è addirittura trasgredito nel momento stesso in cui è pronunciato: quando appare la guardia trafelata per raccontare il miracoloso seppellimento del cadavere, Creonte ha appena finito di emanare pubblicamente il suo divieto di sepoltura (vv. 223-331). Il seppellimento, dunque, è avvenuto contemporaneamente al discorso di Creonte, ma fuori scena. L'azione ha superato la parola e l'ha resa inefficace.

Il tempo che nella tragedia intercorre tra il pronunciare le parole e la loro realizzazione in fatti è decisivo: le parole non preannunciano mai qualcosa che accadrà, ma raccontano ciò che è già accaduto. Quando i messaggeri riferiscono i fatti, sia la prima sepoltura, sia il tentativo di Antigone di seppellire nuovamente il cadavere, sia la corsa finale di Creonte, il suo inutile tentativo di salvare Antigone, la morte di Emone e infine la morte di Euridice, i fatti sono già accaduti: non sono dunque le parole a causarli, né a diventare azioni, semmai è il contrario. I personaggi in scena ascoltano dalle parole dei messaggeri fatti sui quali non hanno nessuna capacità di intervenire, che non possono modificare, rispetto ai quali si può provare solo il sentimento di essere arrivati troppo tardi. Efficacemente, come abbiamo visto, Hölderlin scrive che questa tragedia «è paragonabile a una gara di corridori, in cui colui che per primo stenta a prendere fiato e urta l'avversario ha perso»²⁷, in cui cioè non c'è una fine della gara, una possibile mèta, un traguardo, ma una corsa continua che solo il crollo fisico di chi vi prende parte può interrompere. I personaggi e le loro parole inseguono i fatti, non il contrario, e questo mostra la totale inutilità delle parole umane, anche quando queste hanno forma impositiva di ordini impartiti da un Re: la dimostrazione di potere attraverso le parole è fallace. L'azione di Antigone, fuori scena, diventa più potente delle parole minacciose di Creonte e dei suoi divieti, e perciò Antigone può schernire il Re: perché non mi uccidi? Perché indugi?

²⁷ REITANI 2019, 781.

11. L'*Antigone*, se seguiamo l'interpretazione di Hölderlin, racconta anche di un fallimento politico. «Il tipo di svolgimento nell'*Antigone* è quello proprio di una ribellione»²⁸, scrive Hölderlin, ma questo non cambia i rapporti di potere: Creonte, infatti, resta Re nonostante la rivolta di Antigone. Non si tratta dunque di una vera rivoluzione politica²⁹, ma di un «rivolgimento totale di tutti i modi di pensare e di tutte le forme», quindi più di una rivoluzione culturale, che coinvolge, scrive ancora Hölderlin, la «forma religiosa, politica e morale»³⁰ della Grecia del tempo di Sofocle. Il confronto tra Creonte ed Emone, allora, testimonierebbe l'irruzione di una forma politica «repubblicana»³¹ in uno stato retto monarchicamente e con tentazioni autoritarie. La sepoltura, voluta da Antigone a costo della vita, testimonierebbe una ribellione morale ad una legge anch'essa arcaica, la legge scritta di Creonte, che giustifica la punizione del nemico anche oltre la morte. Le forme religiose sarebbero, sempre secondo Hölderlin, rinnovate rispetto a ciò che è «dato come qualcosa di posto», come un «dato oggettivo»³², ossia lo Zeus a cui si richiama Creonte, che non è un empio, ma anzi è preso da «pio timore». La religione istituzionalizzata e ormai sclerotizzata di Creonte viene messa in discussione da una religione nuova, quella di Antigone, che fa appello all'interiorità dell'uomo, alla sua coscienza³³. Nella traduzione di Hölderlin, infatti, Antigone, parla addirittura del 'mio' Zeus, di uno Zeus intimo, privato, come della divinità di una nuova religione del cuore. Così traduce Hölderlin i

²⁸ REITANI 2019, 780: «Die Art des Hergangs in der Antigonä ist die bei einem Aufruhr, wo es, so fern es vaterländische Sache ist, darauf ankommt, daß jedes, als von unendlicher Umkehr ergriffen, und erschüttert, in unendlicher Form sich fühlt, in der es erschüttert ist. Denn vaterländische Umkehr ist die Umkehr aller Vorstellungsarten und Formen».

²⁹ Sebbene forse Hölderlin abbia in mente la Rivoluzione francese, secondo la celebre interpretazione di BERTAUX 1969. Per una recente messa a punto della questione, in cui però non rientrano le traduzioni da Sofocle, cfr. MACOR 2017.

³⁰ REITANI 2019, 780.

³¹ REITANI 2019, 781: «La forma razionale che qui si sviluppa in modo tragico è politica e propriamente repubblicana [...]».

³² REITANI 2019, 777.

³³ BINDER 1992, 164-5.

vv. 450-1, spaziando il possessivo 'mein', che è un'aggiunta rispetto al testo greco:

KREON

Was wagtest du, ein solch Gesetz zu brechen?

ANTIGONÄ

Darum. *Mein* Zeus berichtete mirs nicht;

Noch hier im Haus das Recht der Todesgötter.

Qui si raggiunge il culmine della tragedia di Antigone, secondo Hölderlin: la resa del dativo $\mu\omicron\iota$ con 'mein' diventa esotericamente fondamentale. Si tratta di una resa arbitraria dell'espressione greca che si deve tradurre «non lo ha decretato *per me* Zeus». Questo per Hölderlin è il momento della tragedia in cui Antigone viene presa dalla sua aspirazione al divino, in cui si rivolta contro tutto l'esistente affermando addirittura di avere un dio in sé, un 'suo' dio, a cui è intimamente legata. Ordine antico (Creonte) e ordine nuovo (Antigone) si trovano all'apice del conflitto, che non trova, però, un vincitore.

La ribellione sul piano della politica, morale e religiosa, un'espressione della violenza del tempo di Sofocle, pare avere un esito alla fine della tragedia «quando Creonte è quasi maltrattato dai suoi servi»³⁴, eppure la 'rivolta' rappresentata nell'*Antigone*, il rivolgimento di tutte le maniere di pensare e di tutte le forme istituzionali, questo bisogno di cambiamento, di rinnovamento totale, non si realizza. I due contendenti sono espressione di due diverse condizioni storiche: Antigone si pone all'inizio di qualcosa, Creonte invece alla fine³⁵. Rispetto all'intreccio, Creonte «vince», scrive Hölderlin, nel senso che lo *status quo* permane, non vi è nessun reale cambiamento, e la sua, per giunta, diventa una paradossale vittoria disastrosa, perché gli causa solo un dolore incommensurabile.

³⁴ REITANI 2019, 781.

³⁵ REITANI 2019, 778: «... L'uno *perde principalmente perché è all'inizio*, l'altro *vince perché viene dopo*».

12. Nell'*Antigone* non ci sono dei che appaiono in scena. Tuttavia Tiresia si fa latore della parola degli dei e predice a Creonte che morirà qualcuno della sua famiglia (vv. 1064-90). Dopo un attimo di esitazione, consigliato dal coro, Creonte passa all'azione, ma non riesce ad evitare la morte del figlio e nemmeno della moglie. La sua azione si dimostra, allora, non solo tardiva rispetto alle parole della divinità, ma anche inutile: le morti che chiudono l'*Antigone* sono già accadute nel tempo extra-umano della parola tragica, che attraverso il corpo di Polinice ha ucciso realmente, ossia prima che si sviluppi il dramma. Il potere della parola greco-tragica non solo determina la debolezza delle parole dei personaggi in scena, ma anche delle loro azioni.

Cosa è dunque la tragedia greca per Hölderlin? Un fatto religioso, un invasamento, che spinge l'invasato a commettere omicidio. Il corpo deve però essere ricettivo, poiché la parola afferra il «corpo più sensibile»³⁶. Nel caso paradossale di Polinice, questo corpo non può più agire, ma la potenza divina della parola lo rende ugualmente strumento di morte, quasi feticcio magico da cui si sviluppa l'azione. L'evento tragico in sé si pone fuori dalla pensabilità dell'essere umano e fuori dal suo tempo. Al contrario, la tragedia come genere storico obbedisce al tempo della storia e alle sue convenzioni artistiche. La tragedia è poesia, e come ogni poesia tenta di dominare le aspirazioni dell'animo umano all'infinità, nel caso particolare mette in scena, attraverso il dialogo oppositivo, la volontà umana di unirsi al dio e alla natura. Ma questa poesia, il mezzo migliore dato all'essere umano per rappresentare l'impensabile e l'inattuabile, non redime, non salva e non realizza quel che pure cerca di rappresentare: la tragedia non ha nessuna efficacia catartica. La retorica tragica dimostra anzi che ogni azione umana è inutile perché arriva troppo tardi rispetto a quel che è già accaduto e troppo tardi rispetto a quel che accadrà e che gli dei hanno già stabilito e talora annunciato³⁷. Chi partecipa alla tragedia, nel ruolo di spettatore o di attore,

³⁶ *Ibid.*

³⁷ Cfr. HEUNER 2006.

soffre col suo stesso corpo il conflitto che questa rappresenta, ma non ne ricava alcuna lezione o invito ad agire nella realtà. Potrebbe però essere afferrato dalla immensa violenza che connota la parola tragica. Infatti, le parole pronunciate in scena posseggono una loro intrinseca violenza, anzi senza la violenza della parola rappresentata non ci può essere tragedia. Uno dei fenomeni più macroscopici e noti della tragedia greca è la quasi totale assenza in scena di omicidi e fatti di sangue, che sono invece raccontati, demandati alle parole. Questo fenomeno potrebbe avere ragioni estetiche e non solo o tanto morali o religiose. Proprio nel rendere la morte un atto linguistico, la parola tragica greca dimostra tutta la sua potenza e capacità di stimolare l'immaginazione e l'emotività degli spettatori, di afferrarli fisicamente prima ancora che intellettualmente³⁸. Anche in questo senso la parola tragica greca afferra il corpo e può potenzialmente renderlo assassino. Inutile come strumento didattico di potere, la parola tragica, però, mantiene un potere ancestrale e originario, di possessione e morte. Ed è in tale potere che occorre secondo Hölderlin cercare le origini selvagge della tragedia.

SOTERA FORNARO

Università della Campania 'Luigi Vanvitelli'
 maria.fornaro@unicampania.it

ENGLISH TITLE

The Power of the Tragical Word in the *Notes to the Antigone* by Friedrich Hölderlin

ABSTRACT

This article focuses on the interpretation of Sophocles' *Antigone* given by Friedrich Hölderlin in the difficult *Notes* to his translation and tries to explain why, according to Hölderlin, Greek tragedy and modern tragedy differ in the power attributed to the scenic 'word' (*Wort*).

³⁸ PRIMAVERI 2006.

KEYWORDS

Friedrich Hölderlin – *Antigone* – Tragedy – Tragic – Word – Action –
Judith Butler – Massimo Cacciari

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- BERTAUX P., *Hölderlin und die Französische Revolution*, Frankfurt a.M. 1969.
- BINDER W., *Hölderlin und Sophokles*, Tübingen 1992.
- BUTLER J., *La rivendicazione di Antigone. La parentela tra la vita e la morte*, tr. it. I. NEGRI, Milano 2003 (*Antigone's Claim: Kinship between Life and Death*, New York 2000).
- CACCIARI M. (ed.), *Sofocle. Antigone*, nota di regia di W. LE MOLI, Torino 2007.
- CASTELLARI M., *Hölderlin und das Theater*, Berlin-Boston 2018.
- DE JONG I., RIJKSBARON A. (edd.), *Sophocles and the Greek Language. Aspects of Diction, Syntax and Pragmatics*. Leiden-Boston 2006.
- HAN B.-C., *Che cos'è il potere?*, tr. it. S. BUTTAZZI, Milano 2019.
- HEUNER U., *Killing words. Speech-acts and non-verbal actions in Sophoclean tragedy*, in DE JONG, RIJKSBARON 2006, 201-12.
- HÖLDERLIN F., *Sämtliche Werke und Briefe in drei Bänden*, Band 2: *Hyperion / Empedokles / Aufsätze / Übersetzungen*, hrsg. von J. SCHMIDT in Zusammenarbeit mit K. GRÄTZ, Frankfurt a.M. 1994.
- HÖLDERLIN F., *Sul tragico*, tr. it. G. PASQUINELLI, Milano 1989.
- LACOUÉ LABARTHE P., *Métaphrasis. Le théâtre de Hölderlin*, Paris 1998.
- MACOR L.A., *Schiller, Hölderlin e la Rivoluzione Francese. L'eredità di Posa e Licurgo nell'Hyperion*, «Philosophical Readings» 9.2, 2017, 112-20.
- MECACCI A., *L'Antigone di Hölderlin*, in MONTANI 2001, 113-29.
- MONTANI P. (ed.), *Antigone e la filosofia*, Roma 2001.
- NIETZSCHE F., *Genealogia della morale*, tr. it. F. MASINI, Milano 1984.
- PADUANO G., *Teatro. Personaggio e condizione umana*, Roma 2020.
- PRIMAVESI P., *Gewalt der Darstellung: Zur Inszenierung antiker Tragödien in (post)modernen Theater*, in SEIDENSTICKER, VÖHLER 2006, 185-222.
- REITANI L. (ed.), *Friedrich Hölderlin. Tutte le liriche*, Milano 2015.

REITANI L. (ed.), *Friedrich Hölderlin. Prose, teatro e lettere*, Milano 2019.

SEIDENSTICKER B., VÖHLER M., hrsgg., *Gewalt und Ästhetik. Zur Gewalt und ihrer Darstellung in der griechischen Klassik*, Berlin-New York 2006.