

SOFOCLE, HÖLDERLIN, HOFMANNSTHAL. LA GRECIA COME “SPECCHIO MAGICO” E IL TEATRO CONTEMPORANEO DI LINGUA TEDESCA

ABSTRACT

Starting from Werner Schroeter’s production *ANTIGONE//ELEKTRA* (2009, Berlin, Volksbühne), the paper traces back the unique dramaturgic and scenic connection of Friedrich Hölderlin’s translation of Sophocles’ *Antigonä* (1804) and Hugo von Hofmannsthal’s rewriting of Sophocles’ *Elektra* (1903) to some parallels between the two poets’ anticlassicist positions around 1800 and 1900 and the Berlin contemporary project. Thus, a central issue of German speaking drama and theatre in modern times is looked at from an original perspective.

Il saggio parte dal dittico tragico contemporaneo di Werner Schroeter *ANTIGONE//ELEKTRA* (2009, Berlino, Volksbühne) e ricostruisce le premesse storiche e critiche di questo inusitato accostamento drammaturgico e scenico della traduzione da Sofocle di Friedrich Hölderlin (*Antigonä*, 1804) e della tragedia “liberamente tratta da Sofocle” di Hugo von Hofmannsthal (*Elektra*, 1903). Il filo rosso di una rivivificazione dell’antico nella dialettica fra proprio ed estraneo, fra distanza e attualizzazione, permette di gettare nuova luce su capitoli fondamentali del dramma e del teatro di lingua tedesca d’ispirazione antica.

Berlino, 17 giugno 2009. Davanti al protiro che contrassegna la facciata della Volksbühne, storico teatro “politico” della capitale in Rosa-Luxemburg-Platz guidato da anni con grande energia provocatoria da Frank Castorf, è sparsa kleistiana sabbia del Brandenburgo.¹ Quattro attrici si muovono scalze, avvolte in larghe vesti di sapore settecentesco: sui gradini, davanti alle colonne, sopra la rena i lussuosi e ponderosi costumi di Alberte Barracq brillano nella sottile luce serale della tarda primavera. I ritmici e potenti versi declamati dalle protagoniste risuonano alti contro il rumore di fondo della città; li accompagna talvolta il frullare vespertino di uccelli del vicino parco.

Come in altri spettacoli della Volksbühne di quei giorni – una *Medea* dello stesso Castorf, ad esempio, o il *Prometeo* di Dimiter Gottscheff² – l’ambientazione *en*

¹ Castorf, è notizia recente, chiuderà con la stagione 2016/17 la sua lunga direzione, iniziata nel 1992. All’identità visuale e culturale della Volksbühne ha contribuito in maniera fondamentale, accanto a Castorf e ad altri registi, l’artista Bert Neumann, scomparso nel 2015. Con la morte di Neumann e l’addio di Castorf, si è scritto, si chiude una pagina importante della storia teatrale della Berlino riunificata.

² Il direttore artistico sceglie la versione senecana per la sua *Medea*, basandosi sulla traduzione di Bruno W. Häuptli, che intreccia con testi di Alexander Kluge; Gottscheff, regista di origine bulgara particolarmente versato nella produzione di spettacoli basati su mediazioni moderne di classici greci, contribuisce al “progetto antico” della Volksbühne inscenando il *Prometeo* eschileo nella versione che Heiner Müller aveva approntato su una interlineare di Peter Witzmann.

plein air accoglie una messinscena di drammaturgia d'ispirazione antica. Il regista Werner Schroeter (1945-2010), noto dagli anni Settanta come cineasta del film tedesco d'autore e per vari spettacoli di teatro soprattutto musicale, discusso e anticonvenzionale artista della contaminazione fra forme, stili e contesti, ha costruito con le sue collaboratrici Monika Keppler e Sabine Zielke un dittico tragico spiccatamente femminile. Nella loro *ANTIGONE//ELEKTRA*, che fonde con ampia rielaborazione e notevoli tagli la traduzione sofoclea di Friedrich Hölderlin (1770-1843; *Antigonä*, 1804) e la tragedia "liberamente tratta da Sofocle" di Hugo von Hofmannsthal (1874-1929; *Elektra*, 1903), tutte le battute sono attribuite a donne.³ Anne Ratte-Polle veste i panni di Antigone, inflessibile figlia di Edipo, e pronuncia anche i versi con cui lo zio Creonte condanna il suo pietoso gesto di sepoltura simbolica del fratello Polinice; Dörte Lyssewski (Elettra) e Almut Zichler (Clitennestra, con alcune parti di Oreste) intessono il duro scontro tra madre e figlia; Pascale Schiller si alterna infine nei ruoli di Ismene e di Crisotemide, invano protese a convincere le rispettive sorelle a non compiere l'atto che è per entrambe inevitabile. Sono inoltre mantenuti – e realizzati a più voci – alcuni passaggi corali dell'*Antigone* sofocleo-hölderliniana; come noto la riscrittura di Hofmannsthal in atto unico ha invece rinunciato a tale elemento stilistico-strutturale tipico del modello.

La contaminazione contemporanea fra le due rielaborazioni moderne della tragedia antica, tappe fondamentali nella ricchissima storia del confronto con il dramma greco nella letteratura, nella cultura e nel teatro di lingua tedesca fra Settecento e Novecento,⁴ produce uno spettacolo di circa un'ora e mezza in cui le due vicende mitiche si alternano e inevitabilmente s'intrecciano. L'intrigante lettura di Schroeter è fondata sui concetti di femminilità, morte e solitudine e lavora soprattutto a partire dalla parola tragica, da cui derivano chiaramente le scelte sul piano di scena e costumi, di mimica e gestualità.⁵ Come suggerisce il sottotitolo dello spettacolo, *Alles ist tot – Formen der Einsamkeit* (*Tutto è morto – Forme di solitudine*), le due figure Antigone ed Elettra sono accostate in particolare perché, assolute nella loro posizione di fronte alla morte dei congiunti e decise nella direzione da dare alle loro parole e azioni, si ritrovano in una solitudine eroica, che culmina per entrambe in una morte in cui convivono dolore e felicità.⁶ Non a caso, nella nuova drammaturgia Antigone esordisce esclaman-

³ Si è fatto riferimento, per i testi di Hölderlin, all'edizione stoccardiana (StA); per *Antigonä* si veda StA 5, pp. 203-262. I testi di Hofmannsthal sono stati consultati nell'edizione francofortese (SW); per *Elektra* si veda SW 7, pp. 61-110.

⁴ Per un primo orientamento sull'ampio tema si rimanda a RIEDEL 2000 da una prospettiva letteraria e a FLASHAR 2009 per la storia teatrale. Per il contesto hölderliniano si parta dalle relative voci in KREUZER 2002. Sulla stagione al cui centro è Hofmannsthal il primo riferimento è FRICK 1998.

⁵ Come emergerà anche da alcune recensioni discusse in seguito, la conduzione delle attrici e le scelte di costumi e ambientazione spingono concordi lo spettacolo a concentrarsi sul testo pronunciato dalle protagoniste e sulla loro individuale condizione. Le scelte drammaturgiche, di cast e di contesto parlano altrettanto a favore di un'insistenza sui campi semantici della solitudine, della morte, del femminile eroico.

⁶ Si veda *infra*, nt. 11 il riferimento al saggio di JELINEK 2009, vicino alla fucina drammaturgica, in cui i concetti di dolore e felicità emergono chiaramente nel loro rapporto dilemmatico. Il testo

do «O tomba! O talamo»⁷ – con le parole dunque che, nella traduzione hölderliniana, seguono in III, 3 la condanna di Creonte alla doppia solitudine dell’esser murata viva («là lasciatela riposare / solitaria sola»).⁸ Elettra a sua volta urla fin dalle sue primissime parole, come già in Hofmannsthal, la totale solitudine cui la condanna da tempo la morte del padre: «Sola! Ahimè, tutta sola!».⁹ Più di altri aspetti delle due eroine, che avrebbero portato a sottolineare alcune differenze di fondo, nel sostrato mitico come nelle sue variazioni in testi antichi e moderni,¹⁰ contano dunque per Schroeter e il suo team i tratti che fanno dell’Antigone sofocleo-hölderliniana e dell’Elettra sofocleo-hofmannsthaliana figure legate da un vincolo sororale ideale, ulteriore rispetto ai legami di sangue rescissi con la violenza e impediti nel lutto (con Agamennone, con Polinice), negati dall’opposto interesse (con Creonte, con Clitemnestra), naufragati nella mancata solidarietà delle sorelle (con Ismene, con Crisotemide).

A supporto del proprio lavoro drammaturgico e registico sulle solitarie eroine antiche la produzione berlinese si richiama esplicitamente a Elfriede Jelinek (1946), probabilmente la voce teatrale più autorevole, nel mondo di lingua tedesca, sulla costellazione tematica al centro del lavoro di Schroeter. Un denso contributo saggistico redatto per l’occasione dalla scrittrice premio Nobel per la letteratura 2004 è riportato interamente nel programma di sala.¹¹ Senza qui poter discutere nel dettaglio la com-

stesso di Hofmannsthal espone in marcata evidenza «il peso / della felicità» nell’ultima battuta pronunciata da Elettra, presa in un’esaltata danza di morte («die Last / des Glückes», SW 7, p. 110). Le traduzioni in italiano sono qui e oltre sempre di chi scrive.

⁷ «O Grab! o Brautbett!», StA 5, p. 242.

⁸ «[...] dort laßt sie ruhn / Einsam allein», *ibidem*. Sofocle non ha qui l’elemento semantico del “(ri)posare”.

⁹ «Allein! Weh, ganz allein» (SW 7, p. 66). Si noti il parallelismo tematico forse non causalmente creato dalla drammaturgia accostando i due *loci*: nella versione hölderliniana da Sofocle, immediatamente dopo l’invocazione della tomba come talamo, Antigone dice: «allora andrò / verso i miei cari, dei quali con gli altri morti / il più gran numero, dopo che trapassarono, / una luce ha salutato irosa-pietosa» (perifrasi per la loro accoglienza presso Persefone); in Hofmannsthal Elettra evoca immediatamente dopo il lamento sulla solitudine i «freddi recessi» in cui è stato «scacciato» il padre Agamennone (cfr. Hölderlin: «Da werd’ ich reisen / Den Meinen zu, von denen zu den Todten / Die meiste Zahl, nachdem sie weiter gangen, / Zornigmitleidig dort ein Licht begrüßt hat», StA 5, p. 242, con Hofmannsthal: «Der Vater fort / hinabgescheucht in seine kalten Klüfte», SW 7, p. 66).

¹⁰ Si pensi ad esempio ad alcune fondamentali differenze: da un lato Antigone oppone al divieto di Creonte un atto personale di ribellione non violenta (anche se dagli esiti in ultima analisi letali per sé e per Emone), dall’altro Elettra cova vendetta ma non la realizza personalmente, per poi crollare morta dopo che il redivivo fratello Oreste l’ha compiuta, allungando la catena di sangue.

¹¹ Il titolo del brano è *Nichts hinter dem Berg* (letteralmente: *Nulla dietro la montagna*) e fa riferimento all’espressione idiomatica tedesca (*mit etw.*) *hinter dem Berg halten*, dal lessico militare relativo a un’imboscata, nel senso di: “tacere, tenere nascosto o segreto”. Per Jelinek le due eroine Antigone ed Elettra portano a espressione integralmente le loro intenzioni (dunque “non tengono nascosto nulla”), «in una sorta di opposto della psicoanalisi, nella quale ci si apre senza però spesso sapere quanto si tiene nascosto. Queste donne dicono quella stessa montagna che spingono davanti a sé, con grandissima fatica» («in einer Art Gegenteil von Psychoanalyse, in der man ausspricht, oft ohne es zu wissen, womit man da hinterm Berg hält. Diese Frauen sprechen den Berg selber, den sie vor sich herschieben, unter größten Mühen», JELINEK 2009, s.p.).

plexa riflessione jelinekiana, che lavora sul tessuto mitico e tragico con le categorie critiche (culturali, psicologiche e linguistiche) a lei consuete, è evidente come l'insistenza sulle decisioni e azioni (intra)prese da Antigone ed Elettra quali diretta espressione del loro essere più profondo – esse *sono*, scrive Jelinek, le loro stesse decisioni, il loro stesso agire, e con ciò *sono* quelle forme di solitudine che si cristallizzano attorno al dilemma dolore-felicità¹² – rispecchi con notevole consonanza il lavoro di Schroeter. Notoriamente, il regista e la scrittrice hanno alle loro spalle collaborazioni importanti e possono contare su una marcata affinità stilistica e ideologica.¹³

La critica teatrale ha reagito alla doppia tragedia messa in scena da Schroeter dividendosi nettamente tra favore e sconcerto. Unanime è stato quasi solo il plauso per le attrici, con anche i detrattori dello spettacolo pronti a difenderne le doti interpretative, a loro avviso non valorizzate dalla lettura imposta dalla produzione. Pure concordi sono i recensori di professione nel dare massimo peso alla dimensione testuale, valutando però poi l'efficacia del lavoro sulla parola in maniera affatto diversa – ciò vale sia per l'ambiziosa drammaturgia in sé, con i suoi alti predecessori Hölderlin e Hofmannsthal, sia per la vera e propria resa scenica, attraverso la recitazione delle interpreti, e indiretta, nel complesso estetico dello spettacolo. Irene Bazinger giudica positivamente la fusione delle fonti quali combinazione di «due drammi incasellati l'uno nell'altro in maniera brillante e diretta» e sottolinea come il regista si sia affidato «completamente alla forza delle parole».¹⁴ Dirk Pilz coglie in particolare nell'interpretazione attoriale – le quattro sono d'altronde affermate interpreti della scena tedesca – la capacità di dare a tale concentrazione poetico-linguistica una realizzazione performativa: l'Elettra di Lyssewski è per lui una «figura scolpita a tratti secchi, cesellata a parole, gesti e rabbia», come ormai poche se ne vedono sulla scena contemporanea, vera e propria «lanciaparole»; l'Antigone di Ratte-Polle, una «scagliasguardi», è parallelamente costruita sulla mimica degli occhi, nella quale si condensa anche la gestualità insita nelle sue tonanti parole.¹⁵ Complessivamente, Pilz esprime in ogni caso un giudizio meno lusinghiero di Bazinger, avvi-

¹² «Le decisioni di queste donne, Elettra e Antigone, sono e rimangono inaccessibili, anche se tutti i parametri sono ben evidenti. Le loro decisioni possono solo essere fraintese, poiché ogni decisione che prendono [...] altro non è che il loro essere. Loro stesse. Ciò che queste donne sono, sono le loro decisioni; le spingono dentro a tutte le forme possibili di solitudine e in ogni variante di un dilemma dolore-felicità» («Die Ent-Scheidungen dieser Frauen, Elektra und Antigone, sind und bleiben unzugänglich, obwohl alle Parameter offen daliegen. Ihre Entscheidungen können nur mißdeutet werden, denn jede Entscheidung, die sie treffen [...], ist nichts als ihr Sein selbst. Ihr Selbstsein. Was sie sind, diese Frauen, sind ihre Entscheidungen, die sie in alle Formen der Einsamkeit, die möglich sind, hineintreiben und in jede Variante eines Schmerz-Glück-Dilemmas», *ibidem*).

¹³ Penso in particolare al film *Malina* (1990), per il quale Jelinek ha steso la sceneggiatura sulla base del noto romanzo di Ingeborg Bachmann e Schroeter ha firmato la regia, dirigendovi fra l'altro Isabelle Huppert. Si tratta probabilmente, accanto all'Orso d'oro 1980 *Palermo oder Wolfsburg* (*Palermo o Wolfsburg*), della pellicola più celebre di Schroeter.

¹⁴ «[...] zweier intelligent-sinnlich ineinander verschachtelter Stücke»; «vollkommen auf die Kraft der Worte», BAZINGER 2009.

¹⁵ «[...] schroffe Figureskulptur, ganz aus Worten, Gesten und Wut gemeißelt»; «Wortwerferin»; «alles Gestische und Großtönende in ihre Augen verlegt», PILZ 2009. Al più tardi con Brecht il teatro tedesco ha riscoperto il potenziale gestuale della lingua tragica di Hölderlin.

cinandosi così alla posizione di Reinhard Wengierek. Questi considera la concentrazione sul testo sì riuscita e felicemente inattuale – non da ultimo per la Volksbühne castorfiana, precisa –, l’«inno alla più nobile arte poetica», la capacità di far «rilucere i testi, risuonare i versi» non riesce però nel complesso, secondo il critico, ad afferrare e travolgere davvero lo spettatore; la composizione di brani delle due tragedie finirebbe per assomigliare a un “best of” di arie d’opera, conclude richiamando uno degli ambiti artistici più frequentato da Schroeter.¹⁶ All’estremo opposto di Bazinger, infine, è Till Briegleb, che rinviene nella regia di Schroeter addirittura il «goffo pathos di una vacua adorazione del testo» e bolla come «rianimazione di mezzi teatrali che hanno fatto il loro tempo» la pretesa di riportare sulla scena quegli «ah! e oh! che proprio alla Volksbühne sono stati tempo fa, pienamente a ragione e tra mille scintille, oggetto di scherno».¹⁷

Come spesso accade nel teatro contemporaneo, dunque, una breve rassegna della critica lascia massimamente aperta la valutazione estetica della messinscena; altrettanto tipico è il fatto che le varie posizioni rispecchino una demarcazione di fondo tra un approccio sostanzialmente testuale e uno più spiccatamente spettacolare: una contrapposizione che già informava la critica al teatro di regia del secondo Novecento, pure spesso orientata principalmente sul piano ideologico-politico, e che si è vieppiù marcata e variamente rimodulata nel panorama a cavallo tra i millenni, dominato dal cosiddetto teatro postdrammatico.¹⁸ In questo caso – avendo assistito a una tarda ripresa dello spettacolo di Schroeter, già ricondotto dentro le quattro mura del teatro e ormai orfano del suo creatore¹⁹ – posso certamente confermare come spettatore fra molti l’impressione (della stessa Irene Bazinger) riportata in un resoconto radiofonico: che il pubblico si disponeva con vero piacere a fruire con le necessarie «concentrazione e tensione intellettuale» un oggetto artistico di alto livello, premiato poi con appassionato plauso. Ritengo dunque personalmente che l’esperimento di Schroeter abbia prodotto, nel complesso, un risultato da giudicarsi stimolante e positivo, certamente di alta fattura artistica, che solo con una certa miopia può essere giudicato *passé* nel suo approccio a testi d’indubbia complessità e ormai anche notevole distanza storica.²⁰

¹⁶ «Hohelied vornehmster Dichtkunst»; «die Texte leuchten, die Verse klingen»; «nicht ergreifend, nicht wirklich wuchtig»; «Best-of-Arien-Show», WENGIEREK 2009.

¹⁷ «Wiederbelebung ausgedienter Theatermittel»; «das grobschlächtige Pathos hohler Textverehrung»; «[...] den ganzen darstellerischen Ach! und Oh!, über das sich gerade an der Volksbühne früher mit so viel Recht und Zunder lustig gemacht wurde», BRIEGLER 2009.

¹⁸ Si veda per il concetto e per esempi di “teatro postdrammatico” LEHMANN 1999, per l’evoluzione del teatro di regia anche nel suo rapporto con la critica nei paesi di lingua tedesca cfr. BRAUNECK 1993-2007, vol. 6, e RÜHLE 2014; per un esempio diretto di come la questione investa di conseguenza anche la ricerca scientifica si vedano i capitoli relativi al secondo Novecento in FLASHAR 2009.

¹⁹ Schroeter è mancato il 12 aprile del 2010. Qualche settimana dopo ho potuto assistere a una ripresa dello spettacolo contestualmente alla riunione biennale della Hölderlin-Gesellschaft a Berlino; a una tavola rotonda su Hölderlin a teatro, tenuta in quell’occasione, ha partecipato anche Dörte Lyssewski, cfr. le sue dichiarazioni in merito allo spettacolo di Schroeter in VÖHLER 2011, dove fra l’altro insiste dalla sua prospettiva performativa sullo scarto stilistico fra i testi di Hölderlin e Hofmannsthal.

²⁰ Si tratta di parole pronunciate il 17 giugno 2009 su Deutschlandradio Kultur: «Ebbi l’impressione che gli spettatori provassero addirittura gioia che, per una volta, fosse loro richiesta una buona dose di concentrazione, di tensione intellettuale, e che fosse loro offerto sul piano rappresentativo un pro-

Al di là di ciò, guardando ora all'interesse specifico – storico, letterario e teatrale – che mi porta in queste riflessioni a confrontarmi con lo spettacolo *ANTIGONE//ELEKTRA* e con i suoi presupposti culturali ed estetici, va detto che esso appare oggi ottimo viatico per affrontare l'“attualità” e assieme l'“originalità”²¹ del teatro hofmannsthaliano di ispirazione greca e, più in generale, i presupposti del suo approccio moderno all'antico, il suo modo di porsi di fronte a quello «specchio magico», come il poeta viennese definisce l'antichità, di cui gli artisti e intellettuali di lingua tedesca si servono sperando di vedervi riflessa la «propria (*eigen*) figura in una sembianza estranea (*fremd*) purificata».²²

È in primo luogo di particolare interesse la congiunzione del complesso progetto antico-moderno di Hölderlin in età classico-romantica, con la sua particolare commistione di isolamento e desiderio di intervenire nel contesto del tempo,²³ con la rielabo-

dotto di livello, che non hanno poi mancato di applaudire con molta energia e molta passione» («Ich hatte den Eindruck, die Zuschauer waren geradezu froh, dass ihnen einmal etwas abverlangt wurde an Konzentration, an intellektueller Spannung, und dass ihnen auch an darstellerischem Niveau etwas geboten wurde, wofür sie dann auch sehr stark und sehr leidenschaftlich geklatscht haben»).

²¹ Voluto è, con i termini sopra utilizzati, il riferimento a quanto scriveva Hölderlin attorno al 1795 nella premessa alla penultima stesura del suo romanzo epistolare *Hyperion, oder der Eremit in Griechenland (Iperione, o l'eremita in Grecia)*: «per noi [nella cultura moderna; M.C.] originalità significa in fondo novità, e io non amo nulla più di ciò che è antico quanto il mondo. Per me originalità significa autentica profondità del cuore e dello spirito» («Originalität ist uns ja Neuheit; und mir ist nichts lieber, als was so alt ist, wie die Welt. Mir ist Originalität Innigkeit, Tiefe des Herzens und des Geistes», StA 3, p. 235). Vedo agire nei due autori in questione una simile concezione del rapporto fra originalità e attualità, dove la prima fa aperto riferimento all'*origo* ed è dunque piuttosto “vicinanza all'origine” e la seconda, antidoto a un classicismo ingessato, non va comunque confusa con la novità a tutti i costi. La modernità trova aderenza al proprio tempo, per formulare il concetto su un piano generale che ben si attaglia ai due poeti e al regista qui discussi, nello sguardo non banalizzante (né museale né appiattito sul presente) all'antico (cfr. oltre consentanee citazioni da brani di Hofmannsthal, *infra*, ntt. 22 e 28).

²² Così Hofmannsthal in un appunto del 1919 poi ripreso nel *Buch der Freunde (Libro degli amici, 1922)*: «Se si osservano l'una accanto all'altra la visione dell'antichità di Wieland e di Nietzsche, e lo stesso vale per quelle di Winckelmann e di Burckhardt, ci si accorge che ancora più di altre nazioni noi trattiamo l'antichità come uno specchio magico, dal quale speriamo di ricevere riflessa la nostra propria figura in una sembianza estranea purificata» («Betrachtet man die Wielandsche Auffassung der Antike und die Nietzschesche nebeneinander, ebenso die von Winckelmann und von Jacob Burckhardt, so erkennt man, dass wir etwa noch mehr als die anderen Nationen die Antike als einen magischen Spiegel behandeln, aus dem wir unsere eigene Gestalt in fremder gereinigter Erscheinung zu empfangen hoffen», SW 37, p. 34). Per un orientamento nella concezione hofmannsthaliana dell'antico e nella sua prassi trasformativa di mito e letteratura greci si vedano, dopo i classici JENS 1955 e ESSELBORN 1969, il già citato FRICK 1998 e almeno LANDOLFI 1995, WARD 2002 e UHLIG 2003. Su singole figure e aspetti “antichi” trattati metamorficamente da Hofmannsthal si possono ora leggere i saggi di questo stesso numero di «Acme»: Landolfi su *Antigone*, Ugolini sulla materia delle *Baccanti*, Buglioni su *Elettra* in chiave performativa, Raponi su *Edipo e la Sfinge*, Rispoli sul viaggio in Grecia, Rovagnati su *Arianna a Nasso*.

²³ Si vedano su questo alcune riflessioni preliminari in CASTELLARI 2012. Uscirà presto una monografia in cui ripercorro il progetto teatrale holderliniano di rivivificazione dell'antico attorno al 1800 e la biscolare storia della sua ricezione critica, produttiva e scenica: a essa rimando fin d'ora per l'approfondimento di alcune delle linee critiche proposte in questo saggio.

razione hofmannsthaliana, opera altrettanto epocale e assieme inattuale nella congerie modernista, in uno spettacolo del nostro presente che punta esplicitamente a non operare un appiattimento banalizzante sul presente quanto piuttosto a stimolare un’attualizzazione dialettica nel confronto con l’estraneo, distante ma vivissimo mondo antico – *fremd, eigen, lebendig* sono *mutatis mutandis* i tre termini chiave in Hölderlin, in Hofmannsthal e nella produzione contemporanea che li fonde. Schroeter incastra dunque nella sua messinscena tre diverse immagini riflesse dallo “specchio magico” *um 1800, um 1900 e um 2000*, come direbbero i tedeschi: tre costellazioni linguistico-culturali moderne, esito del confronto con l’antico all’inizio di ciascuno dei tre secoli.

Non è certo un caso che l’esperienza hölderliniana, scaturito da un rifiuto del classicismo à la Winckelmann e Goethe, e fondato sull’idea apparentemente paradossale che «i Greci ci sono indispensabili» proprio in quanto antropologicamente opposti a noi moderni («noi non possiamo avere qualcosa in comune con loro»); nel contatto con il *Fremdes*, l’“estraneo” dell’antico il moderno può giungere a utilizzare liberamente lo *Eigenes*, il “proprio”,²⁴ possa venire accostato all’operazione di Hofmannsthal: lo stesso poeta viennese dichiara, negli anni di *Elektra*, di aver voluto creare qualcosa di opposto alla *Iphigenie auf Tauris* goethiana (Ifigenia in Tauride, 1779, 1786)²⁵, e

²⁴ Cfr. la lettera a Casimir Ulrich Böhlendorff, 4 dicembre 1801, in particolare il seguente passaggio: «Ci ho riflettuto a lungo e ora so che, a parte ciò che nei Greci e in noi deve essere la cosa somma, vale a dire viva proporzione e abilità, noi non possiamo avere qualcosa in comune con loro. / Ma il proprio deve essere imparato tanto quanto l’*estraneo*. Perciò i Greci ci sono indispensabili. [...] il libero utilizzo del proprio [è] la cosa più difficile» («Ich habe lange daran laborirt und weiß nun daß außer dem, was bei den Griechen und uns das höchste seyn muß, nemlich dem lebendigen Verhältniß und Geschik, wir nicht wohl etwas gleich mit ihnen haben dürfen. / Aber das *eigene* muß so gut gelernt seyn, wie das *Fremde*. Deßwegen sind uns die Griechen *unenntbehrlich*. [...] der freie Gebrauch des Eigenen [ist] das schwerste»; StA 6, p. 426). Sulla lettera si parte tuttora, in ambito critico, da SZONDI 1967.

²⁵ Proprio un’immagine tratta dal dramma del poeta francofortese («Elektra con la sua lingua di fuoco», «Elektra mit ihrer Feuerzunge» scrive Hofmannsthal; il v. 1030 dell’*Iphigenie* contiene in realtà solo il complemento), ha costituito un primo spunto per la riscrittura sofoclea (cfr. le parole scritte a Ernst Hladny nel 1909-11, SW 7, p. 459). Hofmannsthal appuntava già prima nel suo diario «l’affinità e il contrasto con *Amleto*» e l’intenzione di costruire sul piano stilistico «qualcosa di opposto all’*Ifigenia*» come tratti fondamentali della sua *Elektra* («Die Verwandtschaft und der Gegensatz zu Hamlet waren mir auffallend. Als Stil schwebte mit vor, etwas gegensätzliches zur Iphigenie zu machen», così a data 17 luglio 1904, cfr. SW 7, pp. 399-400; a Hladny scriverà in termini assai simili). Il posizionamento hofmannsthaliano della propria tragedia d’ispirazione antica fra due opere canoniche della drammaturgia moderna europea, con evidente distanza dall’anima bella goethiana e un rapporto più complesso con il pallido principe di Danimarca, è particolarmente significativo. Oltre che, come naturale e come la critica ha ampiamente dibattuto, per l’interpretazione di *Elektra*, anche con lo sguardo al parallelo con il progetto antico-moderno di Hölderlin e al dittico tragico messo in scena da Schroeter. Il poeta svevo aveva basato la propria scrittura per il teatro anche sulla linea Shakespeare-Goethe (e Schiller), già nell’*Empedokles* e su fino alle due versioni di Sofocle, e con l’evidente intento di confrontarsi criticamente col modello classicista weimariano, più di quanto abbia sottolineato una tradizione di studi che tende a limitare le sue fonti d’ispirazione alla letteratura antica. Con la sua *ANTIGONE//ELEKTRA* centrata sulla solitudine e la sororalità ideale di figure femminili assorbite dalla volontà di agire, Schroeter ha dato in certo modo *ex negativo* prosiegua alla presenza sotterranea e allusiva della sorella di Elektra, quell’Ifigenia che nel più celebre dramma classico tedesco ottiene con l’appello alla verità e all’umanità l’interruzione della catena di sangue (dopo, in ogni caso, che Oreste ha consumato il matricidio).

ricorrerà proprio alle stesse categorie di *Eigenes* e *Fremdes*, come sopra menzionato, per descrivere anni più tardi ciò che i moderni cercano nello “specchio magico” dell’antichità.²⁶

La vicinanza fra la posizione di Hölderlin – espressa in vari contesti fin dallo scorcio del Settecento e culminante nella prima lettera a Böhlendorff qui citata (4 dicembre 1801) e nel lavoro a Sofocle del 1804 – e quella di Hofmannsthal non vuole qui essere ricondotta “positivisticamente” a un influsso e non trae il suo interesse da un possibile legame testuale, per quanto altre tracce sorprendenti suggerirebbero di inseguire anche questa difficile pista.²⁷ Sarebbe d’altronde arduo scavalcare un secolo di distanza – durante il quale peraltro, come noto, molto accadde in termini di revisione dell’immagine tradizionale della Grecia, a cominciare dal Nietzsche de *Die Geburt der Tragödie* (*La nascita della tragedia*, 1872) – e avvicinare eccessivamente i due “superamenti del classicismo”, distanti non solo cronologicamente.²⁸ Mi preme piuttosto evidenziare la fruttuosa distanza che Hofmannsthal tiene da quello hölderlinismo mitizzante che percorreva la cultura di lingua tedesca del suo tempo (pervenendo così, in fondo, a una sua personale rivivificazione dell’antico in chiave moderna molto più consonante con il progetto originario dello svevo, centrato sul *Lebendiges* e sulla “correzione” orientale di Sofocle) e rigettare poi di lì lo sguardo alla nostra contemporaneità.

²⁶ Vd. *supra*, nt. 22.

²⁷ Penso, in particolare, a come Hofmannsthal, in un testo già tardo, basi la possibilità di una sussistenza della modernità in crisi su un approccio produttivo e metamorfico all’antichità, approccio che ruota attorno ai concetti di “vita” e di “oriente”: «La cultura che ci sostiene, scossa ormai da un millennio, come le assi di una vecchia nave, dalla più costante e violenta delle tempeste, è ancorata alle fondamenta dell’antichità. Ma anche queste stesse fondamenta non sono qualcosa di rigido e morto ma di vivo. Perdureremo solo nella misura in cui creeremo una nuova antichità: e nascerà per noi una nuova antichità nel momento in cui guarderemo all’antichità greca, su cui è fondata la nostra esistenza spirituale, dalla nuova prospettiva del grande Oriente» («Die Kultur, die uns trägt, und an der, wie an den Planken eines alten Schiffes, der gewaltigste und anhaltendste Sturm seit einem Jahrtausend jetzt rüttelt, ist in den Grundfesten der Antike verankert. Aber auch diese Grundfesten selber sind kein Starres und kein Totes, sondern ein Lebendes. Wir werden nur bestehen, sofern wir uns eine neue Antike schaffen: und eine neue Antike entsteht uns, indem wir die griechische Antike, auf der unser geistiges Dasein ruht, vom großen Orient aus neu anblicken», HOFMANNSTHAL 1921, p. 156). Inserito palesemente in una cultura della conservazione e innervato dalla riflessione otto-novecentesca, nel pensiero di Hofmannsthal traluce comunque, verosimilmente per via indiretta, l’idea sperimentale e progressiva che Hölderlin formulava attorno al 1800. Per la sua scrittura tutta, in primo luogo, incardinata sull’«elemento vivo nella poesia» («Das Lebendige in der Poesie», lettera a Ludwig Neuffer del 12 novembre 1798, StA 6, p. 289) e quindi, con specifico riferimento alla rivivificazione dell’antico «estraneo», intesa a «correggere» l’arte greca e a renderla «più viva» attraverso l’esaltazione dell’«elemento orientale che essa ha rinnegato» («Ich hoffe, die griechische Kunst, die uns fremd ist, durch Nationalkonvenienz und Fehler, mit denen sie sich immer herum beholfen hat, dadurch lebendiger, als gewöhnlich dem Publikum darzustellen, daß ich das Orientalische, das sie verläugnet hat, mehr heraushebe, und ihren Kunstfehler, wo er vorkommt, verbessere», lettera all’editore Wilmans con riferimento alle traduzioni e annotazioni sofoclee, 28 settembre 1803, StA 6, p. 434).

²⁸ Come noto il concetto di *Überwindung des Klassizismus* risale, con riferimento alla produzione medio-tarda di Hölderlin, a Peter Szondi, che ne ha fatto il titolo di un suo celebre saggio nella raccolta del 1967.

Negli stessi anni *um 1900* in cui Hofmannsthal attende a *Elektra* – non la sua prima rielaborazione dell’antico ma certamente una svolta determinante nella sua opera – il panorama estetico e letterario di lingua tedesca conosce infatti una prepotente attualità del teatro hölderliniano antico-moderno *um 1800*, sia dei frammenti tragici *Der Tod des Empedokles (La morte di Empedocle)*, sia delle traduzioni e annotazioni di Sofocle, nel quadro di una complessiva riscoperta del poeta.²⁹ Irriso da alcuni contemporanei e presto accantonato nell’Ottocento, in cui sopravvive come autore di *Hyperion* e per alcune sue liriche della fase media, riconosciuto nella sua grandezza presso pochissimi artisti e intellettuali, lo svevo diverrà presto protagonista della cosiddetta *Hölderlin-Renaissance*. Hofmannsthal osserva da una certa distanza tale enorme (e in non piccola misura patetica) rivalutazione di Hölderlin: sulla scia di alcuni romantici, di Nietzsche e di Dilthey, essa trionfa negli anni Dieci con l’edizione storico-critica di Norbert von Hellingrath, vicino alla cerchia di George da cui provengono molti attori della *Renaissance*, e si allarga presto alle cerchie espressioniste (fra l’altro proprio a teatro, anche con *Antigone*: Ehrenstein, Hasenclever, Weichert) e in altri contesti ancora, non necessariamente dunque entro la “rivoluzione conservatrice” cui spesso la si lega unicamente. Hofmannsthal, che come è tipico della sua generazione conosce di Hölderlin dapprima soprattutto l’opera media³⁰ e arriva a un parziale apprezzamento del tardo Sofocle hölderliniano in anni ben successivi,³¹ è in quel periodo attorno alla prima guerra mondiale un fine osservatore del fenomeno-Hölderlin, che lo sfiora nelle figure citate e in molte altre ancora, da Karl Wolfskehl a Rudolf Borchardt a Rudolf Pannwitz.³² Nella distanza dallo Hölderlin assieme sacralizzato e attualizzato a fratello spirituale della contemporaneità (un «fenomeno religioso più che [...] semplicemente letterario», scriverà egli stesso),³³ Hofmannsthal preserva un equilibrio per lui fondamentale nel rapporto con la tradizione, basato sull’idea di una sua necessaria trasformazione aliena agli eccessi di attualizzazione – non diversamente da quanto accade nel suo atteggiamento verso altre tendenze dominanti dell’epoca, fatto già

²⁹ Per un quadro della ricezione di Hölderlin si veda CASTELLARI 2002, sulla fase primo-novecentesca pp. 159-179, e la letteratura ivi discussa nonché, per aggiornamento e approfondimento, i saggi relativi in VOLLHARDT 2014. Sul ruolo di Norbert von Hellingrath vd. i vari studi della recente raccolta BROKOFF - JACOB - LEPPER 2014.

³⁰ La critica fa risalire il primo contatto al 1896; tracce di lettura delle poesie, del romanzo *Hyperion*, del dramma su Empedocle compaiono (raramente) nel prosieguo della sua produzione.

³¹ Penso ad alcune annotazioni degli anni 1924-1925 (SW 38, pp. 942, 971, sulla base dell’edizione hellingrathiana e sugli studi di Ludwig von Pigenot), in cui appare chiara anche la conoscenza della prima Lettera a Böhlendorff (vd. *supra*, nt. 24).

³² Un primo momento d’intenso contatto con il dilagante entusiasmo per Hölderlin è attorno al 1906, quando Hofmannsthal legge l’epocale saggio di Wilhelm Dilthey in *Das Erlebnis und die Dichtung (L’esperienza vissuta e la poesia, 1905)*, pondera di scrivere un dramma su Empedocle, a Monaco partecipa a casa Wolfskehl direttamente al fervore dei riscopritori e la sera stessa cita Hölderlin nel discorso *Der Dichter und diese Zeit (Il poeta e questa epoca)*, tenuto nella città bavarese il 30 novembre di quell’anno.

³³ È in una cosiddetta *Vienna Letter (Lettera da Vienna 1923)* che Hofmannsthal rileva come, a proposito della riscoperta di Hölderlin nella sua generazione, sarebbe corretto parlare «fast eher von einem religiösen Phänomen [...] als von einem bloß literarischen» (HOFMANNSTHAL 1959, p. 312).

evidente, nel caso di *Elettra*, nella metamorfosi delle linee nietzscheane e freudiane in una “libera” riscrittura di Sofocle.

Sono rimarchevoli, in virtù di tutto questo, i lampi di luce che l'accostamento contemporaneo di Hölderlin e Hofmannsthal sulla scena, delle loro tragedie “greche” su Antigone ed Elettra e dei loro linguaggi marcatamente distanti, hanno fatto scaturire nell'operazione di Schroeter. Questi anzitutto tratta i due testi come opere pressoché indipendenti dall'antecedente sofocleo – cosa più naturale per una riscrittura come quella di Hofmannsthal che per una traduzione, ma nel caso di Hölderlin è prassi ormai invalsa³⁴ – e li esalta con ciò nel loro particolare *status* di originali mediatori e rivivificatori moderni dell'antico, in senso intertestuale tanto quanto interculturale (*eigen/fremd*). Nel giustapporsi, sulla scena acustica dello spettacolo, della *harte Fügung* del tardo Hölderlin³⁵ e del verso hofmannsthaliano dell'*Elektra*, raffinato e tremendo assieme,³⁶ si realizza sul piano performativo (con adeguata trasposizione in altri livelli semiotici) una moltiplicazione delle metamorfosi fra proprio ed estraneo, fra antico e moderno: come in una fila di “specchi magici” lo spettatore contemporaneo vede Antigone ed Elettra quali plurime forme “estranee” e cerca in esse il “proprio” volto.

Marco Castellari
Università degli Studi di Milano
marco.castellari@unimi.it

³⁴ Al più tardi a partire dalle rielaborazioni per la scena di Bertolt Brecht (1948) e di Heiner Müller (1967) delle versioni hölderliniane da Sofocle, queste hanno acquisito una sostanziale indipendenza dall'originale greco. Dal secondo Novecento a oggi le traduzioni di Hölderlin hanno conosciuto una ricezione teatrale e produttiva in cui emerge a vari livelli il loro carattere di opere originali: sono per intenderci esplicitamente portate in scena come *Antigonä* o *Odyssus Tyrann* di Hölderlin, e non di Sofocle. Ciò è confermato, su un altro piano, dal fatto che le traduzioni sono state a loro volta tradotte e rappresentate in altre lingue (francese, inglese, italiano, catalano etc.). Nella loro complessiva fortuna contemporanea esse sono dunque trattate alla stregua di una riscrittura e non di una traduzione. Ciò è particolarmente significativo – oltre che, a quanto ne so, caso pressoché unico – perché la versione hölderliniana opera un lavoro corpo-a-corpo col testo greco, di cui fanno parte anche sviste e letture corrotte e da cui scaturisce un *ductus* tedesco davvero particolarissimo, e opera solo puntuali scostamenti dal testo d'origine (ad esempio in perifrasi che sostituiscono in certi punti i nomi degli dèi, vd. *supra*, nt. 9). Una sintesi di alcuni momenti importanti di questa fortuna, ma con posizioni e dati in parte da rivedere, si trova in FLASHAR 2009; nel sunnominato lavoro monografico in uscita a breve propongo una approfondita ricostruzione storica e rilettura critica di tali questioni.

³⁵ Il termine risale come noto a Norbert von Hellingshagen, che lo trae dall'“armonia austera” della retorica antica.

³⁶ Ricalco qui la riuscita, immediata definizione di Harry Graf Kessler, che riporta nel suo diario la sera stessa della prima assoluta di *Elektra* l'impressione ricevuta dal testo: «Verbindung von raffiniertester Sprachschönheit und gesteigerter Grausigkeit» (SW 7, pp. 384-485, in ciò Kessler accosta Hofmannsthal a Christopher Marlowe). Il riferimento è alla messinscena di Max Reinhardt al berlinese Kleines Theater, con Gertrud Eysoldt nei panni della protagonista, 30 ottobre 1903.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- StA : Friedrich Hölderlin, *Sämtliche Werke*, hrsg. von Friedrich Beißner - Adolf Beck, Stuttgart, Kohlhammer, 1943-1985.
- SW : Hugo von Hofmannsthal, *Sämtliche Werke. Kritische Ausgabe*, veranstaltet vom Freien Deutschen Hochstift, Frankfurt a.M., S. Fischer, 1975-.
- Bd. 7 : *Dramen 5*, hrsg. von Klaus E. Bohnenkamp - Mathias Mayer, 1997.
- Bd. 37: *Aphoristisches, Autobiographisches, frühe Romanpläne*, hrsg. von Ellen Ritter†, 2015.
- Bd. 38 : *Aufzeichnungen. Text*, hrsg. von Rudolf Hirsch† - Ellen Ritter† in Zusammenarbeit mit Konrad Heumann - Peter Michael Braunwarth, 2013.
- BAZINGER 2009 : Irene Bazinger, *Selbst ist die Frau*, «Frankfurter Allgemeine Zeitung», 19 giugno 2009.
- BRAUNECK 1993-2007 : Manfred Brauneck, *Die Welt als Bühne*, Stuttgart *et al.*, Metzler, 1993-2007.
- BRIEGLER 2009 : Till Briegleb, s.t., «Süddeutsche Zeitung», 19 giugno 2009.
- BROKOFF - JACOB - LEPPER 2014 : *Norbert von Hellingrath und die Ästhetik der europäischen Moderne*, hrsg. von Jürgen Brokoff - Joachim Jacob - Marcel Lepper, Göttingen, Wallstein, 2014.
- CASTELLARI 2002 : Marco Castellari, *Friedrich Hölderlin. «Hyperion» nello specchio della critica*, Milano, CUEM, 2002.
- CASTELLARI 2012 : Marco Castellari, *Antico, moderno, futuro. Fondamenti e prospettive del teatro di Hölderlin*, in *Friedrich Hölderlin: pensiero e poesia*, a cura di Elena Polledri, «Humanitas» 67/1 (2012), pp. 93-100.
- ESSELBORN 1969 : Karl G. Esselborn, *Hofmannsthal und der antike Mythos*, München, Fink, 1969.
- FLASHAR 2009 : Hellmut Flashar, *Inszenierung der Antike. Das griechische Drama auf der Bühne. Von der frühen Neuzeit bis zur Gegenwart*, 2., vollst. überarb. und erw. Auflage, München, Beck, 2009.
- FRICK 1998 : Werner Frick, «Die mythische Methode». Komparatistische Studien zur Transformation der griechischen Tragödie im Drama der klassischen Moderne, Tübingen, Niemeyer, 1998.
- HOFMANNSTHAL 1921 : Hugo von Hofmannsthal, *K.E. Neumanns Übertragung der*

- buddhistischen heiligen Schriften* (1921), in Hugo von Hofmannsthal, *Reden und Aufsätze II (1914-1924)*, Frankfurt a.M., S. Fischer, 1979, pp. 150-156.
- HOFMANNSTHAL 1959 : Hugo von Hofmannsthal, *Aufzeichnungen*, hrsg. von Herbert Steiner, Frankfurt a.M., S. Fischer, 1959.
- JELINEK 2009 : Elfriede Jelinek, *Nichts hinter dem Berg*, 20 luglio 2009, web, ultimo accesso: 30 agosto 2016, <http://a-e-m-gmbh.com/wessely/fwerner.htm>.
- JENS 1955 : Walter Jens, *Hofmannsthal und die Griechen*, Tübingen, Niemeyer, 1955.
- KREUZER 2002 : *Hölderlin-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, hrsg. von Johann Kreuzer, Stuttgart et al., Metzler, 2002.
- LANDOLFI 1995 : Andrea Landolfi, *Hofmannsthal e il mito classico*, Roma, Artemide, 1995.
- LEHMANN 1999 : Hans-Thies Lehmann, *Postdramatisches Theater*, Frankfurt a.M., Verlag der Autoren, 1999.
- PILZ 2009 : Dirk Pilz, *Aus einer anderen Welt hochtönend fremd*, «Berliner Zeitung», 19 giugno 2009.
- RIEDEL 2000 : Volker Riedel, *Antikerezeption in der deutschen Literatur vom Renaissance-Humanismus bis zur Gegenwart*, Stuttgart et al., Metzler, 2000.
- RÜHLE 2014 : Günther Rühle, *Theater in Deutschland 1945-1966. Seine Ereignisse – Seine Menschen*, Frankfurt a.M., S. Fischer, 2014.
- SATRAGNI 2015 : Giangiorgio Satragni, *Richard Strauss dietro la maschera. Gli ultimi anni*, Torino, EDT, 2015.
- SZONDI 1967 : Peter Szondi, *Hölderlin-Studien. Mit einem Traktat über philologische Erkenntnis*, Frankfurt a.M., Insel, 1967.
- UHLIG 2003 : Kristin Uhlig, *Hofmannsthals Anverwandlung antiker Stoffe*, Freiburg i.Br., Rombach, 2003.
- VÖHLER 2011 : Martin Vöhler, *Hölderlin auf dem Theater. Podiumsgespräch mit Dörte Lyssewski, Andrea Koschwitz, Laurent Chétouane, Ralf Fiedler, Carl Hegemann, Cesare Lievi und Patrick Primavesi (29. Mai 2010, Freie Universität Berlin)*, «Hölderlin-Jahrbuch» 37 (2010-11), pp. 110-130.
- VOLLHARDT 2014 : *Hölderlin in der Moderne. Kolloquium für Dieter Henrich zum 85. Geburtstag*, hrsg. von Friedrich Vollhardt, Berlin, Erich Schmidt, 2014.
- WARD 2002 : Philip Ward, *Hofmannsthal and Greek Myth: Expression and Performance*, Oxford, Lang, 2002.
- WENGIEREK 2009 : Reinhard Wengierek, *Werner Schroeter sucht Trost im hohen Ton*, «Die Welt», 19 giugno 2009.