

*Antigone, Medea, Elettra:
il tragico femminile*

Amore/violenza
nello spazio contemporaneo

A cura di Patrizia Landi

Le Forme del Sentire

DIREZIONE

Maddalena Mazzocut-Mis, Renato Boccali e Patrizia Landi

COMITATO SCIENTIFICO

Luis Puelles Romero (*Universidad de Málaga*)

Carole Talon-Hugon (*Université Paris-Sorbonne*)

Irene Zanini-Cordi (*Florida State University*)

ISBN 978-88-5513-112-4

Copyright © 2023

LED Edizioni Universitarie di Lettere Economia Diritto

Via Cervignano 4 - 20137 Milano

www.lededizioni.com - www.ledonline.it - E-mail: led@lededizioni.com

I diritti di riproduzione, memorizzazione e archiviazione elettronica, pubblicazione con qualsiasi mezzo analogico o digitale (comprese le copie fotostatiche, i supporti digitali e l'inserimento in banche dati) e i diritti di traduzione e di adattamento totale o parziale sono riservati per tutti i paesi.

Le fotocopie per uso personale del lettore possono essere effettuate nei limiti del 15% di ciascun volume o fascicolo di periodico dietro pagamento alla SIAE del compenso previsto dall'art. 68, commi 4 e 5, della legge 22 aprile 1941 n. 633.

Le fotocopie effettuate per finalità di carattere professionale, economico o commerciale o comunque per uso diverso da quello personale possono essere effettuate a seguito di specifica autorizzazione rilasciata da CLEARedi, Centro Licenze e Autorizzazione per le Riproduzioni Editoriali, Corso di Porta Romana 108, 20122 Milano - e-mail autorizzazioni@clearedi.org - sito web www.clearedi.org

Il presente volume è stato pubblicato con il contributo
del Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università IULM di Milano



In copertina

Matt Seymour, *Trois bustes de tête en béton*

<https://unsplash.com/it/foto/pzbbViakdX0>

Videoimpaginazione: Paola Mignanego

Stampa: E. Lui Tipografia - Reggio Emilia

Sommario

INTRODUZIONE	
La vivificante “vertigine” dei classici	7
<i>Patrizia Landi</i>	
OUVERTURE	
Irreligioso sublime	23
<i>Quirino Principe</i>	
UNA, MILLE ANTIGONI	
La <i>mimesis</i> aorgica: Hölderlin e Antigone	33
<i>Andrea Mecacci</i>	
L’ <i>Antigone</i> di Anouilh e la tomba dell’eroe. L’influenza su <i>Giocasta</i>	45
<i>Maddalena Mazzocut-Mis</i>	
Resti di un naufragio: María Zambrano nel labirinto di Antigone	63
<i>Renato Boccali</i>	
MEDEA, LE SUE “VOCI”	
Il corpo di Medea. Il film di Pasolini tra mito e montaggio	85
<i>Marco Antonio Bazzocchi</i>	
Per non essere Medea. Ri-leggere “ <i>Leonora, addio!</i> ” di Luigi Pirandello	95
<i>Patrizia Landi</i>	
<i>Filumena Marturano</i> : dalla commedia al dramma nel nome di Medea	115
<i>Antonella Del Gatto</i>	
Figlie di Medea. Christa Wolf, Elena Ferrante, voci	135
<i>Irene Zanini-Cordi</i>	
L’eterno Altro: il mito di Medea ad Haiti in <i>Ma’Déa</i>	149
di Eduardo Manet (1985)	
<i>Timothy Lomeli</i>	

Medea senza serpenti: un percorso warburghiano 167
Alice Barale

Quale il destino di Eros? “Tra” ossessione d’amore e amore vero 181
Massimiliano Marianelli

INTERLUDIO

Il contro-ordine femminile nella voce musicale contemporanea 195
Stefano Lombardi Vallauri

I confini dell’amore e della violenza: i sentimenti malati 213
Carmelo Dambone

LA FINE SI ADDICE AD ELETTRA

Implacabile Elettra: Figlia Sorella Guerriera 225
Martina Treu

Le Autrici e gli Autori 247

Indice dei nomi 253

Indice dei personaggi 261

La *mimesis* aorgica: Hölderlin e Antigone

Andrea Mecacci

DOI: <https://doi.org/10.7359/1124-2023-meca>

ABSTRACT

What remains of Antigone in Hölderlin's version? The aim of this paper is not to return to the questions that Hölderlin's translation opens up; rather, the intent is to focus on the way Antigone is interpreted not as a dramaturgic figure but as a mimetic principle. Not a character within the text, although this function is foreshadowed, but a device in a broader elaboration of an ontology of the tragic: Antigone as aorgic *mimesis*. Many levels add up in this project: the recomprehension of the ancient in a post-mythic perspective, and this theoretical assumption problematically marks the overcoming of classicism; the configuration of a philosophy of history in which the ancient is no longer a model of the modern, but becomes a way of self-interpretation of the modern itself; and the need to identify a new condition of poetic representation of the modern, that is, to thematize a new tragic *mimesis*.

KEYWORDS: ancient and modern; Antigone; Hölderlin; mimesis; philosophy of tragic; Sophocles.

Quando nel 1804 furono pubblicate le traduzioni di Hölderlin dell'*Edipo* e dell'*Antigone* il mondo ancora una volta non si rivelò certo generoso con Friedrich Hölderlin. Osteggiate, derise, di fatto incomprese, se non addirittura trascurate, dall'*intellighenzia* tedesca della *Goethezeit*, le versioni sofoquee di Hölderlin hanno rappresentato, al contrario, nel Novecento uno strano repertorio di suggestioni teoriche e ideologiche, come documentano le riprese dell'*Antigone* hölderliniana di Brecht e del Living Theatre.

Cosa rimane oggi di queste traduzioni che, come è stato calcolato con un certo sadismo filologico, contengono un errore da matita blu ogni cinque versi¹? Cosa rimane dell'*Antigone* nella versione di Hölderlin? E perché a un certo punto del suo percorso poetico Hölderlin inizia a tra-

¹ Schadewaldt 1970, pp. 237-293. Schadewaldt stempera, però, questo giudizio parlando di una nuova visione linguistica che la traduzione hölderliniana consegue nel suo mutare l'errore tecnico in prospettiva creativa (p. 247).

durre Sofocle, che è un quesito forse ozioso, ma tanto decisivo per l'arte moderna quanto quello di chiedersi perché Rimbaud abbia deciso di non scrivere più poesie.

L'operazione Sofocle è l'ultima grande impresa poetica di Hölderlin, il suo lascito definitivo. In questo progetto si sommano, si intrecciano, o meglio si annodano, più livelli: (1) la ricomprensione dell'antico in una prospettiva postmitica e questa assunzione teorica segna problematicamente il superamento del classicismo; (2) la configurazione di una filosofia della storia in cui l'antico non è più modello del moderno, ma diventa un mezzo di autointerpretazione del moderno stesso, la Grecia come specchio *ex negativo* dell'identità moderna; (3) la necessità di individuare una nuova condizione di rappresentazione poetica del moderno, ossia tematizzare una nuova *mimesis* che colga il conflitto, tipico del tardo Hölderlin, tra tragico e lirico, e ciò si concretizza in una teoria della traduzione di cui appunto le versioni sofoclee ne sono la testimonianza più diretta. In questo quadro l'operazione che Hölderlin compie con l'*Antigone*, che manifesta alcune differenze rispetto a quella attuata con l'*Edipo* – ma è un tema che eccede l'oggetto di questo contributo –, è un progetto, come sempre in Hölderlin, doppio: teorico e poetico. La stessa necessità di accompagnare le traduzioni con le celeberrime note documentano del resto questa tensione dialettica.

In questa sede non si vuole tornare sulle questioni che la traduzione di Hölderlin apre, ma si farà brevemente riferimento soltanto a due passi, probabilmente i più noti e discussi. Al contrario l'intento è di mettere a fuoco il modo in cui Antigone è interpretata non come figura drammaturgica, un tema totalmente alieno a Hölderlin, ma come principio mimetico. Non un personaggio interno al testo, seppure questa funzione venga adombrata, ma dispositivo di una più ampia elaborazione di un'ontologia del tragico: Antigone come *mimesis* aorgica.

Una delle parole più enigmatiche ed inevitabilmente più suggestive che il *corpus* filosofico di Hölderlin ci consegna è l'insolito aggettivo sostantivato che è introdotto nell'estate del 1799: *aorgisch*, 'aorgico'². Questo lemma, come noto, compare soltanto in quattro luoghi dell'opera hölderliniana e in un lasso di tempo abbastanza circoscritto per quanto riguarda le prime tre occorrenze: (1) una lettera a Schelling di inizio luglio del 1799; (2) il *Grund zum Empedokles*, il testo dell'autunno del 1799 in cui il termine è centrale e al quale si fa solitamente riferimento per analiz-

² Nelle considerazioni che seguono riprendo quanto già sviluppato in Mecacci 2022a, pp. 16-28.

zario; (3) il frammento poetologico a cui tradizionalmente è stato apposto il titolo *Über den Unterschied der Dichtarten*, probabilmente redatto nell'autunno-inverno del 1799-1800; e infine (4) nelle *Anmerkungen zur Antigone*, stese verso la fine del 1803. Nel *Grund zum Empedokles* Hölderlin definisce l'aorgico con questa serie di aggettivi sostantivati: "incomprensibile" (*Unbegreifliche*), "impercettibile" (*Unfühlbare*), "illimitato" (*Unbegrenzte*), attributi che sembrano definire una radicale alterità rispetto all'umano e che per questo possono essere, in una prima identificazione, ascritti alla natura nel suo complesso.

La difficoltà di comprendere il significato di 'aorgico', in un'approssimazione ermeneutica che è sempre frustrantemente attiva nella lettura dei testi hölderliniani, è il suo essere al contempo principio ontologico e categoria mimetica da una parte, e il suo essere, ontologicamente e mimeticamente, categoria e principio non autonomo, evidenza che induce Hölderlin a tematizzare l'aorgico sempre vincolandolo al suo opposto, l'organico. Questa relazione, che ovviamente configura l'aorgico come un tipico polo dei processi dialettici degli schemi logico-speculativi dell'idealismo, ha consentito di rubricare l'opposizione aorgico-organico all'interno di quello scenario riflessivo che partendo dalle polarità schilleriane di ingenuo e sentimentale giunge fino a quelle di dionisiaco e apollineo. In questa prospettiva le polarità di Hölderlin possono essere interpretate quasi come un'anticipazione di quelle di Nietzsche. Una sovrapposizione apparentemente corroborata dal fatto che ambedue le coppie strutturano una filosofia del tragico e in senso lato creano l'accesso a una lettura postclassicista della greicità. Inoltre sia Hölderlin sia Nietzsche tendono, come del resto aveva già fatto Schiller, a esemplificare antropologicamente queste dimensioni. Tuttavia la specificità dell'aorgico costringe ad emancipare l'interprete da questi facili, anche se per certi versi legittimi, accostamenti.

Innanzitutto occorre comprendere l'operazione che Hölderlin compie rispetto al termine *organisch*. Fedele al significato della radice greca, *organon*, Hölderlin concepisce l'organico non come aggettivo che rinvia all'universo biologico – come fanno Schelling e Goethe –, ma come attributo del mondo storico. L'organico è la sfera dell'*organon*, ossia della strumentalità degli uomini, della *techne* in senso lato. L'organico rappresenta propriamente il modo in cui l'umanità costruisce la propria immagine (storica, politica, artistica): non quindi la natura, il biologico, ma la cultura nel suo processo di seconda natura formata. L'aorgico indica il reale nella sua opposizione, è un "concetto puramente negativo"³, una dimensio-

³ Mögel 1994, p. 246.

ne quindi inespugnabile che può essere tale solo nel momento in cui diviene altro da sé, appunto l'organico. L'aorgico rappresenta pertanto l'alienazione necessaria a cui la natura è sottoposta per diventare cultura (o arte), un passaggio che dal punto di vista delle categorie estetiche tradizionali si potrebbe leggere come la transizione dall'irrapresentabilità (naturale) del sublime alla configurazione (culturale) del bello: dal caos alla forma.

Nel *Grund zum Empedokles* l'aorgico come spazio e tempo del possibile si muta chiaramente in un polo ontologico: certamente il possibile, l'universale, ma anche l'illimitato, l'informe. Non tanto forza disgregatrice del naturale⁴, sebbene lo sia, quanto piuttosto inesauribile premessa di ogni eventuale esito dell'umano. La collocazione dell'aorgico in una zona di oscurità che precede ogni espressione, ogni verbalizzazione dell'esperienza, porterà la riflessione hölderliniana sul tragico a quella dimensione, a sua volta linguisticamente 'aorgica', che sarà la lingua inedita e quasi esoterica delle note alle traduzioni di Sofocle, dove la parola aorgico farà la sua ultima fugace apparizione.

Come noto il *Grund zum Empedokles* si colloca tra la seconda e terza stesura della tragedia incompiuta, *Der Tod des Empedokles*. L'*impasse* della stesura della tragedia induce Hölderlin a mettere a fuoco teoricamente l'essenza del tragico e la sua possibile presenza nella modernità. Il risultato è appunto il *Grund zum Empedokles*. Al centro di questo ennesimo sforzo speculativo troviamo le polarità di aorgico e organico. Sono quindi due nozioni, come abbiamo già preannunciato, al tempo stesso ontologiche, deputate a sondare la pensabilità stessa del tragico, e mimetiche, atte a elaborare la possibilità di rappresentazione di una tragedia. Inizia attraverso l'enucleazione di questi due principi la speculazione hölderliniana sul tragico che sostanzialmente si divide in due grandi "blocchi"⁵, Empedocle e Sofocle, nei quali la trasponibilità della tragedia greca nel moderno è di fatto resa impossibile come riproposizione mimetica, se non parzialmente come traduzione e decostruzione⁶. Inoltre il *Grund zum Empedokles* espone già nel suo *incipit* un nodo spesso trascurato dagli interpreti, ma che di fatto rappresenta un *Leitmotiv* decisivo nel tardo Hölderlin: la non convergenza tra lirico e tragico. Se il Novecento (Heidegger, Adorno e, sebbene in modo più sfumato, Benjamin) ha optato per leggere Hölderlin attraverso il lirico configurandolo come centro della *Dichtung* moderna, ed è un'opzione che la stessa opera innica di Hölderlin corrobora, ha, pe-

⁴ Bodei 1994, p. 30.

⁵ Cfr. Taminioux 1995 e Lacoue-Labarthe 1998.

⁶ Lacoue-Labarthe 1995, pp. 52-53.

rò, a tratti rimosso che il tragico, nella prospettiva hölderliniana è il centro della scacco ontologico della modernità ed è su questa impossibilità che Hölderlin ritorna costantemente. Hölderlin affronta questo tema nei suoi frammenti più strettamente poetologici ricorrendo al dibattito sulla poetica dei generi, una riflessione, che adombrata nelle sue linee essenziali, si riflette nel *Grund zum Empedokles* negli ossimori terminologici di 'poema tragico-drammatico' e 'ode tragica'.

Il tragico e il lirico sono rinviati, ma anche occultati, ad altre opposizioni che strutturano il testo, polarità più ortodosse ai processi speculativi dell'idealismo quali finito-infinito, soggetto-oggetto, natura-arte. L'introduzione della coppia aorgico-organico, un'introduzione che evidenzia probabilmente una certa insoddisfazione di Hölderlin per il lessico a sua disposizione, apre uno scenario ulteriore in cui l'assimilazione del mondo greco si profila come processo postmitologico del moderno. La più concisa definizione che Hölderlin ha dato della tragedia (e del tragico) è questa: "il poema tragico [...] è la metafora di un'intuizione intellettuale"⁷. Un'affermazione che colloca Hölderlin nel cuore dell'estetica del primo idealismo e che può essere riformulata in questo modo: la tragedia è la presentazione sensibile dell'assoluto⁸. La legge ontologica del tragico è quindi propriamente la manifestazione dell'originario in un altro da sé: l'assoluto si mostra quindi nella propria assenza o, come è affermato in *Die Bedeutung der Tragödien*, quando "il segno in se stesso è posto = 0"⁹. Ciò si traduce in quella legge di *cupio dissolvi* che investe ogni figura tragica hölderliniana: il suicidio di Empedocle, l'accecamento di Edipo, il farsi roccia di Niobe, l'esser sepolta viva di Antigone. Il destino catastrofico dell'eroe tragico è esattamente la modalità del rapporto dialettico dell'aorgico e dell'organico: la soggettività si scopre aorgica proprio nella sua spersonalizzazione, quando l'universo del non-io sovrasta l'individualità organica dell'io. La *catastrophe* aristotelica, il rovesciamento degli eventi all'interno della tragedia, è rivista da Hölderlin come un movimento la cui *mimesis* fa trasparire un processo ontologico: il naturale (l'aorgico, l'originario senza forma) si rovescia nel culturale (l'organico, la figura determinata dell'eroe). L'aorgico si dissolve nell'organico per assumere un valore mimetico (la tragedia) e l'organico si smarrisce nuovamente nell'aorgico.

L'idea hölderliniana che la propria identità si definisce unicamente nell'essere altro da sé (nell'"estraneo", come lo chiama Hölderlin) si pro-

⁷ Hölderlin 2019, p. 721.

⁸ Cfr. Lacoue-Labarthe 1998, p. 48.

⁹ Hölderlin 2019, p. 762.

ietta nelle infinite declinazioni dell'alterità: un altrove storico (la Grecia rispetto alla modernità), un altrove mimetico (la natura rispetto all'arte), un altrove ontologico (il divino rispetto all'umano). Nel *Grund zum Empedokles* il suicidio di Empedocle espone queste conflittualità polarizzate: la morte, l'evento tragico per eccellenza, non può che manifestare la sospensione momentanea del rapporto tra aorgico e organico.

La dimensione finale in cui l'aorgico hölderliniano è tematizzato è lo scenario postmitologico delle note a Sofocle e, più precisamente, quelle su Antigone. Al di là di ogni interpretazione complessiva di quest'ultimo lascito teorico di Hölderlin¹⁰, che sovrappone, dandone una versione definitiva, la riflessione sul tragico, sulla Grecia e sulla traduzione a un generale ripensamento politico, teologico e ontologico della modernità, è necessario evidenziare che l'aorgico è qui, oltre che un concetto, una modalità di scrittura. Lo stile che Hölderlin adotta nelle note oltrepassa il vocabolario speculativo dell'idealismo, mantenendone al contempo le dinamiche logiche, e approda a un linguaggio a tratti inedito, indecifrabile. La struttura della *Wechselwirkung* del *Grund zum Empedokles*, che seppur estenuata da Hölderlin, rimaneva il baricentro di ogni passaggio, ora si dissolve in una lingua 'aorgica' nella quale la demarcazione di ogni conflitto dialettico è paradossalmente cancellato e consolidato. L'aorgico è quindi più che nominato – lo sarà un'unica volta – assorbito a tal punto da divenire significato e significante dell'intero testo.

Nelle note a Sofocle, che innalzano la teatralizzazione del sublime a orizzonte ontologico, Hölderlin elabora una visione anticlassicista della Grecia, anti-organica, che indugia in un lessico inequivocabile: “natura selvaggia”¹¹, “follia sacra” e “una terra divenuta desertica”¹², “organi sofferenti”¹³. È in questa elaborazione del tragico che Hölderlin può finalmente ribattezzare l'aorgico attraverso la traduzione di *deinos*, *Ungebeuer*, la parola decisiva del primo stasimo dell'*Antigone*.

Nella versione dell'*Antigone* Hölderlin cerca costantemente di rimanere fedele a questo assunto in cui, come notò Karl Reinhardt¹⁴, domina la trasfigurazione reciproca di paesaggio e spirito, un processo nel quale anche l'aorgico e l'organico, seppur nominati, si autodefiniscono in una forma ulteriore che il *Grund zum Empedokles* ancora non esplicitava. Il

¹⁰ Cfr. Binder 1992; Lacoue-Labarthe 1998; Kasper 2000.

¹¹ Hölderlin 2019, p. 775.

¹² Hölderlin 2019, p. 777.

¹³ Hölderlin 2019, p. 779.

¹⁴ Reinhardt 1961, p. 287.

momento in cui l'aorgico è nuovamente chiamato in causa è il passo delle note all'*Antigone* in cui Hölderlin commenta la figura di Niobe. Rispetto al *Grund zum Empedokles* cambia anche la caratterizzazione della natura. Al fuoco subentra il sole, al vulcano il deserto. Quell'eccesso dell'originario che si concentrava nell'Etna, ora si espande in una geografia estatica nella quale l'aorgico destituisce l'organico. Niobe, figura anticipatrice del destino di Antigone e già evocata nella prima stesura dell'*Empedokles*, nel suo mutarsi in roccia traduce alla lettera la deriva estatica dell'aorgico che riconduce l'organico nell'indistinto (l'individualità del soggetto nell'informe della natura). Un processo che decostruisce l'intera interpretazione classicista della greicità: la cultura della differenza mimetica, l'ideologia del bello, cede il passo alla cultura dell'indifferenziato, il sublime nella sua versione più estrema.

Il destino aorgico è il destino proprio di Antigone, come lo è stato quello di Niobe. Un destino che non trova una sua sufficiente articolabilità logico-linguistica perché l'organico smarrisce le sue capacità: "La beffa sublime, nella misura in cui la follia sacra è suprema manifestazione dell'uomo, è qui più anima che linguaggio, [...] ed è anche necessario parlare della bellezza in modo superlativo"¹⁵. Hölderlin allestisce un *climax* preciso per descrivere il dissolversi definitivo dell'organico nell'aorgico in una scelta lessicale non casuale: la beffa, lo spaesamento dell'io nella natura, è "sublime" (*erhaben*) e la bellezza stessa è pensabile solo "in modo superlativo" (*im Superlative*), appunto in modo sublime. Nella "follia sacra" l'incontro del soggetto col dio si offre con "parole temerarie, spesso persino blasfeme". Questa blasfemia indica la stessa mutazione del linguaggio: come l'io si rende aorgico nell'estasi, se non nella follia, così il linguaggio incontra nell'ira blasfema una forza che porta le parole al loro grado più prossimo al naturale. Nessuna *paideia*, nessuna maschera organica, può adesso arginare l'ingresso nel compulsivo e nel prelinguistico. L'irruzione devastante dell'originario si riversa anche nella violenza delle parole, che la traduzione hölderliniana innalza a vero e proprio progetto ermeneutico del tragico. Rendere fisica la dimensione verbale, *snaturare* il linguaggio per farlo divenire *natura*.

In questo contesto si iscrive il noto esempio che fece inorridire Schiller e Goethe. In una delle battute iniziali della tragedia, il dialogo tra Antigone e Ismene, Hölderlin traduce il verbo *καλχαίνω* nel suo senso letterale ('tingere di porpora'), recuperando e sottolineando la sua radice etimo-

¹⁵ Hölderlin 2019, p. 776.

logica (καλγί, ‘porpora’), senza tener conto di quello che aveva nel greco dell’epoca di Sofocle, “essere assorto in pensieri cupi”.

Was ist’s, du scheinst ein rotes Wort zu färben?

Che c’è, sembra che tu colori di rosso una parola?

Nella traduzione hölderliniana si attua un daltonismo del linguaggio¹⁶ e attraverso questa lente l’immagine classicista del mondo greco si deforma: anche la traduzione è una metamorfosi. Questo accade soprattutto per il mondo olimpico. Nietzsche nella *Nascita della tragedia* decostruirà l’apollineo olimpico come primo passo per comprendere il fondo oscuro che gli è alla base. Simile è l’operazione hölderliniana di rifiutare progressivamente i nomi degli dèi. Zeus diviene così il “padre del tempo” o “il padre della terra”, Eros lo “spirito dell’amore”. Questo slabbrarsi dell’identità singola delle divinità greche, il cerchio olimpico che struttura il cosmo, si muta in un allargamento caotico del divino. Il divino non è più delineabile in una pluralità armonica nella quale l’uomo si orienta e orienta il proprio mondo. L’uomo non può più appellarsi al divino attraverso un nome, ma può solo *sentirlo*, viverlo nella propria intimità, irrimediabilmente privata, come l’esperienza di Antigone testimonia. Questa prospettiva rispecchia il convincimento di Hölderlin espresso nelle note: “dobbiamo esporre il mito ovunque in modo *più dimostrabile*”¹⁷.

Questa dimensione di sfasamento rispetto all’esistente si esprime compiutamente in quello che, secondo Hölderlin, è il centro dell’intera tragedia: il dialogo tra Antigone e Creonte. Nell’*Edipo* era stato indicato nell’“infedeltà” tra uomo e Dio il punto d’avvio dell’*Umkehrung*, il ribaltamento delle prospettive categoriali del soggetto e la sua incapacità di riconoscersi dialetticamente con una sfera che lo trascendesse. Nell’*Antigone* questo rapporto, che si strutturava nella logica del mondo rovesciato, acquista i connotati di un’opposizione. Hölderlin infatti definisce Antigone *antitheos*, sottolineandone la corrispondenza etimologica nel segno dell’avτί, l’“esser contro”: Ἀντι-γόνη e ἀντί-θεος, l’essere contro nascita e l’essere contro dio. Questa modalità *per contrarium* del divino è l’esperienza della sua stessa epifania. È qui che vive l’anticipo di Antigone rispetto all’“onorare Dio come qualcosa di posto”, come fa Creonte; qui che si profila il paradosso della religiosità profonda di Antigone che si esprime in una sorta di blasfemia. Lo scontrarsi con Dio, l’essergli in opposizione, è

¹⁶ Su questo tema e per una sua ulteriore contestualizzazione mi permetto di rimandare a Mecacci 2022b, pp. 6-14.

¹⁷ Hölderlin 2019, p. 777.

lo stesso incontro con Dio che, come è detto nelle note, “è presente nella figura della morte”¹⁸. La teofania avviene come assenza del divino: la non rivelazione è la condizione dell'altro da sé dell'uomo. Hölderlin rovescia in questo modo la futura interpretazione hegeliana. Antigone non è la portavoce dei vincoli divino-familiari, ma della loro assenza: un padre che le è fratello (Edipo), una madre suicida che è insieme madre e nonna (Giocasta), due fratelli morti (Polinice ed Eteocle), una sorella che le rimane estranea (Ismene), un compagno che è figlio del suo nemico (Emone). Queste sono le sue radici, queste sono le sue assenze. Le leggi di Antigone sono leggi *non* scritte. Antigone è la scissione stessa interna al mondo degli uomini (l'apolide) ma è anche la scissione interna al mondo del divino (l'*antitheos*). Il nodo della tragedia si concentra allora tutto nello scambio di due battute tra Creonte e Antigone:

Was wagtest du, ein solch Gesetz zu brechen?
Darum, *mein* Zeus berichtete mirs nicht.
Come hai osato infrangere una simile legge?
Per questo: il *mio* Zeus non me lo impose.

La trasformazione del dativo *μοί* nel possessivo *mein* è il nucleo della tragedia. Si realizza una schizofrenia del tragico per cui ognuno ha un proprio dio non negoziabile con quello dell'altro, o ne possiede una comprensione inesprimibile, ma che, tuttavia, ha bisogno di un tu per potersi esplicitare e legittimarsi. Ciò ha come conseguenza che la relativizzazione del divino si muta nella pluralità delle sue figure, non più riconoscibili nominalmente (le divinità olimpiche), ma esperibili nella loro incomunicabilità reciproca. Questo silenzio urlato si realizza tecnicamente nella sticomitia, nel ritmo serrato delle battute in cui lo scenario del dramma greco, come osserva Hölderlin nelle note all'*Edipo*, si muta in un “tribunale dell'inquisizione”¹⁹.

È con queste parole che Hölderlin può rientrare nella complessa e non sempre lineare storia della *mimesis* tragica in cui Antigone è ai suoi occhi la figura finale, definitiva, non oltrepassabile. L'aorgico è questa sfera ultima in cui l'umano al massimo della sua “consapevolezza” o coscienza (*Bewusstsein*) non può che riconoscere la propria autorappresentazione come un immenso scenario di teatralizzazione culturale. Non rimane che una natura al culmine di un'ecedenza che tutto riassorbe in sé. La misura “in cui l'uomo si avvicina all'aorgico” segna un'esplicita direzione di

¹⁸ Hölderlin 2019, p. 778.

¹⁹ Hölderlin 2019, p. 772.

una modernità altra che Hölderlin ci ha consegnato. Un'alterità che non è difficile intravedere, ovviamente, in Nietzsche, ma non tanto nella riflessione sul tragico quanto in quell'orizzonte storico e ontologico, così prossimo all'immagine del deserto dell'*Antigone* hölderliniana, che è sintetizzato nello *Zarathustra* con la famosa profezia "il deserto cresce". Un'alterità che ha costituito, tra i tanti percorsi possibili, il presupposto più o meno esplicito all'inconscio di Freud, alla bellezza compulsiva di Breton, alla corporeità artaudiana dell'adattamento del Living Theatre dell'*Antigone* nella versione di Hölderlin rivista da Brecht. Ma queste sono altre storie non esauribili in questa sede. Se teniamo a mente questi esiti del moderno, l'*Antigone* aorgica allora indica non solo il negativo dell'organico, di ciò esperiamo come cultura, ma anche la necessaria contropinta alla *hybris* dell'organico stesso. Una sfera di paradossale equilibrio che nella sua violenza, nella sua ingestibilità, attraversa l'umano per ricordargli, come la figura di Antigone ci mostra, che "è bene, e addirittura il primo presupposto di ogni vita e di ogni organizzazione, che nessuna forza regni da monarca nel cielo e sulla terra"²⁰.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

Binder 1992

Binder W., *Hölderlin und Sophokles*, Tübingen, Hölderlin-Gesellschaft (Turm-Vorträge), 1992.

Bodei 1994

Bodei R., "Hölderlin. La filosofia e il tragico". In F. Hölderlin, *Sul tragico*, Milano, Feltrinelli, 1994, pp. 7-71.

Hölderlin 2019

Hölderlin F., *Prose, teatro e lettere*, a cura di L. Reitani, Milano, Mondadori, 2019.

Kasper 2000

Kasper M., „Das Gesez von allen der König“. *Hölderlins Anmerkungen zum Oedipus und zur Antigone*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2000.

Lacoue-Labarthe 1995

Lacoue-Labarthe P., *L'imitazione dei moderni*, Bari, Palomar, 1995.

Lacoue-Labarthe 1998

Lacoue-Labarthe P., „*Métaphrasis*“, *suivi de "Le théâtre de Hölderlin"*, Paris, Presses Universitaires de France, 1998.

²⁰ Hölderlin 2019, p. 1089.

Mecacci 2022a

Mecacci A., "Aorgico. Il sublime dialettico di Hölderlin", *Rivista di estetica*, 81 (2022), pp. 16-28.

Mecacci 2022b

Mecacci A., "Daltonico. Il colore tra riscrittura della realtà e cliché sociale", *Itinera*, 23 (2022), pp. 6-14.

Mögel 1994

Mögel E., *Natur als Revolution. Hölderlins Empedokles-Tragödie*, Stuttgart, Metzler, 1994.

Reinhardt 1961

Reinhardt K., „Hölderlin und Sophokles“. In *Hölderlin. Beiträge zu seinem Verständnis in unserm Jahrhundert*, herausgegeben von A. Kelletat, Tübingen, Mohr, 1961, pp. 237-293.

Schadelwadt 1970

Schadelwadt W., „Hölderlins Übersetzung des Sophokles“. In *Über Hölderlin*, herausgegeben von J. Schmidt, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1970, pp. 237-293.

Taminiaux 1995

Taminiaux J., *Le théâtre des philosophes*, Grenoble, Millon, 1995.