

RI-SCRIVERE PER IL TEATRO: HÖLDERLIN – BRECHT – MÜLLER

Marco CASTELLARI (Milano)

Il mio contributo si sofferma su un esempio specifico della pratica di traduzione, trasformazione e commento del *corpus* tragico antico per il teatro tedesco inteso come come forma di (ri-)scrittura, seguendo la linea che unisce Friedrich Hölderlin a Heiner Müller passando per Bertolt Brecht. Tale nota filiazione, che porta i due maggiori drammaturghi del secolo scorso a lavorare sulle “traduzioni” hölderliniane di Sofocle, è stata oggetto di alcune letture critiche, anche se gran parte dell’attenzione scientifica si è concentrata di volta in volta vuoi sul Sofocle hölderliniano, vuoi su una delle due rielaborazioni novecentesche, naturalmente anche con l’occhio al loro precedente settecentesco e segnalando talvolta, nel caso di Müller, continuità e scarto rispetto alla modalità rielaborativa brechtiana. Le riflessioni che seguono, dopo una necessaria premessa contestualizzante, intendono illuminare la triplice costellazione da un angolo finora poco battuto dagli studi specifici: rispondendo alla sollecitazione tematica del sesto convegno scientifico della AIG “Scrivere. Generi, pratiche, medialità”, si tenterà di rovesciare l’assunto critico che rintraccia solo nei tardi rielaboratori una precisa intenzionalità performativa nella (ri-)scrittura di Sofocle e si ripercorrerà a ritroso la filiazione fino al suo momento d’origine, dove già la traduzione e il commento dei drammi antichi sono intesi come forme di scrittura creativa e interpretativa finalizzate alla vivificazione concreta, sulla scena, della parola tragica.

Riassumendo con la necessaria concisione lo stato della questione: Friedrich Hölderlin pubblica nel 1804 le sue traduzioni *Ödipus der Tyrann* e *Antigonä*, in due volumi intitolati *Die Trauerspiele des Sophokles*. Ciascuna delle tragedie di Sofocle è accompagnata da brevi ma densissime note, le celebri *Anmerkungen*.¹ Si tratta, dopo *Hyperion, oder der Eremit in Griechenland* (1797/99),² della seconda e ultima pubblicazione

¹ I due volumi, ciascuno dedicato a una tragedia e corredato delle succitate note, uscirono in contemporanea nell’aprile 1804 presso l’editore francofortese Wilmans. Qui e oltre le opere di Hölderlin saranno citate sulla base della *Große Stuttgarter Ausgabe* con la sigla canonica *StA* seguita dal numero romano del volume e dall’arabo della pagina. Le traduzioni e interpretazioni qui discusse sono raccolte nel quinto volume, rispettivamente: *Ödipus der Tyrann* (121-192); *Anmerkungen zum Ödipus* (193-202); *Antigonä* (203-262); *Anmerkungen zur Antigonä* (263-272). Nel medesimo volume sono reperibili, oltre alle versioni da Pindaro e a quelle dal latino, altre frammentarie traduzioni dal greco fra cui quelle che attestano il lavoro ad altre tragedie sofoclee. Per un primo orientamento su tale materiale si veda Kreuzer (Hg.) 2002, con relativi approfondimenti bibliografici.

Tutte le fonti, quando necessario, sono tradotte nel corpo del testo direttamente da chi scrive per maggiore fluidità del discorso critico.

² Il romanzo epistolare era uscito invece da Cotta, Stoccarda, in due volumi distanziati negli anni. La prima pubblicazione in volume della lirica di Hölderlin, dopo che per anni suoi testi erano usciti in riviste, risale al 1826, quando il poeta ultracinquantenne si trovava nella torre da quasi vent’anni. Sulla prima ricezione di Hölderlin cfr. i tomi di documentazione della *StA* (VII, 2-4) e per una discussione Castellari 2002 nonché la bibliografia ivi riportata, per una presentazione della lirica distinta fra testi pubblicati in vita (cosciente) e altri, con il vantaggio di

in volume di Hölderlin prima della reclusione nella torre. Il progetto editoriale del francofortese Wilmans prevedeva una prosecuzione con altre versioni da Sofocle (da ciò discende il carattere diffuso del titolo dei volumi) ma s'arenò presto – ciò forse anche a causa delle reazioni dei contemporanei alla pubblicazione, notoriamente oscillanti tra scherno e riprovazione, certamente poi di fronte al crollo psichico del poeta.³ L'*Edipo* e l'*Antigone* hölderliniani non verranno ripubblicate per tutto l'Ottocento e sopravvivranno in una sorta di ricezione sotterranea presso pochi estimatori (un ambito questo ancora tutto da indagare); solo la cosiddetta *Hölderlin-Renaissance* di inizio Novecento darà il via a una riscoperta prima editoriale e critica, poi quasi immediatamente anche letteraria e teatrale.⁴ Le prime rappresentazioni risalgono rispettivamente al 1919 (*Antigonä*) e al 1922 (*Ödipus*), in versioni rimaneggiate per la scena da Wilhelm Michel.⁵ Da questo momento in avanti le versioni hölderliniane entrano nella storia delle messinscene della tragedia antica sulla scena moderna e contemporanea assumendo al variare dei contesti storici differenti funzioni e guadagnando comunque con il passare dei decenni, non da ultimo grazie a quanto discuterò a breve su Brecht e Müller, quello *status* di opere autonome che oggi possono vantare – a dimostrarlo vari fattori, fra i quali il fatto di essere state a loro volta ritradotte in altre lingue,⁶ di avere fondato una tradizione trasformativa oltre che di messinscene e di essere anche oggetto di ricezione produttiva intermediale.⁷

poter seguire l'inserimento nel discorso letterario coevo, si veda l'edizione bilingue di Luigi Reitani (Hölderlin 2001).

³ Cfr. *StA* VII, 4: 95-107. Una complessiva storia della ricezione delle traduzioni hölderliniane, fra pagina e scena, è ancora da scrivere. Per gli apici della fortuna teatrale novecentesca rimando agli studi di Helmut Flashar. Alcune considerazioni preliminari per una riconsiderazione complessiva del progetto teatrale di Hölderlin teso fra recupero dell'antico, lavoro per il moderno e disponibilità al futuro, si possono leggere in Castellari 2012.

⁴ Per tutto il diciannovesimo secolo i *Trauerspiele des Sophokles* non vengono ripubblicati, nemmeno nelle sparute edizioni delle opere di Hölderlin. La loro ricezione corre perciò sotto pelle fino al primo Novecento, quando Wilhelm Böhm (1905) e, con ben altra considerazione e ben altro effetto, Norbert von Hellingrath (1913) recuperano anche questo ambito della produzione hölderliniana nelle loro edizioni. Come noto, fu in particolare il lavoro del filologo monacense, vicino alla cerchia georghiana e nell'alveo di una riscoperta sulla scia di Nietzsche e Dilthey, a far detonare in un ambiente atto a riceverlo il suono inusitatamente moderno del tardo Hölderlin – il lirico, anzi tutto, ma anche il traduttore di Pindaro e di Sofocle.

⁵ Per queste e per le successive messinscene si vedano gli studi di Flashar citati in bibliografia. I rimaneggiamenti di Michel, che operò similmente anche per la tragedia hölderliniana incompiuta *Der Tod des Empedokles*, circolarono al tempo come *Bühnenmanuskripte*.

⁶ Segnale, fra gli altri, i casi francese e italiano. Oltralpe è stato in particolare Philippe Lacoue-Labarthe a consegnare al teatro nazionale di Strasburgo versioni indigene delle traduzioni hölderliniane – attività legata a doppio filo con le sue fondamentali interpretazioni, si veda Lacoue-Labarthe 1998. In Italia, penso all'attività del Teatro Lenz di Parma, su cui mi sono diffuso in Castellari 2006, e alla pubblicazione presso Feltrinelli di una versione con testo a fronte di *Edipo il tiranno* (Hölderlin 1991).

⁷ Si tratta di uno degli aspetti più interessanti del fenomeno. Il teatro di Hölderlin, al di là degli opachi adattamenti degli anni Venti e Trenta del Novecento, ha stimolato soprattutto dal dopoguerra in avanti una ricezione produttiva tipologicamente molto complessa e interrelata al suo interno: trasformazione intertestuale (Brecht e Müller davanti a tutti), puntuale riuso in contesti letterari differenti, messinscene tradizionali, trasposizioni in ambito musicale e cinematografico, ibridazioni postmoderne nella multimedialità fra scena, video e performance. Un momento di primo sondaggio di tali questioni è stato il convegno della Hölderlin-

In tale vasto e non compiutamente indagato panorama spiccano, anche per la loro forza innovatrice che impose nuove direzioni alla fortuna fino ad allora sostanzialmente museale delle traduzioni hölderliniane, le succitate rielaborazioni d'autore. Quella di Bertolt Brecht, innanzitutto, che debuttò a Coira il 15 febbraio 1948 con il titolo *Die Antigone des Sophokles / Nach der Hölderlinischen Übertragung / für die Bühne bearbeitet von Bertolt Brecht* e per la regia dello stesso Brecht e di Caspar Neher, che curò anche la scenografia.⁸ Tale primo spettacolo brechtiano dopo il ritorno dagli Stati Uniti fu in seguito documentato nel primo *Modellbuch: l'Antigonemodell*, appunto, che conobbe due edizioni nel giro di pochi anni.⁹ Il rifacimento brechtiano fondò a sua volta una tradizione scenica viva fino a oggi,¹⁰ come d'altronde sarebbe successo a quello approntato da Heiner Müller una ventina di anni dopo. Si tratta in questo secondo caso di una rielaborazione minimale della traduzione hölderliniana dell'*Edipo re* che andò in scena il 31 gennaio 1967 al Deutsches Theater di Berlino, per la regia di Benno Besson e con il titolo *Sophokles / ÖDIPUS, TYRANN / Nach Hölderlin / von Heiner Müller*. Oltre all'edizione come *Bühnenmanuskript* del 1967 esiste anche per questo spettacolo un volume che vuole essere documentazione del lavoro al testo, del suo spettacolo e del suo contesto.¹¹ Uscito nel 1969, esso raccoglie testi e immagini di varia natura – non si tratta però, anche a causa delle ben diverse circostanze di realizzazione, di un'operazione paragonabile al *Modellbuch* brechtiano; Müller non prese d'altronde parte alla sua redazione. Le recenti messe in scena confermano anche per la rielaborazione mülleriana una certa fortuna postuma¹² – sia dunque a un primo livello in

Gesellschaft dedicato a «Hölderlin und das Theater» (Berlino, maggio 2010), documentato poi nel trentasettesimo numero dello «Hölderlin-Jahrbuch» (2010/11) a cui rimando per approfondimenti.

⁸ Di questa rielaborazione brechtiana mi sono occupato nel dettaglio, specie per questioni filologico-testuali, in uno studio del 2004, a cui rimando anche per la vasta bibliografia specifica. Fra gli studi più recenti sul tema si veda il contributo di Sabine Doering nel fascicolo dello «Hölderlin-Jahrbuch» citato alla nota precedente.

⁹ Brecht/Neher 1949, 1955²; i vari materiali che compongono il modello sono poi stati editi in volumi distinti dell'edizione di riferimento per le opere di Brecht, qui e di seguito abbreviata con la sigla *GBA* seguita dal numero romano del volume e dall'arabo della pagina. La formula editoriale dell'*Antigonemodell*, in particolare la composizione di testo, commenti, indicazioni di regia *et cetera*, sarà replicata da Brecht e dal suo *entourage* per altri spettacoli e verrà presto ereditata in altre esperienze teatrali. In ciò, l'*Antigonemodell* fonda una tradizione che esprime al meglio il senso della *Theaterarbeit* del Berliner Ensemble.

¹⁰ Fra i recenti esempi di una certa risonanza segnalò la regia di George Tabori al Berliner Ensemble (Berlino 2006, cfr. sul tema Castellari 2013) e lo spettacolo diretto da Dimiter Gottscheff al Thalia Theater (Amburgo 2011). In scala minore, la rielaborazione brechtiana conosce una ricezione di una varietà tipologica simile a quella esperita dalla traduzione di Hölderlin: si pensi, in ambito ancora teatrale, alla performance del Living Theatre (1967) oppure, in prospettiva intermediale, alla realizzazione filmica del duo Jean-Marie Straub e Danièle Huillet (*Die Antigone des Sophokles nach der Hölderlinschen Übertragung für die Bühne bearbeitet von Brecht 1948*, D 1991/92).

¹¹ Müller 1969. In questo caso il volume raccoglie soprattutto materiale testuale nonché, assenti le fotografie di scena, bozzetti preparatori e simili. Lo spettacolo, diretto con successo da Benno Besson al Deutsches Theater, debuttò il 31 gennaio 1967.

¹² Fra le altre, segnalò anche qui la regia di Dimiter Gottscheff al Thalia Theater (Amburgo 2009). La rielaborazione mülleriana è a sua volta al centro di una fortuna per così dire autonoma, certamente trascinata come in Brecht dal nome dell'autore “terzo” dopo Sofocle e Hölderlin.

quanto traduzione (fortemente vicina alla riscrittura), sia nei gradi più complessi d'intertestualità delle riscritture brechtiana e mülleriana la versione di Hölderlin dei due capolavori tragici antichi, a lungo marginalizzata, è pervenuta al centro della prassi teatrale moderna e contemporanea, punto di partenza per l'ulteriore trasformazione che ogni testo conosce nelle sue realizzazioni intermediali.

A diversi livelli d'intensità e di profondità gli studiosi hanno discusso e interpretato le numerose questioni che emergono dal panorama che ho sommariamente descritto. Il lavoro hölderliniano su Sofocle, almeno a partire da Norbert von Hellingrath, è stato oggetto d'indagini e riflessioni a tutto campo, scandagliato nei suoi presupposti, nella sua tendenza generale e nel suo concreto risultato traduttivo e teorico, sia in prospettive centrate sull'opera di Hölderlin che secondo approcci più ariosi. Se non un'intera biblioteca, come per i *Trauerspiele des Sophokles*, la letteratura critica sull'*Antigone* brechtiana riempie a sua volta almeno un ampio scaffale – anche in questo caso si passa da analisi strettamente testuali, che hanno ad esempio permesso di stabilire la percentuale di testo hölderliniano rimasto invariato nella rielaborazione di Brecht (è il 19,5%), a interpretazioni e letture nell'alveo del Brecht riadattatore e regista, della *Antikerrezeption* in Germania o della millenaria storia della figura di Antigone. Ancora, buona ultima in questa rassegna, la critica mülleriana ha comunque dedicato all'*Ödipus Tyrann* l'attenzione che merita, specie nel contesto del confronto con il mito, col teatro antico e con il tragico – e con Hölderlin e Brecht, naturalmente.¹³

Le riflessioni che propongo qui e ora partono da tale discorso critico certo ampio e composito, nondimeno passibile di approfondimento, specie in alcune direzioni. In particolare, oltre a dare prosecuzione ad alcuni percorsi interpretativi che ho avuto occasione di disegnare in altre sedi, ho voluto accogliere l'invito del convegno a concentrarsi sulle pratiche dello scrivere, quindi nel caso in oggetto sulla particolare forma di scrittura creativa che Hölderlin fonda nella propria traduzione e il cui testimone viene raccolto da Brecht e da Müller nelle loro ri-scritture. Tale prospettiva, mi pare, permette di enucleare alcuni aspetti che, in realtà già presenti nel progetto-Sofocle di Hölderlin a inizio Ottocento, non sono stati sottolineati finora negli studi hölderliniani e tendono a essere discussi negli esempi novecenteschi come caratteristici delle scelte dei rielaboratori e non già come trasformazioni di un sostrato già incardinato nella scrittura, in senso lato, delle traduzioni di *Ödipus* e di *Antigonä*. Già il lavoro di Hölderlin su Sofocle è infatti segnato da una prassi di scrittura trasformativa e interpretante, progettualmente destinata alla performatività della parola sulla scena. Contro il *mainstream* della critica hölderliniana, io leggo nelle *Sophokles-Übersetzungen* una marcata continuità con il lavoro attorno alla tragedia *Der Tod des Empedokles* quale espressione di un progetto complessivo della scrittura hölderliniana per il teatro e sul teatro. Tale progetto insiste a mio parere sul discorso culturale contemporaneo a Hölderlin, come sua precisa e organica proposta per il teatro del proprio tempo. La rifondazione del rapporto tra antico e moderno trova nel cosiddetto “retour à Sophocle” (Lacoue-Labarthe) l'occasione non già per rifugiarsi nell'antico bensì per rimodulare – per l'ultima volta, sappiamo a posteriori – una scrittura *del* tragico e una riflessione *sul* tragico che vogliono essere assolutamente attuali e sono pensate per la concreta realizzazione scenica. Cerco ora di illustrare con alcuni esempi questa tesi,

¹³ Rimando ai già citati studi specifici per una bibliografia che qui non avrebbe senso affastellare.

che si pone in netto contrasto con la tendenza diffusa a vedere nelle traduzioni hölderliniane da Sofocle un dialogo solitario con il greco (la lingua e il mondo), certo nella coscienza della fondamentale cesura fra ellenico ed esperico, e/o lo slancio oltre il proprio tempo in una dimensione linguistica e filosofica inattuale per eccellenza. Nelle intenzioni di Hölderlin innanzitutto – ce lo dicono le lettere coeve¹⁴ – le due traduzioni erano pensate per poter essere rappresentate sulla scena. A ciò l'idea di farle pervenire a Weimar: Hölderlin era perfettamente consapevole che il teatro diretto da Goethe era da qualche tempo sede di una fiorente rivivificazione dell'antico che avrebbe portato di lì a pochi anni, dopo la messa in scena di diversi *Antikendramen*, alla prima rappresentazione in terra tedesca di una tragedia greca in forma "autentica" (per i tempi) – proprio di *Antigone*, come noto, ma nella traduzione di Rochlitz.¹⁵ Il fatto che, specie nella sua radicalità linguistica e nella sua interpretazione di Sofocle, Hölderlin fosse giunto a risultati non compatibili con l'estetica di Weimar non toglie alla scrittura hölderliniana per il teatro il suo insistere sul concreto presente scenico.

Di tale intenzione il progetto-Sofocle reca ampia traccia: nella realizzazione della traduzione e del commento, infatti, Hölderlin ha evidentemente davanti agli occhi anche la dimensione performativa. Sono proprio Bertolt Brecht e Heiner Müller i migliori testimoni della teatralità del linguaggio tragico tedesco che Hölderlin estrae dal confronto-scontro col greco – anzi, per entrambi gli *Stückeschreiber* novecenteschi è proprio la scoperta dello "Hölderlin-Ton" (Buck), della potenza gestuale e performativa del verso hölderliniano, a segnare il passaggio da un rapporto inizialmente abbastanza freddo-utilitaristico con la *Vorlage* (nel caso di Brecht una distanza non scevra di sospetti¹⁶) a un fascino che porta alla ricerca, proprio a partire da questo modello, di una *erhöhte Bühnensprache* (Brecht) e che ad esempio fa rimanere sostanzialmente prioritaria la dizione hölderliniana rispetto ad altre possibili traduzioni anche di fronte ai famosi-famigerati "errori".¹⁷ Oltre che nella traduzione-trasformazione dell'originale sofocleo che Hölderlin attua nei due *Trauerspiele*, anche nelle *Anmerkungen*

¹⁴ Si leggano le tre lettere all'editore Wilmans, rispettivamente del 28 settembre e dell'8 dicembre 1803 e del 2 aprile 1804, in cui Hölderlin insiste sulla volontà di far pervenire copia delle traduzioni a Schiller e a Goethe (cfr. *SLA*, VI).

¹⁵ Sul tema si veda almeno Flashar 2009: 47-57.

¹⁶ A tali cautele iniziali fanno contrappunto le attestazioni successive al lavoro sul linguaggio hölderliniano, su cui l'Augustano confessa ad esempio il giorno di Natale del 1947: «Hölderlins Sprache verdiente tieferes Studium, als ich ihr diesmal widmen konnte. Sie ist von erstaunlicher Radikalität.» (cfr. *Arbeitsjournal* 25.12.1947; *GBA* XXVII: 258).

¹⁷ Ciò vale, secondo differenti modalità, per entrambi. Una disamina specifica della rielaborazione brechtiana mostra come l'occasionale recupero della lettera sofoclea non segua necessariamente al riconoscimento di un errore di traduzione (cfr. Castellari 2004). Nel caso di Müller, poi, la gestione anti-normativa dell'"errore" è parte integrante dell'*modus* di intervento sul testo hölderliniano: «Es gibt eine Stelle in der Hölderlin-Übersetzung, wo er formuliert, daß Ödipus sich frohlockend die Augen aussticht. Das ist ein schlichter Übersetzungsfehler, das steht nicht drin bei Sophokles. [...] Da hat er eine Vokabel falsch übersetzt, aber damit kann man natürlich ungeheuer viel anfangen. Das ist ein ganzes Konzept, das ist ein philosophisches Konzept, und diese Fehler waren mir das Interessanteste bei Hölderlin». I testi di Müller sono citati con la sigla *HMW*, il numero romano del volume e l'arabo della pagina dall'edizione in dodici volumi curata da Frank Hörnigk, qui si tratta de *Die Form entsteht aus dem Maskieren*, *HMW* X: 346-363, qui 352. Sul tema si leggano le considerazioni di Christian Hippe in Castellari/Hippe/Schmidt 2011: 181-184; al saggio rimando anche con riferimento alle considerazioni degli altri autori e per una presentazione della bibliografia critica.

troviamo traccia di una spiccata consapevolezza verso aspetti direttamente inerenti la realizzazione teatrale delle tragedie. Tali elementi non sono finora stati valutati dagli studiosi, se non in quanto interpretati integralmente nell'ambito della riflessione sul tragico. A tale dimensione, però, le *Anmerkungen* aggiungono a mio parere anche quella della concreta strutturazione drammaturgica e rappresentazione teatrale. In ciò esse si pongono peraltro, come testo tardo prima del crollo, al culmine di una pratica interpretativa del testo drammatico anche in chiave scenica che qui non ho occasione di ripercorrere nel dettaglio e che accompagna la prassi di lettura e scrittura drammatica hölderliniana fin dai primi anni. Di più: l'intera concezione del teatro di Hölderlin è fin dalle acerbe e poco originali considerazioni del *Magisterspecimen* sulla cultura greca ben consapevole della dimensione performativa del testo e della sua realizzazione scenica nel consesso comunitario antico – per quanto non manchino, e sono decisamente *zeittypisch*, lamenti nostalgici sulla perdita di tale esperienza totalizzante.¹⁸

Vediamo quali tracce si ravvisano dunque, di una concezione anche teatrale delle due tragedie, nelle *Anmerkungen* – testi ardui, certamente, ma credo assai più indicativi in questo senso dei frammenti poetologici di Homburg. Si può certamente dire che alcuni passaggi delle *Anmerkungen* possono essere letti quali indicazioni di regia *in nuce* e sono assieme al lavoro corpo a corpo col greco esempio di una scrittura tragica che coniuga scrittura imitativo-creativa (la traduzione trasformante, appunto) e scrittura di commento. Penso anzitutto alle note considerazioni su «ritmo» e «cesura»/«interruzione controritmica» nelle sezioni d'apertura di entrambe le note (qui cito dal più diffuso passaggio nelle *Anmerkungen zum Ödipus*) e all'insistenza sulla «parola pura» come matrice del ritmo medesimo:

Dadurch wird in der rhythmischen Aufeinanderfolge der Vorstellungen, worinn der *Transport* sich darstellt, *das, was man im Sylbenmaasse Cäsur* heißt, das reine Wort, die gegenrhythmische Unterbrechung nothwendig, um nemlich dem reißenden Wechsel der Vorstellungen, auf seinem Summum, so zu begegnen, daß alsdann nicht mehr der Wechsel der Vorstellung, sondern die Vorstellung selber erscheint.

Dadurch wird die Aufeinanderfolge des Kalkuls, und der Rhythmus getheilt, und bezieht sich, in seinen zweien Hälften so aufeinander, daß sie, als gleichwiegend, erscheinen.

Ist nun der Rhythmus der Vorstellungen so beschaffen, daß, in exzentrischer Rapidität, die *ersten* mehr durch die *folgenden* hingerissen sind, so muß die Cäsur oder die gegenrhythmische Unterbrechung *von vorne* liegen, so daß die erste Hälfte gleichsam gegen die zweite geschützt ist, und das Gleichgewicht wird, eben weil die zweite Hälfte ursprünglich rapider ist, und schwerer zu wiegen scheint, der entgegenwirkenden Cäsur wegen, mehr sich von hinten her gegen den Anfang neigen.

Ist der Rhythmus der Vorstellungen so beschaffen, daß die *folgenden* mehr gedrungen sind von den *anfänglichen*, so wird die Cäsur mehr gegen das Ende liegen, weil es das Ende ist, was gegen den Anfang gleichsam geschützt werden muß, und das Gleichgewicht wird folglich sich mehr gegen das Ende neigen, weil die erste

¹⁸ Per il *Magisterspecimen*, intitolato *Geschichte der schönen Künste unter den Griechen* e redatto a vent'anni, rimando a *StA* IV, 1.

Hälfte sich länger dehnt, das Gleichgewicht folglich später vorkommt. So viel vom kalkulablen Gesetze.

Das erste nun der hier angedeuteten tragischen Gesetze ist das des Oedipus.

Die Antigona geht nach dem zweiten hier berührten.

In beiden Stücken machen die Cäsur die Reden des Tiresias aus.¹⁹

A queste considerazioni, relative alla strutturazione drammaturgica e alla possibile gestione registica degli equilibri macroformali delle tragedie, si accompagnano riflessioni su aspetti più specifici, pure di evidente sostanza anche teatrale. Si rileggano, in questa medesima prospettiva, inoltre, le considerazioni sul dialogo e sul coro,²⁰ o quel concetto eminentemente performativo di «parola mortalmente effettiva» che proprio Heiner Müller recupererà.²¹ E si guardi, infine, alle immagini che Hölderlin propone nella sezione finali delle *Anmerkungen zur Antigona*, dove con uno sguardo complessivo a vari drammi sofoclei si discute quella che noi oggi chiameremmo costellazione dei personaggi («Gruppierung der Personen») e le tragedie sono paragonate, proprio con tale rispetto, a pratiche olimpiche come la corsa, il pugilato e la scherma e con ciò intese in chiave eminentemente performativa, come corpi in azione ritmica:

Die Gruppierung solcher Personen, ist, wie in der Antigona, mit einem Kampfspiele von Läufern zu vergleichen, wo der, welcher zuerst schwer Othem holt und sich am Gegner stößt, verloren hat, da man das Ringen im Oedipus mit einem Faustkampf, das im Ajax mit einem Fechtspiele vergleichen kann.²²

Questa rapida discussione di alcuni tratti eminenti ha dunque sottolineato come sia le intenzioni sia la realizzazione del progetto-Sofocle siano caratterizzate anche dalla destinazione teatrale della scrittura e, parallelamente, come tale scrittura sia una dimensione che integra traduzione, riscrittura, riflessione e rappresentazione – in questo senso, la coppia *translation* e *rewriting* disegnata nel notevole studio di Charlie Louth può essere allargata al terzo polo, teorico, e al quarto, teatrale, che a lungo la

¹⁹ *StA* V: 196. Si vedano anche le complementari considerazioni nelle *Anmerkungen zur Antigona* in *StA* V: 265-66.

²⁰ Si legga ad esempio il secondo paragrafo della terza sezione delle *Anmerkungen zum Ödipus* (*StA* V: 201) e la parallela discussione nelle *Anmerkungen zur Antigona* (*StA* V: 269-70).

²¹ Cfr. le *Anmerkungen zur Antigona*: «Das griechischtragische Wort ist tödtlichfactisch, weil der Leib, den es ergreift, wirklich tödtet. [...] das tödtlichfactische, der wirkliche Mord aus Worten». (*StA* V: 269-70). Per Müller e il suo recupero di questo concetto holderliniano si veda il *Brief an den Regisseur der bulgarischen Erstaufführung von PHILOKLET am Dramatischen Theater Sofia* (27.03.1983), in cui proprio smarcandosi dalla tradizione brechtiana accosta il «massacro delle idee» cui sono sottoposti i corpi «dem tödtlichfactischen Wort, das Hölderlin aus der Sophokleischen Tragödie grub, damit er sich die Stirn daran zerschlagen konnte, weil es seine Gegenwart nicht mehr begriff, dem Wort als Tatsache, dem Mord aus Worten, dem Terror, der einsetzt, wenn Praxis theoretisch wird, wie die Jagd des Ödipus nach der Wahrheit des Orakels.» (*HMW* VIII: 260) Emerge da questo passaggio la perdurante presenza del lavoro sullo *Ödipus* e in generale sul teatro holderliniano anche nel successivo percorso di Müller: il rifacimento del 1967 pare dunque aver avuto lavoro seminale, anche nella sua natura di confronto col *Modell* brechtiano.

²² *StA* V: 271. La dimensione agonale è qui unita dunque alla pratica gestuale e performativa e anticipa curiosamente l'attenzione brechtiana per il pugilato e in generale per lo sport e il suo pubblico di massa negli anni di Weimar.

critica ha considerato secondario, logicamente e per importanza.²³ Già dunque in Hölderlin il materiale tragico non viene affatto consegnato al pubblico, come vorrebbe gran parte degli studiosi, in quanto *Lesedrama* e tanto meno quale esercizio antichistico. Al contrario, esso si configura nel 1804 come culmine della ricerca sperimentale (letteraria, filosofica e teatrale) sulla tragedia, in un rinnovato rapporto tra antico e moderno, che la scrittura hölderliniana persegue da almeno un decennio. La ricezione poi, ho già avuto modo di accennarvi, ha ampiamente confermato e approfondito la destinazione eminentemente teatrale delle due traduzioni da Sofocle. In quanto rielaborazioni, le operazioni di Brecht e di Müller si situano in diretta continuità con il progetto-Sofocle: la scrittura imitativo-creativa di Hölderlin diviene a sua volta oggetto di ri-scrittura secondo modalità che, nella loro diversità, propongono interessanti punti di contatto. Senza poter entrare in una discussione dettagliata dei due casi specifici, vorrei qui riflettere su quale tipo di (ri-)scrittura produca in Brecht e in Müller il lavoro su Hölderlin, che parte per entrambi in sordina e come detto conosce intensificazioni in parte inaspettate.

Per Brecht la riscrittura avviene fin dall'inizio con un sostanziale equilibrio fra citazione, variazione e imitazione della *Vorlage*. Al di là della complessiva transmutazione alla quale, secondo la terminologia genettiana, Brecht sottopone la vicenda antica, con riferimento al materiale linguistico Brecht procede sui tre regimi trasformativi citati, che vengono anche combinati, e ricorre solo in pochissimi casi direttamente al testo sofocleo, attraverso altre traduzioni. Possiamo dire che le varie pratiche ipertestuali possono essere viste come un *continuum* che va dal grado zero della citazione letterale alla minima variazione (con qualche gustosa sorpresa a guardare i dattiloscritti del Brecht-Archiv) alla variazione più complessa e infine all'aggiunta di brani del tutto nuovi ma redatti in stile, per così dire, *à la Hölderlin*. Il risultato complessivo è complicato ulteriormente dal ricorso ad altri repertori citazionali e linguistici, su cui non mi soffermo, e diviene ancora più interessante se allarghiamo lo sguardo oltre lo stretto rapporto fra i due testi (*Vorlage – Bearbeitung*) e guardiamo al lavoro complessivo su Antigone come documentato dallo *Antigonemodell*. La prassi del commento, già presente come visto in Hölderlin, entra qui potentemente in gioco, e a vari livelli: nel *Vorwort*, su un piano più teorico, e nelle varie indicazioni di regia che accompagnano e, appunto, commentano concretamente le immagini di scena e le varie scelte operate nel corso delle prove e della messa in scena. Interessante notare come nel *Modellbuch* il testo concretamente recitato sia pubblicato in sede separata, in calce al vero e proprio modello, mentre ad accompagnare la documentazione dello spettacolo siano i versi della cosiddetta *Antigone-Legende*, un testo ibrido fra narrazione e commento che ha in origine la classica funzione didattica brechtiana di trasportare la vicenda in terza persona per permettere all'attore di straniare il ruolo – fin nei meandri di questa composizione di servizio, non destinata alla recitazione ma alle prove, entra la rielaborazione imitativa del *ductus* hölderliniano, e la sua pubblicazione in luogo del testo drammatico mi pare possa essere intesa quale sua emancipazione dal puro valore funzionale e ampliamento alla dimensione di commento.

In Heiner Müller, di primo acchito, domina una pratica di riscrittura assai diversa rispetto a Brecht: il drammaturgo sassone infatti interviene in ben pochi punti sul

²³ Si veda Louth 1988, in particolare le pp. 150-210.

testo hölderliniano (prova, a suo dire, della potenza ed efficacia della *Vorlage*²⁴), giocando in punta di piedi con alcune microvariazioni che vanno a sottolineare in particolare alcuni filoni tematici: destino, potere, solitudine. La copia della *Große Stuttgarter Ausgabe* conservata allo Heiner-Müller-Archiv, su cui a quanto ho potuto ricostruire Müller ha svolto almeno una fase del suo lavoro sul testo, reca pochissimi segni a matita. Tale differenza quantitativa rispetto ai massicci interventi di Brecht sull'altra tragedia non corrisponde ad ogni modo a una minore varietà qualitativa. Anche Müller, in cui come è stato scritto si riscontra una «dominante Zitatstruktur»²⁵, opera sia in regime imitativo, sia in regime trasformativo e tratta gli “errori” hölderliniani con compiaciuto fare eretico. La dimensione del commento, poi, come noto centrale nel teatro di Müller, trova espressione assai intensa nello *Ödipuskommentar*, testo in versi pensato in origine come prologo allo spettacolo e traccia corposa di una rilettura della vicenda tebana che nella cauta rielaborazione emergeva a singoli lampi. Il confronto con lo Hölderlin traduttore e interprete di Sofocle, per altro, accompagnerà Müller anche negli anni successivi, vuoi in sede di riflessione vuoi nel lavoro ancora traduttivo-rielaborativo su Shakespeare e su Eschilo.²⁶

In entrambi i casi, dunque, le direttrici di scrittura presenti nel modello hölderliniano divengono i solchi all'interno dei quali procedono, ciascuno con la propria serie di scelte, i rielaboratori novecenteschi. Come ho tentato di mostrare, ciò rivela una consapevolezza drammaturgica e teatrale già del lavoro hölderliniano molto più ampia di quanto finora giudicato in sede critica. Se nel caso di Brecht, poi, domina la trasformazione intertestuale, anche complessa, spesso con aggiunte disparate o in regime imitativo, e assumono grande peso la dimensione intermediale dello spettacolo e il suo portato didattico per il teatro a venire (*Modell*), in Müller spicca il lavoro di cesello su di un impianto testuale quasi integralmente mantenuto fedele all'originale e ha pure un ruolo importante il gesto (auto-)interpretativo, in una prospettiva non più e non certo didascalica quanto piuttosto di riflessione intellettuale e politica (*Kommentar*). Si potrebbe, in altra sede, approfondire la dinamica che porta Müller a determinate scelte sullo sfondo del rapporto agonale proprio con il teatro brechtiano – in tale prospettiva, il lavoro di Müller si rivelerebbe una ri-scrittura, certo, del Sofocle hölderliniano, ma allo stesso tempo anche una ri-scrittura (critica) della modalità brechtiana di affrontare la rielaborazione di un “classico” in senso lato. D'altronde, anche tali considerazioni ci farebbero tornare alla natura spiccatamente teatrale delle traduzioni di Hölderlin, che proprio in quanto tali si offrono a differenti percorsi di rivivificazione per la scena moderna e contemporanea.

²⁴ «Mir fiel ein», sostiene Müller a posteriori, «daß es eben diese Übersetzung von Hölderlin gibt, die zum Besten gehört, was es so in deutscher Sprache überhaupt gibt, und ich sah eine Möglichkeit, mit wenig Arbeit das zu machen. [...] Es [ist] einfach ein großer Text, den man so verwenden muß, wie er geschrieben ist, auch mit den Fehlern, die drin sind. (*Die Form entsteht aus dem Maskieren*, HMW X: 352; cfr. *supra*, nota 22.)

²⁵ Hippe/Castellari/Schmidt 2011: 180, la definizione è di Christian Hippe.

²⁶ Cfr. ivi: 1881-90; per il testo mülleriano HMW I: 157-58. Per i successivi richiami a Hölderlin cfr. *supra*, nota 21.

Bibliografia

Sigle

- GBA* = Hecht, Werner/Knopf, Jan/Mittenzwei, Werner/Müller, Klaus Detlef (Hg.) (1988-2000): Bertolt Brecht. Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe. Berlin, Weimar, Frankfurt am Main.
- HMW* = Hörnigk, Frank (Hg.) (1998-2011): Heiner Müller. Werke. Frankfurt am Main.
- SLA* = Beißner, Friedrich/Beck, Adolf (Hg.) (1943-1985): Friedrich Hölderlin. Sämtliche Werke. Stuttgart.
- Brecht, Bertolt/Neher, Caspar (1949): *Antigonemodell 1948*. Redigiert von Ruth Berlau. Berlin. 1955².
- Castellari, Marco (2002): *Friedrich Hölderlin. «Hyperion» nello specchio della critica*. Milano.
- Castellari, Marco (2006): *Hölderlin im italienischen Theater*. In: “Estudios Filológicos Alemanes” 12, 301-318.
- Castellari, Marco (2012): *Antico, moderno, futuro. Fondamenti e prospettive del teatro di Hölderlin*. In: “Humanitas” 67/1, 93-100.
- Castellari, Marco (2013): *Taboris letzter Brecht: «Antigone»-Variationen 2006*. In: Fornaro, Sotera/Summa, Daniela (cur.): *Eidolon. Saggi sulla tradizione classica*. Bari, 11-22.
- Castellari, Marco/Hippe, Christian/Schmidt, Elaine (2011): *Hölderlin in Heiner Müllers Theater*. In: „Hölderlin-Jahrbuch“ 37, pp. 172-197.
- Flashar, Hellmut (1988): *Hölderlins Sophoklesübersetzungen auf der Bühne*. In: Jamme, Christoph/Pöggeler, Otto: *Jenseits des Idealismus. Hölderlins letzte Homburger Jahre (1804-1806)*. Bonn, 291-317.
- Flashar, Hellmut (2009): *Die Inszenierung der Antike. Das griechische Drama auf der Bühne. Von der frühen Neuzeit bis zur Gegenwart*. Zweite, überarbeitete und erweiterte Auflage. München.
- Hölderlin, Friedrich (1991): *Edipo il tiranno*. Introduzione di Franco Rella. Traduzione e cura di Tommaso Cavallo. Milano.
- Hölderlin, Friedrich (2001): *Tutte le liriche*. Edizione tradotta e commentata e revisione del testo critico tedesco a cura di Luigi Reitani. Con uno scritto di Andrea Zanzotto. Milano.
- Kreuzer, Johann (Hg.) (2002): *Hölderlin-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart.
- Lacoue-Labarthe, Philippe (1998): *Métaphrasis suivi de Le théâtre de Hölderlin*. Paris.
- Louth, Charlie (1998): *Hölderlin and the dynamics of translation*. Oxford.
- Müller, Heiner (1969): *Sophokles. Ödipus Tyrann. Nach Hölderlin*. Berlin (Ost).