

Brina Daniele

Anno Accademico: 2005/2006

Letteratura tedesca

LAUREA SPECIALISTICA IN SCIENZE UMANISTICHE

**LA PAROLA CHE CONDANNA E LA
CRISI DEL LINGUAGGIO:
LA PENTESILEA DI H. VON KLEIST E
LA MORTE DI EMPEDOCLE DI
F. HOELDERLIN**

INDICE

CAPITOLO 1

Pentesilea: la terribile grazia che lacera e condanna il linguaggio..... pag. 3

CAPITOLO 2

Hoelderlin e il linguaggio.....pag.14

CAPITOLO 3

Conclusione.....pag.26

CAPITOLO 1

Pentesilea: la terribile grazia che lacera e condanna il linguaggio

“Quante, attaccate al collo dell’amante, ripetono di continuo queste parole: che l’amano, oh, l’amano così tanto, che per amore potrebbero anche mangiarlo; e dopo ripensando alla parola, le pazze! scoprono di essere sazie fino alla nausea. Vedi, mio amato, per me non fu così. Guarda: quando io mi avvinghiai al tuo collo, lo feci davvero, nel senso autentico della parola; non ero così pazza come sembravo.”

Pentesilea, scena XXIV

Pentesilea, tragedia redatta da Heinrich Von Kleist nel 1805, racchiude la più intima natura e utopia teatrale dello scrittore: *Der ganze Schmutz zugleich und Glanz meiner Seele*, ovvero tutta la sozzura e insieme lo splendore della sua anima.

Il mito originario narra che Pentesilea, figlia di Marte e Otrera nonché regina delle amazzoni, fu uccisa da Achille che finì per innamorarsi della sua stessa vittima. In questo modo la leggenda giunge a Kleist che, in un clima come quello del romanticismo tedesco, non accetta uno sviluppo e un epilogo drammatico così semplice. Tutto viene completamente ribaltato e sarà l’amazzone che, invaghitasene mostruosamente, arriverà ad uccidere l’eroe ellenico e farne scempio. Il dramma viene decisamente complicato da un continuo altalenarsi di ambiguità, perdite di sicurezza, inversione di ruoli in modo che nessuno conosca la propria

specificità. In tal senso questo scritto è considerato molto moderno e attuale.

Pentesilea infatti ha insito già nel suo stesso nome la contraddizione posta in evidenza inizialmente: *penthos* e *silas*, cioè l'unione del lutto e del dolore con lo splendore.

Questo può solo certamente significare che l'anima è un enigma denso di mistero che non si scioglie mai. La protagonista è una sorta di autoritratto svisato, defigurato e defigurante che Kleist rende meravigliosamente a livello descrittivo ed espositivo, in cui gli stessi grafemi nel loro insieme assumono valore inquietante ed indicano spesso tutt'altra funzione rispetto al loro significato e alla loro consueta valenza.

Pentesilea si fa portatrice di questo enigma assumendo le connotazioni di diversi sembianti mutevoli dal volto e dall'anima totalmente illeggibile che costantemente occultano qualcosa.

Ed è attraverso questa *enigmatica sfinge* che l'autore pone l'attenzione sul suo ideale drammaturgico, dove il personaggio contiene in sé polarità diverse, forze disgreganti che lo collocano incessantemente sull'orlo del vuoto. Il soggetto è insomma vittima di quest'anima che non discerne lo splendore dal lutto, la bellezza dalla sozzura.

Kleist delega dunque a lei la propria effigie personale, un autentico paradosso inscindibile che emerge a livello di linguaggio, imputando una impossibile separazione tra bene e male e venendo così a minare alcune certezze sociali ed etiche.

Pentesilea costituisce un vero e proprio impeto della natura, un insieme di forze che erompono e che proprio in virtù di ciò viene pensata dallo scrittore come un'opera più leggibile che riproducibile a teatro.

Essa è infatti una tragedia di parole in cui il gesto non basta per esprimere i moti dello spirito dell'eroina amazzone, nonostante questi reclamino un'attenzione scrupolosa; essi non sono mai veramente decifrabili.

Metafore, paragoni sconcertanti e tensioni verbali plasmano un personaggio che fonderà invece un modo di essere del linguaggio.

La retorica di questo testo tenta spesso di coprire ciò che emerge continuamente cioè la *physis*, il caos, l'informe, l'essere altro da sé. Il linguaggio dunque maschera per rendere tollerabile qualcosa che viene esposto e che sarebbe altrimenti irrapresentabile.

Pentesilea e Achille sono loro stessi delle maschere, non dei personaggi; la loro sostanziale identità viene occultata dalle parole che inizialmente differenziano i due protagonisti.

La stessa opera si svolge in un luogo di caos primogenio, ovvero il campo di battaglia. C'è l'azione tragica che deve essere consumata ed è così impellente che come una furia travolge persino qualsiasi scansione in atti. La scena è sempre la stessa che appare in modi diversi.

E' infatti il codice linguistico che deve farsi portatore dell'essenza di questa tragedia.

Iniziando ad analizzare la parola come nucleo portante dell'opera, già dalla prima scena si evincono alcuni aspetti molto interessanti.

Il linguaggio ci parla appunto di un campo di battaglia come luogo dove viene perpetrata la violenza e i periodi sembrano articolarsi verso la rappresentazione a livello verbale della violenza stessa. Ciò non è però sufficiente. La questione si problematizza e lega alla lingua tratti e caratteristiche semantiche collegate alla contesa tra i sessi, in cui il colpo e la violenza fisica sono intrise di una forte connotazione erotica; ad

esempio nella quarta scena il campo viene presentato come il letto della battaglia così come *Schlag*, che in tedesco significa colpo fisico e deriva dalla parola *Geschlecht*, sesso, introduce nel testo con evidente oltre che preciso gioco di parole una metafora e una sovrapposizione concettuale che sarà una delle chiavi interpretative dell'opera.

La tendenza a questo pandemonio di passioni viene sottolineata anche dai pullulanti paragoni tra l'umano e l'animalità.

Pentesilea definita in maniera ridondante cagna, lupa, centaura, iena, belva inferocita, pertiene sia il campo semantico della violenza sia quello dell'eros, cancellandone quindi tutte le differenze che ne intercorrerebbero.

La battaglia che si sta per combattere è priva di ragioni; greci e amazzoni non conoscono il motivo del loro scontro, è semplicemente qualcosa che erompe, un desiderio che impelle e che costringe alla lotta, così come la regina delle amazzoni è colei che scardina qualsiasi criterio e qualsiasi senso.

Questa forza caotica primordiale dilaga ed irretisce anche la retorica del linguaggio convenzionale; ad esempio la lingua dei greci tenta di marcare le differenze da Pentesilea, la figura agli antipodi dell'ordine e della ratio, ma invano, senza risultati.

Tutto viene condotto all'indistinzione e alla confusione.

Questo continuo rompicapo che via via anziché risolversi si complica, mescola pulsione erotica e violenza di cui emblematica è anche la metafora di un talamo composto da guanciali di bronzo in cui il Pelide arriva ad affermare " per Giove, per il dio del tuono, ciò è avvenuto perché non ho ancora trovato il posticino fra i cespugli, dove indisturbato, esattamente come il suo cuore vuole, prenderla

ardentemente tra le braccia su guanciali di bronzo"¹; e nella tredicesima scena " la mia intenzione è, lo devo dire, di fare con lei quello che ho fatto col fiero figlio di Priamo"². In questi passi è palese come anche il modo di esprimersi dapprima apparentemente razionale di greci e troiani venga condotto in un turbine di logica ferale e brutalmente aggressiva.

Nella lingua delle amazzoni e in quella del popolo greco c'è la volontà di porre argini ad un *apeiron*, ad un nulla che è il risultato derivante da Achille e Penthesilea, due sembianti identici il cui codice linguistico tenta di occultare pulsioni arcane per riproporre un mondo dominato da Apollo e non da Dioniso.

Il paradosso irrisolvibile sta proprio nel fatto che la logomachia tra i due protagonisti, la loro battaglia di amore e violenza fatta prevalentemente di parole, conduce Penthesilea alla folgorazione passionale verso l'eroe greco che, se da un lato è espressione della più alta sublimazione di un desiderio, dall'altro fa emergere quel *penthos*, quel lutto generatore di un caos incontenibile che fa precipitare il linguaggio ad uno stadio zero, ad un livello di totale incomprendibilità.

Quello di Kleist è un teatro irrapresentabile dunque, in cui i protagonisti si sottraggono alla messa in scena perché il dramma è tutto incentrato nella tensione verbale e retorica.

Già dall'inizio del testo la sintassi virile e sicura con cui i greci parlano, si dimostra come una forma di difesa verso la figlia di Otrera e Marte.

Ma questa immagine di ordine viene messa subito in scacco all'apparizione di Penthesilea, caricandosi di un erotismo perverso e lascivo.

¹ H. Von Kleist, *Pentesilea*, Einaudi, Torino, 1988, pag. 20;

² Ibid., pag. 47;

E' la caduta di chi incrocia il volto dell'enigmatica sfinge, di colei che non è leggibile. La scrittura tenta nel corso dell'opera di guardare e descrivere questo volto ma non lo spiega, o meglio non riesce a farlo; il linguaggio si rompe, è franto, non sa più definire, è un limbo in cui i segni sono stati cancellati, azzerati e spossessati da ogni codice di interpretazione.

Il volto, elemento centrale che dovrebbe esprimere il significante dell'anima degli uomini e delle verità, qui viene visto come qualcosa di perturbante che, alla fine, dovrà addirittura essere celato.

Achille, inizialmente, sembra l'unico a riconoscere la protagonista chiamandola per nome. Egli sfrutta il tentativo di poterla contenere e fissare in qualche modo ricorrendo spesso ad allegorie bestiali e zoomorfiche (cerva, iena) per portare a termine il suo obiettivo, rinviando continuamente ad una congiunzione speculare tra universo umano e ferino.

Ma ciò sarà l'ennesimo inefficace tentativo che condurrà l'amazzone a trasformarsi per divenire a fine opera colei che nessun nome nomina.

Il collegamento dunque tra volto e parola sta proprio in un azzeramento semiotico.

In una prima fase la lettura del testo è esperibile solo attraverso la parola, ma al suo termine, quando anche i linguaggi non verbali cesseranno di elaborare aree di senso, saranno solo il silenzio e il nulla a convergere sulla scena. Tutto crolla e i misteri restano senza soluzione, oltre che senza significato.

Pentesilea è il problema di come dire l'indicibile sia a livello di rappresentazione, sia a livello della parola.

Il linguaggio si fa talmente espressivo da generare un grado della significazione pari alla letteralità pura, dove è proprio il senso letterale dei termini a decidere: sia Penthesilea che Achille infatti moriranno a causa di una parola; la prima si ucciderà con un pugnale che alla fine non ci sarà realmente, ma sarà un'arma forgiata con il linguaggio stesso e composta dal significato e dal significante di questa stessa parola, metaforizzata dalla sua stessa forza poetica; Achille invece soccomberà all'esplosione della rima *Küssen / Bissen*, baci e morsi.

Lettera e letteralità portano il testo oltre ogni possibile comunicazione e rivelazione, verso un ritorno ad una lingua delle origini dove le parole denudano le intenzioni.

La scrittura e la sintassi giocano un ruolo assai determinante; abbiamo detto che tutto è un segno che però non si lascia esporre e decodificare, dove confusioni cromatiche di bianco e porpora, purezza e sangue e connotazioni erotico-violente si alternano senza giungere ad una vera e propria sintesi.

Tutto è enigma, non solo Penthesilea ha questa valenza.

E' nuovamente il linguaggio a dimostrarci come Achille sia uguale a lei, descrivendolo con i medesimi termini e metafore della regina amazzone, trasformando i due contendenti/amanti in prosopopee dei volti di un'assenza. Giochi di vocaboli, di paragoni, di identità mascherano la lingua, la quale li conduce alla ripetizione ossessiva di una lacuna, di un *vacuum* che verrà celato.

Dopo l'atto tremendo che Penthesilea ha commesso, divorare Achille, è come se subentrasse un ulteriore nulla; emerge ancora qualcosa che fa crollare la compagine retorica già instabile del testo. Il silenzio diviene protagonista. Niente può più essere visto per quello che è.

Il velo bianco da cui l'amazzone è coperta altro non ostenta che il nulla, la cancellazione di ogni cosa, la caduta di tutti i significati e significanti.

Pentesilea, come esprime precisamente la germanista Anna Chiarloni "diventa il simbolo di un principio anarchico che sfugge a qualsiasi costrizione razionale, che non sa e non vuole assoggettarsi alla norma"³... neppure a quella del linguaggio. E' questa amazzone che diviene la voce del mistero orrendo che confonde errore e piacere, orrore e amore, baci e morsi, spalancando porte in primis sulla crisi della ragione e del senso.

A tal proposito è importante sottolineare la questione onomastica legata a Pentesilea, già prima accennata.

Nessuno la chiama per nome, eccetto Achille che inizialmente la riconosce. Questo processo di agnizione non farà altro che complicare le cose, ingarbugliando ancor più l'enigma sull'identità.

La protagonista non vuole essere un nome e vuole rimarcare questo deficit definendo gli altri e definendosi per ruoli; è il popolo che l'apostrofa dicendo "tutto ciò che la definisce viene dall'esterno"⁴.

La germanista Anna Chiarloni poco fa citata, nell'introduzione all'opera di H. Von Kleist, racchiude questo concetto nella formula *Nomen est omen*, ovvero il nome come imperativo categorico del personaggio e come metafora del suo destino.

Pentesilea infatti, come già detto è, in greco, colei che forza l'uomo al lutto e allo splendore nel medesimo tempo, "colei che nessun nome nomina", come viene definita nella ventitreesima scena della tragedia.

³ H.Von Kleist, *Pentesilea*, Einaudi, Torino, 1988; cit. in introduzione di A. Chiarloni, pag. XIII;

⁴ H.Von Kleist, *Pentesilea*, Einaudi, Torino, 1988;

Dopo lo scempio del corpo di Achille di cui Penthesilea non si è ancora resa conto, non c'è più nessun nome per dire questo volto; non c'è più rappresentazione da aspettarsi su quel viso.

D'ora in poi l'eroina viene cancellata, occultata dal velo che segnala l'impenetrabilità di questo significante.

Tutto diviene sinonimo di un crollo verso l'abisso esplicito in particolare dall'arco che Penthesilea lascia cadere, sintomo di una fine dei ruoli, del regno, ma soprattutto dei segni e del linguaggio.

L'arco è l'emblema di qualcosa che viene teso fino a "baciare gli estremi", un "luogo" dove gli antipodi si toccano.

In questa figura simbolica e retorica si iscrive la circolarità formale e semantica del testo (l'arco), attraverso un gioco di specchi, richiami, corrispondenze, paradossi e anticipazioni di conclusioni.

Le scene della verità diventano quelle dell'inganno, amore e orrore, baci e morsi fanno rima e combaciano delucidando ancora una volta il carattere menzoniero di immagini, gesti e parole; sono avvisaglie ed indizi che devono condurre il lettore a guardare tutto volutamente con ambiguità senza una risposta chiara, dove ogni cosa è travisata e travisabile, compresi i termini e le profezie pronunciate dagli dèi.

Alla fine lo scandalo non si pone tanto nell'atto dello sbranamento, ma nelle parole; Penthesilea comprende, dopo essersi svegliata da una specie di *trance*, di essere l'artefice del dilaniamento del corpo dell'eroe greco, amato e bramato a tal punto da volerlo mangiare nell'apogeo di un furore erotico-passionale; ma non se ne pente; annuncia di essersi solo sbagliata a causa di una confusione linguistica (amore confuso con l'orrore e i baci con i morsi appunto). Infatti afferma nella ventiquattresima scena: "Mi sono, per Artemide sbagliata nel parlare,

perché non so dominare il labbro impetuoso; ma adesso ti dico chiaramente ciò che intendevo: questo, mio amato, e nient'altro. (Lo bacia)".⁵

Essa ha usato una lingua alla lettera, una lingua che fa l'azione e che non viene metaforizzata.

E' qui l'essenza del tragico nell'opera di Kleist: l'impiego di un linguaggio a livello zero da cui emerge il nulla che letteralizza tutto; una parola che diviene un altro volto della passione in cui prorompe un codice non socializzato ma impregnato di forza mitica.

Tutto è sospeso tra uno stato di coscienza e disperazione al di là del quale non resta che morire per "inebriarsi della gloria della perdita di sé"⁶.

Lo stesso Kleist in fondo non è mai completamente padrone della sua parola, composta da grovigli inestricabili di tensione e sentimento; le sue frasi, così come i suoi personaggi non sono delineabili entro limiti e contorni, non riescono a frenare gli eccessi e le frenesie.

Pentesilea è la chiave del dramma, la figura di un idioma manipolato sino al disconoscimento e alla catastrofe, la crisi di un ideale fondato su certezze e ragione destinato ad essere lacerato dalle voluttà. E' insomma colei che fa uscire l'indicibile, ciò che il linguaggio sociale non può permettersi di dire se non essendo indefinibile.

Infine è opportuno evidenziare il ritratto conciso ma al contempo eloquente ed efficace che il germanista Eugenio Spedicato dipinge dell'eroina kleistiana: " Essa è una rappresentazione tragico-metaforica della via dell'anima, che è la via di una sublime marionetta costretta a

⁵ H.Von Kleist, *Pentesilea*, Einaudi, Torino, 1988, scena XXIV;

⁶ E. Spedicato, *Il male passionale. La Pentesilea di Kleist*, Edizioni ETS, Firenze 2002;

divenire veggente e a perdere la sua innocenza, ma solo percorrendo la via della passione e del disumano, senza però che la sua nuova capacità possa portare agli altri e a sè stessa la salvezza.”⁷

⁷ E. Spedicato, *Il male passionale. La Pentesilea di Kleist*, Edizioni ETS, Firenze 2002;

CAPITOLO 2

HOELDERLIN E IL LINGUAGGIO

“Il linguaggio! Ognuno lo parla, ma da tempo è scaduto, nella vita di tutti i giorni, a mero strumento per intendersi, e si è svuotato d’anima. Non c’è che il poeta a parlarlo ancora con l’antico calore vitale. Per questo, quando lo ascoltiamo, le cose del mondo si risvegliano a nuova vita, e l’istante divino, dal quale il linguaggio ha tratto origine, ci sfiora.”⁸

1.1 HOELDERLIN : CONSIDERAZIONI GENERALI

Una delle più significative personalità annoverate generalmente tra i romantici è il poeta Friedrich Hölderlin (1770-1843); compagno e amico dei filosofi Schelling ed Hegel nonché ammiratore di Fichte, Hölderlin è un romantico che però visse fuori dai confini veri e propri del movimento. Abbraccia questa corrente culturale in quanto conciliatore di ambivalenze, di contrasti dell’anima in grado di fondere corpo e spirito, uomo e natura, terra e cielo.

Da un’altra prospettiva egli però capovolge la sua asserzione al romanticismo non risolvendo i sopraddetti contrasti; essi non vengono mai chiariti, pongono solo dei quesiti e dei problemi in cui domina la

⁸ W.F.Otto, *Il poeta e gli antichi dèi*, Guida Editori, Napoli, 1991;

rottura, la frattura di tutto a partire dalla forma, dai contenuti e dalle valenze della sua arte di scrittore e filosofo.

Difficile è sintetizzare una figura così complessa e poliedrica come quella di Hölderlin; le tematiche da lui affrontate sono davvero molte. La sua precipua e dominante idea, che diviene filo conduttore dei suoi studi e delle sue ricerche è la poesia stessa: la fede nella poesia come senso supremo della vita, come origine divina.

Solo il poetare può ricondurre ad una morale, ad un disinteresse per le cose materiali del mondo, ad una purezza delle passioni, alla contemplazione e alla libertà sublime dello spirito.

La poesia costituisce l'ingrediente basilare che può portare l'armonia nel cosmo, dove solo la parola del poeta può penetrare, capire e ristabilire l'equilibrio di tutto.

Già le prime opere di Hölderlin come le liriche e le prime stesure di Iperione, tragedia incompiuta, sono disseminate di considerazioni filosofiche che rivelano chiaramente l'influsso di Fichte e Schelling.

L'ideale ellenizzante di Iperione è in realtà uno degli ideali romantici, il famoso *εν και παν*, l'essere uno col tutto.

Questo tutto, che è anche uno, è la massima conciliazione di ogni cosa che si rivela nell'uomo, che può essere raggiunto non soltanto col pensiero e con la ragione, ma attraverso la bellezza e l'arte che tracciano la via alla filosofia; quest'ultima nasce dalla poesia e solo attraverso bellezza ed etica l'uomo ottiene una sintonia e un rapporto con l'Uno-Tutto.

Il compito di Hölderlin, quello del poeta, consiste nel costruire il sogno dell'essere, riportare l'armonia, una connessione mistica tra individualità e totalità nonché tra gli dèi e l'uomo, donando all'uomo medesimo la

libertà di coniugare le forze della sua anima, libertà che può essere ottenuta, paradossalmente, con l'esperienza del limite e della frattura.

L'uomo moderno è incapace di tale facoltà poiché l'ha perduta; a differenza dei greci, la contemporaneità dello scrittore non ha più nessuno che tuteli la simbiosi tra organico (la natura in armonia) e l'aorgico (il caos).

Unicamente grazie al vate l'umanità può riaffacciarsi e tornare ad assaporare, anche se per poco, il sentimento di una divina armonia concessa all'uomo.

La poesia ha ridestato, attraverso fratture e strappi, un poeta che riflette sul problema di un'origine, recuperabile tramite la memoria e il ricordo, rievocando una complessa nostalgia dell'antico come base per il futuro.

1.2 LA MORTE DI EMPEDOCLE E IL LINGUAGGIO

Il personaggio di Empedocle viene citato per la prima volta da Hölderlin al termine dell'*Iperione*, quando il suicidio del filosofo agrigentino e il suo gesto vengono motivati con la repulsione verso la temporalità; " E ora dimmi, dove troverò ancora rifugio? Ieri salii lassù sull'Etna. Mi ricordai del grande siciliano che, un giorno, stanco di contare le ore, fidandosi dell'anima del mondo e pieno di ardimentoso desiderio di vita, si precipitò nelle splendide fiamme"⁹. Così scriveva Hölderlin nell' *Iperione* e, ispirato da questo tema, l'autore arriverà a costruirne un'altra tragedia.

Le fonti che utilizza per questa sua nuova creazione derivano dalla "Vita di Empedocle" di Diogene Laerzio, filosofo siciliano.

La tragedia prodotta, *La morte di Empedocle*, ci è pervenuta in tre stesure successive e incompiute.

Empedocle, filosofo greco del V secolo a.C. nato ad Agrigento racchiude, attraverso l'angoscia in cui dèi e natura lo hanno gettato al punto di farlo suicidare nel cratere dell'Etna, il desiderio di immolarsi per la redenzione degli uomini, ma anche la sua ambizione di eguagliarsi agli dèi ed essere portatore della loro parola.

Il protagonista da sempre prediletto dai celesti e circondato da un'armonica quanto idilliaca natura, peccando di eccessivo orgoglio che lo conduce a proclamarsi dio, viene punito dalle divinità stesse.

Inizialmente vive isolato in un mondo ormai considerato "misero"; successivamente viene accompagnato al solo sacrificio che possa espiare e purificare la sua colpa: la morte.

⁹ F.Hoelderlin, *Iperione*, Feltrinelli, Milano, 1991;

“Tutto, tutto io conosco e domino...il mondo mi appartiene”; “la Natura, bisognosa di un signore, si è posta al mio servizio”¹⁰.

Con queste due frasi il filosofo agrigentino percepisce la sua superiorità che lo contraddistingue dagli uomini, ma che lo condannerà ad un’esistenza errante e solitaria proprio come la sua anima.

Diversi sono gli elementi fondanti e costanti in questa tragedia; uno tra i primi ad emergere è la concezione hölderliniana di Natura.

Di per sè essa risulta inanimata, quasi sterile e non assoluta; è viva grazie allo spirito che viene a lei dato dal poeta, il quale media e ripristina l’antica armonia del rapporto uomo-natura.

E’ solo l’immagine poetica che può riproporre una nuova natura, una natura come luogo del divino, che l’uomo moderno del tempo di Empedocle e di Hölderlin non può conoscere.

L’uomo moderno ha come nemico lo spirito del proprio tempo, vive in un’epoca che Hölderlin definisce *Dürftige Zeit*, il tempo della miseria che corrisponde al momento culminante di una scissione, quella dell’essere, poichè gli dèi sono scomparsi e la perdita di un autentico rapporto con la natura , Dio e con l’essere stesso sembra incolmabile.

Come già detto è il poeta che, in questo tempo di derelizione può di nuovo intravedere l’Uno-Tutto, la comunione mistica di individualità e totalità, quell’unità originaria che Hölderlin rappresenta e trova nell’età dell’oro greca.

Il compito del poeta consiste dunque nel ravvivare la memoria affinché l’uomo possa ritrovare la commistione armonica del tutto come all’origine; la concezione hölderliniana della poesia è di tipo sacro: il vate, un eletto, deve offrire ciò che la terra dà agli altri in cambio della

¹⁰ F.Hoelderlin, *La morte di Empedocle*, Milano, Garzanti Editore, 1998;

possibilità di essere vicino alle divinità; la natura, il paesaggio non sono altro che scenari dove il divino si rivela e si manifesta come esercizio della misura, dell'etica, in relazione all'azione dell'uomo.

Tornando alla tragedia, Empedocle, eroe a cui un fato ha deciso tutto per lui, subisce un destino fino al suo ultimo sacrificio.

Attraverso la sua figura traspare qualcosa che è andato in frantumi, un mondo spaccato, lacerato così come l'interiorità e l'essenza del protagonista.

Empedocle, dapprima prediletto da dèi e natura viene da questi abbandonato, subisce una perdita estrema. E' questo strappo che nella disperazione e nel tempo della miseria rivelerà al filosofo agrigentino la via del proprio destino: morire per riottenere la riconciliazione con il tutto, per pacificare forze tra loro antitetiche, come natura e tempo.

Il suo sacrificio però non ha solo la valenza d'espiazione di una colpa, ma di "pacificazione universale del conflitto umano. Empedocle non ha più un destino; è lui stesso il destino."¹¹

L'eroe greco si getta tra le fiamme dell'Etna; la perdita dell'equilibrio tra le forze che in lui si manifestano, l'organico e l'aorgico, lo conducono al gesto estremo, al ritorno nel caos indifferenziato, cioè nel fondamento celato di ogni natura.

Empedocle insomma soccombe affinché appaia questa forza originaria aorgica in grado di porgergli la verità dell'essere ponendo in risalto tutte le tensioni che ripercorrono l'essere stesso, ma senza portarle ad una soluzione; il senso di tutto resta sospeso, un momento in cui le fratture e i solchi significanti restano aperti e appare una cesura del senso da cui non si esce.

¹¹ F. Hoelderlin, *La morte di Empedocle*, Introduzione di C.Lievi, Torino Einaudi, 1990;

Questa è l'essenza tragica di Hölderlin, una conflagrazione perenne di forze non risolvibili inerenti il pensiero; la percezione della lacerazione, del tragico, attiene alla definizione stessa dell'essere.

Empedocle è infatti colui che tenta di salvare gli agrigentini dalla loro ribellione, colui che porta la parola che congiunge il mondo del caos con il dio. E' l'essere stesso ad essere tragico, spaccato; se l'eroe non si suicidasse vi sarebbe la compresenza tra l'umano e il divino.

Una spiegazione chiarificatrice di queste concezioni filosofiche hölderliniane ci viene fornita da Martin Heidegger.

Ciò che Heidegger postula e riconosce in Hölderlin è nuovamente la funzione del vate che poeta l'essere, colui che trova e rivela il punto in cui l'essere è denso, un luogo di pensiero poetante, celebrazione del sacro spazio dove il poeta ricorda gli dèi partiti, perduti. (*Dicht* in tedesco significa appunto denso ed è la radice delle parole *Dichter* e *Dichtung* cioè poeta e poesia).

La vera comprensione dell'essere non si trova nella filosofia teoretica per Hölderlin, bensì nell'estetica: l'arte, la poesia, regni della bellezza promettono una risoluzione e una salvezza dalla ferita grazie alla conservazione della memoria passata che, proiettata nel futuro, permette una guarigione.

Hölderlin è anche il poeta del linguaggio, tematica cardine nell'Empedocle e di altre sue opere.

Ad un primo livello il codice linguistico si pone come modello utilizzato dall'autore per esplicitare le proprie argomentazioni: rompe versi, parole, tutto diviene frattura e attraverso balbettii il poeta prepara l'avvento del nuovo Dio e di una nuova coscienza al mondo; "Quell'uno, il nuovo salvatore, riunisce sereno i raggi celesti e in lui si placa il dissidio del

mondo. E riconcilia gli uomini e gli dèi che vivono nuovamente uniti come un tempo. E lui stesso spezza, si getta, idolo del suo tempo, affinché una mano pura compia ciò che per lui, è necessario, il sacro spirito della vita.”¹²

La tragedia di Empedocle è disseminata di parole lacerate e laceranti, una serie di ferite sommate che rimandano alla ormai evidente missione poetica che grazie all’ausilio della memoria fa riaffiorare i ricordi di un’origine armoniosa; “Senza dubbio molte cose dovrei dire” dice Empedocle in alcuni passi, “ ma taccio, la mia lingua quasi non vuol servire più al colloquio mortale e a pronunciare vane parole [...] e lo spirito mio si fonderà nella parola, nella felice immagine l’enigma della vita troverà soluzione e renderà comprensibili le leggi umane.”¹³

Tutto è paradosso; sono parole e discorsi oscuri, che calano nell’abisso per permettere all’enigma esistenziale degli uomini di apparire e di rammemorare il tempo antico.

Queste fratture che lo scrittore rende visibili nel linguaggio sono le lacerazioni inerenti l’essere stesso, l’uomo.

Queste ferite non devono essere rimosse, bensì postulate, accettate come origine del conoscere, parti integranti dell’uomo in quanto capace di giudizio e conoscenza.

Alla base del discorso hölderliniano, il linguaggio va visto come un mezzo tramite il quale affrontare la vera essenza della sua idea: il problema etico sull’agire umano che possa riportare l’armonia dell’uno con il tutto.

Lo stesso autore ne *Il Fondamento dell’Empedocle* evidenzia il fatto che ci sia un momento in cui l’eroe, Empedocle in questo caso, debba

¹² F. Hölderlin, *La morte di Empedocle*, Torino Einaudi, 1990;

¹³ Ibid.;

mostrarsi nella sua debolezza affinché possa manifestarsi una totalità originaria.

La morte dell'eroe è il presupposto per un nuovo ordine.

Empedocle buttandosi nel vulcano, tornando all'aorgico, pone in luce le verità dell'essere, il tragico che è insito ad esso stesso e le forze che in lui confliggono marcando una frattura che resta aperta.

Il problema empedocleo consiste proprio nel cercare di far convergere la vita nel suo formarsi caotico e organico, nel costante avvicinarsi di queste due forze senza risultato che lo porterà all'atto suicida.

Le medesime forze, come direbbe Hölderlin, sorreggono il divenire di Empedocle, un divenire dell'essere, ma anche del linguaggio stesso che ha bisogno di un tracollo, di una morte, di una frattura per evolversi e per ottenere una rivelazione.

Hölderlin imputa al filosofo agrigentino la forza del linguaggio tragico come qualcosa di equiparato all'essere e l'unico in grado di capirlo. Ciò che accade in esso infatti avviene anche nel linguaggio.

L'essere non riesce a manifestarsi come uno-tutto; come spirito del tempo si palesa solo parzialmente; come totalità non si può esprimere in ciò che è reale, ed è in questo trapasso, da parziale a totale, da reale a non reale, che si gioca la creazione del mondo nuovo.

La rivelazione dell' uno-tutto si dà in un momento di declino, di rottura, di forze sospese in cui nuovo e vecchio sono commisti.

E' quindi questo il momento del trapasso, il declinare nella morte che da una parte fa irrompere l'aorgico, dall'altra l'organico; la tragedia si palesa nell'evidente fatto che da un lato ho il nulla, dall'altro la promessa del tutto, della creazione.

Questa equazione della forza del movimento nell'essere si equivale nel linguaggio.

Il linguaggio tragico è quello più vicino all'origine e in grado di percepire la medesima cosa che si compie nell'essere: la lacerazione che sottende il suo stesso divenire.

Il codice linguistico, nel suo valore ideale, racconta l'essere e le sue fratture nella sua confusione e unità travagliata da opposizioni sempre aperte e indisposte verso una sintesi.

Per Hölderlin le cesure sono parole, parole di grado zero il cui senso viene interrotto, parole dilaniate e smembrate che arrivano ad incarnare l'antiparola.

Il tragico, che appare per merito di strappi, rileva e rivela un linguaggio vuoto, un abisso, l'enigma puro, la verità dell'essere.

La morte di Empedocle infatti, non è altro che una riflessione sul tragico, sul linguaggio e sull'essere.

Come già detto, il filosofo che si fa portatore delle istanze hölderliniane sulla lingua è Martin Heidegger.

"L'essere", dice Heidegger, "si svela nel linguaggio autentico della poesia".

Nell'opera *Lettera sull'Umanesimo* e nella sua conferenza su *Hölderlin e l'essenza della poesia* il filosofo, inoltre, afferma che "il linguaggio è la casa dell'essere i cui guardiani sono pensatori e poeti."¹⁴

La parola assume un carattere sacrale: la poesia, lingua originaria, dà nome alle cose e fonda l'essere.

Questa fondazione però, secondo Heidegger non è opera dell'uomo, bensì un dono dell'esistenza.

¹⁴ G.Moretti, *Il poeta ferito. Hölderlin, Heidegger e la storia dell'essere*, Editrice La Mandragora, Imola, 1999;

Nel linguaggio del poeta non è l'uomo che parla, ma il linguaggio stesso e in questo l'essere, la cui rivelazione avviene attraverso i vari aspetti dell'essere medesimo cioè la terra, il cielo, il divino e il mortale.

Di conseguenza il giusto atteggiamento dell'individuo nei confronti delle "entità viventi" è quello del silenzio per ascoltare la vera essenza dell'essere.

La tragedia di Empedocle è permeata da queste concezioni.

La natura e l'arte, fonti inesauribili del linguaggio poetico, ma anche Empedocle stesso, parlano grazie alla forza mediatrice e creatrice della parola dei vati, dei prediletti.

Il protagonista di quest'opera viene visto da molti critici come un nuovo Prometeo che porta ai mortali la fiamma della vita, il portatore di una parola che significa coscienza del tragico e della scissione.

Il monte Etna, luogo in cui vive la natura originaria, insieme all'abisso, può garantire il perpetuo rinnovarsi della vita tra ragione, mito ed emblematicità.

L'idioma usato da Hölderlin è molto particolare; egli non sceglie le parole in base al loro peso, alla loro pregnanza semantica, bensì secondo la loro attitudine al volo, al loro slancio per staccarsi dal mondo terreno verso quello superiore, alto e divino; l'ideale di Empedocle è infatti quello di "librarsi in volo con la totalità del sentimento."¹⁵

Lo scrittore cerca inoltre un intreccio specifico tra *logos* e *mythos*, una loro coniugazione esemplare che permetta di risolvere gli enigmi fondamentali dell'esistenza sia singola che collettiva, animando il materiale linguistico da tensioni interne che alterano e modificano linguaggio e mito sino ad ottenere nuove figure.

¹⁵ M. Bozzetti, *Introduzione a Hölderlin*, Roma-Bari, Laterza.

Mario Pezzella autore di un testo sulla concezione tragica in Hölderlin definisce la sua capacità linguistica come “una casa in rovina in cui una vegetazione spontanea forza e rompe le pietre dei muri [...] che divengono segni e simboli di un passato che converge verso una nuova individualità dello spirito, il sorgere di una nuova forma dai frammenti del dissolvimento del vecchio linguaggio.”¹⁶

Il codice linguistico assume dunque un valore altamente profetico, preannunciazione di una nuova epoca, di una ricerca del divino e di introspezione profonda dell'essere verso un'esperienza finale della bellezza, del sublime e dell'armonia totale.

¹⁶ M.Pezzella, *La concezione tragica di Hölderlin*, Bologna, Il Mulino, 1993;

CONCLUSIONE

Nell'argomentare l'utilizzo del linguaggio da parte di due autori come Heinrich Von Kleist e Friedrich Hölderlin si possono effettivamente notare notevoli analogie e differenze.

Per alcuni aspetti sia Kleist che Hölderlin, praticamente contemporanei, aderiscono a tratti compositivi molto simili, seppur con finalità spesso diverse.

Una costante che si pone in evidenza dall'analisi linguistica di *Pentesilea* e della *Morte di Empedocle* è il sistematico e progressivo scorticamento del senso del linguaggio stesso.

Nei momenti topici delle due opere, ovvero la lacerazione interiore dei due protagonisti, sulla scena appare una sorta di compresenza tra bene e male che fa vacillare il senso del mondo.

Ogni cosa diviene un paradosso, nulla più si distingue facendo erompere una forza tragica che si attiene a questa imperscrutabilità del tutto.

Sia in Kleist che in Hölderlin vi è una forte volontà di portare all'estremo livello il linguaggio attraverso costruzioni di frasi a volte spezzate a volte tirate sino all'assoluto, per arrivare all'innocenza, ad una purezza, ad una rivelazione.

Le parole, le proposizioni sono fondanti perché grazie a loro si dà modo alle idee e ai pensieri degli autori di formarsi.

La lingua fabbrica l'idea per raggiungere una verità tramite però logiche *ab absurdum*, dove gli estremi si toccano e si annullano a vicenda, manifestando mistero ma anche le incognite dei significati e la comparsa di enigmi puri.

L'apparizione e la rivelazione dell'essere, degli enigmi, dell'essenza del tutto arriverà dunque nei momenti di lacuna, nelle depressioni del significato, cioè in quelle conche di vuoto in cui la coscienza, tesa all'estremo, ha perso la sua presenza sull'uomo, e solo allora potrà ricollegarlo a Dio e al mondo celeste, acquisendo la grazia e la sensibilità perduta.

Sia Pentesilea che Empedocle sono ritratti di un'essenza umana in grado di rammentare di continuo l'assenza di certezza dell'uomo stesso, i suoi vincoli e le sue aspirazioni per ricondurre il tutto ad uno stato di maggior naturalezza e immediatezza.

Entrambi i protagonisti si esprimono con l'ausilio di parole misteriose, criptiche, tali da sottendere una riflessione più complessa sia sul linguaggio, sia sull'essere. Il testo di Kleist e quello di Hölderlin prendono letteralmente forma tra le pieghe di tensioni espressive e verbali che conducono inesorabilmente ad una condanna, ad una lacerazione che strappa il senso stesso di ogni vocabolo, lo ruota, lo ribalta, lo abbassa e lo innalza sino alla sospensione e all'indistinzione dei significati.

Con i due autori affrontati si parla infatti di un linguaggio tragico che si colloca sulla soglia, sul confine, dove la scrittura conosce il momento tragico come momento del limite tra soluzione e non soluzione, estrema unione ed estrema rottura.

Le due opere evidenziano l'importanza di un ritorno ad un linguaggio primordiale, delle origini, che non stabilisca differenze, ma anzi che possa disporre di infiniti significati e sia libero da regole e convenzioni.

D'altro canto sia Kleist che Hölderlin possiedono nei loro testi un rigore ed una precisione linguistica inaudita; ogni singola parola deve avere un

effetto in sé per sé, con ritmi e sintassi molto liberi e particolari che richiedono al lettore molta concentrazione.

L'arte e la scrittura per Kleist, la poesia per Hölderlin sono l'unico rifugio da ogni cosa, che pur non potendo più offrire un senso, possono almeno dare una consolazione.

Sia Pentesilea che Empedocle ci vengono presentati e descritti come del tutto spersonalizzati, incarnando la tragedia della creazione artistica.

I due protagonisti sono letteralmente intrappolati in giochi di specchi in cui le forze, il senso e le distinzioni si annullano e non permettono loro di essere se stessi; uniscono in loro gli estremi in lotta, il bene e il male, attraverso una fitta trama e intelaiatura dove, come asserisce Cesare Lievi nella sua introduzione alla tragedia di Empedocle "la colpa non è più una sillaba di orgoglio, ma una sorta di insufficienza connaturata all'essere storico, una mancanza di individualità. La colpa è destino."¹⁷

Entrambi i drammi sono percorsi da una rete di simboli all'interno del linguaggio che indicano le direzioni alto e basso, discesa e caduta. Pentesilea, ma anche Empedocle, sceglieranno infatti la medesima strada, quella che porta verso l'alto, verso la spiritualità pura.

In conclusione numerose analogie fanno da tematiche cardine oltre che da cornice alle opere qui considerate dei due scrittori: arte, natura, linguaggio, il trionfo della forza anarchica e primitiva dell'istinto che apre la strada ad inevitabili tragici epiloghi.

Pentesilea ed Empedocle incarnano una lotta contro il destino, contro l'avversario, ma soprattutto un conflitto contro ciò che si trova all'interno di loro stessi, di cui il linguaggio se ne fa portavoce e specchio.

¹⁷ F.Hoelderlin, *La morte di Empedocle*, , Introduzione di C.Lievi, Torino Einaudi, 1990;

BIBLIOGRAFIA

- F. Hölderlin, *Iperione*, Feltrinelli, Milano, 1991;
- F. Hölderlin, *La morte di Empedocle*, Torino, Einaudi, 1990;
- M. Pezzella, *La concezione tragica di Hölderlin*, Bologna, Il Mulino, 1993;
- G. Moretti, *Il poeta ferito. Hölderlin, Heidegger e la storia dell'essere*, Editrice La Mandragora, Imola, 1999;
- M. Bozzetti, *Introduzione a Hölderlin*, Roma-Bari, Laterza;
- W.F. Otto, *Il poeta e gli antichi dèi*, Guida Editori, Napoli, 1991;
- H. Von Kleist, *Pentesilea*, Torino, Einaudi, 1989;
- E. Spedicato, *Il male passionale. La Pentesilea di Kleist*, Edizioni ETS, Firenze 2002.