

Sabine Doering *

«Siate solo giusti, come lo furono i Greci!»

Le odi epigrammatiche di Hölderlin e i loro ampliamenti

DOI: <http://dx.doi.org/10.7359/815-2017-doer>

1. LE ODI FRANCOFORTESI DI HÖLDERLIN: TRADIZIONE E INNOVAZIONE

Il gruppo di dodici odi brevi che il ventottenne Friedrich Hölderlin inviò nel giugno 1798 al suo amico Neuffer con la preghiera di pubblicarle, rappresentano una novità all'interno dell'opera del poeta: dopo il grande gruppo di opere costituito dai cosiddetti «Inni di Tubinga», che seguendo l'esempio di Schiller contengono spesso numerose strofe in rima con metro alternante di tesi ed arsi, seguirono molte «poesiole» più semplici – così definì le sue nuove opere lo stesso Hölderlin nella lettera di accompagnamento, in un misto di modestia e di consapevolezza del proprio valore (Hölderlin 1992, I, 689).

Caratteristica di queste dodici poesie – alcune di forma simile seguirono subito dopo – è l'unione del magistrale dominio formale dell'ode con la brevità epigrammatica. Dopo aver seguito con le strofe in rima degli Inni di Tubinga il modello delle canzoni di Schiller, Hölderlin scelse ora la forma antica dell'ode, che conosceva bene dai suoi anni di scuola, in particolare attraverso le eccellenti lezioni di latino che gli avevano reso familiare la poesia latina già da allievo¹. A ciò si aggiunse la sua precoce, entusiastica lettura di Klopstock, il quale aveva dimostrato ai suoi connazionali con quanta flessibilità le caratteristiche della poesia antica – vale a dire in particolare il principio della mancanza di rima e l'utilizzo di una struttura metrica più complessa della semplice alternanza, che pone come unità di base non il singolo verso, bensì il distico o una strofa di quattro versi – potessero essere trasferite alla poesia tedesca.

* Traduzione di Alessandro Costazza.

¹ L'educazione scolastica ricevuta da Hölderlin, gli accenti posti dai suoi insegnanti e i libri scolastici da lui utilizzati nelle scuole conventuali sono dettagliatamente documentati e commentati in Franz - Jacob 2004.

Benché i modelli e gli stimoli siano noti, rimane stupefacente la maestria raggiunta da Hölderlin nel dominio della metrica delle odi antiche. Con la sola eccezione di un'ode saffica, egli utilizzò le forme dell'ode alcaica e dell'ode asclepiadea, opposte nella loro struttura ritmica, portando le loro possibilità formali a sempre nuove e straordinarie realizzazioni. Approfondirò questo tema in seguito.

Prima vorrei illustrare brevemente la situazione biografica di Hölderlin nell'estate del 1798. Da due anni egli era impiegato come precettore presso il benestante banchiere di Francoforte Gontard. Il suo amore per la padrona di casa Susette Gontard lo spinse da una parte a fare sogni audaci e immaginare grandi prestazioni poetiche; dall'altra egli visse – in maniera assolutamente tipica per tutta la sua evoluzione – continue fasi di profondo abbattimento. Dubbi su se stesso e incertezza aumentarono nell'anno 1798. Lo scandalo, che significò la fine del suo periodo come precettore, ebbe luogo nel settembre dello stesso anno.

Con il suo desiderio di crearsi un nome come poeta, Hölderlin era prigioniero in questo periodo di un complesso gioco di sentimenti nei confronti di Schiller, il quale, di dieci anni più vecchio, lo aveva aiutato e incoraggiato, reagendo tuttavia talvolta con fastidio all'impeto della venerazione che Hölderlin mostrava nei suoi confronti. L'anno prima Schiller aveva procurato a Hölderlin anche il contatto con Goethe, che il poeta era andato a visitare a Francoforte nell'agosto del 1797 nella casa dei genitori sullo Hirschgraben, vicinissima al podere dei Gontard. Attorno a questo breve incontro, di cui sappiamo dal resoconto fatto da Goethe a Schiller, si sono sviluppati nelle opere biografiche su Hölderlin molti miti, al cui centro sta l'invidia e la gelosia del 'principe dei poeti' per il talento del più giovane. Come ho cercato di mostrare altrove, ciò non è credibile e dice molto di più sui desideri e le proiezioni degli storici della letteratura che sul vero rapporto di Goethe con il più giovane, caratterizzato invece da un'amichevole comprensione (Doering 2011, 170-187).

Dopo l'incontro, Goethe scrive a Schiller di aver consigliato a Hölderlin «di fare piccole poesie e di scegliere per ognuna di esse un oggetto interessante dal punto di vista umano» (Goethe 1985 ss., 8.1, 413). Partendo dalla conoscenza dei posteriori grandi canti di Hölderlin – che in questo momento non erano ancora nati –, si è interpretato il consiglio di Goethe come indizio della sua ignoranza e della sua supposta mancanza di giudizio: anche ciò è esagerato. Se si pensa, in ogni caso, alle discussioni poetologiche che Goethe e Schiller conducevano proprio in quella stessa epoca – era il cosiddetto «anno delle ballate», durante il quale essi si confrontarono intensamente su aspetti formali e di contenuto delle rispettive poesie –, allora si può interpretare l'indicazione di Goethe come un consiglio buono e serio dato a un collega più giovane, il quale proprio nei canti di Tubinga non era propenso ad abbandonare la sfera degli ideali astratti.

Comunque stiano le cose, il consiglio di Goethe ha spinto evidentemente Hölderlin a utilizzare l'ode per brevi poesie che non superano mai le tre strofe

e che sono costituite talvolta anche da una sola strofa. Nel giugno dell'anno seguente, Hölderlin spedì un primo gruppo di dodici odi, come già ricordato, all'amico Neuffer, con la preghiera di pubblicarle nel suo «Taschenbuch für Frauenzimmer von Bildung» («Libriccino per le Signore colte», cf. Hölderlin 1969, 556-557). Mi concentrerò in quanto segue su questo *corpus*, considerando le singole odi come poesie a sé stanti, senza approfondire la tesi secondo cui Hölderlin le avrebbe potute concepire come parte di una totalità più vasta².

Alcune di queste odi, che sono in sé concluse sia dal punto di vista formale che da quello del contenuto, e non contengono alcun indizio che le faccia apparire predisposte per un possibile ampliamento, sono state comunque prese da Hölderlin in anni successivi quale punto di partenza per poesie molto più lunghe, le quali seguono, mantenendo la forma dell'ode, concezioni poetologiche differenti. Il rapporto di forma breve e forma lunga ricorda – per fare un paragone preso da un genere letterario diverso, vale a dire dal dramma – il passaggio da atti unici a opere in più atti con maggiore ricchezza di azione e di personaggi.

Considerati dal punto di vista dello sviluppo dell'opera, gli ampliamenti delle odi dimostrano un principio di estetica della produzione che a partire da questo momento diverrà determinante: Hölderlin ha continuato sempre a lavorare alle sue poesie e ai suoi abbozzi, modificando spesso poesie (odi, elegie e canti) che mostrano già un alto grado di perfezione e rompendo talvolta addirittura strutture chiuse. Ciò pone il curatore delle edizioni critiche di fronte a problemi particolari, poiché non solo c'è da risolvere la questione del modo di presentare adeguatamente le talvolta numerose fasi di rielaborazione, ma incontra difficoltà anche la concezione tradizionale della successione di 'stadio preliminare' e 'compimento'. Nel caso delle odi brevi si è affermata l'abitudine di parlare di differenti 'versioni'. Ciò garantisce l'autonomia delle singole poesie e non implica un giudizio sulla qualità poetica delle stesse.

Le mie riflessioni seguono una particolare prospettiva che riguarda il rapporto tra le singole odi brevi e i loro successivi ampliamenti: per mezzo di alcuni esempi vorrei mostrare come in questo *corpus* testuale elementi di stile classicistici e romantici siano molto vicini tra loro e come sia difficile separarli in maniera netta. In accordo con approcci più recenti della classificazione delle correnti letterarie attorno al 1800, vorrei supportare la tendenza a considerare la descrizione di testi come 'classici' o 'romantici' quale decisione euristica, basata di volta in volta sulla scelta di una determinata prospettiva e di una determinata ponderazione. Anche se si può raggiungere facilmente un accordo su alcune caratteristiche tipiche del 'classico' e del 'romantico', il modo in cui testi letterari concreti vengono descritti rimane comunque una questione

² Così suppone Gaier (1996, 316), «sulle odi brevi di Francoforte sembra aver influito l'idea di due unità poetiche che si illuminano e si commentano a vicenda, un'idea che Hölderlin conosceva o dall'opera di Goethe oppure dal colloquio avuto con lui e che come di consueto lo ha spinto a misurarsi con tale concezione».

di prospettiva e di contestualizzazione. Come spesso accade, sono proprio i testi più interessanti e più stratificati a non permettere un'attribuzione sicura delle due principali categorie. E Hölderlin appartiene notoriamente, assieme a Kleist e a Jean Paul, ai maggiori autori della cosiddetta «Goethezeit» («epoca goethiana») che molte storie della letteratura fanno fatica a categorizzare.

Attribuzioni di massima non aiutano inoltre nella comprensione di testi letterari e ostacolano piuttosto una visione aperta e curiosa sulla molteplicità della letteratura e sulla grande vicinanza che unisce, spesso più che dividere, 'classico' e 'romantico', intesi come atteggiamenti e come caratteristiche stilistiche.

Partendo da queste premesse, vorrei considerare più da vicino alcune delle dodici odi brevi di Hölderlin e i loro rispettivi ampliamenti, concentrandomi sui seguenti aspetti: l'ideale stilistico della brevità e la 'chiusura' classica; la rielaborazione delle poesie come procedimento di ampliamento narratologico, mitologico e storico; la mitologizzazione dell'amore.

Mi concentrerò su pochi esempi pregnanti, per avere in conclusione ancora spazio per qualche riflessione riassuntiva. Centrale è per me la considerazione secondo cui le odi brevi di Francoforte di Hölderlin e i loro ampliamenti costituiscono in un certo senso una sorta di 'figure reversibili', poiché è possibile considerarle come esempi tanto di poesia classica che di poesia romantica. Se tale riflessione dovesse acquistare una certa plausibilità, ciò sarebbe significativo sia per i tentativi di categorizzazione che per le odi stesse.

2. BREVITÀ, SILENZIO E BELLEZZA: LA CHIUSURA CLASSICISTICA

Quando è terminata una poesia, quando è bella, e quando è terminata *e anche* bella? La domanda riguarda criteri su cui sarà molto difficile accordarsi; nemmeno l'estetica classicista conosce una risposta definitiva, vincolante e con cui si possa operare. Esistono tuttavia, come ha mostrato recentemente Albert Meier, alcuni tentativi di determinare anche per i testi letterari specifiche caratteristiche del Classicismo che possono venire individuate molto più facilmente nelle arti, in particolare nella scultura e nell'architettura. Mi ha tranquillizzata il fatto che Meier, nonostante tutte le legittime difficoltà incontrate nello stabilire le caratteristiche testuali 'classicistiche', ammetta: «bisognerebbe considerare se i diversi generi testuali si differenzino nella loro maggiore o minore affinità al Classicismo e se ad esempio il dramma offra premesse più favorevoli del romanzo, il sonetto più sfavorevoli dell'ode» (Meier 2015, 80-81). Nell'ode sembra dunque presente una certa potenzialità di rispettare in generale i criteri della misura, della simmetria e dell'ordine interno che possono suscitare nell'ascoltatore o nel lettore quella sensazione di armonia che secondo Karl Philipp Moritz può essere considerata una caratteristica della bellezza autonoma dell'opera d'arte. Ciò non solo suona complicato, ma

lo è realmente. La cosa diventa più semplice e più chiara se ci rivolgiamo a testi concreti.

Scelgo per iniziare due odi composte rispettivamente da una sola strofa, la cui perfezione formale può continuamente sorprendere. Dapprima l'ode con il titolo *Lebenslauf* (*Il corso della vita*):

Hoch auf strebte mein Geist, aber die Liebe zog
Schön ihn nieder; das Laid beugt ihn gewaltiger;
So durchlauf ich des Lebens
Bogen und kehre, woher ich kam. (Hölderlin 1992, I, 190)³

Già il compito stesso di formulare l'essenza dell'esperienza biografica nei quattro versi richiesti dalla metrica non è facile. Se si considera, inoltre, come Hölderlin utilizzi qui la struttura prevista dal metro asclepiadeo, non si può certo negargli maestria estetica⁴. La realizzazione contenutistica dell'*enjambement*, il diverso utilizzo della cesura parallela nei due versi iniziali (una volta in consonanza con la struttura sintattica, un'altra volta in contrasto con essa), la distribuzione delle allitterazioni in 'l' e, infine, la distribuzione armonica dei periodi delle frasi – tre brevi frasi principali nei versi 1 e 2, poi una frase più lunga nella seconda metà della strofa, con la sola secondaria che rimanda all'inizio: ogni singolo elemento contribuisce all'impressione di una 'rotondità' e chiusura formale. Merita infine particolare attenzione la scelta lessicale. Si parla del fallimento di alte aspettative, di mal d'amore e probabilmente di dolore spirituale, ma gli epiteti scelti appartengono al regno dell'estetica: l'effetto del «tirare giù» («ammmainare») procurato dall'amore sullo spirito viene vissuto come «bello»; e il dolore diventa addirittura uno strumento del sublime, quando piega «con forza» questo spirito. Non una parola di dispiacere, infine, completa la sobria descrizione del corso della vita a forma di cerchio o di arco: l'io lirico si mostra in armonia con il movimento circolare, che in ogni caso lo ha distolto dal suo alto traguardo. Armonia classica al posto di irritazione anticlassica, turbamento, emozionalità.

Qualcosa di simile vale anche per l'ode *Die Liebenden* (*Gli amanti*), redatta ugualmente nel verso asclepiadeo:

Trennen wollten wir uns, wähten es gut und klug;
Da wir's thaten, warum schrökt' uns, wie Mord, die That?
Ach! wir kennen uns wenig.
Denn es waltet ein Gott in uns. (*ibid.*, 191)⁵

³ «In alto il mio spirito tendeva, ma lo ammainò / L'amore; lo curva il dolore con più forza; / Così percorro l'arco / Della vita e ritorno là dove partii» (Hölderlin 2001, 135).

⁴ Per una approfondita analisi strutturale dell'ode cf. Schmidt 2000, 203-209.

⁵ «Volemmo separarci, ritenendolo buono saggio e opportuno; / Compiuto, perché ci atterrà come un delitto? / Poco, poco ci conosciamo, / Giacché un Dio impera in noi» (Hölderlin 2001, 131).

Tema della poesia è una drammatica esperienza d'amore, la decisione di separarsi, il riconoscimento dell'impossibilità di portare a termine la separazione e infine il tentativo di rinvenire una spiegazione per il comportamento che l'io lirico stesso non riesce a spiegarsi e per il cambiamento di sentimenti della coppia di amanti. Anche qui la costruzione magistrale trasmette l'impressione di grande armonia che non corrisponde esattamente alla dinamica di coppia rappresentata. Ancora una volta l'impressione di completezza armonica nasce dalla cooperazione di diversi fenomeni: tra l'altro dalle corrispondenze di suono (come la triplice assonanza in 'a' alla fine del primo verso), dall'alternanza mutevole della suddivisione sintattica e metrica, dalle ripetizioni di termini (il decisivo pronome «noi» compare quattro volte, vale a dire in ogni verso e proprio nella posizione dell'ultima sillaba) così come dal riconoscimento in forma di sentenza alla fine, che sottopone la propria esperienza vissuta alla provvidenza divina. Armonia classica, chiusura formale e, nonostante il termine provocatorio «delitto», uno stupefacente equilibrio emozionale che alla fine contrappone alla dinamica dei rapporti dei primi versi una professione di fede che rimette la responsabilità dell'azione al «Dio in noi»: chi parla in questo modo sembra essere in armonia con se stesso e risveglia anche nei suoi ascoltatori l'impressione di pacificazione.

Entrambe le poesie trattano bensì di esperienze dolorose, ma lo fanno a partire da una posizione di distanza e di sovranità di un'interpretazione posteriore riappacificata, che oppone al preterito dei movimentati accadimenti passati il presente tranquillo di una validità senza tempo. In sole quattro righe per ogni poesia, l'esperienza personale viene generalizzata e attribuita a una regolarità superiore – che si tratti della legge dell'arco biografico individuale oppure del dominio del Dio interiore privo di nome.

Una descrizione poetologica e una giustificazione di questo modo di procedere Hölderlin l'ha intrapresa effettivamente, sempre in questo stesso gruppo di opere, in un'ode asclepiadea di due strofe che si rivolge programmaticamente *An die jungen Dichter (Ai giovani poeti)*:

Lieben Brüder! es reift unsere Kunst vielleicht
Da, wie ein Jüngling, sie lange genug gegährt,
Bald zur Stille der Schönheit;
Seid nur fromm, wie der Grieche war!

Liebt die Götter und denkt freundlich der Sterblichen!
Haßt den Rausch, wie den Frost! lehrt und beschreibet nichts!
Wenn der Meister euch ängstigt,
Fragt die große Natur um Rath. (*ibid.*, 193)⁶

⁶ «Cari fratelli! Maturerà forse la nostra arte / Che, come un giovinetto, fu a lungo in fermento, / Presto nella quiete della bellezza; / Siate solo giusti, come lo furono i Greci! // Amate gli Dei e ricordate lieti i mortali! / Aborrite il gelo e la sbornia! Insegnate e non descrivete nulla! / Se il Maestro vi angoscia, / Chiedete consiglio alla grande natura» (Hölderlin 2001, 135).

Qui Hölderlin si richiama espressamente all'antichità greca quale misura ideale. La *Frömmigkeit* (devozione) dell'antichità viene opposta a una tumultuosa estetica dello *Sturm und Drang*, descritta nella prima strofa come fenomeno transitorio che deve venir superato dall'arte. Gli imperativi della seconda strofa chiariscono che cosa debba intendersi con la consigliata «devozione»: una dedizione agli dei intesi esplicitamente al plurale, che sono in armonia con la «grande natura». Emozioni estreme come l'«ubriacatura» e il «gelo» devono essere evitate, così come l'insegnamento astratto o la descrizione immediata; e al posto di un intervento eventualmente minaccioso del maestro – è possibile che si intendano qui poeti che fungono da modelli – subentra il consiglio affidabile della natura. Riecheggia nell'obiettivo di un'arte matura l'ideale estetico stabilito da Winckelmann della «nobile semplicità e della silenziosa grandezza»: la «silenziosa grandezza» assicura il superamento dell'eccitazione della disarmonia, promettendo invece misura ed equilibrio, cosa che a partire da Winckelmann viene attribuita in maniera quasi meccanica all'arte antica.

La coerenza interna del piccolo *corpus* è evidente: così come nella poesia egualmente poetologica *Die Kürze* (*La brevità*) Hölderlin descrive in maniera programmatica il nuovo ideale stilistico della brevità («Come la mia felicità, così è il mio canto», Hölderlin 2001, 137), allo stesso modo egli sviluppa qui il «silenzio della bellezza» come programma poetico. Se si mettono assieme le due definizioni – brevità, silenzio e bellezza – ne deriva una calzante caratterizzazione dei criteri estetici seguiti da Hölderlin nelle sue odi brevi.

3. RACCONTO BIOGRAFICO E MITOLOGICO: L'APERTURA ROMANTICA

«Siate solo giusti, come lo erano i Greci!» – questo imperativo estetico non durò a lungo. Come già detto all'inizio, l'armonia compatta delle odi monostrofiche di Hölderlin non rappresentò un punto di arrivo; al contrario, egli ruppe pochi anni più tardi la chiusura formale e ampliò diverse delle sue odi epigrammatiche. Vorrei ora dimostrare in maniera esemplare, sulla base delle versioni più tarde delle odi già presentate, come l'ampliamento formale non modificò solo il contenuto delle odi, ma significò allo stesso tempo anche un distacco dai criteri estetici classicistici che si erano appena imposti.

Lebenslauf (*Il corso della vita*), è il titolo dell'ode scritta da Hölderlin nell'estate del 1800 (cf. Hölderlin 1990, 416), che ora conta quattro strofe:

Größers wolltest auch du, aber die Liebe zwingt
All uns nieder, das Laid beuget gewaltiger,
Doch es kehret umsonst nicht
Unser Bogen, woher er kommt.

Aufwärts oder hinab! herrschet in heil'ger Nacht,
Wo die stumme Natur werdende Tage sinnt,

Herrscht im schiefesten Orkus
Nicht ein Grades, ein Recht noch auch?
Diß erfuhr ich. Denn nie, sterblichen Meistern gleich,
Habt ihr Himmlischen, ihr Alleserhaltenden,
Daß ich wüßte, mit Vorsicht,
Mich des ebenen Pfads geführt.
Alles prüfe der Mensch, sagen die Himmlischen,
Daß er, kräftig genährt, danken für Alles lern',
Und verstehe die Freiheit,
Aufzubrechen, wohin er will. (Hölderlin 1992, I, 325)⁷

Molte cose possono essere considerate 'classiche' anche in quest'ode e tuttavia la dinamica interna del testo è completamente diversa dall'ode di partenza. Anche qui vengono richiamati elementi della mitologia antica: l'Orco appare come luogo sotterraneo che nonostante la sua distanza dalla vita terrestre non è del tutto privo di leggi. La sfera opposta all'Orco è quella dei «Celesti», i quali tuttavia non garantiscono equilibrio e indulgenza, ma hanno condotto piuttosto l'io lirico su una via accidentata, cosa che viene constatata significativamente senza avanzare accuse e senza autocommiserazione. Anche qui viene formulata una legge vitale, i cui esecutori sono i «Celesti» con il loro programma educativo, il quale nell'ultima strofa viene descritto con chiaro riferimento all'apostolo Paolo (cf. *Lettera ai Tessalonicesi*, 5,21: «Esaminate tutto e conservate ciò che è buono»).

La chiusura classicistica viene infranta per mezzo di diversi elementi. Innanzitutto attraverso il variare delle allocuzioni: mentre l'ode originaria si limita rigidamente alla prospettiva dell'io, ora Hölderlin cambia ripetutamente il punto di vista: all'inizio si contrappongono le prospettive del 'tu', del 'noi' e dell'io'. Si aggiunge a ciò il discorso rivolto ai «Celesti» nella terza strofa, cui segue alla fine lo sguardo oggettivo rivolto all'insegnamento di queste potenze sovraterrestri.

Vengono sovrapposte l'una all'altra concezioni dell'antichità e cristiane – un modo di procedere che può essere osservato spesso nelle poesie di Hölderlin dopo il 1800 e che non ha esempi nella poesia del Classicismo, essendo invece tanto più caratteristico per i pensatori del primo Romanticismo. Va ricordato, in questo contesto, il breve e famoso testo nato probabilmente nel 1779 dallo scambio di idee tra Hegel, Schelling e Hölderlin, conosciuto con il titolo di *Das älteste Systemprogramm des deutschen Idealismus* (*Il più antico programma di sistema dell'Idealismo tedesco*), nel quale viene formulata

⁷ «Anche tu volevi grandi cose, ma tutti noi l'amore / Vince, con più forza ci piega il dolore, / Ma non torna invano / Il nostro arco là dove parte. // Avanti o in basso! non impera nella sacra notte, / Dove la muta natura medita i giorni a venire, / Non impera nell'Orco più sghembo / Ancora un diritto, una giustizia? // Questo ho appreso. Giacché mai, che io sappia, / Celesti che tutto serbate, prudenti / Come mortali maestri mi guidaste / Lungo un piano sentiero. // Tutto sperimenti l'uomo, dicono i Celesti, / Perché, nutrito con forza, impari per tutto / A ringraziare e la libertà comprenda / Di andare dove vuole» (Hölderlin 2001, 897).

con forza la richiesta di una «nuova mitologia»: «dobbiamo avere una nuova mitologia, questa mitologia però deve essere al servizio delle idee, deve diventare una mitologia della ragione» (Hölderlin 1961, 299). Con questa richiesta di una produzione creativa di miti che superi la differenza tra mito e *ratio* e rimanga allo stesso tempo legata all'intuizione sensibile, Hölderlin e i suoi due amici di studi si sono allontanati di molto dai loro studi di teologia e hanno imboccato la strada della filosofia della religione. Le idee fondamentali di un creativo sincretismo mitologico che qui si annunciano, uniscono i tre studenti di teologia di Tübingen con i Romantici di Jena.

E anche se fino ad oggi si discute ancora sulla questione della paternità di quel testo, redatto dalla mano di Hegel, a me sembra interessante e produttivo considerare gli ampliamenti apportati da Hölderlin alle odi alla luce del concetto di una «nuova mitologia»: la dolorosa esperienza individuale viene inserita in un nuovo contesto spazio-temporale (le cui coordinate vanno dall'Orco al Cielo, e il quale integra anche l'idea di «notte sacra» – un'idea tipicamente romantica!) e perde così il carattere dell'individuale e contingente. Non si tratta più di indagare e sopportare un destino individuale, ma il dolore personale appare ora addirittura come parte di un ordine universale del mondo, di cui i «Celesti» sono i garanti. La mitizzazione romantica – questa è la mia tesi – diventa fondamento di senso che deve comprendere il vissuto individuale come parte di una legge di vita più ampia.

In tal modo, alla fine della poesia ha luogo un'apertura tematica che contrasta fortemente con la chiusura formale dell'ode epigrammatica: al ritorno portato a termine anche a livello formale nell'ode originaria («woher ich kam [là dove partii]») si contrappone ora un movimento lineare e lo sguardo verso un futuro ancora incerto. Lo sguardo sull'umana «libertà [...] / Di andare dove vuole», si accomia dal lettore di questa ode con un appello ad agire, i cui principi fondamentali sono l'apertura e la differenza. La chiusura classicistica viene trasformata, per dirla in breve, in apertura romantica.

La stessa cosa vale per la rielaborazione dell'ode *Die Liebenden (Gli amanti)*, la cui versione più lunga, scritta ugualmente nell'estate del 1800, porta il titolo *Der Abschied (L'addio)*. La procedura di ampliamento di Hölderlin e la rottura della chiusura classicistica questa volta sono ancora più evidenti, poiché la prima strofa della nuova poesia è quasi identica a quella della versione breve precedente:

Trennen wollten wir uns? wähten es gut und klug?
Da wirs thaten, warum schrökte, wie Mord, die That?
Ach! wir kennen uns wenig,
Denn es waltet ein Gott in uns.

Den verrathen? ach ihn, welcher uns alles erst,
Sinn und Leben erschuff, ihn, den beseelenden
Schutzgott unserer Liebe,
Diß, diß Eine vermag ich nicht.

Aber anderen Fehl denket der Weltsinn sich.
Andern ehernen Dienst übt er und anders Recht,
Und es listet die Seele
Tag für Tag der Gebrauch uns ab.

Wohl! ich wußt' es zuvor. Seit die gewurzelte
Ungestalte die Furcht Götter und Menschen trennt,
Muß, mit Blut sie zu sühnen,
Muß der Liebenden Herz vergehn.

Laß mich schweigen! o laß nimmer von nun an mich
Dieses Tödliche sehn, daß ich im Frieden doch
Hin ins Einsame ziehe,
Und noch unser der Abschied sei!

Reich die Schaale mir selbst, daß ich des rettenden
Heiligen Giftes genug, daß ich des Lethetranks
Mit dir trinke, daß alles
Haß und Liebe vergessen sei!

Hingehn will ich. Vielleicht seh' ich in langer Zeit
Diotima! dich hier. Aber verblutet ist
Dann das Wünschen und friedlich
Gleich den Seeligen, fremde gehn

Wir umher, ein Gespräch führet uns ab und auf,
Sinnend, zögernd, doch igt mahnt die Vergessenen
Hier die Stelle des Abschieds,
Es erwarmet ein Herz in uns,

Stauend seh' ich dich an. Stimmen und süßen Sang,
Wie aus voriger Zeit hör' ich und Saitenspiel,
Und die Lilie duftet
Golden über dem Bach uns auf. (Hölderlin 1992, I, 325-236)⁸

⁸ «Volemmo separarci? Ritenendolo saggio e opportuno? / Compiuto, perché ci atterri come un delitto? / Poco, poco ci conosciamo, / Giacché un dio impera in noi. // Tradirlo? Lui che per primo tutto, / Vita e sensi ci dischiuse, lui, il Dio che animando / Protesse il nostro amore, / Questo proprio non posso. // Ma altra mancanza pensa la mente del mondo, / Altro ufficio esercita ferreo e altro diritto, / E giorno per giorno con astuzia / La consuetudine carpisce la nostra anima. // Bene! Già lo sapevo. Da quando, radicata, / L'informe paura uomini e Dei ha diviso, / Deve, per placarli col sangue, / Deve perire il cuore degli amanti. // Lascia che io taccia! E mai più / Guardi quest'azione mortale, perché in pace / Mi ritiri in solitudine, / E sia ancora nostro il congedo! // Porgimi tu stessa la coppa, perché del sacro veleno / Che salva, dell'elisir del Lete / Con te beva, e tutto, / Odio e amore sia dimenticato! // Dileguarsi. Forse in un tempo lontano / Diotima! qui ti vedrò. Ma dissanguato sarà / Allora il desiderio e in pace / Come i beati, estranei // Vagheremo e ci condurrà un colloquio / Pensosi, sostando, ma ora i dimentichi ammonisce / Qui il luogo del congedo, / In noi riscalda il cuore, // Con stupore ti guardo, voci e dolce canto / Ascolto, come nel tempo remoto, e suono di cetra / E nel suo profumo il giglio / Dorato ci avvolge sul ruscello» (Hölderlin 2001, 901-903).

Ancora una volta la rappresentazione breve e istantanea viene inserita in un contesto più ampio, che offre una spiegazione mitologica dell'esperienza traumatica del presente. Si collegano in questo caso tre strategie.

In primo luogo è il «Weltsinn» («mente del mondo») – che ricorda Hegel – a sottomettere quale attante impietoso gli amanti a una servitù ferrea che arreca danno alla loro anima. Molto evidente è lo sforzo dell'io lirico di conciliare anche questa «mancanza» («Fehl»), vissuta soggettivamente come sbagliata e dannosa, con l'idea del diritto; cosa che può avvenire tuttavia solo al prezzo di non poter riconoscere un «diritto» universalmente valido e immutabile, bensì solo un ordinamento giuridico della «mente del mondo» vissuto come 'altro' e differente. In maniera del tutto simile, anche nella domanda retorica della poesia *Lebenslauf* (*Il corso della vita*) si trattava di «un diritto» che imperava anche nell'Orco. La rinuncia al carattere vincolante dell'unica, buona e intellegibile legge del mondo è il prezzo da pagare per preservare il proprio vissuto e il dolore dell'allontanamento degli amanti dalla sensazione dell'arbitrio e della contingenza assoluti.

In secondo luogo, Hölderlin oppone all'astratto «Weltsinn» concezioni mitologiche più concrete, che attribuiscono plausibilità all'esperienza individuale dell'amore e della separazione. Tra queste, innanzitutto, il «Dio protettore del nostro amore», che viene evocato nella seconda strofa come legittimazione dell'unione e che l'io lirico ritiene impossibile tradire. La quarta strofa oppone a ciò un avvenimento mitologico primordiale che ricorda la tradizione del peccato originale, anche se qui si parla della separazione tra «gli Dei» (al plurale) e gli uomini. La menzione di un'espiazione legata al sangue degli amanti ricorda infine gli accadimenti del venerdì santo, che nella tradizione cristiana possono venir intesi come sacrificio di espiazione da parte di Cristo per i peccati degli uomini – con la differenza che qui vengono disegnati i contorni di una religione individuale dell'amore. È comunque evidente che si tratta di forme di sincretismo mitologico.

In terzo luogo, la seconda parte della poesia concepisce nelle strofe cinque e nove una possibile variante del «congedo» degli amanti che dà il titolo alla poesia, trasformando l'obbligo imposto dall'esterno in un agire volontario e individuale, affinché l'io lirico – questa la sua speranza – possa accettare «in pace» la separazione dall'amata. Questa immaginazione ritorna all'antichità, dopo gli echi cristiani nella quarta strofa: il godimento condiviso dell'«elisir del Lete» viene immaginato come possibilità di un dimenticare consensuale. A questa idea si collega nelle tre strofe finali l'anticipazione di un incontro idilliaco, che trasporta i due amanti in un futuro in cui la dimenticanza reciproca, ancora da realizzare, costituisce il fondamento per una pace in cui i due amanti di un tempo si possono rivedere in uno stato ora privo di dolore – questa l'idea paradossale –, che consente perciò un parziale superamento di quanto è stato dimenticato. L'amore che ora provoca dolore viene sostituito nell'anticipazione da un'atmosfera serena, piacevole e in cui le passioni sono fortemente affievolite, la cui premessa è rappresentata dalla futura dimenticanza che deve essere ancora realizzata.

Questa struttura temporale non è certo semplice – ed essa opera, come ho cercato di mostrare, con diverse idee mitologiche e complesse forme di temporalizzazione. La descrizione dello stato attuale nell'ode originale viene trasportata in un racconto, il cui esisto felice è nel futuro e può venire anticipato solo nella modalità del desiderio.

La romantizzazione subentra di nuovo al posto della classicità. Un racconto sincretistico che unisce l'antichità e il cristianesimo apre una dolorosa situazione presente tanto verso il passato che verso il futuro. Il primitivo racconto mitologico di un peccato originale viene addotto come argomento consolatorio o perlomeno esplicativo per l'ineluttabilità della propria pena attuale. Dove agisce il «Weltgeist», resta poco spazio d'azione per i propri desideri. Allo stesso tempo, l'io lirico immagina un idillio sereno e conciliato che si trova nel futuro e allevierà e supererà il dolore dell'addio. Un modello triadico della storia, che conosciamo ad esempio anche da Novalis, prende il posto della descrizione di uno stato attuale momentaneo nella prima versione ad una strofa.

4. CONTRO L'UNIVOCITÀ DI SENSO: FIGURE REVERSIBILI TRA CLASSICO E ROMANTICO

Gli esempi dovrebbero esser sufficienti. Come volevo mostrare, nelle odi di Hölderlin classico e romantico sono molto vicini l'uno all'altro. Come rivela l'esempio di *Der Abschied*, un testo considerato classico non deve venir nemmeno modificato, perché la sua introduzione in un contesto narrativo-mitologico fa sì che gli elementi di stile dominanti all'inizio cedano il posto a un'impressione generale romantica. La stessa cosa vale per le due versioni dell'ode *Lebenslauf*: il cambiamento della struttura temporale e il procedimento della mitizzazione trasformano la chiusura classicistica in apertura romantica.

Dove però attribuzioni stilistiche apparentemente così contrapposte convivono una vicina all'altra e dove si può dimostrare, quasi come in un laboratorio poetico, come l'una generi l'altra, ovvero come nella versione lunga 'romantica' sia presente ancora la versione 'classica' più corta, diventa necessario ripensare *ex novo* il rapporto tra classico e romantico. Proprio le odi di Hölderlin, per riallacciarmi un'altra volta alle considerazioni di Albert Meier, non solo hanno una chiara affinità con il Classicismo, ma hanno allo stesso tempo anche un'affinità col Romanticismo, quando il poeta scivola nel racconto e nell'interpretazione mitologica. In nessuna altra poesia tedesca può forse essere osservato così esattamente il passaggio da una dimensione stilistica all'altra, il momento che descrive l'equilibrio della 'figura reversibile', come nelle odi francofortesi del 1797, che sono appunto molto di più che «piccole poesiole». La «devozione» dei Greci può fungere da orientamento per entrambi, tanto per il Classicismo che per il Romanticismo.

BIBLIOGRAFIA

- Doering 2011 S. Doering, «so fand ich ihn». *Goethe und Hölderlin. Stationen einer komplizierten Begegnung*, «Goethe-Jahrbuch» 128 (2011), pp. 170-187.
- Franz - Jacob 2004 M. Franz - W.G. Jacob (Hg.), «... so bat mir / Das Kloster etwas genüzet». *Hölderlins und Schellings Schulbildung in der Nürtinger Lateinschule und den württembergischen Klosterschulen*, Tübingen - Eggingen 2004.
- Gaier 1996 U. Gaier, *Antwortgedichte*, in U. Gaier - V. Lawitschka - S. Metzger - W. Rapp - V. Waibel, *Hölderlin Texturen 3. Gestalten der Welt, Frankfurt 1796-1798*, hg. von der Hölderlin-Gesellschaft Tübingen in Zusammenarbeit mit der Deutschen Schillergesellschaft Marbach, Tübingen 1996, pp. 310-323.
- Goethe 1985 ss. J.W. Goethe, *Sämtliche Werke nach Erscheinen seines Schaffens*, Münchner Ausgabe, hg. von K. Richter in Zusammenarbeit mit H.G. Göpfert - N. Miller - G. Sauder - E. Zehm, 21 Bde. (in 23), München 1985 ss.
- Hölderlin 1961 F. Hölderlin, *Sämtliche Werke*, Stuttgarter Ausgabe, hg. von F. Beißner - A. Beck - U. Oelmann, Bd. 4.1: *Der Tod des Empedokles, Aufsätze. Text und Erläuterungen*, Stuttgart 1961.
- Hölderlin 1969 F. Hölderlin, *Sämtliche Werke*, Stuttgarter Ausgabe, hg. von F. Beißner - A. Beck - U. Oelmann, Bd. 1.2: *Gedichte bis 1800. Lesarten und Erläuterungen*, Stuttgart 1969.
- Hölderlin 1990 F. Hölderlin, *Sämtliche Werke*, Stuttgarter Ausgabe, hg. von F. Beißner - A. Beck - U. Oelmann, Bd. 2.2: *Gedichte nach 1800. Lesarten und Erläuterungen*, Stuttgart 1990.
- Hölderlin 1992 F. Hölderlin, *Sämtliche Werke und Briefe*, hg. von M. Knaupp, 3 Bde., München 1992.
- Hölderlin 2001 F. Hölderlin, *Tutte le liriche*, edizione tradotta e commentata da L. Reitani, Milano 2001.
- Meier 2015 A. Meier, «Hier ist es also, wo Bildung und Laut sich scheiden». *Zur Differenz der Künste und ihrer Klassizismus-Potentiale*, in A. Meier - T. Valk (Hg.), *Konstellationen der Künste um 1800. Reflexionen - Transformationen - Kombinationen*, Göttingen 2015, pp. 63-82.
- Schmidt 2000 J. Schmidt, *Hölderlins Ode «Lebenslauf» als Kunstwerk und pantheistisches Programmgedicht*, in S. Doering - W. Maierhofer - P.P. Riedl (Hg.), *Resonanzen. Festschrift für Hans Joachim Kreuzter um 65. Geburtstag*, Würzburg 2000, pp. 203-209.