

Giancarlo Lacchin

Forme di classicità romantica nella *Hölderlin-Rezeption* del *George-Kreis*

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

*La natura con clamori di armi si ridesta,
E dall'alto dell'etere sino all'abisso
Generato dal sacro caos, come un tempo, per legge immutabile,
Si rinnova ora l'entusiasmo
Che di tutto è il creatore.*¹

1. HÖLDERLIN E LA 'ROMANTIK'

In una celebre lettera, purtroppo allo stato di frammento, all'editore Steinkopf del giugno 1799, Hölderlin procede a circoscrivere i termini teorici del suo progetto di dar vita a una rivista, «Iduna», il cui carattere più generale, come egli afferma il suo «spirito», sia costituito dalla prospettiva di realizzare una «unificazione e conciliazione della scienza con la vita, dell'arte e del gusto con il genio, del cuore con l'intelletto, del reale con l'ideale, di ciò che è cultura (nel significato più ampio del termine) con la natura» (Hölderlin 1944, 326)². Quello che sembra definirsi come un programma a ispirazione tipicamente romantica, se pensiamo a coevi e celebri tentativi di autori della cosiddetta 'Frühromantik' quali, per esempio, quello dei fratelli Schlegel e di Novalis con la rivista «Athenaeum», animati anch'essi da uno spirito di unificazione dei saperi che, soprattutto in von Hardenberg, viene a definirsi nella proposta di una scienza organica dal carattere precipuamente estetico³, manifesta a un più attento esame un chiaro intento polemico proprio nei confronti degli stessi ambienti jenesi. Nello stesso anno, infatti, Hölderlin dichiara apertamente tutta la sua contrarietà a prospettive teoriche che si limitino a fondarsi su «critiche erudite e studi biografici, unitamente a speculazioni puramente polemiche», preferendo la «bonarietà» alla «fredda frivolezza» e «l'ordine chiaro e semplice, la brevità dell'insieme [...] alle stranezze artificiosamente volute» (Hölderlin 1996, 67). Pur avendo ricevuto nel marzo dello stesso anno da parte di August Wilhelm Schlegel, indicato peraltro dallo stesso Hölderlin fra i nomi dei previsti collaboratori alla rivista, parole di sincero e pieno

¹ Dalla lirica *Wie wenn am Feiertage* (Hölderlin 2001, 751).

² Ove non diversamente indicato, le traduzioni sono di chi scrive [G.L.].

³ Sul tema cf. in particolar modo Moretti 1991 e Moretti 1992.

entusiasmo in merito ad alcune sue liriche poi pubblicate nel 1799, quali in particolare *An die Deutschen (Ai tedeschi)* e *An die Parzen (Alle parche)*, è tuttavia proprio a partire dal progetto di «Iduna» che egli viene a distinguersi da una dimensione speculativa, quella riconducibile appunto agli «apostoli jenesi della libertà», troppo indirizzata a suo giudizio alla definizione di istanze speculative che rimangono eccessivamente aderenti ad astratti modelli filosofici di carattere soggettivistico e metafisico⁴.

È sul tema della natura, in quanto potente forma di oggettivazione del sentimento e del mito, che si consuma fin dall'inizio un confronto che porterà il poeta renano a collocarsi sempre più su una prospettiva di assoluta e originale autonomia rispetto al movimento romantico nelle sue prime fasi. Se infatti anche la ricerca germanistica più attenta di fine XIX secolo finisce per mettere in stretta relazione Hölderlin con Novalis, individuando fra loro una stretta parentela progettuale che, pur dalle comuni origini legate al pensiero della Rivoluzione francese, agli sviluppi della filosofia kantiana e alla poesia di Goethe e di Schiller⁵, viene ad assumere in seguito forme decisamente complementari e distintive, è oltre modo evidente come tali forme subiscano con il tempo una sorta di ulteriore potenziamento e differenziazione, portando sempre più le due figure a un distanziamento significativo. Come afferma Friedrich Seebaß⁶, uno degli esegeti più attenti e fecondi dell'opera hölderliniana:

Il senso artistico di Hölderlin è più profondo, costruttivo, cosciente, responsabile e combattivo; Novalis invece tende al favoloso, a «ciò che si trasforma eternamente», alla fantasia che si libra libera nell'aria; la «sacra sobrietà» di Hölderlin prende seriamente la storia, che per Novalis ha invece solo il significato di un simbolo. (Seebaß 1926, 377)

Le parole del critico e germanista tedesco sembrano riconoscere la sussistenza di una prospettiva dialettica fra i due autori che si gioca in primo luogo all'interno della dicotomia essere-divenire e che, proprio a partire da tale dialettica, viene a distinguere, per così dire, due forme alternative di 'sensibilità' romantica, identificando quindi in un diverso rapporto nei confronti dell'essere, della natura e del mito la prerogativa della maturità filosofica di Hölderlin stesso.

Tale maturità filosofica, che egli deriva inizialmente da un'originale rielaborazione delle prospettive kantiane e schilleriane, certo mediate da istanze riconducibili propriamente al pensiero platonico e neoplatonico e al panteismo spinoziano e jacobiano, nasce in primo luogo dal confronto con il nascente

⁴ Sul rapporto fra Hölderlin e l'idealismo, cf. il sempre attuale Cassirer 2000.

⁵ È nota per esempio la definizione di Hölderlin come «Seitentrieb der romantischen Poesie» («ramo secondario della poesia romantica», Haym 1965).

⁶ Che assieme a Ludwig von Pigenot porta a termine l'edizione storico-critica delle opere di Hölderlin avviata da Norbert von Hellingrath, allievo di Stefan George (Hölderlin 1913-1923). Nell'edizione in 6 volumi, quelli curati da Hellingrath sono i seguenti: Bd. I: *Jugendgedichte und Briefe*; Bd. IV: *Gedichte 1800-1806*; Bd. V: *Übersetzungen und Briefe*.

idealismo jenesè⁷, trovando proprio nell'idea del progresso infinito del pensiero, derivato da Fichte, alle cui lezioni egli assiste nel 1795, una delle sue cifre teoriche più distintive e significative. Sulla scorta della ricezione del pensiero di Kant, è infatti la constatazione dell'impossibilità che si possa dare nella dimensione sensibile la definizione di uno scopo ultimo, che per Hölderlin rende necessaria

la fede in una continuità *infinita* [...], dal momento che il progresso infinito in direzione del bene è un'esigenza irresistibile della nostra legge; ma questa continuità infinita non è pensabile senza la fede in un Signore della Natura, la cui volontà vuole la medesima cosa che la legge morale esige in noi, che pertanto deve volere la nostra continuità infinita, dal momento che egli vuole il nostro progresso infinito, e che, come Signore della Natura, ha anche il potere di rendere reale ciò che vuole. (Hölderlin 1944, 128)⁸

Il riconoscimento della centralità della dimensione morale e pratica, che coglie inizialmente nel profondo la lezione della dottrina fichteana, si accompagna all'identificazione di tale dimensione proprio con quello che egli definisce lo «Streben ins Unendliche», a intendere però in Hölderlin una facoltà che, pur nella sua dinamica progressiva, infinita e improntata alla più assoluta libertà, si definisce in primo luogo anche e innanzitutto per la sua istanza limitata, controllata e misurata. È il limite a rendere possibile secondo Hölderlin la conoscenza stessa e l'esercizio della propria attività pratica: se, infatti,

l'attività infinita secondo il suo impulso è necessaria nella natura di un essere che possiede coscienza (di un Io, così come si esprime Fichte), altrettanto necessaria, in un essere che possiede coscienza, è anche la limitazione di questa attività, perché se non fosse limitata e per così dire mancante, questa attività sarebbe tutto e non ci sarebbe nulla al di là di essa. (*ibid.*, 129)

In sostanza, senza la potenza limitante, senza la resistenza che la coscienza sente opporsi alla sua attività dall'esterno, non si darebbe neanche la coscienza stessa, e se non esistesse qualcosa che si oppone all'attività del soggetto, non esisterebbe alcun oggetto e quindi la possibilità stessa della conoscenza. La dialettica fra infinito e limite diviene in Hölderlin il modello di una definizione del pensiero e della coscienza, dell'attività dell'Io e più in generale della dimensione pratica, che, pur radicandosi in profondità nel contesto più ortodosso del nascente idealismo fichteano, se ne viene progressivamente a distanziare proprio nel momento in cui l'identità necessaria fra soggetto e oggetto, quella appunto predicata dal maestro jenesè, viene da lui giudicata come una forma sospetta di dogmatismo. «Il suo Io assoluto (cioè la sostanza

⁷ Come noto, il rapporto con Fichte sarà determinante, pur con prospettive differenti rispetto a Hölderlin, anche per lo sviluppo della filosofia di Novalis e di Friedrich Schlegel. Sul tema, cf. Benjamin 1982.

⁸ Lettera di Hölderlin al fratello del 13 aprile 1795.

di Spinoza) – afferma in una coeva lettera a Hegel del 1795 riferendosi proprio a Fichte – contiene tutto il reale. Esso è tutto e non vi è nulla al di fuori di esso; non si dà per questo Io assoluto alcun oggetto» (*ibid.*, 118)⁹.

Le forme del superamento della prospettiva fichteana diventano esplicite in un frammento risalente al periodo jenese in cui Hölderlin procede a illustrare la dialettica Io - non Io attraverso la separazione originaria fra la dimensione del «giudizio» e quella dell'«essere». La distinzione rimanda proprio alla possibilità di cogliere la potenza stessa della dinamica fra soggetto e oggetto, che Hölderlin riformula nella prospettiva di concepire le modalità della loro interazione nel rapporto fra scissione e unità.

Il giudizio, in quanto *Ur-Teilung*, costituisce infatti la «partizione originaria» fra soggetto e oggetto, quella condizione che li rende possibili e concepibili e che non può essere cancellata o superata nella pura identità riflessiva della coscienza, nell'«Io sono Io». In tale condizione, accanto alla distinzione fra le due dimensioni, è al contempo presente in modo necessario quell'intero di cui soggetto e oggetto sono parti e che precede la stessa identità riflessiva. Proprio perché, afferma Hölderlin, «non si dà per noi alcuna possibilità di pensare ciò che non è già stato reale»¹⁰, è proprio questa presenza quasi 'presagita' dell'intero all'interno della separazione che conduce alla necessità di concepire l'unione di soggetto e oggetto in questa unità. L'identità originaria, nella quale soggetto e oggetto sono presenti in modo assoluto e non in modo parziale, è costituita da quella dimensione definita da Hölderlin con il termine «essere», che anch'essa non va confusa con l'identità «Io sono Io» e che, nell'ottica di un potenziamento della prospettiva kantiana, si presenta piuttosto attraverso i modi dell'intuizione intellettuale: questa è infatti espressione di unità assoluta a seguito della scissione originaria, e in quanto tale si presenta, come afferma in un saggio teorico più tardo, espressione dell'«unitezza con tutto ciò che vive»¹¹.

Un passaggio decisivo è quindi costituito dalla accezione più specificamente estetica che Hölderlin conferisce alla forma di unità espressa dall'intuizione intellettuale, allorché, nel dialogo soprattutto con il pensiero schilleriano, verrà a identificare proprio nella bellezza tale modello di sintesi e di conciliazione. Se infatti, come esprimerà nel celebre *Systemprogramm* del 1797, è solo la bellezza che ha il potere di unificare conoscenza e morale¹², l'idea di un progresso infinito della poesia, che possa trovare innanzitutto nel limite la sua fase più alta di definizione, si accompagna in Hölderlin al tentativo di dimostrare che l'unità fra soggetto e oggetto in una dimensione assoluta, nell'essere per l'appunto come unità originaria, si può ottenere esteticamente,

⁹ Lettera di Hölderlin a Hegel del 26 gennaio 1795.

¹⁰ F. Hölderlin, *Giudizio ed essere*, in Hölderlin 1996, 52.

¹¹ F. Hölderlin, *Sulla differenza dei generi poetici*, in Hölderlin 1944, 127.

¹² «Ho la certezza – afferma Hölderlin ne *Il più antico programma sistematico dell'idealismo tedesco* – che il supremo atto della ragione, quello con cui essa comprende l'unità delle idee, è un atto estetico, e che verità e bontà sono intimamente fuse soltanto nella *bellezza*» (Hölderlin 1996, 162).

cioè, afferma esplicitamente in una lettera a Schiller dello stesso anno, nell'intuizione intellettuale, e solo in secondo luogo teoreticamente, cioè «attraverso un avvicinamento infinito, [...] così come l'avvicinamento del quadrato al cerchio» (*ibid.*, 151)¹³.

Il contenimento espresso dall'intuizione intellettuale in senso preminentemente estetico costituisce il fondamento di quel modello di classicità originaria, estremamente distintiva della poetica hölderliniana, all'interno della quale viene a confluire la continuità dialettica del movimento «tragico» dello spirito e che, nella sua poetica, assume appunto il nome di «natura» e di «mito». Senza volersi addentrare in un'argomentazione che, per la sua vastità e complessità, rischierebbe di andare ben al di là dei limiti all'interno dei quali si muove il presente lavoro, ci sia sufficiente cogliere come sia proprio sull'idea di *Klassik* hölderliniana, che a questo punto si può comprendere in tutta la sua portata formativa, dialettica e 'progressiva', che si gioca la possibilità di cogliere la specificità di una delle interpretazioni più potenti della figura del poeta svevo fra la *Jahrhundertwende* e i primi decenni del XX secolo, quella cioè riconducibile a Stefan George e alla sua nutrita cerchia di collaboratori.

2. LA CLASSICITÀ HÖLDERLINIANA NELL'INTERPRETAZIONE DEL 'KREIS' DI STEFAN GEORGE

L'idea di classicità che il *Kreis* georgeano identifica quale cifra distintiva del legame in Hölderlin fra poesia e pensiero della poesia ci riconduce a quel concetto di 'grande stile' che deriva immediatamente dalla ricezione, nel *Kreis* stesso, del pensiero dell'ultimo Nietzsche, autentico punto di riferimento teorico nel contesto della cosiddetta 'Gestaltgeschichte' georgeana e nella formulazione della sua estetica letteraria e artistica¹⁴. In tal senso, come è possibile verificare, la sua interpretazione di Hölderlin trova giustappunto in Nietzsche il proprio *medium* di definizione, in un legame che del pensatore tedesco viene a esaltare la componente più ampiamente estetica, connessa con la sua riflessione sul rapporto fra arte, verità e volontà di potenza.

In una concezione dell'arte come «affermazione» e «divinizzazione» dell'esistenza, è infatti proprio la volontà dell'artista (il nietzscheano *Wille zur Kunst*), che viene presentata come la facoltà che guida e presiede il processo attraverso il quale avviene la trasformazione della vita in forma, quindi la definizione della 'classicità' artistica. «Nella bellezza – afferma Nietzsche – sono

¹³ Lettera di Hölderlin a Schiller del 4 settembre 1795. Il poeta riprende in questo punto il tema della «traiettorie eccentrica» che prende l'uomo nelle sue direzioni essenziali, così come specificato nella *Prefazione* al *Frammento di Iperione* del 1794. Cf. Hölderlin 1996, 46.

¹⁴ Fra i testi di riferimento sul rapporto George-Nietzsche, cf. Antosik 1978; Henneman Barale 1981; Raschel 1984; Weber 1989; Trawny 2001; Lacchin 2006, in particolare 72-88; Lacchin 2011.

domati dei dissidi, e questo è il più alto segno di potenza: il potere su cose opposte» (Nietzsche 1995, 434); la bellezza quindi, nel suo rapporto essenziale con la potenza come dominio e limitazione, risulta «scevra di tensione – segno che non occorre più usare violenza, che tutto segue e obbedisce facilmente e all'obbedienza mostra il suo volto più amabile: ciò delizia la volontà di potenza dell'artista» (*ibidem*). Attraverso la bellezza il grande stile viene pertanto a identificarsi con lo «stile classico», perché, come afferma notoriamente anche Heidegger commentando proprio i *Frammenti postumi* nietzscheani, «ciò che si avvicina di più a quello che Nietzsche chiama il grande stile è lo stile severo, classico» (Heidegger 2000, 131), o ancora, «l'essenza del grande stile si dà nella descrizione del classico» (*ibid.*, 139). Debitore di un'interpretazione che, attraverso Nietzsche, viene a identificare in profondità le due dimensioni, George giunge a intravedere proprio in Hölderlin il fondatore di una nuova visione del rapporto fra arte e verità, che si sostanzia nella definizione di uno stile lirico e narrativo che esalta le componenti 'classiche' dell'opera d'arte e dei processi creativi. Come riconosce infatti ancora Nietzsche,

Per essere *classici* bisogna avere *tutti* i doni e i desideri più forti e apparentemente contraddittori: ma in modo che procedano insieme sotto un medesimo giogo; si deve [...] rispecchiare nella propria anima più intima e profonda una *condizione collettiva* (un popolo o una cultura) in un'epoca in cui questa condizione esiste tuttora e non è ancora ridipinta dall'imitazione degli stranieri [...]; essere uno spirito che *conchiude* e guida innanzi, che dice *sì* in tutti i casi, magari odiando. (Nietzsche 1995, 459)

Il documento teorico più significativo che viene a costituire lo sfondo generale di riferimento per ogni genere di interpretazione di Hölderlin nel contesto del *Kreis* è rappresentato dalla *Lobrede* (*Encomio*) che George gli dedica fra il 1914 e il 1915, pubblicata in seguito all'interno della seconda edizione della raccolta di prose *Tage und Taten* (*Giorni e opere*). Sono queste righe¹⁵ a fare di Hölderlin quello che alcuni critici definiscono con toni decisi come un vero e proprio 'precursore' di George, un anticipatore della sua poetica nel pieno contesto della *Romantik*¹⁶.

La condizione 'collettiva' a cui fa riferimento Nietzsche nel frammento qui sopra, condizione primaria per l'esercizio del *Wille zur Kunst* da parte dell'artista, nasce in Hölderlin, secondo George, dalla sua capacità di presentarsi, fin dagli esordi, come un poeta profondamente innestato all'interno della dimensione del *Volk*, come, secondo le parole di George, un «grande Veggente che viene alla luce per il suo popolo» (George 2016, 183). È questa caratteriz-

¹⁵ Alle quali possiamo aggiungere alcune liriche dedicate al poeta svevo, quali per esempio *Hyperion I - II - III*, pubblicata nella raccolta *Das Neue Reich* (*Il nuovo regno*) nel 1928, che prende avvio con un motto che George trae dalla lirica di Hölderlin *Rousseau*: «Al desideroso / Fu sufficiente un cenno, e i cenni sono / Da sempre la lingua degli Dei» (Hölderlin 2001, 765).

¹⁶ Cf. fra gli altri Kraft 1980, 86-91.

zazione per così dire ‘collettiva’ della funzione del poeta che viene a svolgere un ruolo assolutamente fondamentale nella lettura del *Kreis*, tanto più che proprio a uno dei più illustri allievi di George, cioè Norbert von Hellingrath, si deve, attraverso la scoperta nel 1909 di una delle parti più significative e controverse della produzione hölderliniana, cioè gli *Inni tardi* e le traduzioni da Pindaro, la sottolineatura del ruolo fondamentale che il poeta svevo ha svolto nella costituzione di una letteratura nazionale di lingua tedesca¹⁷. Il rapporto fra Hellingrath e George, inauguratosi nel 1908 con la lettura del *Der Siebente Ring* (*Il settimo anello*), viene con gli anni a intensificarsi attraverso anche un profondo confronto teorico, incentrato sulla considerazione degli scritti estetici di Hölderlin con particolare riferimento alla questione della dialettica tragica e all'*Empedocle* (Pieger 2001, 347), fino a quando, fra il 1913 e il 1914, «con una eccezionale coincidenza viene pubblicato lo *Stern des Bundes* [*La stella del patto*] e viene ultimato il quarto volume della *Hölderlin-Ausgabe* di Hellingrath con gli *Inni tardi* e i frammenti» (*ibid.*, 337)¹⁸.

È significativo notare come fin dalla prima edizione nel 1902 del terzo volume dell'antologia *Deutsche Dichtung* (*La poesia tedesca*), curata da George e da Karl Wolfskehl, il nome di Hölderlin compaia come cifra estremamente distintiva di quella categoria letteraria e spirituale che gli stessi curatori definiscono giustappunto come «il secolo di Goethe»¹⁹, intendendo la *Goethe-Zeit* quasi come un'unità organica che, ponendosi all'origine della modernità estetica tedesca, giunge a definire dialetticamente i confini di una letteratura nazionale primariamente attraverso il verso e la poesia²⁰. Il nome di Goethe, affermano infatti George e Wolfskehl nella *Vorrede* alla prima edizione, «domina un intero secolo di poesia, sebbene ciò non accada come se tutto ciò che viene prima di lui sembri essere solo una preparazione e tutto ciò che viene dopo di lui solo un epilogo» (George - Wolfskehl 1910, 6). In tale prospettiva Hölderlin viene a svolgere il suo ruolo di autentico cantore dello spirito tedesco primigenio proprio attraverso l'inserzione che viene fatta dai curatori, nella seconda edizione del 1910, dei materiali nel frattempo scoperti da Hellingrath, fra i quali il celebre inno rimasto allo stato di frammento *Wie wenn am Feiertage* (*Come nel giorno di festa*), che, come riconosce la critica, risente in modo determinante della recezione da parte di Hölderlin della tragedia classica e di una rinnovata lettura di Pindaro. È proprio il legame con la tradizione tragica greca e con la purezza della lirica di Pindaro, quindi quel legame originario con l'*Antike* che la tarda produzione hölderliniana manifesta, che nella *Lobrede*

¹⁷ Per una interessante ricostruzione della questione a partire dagli epistolari di Hellingrath, cf. Pieger 2003.

¹⁸ La ricostruzione delle vicende viene condotta a partire dall'epistolario di Hellingrath conservato presso lo Hellingrath-Nachlaß della Württembergischen Landesbibliothek di Stoccarda.

¹⁹ Il terzo volume dell'antologia reca proprio questo titolo.

²⁰ Sul concetto di *Goethe-Zeit* nel contesto dello sviluppo occidentale dell'idea di *Humanität*, cf. Korff 2014.

del '15 induce George a ritenere come, pur appartenendo al secolo di Goethe, Hölderlin risulti il «fondatore di un'ulteriore serie di antecedenti» (George 2016, 183), colui che ha permesso agli stessi maestri della *Klassik* tedesca, che non ebbero la possibilità di accedere a questa fase della sua produzione, di pervenire a quella forma autentica di «chiarezza ellenica» che ha consentito il costituirsi di «un altro carattere nazionale rispetto a quello usuale» (*ibid.*, 184).

La dimensione collettiva e nazionale a cui George fa riferimento nasce nel poeta svevo proprio da una rinnovata interpretazione di quegli autori antichi che seppero cogliere nel profondo e poi esprimere nella loro filosofia e nella loro arte lo spirito di un'epoca di grandezza incommensurabile: *in primis* i tragici attici, Platone²¹ e, per l'appunto, Pindaro. In particolar modo su quest'ultimo si concentra l'attenzione di Hellingrath, nel momento in cui identifica proprio nella sua lirica quella «materia linguistica originaria» che in Hölderlin diviene, attraverso la sua intensa anche se spesso controversa opera di traduzione²², possibilità di attingere alle sorgenti più pure dell'anima greca antica, dialetticamente articolata, come più tardi teorizzerà, fra la sua dimensione organica e quella aorgica²³. Innestando all'interno di questa dialettica il rapporto fra uomo e arte, ecco che allora l'interprete georgeano riconduce proprio alla funzione di mediazione svolta da Pindaro nella poetica di Hölderlin la possibilità di intravedere i caratteri di quella forma di *Klassik* che il poeta svevo identifica come una «riconciliazione suprema» fra i due estremi e che si esprime in primo luogo in una rinnovata concezione della natura. È la natura infatti che, secondo Hölderlin, per opera dell'uomo, il quale a sua volta le conferisce forma e cultura, diviene più organica, così come l'uomo, per il tramite di una comprensione mitica della natura, diviene più aorgico e universale:

In quel momento allora l'organico divenuto aorgico sembra ritrovare se stesso e ritornare a se stesso, mentre si attiene all'individualità dell'aorgico, e l'oggetto, l'aorgico, sembra a sua volta ritrovare se stesso, mentre nello stesso momento in cui assume individualità trova anche l'organico all'estremo supremo dell'aorgico, e così in questo momento, in questa nascita dell'estrema ostilità sembra realizzarsi la riconciliazione suprema. (Hölderlin 1996, 83)

Quell'elemento che, come abbiamo visto, costituisce uno dei più significativi punti di distanza con la tradizione della *Frühromantik* novalisiana, ovvero la

²¹ Per una ricostruzione della *Plato-Forschung* riconducibile al *Kreis* georgeano, i testi fondamentali di riferimento sono in ordine cronologico: Wolters 1908-1909; Hildebrandt 1910; Friedemann 1914 (tr. it. 2012); Singer 1920; Salin 1921; Andrae 1922; Singer 1927; Singer 1931; Hildebrandt 1933 (tr. it. 1933); Boehringer 1935. Per un primo approfondimento critico, cf. Brecht 1929.

²² La traduzione da parte di Hölderlin di alcune *Olimpiche* e *Pitiche* pindariche viene pubblicata da George sul fascicolo 9 della sua rivista «Blätter für die Kunst» (George 1910).

²³ La distinzione, che richiama la più celebre articolazione fra l'apollineo e il dionisiaco, rimanda ancora a quel legame Hölderlin-Nietzsche che abbiamo visto costituire il fondamento dell'interpretazione del poeta svevo all'interno del *Kreis*. Cf. F. Hölderlin, *Il fondamento dell'«Empedocle»*, in Hölderlin 1996, 79 ss.

concezione della natura, qui colta da Hölderlin dialetticamente e tragicamente nel suo rapporto con l'arte e con la dimensione del sacro²⁴, diviene nell'interpretazione di Hellingrath e del *Kreis* il fulcro stesso della classicità hölderliniana, cioè di un modello di formulazione del rapporto fra arte, potenza, volontà e *Volk* che trova il proprio fondamento in primo luogo nel legame con il mito nella sua dimensione universale e collettiva. L'attenzione che lo stesso George manifesta nei confronti di questo tema emerge dal costante riferimento che, sempre nella *Lobrede* del '15, egli rivolge in particolar modo a una delle liriche hölderliniane che insistono particolarmente su tale legame e che costituiscono al contempo il nucleo stesso dell'ultima produzione: si tratta della lirica *Der Mutter Erde. Gesang der Brüder Ottmar, Hom und Tello* (*Alla madre terra. Canto dei fratelli Ottmar, Hom, Tello*), che, comprendendo in sé proprio i temi del rapporto fra uomo e natura, del legame fra Occidente e Oriente e fra antico e moderno e, soprattutto, quello del poeta come cantore e portavoce di un'intera comunità sul modello della figura del bardo risalente alla tradizione celtica e germanica, costituisce, assieme alle altre composizioni coeve scoperte da Hellingrath, uno dei tentativi più riusciti da parte di Hölderlin di comporre in forma innica mediante uno stile libero, dal punto di vista metrico, che riconduce in modo esplicito al modello pindarico.

È proprio alla dimensione stilistica dell'inno che dobbiamo quindi guardare per comprendere come, nel contesto della lettura del *Kreis*, la paratassi hölderliniana degli *Inni tardi* si collochi all'interno del progetto di costruzione di una forma di classicità profondamente innestata nel dialogo antico-moderno e in particolare in quella dialettica fra proprio e improprio che l'opera innica di Pindaro porta così mirabilmente e quasi paradigmaticamente a rappresentazione. A questa duplice prospettiva ci riconduce un passaggio di una celebre lettera a Böhlendorff, nella quale Hölderlin afferma come ciò che rappresenta il culmine della grecità non sia il naturale di per sé inteso, ossia ciò che viene a costituire la dimensione del sé, «propria» e ingenua, come però nemmeno la passione o il sacro *pathos*, quanto piuttosto il dono, in loro innato, della «chiarezza della rappresentazione», ottenuta mediante la comprensione del rapporto sostanziale che sussiste fra apollineo e dionisiaco, una rappresentazione attraverso la quale, a partire da Omero, essi sono riusciti nel tentativo di «impadronirsi della sobrietà giunonica occidentale per il loro regno apollineo» (Hölderlin 1944, 428)²⁵.

²⁴ Per Hölderlin, afferma infatti Friedrich von der Leyen, docente di Hellingrath presso l'Università di Monaco di Baviera, «la natura era una creazione degli dei, era una fede, la sua religione, era [...] il divino presente in esso» (von der Leyen 1960, 10). A questo testo rimandiamo anche per una ricostruzione puntuale e diretta della formazione culturale di Hellingrath e per la prima ricezione di Hölderlin nel contesto del *Kreis*: interessante notare come lo stesso Rilke affermi come i saggi di Hellingrath abbiano rappresentato il suo primo accesso all'opera di Hölderlin (*ibid.*, 3).

²⁵ «Per noi moderni – continua von der Leyen commentando questo passaggio – invece è il contrario. Abbiamo dovuto dare forma al nostro elemento naturale, al nostro proprio

3. HELLINGRATH: L'INNO PINDARICO E IL 'VOLK'

Quando nel 1910, un anno dopo la scoperta nella *Württembergische Landesbibliothek* di Stoccarda, pubblica la sua dissertazione sulle traduzioni di Hölderlin da Pindaro²⁶, Hellingrath procede innanzitutto a rinsaldare quel legame fra Hölderlin e il lirico greco che autori come il francese Paul Chalmel-Lacour già a partire dalla fine del secolo XIX avevano intravisto e sul quale avevano ipotizzato una linea di sviluppo continua e ininterrotta della poesia occidentale (Pellegrini 1965, 58)²⁷, la medesima che riconosce lo stesso George, secondo la testimonianza di Friedrich Wolters, identificando nella «doppia stella Pindaro-Hölderlin il nuovo e venturo canto innico dei tedeschi» (Wolters 1930, 321). Pur formatasi nel pieno contesto dell'estetismo georgeano, l'opera di Hellingrath ne fugge tuttavia le derive spesso di carattere più mistico²⁸, sapendo fin da subito connotarsi per il suo approccio critico e scientificamente documentato. In tale prospettiva è significativo il riferimento fondamentale che egli fa a quella tradizione che avrebbe a suo giudizio caratterizzato nel profondo la lirica pindarica, e, in un'ideale parentela spirituale, gran parte della tradizione classica tedesca, da Klopstock a Goethe, trovando appunto in Hölderlin la sua massima espressione: egli si riferisce alla tradizione retorica antica riconducibile a Dionigi di Alicarnasso, e in particolare alla distinzione da questi istituita nel XII capitolo dell'opera *Περὶ συνθέσεως ὀνομάτων* (*Sulla disposizione delle parole*) fra «armonia aspra» (ἄρμονία αὐστηρά) e «armonia piatta» (ἄρμονία γλαφυρά), quale modello anche per l'organizzazione del linguaggio poetico e per la costruzione del verso, della battuta e del ritmo. È all'armonia aspra, alla «harte Fügung», che Hellingrath riconduce la dimensione antica e originaria del linguaggio poetico, proprio per la sua dimensione paratattica, ed è a partire da questa che egli interpreta la lirica sia di Pindaro che dell'Hölderlin degli *Inni tardi*. La «harte

(sbarazzandosi dell'occidentale?). Ma fare uso del proprio rappresenta la cosa più difficile: per imparare a fare ciò ci è indispensabile l'elemento greco, ma il loro modello non potremmo mai raggiungerlo» (von der Leyen 1960, 8).

²⁶ Che si struttura in due sezioni fondamentali dal titolo *Kunstcharakter der Hölderlin'schen Übertragungen und ihre Stellung in der Geschichte der Pindarverdeutschung e Die Pindarübertragung im Gesamtschaffen Hölderlins*.

²⁷ Cf. anche Pellegrini 1965, 60: «Così Hellingrath riuscì a mettere in mostra la continuità di una tradizione stilistica, che va dagli antichi fino a Hölderlin e prosegue da qui fino ai poeti moderni e a Stefan George [...]. [Egli] scoprì in Hölderlin procedimenti, principi e norme della poesia che concordano con l'esperienza della poesia moderna. Il valore di questa conoscenza, che in Hölderlin riconosce il luogo di un incontro fra la tradizione antica e l'inizio dell'esperienza della poesia moderna, contraddistingue la posizione di Hellingrath nella *Hölderlin-Forschung*».

²⁸ Che talvolta sembrano connotare anche alcune opere monografiche inscrivibili in quella tradizione che, proprio a partire dal *Kreis* georgeano, è venuta a definirsi come una vera e propria 'Gestalt-Geschichte' (un esempio di tale tradizione interna al *Kreis* lo possiamo trarre dalle pubblicazioni degli allievi Friedrich Gundolf ed Ernst Bertram; cf. Arrighetti 2008). Cf. anche Lacchin 2004.

Fügung» si definisce infatti a partire da una sottolineatura estrema, dura e «aspra» per l'appunto, della parola poetica nella sua immediatezza e nel suo imporsi anche sulla strutturazione delle parole fra di loro e sull'articolazione delle proposizioni: è nella parola singola, infatti, e nel suo suono che si esprime e si condensano il contenuto e il significato del verso poetico, e proprio in essa il linguaggio lirico assume una connotazione quasi 'plastica', divenendo la configurazione esterna di una forma interna originaria, che Hölderlin, come afferma Hellingrath, interpreta come «il tempo dello svolgersi del pensiero, la sequenza di suoni in mutazione» (Hellingrath 1944, 56).

Lavorando sui testi pindarici tradotti da Hölderlin, Hellingrath scopre come nell'armonia aspra che caratterizza la sua lirica, i ritmi paralleli della parola, del canto e del suono, che si trovano connessi in una modalità assai poco predeterminata e sistematica, facciano sì che «la singola parola risulti quasi un'unità tattile» (*ibid.*, 26), per l'appunto plastica e corporea, che rivela una forma di unità di carattere quasi naturale, una unità φύσει, egli afferma, non θέσει (*ibid.*, 27), che riconduce proprio al fondamento originario e non derivato del linguaggio²⁹. L'armonia aspra per questo ha un carattere estremamente sorprendente per chi ne fruisce, in quanto utilizza un linguaggio difficile e inusuale, anche se questa apparente oscurità non sortisce come effetto quello di allontanare e disperdere l'uomo; al contrario essa

desta tutte le sue forze, ma in armonia, cosicché esse, sebbene, suscitate, non si manifestino attivamente. Questa pienezza da parte dell'uomo senza soppressione dell'elemento individuale genera la conciliazione degli individui come tale in un tutto, che come ciò che li riunisce, cioè l'arte, è ordinata organicamente. (*ibid.*, 65)

L'organicità espressa dalla poesia viene a individuarsi proprio nella grande forma dell'inno, in cui giunge a manifestazione anche quell'unità fra arte, religione e dimensione del *Volk* che Pindaro e Hölderlin, come segno di una continuità spirituale ininterrotta fra antico e moderno, hanno entrambi perseguito. È nel contesto peraltro di tale identificazione che Hellingrath, fra il 1909 e il 1910, quindi giustappunto a cavallo degli anni delle sue scoperte, conduce la propria ricerca, così come si può desumere da alcuni importanti passaggi tratti dai suoi epistolari e dai suoi diari, nei quali, come riconosce Bruno Pieger (2001, 345), «le parole 'religioso' e 'poetico' sono utilizzate da Hellingrath quasi come sinonimi»³⁰.

In tale prospettiva, emerge in modo ancora più significativo come nel culto greco delle origini la forma d'arte dell'inno risulti quasi una conseguenza necessaria della stessa religione greca, esprimendo una specificità che ne ma-

²⁹ «Riposa interamente sull'elemento greco – aggiunge – anche l'elemento plastico del linguaggio» (Hellingrath 1944, 55).

³⁰ La citazione dai diari di Hellingrath da parte di Pieger viene condotta a partire dai materiali dell'Hellingrath-Nachlaß conservato presso la Württembergische Landesbibliothek di Stoccarda e in parte pubblicati in Pieger 1992, 3-38.

nifesta il legame profondo con la dimensione del divino e del trascendente. Ripercorrendo il rapporto fra George e Hölderlin, ovviamente sempre per il tramite della riflessione di Hellingrath, Gadamer coglie tale specificità in primo luogo nella differenza che distingue l'inno dall'encomio. Questo, il *Lobgedicht*, è infatti fondato nella pratica della lode, del *Lob*, e nelle dinamiche che la definiscono, e si sviluppa all'interno di una dinamica di equiparazione fra il soggetto che la esercita e l'oggetto al quale si rivolge: chi loda infatti non può evitare di porsi sul medesimo piano del lodato, finendo pertanto per circoscrivere una zona di esercizio del sentimento di ordine primariamente orizzontale. Una diversa prospettiva è invece quella che dischiude l'inno, fondato sul *μακαρίζειν*, cioè sulla celebrazione e sulla glorificazione di qualcosa che è necessariamente riconosciuta come posta su un livello superiore: l'atto del *preisen*, del celebrare, afferma il filosofo tedesco,

e parimenti l'inno, che ne rappresenta la forma d'arte, presuppongono il riconoscimento di qualcosa di più elevato per eccellenza, che è superiore al singolo e che colma il suo presente. In questo caso si raffigura una scala di atteggiamenti che può portare dal riconoscimento e dall'ammirazione, attraverso la venerazione (un concetto ormai da noi del tutto logorato) fino alla adorazione di qualcosa di divino. (Gadamer 1971, 121)

È proprio la sottolineatura del senso di subalternità che governa il legame fra umano e divino, così come attuata nel ritmo 'aspro' dell'inno, che in secondo luogo porta però a comprendere una specificazione ulteriore della dimensione organica e plastica della poesia alla quale abbiamo fatto riferimento in precedenza. La venerazione del divino attraverso l'inno non si esprime mai, infatti, come professione di fede nei confronti di una dimensione esclusivamente trascendente rispetto al fenomeno e alla vita, quanto piuttosto in una prospettiva che possiamo anzi definire profondamente simbolica, intendendo il termine nel senso dell'unità e della compenetrazione fra mito e realtà, sempre nel significato espresso teoricamente dalla riflessione hölderliniana sulla componente dialettica della natura. In tal senso il vero e proprio sentimento di adorazione che l'innica pindarica rivolge agli dei, agli eroi o ai vincitori dei giochi, diviene nell'inno del poeta svevo adorazione nei confronti della natura e dei miti che in essa interagiscono, con il riferimento a una materia poetica che, attraverso lo stile paratattico e l'armonia aspra, canta proprio l'unità, nella realtà, fra umano e divino e che si presenta pertanto nei termini di una 'plastica simbolica', profondamente innestata nella dimensione fenomenica e corporea. A questo fa riferimento lo stesso George quando, a conclusione della sua *Lobrede*, presenta la lirica hölderliniana come un tramite per il raggiungimento di un orizzonte superiore, che sembra definire il futuro stesso del linguaggio e della poesia tedesca:

Egli è colui che ha chiamato se stesso cripta e tempio verso i quali invita i posteri ad andare in pellegrinaggio con corone. Che i suoi metri oscuri e spezzati non

diventino modello per allievi imitatori, dal momento che si tratta di perseguire qualcosa di superiore. Attraverso la rottura e la concentrazione delle parole egli riesce a ringiovanire il linguaggio e, in tal modo, anche l'anima ... con le sue profezie [...] egli è la pietra angolare del prossimo futuro tedesco e l'evocatore del Nuovo Dio. (George 2016, 185)

Tale plastica simbolica viene a costituire la cifra distintiva di una forma di *Klassik* che, come abbiamo considerato, George e il suo *Kreis* derivano *in primis* proprio dalla loro interpretazione del rapporto fra Hölderlin e Pindaro e che, come noto, troverà poi un momento di decisivo compimento nell'ultima fase della poetica georgeana, connotata dalla centralità della figura di Maximin e da una sorta di mitologia della corporeità profondamente innestata nella dimensione collettiva e comunitaria del *Bund* e del *Reich*³¹. Se attraverso la sua mistica del *Leben* George giungerà a individuare nuovi modelli di sviluppo del legame fra arte e mito³², è proprio la prospettiva di carattere pedagogico in cui egli colloca questo tentativo che viene a sottolineare in modo ancora più determinante il ruolo autenticamente 'politico' della proposta georgeana, in un progetto che, coniugando matrici classiche e romantiche, ispira la formazione di un originale modello di costituzione della modernità.

La 'classicità romantica' di George, per utilizzare un'espressione tanto cara alla *Frühromantik*, è fondata in quel sentimento che Kurt Hildebrandt in riferimento a Goethe, ma intendendo con lui una linea di sviluppo che dall'antichità pindarica arriva fino al maestro George passando per Hölderlin, chiama la «nostalgia per la plastica antica» (Hildebrandt 1911, 107). In essa è il frammento a costituire la forma pura della classicità³³, ma esso, come continuo e incessante movimento dialettico, è sempre al contempo attività formativa, *Gestalten*, dal momento che plastico, secondo Hildebrandt, è il movimento stesso dello spirito e il dionisiaco: il plastico come dionisiaco appare infatti come «qualcosa di soggettivo e di oggettivo insieme, il centro etico, l'elemento forte e vigoroso che tiene insieme le forze e che ha in suo potere le membra e gli organi, ciò che è bello [...] ciò che è formato e che forma [*das gestaltet-gestaltende*]» (*ibid.*, 112).

È quindi nella prospettiva di individuare le modalità in cui possa avvenire una compenetrazione fra movimento e forma che il *Kreis*, innanzitutto attraverso la sua *Hölderlin-Rezeption*, sembra quasi conferire realtà all'utopia romantico-schlegeliana della «poesia della poesia», che, per l'appunto, «do-

³¹ «Il mito di Maximin svolge un ruolo di filtro nel corso delle diverse edizioni dei 'Blätter': il passaggio senza fratture a una nuova forma di comunità del *George-Kreis* [...]. Maximin [...] diviene il medium di integrazione del circolo dei 'Blätter', che si trasforma nel *George-Kreis* e quindi in *Bund* e in *Reich* (Martus 2012, 356).

³² Tema sul quale non possiamo in questa sede soffermarci. Sul ruolo di Maximin nella poetica georgeana, si segnalano fra gli studi più recenti Scheier 1997 e Stottmeister 2007; per una ricostruzione della cosiddetta «poetica del *Leib*», cf. Lacchin 2006, 178 ss.

³³ «La forma dei *frammenti* – come afferma Friedrich Schlegel – è la forma pura della classicità» (Schlegel 1998, 200).

vrebbe unire i materiali trascendentali e gli esercizi preparatori per una teoria della facoltà poetica, non rari nei tempi moderni, con la riflessione artistica e il bello auto-rispecchiamento che si trova in Pindaro, nei frammenti lirici dei Greci e nell'antica elegia e fra i nuovi in Goethe» (Schlegel 1998, 57). In essa viene infatti a fondarsi la stessa letteratura tedesca, la dimensione collettiva e 'politica' del linguaggio, che Friedrich Gundolf, in dialogo con George, Hildebrandt e Hellingrath, individua proprio nella coesistenza fra matrice classica e romantica all'interno della *Goethezeit*, dove «si può rinvenire in un certo modo quel punto di incrocio in cui il nuovo sentimento della vita scaturito dalla *Klassik* e dalla *Romantik* viene a ramificarsi. Qui allo stesso tempo si dividono e per l'ultima volta si trovano ancora unite le due strade» (Gundolf 1922, 326-327), qui la vita concepita come un tutto organico viene trasformata in immagine.

BIBLIOGRAFIA

- Andreae 1922 W. Andreae, *Platons Philosophie in seinen Briefen*, «Philologus» LXXVIII (1922), pp. 34-87.
- Antosik 1978 S.J. Antosik, *The Question of Elites: An Essay on the Cultural Elitism of Nietzsche, George and Hesse*, Bern - Frankfurt 1978.
- Arrighetti 2008 A.M. Arrighetti, *Mensch und Werk in kritischen Publikationen des George-Kreises. Zu Friedrich Gundolfs Goethe und zu Ernst Bertrams «Nietzsche – Versuch einer Mythologie»*, Heidelberg 2008.
- Benjamin 1982 W. Benjamin, *Il concetto di critica nel primo romanticismo tedesco. Scritti 1919-1922*, traduzione di C. Colaiacomo, Torino 1982.
- Bertram 1980 E. Bertram, *Möglichkeiten deutscher Klassik*, in *Stefan George in seiner Zeit – Dokumente*, Stuttgart 1980, pp. 244-255.
- Boehringner 1935 R. Boehringner, *Platon*, Breslau 1935.
- Brecht 1929 F.J. Brecht, *Platon und der George-Kreis*, Leipzig 1929.
- Cassirer 2000 E. Cassirer, *Hölderlin e l'idealismo tedesco*, a cura di A. Mecacci, Roma 2000.
- Friedemann 1914 H. Friedemann, *Platon. Seine Gestalt*, Berlin 1914; tr. it. e cura di G. Lacchin, *Platone. La sua forma*, Milano 2012.
- Gadamer 1971 H.G. Gadamer, *Hölderlin und George*, in E. Heftrich (Hg.), *Stefan George Kolloquium*, Köln 1971, pp. 118-132.
- Gadamer 1990 H.G. Gadamer, *Gedicht und Gespräch*, Frankfurt a.M. 1990.
- George 1910 S. George, *Pindar-Übertragungen Hölderlins*, «Blätter für die Kunst» IX (1910), 9-33.

- George 2016 S. George, *Prose d'arte e di letteratura. Introduzioni ai «Fogli per l'arte» e «Giorni e Opere»*, a cura di G. Lacchin, Lugano 2016.
- George - Wolfskehl 1910 S. George - K. Wolfskehl (Hg.), *Deutsche Dichtung*, Bd. III, Berlin 1910² (1900).
- Gundolf 1921 F. Gundolf, *Hölderlins Archipelagus*, in F. Gundolf, *Dichter und Helden*, Heidelberg 1921.
- Gundolf 1922 F. Gundolf, *Shakespeare und der deutsche Geist*, Berlin 1922⁶ (1900).
- Haym 1965 R. Haym, *La scuola romantica. Contributo alla storia dello spirito tedesco* (1870), Napoli 1965.
- Heidegger 2000 M. Heidegger, *Nietzsche*, a cura di F. Volpi, Milano 2000.
- Hellingrath 1944 N. von Hellingrath, *Hölderlin-Vermächtnis*, eingeleitet von L. von Pigenot, München 1944² (1936).
- Henneman Barale 1981 I. Henneman Barale, *All'ombra di Nietzsche. George, Hofmannsthal, Rilke*, Lucca 1981.
- Hildebrandt 1910 K. Hildebrandt, *Hellas und Wilamowitz (Zum Ethos der Tragödie)*, «Jahrbuch für die geistige Bewegung» 1 (1910), hg. von F. Gundolf - F. Wolters, pp. 64-117.
- Hildebrandt 1911 K. Hildebrandt, *Romantisch und Dionysisch*, «Jahrbuch für die geistige Bewegung» 2 (1911), hg. von F. Gundolf - F. Wolters, pp. 89-115.
- Hildebrandt 1933 K. Hildebrandt, *Platon. Der Kampf des Geistes um die Macht*, Berlin 1933; tr. it. G. Colli, *Platone. La lotta dello spirito per la potenza*, Torino 1933.
- Hildebrandt 1943 K. Hildebrandt, *Hölderlin. Philosophie und Dichtung*, Stuttgart - Berlin 1943.
- Hölderlin 1913-1923 F. Hölderlin, *Sämtliche Werke*, Bd. VI, hg. von N. von Hellingrath - F. Seebaß - L. von Pigenot, Berlin 1913-1923.
- Hölderlin 1944 F. Hölderlin, *Briefe*, hg. von F. Seebaß, Wien 1944.
- Hölderlin 1996 F. Hölderlin, *Scritti di estetica*, a cura di R. Ruschi, Milano 1996.
- Hölderlin 2001 F. Hölderlin, *Tutte le liriche*, a cura di L. Reitani, con uno scritto di A. Zanzotto, Milano 2001.
- Korff 2014 H.A. Korff, *L'età di Goethe. Storia, poesia e filosofia*, a cura di G. Lacchin, Milano 2014.
- Kraft 1980 W. Kraft, *Stefan George*, München 1980.
- Lacchin 2004 G. Lacchin, *Morfologia e storia delle forze. Spengler nel contesto della «Gestaltgeschichte»*, «Filosofia dell'arte» 3 (2004), pp. 225-233.
- Lacchin 2006 G. Lacchin, *Stefan George e l'antichità. Lineamenti di una filosofia dell'arte*, Lugano 2006.
- Lacchin 2011 G. Lacchin, *Kultur e antimodernismo. Burckhardt, Nietzsche e il George-Kreis*, in A. Pinotti - M.L. Roli (a cura di), *La formazione del vedere. Lo sguardo di Jakob Burckhardt*, Macerata 2011, pp. 207-220.

- von der Leyen 1960 F. von der Leyen, *Norbert von Hellingrath und Hölderlins Wiederkehr*, «Hölderlin-Jahrbuch» 11 (1958-1960), pp. 1- 16.
- Martus 2012 S. Martus, *Geschichte der Blätter für die Kunst*, in A. Aurnhammer - W. Braungart - S. Breuer - U. Oelmann (Hg.), *Stefan George und sein Kreis. Ein Handbuch*, Bd. I, Berlin - Boston 2012, pp. 301-364.
- Moretti 1991 G. Moretti, *L'estetica di Novalis*, Torino 1991.
- Moretti 1992 G. Moretti, *La questione dell'analogia. Sua origine e ruolo nella formazione del pensiero di Novalis*, in G. Moretti, *La segnatura romantica. Filosofia e sentimento da Novalis a Heidegger*, Cernusco Lombardone 1992, pp. 29-76.
- Nietzsche 1995 F. Nietzsche, *La volontà di potenza. Frammenti postumi ordinati da P. Gast e E. Förster-Nietzsche*, nuova edizione italiana a cura di M. Ferraris - P. Kobau, traduzione di A. Treves, riveduta da P. Kobau, Milano 1995.
- Pieger 1992 B. Pieger, *Unbekanntes aus dem Nachlaß Norbert von Hellingraths*, «Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft» 36 (1992), pp. 3-38.
- Pieger 2001 B. Pieger, *Eine Erfahrung mit Dichtung. Hellingrath als Leser des «Siebenten Rings» und des «Sterns»*, in W. Braungart - U. Oelmann - B. Böschenstein (Hg.), *Stefan George. Werk und Wirkung seit dem «Siebenten Ring»*, Tübingen 2001, pp. 335-352.
- Pieger 2003 B. Pieger, «*Uns erstgeborenen der jungen Zeit*». *Norbert von Hellingrath in seinen Briefen an Imma von Ehrenfels*, «Castrum Peregrini» 256-257 (2003), pp. 60-83.
- Raschel 1984 H. Raschel, *Das Nietzsche-Bild im George Kreis*, Berlin - New York 1984.
- Pellegrini 1965 A. Pellegrini, *Friedrich Hölderlin. Sein Bild in der Forschung*, Berlin 1965.
- Salin 1921 E. Salin, *Platon und die griechische Utopie*, München - Leipzig 1921.
- Scheier 1997 C.A. Scheier, *Maximins Lichtung. Philosophische Bemerkungen zu Georges Gott*, «George-Jahrbuch» 1 (1996-1997), pp. 80-106.
- Schlegel 1998 F. Schlegel, *Frammenti critici e poetici*, a cura di M. Cometa, Torino 1998.
- Seebaß 1926 F. Seebaß, *Hölderlin und die Romantiker*, «Antaios» III (1926), pp. 377-392.
- Singer 1920 K. Singer, *Platon und das Griechentum*, Heidelberg 1920.
- Singer 1927 K. Singer, *Platon der Gründer*, München 1927.
- Singer 1931 K. Singer, *Platon und die europäische Entscheidung*, Hamburg 1931.
- Stottmeister 2007 J. Stottmeister, *Pythagoreische Elemente in Stefan Georges Maximin-Kult*, «George-Jahrbuch» 6 (2006-2007), pp. 122-149.

- Trawny 2001 P. Trawny, *George dichtet Nietzsche. Überlegungen zur Nietzsche-Rezeption Stefan Georges und seines Kreises*, «George-Jahrbuch» 3 (2000-2001), pp. 34-68.
- Weber 1989 F. Weber, *Die Bedeutung Nietzsches für Stefan George und seinen Kreis*, Frankfurt a.M. 1989.
- Wolters 1908-1909 F. Wolters, *Herrschaft und Dienst*, «Blätter für die Kunst» VIII (1908-1909), pp. 133-138.
- Wolters 1930 F. Wolters, *Stefan George und die Blätter für die Kunst*, Berlin 1930.