

VINCENZO ERRANTE
La lirica di Hoelderlin.
Riduzioni in versi italiani.
Saggio biografico e critico.
Commento

II

Milano - Messina, Principato, 1940

(Pubblicazioni della R. Università di Milano. Facoltà di Lettere e
Filosofia, 11.2)

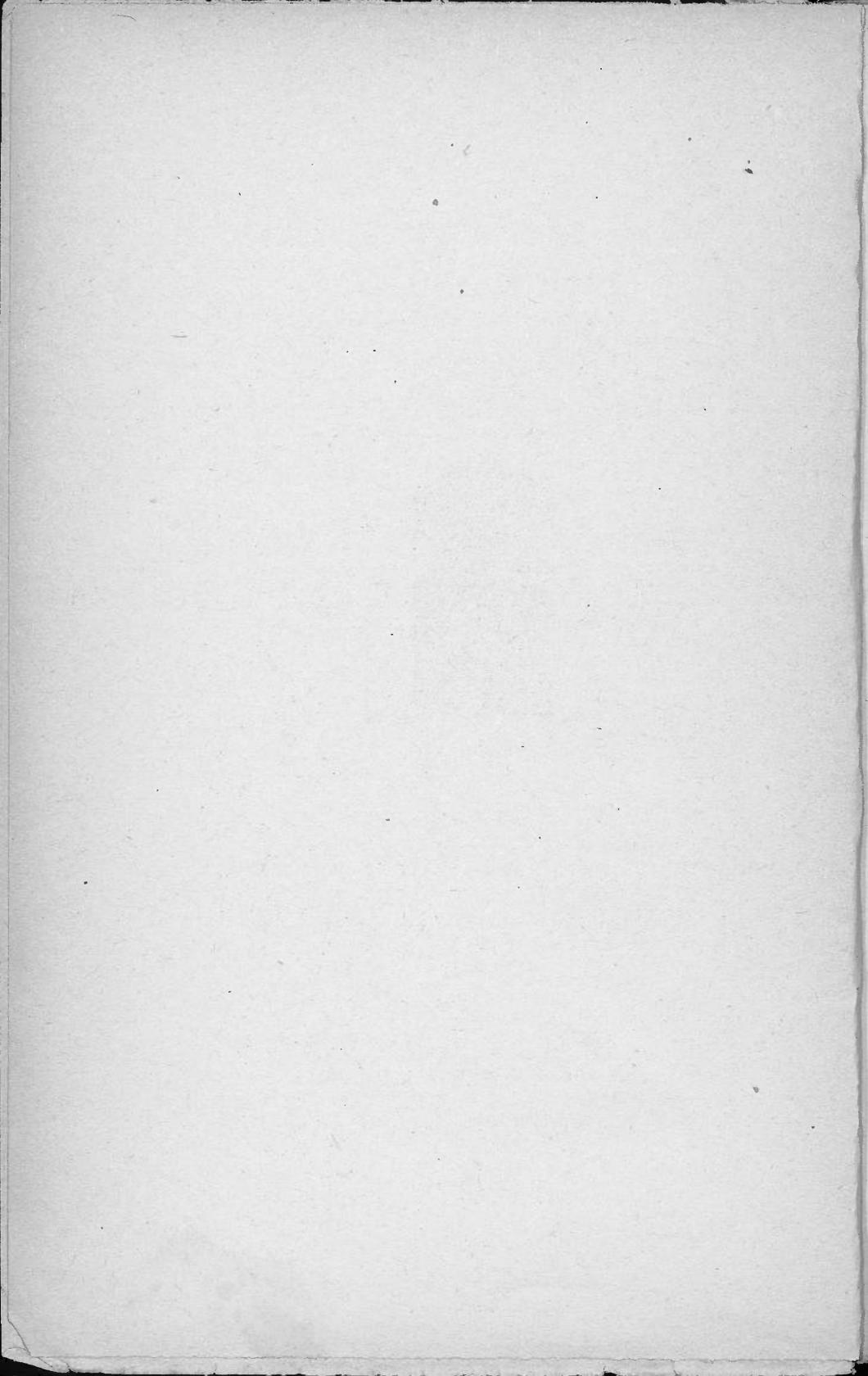
Quest'opera è soggetta alla licenza Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 2.5 Italia (CC BY-NC-ND 2.5). Questo significa che è possibile riprodurla o distribuirla a condizione che

- la paternità dell'opera sia attribuita nei modi indicati dall'autore o da chi ha dato l'opera in licenza e in modo tale da non suggerire che essi avallino chi la distribuisce o la usa;*
- l'opera non sia usata per fini commerciali;*
- l'opera non sia alterata o trasformata, né usata per crearne un'altra.*

Per maggiori informazioni è possibile consultare il testo completo della licenza Creative Commons Italia (CC BY-NC-ND 2.5) all'indirizzo <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/it/legalcode>.

Nota. Ogni volta che quest'opera è usata o distribuita, ciò deve essere fatto secondo i termini di questa licenza, che deve essere indicata esplicitamente.





VINCENZO ERRANTE

LA LIRICA
DI
HOELDERLIN

VOLUME SECONDO
COMMENTO



SANSONI

DI

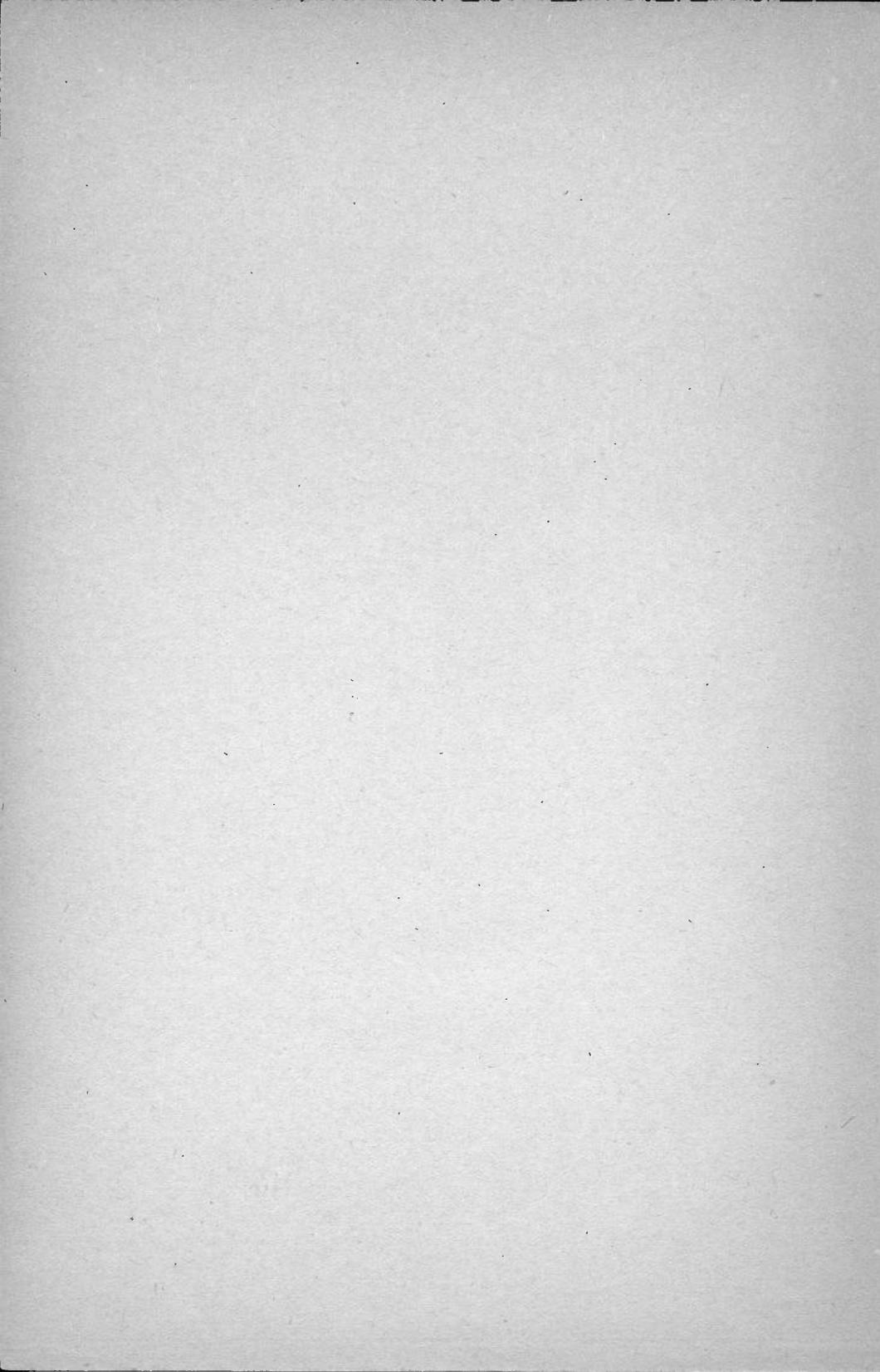
ofia

Dua a Bel Ami

Jan

martedì 8 luglio 1969

Lea passa un'ora sempre -







VINCENZO ERRANTE

LA LIRICA
DI
HOELDERLIN

VOLUME SECONDO

COMMENTO



1943-XXI

G. C. SANSONI - EDITORE

FIRENZE



36.
17.5.170
007
/2

Prima Edizione, Febbraio 1940

Seconda Edizione, Giugno 1943

PROPRIETÀ LETTERARIA



Stampato in Italia

1943-XXI - Soc. An. Stab. Tipogr. già G. Civelli - Firenze

COMMENTO
ALLE LIRICHE DI HOELDERLIN

AVVERTENZA

Nel presente *Commento*, le sigle bibliografiche che facciamo seguire per ogni lirica al titolo tedesco della lirica stessa, vanno interpretate così:

La sigla HELLING. indica l'edizione HELLINGRATH-SEEBASS-PIGENOT.

La sigla ZINKERN. indica l'edizione ZINKERNAGEL.

La sigla ZINK.-MICH. indica l'edizione ZINKERNAGEL-MICHAEL.

Per i chiarimenti bibliografici intorno a queste tre edizioni, vedi il paragrafo I della *Guida bibliografica* in fondo al volume.

COMMENTO
ALLE LIRICHE DEL « PRIMO TEMPO »

Le liriche tradotte e raccolte in questo *Primo Tempo* appartengono, tutte, al periodo trà il gennaio 1796 e il settembre 1798. Tra l'arrivo, cioè, di Hölderlin a Francoforte, precettore in casa del banchiere Gontard; e la fuga del poeta a Homburg vor der Höhe. È, dunque, il periodo della corrisposta, felice passione vicina di Hölderlin per Suzette Borkenstein Gontard: per la giovane donna, cioè, che assumerà adesso, allo stato civile della Poesia hölderliniana, il greco, e più precisamente platonico, appellativo di Diotíma: lo stesso già assunto, nel precedente abbozzo, dall'eroina del romanzo lirico *Hyperion*. La felice corrisposta passione vicina non ebbe, è vero, per scenario unico la città bella sul Meno; ma anche Kassel; e, soprattutto, Bad Driburg in Westfalia. L'attribuzione a Francoforte delle liriche di questo periodo vuole essere pertanto, qui, riassuntiva: in una formula sintetica che le contraddistingua e le unisca.

Prima di accingersi ad accostar le liriche raccolte in questo *Primo Tempo*, sarà opportuno che il lettore riveda per intero il par. 6° del cap. I nell' *Iniziazione alla lirica di Hölderlin*: del capitolo, intitolato *La vita e la personalità di Hölderlin*. Ritroverà ivi, evocato e rappresentato a segni veloci ne' suoi caratteri emergenti, quell'atto del dramma umano e poetico

di Hölderlin, che a questo periodo corrisponde: e che giova tener presente, per meglio intendere la lirica hölderliniana derivatane.

Il materiale lirico di questo *Primo Tempo* appare qui disposto secondo la seguente articolazione organica a cui presiede il criterio della « identità di temi » (cfr. il par. 1° del cap. III introduttivo):

- I - *Liriche per Diotima vicina.*
- II - *Liriche della Natura.*
- III - *Liriche del ripiegamento lirico.*
- IV - *Liriche sulle sorti umane nel mondo.*

I. LIRICHE PER DIOTIMA VICINA

Che cosa significassero, agli effetti della improvvisa maturazione poetica di Hölderlin a Francoforte, l'apparire di Suzette Gontard e l'amore per lei e di lei, abbiamo, nel saggio introduttivo, largamente esposto. Questa passione amorosa, con i suoi tipici caratteri di tramite spirituale per un alto vicendevole perfezionamento etico degli innamorati, è, ripetiamo, come il sole primaverile che fa sbocciar di colpo, a Francoforte, tutti i germi sotterranei della precedente poesia hölderliniana. Di qui muove, svincolandosi dal periodo formativo, la vera e propria Lirica di Hölderlin, ormai divenuta. Resta pertanto giustificato se i componimenti poetici, ispirati da quell'amore vicino, stanno ad aprire, qui, la produzione lirica del *Primo Tempo*.

I. AL SUO GENIO TUTELARE (*An Ihren Genius: HELLING., II, 37; ZINKERN., I, 235; ZINK.-MICH., pag. 155*). — Hölderlin rivolge al divino Genio tutelare della sua Diotima una preghiera. Diotima è una crea-

tura eccelsa, per forza di chi sa mai qual prodigio nata e condannata a vivere, solitaria e straniera, nel mondo ormai scaduto e corrotto, con una bellezza corporea e con una ricchezza spirituale, che sarebbero state degne di nascere e di vivere, piuttosto, nella fulgida Atene periclèa. Per ciò, il poeta la definisce — nella poesia così come nella vita — attraverso l'appellativo di « Ateniese ». Ebbene, (ecco la preghiera di Hölderlin al divino Genio tutelare di lei): che il suo divino Genio tutelare conceda a Diotíma, non ostante tutto, una giovinezza perenne del corpo e dell'anima; quella giovinezza perenne, attributo non già degli uomini ma degli Dei! La avvolga nei veli del proprio incantesimo, in modo ch'ella possa non vedere il triste e tristo mondo circostante: e vivere, come avrebbe vissuto all'ombra dell'Acròpoli! In sino a quando una dolce morte (non l'orribile Thánatos dell'*Alceste* di Euripide, ma la bella pindarica Euthanasía) non la distacchi dalla terra, ov'è come esiliata e prigioniera, e non la conduca nell'ellenico Eliso ad abbracciar le sue greche sorelle che splendettero al tempo in cui Fidìa ne scolpiva le forme bellissime tutte infuse d'una sublime spiritualità.

2. A DIOTÍMA (*An Diotíma*: HELLING., II, 37; ZINKERN., I, 236; ZINK.-MICH., pag. 155). — Il poeta contempla la sua Diotíma. E, ancóra una volta, la vede condurre una vita solitaria e rinchiusa, come fatta estranea al mondo che la attornia. Gli soccorre, allora, l'immagine bella del boccio floreale che, d'inverno, se ne sta solitario e rinchiuso anch'esso, nostalgico della defunta primavera, anelo d'una rinascente primavera a venire. — La lirica è tutta intessuta col filo d'oro di questa immagine, in un momento nel quale il poeta sembra disperare che sulla terra (ove ormai

rissano in gelo notturno, uragani invernali, le discordie degli uomini) possa tornar davvero, come torna nella natura, una Primavera dello spirito, simile a quella fiorita un giorno sul sacro suolo dell' Ellade periclèa.

3. A DIOTÍMA (*An Diotíma*: HELLING., II, 38; ZINKERN., I, 236; ZINK.-MICH., pag. 156). — Hölderlin riprende qui la precedente lirica: col proposito di darle piú ampio sviluppo, elaborandone il tèma. E riesce a conferirle infatti il piú ampio sviluppo propostosi, attraverso una invocazione alla Dea dell'Armonia, che è insieme la Dea della Bellezza. Si confronti l' inno *Alla Dea dell'Armonia* negli *Inni agli Ideali dell'umanità*. E si vedrà, allora, che Hölderlin intende anche qui per Dea dell'Armonia la divina bellissima Urania: la Dea che un giorno, placando e congiungendo in amore gli elementi universi azzuffati, aveva già operato il miracolo di trasformare il tumultuoso disordine del Caos nell'armonioso ordine del Cosmo. Poi, a poco a poco, per malvagia opera degli uomini, sulla terra è tornato il Caos: se non la discordia degli elementi, la discordia degli spiriti umani. Ora, il poeta invoça che la bellissima Dea Armonia riòperi lo stesso miracolo di un giorno. Che ritrasformi, cioè, il Caos dell'odio nel Cosmo dell'amore. Perché la divina Diotíma possa riavere attorno un mondo degno di lei. Ma la speranza onde prorompe l' invocazione del poeta alla Dea dell'Armonia è certo, purtroppo, inutile sperare.

4. DIOTÍMA (*Diotíma*: HELLING., IV, 24; ZINKERN., I, 166; ZINK.-MICH., pag. 144). — Di questa lirica possediamo due redazioni. La prima, in due sole strofe, risale certo all'epoca di Francoforte. La seconda è un ampliamento, in sei strofe, della prima. Eseguito

più tardi: forse, quando Hölderlin era già ormai a Homburg; forse anche più in là. Noi diamo qui tradotta la seconda redazione, perché ci sembra artisticamente più compiuta. — Il poeta vi disegna, nei primi versi, un ritratto fisico e insieme spirituale della sua Diotíma. Creatura eletta, Diotíma. Ancóra una volta, anacronisticamente esiliata in un mondo scaduto e corrotto; al quale ella resta come straniera, chiusa in se stessa, in sofferente silenzio. Volge gli occhi al suolo Diotíma, tacendo. E perché mai dovrebbe volgerli attorno, se attorno non ritroverebbe più corrispondenza di fraterni sensi, tra le creature umane d'oggi scisse dall'odio vicendevole, distaccate dalla Natura? Scomparsi per sempre, ahimè, sono gli uomini-Iddii della divina Grecia, che perfino nel Tartaro profondo recavano seco la gioia di vivere. E il cuore di Diotíma e il cuore del suo poeta seguiranno a rimpiangere l'epoca beatissima, finché duri il presente Inverno dello spirito sulla terra, mentre in cielo gli astri, convissuti allora con quegli uomini-Iddii, séguitano a rievocarli, superstiti testimonii beati. Ma il poeta (il quale trascorre sempre per la vita col suo caratteristico ritmo interno di *Ebbe und Flut*, di alta e bassa marea, di esaltazione e di depressione), — il poeta, questa volta, ecco *crede* a un ritorno imminente sulla terra di una nuova Primavera dello spirito. È la fede che lo sorregge in vita. È la ragione stessa del suo vivere, amare, poetare. Il Tempo ha in sé sovrumane potenze risanatrici. Se le Divinità elleniche sono trapassate, nuove Divinità stanno certo facendosi, nel trascorrer dei secoli, adulte. E le Divinità nuove riconurranno sulla terra una nuova Primavera dello spirito, simile a quella mirabile Primavera ellenica. Allora, gli uomini tutti si risottometeranno alle sante leggi

infallibili della Natura, cui vollero sostituire le sacri-
leghe umane leggi fallaci. Allora, torneranno tutti a
stringersi in una religiosa comunità spirituale, parago-
nabile al convivere degli alberi fraternamente con-
giunti nella solidale unità della foresta. E la Primavera
nuova è prossima: fiorirà, prima che tramonti la stella
di Diotíma e del suo poeta. Diotíma ritornerà quindi
a vivere, ellenicamente, non piú tra gli uomini: ma
tra i Numi e gli Eroi, sulla terra rinnovellata, fra una
umanità redenta. — Incominciamo ad avvertire qui
temi poetici, che troveranno nella posteriore lirica di
Hölderlin ampio sviluppo.

5. FIDUCIA RASSERENANTE (*Der gute Glaube*: HEL-
LING., II, 32; ZINKERN., I, 124; ZINK.-MICH., pag. 90).
— Brevissima lirica epigrammatica. Il poeta piange
nei primi versi, perché la sua Diotíma è inferma. Ed
esprime il proprio stato d'animo, angosciato al timore
che la donna divina possa morirgli. Poi, súbito, un
pensiero lo rianima. Diotíma ha dentro di sé il fuoco
immortale di quel loro amore immortale. E un simile
Amore è tale potenza, che deve cedergli finanche la
Morte. Fin quando, dunque, Diotíma ami (né conce-
pibile è lo spegnersi in lei di quel fuoco!) Thánatos
non riuscirà a sradicarla dal mondo.

6. LA SUA GUARIGIONE (*Ihre Genesung*: HELLING.,
IV, 24; ZINKERN., I, 168; ZINK.-MICH., pag. 115). —
Anche di questa lirica sono conservate due redazioni.
Noi diamo tradotta la seconda, meglio elaborata. —
La sua guarigione si ricollega, con nesso di derivazione,
alla precedente lirica *Fiducia rasserenante*. Quella,
piange la malattia di Diotíma. Questa, canta invece
la dolce amica risanata. Da prima, il poeta si rivolge

alla Natura « risanatrice d'ogni malanno »: e le chiede perché mai indugi a guarirla con le sue mediche potenze; e si domanda se per avventura non siano piú al mondo le aure, la luce del sole, il profumo dei fiori, il sapore dei frutti: i farmaci tutti, cioè, della Natura... Ma Diótima ha riaperto adesso le labbra esangui. Ha parlato. E nel timbro della sua voce, è come la reduce esultanza della salute! Al termine della lirica, il poeta assurge però dal *particolare* dell'amica risanata in virtù della Natura, all'*universale* di quella sua potenza risanatrice, che anche lui, anche Hölderlin, ha tante volte sperimentata su se stesso. Questa potenza risanatrice della Natura ha tuttavia un limite sulla terra, fra gli uomini. Ché un giorno sopraggiunge la vecchiaia. E con la vecchiaia insanabile, il morbo insanabile. E col morbo insanabile, la morte. Ebbene: quel giorno, il poeta non cederà alla Natura, riposandole in grembo, che le scorie del proprio essere. Il corpo, cioè: e tutti gli errori e le colpe, connessi alla materia peccaminosa, secondo il concetto del *Fedone* platonico. La piú alta essenza spirituale di lui si purificherà invece nella morte come su di un rogo. Per risorgere purificata, fuor dall'effimero del mondo, nell'Eterno dell'al di là.

7. DOMANDA DI PERDONO (*Abbitte*: HELLING., II, 34; ZINKERN., I, 123; ZINK.-MICH., pag. 89). — Angoscioso, e tuttavia rassegnato, presentimento, in Hölderlin, del distacco imminente da Diótima. Egli pensa che l'inguaribile sofferenza, la quale costituisce il tono predominante nel ritmo della sua vita, possa essersi trasmessa, come per contagio, alla donna amata. Che possa essersi trasmessa a lei per contagio, turbando la pace aurea, la serenità, in cui ella, creatura divina,

aveva vissuto prima di conoscere e d'amare il poeta. Creatura divina: epperò, vivente sulla terra in quella placida *Genügsamkeit*, che è la beatitudine congenita dei Numi. E allora, colto dal rimorso, Hölderlin chiede perdono alla sua Diotíma del male che con quel contagio le ha fatto. Prevede che presto, egli, Hölderlin, tramonterà (è dunque in questo senso del tramonto anche un inconsapevole presagio del tragico, non remoto, onnubilarsi della ragione). E allora, l'aurea pace di Diotíma tornerà a splendere pura e piena, così come il fulgore della luna in cielo, quando scompaiono le nuvole che lo avevano offuscato. — Il maggior fascino di questa lirica consiste nei valori del *melos*, cioè della musicalità pura, che rendono sensibile all'orecchio uno stato d'animo di triste trasognata *rêverie*. V'è davvero come il fascino di un canto d'usignuolo nel buio. Nella riduzione italiana, si cercò di rendere almeno un pallido riflesso di quel *melos* inefabile.

8. CORSO DELLA VITA (*Lebenslauf*: HELLING., II, 35; ZINKERN., I, 163; ZINK.-MICH., pag. III). — Esistono di questa lirica due redazioni. Noi abbiamo scelto la prima (la piú breve), perché ci sembra che la seconda, ampliata, guasti il potente scorcio epigrammatico in cui il tème appare qui trattato con piú contenuta forza espressiva di risalto. — Il componimento poetico non è direttamente rivolto, come i precedenti, a Diotíma. Ma fu certo ispirato al poeta nel momento in cui già si addensava in lui il presagio del prossimo distacco dall'amata. Egli vi paragona allora il corso della propria vita a un arco come quello che il sole, costretto, percorre dall'alba al tramonto per i cieli. Meglio forse, intenzionalmente, a un cerchio, percorrendo il quale,

in forza d'una legge inesorabile, ci si può illudere di procedere: e si torna invece al punto di partenza. Che per Hölderlin era stato, prima, dolore; e ricomincerà ad essere, ora, dolore. In questo componimento, come nel precedente, è già infatti un preannuncio dei toni dei timbri e dei registri di quelle che saranno tra breve a Homburg, dolorosissime, le *Liriche per Diotima lontana*. Costituisce così (e per ciò, lo abbiamo qui situato) una specie di *junctura* tra questa poesia della passione vicina e la poesia della passione lontana, che accosteremo inserita a suo luogo nella produzione del *Secondo Tempo*. Per ora, abbandoniamo Diotima. Per volgerci ad altri gruppi di liriche, che riconfermano nata a Francoforte la grande poesia hölderliniana.

II. LIRICHE DELLA NATURA

Questo gruppo comprende quattro componimenti poetici: *La sonata del sole e della pioggia*, *Le querce*, *All' Etere*, *Il viandante*. — Gioverà anzitutto al lettore tener presente che le liriche hölderliniane della Natura non sono mai « descrittive » nel senso di una bravura stilistica, la quale, esercitandosi per attuarsi artisticamente col riprodurre e rendere il paesaggio, sia fine a se stessa. Le liriche hölderliniane della Natura, intanto, piú che « descriverli », « evocano per suggestione » aspetti movimenti e momenti del paesaggio. Ma la evocazione ha, per lo piú, finalità « metaforiche ». Serve, cioè, al poeta per esprimervi aspetti movimenti e momenti del proprio dramma spirituale, atteggiamenti della propria *Weltanschauung*, attraverso metafore naturalistiche, che valgono a renderli sensibili.

I. LA SONATA DEL SOLE E DELLA PIOGGIA. (La lirica porta nella ed. HELLING., II, 39, il semplice titolo di *An Diotíma*: nell'ed. ZINKERN., I, 233 e in quella ZINK.-MICH., pag. 154, il titolo *Die Fluten des Himmels*. Il titolo *La sonata del sole e della pioggia* le è qui attribuito dal traduttore italiano). — Non ostante il titolo h lderliniano *An Diotíma*, questa lirica non   una lirica d'amore per Suzette Gontard. Suzette, o Diotíma, vi risulta piuttosto semplicemente invitata dal poeta a contemplare con lui una scena naturale, ch'egli ricrea, parlandole, con i mezzi magici della poesia, in un grande e mosso quadro evocativo. — Immaginiamo un paesaggio campestre col suo fiume e le sue montagne. Nei dintorni di Francoforte; e il fiume  , allora, il Meno. Una di quelle giornate di agosto, nelle quali, in un unico pomeriggio, temporale e sereno estrosamente si alternano. Il poeta chiama accanto a s  l'amata. E la invita a godere con lui gli effetti, sul paesaggio, di questa vicenda atmosferica. Il cielo eseguisce sulla tastiera della terra (pi  precisamente: sull'arpa della terra), con la luce e con l'ombra una propria fantasiosa sonata. — La lirica   incompiuta e frammentaria in due punti. Sembrerebbe smentire a prima vista quanto avvertimmo all'inizio: non essere le liriche h lderliniane della Natura poesia descrittiva fine a se stessa. Ma anzitutto la frammentariet  e la incompiutezza non ci consentono di congetturare a qual senso metaforico avrebbe finito il poeta per piegar l'evocazione del paesaggio nel componimento compiuto. Poi, la stessa estrosa vicenda di luce e di oscurit , di tempesta e di sereno evocata nel frammento sembra gi  stupendamente metaforica dell'intimo ritmo patetico h lderliniano: *ewig Ebbe und Flut*. — Comunque sia, i versi con cui sono qui antro-

pomorficamente evocati l'addensarsi e lo sciogliersi delle nuvole in scroscio d'acqua refrigerante sul fiume e sulla terra sitibondi per l'arsura, raggiungono una efficacia e una intensità evocative che danno piena la misura della potenza lirica raggiunta a Francoforte da Hölderlin.

2. LE QUERCE (*Die Eichbäume*: HELLING., II, 22; ZINKERN., I, 228; ZINK.-MICH., pag. 151). — Perfetta fusione d'impeto ritmico e di ordinata, simmetrica, struttura architettonica. Struttura ternaria, come spessissimo nei componimenti hölderliniani. E cioè: nei primi dodici versi, il tema della lirica è impostato in una antitesi naturale, metaforica di una antitesi spirituale; segue, nei successivi undici, l'esaltazione delle querce; negli ultimi otto versi, il poeta entra di colpo sulla scena lirica con il proprio intimo dramma individuale, e ci rivela il fine metaforico a cui il componimento intiero era indirizzato. — Qual è, dunque, l'antitesi impostata nei primi versi? Il poeta è uscito dalla città, verso le selve. Ha abbandonato dunque i giardini civici, sapientemente educati dalla mano dell'uomo per i proprii diporti ristoratori. Quivi, alberi aiuole viali. Tutto rivela una Natura, la quale si è adattata alla scuola del consorzio umano. Alberi aiuole viali vivono essi stessi una specie di vita socievole. Comoda e tranquilla: vorremmo dir quasi piccolo-borghese. Ebbene: in un piano metaforico, il termine « giardino » è come il simbolo della vita sociale, soggetta a leggi che regolano i vicendevoli rapporti fra i singoli individui. Ma il poeta, vedemmo, dai civici giardini s' inoltra adesso nella selvaggia foresta. Scorge, qui, le libere querce. E gli sembra di ravvisare in esse il simbolo di una vita diametralmente opposta a quella



rappresentata dai socievoli giardini. Il simbolo, cioè, della libera vita in cui si isolano i Titani: i Genii che, staccati da tutto il resto dell'umanità, conducono una loro eroica esistenza autonoma, figli del Cielo e della Terra. Ciascuno, in se stesso, individualità gigantesca per sé stante. E tuttavia, legati insieme, tutti, dalla invisibile armonia di quelle loro individualità similari: dal destino, insomma, del Genio. Hölderlin avverte che questo essere libere, ma pur sempre avvinte vicendevolmente da un destino comune, fa rassomigliar la loro vita alla vita degli astri singoli per entro l'armonia delle costellazioni. La ispirata esaltazione delle querce occupa tutta la seconda parte, centrale, della lirica. Per chi ricordi l'epoca trascorsa da Hölderlin fra Jena e Weimar, al contatto con Goethe, con Schiller, con Fichte — con i Titani, insomma, dell'epoca — risulta indubbio che le querce, metaforicamente, alla fantasia del poeta proprio quei Titani rappresentano. E li rappresentano come paradigmi di un « sistema del vivere » nettamente contrastante con quello degli altri uomini tutti: sommessi, e insieme legati, alla disciplina della convivenza sociale. Giardino, da un lato. Selva, dall'altro. Due diversi modi di vivere; due diverse concezioni dell'esistenza; due mondi in antitesi irriducibile. E fra l'uno e l'altro, ondeggia irresoluto, discisso, il poeta. Egli, per l'altezza del genio poetico, per la santità della propria vocazione sublime, si sentirebbe di adeguarsi alle querce: cioè, ai Titani; degno di poter assurgere alla loro vita autonoma, chiusa nel cerchio della singola individuale potenza. Ma se così ragiona il cervello del poeta, il suo cuore diversamente comanda. Il suo cuore lo avvince a tutti gli uomini fratelli. Il suo cuore, come dà amore, così ha bisogno d'essere riamato. E gli impone per ciò una vita socievole, tra

le altre creature umane. Invidia, sí, le querce. Ma è condannato a vivere uomo fra gli uomini. — E qui, sembra che Hölderlin tocchi con mani tremanti, senza riuscire a scioglierlo, il piú profondo nodo della propria personalità. Gli altri uomini, sono la ragione stessa della sua poesia. La sua poesia è, sin dagli *Inni agli Ideali dell'umanità*, poesia di battaglia: intesa alla rendizione del genere umano. In una selva di querce-Titani, sarebbero spenti alle scaturigini stesse i fiammeggianti motivi della poesia holderliniana. — Lirica della Natura, *Le querce*: non v'ha dubbio. Che nell'evocazione dei solitarii colossi arborei attinge il culmine della potenza espressiva. Ma non lirica della Natura, descrittiva, fine a se stessa. Sibbene, metafora sensibile d'un dramma intimo del poeta.

3. ALL' ETERE (*An den Aether*: HELLING., II, 23; ZINKERN., I, 225; ZINK.-MICH., pag. 149). — Nel suo libro *Die Lyrik Hölderlins*, alla pag. 82, Karl Viëtor si domanda: « Che cosa volle intendere Hölderlin attraverso il termine *Etere* introdotto nella propria mitologia poetica? ». E il Viëtor risponde. Tra i fenomeni naturali, che la rinascenza ellenistica del secolo decimottavo aveva derivati dalla mitologia greca, l' Etere, adorato come una Divinità, è da considerarsi in primissimo piano. L'antica filosofia naturalistica dei Presocratici non intendeva per Etere l'aria atmosferica che avvolge la terra: ma un fluido posto al di sopra di questa. Nella filosofia postaristotelica, concetto fondamentale dello Stoa fu che l' Etere risulti diffuso, divina corrente, in tutto l'universo a cui reca l'energia animatrice. Nella filosofia naturalistica germanica, per influsso dunque di quei precedenti greci, tornano a vivere analoghe concezioni dell' Etere. Per Herder,

l' Etere è una forza coesiva del Cosmo, veicolo universale delle cose. Schelling, nel proprio sistema, assegna all' Etere un compito simile a quello di un'altra energia con esso imparentata: la Luce. Sorgenti entrambe inesauribili, dalle quali così la natura anorganica come la organica attingono ciò che risulta necessario al proprio incremento. — L' inno hölderliniano esalta, allora, l'onnipotenza del divino Elemento, lungo la direttrice giusto appunto di questa precisa tradizione filosofica naturalistica greco-germanica. Solo, la concezione poetica di Hölderlin trasforma qui l' Etere in una specie di « spazio mistico infinito »; e verso questo spazio mistico infinito la Natura tutta finita si solleva come in un anelito nuziale. Nel mitologismo lirico cosmogonico hölderliniano, l' Etere è il padre di tutte le cose create, così come la Terra è, di tutte le cose create, la madre. Il principio attivo spirituale che, incingendo di sé la materia passiva, e cioè il grembo della Terra, fa che dalla Terra si generi il prodigio della vita organica nella sua ascendente scala biologica: vegetali, animali, uomini. Ed è a questa suprema Divinità naturalistica, panenteisticamente espansa e viva in tutti gli elementi del mondo — anima degli stessi elementi — che Hölderlin scioglie, nell' inno *All' Etere*, un canto d' ispirata celebrazione. Egli ravvisa anzitutto nell' Etere il proprio autentico Padre celeste. E se volge attorno lo sguardo sul mondo organico ambiente (e lo volge in una ordinata progressione, che dai vegetali, attraverso le varie specie animali, ascende su su fino agli uomini), avverte gli esseri creati, tutti, scossi da un impetuoso anelar verso l'alto. Poeticamente interpreta, allora, quell'anelare come una inesauribile bruciante aspirazione di tutti gli esseri verso il celeste Etere, che, pure se infusosi nell'atto della paternità

per ogni elemento e ogni creatura terrestri, risiede tuttavia — Nume — nelle altissime sfere ultraterrene. Ma, mentre nei vegetali e negli animali l'anelito verso l'Etere si traduce in gioia, negli uomini si traduce in una dolorosa inquietudine, in un perenne implacabile migrare per terre e per mari, in cui gli uomini sfogano la propria eternamente insoddisfatta aspirazione di potersi sollevare su, fino alle braccia del divino Padre. Tuttavia, negli ultimi versi, giù dalle cime degli alberi l'Etere invia paternamente un tiepido alito amoroso al poeta. E il poeta, allora, come d'incanto, a quell'amoroso alito paterno, si placa. E si rassegna a vivere contento, uomo in mezzo agli uomini, anche tra i fiori della dolce madre: la Terra. — L'impeto accesissimo dell'estro encomiastico di Hölderlin è, anche in questo inno *All' Etere*, frenato a contenersi e a conchiudersi in forma nelle solide linee di un'architettura bene equilibrata, attraverso la sapiente articolazione di motivi concatenati, che si sviluppano l'uno dall'altro con la tecnica della variazione musicale. Concatenazione e articolazione, che nel testo tradotto procurammo di mettere in evidenza, distinguendo motivo da motivo mediante gli spazii bianchi posti fra gruppo e gruppo di versi, in cui ogni motivo è trattato.

4. IL VIANDANTE (*Der Wanderer*: HELLING., II, 26; ZINKERN., I, 276; ZINK.-MICH., pag. 179). — Di questa lirica possediamo tre redazioni. Una prima, originaria, ricostruita dal Seebass in appendice al secondo vol. dell'ed. HELLING. (pag. 475). Una seconda, intermedia, che è quella qui riprodotta in versi italiani. Una terza, ultima, elaborata nel 1800. Delle tre redazioni abbiamo scelto, per tradurla, la seconda (1798 o 1799), mossi non solo da un criterio di valutazione estetica; ma

anche dal proposito di offrire inserita nel *Primo Tempo* la redazione appunto che meglio corrisponde al preciso stato d'animo hölderliniano, nell'ora in cui questo organicamente determinava la nascita della lirica. — Il viandante è il poeta stesso. Il poeta stesso, in rapporto a quella inquietudine migratoria, che, come lo aveva allontanato dalla casa materna di Nürtingen spingendolo a Waltershausen e a Jena, così lo ricondurrà a migrare, dopo Francoforte e Homburg, — ad Hauptwyl prima, in Svizzera; in Francia più tardi, a Bordeaux. Ogni volta il poeta randagio — vedemmo — era approdato e riapproderà rottame, al porto della casa materna. Sino all'ultimo degli approdi (1802), in cui vi tornerà preso dalla demenza. — Lo stato d'animo di Hölderlin nel primo ritorno a Nürtingen dopo la fuga da Jena ci è documentato in una lirica, *Alla Natura*, scritta colà dopo quella fuga. Tèma della lirica? Drammatica impossibilità di una qualsiasi armoniosa conciliazione del poeta distrutto con la circostante beata natura. Qualcosa, dentro il poeta, è morto, cui non valgono a risuscitare, intorno, neppur le festose balsamiche aure native. — Ma a Francoforte, Hölderlin compone *Il viandante*, quando l'amore di Diotíma era riuscito a operare in lui quella specie di rinnovellazione primaverile, che la natura bella della nativa vallata, a Nürtingen, non aveva saputo, dopo Jena, operare. E in questo preciso stato d'animo d'intima integrale rinascita, il poeta attribuisce adesso alla natura del nativo *paesaggio renano* il proprio ritorno alla serenità e alla gioia, per effetto d'una ritrovata armonia tra il suo io e il mondo circostante. Alla natura del nativo *paesaggio renano*, abbiamo detto. Perché Francoforte è bagnata dal Meno affluente del Reno, così come Nürtingen è bagnata dal Neckar, affluente anch'esso

del medesimo fiume. La terra nativa, la *Heimat* hölderliniana, non s'identifica dunque, in questa lirica, col territorio geografico ristretto di Lauffen e di Nürtingen, — per quanto alla fine proprio a Nürtingen, in essa, si alluda. La *Heimat* hölderliniana comprende qui, in senso piú ampio, il territorio tutto irrorato dagli affluenti del Reno: Neckar e Meno. Quel paesaggio dunque geograficamente reale ma poeticamente ideale, che abbraccia insieme Nürtingen e Francoforte. Nürtingen: la gioiosa infanzia di Hölderlin. Francoforte: la beatitudine stessa di allora, quasi assunta in grembo degli Dei, ritrovata d'un tratto per il rinnovellante prodigio della divina corrisposta passione. È questa, *per l'ellenismo di Hölderlin*, la zona geografica della Germania meridionale, in cui la clemenza del clima intermedio fra il calore e il gelo, come favorisce il rigóglio della vegetazione, cosí anche produce una specie di ristabilito equilibrio intimo nelle anime scisse, ondegianti fra i due estremi: della esaltazione iperbolica e della depressione eccessiva. *Per l'ellenismo di Hölderlin*. Similmente, infatti, analoghe condizioni di clima temperato e di ubertosa natura mediterranea avevano favorito sul suolo greco il fiorire armonioso della armoniosa età classica. La zona renana degli affluenti Neckar e Meno costituisce per Hölderlin dunque, implicitamente, una specie di Ellade risuscitata: la Terrasanta germanica, cui sarà dato un giorno di accogliere e di attuare la reduce età dell'oro fra l'umanità redenta. Occorre tener presente tutto ciò, nel leggere la lirica *Il viandante*. — Quivi, la maestria « descrittiva » non è, ancóra una volta, fine a se stessa. L'evocazione dei paesaggi risulta qui, ancóra una volta, « metaforica » di un'avventura dello spirito hölderliniano. E l'avventura è questa: l'effetto di rinnovellazione primaverile,

che ha operato nel poeta randagio per terre lontane (la Turingia: Waltershausen e Jena), il ritorno alle native contrade meridionali bagnate dal Reno e da' suoi affluenti: il Neckar e il Meno. La lirica si sviluppa pertanto in due parti. Nella prima, — evocazione in due grandi quadri naturalistici dei paesaggi, non già geografici ma mitici, verso i quali il poeta era emigrato; e rappresentazione dei conseguenti, in lui, effetti spirituali. Nella seconda, — evocazione del nativo mitico paesaggio renano in cui ha fatto ritorno; e rappresentazione dei conseguenti, in lui, effetti spirituali di quel ritorno. — Evocazione, dunque, anzitutto, in due grandi quadri naturalistici, dei mitici paesi lontani. Il poeta immagina d'essersi recato non già soltanto a Waltershausen e a Jena; ma addirittura in due antitetici paesaggi metaforici, rappresentanti i due estremi d'uno squilibrio climatico: l'Equatore e il Polo. Fuoco; e ghiaccio. Smisurato ardore; e infinito gelo. Metafore entrambi di iperbolica esaltazione e di depressione eccessiva. Simboli entrambi di due estremi antitetici anormali, fra i quali, nella lontananza dalla *Heimat*, ha ondeggiato lo spirito del poeta, senza riuscire ad attingere un armonioso equilibrio interiore. — Da questi due paesaggi, Hölderlin, nella seconda parte, si rivede tornato alla sua terra renana. Mentre ne evoca la florida rasserenante bellezza e il temperato equilibrio climatico, alla ritrovata *Heimat* attribuisce il ritorno in lui d'una serena armonia. Conciliazione, in sé, d'ogni contrasto di estremi patetici. E anche conciliazione tra il suo io e il circostante non - io. Un qualche cosa, insomma, che gli rinnova dentro lo stato d'animo di perfetta letizia della rievocata beatissima infanzia lontana. Quello che aveva indarno cercato in paesi remoti, in rischiose avventure dello spirito, ecco,

è ridisceso in lui, per prodigio, al nuovo contatto con la terra nativa. E il poeta scioglie allora, qui, alla ritrovata armonia interiore il proprio canto di gioia: alla terra nativa, l'inno della sua riconoscenza. — Ora, per poter prendere veramente possesso di questa grande lirica, giova, sí, saper via via appercepire coi sensi la potenza evocativa dei tre paesaggi (Africa; Polo; Terra renana), fatti qui rivivere con alto magistero poetico. Ma piú giova riuscir a captare con lo spirito, intuitivamente, dietro questo primo piano di ribalta, i vasti scenari metaforici che vanno lontano dalla ribalta in profondi e molteplici piani prospettici. Ivi, il breve spazio geografico che separa Nürtingen da Waltershausen e da Jena si amplia nel mitico spazio immenso che separa il paesaggio renano dall'Equatore e dal Polo. Ivi, il breve tempo orario trascorso da Hölderlin in Turingia si moltiplica in un tempo mitico grande cosí, da poter sbiancare il volto al poeta e invecchiarlo sino al cader dei floridi riccioli, che avevano ghirlandato la sua giovinezza. Gli è che il breve spazio e il tempo breve reali si ampliano miticamente, per la fantasia di Hölderlin, a rappresentare tutta la immensità e la intensità che in essi la sua vita sofferente aveva condensate, moltiplicando cosí nel piano della Poesia la distanza spaziale e la durata del tempo, entrambe avulse dal piano della realtà.

III. LIRICHE DEL RIPIEGAMENTO LIRICO

Raccogliamo in questo secondo gruppo quattro liriche — *L'infanzia, Allora e adesso, Brevità di canto e Alle Parche* —, nelle quali il poeta si ripiega su se stesso. E vi si stacca in volo di canto dalla commozione di

un ricordo; o dalla rivelazione d'una conquistata saggezza; o dal brivido di un tragico presentimento; o dall'anelito verso un culmine poetico, raggiunto il quale sarà dolce anche morire.

I. L' INFANZIA. (Titolo conferito alla lirica, qui, dal traduttore. Senza titolo in HELLING., II, 47; e col titolo *Die Jugend* in ZINKERN., I, 316 e in ZINK.-MICH., pag. 203). — In questo componimento (svolto in un metro libero, che nell'originale richiama subito la tecnica dei polimetri goethiani pertinenti al primo decennio di Weimar: tipico, il polimetro *Grenzen der Menschheit*), il poeta rievoca la propria infanzia lontana, beatamente trascorsa, giocando coi fiori silvestri, lungo le incantevoli rive del Neckar turchino, a Nürtingen. E trova allora una interpretazione mitica di quella remota beatitudine sua. Un Iddio invisibile, ma onnipresente e onnipotente in ogni atomo della Natura sveva bellissima, lo aveva rapito a sé per entro gli elementi del paesaggio, mettendolo al riparo dal frastuono e dalle percosse degli uomini. Colà, senza essere ancora noti per nome al bimbo poeta, il Dio Helios la Dea Luna il Dio Etere, amati da lui, lo avevano riamato. Colà, il bimbo poeta s'era educato non già sotto il duro imperio delle umane leggi tiranniche e fallaci; ma alla melodia suasiva dei boschi in susurro, ma al suasivo profumo e all'incantamento dei fiori. Colà, in grembo alla libera natura, s'era fatto adulto, come cullato dalle braccia delle stesse invisibili Divinità. — Per sentire a fondo questa lirica, giova rifarsi a un convincimento, che in Hölderlin rimarrà radicato per sempre. Al convincimento, che l'infanzia è divina. Dirà infatti nell'*Hyperion*: « Il fanciullo è un essere divino, finché non sia intinto nel

colore camaleontico degli uomini. Egli è tutto quello che è; per ciò, ne risulta così bello. La forza della legge e del destino non lo maltratta. Soltanto nel fanciullo, è libertà. In lui, è pace. Ancóra non è in contrasto con se stesso. In lui, è ricchezza. Non comprende il proprio cuore e la miseria della vita. Egli è immortale, perché nulla sa della morte». E altrove, sempre nell' *Hyperion*: «Dopo innumerevoli anni di vita, ancóra in noi brucia il desiderio di quei giorni d'esistenza primitiva, in cui ognuno vagava come un Dio per il mondo, prima che non so che cosa lo avesse abbattuto; e quando ancóra, invece delle mura, lo circondava l'anima del mondo, l'aura santa». — La lirica *L'infanzia* non è insomma che la trasfigurazione poetica di questo concetto hölderliniano: in un esaltamento della beatitudine connessa a quell'età beata. E la trasfigurazione tutta è percorsa da una tenue vena patetica e melodica di nostalgia. Dalla scelta e dalla collocazione dei singoli semplicissimi vocaboli (si ripensa a un consimile magistero in Leopardi); dalla varietà dei metri e della durata dei versi; dai bellissimi *enjambements*, che quella varietà moltiplicano in ricco giuoco armonico di puro *melos*, il poeta ricava effetti stilistici e metrici di sorprendente malía suggestiva. L'andamento del *melos*, attraverso un attacco in « pianissimo » che percorre le prime due strofe, s'intensifica nel timbro, come per effetto di pedale, nelle successive tre; per morire quindi con la sordina in un nuovo « pianissimo » negli ultimi versi, troncandosi, nelle note conclusive, in vibrazioni sonore, le quali si prolungano per qualche attimo di silenzio. — Gli elementi tutti del paesaggio svevo sul Neckar, vi appaiono con quella lavata chiarezza, che agli elementi del paesaggio suol conferire l'aria resa pura da un violento acquazzone.

Non si giunge a tale intensità di chiarificazione delle cose vedute, se non con gli occhi resi spirituali dalle tempeste purificatrici del dolore.

2. ALLORA E ADESSO (*Ehmals und jetzt*: HELLING., II, 33; ZINKERN., I, 119; ZINK.-MICH., pag. 88). — Questa breve lirica epigrammatica sembra suggerita a Hölderlin dal desiderio di rivalutare l'età adulta, in rapporto all'esaltazione dell'infanzia lontana cui è dedicato il componimento che precede. Di rivalutare l'età adulta, con la sua particolare saggezza sconosciuta all'infanzia. Al poeta bambino, la gioia entrava in cuore al primo risorgere del sole, perché il bimbo non è consapevole che ogni alba rinnova per gli uomini la tremenda responsabilità di agire. Di rendersi, cioè, degni della nuova giornata che, col rinascente sole, la sorte destina a ciascuno. Il poeta bimbo, sorridente al mattino, soleva piangere invece al calar della sera, perché la buia notte che discende spaurisce i piccini. Questo, *allora*. — *Adesso*, al poeta adulto accade il contrario. L'uomo adulto, quando la giornata s'inizia, se ne sta dubitoso e apprensivo, perché la nuova giornata comanda a ogni uomo degno di questo nome l'obbligo e l'impegno di viverla degnamente. Ma festosa e santa è, per il poeta adulto, la Sera. Santa, perché dona il meritato riposo a chi sappia di aver degnamente speso la giornata. Festosa, per la coscienza del dovere, anche in quel preciso giorno, compiuto. — Trasferite dalla *giornata* alla *vita*, metaforicamente, il senso della lirica. E avrete innanzi l'immagine di quelle serene magnanime vecchiaie, che sono la ricompensa di Dio a chi abbia nobilmente vissuto.

3. BREVIÀ DI CANTO (*Die Kürze*: HELLING., II, 33; ZINKERN., I, 121; ZINK.-MICH., pag. 89). — Hölderlin

si ripiega qui liricamente sulla propria attività di poeta. La produzione lirica del periodo di Francoforte è, per quanto egregia, quantitativamente scarsa. V' ha di piú. Nel loro complesso, i singoli componimenti di questo periodo sono assai piú brevi di quelli del periodo anteriore: Tubinga. Basta commisurarli all'ampiezza degli *Inni agli Ideali dell'umanità*, composti appunto a Tubinga. — Il poeta immagina allora che un interlocutore ideale gli chieda conto, nella prima strofa, di questa sopravvenuta parsimonia creativa. Nella seconda strofa, il poeta risponde: « Il mio canto è simile alla mia sorte. Io vivo nel mio crepuscolo. Scomparsa, la giovinezza. Intorno, fredda è ormai la terra; e l'uccello notturno mi svolazza già innanzi agli occhi stridendo. Come sarebbe possibile che per entro le porpore di un simile crepuscolo intorno a me disceso, io riuscissi a bagnarmi con quella letizia di cuore, da cui prorompono e la frequenza e l'abbondanza del canto? » — Questa lirica di cosí disperato senso per un giovine di circa ventotto anni, deve risalire agli ultimi mesi del soggiorno a Francoforte, quando già il poeta presentiva non lontano il proprio distacco da Diotima. Nelle fosche immagini efficacissime, notturne, della seconda strofa, è come già anche il presagio d'una notte peggiore della morte: la notte della demenza.

4. ALLE PARCHE (*An die Parzen*: HELLING., II, 49; ZINKERN., I, 122; ZINK.-MICH., pag. 89). — Come la lirica *Allora e adesso* sembra una palinodia della lirica *L'infanzia*; cosí la lirica *Alle Parche* piace a noi immaginarla in funzione di palinodia nei riguardi della precedente: *Brevità di canto*. — È una invocazione, insieme disperata e tranquilla, del poeta alle Parche (che filano lo stame della sua vita; e alle quali spetta il cómpito di, un giorno o l'altro, troncarlo), perché

non una lunga esistenza gli concedano; sibbene *una* sola stagione composta d'un'unica estate e di un unico inverno, confusi. Ma in quella stagione breve sia a lui, a Hölderlin, concesso di esprimere compiutamente in Poesia il potenziale lirico che avverte chiuso nel piú profondo di sé! — Immagina il poeta che le anime in cui si addensa un simile potenziale lirico non abbiano pace nell'al di là, se non sia stato prima concesso loro di godere in terra il proprio divino diritto d'esprimerlo attuato. Ma ove *una sola volta* a quelle anime riesca di toccare al mondo il vertice della suprema felicità poetica espressa, allora dolce è la morte e beatissimo il soggiorno anche fra le tenebre eterne dell'Erebo. — Non si può leggere la lirica *Alle Parche* senza commozione, pensando al destino che attende ormai Hölderlin. Pochi anni soltanto, da questo attimo. Poi, non la morte liberatrice troncherà la vita giovanissima ancora del poeta: ma la demenza del tragico ultimo quarantennio. Pure, le Parche ascolteranno la preghiera insieme disperata e tranquilla di lui. E gli concederanno, dalla tragica fuga di Francoforte, quella breve stagione ideale d'una sola estate e di un unico autunno, in cui al poeta riuscirà possibile compiutamente esprimere in Poesia effettuata il proprio intimo potenziale lirico.

IV. LIRICHE SULLE SORTI UMANE NEL MONDO

In questo gruppo, retto insieme dall'identità del tema « le sorti umane nel mondo », comprendiamo tre componimenti: *L'uomo*, *Il canto di Iperione sul Destino* e *L'ultimo canto di Iperione*. Gli ultimi due, tratti ap-

punto dal romanzo lirico *Hyperion*, al quale Hölderlin intensamente lavorò lungo tutto il periodo di Francoforte.

1. L'UOMO (*Der Mensch*: HELLING., III, 8; ZINKERN., I, 115; ZINK-MICH., pag. 86). — Rielaborazione di motivi che, perché già contenuti ed elaborati nelle liriche *All' Etere* e *Il viandante*, chiariti a suo luogo, non abbisognano d'ulteriore commento. La creazione della terra vi è rappresentata culminante nel capolavoro terreno: l'uomo. Figlio della Terra, questi reca però chiuso in sé anche l'anelito di un diverso elemento: l'elemento del padre Etere-Sole. Di qui, nell'uomo, la interna scissione. Di qui, l'intima, in lui, irrequietudine, che si sfoga nell'inquietudine migratoria, — all'esterno. Eccelsa fra le creature di questo mondo, è tuttavia infelice: sottomessa a un destino di battaglia perenne.

2. IL CANTO DI IPERIONE SUL DESTINO (*Hyperions Schicksalslied*: HELLING., II, 269; ZINKERN., I, 315; ZINK-MICH., pag. 202). — È forse la più nota fra le liriche holderliniane, anche perché trasferita nel patrimonio della musica tedesca da Johannes Brahms; e in quello delle arti figurative dal pittore romantico Max Klinger. — Sappiamo che la produzione lirica di Francoforte (pure se rappresenta nello sviluppo dell'arte di Hölderlin una prima avvenuta conquista di maturità poetica), risulta quantitativamente scarsa. I frutti di questo periodo nel campo della lirica pura, il poeta finirà per raccogliarli in abbondanza nei periodi successivi. A Francoforte, egli lavora piuttosto alla stesura definitiva del romanzo *Hyperion*. Ed è appunto all'*Hyperion*, che appartengono le due liriche

in metro libero intitolate *Il canto di Iperione sul Destino* e *L'ultimo canto di Iperione*, poste a concludere qui la poesia del *Primo Tempo*. — Iperione? Sì. Ma s'intende che il protagonista dell'omonimo romanzo hölderliniano altro non è, se non un personaggio lirico attraverso il quale il poeta esprime simbolicamente se stesso. — Nel secondo volume dell'*Hyperion*, Iperione-Hölderlin intona questo *Canto sul Destino*, accompagnandosi col liuto. E lo rievoca dal profondo della memoria, così come lo aveva udito nella infanzia lontana, senza riuscire però allora ad afferrarne il senso compiuto. Simile alla vita di Hölderlin, la vita di Iperione era trascorsa, nell'infanzia e nell'adolescenza, in placida armonia con la Natura. In una beata inconsapevolezza, corrispondente a quella cantata nella lirica *L'infanzia*. Poi, più tardi, come Hölderlin, anche Iperione passa attraverso una serie di dolorose esperienze: che maturano in lui il convincimento essere la vita umana soggetta ai decreti inesorabili di un Fato crudele, il quale fa rotolar gli uomini di dolore in dolore, verso l'Ignoto. — Ebbene: Iperione, divenuto adulto, ripete a se stesso il *Canto sul Destino*. E adesso, sí, ne comprende il senso, alla luce di questa verità conquistata, sanguinando, attraverso le drammatiche esperienze della vita. — Nel *Canto sul Destino*, è nettamente contrapposta infatti alla felice esistenza degli Dei (beatitudine ed eternità, sottratte al tirannico arbitrio del Fato) l'esistenza martoriata degli uomini: infelicità e caducità, soggette invece ai voleri inesorabili della Sorte. — Le prime due strofe evocano la vita degli Dei. Placido aggirarsi lassù, lontani cioè dall'affannosa terra. Su di un terreno morbido, che rievoca i soffici prati elisii dei dolci asfodeli. In un paesaggio, tutto inondato dalla splendente luce diffusa.

Le aure vi spirano brillando, perché sono tutt'uno con quella luce. E disfiorano i Numi, traendone melodie con la stessa levità di tocco con cui l'arpista trae melodie dalle sacre corde dell'arpa. Quei Beati sono « senza destino »: non soggetti, cioè, a legge veruna di fatalità. Non ebbero principio; e non avranno fine. Compiuti da sempre e per sempre, la loro vita è un « essere »; non già un « divenire ». Ecco perché possono definirsi « senza destino ». Quel loro sentirsi immuni dal destino, li fa respirare tranquilli, come respira tranquillo, ignaro ancora del Fato, il tenero bimbo sospeso in sonno al petto della madre. Somigliano a un boccio chiuso, che contiene in sé, senza bisogno di aprirsi, lo splendore tutto e tutto il profumo del fiore. E questo boccio fiorisce in eterno, chiuso così. Non s'apre nel fiore che, aperto, è già destinato ad appassire. Gli occhi beati degli Dei guardano in una placida imperitura chiarezza, poi che in quel sopramondo ove vivono assunti non v'è alternarsi di giorno e di notte. La luce vi splende fissa: senza albe e senza tramonti. — Ed ecco evocata invece a contrasto, nell'ultima strofa, tocco contro tocco, battuta contro battuta, la vita degli uomini. Se gli Dei si aggirano placidi in plaghe beate, agli uomini tempestosi non è dato dalla Sorte trovar pace in verun luogo, mai. Gli Dei si aggirano; gli uomini cadono e scompaiono. Quelli, trascorrono in piano su molli tappeti erbosi. Per questi, l'essere scagliati giù a urtare di roccia in roccia. Quelli, guardano in una imperitura chiarezza; questi, ciechi, in una tenebra imperitura. Per quelli, un tempo eterno, che neppur si scandisce in ore. Per questi, il piombar giù d'ora in ora, lungo gli anni, in un rinnovarsi d'urti dolorosi, — proprio come l'acqua montana, allor che per un pendio precipita di roccia in roccia a scomparir.

nella fonda tenebra d'imperscrutabili abissi, simili a quell' Ignoto, verso il quale rotolano cecamente gli uomini in balía del Destino. — Ai suoni limpidi e luminosi delle prime due strofe (vita degli Dei), al loro pacato e insieme solenne andamento ritmico in contesti aerei di snodate sillabe d'argento, succedono a contrasto, nell'ultima strofa (vita degli uomini) suoni spessi e cupi e un andamento ritmico in duri contesti di sincopate sillabe bronzee. Non v' ha dubbio: *Il canto di Iperione sul Destino* è il vertice raggiunto dalla lirica di Hölderlin in questo *Primo Tempo*.

3. L'ULTIMO CANTO DI IPERIONE. (Senza titolo, nell'originale: HELLING., II, 291; ZINKERN., II, 209; ZINK.-MICH., pag. 586). — Dopo *Il canto di Iperione sul Destino*, ecco *L'ultimo canto di Iperione*. È esso costituito dalle parole conclusive dell'*Hyperion*, che Adolf Wilbrandt per primo stampò non già nella forma continua della prosa, ma in ripartizione ritmica di vero e proprio polimetro. — *L'ultimo canto di Iperione* rappresenta una specie di palinodia della lirica che precede. Sì, è vero, là vita degli uomini appare sulla terra sottoposta all'arbitrio di un Fato crudele. Ma al termine dell'*Hyperion*, così Iperione-Hölderlin scrive all'amico Bellarmino (e cito dalla ottima traduzione italiana di G. A. Alfero): « Volevo or di nuovo lasciare la Germania. Ma la celeste primavera mi trattenne. Essa era l'unica gioia che mi restava, era il mio ultimo amore. Come potevo pensare ancora ad altre cose e abbandonare il paese ove era anch'essa? Io non avevo ancor mai provato così quell'antica e ferma parola del Destino (*del Destino*: badino bene i lettori): *che una nuova felicità sorge per il cuore, ove regga e superi paziente-mente la mezzanotte del dolore; e che, simile a un canto*

di usignolo nelle tenebre, solo nel profondo dolore ci echeggia divino il canto di vita del mondo. Ché ora io vivevo con gli alberi fiorenti siccome insieme a Genii, e i chiari ruscelli che scorrevano sotto di loro mi dissipavano col loro bisbiglio, simile a voce divina, il corruccio del cuore. E così mi accadeva ovunque, o diletto, — quando posavo sull'erba tenera, e tenera vita mi circondava, quando salivo sul caldo colle, ove la rosa cresceva al margine del sentiero; e così pure quando navigavo lungo la riva del fiume e intorno alle isole tutte, ch'esso teneramente alberga. E quando io stesso, al mattino, salivo alla vetta del monte, come i malati alla sorgente salutare, e i fiori erano ancora assopiti, ma già i cari uccelli, sazi di sonno, svolavano via dal cespuglio lì accanto, saltellando nel crepuscolo, bramosi del sonno; e poi l'aura, già fatta più desta, portava su dalla valle le preci, le voci del gregge e i rintocchi del mattutino; e poi l'alta luce, divinamente serena, saliva pei noti sentieri, estasiando la terra di vita immortale, scaldandone il cuore, infondendo a' suoi figli un senso sereno di sé. Oh, quale la luna che ancora si indugia nel cielo a divider le gioie del giorno, io stavo allora solitario al di sopra dei piani e versavo pianto di amore, volto giù ai lidi e alle acque lucenti, né più potevo staccarne lo sguardo». Così, al termine del romanzo, scrive Hölderlin-Iperione all'amico Belarmino. E noi pensiamo che la lettura di questa ispirata pagina lirica costituisca il migliore orientamento a leggere *L'ultimo canto di Iperione*. Qui, il poeta del precedente *Canto sul Destino* ritrova una ragione d'essere e di vivere all'esistenza degli uomini. Non beata, come quella degli Dei. E tuttavia degna d'essere vissuta è l'esistenza degli uomini, purché si convincano che « una nuova felicità sorge per il cuore, ove regga

e superi pazientemente la mezzanotte del dolore». Allora soltanto, il cuore riuscirà ad attingere un senso di « armonia nella discordanza », per entro il gran palpito ritmico dell'accordo musicale fra umanità e natura. Quel senso di « armonia nella discordanza », celebrato appunto attraverso *L'ultimo canto di Iperione*.

COMMENTO
ALLE LIRICHE DEL « SECONDO TEMPO »

Le liriche tradotte e raccolte in questo *Secondo Tempo* appartengono al periodo che va dall'autunno 1798 alla primavera 1800. Siamo dunque al soggiorno di Hölderlin a Homburg vor der Höhe, tra due drammatiche fughe. Autunno 1798, — fuga da Francoforte a Homburg, col forzato distacco da Suzette Gontard; primavera 1800, — fuga da Homburg a Nürtingen, dopo fallito il progetto della rivista letteraria.

Se prima di accingersi ad accostar le liriche del *Secondo Tempo*, il lettore vorrà rivedere il par. 7° del cap. I nella *Iniziazione alla Lirica di Hölderlin*, vi ritroverà evocato e rappresentato, in iscorcio, quell'atto del dramma umano e poetico di Hölderlin, che a questo preciso periodo corrisponde.

Anche per il *Secondo Tempo* (e, anzi, in particolar modo per questo *Secondo Tempo*), ci parve necessario ordinare la vasta e ardua materia poetica secondo una ripartizione in sette gruppi di componimenti, da cui quella materia apparisse, per dir così, ricostruita in un vero e proprio edificio lirico architettonicamente coerente. Ogni gruppo resterà giustificato dalla « identità di tema », la quale in questo *Secondo Tempo* più che mai collega fra loro i singoli componimenti d'ogni gruppo individuo. Qui, anche più rigorosamente mirammo a che la successione dei gruppi, e perfino quella delle liriche di ciascun gruppo, non accadesse mecca-

nica: sibbene piuttosto avvenisse organica, secondo una linea di sviluppo solo in apparenza dialettica: ma, in sostanza, aderente alla linea di sviluppo patetico-fantastica del dramma interiore di Hölderlin.

Enunciamo le successive denominazioni dei gruppi per « identità di tèma ». Nell'accostare poi ogni singolo gruppo, procureremo di mettere in evidenza e di definire, via via, la linea che tutti insieme li compagina in un organico edificio lirico:

- I. - *Liriche per Diotíma lontana.*
- II. - *Liriche del rifugio nella Poesia.*
- III. - *Liriche della Natura.*
- IV. - *Liriche in esaltazione dell' Eroe.*
- V. - *Liriche dell'evoluzione dalla Terra nativa alla Patria germanica.*
- VI. - *Liriche dell'attività nel Tempo per l'avvento di una umanità migliore.*
- VII. - *Liriche dell'anelito verso il ritorno dell' Ellade nel mondo.*

Avvertiamo che alcune di queste liriche nacquero a Homburg addirittura nella forma definitiva, da cui le traducemmo. Altre, nate a Homburg, furono solo piú tardi sottoposte a un lavoro di rielaborazione. Noi le abbiamo, in questo caso, rifatte italiane quasi sempre dalla posteriore stesura, pure attribuendole, in rapporto alla loro genesi, al periodo di Homburg.

I. LIRICHE PER DIOTÍMA LONTANA

Tutta intiera l'attività spirituale di Hölderlin a Homburg risulta sostanzialmente motivata, e sospinta lungo determinate direttrici d'espressione lirica, dal dramma del suo perduto, e tuttavia superstite, amore.

Si giustifichi, dunque, se la produzione poetica di questo Tempo si apre qui — a perfetta simmetria di contrasto in rapporto alla produzione poetica del Tempo precedente — con le *Liriche per Diotima lontana*, le quali si raggruppano intorno all' identico tèma di quel perduto appunto, e tuttavia superstite, amore. La successione in cui ordinammo per entro il gruppo i singoli componimenti specifici mirò ad essere, di per se stessa, interpretativa e chiarificatrice. Le prime quattro liriche (*Commiato, Il Commiato, L'Amore, Invocazione a Diotima perduta*) progressivamente preludono infatti al *Compianto di Menone per Diotima*: al capolavoro poetico del gruppo. Qui, tutti i singoli motivi, o accennati o svolti nei quattro componimenti che precedono, riaffluiscono fusi — vedremo — alla propria conclusiva e suprema elaborazione artistica. Le prime quattro liriche vanno pertanto considerate come abbozzi e cartoni, da cui deriverà il grande quadro del *Compianto* famoso. E varranno d' iniziazione, dunque, al capolavoro poetico, che il gruppo intiero chiude e suggella.

I. COMMIIATO (*Abschied*: HELLING., III, 47; ZINKERN., I, 125; ZINK.-MICH., pag. 90). — Anche nella compagine complessiva di questo gruppo, si manifesta il ritmo caratteristico del dramma spirituale di Hölderlin. Un alternarsi di *Ebbe und Flut*: di alta e bassa marea. Di violenta disperazione; e di rassegnata, anche se nostalgica, malinconia: che guarisce se stessa, e si trasfigura perfino in un entusiasmo lirico, credente nell'eternità di quell'amore, indistruttibile non ostante il distacco e la lontananza dei corpi. — Nella lirica *Commiato*, il poeta esprime uno de' suoi momenti di violenta disperazione. — All' inizio, sebbene diviso da

Diotíma, egli sente di aver guadagnato, attraverso la potenza di quel benefico amore, la forza che gli mancava, prima di essersi tuffato nelle sue acque rigeneratrici: la forza, cioè, di eroicamente combattere per la redenzione dell'umanità. È così sicuro, il poeta, d'uscir vittorioso dalla sua battaglia, che chiede a Diotíma di dimenticarlo (e d'arrossire, anzi, per averlo amato), ove accada ch'egli muoia con onta, senza aver osato combattere o dopo essersi lasciato sconfiggere. Questo, nei primi nove versi. — Ma al decimo verso, un mutamento di stato d'animo sopraggiunge *ex abrupto* a deviar la linea di sviluppo della lirica. E conduce il poeta ad avvertire che tutta la sua forza pugnace gli veniva dalla vicinanza di Diotíma. Staccato da lei, in quella disperata solitudine di Homburg, egli sente d'aver perduto il suo spirito tutelare; e che gli viene meno, dentro, l'energia per l'alta battaglia. Si vede imbelle preda, ormai, nelle branche spettrali della Morte. E invoca, allora, una vecchiaia e una fine immediate, in quel tempo stesso e in quel luogo stesso che significano per lui: commiato da Diotíma. — *Ebbe und Flut* si alternano, dunque, nel corso di quest'unica lirica che, frammentaria nelle ultime due strofe dell'originale, resta però anche così, a sufficienza chiara e finita. Naturalmente, la seconda fase (fase dell'accesso di disperazione) predomina, nell'economia patetica del componimento. La prima fase (fase dell'entusiasmo combattivo) non è se non per dar risalto alla seconda, acuendone e concitandone drammaticamente l'intensità espressiva.

2. IL COMMIO (Der Abschied: HELLING., IV, 28; ZINKERN., I, 164; ZINK.-MICH., pag. 112). — Di questa lirica esistono tre redazioni. La prima, d'una sola

strofa. La terza, raffreddata, a parer nostro, da un troppo insistente, cerebrale, lavoro di rifacimento. La seconda redazione ci parve la piú efficace: e questa abbiamo tradotta. — Il tèma del commiato appare qui novamente svolto: ma secondo una linea di sviluppo esattamente invertita da quella con cui l' identico tèma era stato svolto nella lirica che precede. Il senso del distacco da Diotíma, disperatissimo nei primi versi, a poco a poco si placa, cercando e trovando la propria catarsi nel pensiero che un giorno egli, il poeta innamorato, e la sua donna si ricongiungeranno in un conubio di puri spiriti, dissolvendosi per l'ètere come due note musicali fuse nella beatitudine di un accordo. — La composizione della lirica è ternaria: ternariamente scandita sul ritmo patetico che, drammaticamente, la infonde di sé. — In un primo tempo, Hölderlin ripensa al proprio distacco da Diotíma. E ricorda che, nell'atto del congedo, i due innamorati avevano provato, dentro, un senso di sgomento, come se si fossero resi colpevoli d'un delitto. — In un secondo tempo, il poeta spiega a se stesso e all'amata il perché di quel senso. Negli innamorati, è come un Dio: che, chiuso in loro, comanda. E solo a questo Iddio, dovrebbero obbedire. A questo Iddio: e alle sue divine inesorabili leggi. Ma purtroppo gli innamorati sono anch'essi uomini della terra. E, come tali, debbono a volte cedere ad altre leggi. Alle leggi della convivenza umana e delle conseguenti convenienze sociali. E, allora, fatalmente si distaccano. Quel loro distaccarsi è però una colpevole infrazione ai decreti del Dio racchiuso dentro le loro anime. Di qui, quel senso di rimorso per una colpa, che prende gli innamorati nell'atto del congedarsi. Il poeta approfondisce quindi questo concetto della separazione colpevole. Vi fu un tempo, egli afferma, in cui, nella lon-

tana età dell'oro, solo l'Amore aveva regnato sovrano tra gli uomini. E in quel tempo, gli Dei vissero sulla terra confusi con la stessa umanità. Poi, con l'inizio della cosiddetta civiltà umana, l'Odio discese sul mondo. E separò gli uomini fra loro. Gli Dei se ne tornarono alle proprie sedi ultraterrene, abbandonando l'umanità alle sue sorti. Irati però contro i mortali, esigono che questi li placino col sangue del loro cuore. E i patimenti degli innamorati sulla terra, quando la vita li costringe alla separazione, non sono che una offerta espiatoria attraverso la quale l'umanità si redime, di fronte ai Numi, dalla colpa dell'Odio. — Ed eccoci al terzo tempo. Un modo esiste, tuttavia, per gli innamorati, col quale essi possono finanche sfruttare la fatalità della separazione; e fondersi, attraverso lo spazio che li divide, in un connubio anche più alto e divino. Smemorarsi del mondo, bevendo il filtro dell'oblio dal doloroso distacco. Consumarsi in quel dolore, sino a divenire spiriti puri. E allora, potrà accadere che, ritrovandosi un giorno, di qui a molti anni, in quel luogo stesso del loro commiato, possano ricongiungersi in una felicità quasi di Beati nell'oltretomba: e trasformarsi in due fiamme atte a svanire congiunte per gli spazii dell'ètere infinito. — Abbiamo dunque, come avvertimmo, una linea di sviluppo esattamente invertita da quella della lirica *Commiato*. La prima fase (fase della violenta disperazione) predomina sulla seconda (fase dell'esaltazione lirica); e nell'economia generale patetica del componimento, non è se non per dar risalto alla seguente, acuendone e concitandone drammaticamente l'intensità espressiva.

3. L'AMORE (*Die Liebe*: HELLING., IV, 20; ZINKERN., I, 161; ZINK.-MICH., pag. 110). — Due redazioni. La

prima, consistente in una sola strofa, reca il primitivo titolo *Das Unverzeihliche*. La seconda, elaborata in ampiezza, è quella da cui traduciamo. — Anche la lirica *L'amore*, per quanto non direttamente rivolta a Diotima, entra a far parte organica di questo gruppo, in rapporto al suo tème. — *Das Unverzeihliche*, cioè *L'imperdonabile*, era dunque il titolo originario. Che cosa mai è « imperdonabile » agli uomini, secondo la concezione hölderliniana? Non già che essi, sconoscenti, possano lasciar cadere a volte in oblio la santità dell'amicizia, o non tener nel debito conto i divini sacerdoti del Buono e del Bello: i Poeti. Di queste due colpe, ben può assolverli la misericordia divina. La quale invece è, e deve essere, inesorabile contro gli uomini soltanto, che non siano colti da un religioso senso di venerazione innanzi agli innamorati. Innanzi agli Esseri umani, nelle cui anime l'Iddio ha fatto scendere la benedizione di quell'Amore che, esule dal mondo scaduto e corrotto, non alberga ormai, quaggiù, se non dentro gli Eletti appunto del Dio: gli innamorati. Il poeta si dice: « E infatti, tutti gli altri uomini, che hanno rinnegato l'Amore, sotto qual mai legge soffrono la dura realtà della vita? Sotto una *knechtische Sorge*, sotto un affanno servile, che li rende schiavi di loro stessi. Ed è proprio per ciò, che l'Iddio ha abbandonato la terra: e non più vive tra gli uomini; ma si aggira, Egli solo *sorglos* — Egli solo immune da ogni affanno — sui loro capi ». Termina qui, con l'undicesimo verso della traduzione, la prima parte della lirica, la cui struttura, secondo lo stile architettonico prevalente in Hölderlin, è, anche questa volta, ternaria. — Ed ecco, nei versi 12-26, la seconda parte: la parte centrale del componimento. Essa consiste, anche nel testo tedesco, in un unico periodo sintattico-ritmico, svolgentesi nella

forma del paragone. L'Amore è attualmente esule dal mondo. Non lo rappresentano in terra se non i pochissimi innamorati perfetti. Ma anche la Natura nella sua fiorente primaverile bellezza sembra esule, durante l'inverno, dal mondo. Sembra; e non è esule. Basta che, al tempo prefisso, le nevi si sciogano e i boschi si distendano: ed ecco la Natura tornar, con la primavera, nel tripudio della terra rifiorente. Così, il poeta ne è certo, — trascorso l'attuale Inverno dello Spirito, — ritornerà nel mondo la Primavera dell'Amore. Non piú nel solo cuore degli innamorati; ma nel cuore di tutti gli esseri umani. — All'avvento di questo reduce Amore diffuso negli uomini tutti quanti, Hölderlin scioglie una fervida invocazione, che abbraccia la terza parte della lirica (versi 27-37). Gli innamorati sono così, come i Poeti, i sacerdoti che, nell'Inverno disceso sulla terra, mantengono desta in loro stessi la fiamma dell'Amore. Di questa divina Energia cosmica, destinata a tornare fra gli uomini con la Primavera nuova, a venire, del mondo.

4. INVOCAZIONE A DIOTÍMA PERDUTA. (Senza titolo, in HELLING., IV, 15. Col titolo di *Nachruf*, conferitole dallo Schwab nell'ed. del 1846, in ZINKERN., I, 157; e in ZINK.-MICH., pag. 108). — Con questa lirica — mütìla, nel testo originale, dell'ottavo verso —, ci avviciniamo al capolavoro poetico del gruppo: al *Compianto di Menone per Diotíma*. — Il titolo conferitole dallo Schwab, *Nachruf*, è vocabolo tedesco intraducibile con un unico vocabolo italiano. *Nachruf* significa il grido insieme di saluto e di nostalgia, d'invocazione e di venerazione, che si lancia dietro una persona cara perduta. Perduta sulla terra; o, addirittura, attraverso la morte. Quando Hölderlin compone

a Homburg questa lirica in rimpianto della sua Diotíma perduta, Suzette Gontard è ancóra viva a Francoforte. E scrive, anzi, al suo poeta quelle sublimi lettere, che Karl Viëtor doveva pubblicare solo nel 1921. Suzette morirà giovanissima, proprio mentre Hölderlin, ghermito già dalle tenebre della pazzia, avrà rimesso piede nella Germania nativa, fuggiasco da Bordeaux. Adesso, è viva ancóra, dunque, Suzette. Ma ecco che già in questa lirica di preludio al *Compianto* (forse anche per influsso della morte precoce di Diotíma, avvenuta nell' *Hyperion*), la donna amata lontana sembra come trasfigurarsi agli occhi di Hölderlin in una Defunta, inconsolabilmente pianta dal superstite innamorato. La dolorosa distanza scorpora e volatilizza la persona di lei in un qualche cosa di etereo, di sovrumano, di quasi divino. In nessun passo preciso della lirica (se non forse nell'ultimo verso) si parla esplicitamente di una Defunta. Ma per il suo tessuto corre tuttavia come il senso diffuso e suggestivo di un rimpianto verso una creatura che non appartenga piú a questo mondo. La trasfigurazione piena ed esplicita di Diotíma in Defunta avverrà, invece, vedremo, nel *Compianto*. — In *Nachruf*, il poeta descrive se stesso, mentre a Homburg, spinto da una assillante inquietudine, va aggirandosi per la campagna e batte ogni giorno sentieri diversi in ricerca di colei che ha perduta: Diotíma. Per quanto inquieto si aggiri, non riesce a trovarla. Nella lontananza, Diotíma a poco a poco si è fatta ombra. Forse, è uno spirito beato dell'al di là. E il dolore ha reso vecchio il poeta. Se egli volge attorno gli sguardi, anche la terra appare invecchiata... Ebbene: non importa! A ogni tramonto, l'anima sua si congeda da Diotíma, come il sole dalla terra. Ma come il sole ritorna, con ogni alba, alla terra, — cosí l'anima

del poeta ritorna, con ogni alba, alla sua donna. E benedetto sia anche il pianto, che brucia a lui gli occhi! Gli occhi, in quel pianto, si purificano. Per essere sempre piú degni d'affissarsi, resi divini, nelle sfere lontane, ultraterrene forse, ove, fatta beata, Diotíma ora indugia.

5. COMPIANTO DI MENONE PER DIOTÍMA (*Menons Klagen um Diotíma*; HELLING., IV, 82; ZINKERN., I, 252; ZINK.-MICH., pag. 164). — Nella *Invocazione a Diotíma perduta*, cosí come nelle precedenti liriche di questo gruppo, rilevammo i germi del mondo poetico, che vediamo adesso sbocciare, nel *Compianto di Menone*, in fioritura compiuta. — Ma il travaglio d'elaborazione di questo poema famoso risulta documentato anche da una vera e propria primitiva stesura, il cui titolo è *Elegie* (HELLING., IV, 77; ZINKERN., I, 246; ZINK.-MICH., pag. 160). Quando Hölderlin la compose a Homburg, non erano ancor nate le altre grandi elegie, in cui c'imbatteremo nel *Terzo Tempo*. Dopo averle composte, conferendo a ciascuna un suo titolo specifico; dopo essere addivenuto al definitivo rifacimento della prima stesura *Elegie*, — si avvide di dover mutare il titolo generico originario in quello specifico attuale, per meglio contraddistinguere il poema. — Noi abbiamo tradotto naturalmente il rifacimento definitivo; in quanto tutto ciò che nella *Elegie* appariva come in istato ancóra di gestazione lirica, riesce solo nel definitivo rifacimento organismo poetico perfetto. Questo fu pubblicato la prima volta sul *Musen Almanach* del Vermehren. Le strofe 1-4, nell'annata 1802; le strofe 5-9 nell'annata 1803. Destino dell'opera di Hölderlin in vita di Hölderlin! Apparso per le stampe in due puntate e a distanza di tempo, era naturale che il *Compianto*

passasse allora inosservato. Anche se, riinserito oggi panoramicamente nel paesaggio della grande Lirica tedesca compresa tra il 1750 e il 1850, questo componimento rappresenta ormai, per concorde valutazione di critici, uno dei piú alti vertici raggiunti, durante quel prodigioso secolo, dalla poesia germanica. Diciamo piú precisamente. L'elegia *Compianto di Menone per Diotima* — sotto molti aspetti affine alla goethiana, posteriore, *Elegia di Marienbad* —, può essere definita, accanto a questa, come il piú alto canto ispirato a poeta di lingua tedesca da un distacco d'amore. — L'accostamento del *Compianto* hölderliniano alla goethiana *Elegia di Marienbad* s'impone da sé. E altri prima di noi lo hanno, in diversi modi, già fatto. Nella *Elegia di Marienbad* (e nelle altre due liriche *A Werther* e *Conciliazione*, che, rispettivamente precedendola e seguendola, costituiscono con quella la famosa *Trilogia della passione*), il vecchio Goethe, staccatosi dalla giovanissima Ulrike von Levetzow amata a Marienbad, scioglie il proprio canto di addio non a quell'amore soltanto; ma, piú in genere, alla passione amorosa, che aveva costituito la gioia, e insieme il tormento, di tutta intiera la sua lunga vita. La definitiva rinuncia all'amore suscita nell'anima del vegliardo una tempesta di cupa disperazione. I flutti si agitano minacciosi per tutta la durata dell' *Elegia* come in cerca di un qualsiasi sbocco verso una consolazione in cui riuscire a placarsi. Piú vie tentano. Ma, da ogni via, quei flutti sono ricacciati indietro violentemente; e ribollono, allora, dentro il poeta, in piú tumultuoso furore. Sí che al termine del componimento lo spirito goethiano sembra naufragare in essi, affondando. L' *Elegia di Marienbad* è insomma un tentativo di catarsi della disperazione d'amore attraverso le mediche potenze della

Poesia. Tentativo fallito. Perché solo nella lirica conclusiva della *Trilogia*, intitolata appunto *Conciliazione*, Goethe trova non piú nella Poesia ma nella Musica l'elemento catartico della propria angoscia. — Vediamo adesso, a raffronto, che cosa sia il *Compianto* di Hölderlin. Già notammo come nella *Invocazione a Diotíma perduta* la donna del distacco d'amore, Diotíma, appaia trasferita e trasfigurata in una penombra di landa ultraterrena. Si ha il senso che il poeta vi pianga non già una creatura lontana, e pur sempre viva; sibbene una creatura, la quale abbia già varcato con la propria essenza corporea le soglie, da cui non si torna piú al mondo. Ebbene: il trasferimento e la trasfigurazione che nella *Invocazione a Diotíma perduta* erano ancóra imprecisi, divengono qui, nel *Compianto*, precisissimi. Menone, personaggio lirico in cui simbolicamente si rappresenta la persona del poeta; il greco Menone (al greco pseudonimo di Suzette, Diotíma, era naturale corrispondesse qui il greco pseudonimo dell'amante di lei, Hölderlin, divenuto appunto Menone, come nell' *Hyperion* Iperione), — il greco Menone esprime in questo poema il proprio compianto non già a una sua donna lontana e pur sempre viva, sibbene allo spirito di lei ormai defunta e assurta nell'al di là. Diotíma ha abbandonato solo, sulla triste terra, il suo Menone. E questi, còlto (come, nel mito ellenico, Orfeo privo della sua Euridice) da una bufera d'angoscia, la traduce al di fuori in frenetica irrequietudine fisica, errabonda di luogo in luogo per un paesaggio campestre: il paesaggio di Homburg. E la sua frenetica irrequietudine fisica errabonda somiglia a quella della fiera, che, trafitta da colpi mortali, erra anelando verso un refrigerio qualunque. Cadutogli attorno, con la morte di Diotíma, lo scenario del mondo tutto intiero; venutagli

meno, dentro, ogni ragione di vivere, — Menone cerca disperatamente attorno un qualsiasi fulcro, su cui premere la leva del proprio spirito a risollevarlo attorno un qualsiasi scenario di mondo sulle macerie dell'altro caduto, e a ritrovar dentro, in sé, una qualsiasi nuova ragione di vivere. Tenta, anzitutto, la via del rifugio in un' soave ricordare il felice passato d'amore. Ma l'evocazione di quel passato felice non ottiene che di piombarlo in un'angoscia anche più tempestosa. Allora, a poco a poco, una nuova via si schiude alla salvezza del cantore. Ed è la via del rifugio nella fede presaga di un tempo a venire, in cui i due Amanti si ritroveranno, per congiungersi in un nuovo e più alto connubio di spiriti puri. Il ricongiungimento avverrà o in un impreciso oltretomba, riservato soltanto ai Poeti agli Eroi e agli Amanti. O, ancora una volta, su questa terra: in un' isola che, suggestivamente evocata da Hölderlin, molto somiglia a una di quelle divine isole dell'Egeo, alle quali tra poco il poeta dedicherà il carme *L'Arcipelago*. — Come nelle precedenti liriche di questo gruppo, il movimento patetico che infonde di sé il *Compianto* è un movimento, dunque, di *Ebbe und Flut*: il quale alfine si placa, risolvendosi nel gaudio inno conclusivo alla risurrezione a venire dei due Amanti, stretti nel novello connubio. Nove « tempi ». Nove grandi strofe, cioè. Composte, nell'originale, le prime otto (le strofe dell' *Ebbe und Flut*) di sei o sette distici; mentre la nona strofa, di chiusa, si amplia in undici distici, là dove cessa il movimento di *Ebbe und Flut* e il tono elegiaco del poema trapassa al tono dell'inno. Ogni strofa si commisura sulla durata e sull'intensità d'ogni tempo del respiro lirico; e si conchiude in se stessa. Ma il respiro lirico, riposatosi in ciascuna pausa tra una strofa e l'altra come per

armarsi d'un nuovo impeto, riprende nella successiva, legata alla precedente da una mirabile logica sentimentale-fantastica, da una portentosa dialettica poetica. — Procuriamo di mettere in evidenza questa logica sentimentale e fantastica, questa dialettica poetica, enunciando i singoli temi delle nove strofe, così che dalla semplice enunciazione abbiano a balzare espliciti i nessi del loro collegato sviluppo progressivo, tanto simile al collegato sviluppo progressivo dei tempi d'una sonata. PRIMA STROFA: Implacabile errar del poeta di luogo in luogo per un paesaggio campestre, sotto l'assillo d'un' intima pena anelante al ristoro. SECONDA STROFA: Quell' implacabile errare è vana ricerca d'una creatura diletta che, ahimè defunta, i dèspoti dell'Ade non restituiranno piú mai alla luce terrena. Pure, una speranza istintiva, un senso presago e inesplicabile di gioia si accendono nell'anima del cantore. TERZA STROFA: Perché? Rievoca egli il tempo felice, quando Diotíma era ancor viva e vicina. E dalla rievocazione trae una certezza: gli Amanti sono, come gli Dei, fuori del tempo. Epperò vivono, come gli Dei, sempiterni. Non li disgiunge, perché non avviene in essi, la morte. QUARTA STROFA: È dunque trovata qui la via verso un rifugio dalla disperazione del distacco? Il poeta insiste allora nel soave ricordare il tempo felice dell'amore, attraverso l'immagine bellissima della coppia di cigni innamorati. Ma ecco che contro quella soave ricordanza insorge, aggressiva, la realtà attuale. La realtà attuale di lui solo, abbandonato; e della sua vita ormai senza senso. QUINTA STROFA: Riconnettonosi alla chiusa della precedente, il poeta ricrea, col disegno e i colori d'un grande affresco spirituale, il dramma della tragica solitudine di Menone. E in questo dramma, si sommerge, allora, la beatitudine del dolce

ricordare. SESTA STROFA: La via del dolce ricordare non ha condotto dunque il poeta, come avvertimmo, se non a un accesso di piú cupa disperazione. L'oggi non può riempirsi della gioia di ieri... Ma una nuova via si schiude, ora, alla possibilità della catarsi. È la fede nel *domani*: col presentimento di una risurrezione che avverrà. SETTIMA STROFA: Lo spirito di Diotíma appare adesso, vivo, a Menone. OTTAVA STROFA: E il messaggio di Diotíma a Menone è « eternità della Gioia ». NONA STROFA: L'apparizione e il messaggio di Diotíma ancor viva dànno al poeta, che ne aveva pianto la morte, la religiosa certezza di un ricongiungimento a venire degli spiriti amanti in un piú alto, anzi divino, connubio. — Goethe, al termine della *Elegia di Marienbad*, nella disperazione del distacco da Ulrike, sprofonda in un immenso naufragio, da cui si salverà in *Conciliazione*. Hölderlin, al termine del *Compianto*, dalla inerte e sterile angoscia per il distacco da Suzette, approda dunque, in catarsi, alla sponda di questa religiosa certezza: eternità dell'amore, nella immortalità degli spiriti amanti.

II. LIRICHE DEL RIFUGIO NELLA POESIA

A poco a poco, a Homburg, dall'angoscia via via rasserenantesi del perduto e tuttavia superstite amore, Hölderlin cerca e trova nella propria missione di poeta una specie di rifugio consolatore. Il gruppo, allora, delle liriche che seguono — collegate dalla identità del tema « rifugio nella Poesia » —, a sua volta si collega al gruppo precedente, quasi nel rapporto tra un effetto e la sua causa. E anche all'interno del gruppo *Liriche del rifugio nella Poesia*, i sette componenti

appaiono qui disposti in una successione logica e organica, già di per se stessa chiarificatrice.

1. IL MIO POSSEDIMENTO (*Mein Eigentum*: HELLING., IV, 11; ZINKERN., I, 150; ZINK.-MICH., pag. 104). — Lirica composta nell'autunno 1799. A un anno da quel settembre, che aveva veduto il drammatico distacco di Hölderlin dalla sua Diotíma. L'autunno ritorna adesso per la prima volta a Homburg. Il poeta è fuori, in contatto con la divina natura, nella campagna tutta infusa dal senso gioioso della vendemmia. E all'inizio di questa lirica egli esalta, attraverso i magici mezzi della poesia, il senso appunto beato della fertilità, con cui la terra rimerita i coloni delle loro lunghe fatiche. Ecco la gioia degli altri uomini! Gli altri uomini hanno un qualsiasi possedimento da godere. O la terra: che, lavorata, premia con i raccolti opimi il lavoro. O la famiglia: che offre i soavi conforti del focolare. Il poeta, no. Il poeta non ha né campi né famiglia. Egli è, semplicemente e tristemente, un randagio solitario per le vie del mondo. Ma Homburg, nel suo dramma umano e poetico, costituisce il momento in cui Hölderlin, privato d'ogni altro bene, repente, trova nel proprio canto il rifugio in cui buttarsi a occhi chiusi e a braccia spalancate. Ed eccolo prorompere allora qui a un tratto in una invocazione alla Poesia. Divenga, essa sola, il suo « possedimento »! Il giardino incantato, che deve e saprà sostituire tutti gli altri « possedimenti » a lui dalla sorte negati. La lirica si conchiude con una preghiera agli Dei. Come benedicono agli altri uomini il campo e il focolare, benedicano al poeta così l'unico suo possesso: la beatitudine elisia del Canto!

2. PALINODIA (*Palinodie*: HELLING., IV, 14; ZINKERN., I, 156; ZINK.-MICH., pag. 107). — Lirica rimasta in più punti frammentaria. Ma s'illumina ne'

suoi significati, ove la si accosti alla precedente. Là il poeta sperava e invocava che il Canto, e cioè la Poesia, avesse la potenza di sostituirgli ogni altro bene. Qui (per l'alternarsi di esaltazione e di depressione ond'è contraddistinto sempre il ritmo spirituale di Hölderlin), egli torna a disperare di poter ricevere mai conforto alcuno, per le tristi vie della terra, da quei superni Numi nei quali crede e che adora. Da ciò, il titolo: *Palinodia*. Palinodia della lirica precedente.

3. GLI ESTROSI (*Die Launischen*: HELLING., III, 46; ZINKERN., I, 127; ZINK.-MICH., pag. 91). — Chi sono mai questi « estrosi », da cui la lirica s' intitola? Sono i poeti. La loro morbosa ipersensibilità, che tanto somiglia alla ipersensibilità femminile, li rende facilmente inclini alla malinconia, alla mutevolezza di propositi, alla indòmita rivolta sofferente contro tutte le costrizioni esterne della vita. — Hölderlin individua, nella prima parte, questa estrosità in se stesso. E tuttavia, riscontra che bastano pur sempre la Musica (l'Arte in genere) e la Natura a rimetter pace nell'anima sua, là dov'era poco innanzi tempesta. — Nella seconda parte, dalla introspezione isolata, assurge alla contemplazione di tutti quanti i poeti. E si avvede di non essere egli stesso se non partecipe di un destino che tutti li affratella nel mondo. — In questa lirica, Hölderlin guarda alla sorte sua propria e a quella dei poeti in genere dall'angolo visuale che fu caratteristico del romanticismo. Nelle liriche che seguono (e in ispecie nella lirica *Ai poeti giovani*), sposterà invece il proprio punto di vista verso un angolo visuale del tutto antitetico: per dir così, classico. Farà consistere, cioè, la grandezza di un poeta soltanto nella sua potenza di disciplinare gli estri romantici attraverso il dominio pieno di se stesso: in un *lucidus ordo*, che non diviene

estetico se non sia stato prima etico. E forse, dal nuovo angolo visuale, Hölderlin scorge il paradigma di Goethe.

4. AI NOSTRI GRANDI POETI (*An unsere grossen Dichter*: HELLING., III, 4; ZINKERN., I, 190; ZINK.-MICH., pag. 128). — Lirica composta forse negli ultimi tempi di Francoforte. Ma per il tème trattato e per il modo della trattazione, pertinente già all'atmosfera poetica di Homburg. — Il poeta vi rievoca ai grandi Poeti suoi contemporanei (egli pensa certo a Goethe e a Schiller) la marcia trionfale di Dioniso, del Dio apportatore di civiltà, spintosi col suo séguito di Menadi fino all'India remota, percorsa dai fiumi sacri: il Gange e l'Indo. E ricorda come attraverso quella marcia trionfale il Nume suscitasse i popoli dal lungo letargo, dando loro, col succo del vino, la gioia inebriata e inebriante di vivere. Vorrebbe, Hölderlin, che i grandi Poeti contemporanei rifacessero loro, adesso, la marcia trionfale del Dio. I popoli sono caduti, da tempo, in un nuovo obbrobrioso letargo. E solo i Poeti, col dono inebriato e inebriante della Poesia, potrebbero ridestarli alla vita. Poiché, secondo il concetto hölderliniano, all'umanità non sarà concesso l'ap-prodo alla nuova età dell'oro se non attraverso una schilleriana, rieducazione estetica, — solo ai Poeti spetta il cómpito di farsi nuovi legislatori, per rigenerare il mondo. Il mondo ai Poeti soli appartiene, ove l'umanità voglia ridestarsi dal sonno in una specie di trascendente dionisiaca beatitudine. Nel mondo poetico di Hölderlin, entra cosí la figura di Dioniso, che tanto spazio occuperà nell'ultima lirica hölderliniana.

5. I FALSI POETI (*Die scheinheiligen Dichter*: HELLING., III, 5; ZINKERN., I, 132; ZINK.-MICH., pag. 94). — Lirica, che si riconnette alla precedente. Contro i

« grandi poeti », stanno i « falsi poeti ». I « falsi poeti » sono per Hölderlin quelli in cui è scomparso ogni sentimento religioso, mentre vivo e attivo resta in loro il raziocinio soltanto. La civiltà è stracarica, ormai, di scienza. E la scienza ha ucciso la Fede. Gli uomini non adorano piú — perché piú non lo avvertono — il Divino infuso negli elementi: il sole (Helios), il cielo (Zeus), il mare (Poseidon). E la terra, che la ragione umana ha spopolata di Numi, è rimasta come un corpo senz'anima. Non ostante ciò, i « falsi poeti » séguitano ad esaltare, nei loro canti, gli Dei e la Natura. Ma profanano gli uni e l'altra. Perché, nei loro canti, Dei e Natura non sono che nomi vuoti di senso.

6. AI POETI GIOVANI (*An die jungen Dichter*: HELLING., III, 3; ZINKERN., I, 120; ZINK.-MICH., pag. 88). — Lirica che lo Hellingrath attribuisce al periodo di Francoforte. Ma, per il tèma trattato, noi la sentiamo inserirsi piuttosto nel periodo di Homburg. Qui, infatti, si fa consapevole, e diviene anzi materia di canto, l'evoluzione poetica di Hölderlin dalla intemperanza fantastica e stilistica della prima giovinezza alla frenata compostezza della grande arte hölderliniana, la quale matura proprio, dopo i preludii di Francoforte, a Homburg vor der Höhe. Il poeta si rivolge a quei poeti fratelli che, se pur giovani ancóra come lui, hanno ormai superato gli incomposti tumulti della gioventú. E come avverte l'arte propria e dei poeti fratelli avvicinarsi alla maturità, cosí esalta questa maturità, identificandola con la raggiunta *Stille der Schönheit*: quella « quiete della bellezza », in cui Winckelmann aveva creduto di scoprire il segreto della perfezione ínsita nella grande arte greca dell'età classica. Perché mai i Greci dell'età classica riuscirono ad attingere, nelle

espressioni dell'arte, quella *Stille der Schönheit*, quella « quiete della Bellezza »? Perché furono religiosi. Religiosi, nel senso panenteistico dell'adorare il Divino espanso ed attivo in tutti gli elementi della Natura. E religiosi, nel senso umano del sentirsi ciascuno singolarmente avvinto agli altri mortali da un amoroso vincolo di solidarietà di fronte al Divino. Questo duplice senso era divenuto, nei Greci, istintivo come l'atto del respirare. Infondeva di sé ogni manifestazione, prima della vita, e poi dell'arte. Bisogna, se debba riprodursi l' identico prodigio, tornare anzitutto a questa religiosità istintiva. Evitare, poi, così il *Rausch* (cioè la scomposta ebbrezza, che è impeto patetico non costretto in forma), come il *Frost*, che è solo frigida forma non animata da un soffio dello spirito. Il fenomeno d'arte è un po' come la bolla di sapone. Globulo adatto (forma), creato dalla contenuta esattezza di un soffio adeguato. E il conclusivo consiglio di Hölderlin ai « giovani poeti » fratelli suona così: « Non sdottrinate! Non descrivete! La poesia non è né ostentazione di dottrina, né sfoggio di virtuosità stilistiche. Poesia è religione fatta canto. Non scegliete i Maestri fra gli altri poeti! Tornate piuttosto alla Maestra somma, che rimane pur sempre la Natura immensa ».

7. PLAUSO DI MOLTITUDINE (*Menschenbeifall*: HEL-LING., III, 45; ZINKERN., I, 126; ZINK.-MICH., pag. 90). — Qui, Hölderlin parla di se stesso. L'amore di Diotíma e per Diotíma ha operato in lui il prodigio di quella rigenerazione spirituale, a cui corrisponde la conquistata maturità poetica. Difatti, da quando egli ama, avverte il cuore divenuto santo dentro di lui, si sente traboccar dentro d'una vita piú bella. Ma la folla, ma il *profanum vulgus* oraziano, lo apprezzava di piú ieri,

quando egli — si definisce da sé — era piú presuntuoso e irruente, piú ricco di parole anche se tanto meno ricco di sostanziosi sensi. Perché insomma il *profanum vulgus* ama l'apparenza delle cose e degli uomini. Stima solamente ciò che può sfoggiarsi sulle piazze dei mercati. Spreghia invece tutto ciò che è degno di mostrarsi nella raccolta solitudine di un tempio. Di qui, la massima stupenda:

*ed al Divino crede unicamente
quei ch' è divino.*

III. LIRICHE DELLA NATURA

Nei due gruppi *Liriche per Diotima lontana* e *Liriche del rifugio nella Poesia*, abbiamo raccolto quei componimenti che, attraverso le loro rispettive ma concatenate « identità di temi », determinano tutta intiera la residua produzione lirica di Hölderlin a Homburg. Dalla rinunzia all'amore (primo gruppo) vedemmo il poeta sospinto a rifugiarsi nella Poesia (secondo gruppo). Ebbene: a partire dal terzo, incomincia dunque la Poesia motivata dai due che lo precedono. E il gruppo *Liriche della Natura* va qui innanzi agli ultimi quattro, perché ed in quanto che il moto verso la Natura, trasfigurata in « metafore » dalla Poesia, rappresenta proprio il primo tempo nella ricerca holderliniana d'un sollievo interiore attraverso la catarsi del Canto.

Si tenga presente che anche le *Liriche della Natura* pertinenti a questo *Secondo Tempo* di Homburg — come già quelle pertinenti al *Primo Tempo* di Francoforte — non possono attribuirsi al genere così detto « descrittivo », in cui il paesaggio suol essere per i poeti un modello esteriore da riprodurre, sia pure trasfigurando.

dolo, con i mezzi tecnici dell'arte. Lo spettacolo naturale, il momento della giornata, un singolo atteggiamento del paesaggio non sono da Hölderlin, ancorà una volta, avvertiti se non come mezzi « metaforici » per rappresentare, in espressione di simpatia o di contrasto, proprii stati d'animo di rapporto tra lo spirito umano e la Natura.

I. AL MATTINO (*Des Morgens*: HELLING., III, 52; ZINKERN., I, 133; ZINK.-MICH., pag. 94). — Il Viëtor ha osservato acutamente come la lirica *Al mattino* appaia costruita (e sarà così anche di altre liriche hölderliniane in particolar modo di questa epoca), secondo un'architettura che corrisponde al processo dialettico: tesi-antitesi-sintesi. — Nei versi 1-9 della traduzione (*tesi*), la Natura, còlta in un atteggiamento mattutino, è sentita come una realtà, la quale procede tranquilla, senza deviare, per un itinerario prescritto. — Nei versi 10-17 (*antitesi*), il poeta avverte invece con dolore se stesso, perché appartenente alla misera umanità, legato e coercito: incapace d'un sereno sviluppo simile a quello, placido e ineluttabile, che contraddistingue la parabola maestosa del sole nel quotidiano corso dall'alba al tramonto. — Nei versi 18-25 infine (*sintesi*), accortosi di presumer troppo nel desiderare l'adeguamento della propria sorte umana a quella divina del Sole, il poeta si rassegna a chiedere al Sole unicamente ciò che può dare agli uomini: illuminar divino, Egli, gli umani; e beneficiarli col tesoro immenso della sua luce e del suo calore. — L'invocazione dell'ora mattutina, all'inizio, con il fatale gioioso tranquillo risveglio della Natura dopo il sonno notturno, è ottenuta attraverso un succedersi di notazioni precise, in cui gli elementi tutti del paesaggio appaiono animati da un senso di vita cosciente. Così, il ruscello

che, ridesto, affretta agile il proprio corso. Così, la flèssile betulla che, esultante, luccica e stormisce in ogni foglia, ribaciata dalla luce. Così le ridondanti nuvole cangianti che mareggiano in cielo.

2. FANTASIA DELLA SERA (*Abendphantasie*: HELLING., III., 53; ZINKERN., I, 134; ZINK.-MICH., pag. 95). — Il poeta sceglie un altro momento del paesaggio — non piú il mattino: la sera — per trasfigurarla in metafora interpretativa di un proprio stato d'animo. Anche qui, la lirica si sviluppa nella progressione dialettica: Tesi-antitesi-sintesi. — Nei versi 1-11 (*tesi*), il poeta svolge il tèma: la sera è beata per gli uomini tutti, coloni o pellegrini, navigatori o mercatanti. — Nei versi 12-24 (*antitesi*), al precedente tèma è opposto il suo contrario. Con il quadro degli uomini, felici tutti alla sera, contrasta la realtà dolorosa di lui, del poeta, che, anche quando è tramontato il sole, non trova pace da un intimo assillo. Il quale non consiste se non proprio in quel suo essere poeta: e, quindi, una creatura bruciata dall'intima implacabile inquietudine. — Nei versi 25-33 infine (*sintesi*), il contrasto fra *tesi* e *antitesi* si risolve. Il poeta chiede e trova nel sonno, come troverà un giorno nella serena vecchiaia, dopo la giovinezza tempestosa, la quiete anelata. E sarà, invece, non la serena vecchiaia consapevole, ma il declinar nella dismemore follia! Come romantico e come tipico insieme, in Hölderlin, questo concetto d'una vecchiaia beata, dopo la giovinezza torbida, che con i suoi illimiti sogni crea la propria infelicità! Vi resta invertito — e con quanta verità nel paradosso! — il convincimento dell'opinione corrente.

3. A SERA (Col titolo *Geh unter, schöne Sonne* in HELLING., IV, 23; di *Am Abend* in ZIRKERN., I, 158

e in ZINK.-MICH., pag. 108). — Il poeta guarda il sole tramontare. E lo incoraggia a tramontar senza rammarico, da poi che gli uomini hanno in poco pregio, ormai, la sua divinità. Proceede il Sole, silenziosamente tranquillo al pari di un Nume, senza menar scalpore sulle chiosose e faticose opere dell'umanità. Per ciò, gli uomini dell'oggi, scaduti e corrotti, senza piú nell'anima il senso del Divino, non si avvedono di Lui. — Solo il poeta, è iniziato al prodigio armonioso del suo corso. Ché pupille interne gli furono dischiuse a percepirlo dal beatificante amore della divina Diótima. — E la lirica si conchiude con l'evocazione della beatitudine creata in lui, nel poeta, dalla Beatrice: beatitudine d'intesa e di consonanza fra il suo io e la circostante Natura.

4-5. AL DIO SOLE e TRAMONTO (*Dem Sonnengott*: HELLING., III, 50; ZINKERN., I, 129; ZINK.-MICH., pag. 92). — *Sonnenuntergang*: HELLING., III, 51; ZINKERN., I, 129; ZINK.-MICH., pag. 93). — Duplice elaborazione del medesimo tèma: il tramonto del sole. Il duplice tèma — impostato e svolto nella prima lirica *Al Dio Sole* per entro la sfera della sensibilità « visiva » —, è novamente impostato e svolto nella seconda piú breve, *Tramonto*, per entro la sfera della sensibilità « acustica ». — AL DIO SOLE. Un attacco *ex abrupto*, come un grido. Un disperato grido d'invocazione a qualche cosa che era indispensabile all'esistenza del poeta; e che, d'un tratto, è scomparso... È tramontato il sole. S'è fatto grigio, intorno, tutto ciò che appariva prima in luce; e l'anima di Hölderlin, anch'essa si spenge in crepuscolo, diminuita della luminosa letizia ch'era nel sole. È bastato un attimo, per diffondere buio nel paesaggio: e, simultaneamente, nell'anima del poeta... Ma dove scomparve il sole?

Mito poetico antropomorfo: s'è rifugiato in remote plaghe misteriose, ove ancora vivono genti pie, capaci di avvertire e di venerare la sua divinità, che gli uomini non venerano più e neppure avvertono al mondo. Per un attimo, il poeta si sente solo e sgomento... Poi, guarda intorno. E scorge la terra, divenuta anch'essa grigia come l'anima sua... Non è più solo. Gli è rimasto il conforto di quella madre terra, che si è vestita del suo stesso lutto, per la scomparsa del sole. Ora, il poeta e la terra sono entrambi due poveri bimbi derelitti... E come i bimbi placano il pianto nel sonno, così anche il poeta e la terra si addormentano. Le anime d'entrambi, senza il sole, appaiono simili a un'arpa entro la quale giuochino le nebbie e i sogni; e non ne traggono se non un susurrío confuso. Per trarne il prodigio della melodia piena, occorre un Maestro. E questo Maestro sarà, per le anime del poeta e della terra, il ricomparso Sole. — TRAMONTO. L'identico attacco *ex abrupto*, come un grido. Ma, nel doloroso smarrimento del crepuscolo, avviene dentro il poeta una confusione dei sensi. Alla « vista », si sostituisce l'« udito ». Il fulgore del Sole; prima che tramontasse, era percepito dal poeta, in traduzione acustica, come un effondersi di musiche d'oro, dal colmo petto del Dio Sole, sulle corde d'una cetra eterea. E di quell'inno risuonano intorno i boschi e i colli... Ora, si è spento... Il mito antropomorfo del Nume rifugiatosi in plaghe lontane presso genti capaci di adorarlo ancora, spalanca e approfondisce prospettive di spazii immensi nei versi che diventano, qui, la chiusa della lirica riecheggiante laggíu...

6. HEIDELBERG (*Heidelberg*: HELLING., III, 56; ZINKERN., I, 138; ZINK.-MICH., pag. 97). — Anche

questo componimento poetico dedicato alla città di Heidelberg (la fulgidissima gemma del Neckar: sita sul punto incantevole, ove il Neckar, liberatosi dalla stretta montuosa dell' Odenwald, si butta verso la piana del Reno, per affluire nel padre dei fiumi germanici), anche questo componimento poetico, per il tema che svolge e i modi in cui lo svolge, può essere definito una vera e propria lirica della Natura; e classificato tra le altre grandi sorelle dell'epoca. — Veramente, lo Hellingrath è propenso a far risalire la lirica *Heidelberg* al periodo di Francoforte. Noi ci permettiamo d'essere di diverso parere. E non solo perché il valore poetico del componimento richiama l'arte di Hölderlin piú matura: l'arte di Homburg. Ma anche perché il poeta s'immagina qui — e, anzi, si rivede — durante una propria sosta su quella magnifica Karl-Theodor-Brücke, che fu costruita fra gli anni 1786-1788. Ora, lo *einst*; che Hölderlin adopera per evocare quella sua sosta, sembra presupporre un considerevole lasso di tempo tra l'episodio evocato e il momento dell'evocazione. — La lirica è articolata su cinque versi di avvio e sei versi di chiusa: fra i quali, il poeta evoca tre quadri dello specifico paesaggio. Nel primo (versi 6-15), è evocata la Karl-Theodor-Brücke. Nel secondo (versi 16-27), il Neckar. Nel terzo infine (versi 28-48), le suggestive rovine del vecchio *Schloss*: che, situato su di uno sperone del Königsstuhl, costituisce uno dei monumenti piú rimarchevoli dell'architettura tedesca rinascimentale. Ne iniziò probabilmente la costruzione, nel Duecento, il Conte palatino Luigi I. Ma le rovine attuali risalgono ai Principi elettori del Cinquecento e del Seicento. Fu distrutto, prima, dai Francesi che saccheggiarono il Palatinato nel 1689 e nel 1693. Poi, da un incendio, nel 1764. — *Heidelberg* è una delle

poche liriche hölderliniane della Natura, solamente descrittive.

7. GLI DEI (*Die Götter*: HELLING., III, 58; ZINKERN., I, 138; ZINK.-MICH., pag. 97). — Dedicata, attraverso la personificazione in Numi, all' Etere e al Sole, questa lirica ci sembra potersi attribuire al gruppo *Liriche della Natura* composte a Homburg. Gli Dei della Natura vi sono cantati come l'unico valido soccorso che nella dura battaglia della vita il poeta è riuscito a ottenere dal di fuori. Ma per ricevere quel conforto, bisogna, come il poeta, *credere* anzitutto nell'esistenza di quei Numi e nella loro benevolenza. È un misero, degno di compassione, colui che non conosce questa fede. Sempre nel lacerato petto gli perdura un dissidio di energie in zuffa, di scatenate passioni. E il mondo, intorno, gli si fa tenebra notturna. Né più gli si schiude dentro il fiore della gioia e del canto. Altro non resta allora che vestirsi in gramaglie d'errore e di dolore.

IV. LIRICHE IN ESALTAZIONE DELL' EROE

Il poeta, dopo aver cercato un rifugio dalla disperazione del perduto e tuttavia superstite amore (*Liriche per Diotima lontana*) prima nella Poesia (*Liriche del rifugio nella Poesia*); poi, nella Natura (*Liriche della Natura*), — ecco, un rifugio anche più alto, anche più degno, sta per cercare e per trovare. Ancóra una volta, nella Poesia. Ma in una Poesia, che non si manifesti più sfogo di sofferenza o di entusiasmo, ovvero ricerca di mezzi metaforici espressivi d'un dramma spirituale individuo; sibbene, come al tempo degli *Inni agli Ideali dell'umanità*, attività di eroico sacerdozio ai

fini d'una umanità scaduta e corrotta da redimere. E questa, la poesia hölderliniana che troveremo raccolta negli ultimi tre gruppi del *Secondo Tempo*. — Qui, al centro topografico esatto del *Secondo Tempo*, il IV gruppo (cerniera fra i gruppi I, II, III e i gruppi V, VI, VII) comprende due liriche evocative di due contrapposte figure d' Eroe: Buonaparte, l'eroe dell'Azione; Empedocle, l'eroe del Pensiero. Sembra che il poeta intenda commisurar le proprie forze eroiche a questi due insigni paradigmi simbolici dell' Eroismo.

I. BUONAPARTE (*Buonaparte*: HELLING., III, 18; ZINKERN., I, 318; ZINK.-MICH., pag. 204). — Editori precedenti allo Hellingrath attribuirono questa lirica al periodo estremo dell'attività poetica di Hölderlin, forse anche perché composta in quel metro libero in cui appariranno composti gli ultimi inni. Lo Hellingrath la fa invece risalir con sicurezza al periodo di Homburg: e, piú precisamente, alla fine del 1798. Respira in essa la medesima atmosfera in cui respirano, nei polimetri, i frammenti della tragedia *Empedokles*. E fu certo motivata dalla prodigiosa campagna d'Italia (1796-1797), dove si rivelò al mondo il genio guerriero del Buonaparte. È proprio lo sfondo eroico della campagna d'Italia, che bisogna avvertire in prospettiva dietro i primi piani di questa potentissima lirica. — I poeti sono anfore sante, in cui l'essenza delle imprese eroiche è conservata e si tramanda di generazione in generazione. Le gesta grandiose degli Eroi scomparirebbero nel flusso perenne del Tempo, ove non le traesse in salvo (si ripensi alle gesta di Achille e di Ettore nel poema di Omero) il canto dei poeti. Sono essi i sacerdoti di Dioniso. Di qui, l'immagine relativa al « vino della Vita ». — Ma Hölderlin avverte che il

veloce impeto guerriero del Buonaparte manderebbe in frantumi l'anfora, e cioè la forma poetica, la quale si attentasse d'imprigionarlo in canto. — Tra i frammenti, infatti, dell'ultima lirica hölderliniana, uno ve n'ha, dedicato ancóra a Napoleone. Superbo « torso » balenante, rimasto mútilo, come se al poeta fosse venuta meno la potenza di canto adeguata al tème gigantesco.

2. EMPEDOCLE (*Empedokles*: HELLING., III, 19; ZINKERN., I, 142; ZINK.-MICH., pag. 99). — Mentre sta lavorando, a Homburg, intorno ai frammenti drammatici empedoclèi, Hölderlin scioglie, in questa lirica contemporanea e integrativa della precedente, il proprio inno al filosofo agrigentino, sentito come Eroe. Eroe, ma in un senso diametralmente opposto al senso in cui Eroe fu il Buonaparte. Empedocle è l'eroe non già dell'Azione, ma del Pensiero; che giunge finanche a distruggere la propria realtà fisica, quando gli occorra varcare il limite estremo, oltre il quale soltanto, nella morte, risulta possibile il conseguimento della suprema Verità. — Hölderlin si riferisce qui, insomma, alla leggenda, per cui la morte di Empedocle assurse a una specie di mito, mediante il suicidio cercato gettandosi nel cratere dell'Etna. Perpetuamente anelo, Hölderlin, di ricongiungersi col Tutto, per sentirsi ripalpitar dentro la Natura come una molecola della Natura stessa, vede ed esalta nel suicidio empedoclèo l'atto eroico, attraverso il quale il filosofo-poeta agrigentino riuscì a tornare *Uno col Tutto*, ridissolvendosi per gli elementi nel grembo ardente della Terra. — Leggendo questa lirica, il cui tessuto stilistico appare, nell'originale, fuso in rutilante lava, — ci sembra che Hölderlin vi celebri il proprio destino tragico, intra-

veduto in presagio nel simbolo del destino empedocleò. Anche Hölderlin, poeta-filosofo, si getterà dentro il cratere della propria Poesia, dissolvendosi nella demenza; e, nella demenza, tornando *Uno col Tutto*. Bisogna giungere ad avvertire nella lirica *Empedokles* questa tragica pulsazione dell'io hölderliniano, per sentirne e soffrirne la metaforica potenza espressiva.

V. LIRICHE DELL'EVOLUZIONE DALLA TERRA NATIVA ALLA PATRIA GERMANICA

Questo gruppo comprende quattro liriche: *La terra nativa*, *Ritorno alla terra nativa*, *Canto del Germano*, *La morte per la patria*. Hölderlin vi attua la propria evoluzione, dal canto riferentesi a una sua ristretta « Terra nativa » (*Heimat*), verso il canto riferentesi a una sua terra nativa piú vasta. Non piú *Heimat*, ma *Vaterland*. Non piú terra del focolare; sibbene Patria. Patria germanica, s'intende. Non in senso politico. Ma, come vedremo, in senso spirituale.

I. LA TERRA NATIVA (*Die Heimat*: HELLING., IV, 19; ZINKERN., I, 159; ZINK.-MICH., pag. 109). — Due redazioni. Traduciamo dalla seconda, piú ampia. Qui, è cantata la terra ristretta del focolare domestico. Il poeta soggiorna a Homburg. E ripensa alla sua Svevia. Piú precisamente, alla vallata del Neckar. Anche piú precisamente, a Nürtingen: il paese, in cui aveva trascorso la prima infanzia felice. — Sorte degli uomini è abbandonare la *Heimat* per quel viaggio avventuroso che si chiama « vita » e che molto somiglia a una navigazione in terre lontane. Ma il navigante, quando abbia compiuto il proprio avventuroso viaggio di mer-

catura, se ne torna al quieto fiume natío. Per riposarvi. e per godere, accanto al focolare, i beni raccolti; in tranquilla serenità. — Diversa, è la sorte del poeta. Il suo destino, appunto di poeta, lo ha dannato a navigar lungi dalla casa materna: Waltershausen e Jena; Francoforte e Homburg. Ma da quella navigazione non ha tratto, come il navigante, tesori; sibbene, unicamente, dolori. Pure, l'immagine della casa materna gli sta nella memoria sensibile del cuore, simile a quella d'un paradiso perduto, a cui vorrebbe tanto tornare... E la rievoca, infatti, la sua terra nativa, con tutti i fascinosi, accarezzati e carezzevoli, attributi della felicità connessa alla propria infanzia remota. E ai monti al fiume ai boschi, evocati, della terra nativa si rivolge. Per chieder loro se, ov'egli tornasse, gli ridarebbero la beatitudine di quel tempo... No, si risponde. La pena che soffre adesso il poeta è rimpianto d'un perduto amore. E le ferite d'amore, riesce arduo guarirle. D'altronde, in questo destino di dolore e d'amore, Hölderlin si ravvisa compiutamente uomo. Perché, come l'amore, così anche il dolore è dono celeste. Un destino, appunto, imposto agli uomini dagli Dei. E a tale destino, occorre piegarsi in sofferente docilità.

2. RITORNO ALLA TERRA NATIVA (*Rückkehr in die Heimat*: HELLING., IV, 32; ZINKERN., I, 171; ZINK.-MICH., pag. 116). — È una lirica, che tratta il tema stesso della precedente. Ma se alla precedente la accostiamo, ecco segnare entrambe, accostate, i due punti estremi di una parabola, che definiremmo: evoluzione dal sentimento della *Heimat* (o terra nativa) al sentimento del *Vaterland* (o Patria). Vediamo meglio il senso di questi due vocaboli, a contrasto. *Heimat* — nella radice, giuoca il significato stesso del vocabolo

inglese *home* —, *Heimat* è, appunto, la terra in cui siamo nati, e in cui godemmo le gioie del primo focolare. *Vaterland* è, invece, la terra nazionale dei padri, la vera Patria ideale, anzi religiosa, del sangue e dello spirito insieme: quella, ove ci sentiamo solidali con gli altri esseri parlanti la nostra stessa lingua, aventi il nostro stesso patrimonio di tradizioni storiche. — *Heimat*, è sentimento. *Vaterland*, sangue e sentimento assurti e fusi in religione. *Heimat*, la patria del cuore. *Vaterland*, la Patria, invece, della nostra integra totalità: come fisica, così spirituale. — Nella *Heimat*, che rappresenta l'obbiettivo cui anelava Hölderlin randagio con la lirica precedente, non è possibile al Randagio, vedemmo, ritrovar la pace dell'infanzia e della adolescenza trascorse. Egli è piagato da una ferita d'amore; e neppur l'aure native hanno farmachi per una piaga tanto profonda e insanabile. Nel *Vaterland*, invece, è possibile trovare un rifugio di consolazione. Perché la Patria, indissolubilmente legata alla realtà viva e operante del nostro spirito, la portiamo chiusa in noi ovunque i nostri errabondi passi ci conducano. E Hölderlin lo ha pur condotto seco in ogni luogo, il sentimento religioso di quell'Essenza che non si chiama più terra nativa, ma Patria. Che cosa sia per lui, ce lo dice un nome: Germania. Germania, non nel senso di nazione politica, sibbene in quello di grande comunità spirituale. Preciseremo meglio questo punto, nell'accostarci alle liriche successive del gruppo. Sarà bene tener sin d'ora presente: Germania è per Hölderlin, adesso e sempre, la Terrasanta che, mentr'egli la vagheggia, già si avvia a raccogliere l'eredità dell'Ellade nella marcia vittoriosa dell'umanità incontro a un proprio redimersi. E la missione, che fin d'ora Hölderlin si prospetta, consiste nell'eroico e religioso impe-

gno di combattere affinché sempre piú, sul sacro suolo del *Vaterland* germanico, maturi a compimento l'eredità spirituale della divina Ellade periclèa. — La lirica *Ritorno alla terra nativa* — in cui il vocabolo del titolo *Heimat* si trasforma, lungo il corso del componimento, nel vocabolo *Vaterland*, — segue questa svolta risolutiva nello sviluppo del dramma umano e poetico di Hölderlin.

3. CANTO DEL TEDESCO (*Gesang des Deutschen*: HELLING., IV, 129; ZINKERN., I, 147; ZINK.-MICH., pag. 102). — Precisiamo adesso meglio, allora, che cosa rappresenti da questo momento, e per sempre ormai, il vocabolo *Germanien*. Non include, dicemmo, il senso di nazione politica. Né poteva includerlo, alla fine del quel Settecento, in cui non sarebbe stato possibile presentire ciò che era per divenire, dopo un secolo circa, la Germania di Bismarck. Germania, è per Hölderlin da questo momento, e per sempre ormai, una specie di ideale Categoria dello Spirito. Con la taumaturgica profetica sensibilità che distingue i grandi Poeti, egli avverte: un prodigioso evento si sta compiendo nella storia della civiltà umana; ed è in travaglio di divenire. Il prodigioso evento di quella tardiva Rinascenza germanica, ultima in ordine di tempo fra le Rinascenze postmedievali europee, — per cui, tra il 1750 e il 1850, dal grembo del popolo germanico, non ancora ridotto a unità politica, attraverso la concomitanza di una grande Filosofia, di una grande Poesia e di una grande Musica, si sprigionerà a vita il miracolo d'un qualche cosa, che (se, nel corso dei secoli, era stato prima greco con l' Ellade periclèa; e poi latino con la Roma d' Augusto; e poi italiano con l' Italia del Rinascimento; e poi rispettivamente francese e

inglese con la Francia del Re Sole e con l'Inghilterra di Elisabetta), sarà adesso tedesco con la Germania di Kant e di Hegel, di Goethe e di Hölderlin, di Beethoven e di Wagner. Hölderlin presagisce il prodigio. In nome del prodigio, esalta nella lirica *Canto del Tedesco* questa sua Patria. La definisce «santo cuore dei popoli». E la saluta redenta, e insieme redentrica in potenza.

4. LA MORTE PER LA PATRIA (*Der Tod fürs Vaterland*: HELLING., III, 13; ZINKERN., I, 128; ZINK.-MICH., pag. 91). — Lirica, che potrebbe essere scambiata per il quadro descrittivo d'una vera e propria battaglia. Ma giustamente il Lehmann osserva: essa non è se non metaforica rappresentazione, invece, d'una più alta battaglia spirituale. Quella stessa, che Hölderlin s' impegna ora a combattere perché la Patria germanica riesca ad assumere il retaggio dell' Ellade divina, incarnando in una « comunità popolare religiosa » gli Ideali dell'umanità. Per questa Patria germanica — Categoria, ripetiamo, dello spirito — il poeta supplica qui di poter morire, combattendo, la morte bella.

VI. LIRICHE DELL'ATTIVITÀ NEL TEMPO PER L'AVVENTO DI UNA UMANITÀ MIGLIORE.

Le tre liriche tradotte e raccolte in questo gruppo — *La Pace*; *Lo Spirito del Tempo*; *Natura e Arte* — documentano e rappresentano l'espandersi dell'ondata patetico-lirica hölderliniana in un cerchio anche più ampio di quello raggiunto al limite estremo della precedente ondata. Là, era l'evoluzione della « terra nativa » alla « Patria germanica », nel senso che abbiamo

chiarito. Qui, il balzo si estende dalla Patria germanica alla umanità tutta quanta. Per la quale, Hölderlin si erige insieme a profeta e a condottiero. Profeta dell'avvento di un'età migliore nel mondo. E condottiero, egli stesso, degli uomini incontro all'avvento di quella migliore età.

I. LA PACE (*Der Frieden*: HELLING., IV, 136; ZINKERN., I, 153; ZINK.-MICH., pag. 105). — L'ampia lirica — che per l'impeto patetico-fantastico-ritmico già preannunzia l'ultima poesia hölderliniana —, fu composta da Hölderlin nel 1799. Fenomeno quasi unico, o per lo meno insolito, nella sua lirica, si riferisce a precisi eventi storici contemporanei. Nel 1799, non ostante quel congresso di Rastatt, che doveva infatti culminare nel tragico eccidio di alcuni plenipotenziarii, la situazione politica intorno restava densa ancorà di incògnite, nell'inferir delle guerre napoleoniche. Hölderlin, mentre evoca in un affresco potente lo spettacolo dell'orrenda conflagrazione (versi 1-16), invoca, ma senza troppa fiducia, il ritorno della pace. Senza troppa fiducia. Perché quel flagello implacabile è da lui sentito come il nuovo Diluvio universale, che una Nèmesi storica ha mandato sulla terra a punire e a purificare insieme l'umanità, delle sue colpe (versi 17-31). L'occhio del poeta batte a ritroso il corso della storia umana. E identifica, d'altronde, la guerra in una fatalità ineluttabile, perché congenita col destino stesso degli uomini (versi 32-49). Non crede, e a ragion veduta, in una pace che possa manipolarsi sul tavolo intorno al quale siedono a Rastatt i plenipotenziarii delle nazioni belligeranti. Invoca un'altra Pace, dall'iniziale maiuscola: piú alta, piú giusta, piú pura, piú duratura. La Pace di una umanità, che sappia rifarsi

bambina; e riobbedire, non piú alle proprie leggi scritte misere effimere fallaci, sibbene a quelle altre leggi non scritte, divine eterne infallibili, cui obbedisce la Natura santa. Dalla contemplazione, infatti, della povera umanità flagellata e sconvolta in turbini di guerra, assurge alla contemplazione della Pace in cui vivono la Terra e il Sole: le Divinità naturali non piú credute dagli uomini, ma in cui gli uomini dovranno tornare a credere, se debba rieffettuarsì nel mondo l'avvento di una umanità migliore (versi 50-78).

2. LO SPIRITO DEL TEMPO (*Dex Zeitgeist*: HELLING., III, 10; ZINKERN., I, 131; ZINK.-MICH., pag. 93). — Anche questa lirica, come la precedente, si collega alle circostanze dell'anno 1799 in cui fu scritta. E alla precedente si riconnette. — Il poeta apostrofa lo *Zeitgeist*: cioè lo Spirito del Tempo. Lo Spirito del Tempo è un Nume che, nel mitologismo lirico h lderliniano, presiede all'attivit  del genere umano, considerata come forza operante, per entro lo scenario della natura, il dramma della storia. — Nell'ora in cui Hölderlin scrive questa lirica, quale   mai la realt  storica attuale? La stessa, che precisammo nel commento alla lirica *La Pace*. Una Europa sconvolta e atterrita dalle guerre napoleoniche. Lo Spirito del Tempo   allora qui rappresentato come una Divinit  tremenda, la quale incombe invisibile sul capo degli uomini; e accumula innanzi ai loro occhi, col flagello delle conflagrazioni, sgomentevoli rovine. Sotto i colpi di questo Nume, allo spettacolo di tante macerie, pot  accadere che spesso il poeta tremasse come un bimbo, o cercasse un qualsiasi rifugio ove trovare scampo dalle folgori celesti. Oggi, no. Oggi, sente che di quella tremenda Divinit    figlio anche lui. Profeta e condottiero vuol

essere d'ora innanzi tra gli uomini. E invoca dunque il coraggio di non guardar piú al suolo come un pargolo spaurito, di non cercar piú scampo dalle tempeste. Ma di uscire al libero cielo; ma d'affisar le pupille nude negli occhi della Divinità feroce. D'altronde, l'anima degli uomini meritevoli di questo nome, al contatto col mondo, si purifica ove siano giovani; si fa piú esperta e saggia, ove siano anziani. Unicamente il reprobato, soccombe agli artigli dello *Zeitgeist*, quando lo abbrancano. Della vita è degno soltanto chi sappia affrontarla nei tempestosi inferni accesi dallo Spirito del Tempo; soltanto chi trovi in questi inferni il fuoco per temprarsi in robusta sagoma d'umanità eroica. — Lirica, la quale tocca il centro stesso, vitale, dell'anima e del destino hölderliniani. Hölderlin vi si manifesta quale sarà d'ora innanzi. Non già Werther imbelles in fuga dal mondo; sibbene titanico Faust che, attraverso anzi una dura lotta col mondo, accettata quale categorico imperativo etico d'eroismo, assolve la propria missione sulla terra, fra gli uomini, vólto contro vólto con lo Spirito del Tempo.

3. NATURA E ARTE OVVERO SATURNO E GIOVE (*Natur und Kunst* oder *Saturn und Jupiter*: HELLING., IV, 47; ZINKERN., I, 175; ZINK.-MICH., pag. 119). — Una lirica la quale, mentre per il suo mitologismo si collega, in rapporto d'identità di tème, alle due precedenti, — preannuncia l'atmosfera, in cui respirerà la produzione hölderliniana del *Terzo Tempo*. — Senza la lunga iniziazione paziente fin qui compiuta, la lirica *Natura e Arte* resterebbe certo incomprensibile. E non del tutto comprensibile rimarrà ancóra, non ostante la traduzione esegetica e il commento, ove il lettore non riesca a schiudersi un po' anche da sé, per tramiti sensibili,

l'accesso agli sfondi infiniti, che si aprono dietro la ribalta dell'espressione; e a stabilire intuitivamente rapporti logici fra gli echi, che in quegli infiniti sfondi si chiamano e si rispondono. — Occorre anzitutto richiamare alla memoria il mito delle Età nella storia del genere umano, così come è rappresentato da Hölderlin negli *Inni agli Ideali dell'umanità*, partendo dalla teoria rousseauiana. A una remota Età dell'oro, in cui gli uomini obbedirono alle leggi della Natura (a una *Natur-epoche*, cioè) è succeduta un' Età in cui gli uomini ruppero questo rapporto con la Natura e riuscirono a sostituire alle sue non scritte leggi i loro miserabili codici scritti. A quella Epoca della Natura, succedette allora una *Kunst-epoche*, una Età artificiosa, nella quale la *Kunst* umana, e cioè l'arte organizzativa dell'uomo, volle sostituirsi, e si sostituì, alla potenza creatrice della Natura. Questa seconda Epoca è ancora in corso, mentre Hölderlin vive e canta. — Ebbene: in *Natura e Arte*, già nella equivalenza del doppio titolo (ovvero *Saturno e Giove*), queste due successive Età, di cui la seconda derivò dalla prima, sono simboleggiate attraverso il mito di Saturno e di Giove, che Hölderlin deduce naturalmente da Esiodo e dai poeti successivi. Saturno vi è cantato ed esaltato come l'Iddio che regnò nell' Età dell'oro: e la rappresenta e la personifica, simbolo concreto della Natura. Giove vi è cantato ed esaltato, invece, come l'Iddio, che, figlio del precedente, lo spodestò rovesciandolo in un baratro. E rappresenta e personifica pertanto l'epoca successiva: l'epoca della *Kunst*. L'epoca, insomma, in cui l'arte degli uomini pretese sostituirsi all'imperio della Natura. — Ma un senso anche più profondo che non questo dell'antitesi fra le due Epoche, Hölderlin esprime nella chiusa della lirica. Mentre per tutto il

corso del componimento egli sembra ribellarsi a Giove, al Dio spodestatore di Saturno, — nella chiusa, al nuovo Iddio si risottomette. E non solo perché avverte che, essendo Giove figlio di Saturno, eredita da lui ogni potenza. Ma anche perché intuisce che la storia dell'umanità, se non accetta ritorni sulle posizioni abbandonate e lontananti nel passato, neppure accetta arresti. E alla Età artificiosa un'altra ne succederà in cui *Natur* e *Kunst* si compenetreranno per attuare una nuova Età dell'oro, partecipante di tutte le perfezioni che corrispondono a entrambe le metafore mitiche *Natura* e *Arte*. All'avvento di questa Terza Età, debbono adoperarsi i Poeti. È la loro missione eroica, nell'oggi. Ed è il sacerdozio, appunto, a cui Hölderlin intende, d'ora innanzi, votarsi. — Abbiamo cercato di trasferire in equivalenza logica ciò che in equivalenza logica non è compiutamente trasferibile. Bisogna sforzarsi di sentire il fascino inquietante della lirica *Natura e Arte*, proprio nella suggestiva oscurità di concetti, la quale, mettendo come un'ombra di mistero orfico dietro le parole, balena però intermittente, con l'anima stessa di Hölderlin, in quel vibrar musicale delle parole stesse, che procurammo di conservare con ogni impegno, nei limiti del possibile, anche nella riduzione italiana.

VII. LIRICHE DELL'ANELITO VERSO IL RITORNO DELL'ELLADE NEL MONDO.

Le liriche di questo gruppo culminano nel capolavoro poetico del *Secondo Tempo*: nel carme famoso *L'Arcipelago*, col quale si chiude la produzione del periodo di Homburg.

Quell' Età spirituale, in cui deve effettuarsi l'avvento di una migliore umanità (Età spirituale cantata da Hölderlin nel gruppo precedente in atteggiamento di profeta e di condottiero), si manifesta e si identifica, nelle liriche di questo gruppo, in un'epoca la quale, sulla terra, fra l'umanità redenta, riconduca la stessa compiuta armonia di Ideali umani attuati in Storia, che aveva brillato al mondo nell'epoca dell' Ellade prepericlèa e periclèa.

I. IL MENO (*Der Main*: HELLING., III, 54; ZINKERN., I, 135; ZINK.-MICH., pag. 96). — Le due prime liriche di questo gruppo, benché intitolate a due fiumi germanici, il Meno e il Neckar, preannunziano il carme *L'Arcipelago* con la sua glorificazione dell' Ellade e con la profezia di un non lontano riavvento fra gli uomini della grande Età spirituale, che quel nome ebbe a significare nella storia della civiltà. — All' inizio della lirica *Il Meno*, il poeta rappresenta se stesso sotto il tipico aspetto del romantico *heimatloser Wanderer*: del viandante, cioè, staccato dal focolare paterno e condannato a non poter costruirsi un altro, presso il quale deporre infine il bordone. Per ora, infatti, la vita di Hölderlin non è stata che un continuo migrare di luogo in luogo: Lauffen, Nürtingen, Denkendorf, Maulbronn, Tubinga, Waltershausen, Jena, Weimar, Francoforte, Homburg. E la sua residua vita cosciente dovrà passare per Hauptwyl, per Bordeaux e ancora per Homburg, prima di far approdo alla torre di Tubinga sul Neckar, ove trascorrerà il quarantennio circa della spenta ragione. — In questo eterno pellegrinare, ad acuirgli per di più dentro l'inquietudine e l'ipochondria, lo assilla e lo brucia un anelito verso altre terre d'oltremare. Ma, tra le infinite, una sovra tutte

stimola quell'anelito. Ed è l'Ellade sacra, sotto le cui zolle riposano, in spoglie mortali, le progenie degli Dei: le generazioni di quella Grecia prepericlèa e periclèa, verso la quale, fin dall'epoca di Tubinga, aveva anelato struggendosi lo spirito di Hölderlin. Appunto qui, si inserisce il preannunzio esplicito de *L'Arcipelago*. Perché la nostalgica rievocazione dell'Ellade non si limita ad Atene. Ma l'accento patetico rievocatore batte più intensamente e più a lungo su quelle Isole dell' Egeo, che saranno cantate nel carne famoso. E proprio qui, le potenze liriche hölderliniane raggiungono il loro climax espressivo. — Forse, pensa il poeta, tempo verrà in cui gli sia dato approdare a quelle Isole felici. Forse, nell'oltretomba; allorché, abolite intorno le categorie terrene del tempo e dello spazio, il suo spirito — ellenico in potenza — si ricongiungerà con gli spiriti beati dell'Ellade divina. — E tuttavia anche allora, anche riassunto in grembo alla grecità nell'oltretomba, il poeta germanico non potrà dimenticare il Meno e le sue sponde. Il Meno che, scorrendo per Francoforte, oltre a recargli il beatificante prodigio di Diotíma, gli aveva anche insegnato a modulare il canto sul melodioso fluir delle sue acque. Accenno esplicito, questo, alla maturazione poetica di Francoforte, della quale Hölderlin si dimostra ben consapevole. — Nella lirica *Il Meno*, Germanesimo ed Ellenismo, le due componenti dello spirito hölderliniano, si fondono, così, in una felice sintesi poetica.

2. IL NECKAR (*Der Neckar*: HELLING., III, 59; ZINKERN., I, 140; ZINK.-MICH., pag. 98). — Non più dedicata a uno dei fiumi scorrenti lungo le vie del suo eterno pellegrinare, ma all'idolatrato fiume nativo, questa seconda lirica del gruppo non è se non un adat-

tamento della precedente al nuovo soggetto. — Il fiume nativo vi appar sentito dal poeta randagio come un Randagio anch'esso, che corre verso il Reno superbo con le isole nel flusso e con le fervide città sulle sponde. Ma agli occhi interni, sognanti, di Hölderlin il paesaggio germanico meridionale ha la potenza di evocare, con la dolce atmosfera e col rigoglio delle vegetazioni smaglianti, l'antica Grecia, la Jonia di Omero, i templi di Atene: e soprattutto, ancora una volta, le Isole beate dell'Arcipelago. — Un giorno, oltre la vita, egli spera di raggiungere quel Paradiso terrestre: di potervisi aggirare, Greco, fra i Greci. Ma anche allora, non gli usciranno dalla memoria del cuore le sponde adorate del Neckar, che alla sua infanzia, rapita per entro quel dolce paesaggio, avevano infuso il senso di una armoniosa divina, e insomma ellenica, vita.

3. L'ARCIPELAGO (*Der Archipelagus*: HELLING., IV, 88; ZINKERN., I, 259; ZINK.-MICH., pag. 169). — Eccoci innanzi, nel carme *L'Arcipelago*, al capolavoro poetico del *Secondo Tempo*. Esso non conchiude solo le liriche del Settimo gruppo, ma l'intera produzione lirica di Homburg. Anche cronologicamente, d'altronde, il carme può situarsi al termine, ormai, del soggiorno di Hölderlin colà. Apparso la prima volta nelle *Vierteljährige Unterhaltungen* del 1804, la sua composizione risale, con ogni probabilità, al maggio 1800: al mese, dunque, che precedette la fuga del poeta dalla cittadina alle pendici del Taunus. — L'ampio componimento può considerarsi come una vasta sinfonia, in cui Hölderlin riprende, ed elabora in piena orchestra, i temi tutti quanti svolti non solo in questo, ma anche nei precedenti sei gruppi delle Liriche di Homburg. 1). Qui, infatti, la « perfetta civiltà ellenica »

assume una posizione, e lo spirito hölderliniano un atteggiamento, i quali corrispondono, rispettivamente, alla posizione che la « donna perfetta » occupa nel *Compianto di Menone per Diotíma* e all'atteggiamento che che ne' suoi riguardi prende colà lo spirito di Hölderlin. Posizione, da parte della « perfetta civiltà ellenica », come d'un qualche cosa che non è piú di questo mondo: ma che pur rappresenta ancóra un antistante obbiettivo ideale da raggiungere. Atteggiamento, da parte del poeta, d'impetuoso anelito per attingere quell'obbiettivo: Diotíma, nel *Compianto*; reduce civiltà ellenica a venire, ne *L'Arcipelago*. 2). Qui infatti, Hölderlin attua, come in nessun'altra lirica di questo periodo, il proprio rifugio nella Poesia. E libera lo strazio del perduto, e tuttavia superstite, amore, per la catarsi integrale di se stesso nella gioiosa esaltazione del canto, prorompente dal cuore piú profondo alla gola piú piena di potenze vocali. 3). Qui, epiche evocazioni della Natura, metaforicamente sentita e celebrata come Divinità *una*, e pur moltiplicantesi in tante Divinità quanti sono i suoi elementi: Isole, Terra, Astri, Mare, Fiumi, Montagne. 4). Qui, la esaltazione, non di un singolo individuo eroe: Buonaparte o Empedocle. Ma quella di un Popolo intiero eroe. Eroe del divino Spirito contro la brutalità della forza materiale. Il numericamente esiguo, ma intimamente molteplice e luminoso, popolo greco: che a Salamina riesce però a sconfiggere la strabocchevole orda barbarica della prepotenza persiana. 5). Qui, implicitamente, l'esaltazione anche della Patria germanica, non entità politica, ma entità spirituale: Terra santa e promessa, ov'è destinata a incarnarsi l'Età nuova, a venire, dell'umanità redenta. 6). Qui, il poeta si atteggia, piú che altrove, a vate e a condottiero: attivo,

e combattente anzi, nel Tempo, — per l'avvento di quell'umanità migliore. 7). Qui, infine, quella Età migliore si manifesta e s'identifica in un'epoca non lontana, che ricondurrà sulla terra, fra gli uomini, la compiuta armonia di Ideali umani, la quale una sola volta era riuscita ad attuarsi in Storia: sul suolo e ai tempi dell'Ellade prepericlèa e periclèa. — Immensa sinfonia, dunque, *L'Arcipelago*. In cui Hölderlin riprende in piena orchestra, e fonde contamina intensifica amplia approfondisce i motivi tutti quanti, che sentimmo risonar via via per i sette gruppi della produzione lirica di Homburg. La riduzione italiana e l'interpretazione critica di tutto il materiale poetico esposto nel *Secondo Tempo*, altro non ci sembrano adesso se non lavoro preparatorio alla lettura e al commento di questo mirabile carme, che resta fra i monumenti più insigni non solo della Lirica di Hölderlin e della Lirica tedesca, ma anche della moderna Lirica europea senza distinzione di lingue.

Ricordiamo. Dicembre 1793. Ritorno del poeta a Nürtingen dopo Tubinga, superati gli esami al Concistoro reale di Stoccarda. Il suo stato d'animo si era espresso, allora, nel doloroso epicedio *Griechenland*, in morte dell'Ellade divina. E in vero la Grecia — con tutto ciò che nel mondo dello spirito il nome « Grecia » include e significa — appare in questa lirica come una realtà lontana, irrevocabile, verso la quale lo spirito nostalgico di Hölderlin si protende, nella assoluta disperata certezza di non poterlo ormai più raggiungere. Divino mondo defunto, assunto a un al di là crudele che non restituisce i suoi grandi Morti, per quanto lo implori la innamorata anima umana. È la lirica *Griechenland*, che motivò forse la sbrigativa definizione, per tanto mai tempo corrente, di un Hölderlin

Werther dell'Ellenismo. Inesattissima, per chi abbia preso contatto con un ben altro documento poetico dell'Ellenismo hölderliniano: il carme *L'Arcipelago*. Divino mondo irrevocabile dall'al di là, apparve certo la Grecia al poeta nelle aule dello *Stift* di Tubinga. E poté forse apparirgli tale, anche nell'epoca successiva: a Waltershausen e a Jena. Ma a Francoforte, come avvertimmo, l'immagine dell'Ellade subisce in Hölderlin una profonda metamorfosi. E da questa profonda metamorfosi balzerà a vita, nel maggio del 1800, *L'Arcipelago*. — Ricordiamo ancora. Nella città sul Meno, Suzette Gontard scende incontro al poeta. E, subito, in parte per la suggestione in bellezza de' suoi tipici lineamenti greci, in parte per il fascino in altezza del suo spirito ellenico, dal più profondo cuore balza alle labbra di Hölderlin un interiettivo di stupefatta ammirazione: *Eine Griechin!* Una Greca! Non rediviva, ma viva. Essenza della filosofia platonica (di qui, l'appellativo di Diotima) e della poesia greca dell'età classica, congiunte: e soffiate entro un trasparente involucro di forme, che sembra prolungare, in un mondo ormai scaduto e corrotto, il prodigio delle donne vissute al tempo in cui lo scalpello di Fidia ne riproduceva entro il marmo le linee sovrumane. Se, dopo il tramondo di quella filosofia e di quella poesia dal paesaggio attuale della Storia; se, dopo che i corpi di quelle donne divine furono ridotti in cenere, e la cenere è ora ridissolta negli elementi; se, dopo tanti mai secoli, ha potuto riavverarsi il prodigo d'un corpo umano, il quale, mentre ripete quelle forme, torna a chiudere in sé quegli spiriti, — ecco, si accende in Hölderlin non già la speranza temeraria, ma l'impetuosa incrollabile certezza che l'Ellade potrà tornare a svolgorar nel mondo, tra una umanità redenta, degna

di accoglierla e di attuarla novellamente in Storia. Ebbene: di questo sicuro riavvento dell' Ellade sulla terra, Hölderlin si fa profeta e aedo nel carme *L'Arcipelago*. Il quale poté prorompere dunque in forme d'arte di così alta e immacolata bellezza, solo in quanto lo prepara, nell' intimo di Hölderlin, il lungo periodo di gestazione organica, che va dai primi mesi trascorsi a Francoforte agli ultimi del soggiorno a Homburg. Tutto preannunzia d'altronde in lui, a Homburg, la nascita del carme. Non appena vi giunge, si tuffa nello studio dei Greci. Quando si propone di scrivere saggi per la rivista ideata, ne precisa gli argomenti in argomenti di letteratura greca: Omero Saffo Eschilo Sofocle. È in una lettera da Homburg che esplode nell' invocazione: « O Grecia, o Grecia, con la tua genialità e con la tua religiosità, dove sei andata mai? »: invocazione da noi trascritta integralmente a suo luogo. È in un'altra lettera da Homburg, del gennaio 1799, ch'egli afferma d'essere sulla strada di raccogliersi, placandosi in una armonia del Bello e del Buono, la quale altro non può essere se non la greca Kalokagathía. E ancora: quando avrà abbandonato in fuga Homburg, e si rivolgerà a Schiller perché gli procuri una cattedra di letteratura greca a Jena, Hölderlin giustificherà la propria candidatura con l'asserire: « Da anni, ormai, mi son venuto occupando quasi esclusivamente di letteratura greca ».

Che cosa è dunque, allora, *L'Arcipelago*? Ci varremo, anzitutto, d'una efficace definizione e di alcuni chiarimenti acutissimi complementari, esposti da Friedrich Gundolf nel saggio famoso dedicato a questo carme. *L'Arcipelago* — definisce il Gundolf — è il monumento simbolico, in cui si rappresentano l'anelito e la visione hölderliniani dell' Ellade. Un poema, il quale risulta,

per dir così, concentrico con tutto il mondo umano e poetico di Hölderlin. Al centro, vi batte gagliardo il suo cuore impetuosamente entusiasta: e, strato su strato, da quel centro all'esterno, si sovrappongono al pulsante nucleo cardiaco gli elementi tutti dell'essere di Hölderlin. Natura, Ellenismo, Germanesimo, si comportano integrandosi a vicenda nella più intima vita del poeta, così come si comportano integrandosi a vicenda nel tessuto del carme *L'Arcipelago*. E il Gundolf prosegue. Per Lessing, l'Ellade era stata il luogo di nascita dei capolavori paradigmatici nel campo dell'Arte e del Pensiero. Le grandi opere di quell'epoca e i loro rispettivi creatori, egli li vede staccati dal proprio terreno organico: come beni astratti; come categorie, ormai, dello spirito umano. Per Herder, invece, l'Ellade è un mondo caduto, scomparso, storico: il quale manda però ancora luce nel mondo. Winckelmann, studiandolo particolarmente sui monumenti della statuaria, tutto aveva tentato di includerlo in una formula, invece, parziale; ma, insomma, a buon diritto famosa: *Stille Anmut und edle Einfalt*, « placida grazia e nobile semplicità ». Goethe aveva già preso dall'Ellade, sotto gli influssi suggestivi di Winckelmann, tutto ciò che era riuscito a condurlo, dai tumulti dalle tenebre dall'infinito del proprio Sturm und Drang, all'ordine alla chiarezza alla plastica finitezza della sua Classicità. Aveva appreso, cioè, dalla Grecia — secondo sempre la felice definizione gundolfiana — che il semplice è più ricco del complesso, la forma più inesauribile del caos, la luce più profonda dell'oscurità. Per Schiller, infine, l'Ellade è la terra della educazione estetica. E il giovanissimo Hölderlin di Tubinga ripete da lui, negli *Inni agli Ideali dell'umanità*, una identica concezione della Grecia. Ma ecco: nel carme *L'Arcipelago*, d'un

tratto, Hölderlin, poeta ormai giunto alla propria luminosa maturità, infonde nell' Ellade il suo cuore passionale. La afferra non con il cervello soltanto, non con i soli sensi o con la isolata fantasia. Piuttosto, con gli organi tutti in cui si compagina la sua umana realtà tutta quanta. E la sua umana realtà tutta quanta elabora quindi e proietta nel mondo dell'arte questa grandiosa immagine vivente dell' Ellade. Vivente, perché il poeta vi si manifesta, meglio che discepolo, addirittura consanguineo, anzi fratello, dei Greci vissuti nella luminosa età classica. E la civiltà ellenica non vi appare come un passato storico, sibbene come una energia presente: diretta manifestazione di quegli Dei, in cui i Greci avevano creduto e in cui Hölderlin torna a credere come un Ateniese del quinto secolo avanti Cristo vissuto all'ombra dell'Acropoli. Noi sentiremo infatti che la battaglia di Salamina tra Persiani e Greci non è rievocata, ne *L'Arcipelago*, come un evento effettuato, dagli scenari lontanti del tempo; ma come un qualche cosa di eterno nel Tempo: epperò, anche attuale. Come un contrasto, come *il* contrasto, di ieri di oggi e di domani, fra brutta materia sconfitta e trionfante spirito divino. Qui, insomma, l'anelito verso l' Ellade non è fuga romantica rifugiata in un mondo trascorso. Ma eroico accorrere, anzi, verso un mondo ideale a venire, per idealmente conquistarlo a favore dell'umanità.

Anche in questo capolavoro dell'epoca di Homburg, il poeta effettua la felice sintesi tecnica d' impeto patetico-fantastico-ritmico e di solida equilibrata architettura, che contraddistingue, ormai la sua arte avvenuta. Ma in nessun altro poema hölderliniano, forse, questa sintesi tecnica appare così magistralmente riuscita. Il carne si svolge in quattro parti, alle quali

abbiamo conferito nella riduzione italiana quattro appositi titoli chiarificatori. La prima parte consiste in una grandiosa evocazione mitica, e non descrittiva soltanto, dell'Arcipelago. La seconda e la terza ci fanno rivivere innanzi in drammatica e commossa attualità, rispettivamente, la caduta e la rinascita di Atene durante le guerre persiane. La quarta, infine, — raggiunto ormai il prodigio poetico del « passato » reso fantasticamente « attuale », — trascorre senza soluzione di continuità al « presente concreto ». E qui, Hölderlin si erige a profeta d'un ritorno dell' Ellade divina sulla terra. Fra una umanità, redenta dalla maledizione in cui soffre la propria condanna storica nell'oggi di allora. Che resta purtroppo, d'altronde, anche l'oggi del nostro tempo. Ciascuna delle quattro grandi parti enunciate si articola, a sua volta, snodandosi in parti minori, attraverso perfettissime giunture di stupendi trapassi poetici. E questo giuoco sapiente di articolazioni armoniose costruisce un organismo lirico tutto pulsante di vita, come un organismo umano raccolto e potenziato intorno al pulsare del proprio centro cardiaco.

PRIMA PARTE: *L'evocazione dell'Arcipelago*. Attacco improvviso. Un interrogativo al Dio Arcipelago, che intitola il carne. E ne succedono altri quattro, incalzanti. Esordio irruente, come getto di sangue da un'arteria recisa. Ci dimostra Hölderlin nell'atto di esplodere in canto, quando di canto è ormai tutto ricolmo, in uno stato d'animo d'intensa commozione e d'irrefrenabile estro. Ritorna la primavera. Tutti gli indizii lo confermano, nel paesaggio dell'Arcipelago greco. E sempre a primavera, alla stagione in cui, come si rinnova la natura, così si rinnova lo stato di grazia del poeta, — sempre, il suo spirito compie il proprio

viaggio simbolico verso le terre simboliche dell'età hölderliniana ideale: verso la Grecia e le sue isole. — Una invocazione, adesso, al Dio Arcipelago. Antichissimo, e pur giovine sempre. Sono trascorsi secoli, dalla gloriosa età della Grecia classica. Ma, in lui e attorno a lui, nulla sembra mutato da allora. Ecco immutate, infatti, le isole sue rifulgenti. Hölderlin le evoca a una a una nei loro bellissimoi nomi musicali, a una a una distinguendole con immagini, in cui il mezzo animatore dei verbi le mette proprio in azione. Creta *si estolle*, Salamina *verzica*, Delo *solleva* il vólto ispirato, il vino *sgorga* dai colli di Cipro, i ruscelli *scendono* argentini da Calàuria nei flutti azzurri del mare. Tutte le isole *vivono*, dunque: e questo verbo somma gli addendi dei cinque che lo precedono. Qualche isola, forse, scomparve per un cataclisma tellurico? Non importa. Séguita a vivere, anch'essa, nel grembo eternamente giovine dell'Arcipelago, in cui si sommerse. — Dalle isole, il poeta solleva ora gli occhi al cielo. E constata che vive sono rimaste, come le isole di allora, così anche le potenze urànie di allora: gli astri, l'ètere, le nuvole. Similmente, gli stessi fiumi, in terra — dai melodiosi nomi anch'essi, — séguitano ad alimentar l'Arcipelago. Ricrea con potenti mezzi espressivi il sorgere della luna dall'Asia; l'accendersi delle stelle sul velario notturno; il loro incontrarsi, specchiandosi nei placidi flutti: il ribrillare dell'acque alle luci riflesse; perfino l'echeggiar delle melodie astrali dentro il grembo del Dio, che svara con lo svariare dei corsi siderei. Ed ecco levarsi, poi, il sole. Che manda i suoi raggi creatori anche al Nume dolente. Dolente, perché? L'Arcipelago incomincia già a trasfigurarsi nella fantasia del poeta, dall'eterno giovine dell'esordio, in un vecchio di grigie chiome, tristissimo. — Gli è che,

dopo averlo evocato in compagnia, come allora, delle isole degli astri dell'ètere delle nuvole e dei fiumi, — i sensi di Hölderlin, acuendosi, percepiscono in cuore al Nume come un pianto di solitudine. Se gli elementi di quei tempi beati ancóra gli vivono intorno, l' Iddio piange la scomparsa attorno di sensibili anime umane. La scomparsa, cioè, di quelle elleniche progenie, che avevano allora operato prodigi e che il poeta canterà nella seconda e nella terza parte del carme. La prima, si compie qui. E risulta articolata pertanto in quattro parti minori, le quali si succedono collegate in forza di una mirabile logica poetica.

SECONDA PARTE: *La caduta di Atene*. Atene, dunque, non è piú. La fulgida Atene dell'età gloriosa. Alla memoria del Dio Arcipelago in gramaglie per la sua fine, la Città apparisce da prima sotto la specie di una donna magnifica, disfattasi in cenere sull'urne sacre dei filosofi e dei poeti, dei condottieri politici e degli eroi guerrieri. Quindi, — in tutto lo splendore dei luminosi edifici; dei Numi scendenti dall'Acropoli a mescolarsi col mareggiar del popolo nell'àgora; dei mercatanti-navigatori, infusi anch'essi da un divino estro poetico in quel loro ripartir delle glebe i frutti ingiusti fra le terre universe avvicinate: non solo Cipro e Tiro, ma anche la Còlchide e l' Egitto, ma anche le misteriose prode site al di là delle colonne d' Èracle. Fratanto, il Dio Arcipelago rivede indugiar lungo la nativa sponda del Pireo un solitario giovine, a cui presagi immensi agitano la mente. È Temistocle. Temistocle, che, « prontissimo nelle risoluzioni improvvisi, previdentissimo nelle lontane », presagisce come Milziade non abbia debellato definitivamente, a Maratona (490 a. C.), i Persiani avidi d' impossessarsi della Grecia. E sin

d'ora lí, lungo la nativa sponda, accoglie dal Dio marino l'ispirazione a creare, mediante la sua preveggen- te appunto « legge navale », quella flotta ateniese di triere, con cui nel 480 i Greci sconfiggeranno a Salamina i Persiani capitanati da Serse. Ecco dischiusa così, per il poeta, la via all'evocazione di tutto intiero il ciclo della seconda guerra persiana. — Ricapitoliamo gli eventi storici presupposti dall'epos hölderliniano. Nel 480 infatti, con l'immensa spaventevole orda bar- barica de' suoi eserciti orientalmente fastosi, — tre- menda alluvione di lava che non porta se non la rovina e la morte (cosí la descrive Hölderlin), — Serse invade la Grecia. Atene e Sparta si oppongono. Ma al proposito primo di resistenza nella valle di Tempe, è forza rin-unciare. La Tessaglia è occupata. Battuto, alle Ter- mopile, l'eroico Re spartano: Leonida. La Beozia cade. Quindi, anche l'Attica. Atene, invasa, è messa a fuoco. Dalle selve montane, ove han cercato rifugio, i soli vegliardi ateniesi (i giovani sono tutti a combattere) pretendono invano le braccia in ululi e gemiti — uni- camente le fiere li odono — verso le fumanti rovine della Città, mentre Serse procede imbaldanzito per le terre elleniche, tutto bruciando e devastando. Tita- nica lotta della bruta materia aggressiva contro lo Spirito divino. Cosí, violentando le bronzee porte del tempo e dello spazio per levarsi alla zona dell'eternità e dell'infinito, Hölderlin interpreta e rappresenta lo scontro fra Greci e Persiani. Ma in questo scontro (lo avvertiamo fin d'ora) il prevaler della materia sullo Spirito non può a lungo durare. Si spalancano dunque all'estro del poeta le distese fantastiche in cui irrom- perà nella terza parte del carme, per evocarvi in grandi e commossi quadri epici i successivi tempi della rivin- cita e della rinascita di Atene. La seconda parte si

chiude. E si è articolata, snodandosi in due parti minori: visione di Atene-presagi di Temistocle; la distruzione persiana di Atene.

TERZA PARTE: *La rivincita e la rinascita di Atene.*
In questo scontro fra lo Spirito e la materia, il prevalere della materia sullo Spirito non può, dunque, a lungo durare. Presso l'Attica, infatti, nelle acque di Salamina, la squadra ateniese apprestata dalla previdenza di Temistocle e divenuta patria galleggiante ai profughi senza più patria terrestre, sconfigge, in una memorabile giornata di battaglia dall'esito lungamente incerto, la flotta persiana. La sommerge o la fuga. Hölderlin gareggia qui con la potenza descrittiva di Eschilo nel racconto famoso de *I Persiani*, dipingendo un quadro dal sobrio disegno a tutto risalto e dai colori squillanti. Il senso del Divino propizio ai Greci vi è reso attraverso il vaticinio che il Dio Arcipelago invia alle donne ateniesi raccolte in trepidazione lungo il lido, spettatrici della battaglia colma d'avvenire. E le immagini plastiche — della belva inseguita che, d'un tratto, volgendosi, aggredisce il cacciatore; e delle navi abbrancantisi coi rostri come atleti in zuffa — trasferiscono l'improvvisa disperata volontà ellenica di rivincita e l'episodio erodotèo di Aminia, dal piano della Storia al mitico piano dell'Epos. — In altri due successivi magnifici quadri, popolosi di mosse figure, vasti e profondi di scenari naturali viventi resi partecipi al dramma dei personaggi e traboccanti della stessa anima loro, — il poeta rievoca adesso, nel primo, il ritorno allo squallore della città distrutta di quel popolo, vittorioso a Salamina; nel secondo, l'opera eroica attraverso la quale la città distrutta risorge più fulgida dalle rovine, per il prodigioso sforzo concorde

di quella gente ateniese, che, infusa di spiriti divini aveva saputo rintuzzare la brutta potenza delle orde persiane. Due immensi quadri, appunto, simmetrici e contrapposti. Dipinti con un'arte che ricorda l'arte del Mantegna, così com'ebbe a definirla Goethe: « sollecita, sí, degli effetti, ma ispiratrice della sola fantasia; severa, pura, limpida, larga, coscienziosa, delicata e precisa ». Nel primo, tutto giuoco di ombre, — la valle e le strade deserte, squallidi i giardini, arsi i sacri boschi: macerie, le porte della città, i templi e i simulacri degli Dei, le case splendide e i poveri tugurii. Ma nell'àgora, tra le rovine, i reduci si ritrovano e si stringono in un patto solenne; ma sui luoghi delle case splendide e dei poveri tugurii ridotti in nulla, le comunità familiari, cellule dello Stato, si ritrovano e si rinsaldano. Nel secondo quadro, invece, tutto giuoco di luci sfolgoranti, è la città che rinasce dalle rovine, armoniosa come compagine d'astri: con le strade popolate e i floridi giardini, con l'alto stormire dei sacri boschi risorgenti, con le porte i templi i teatri i ginnasii e i simulacri ricostruiti degli Dei. Luminosa così, come torna a sorridere nell'età di Pericle. E a prodigio compiuto, gli Ateniesi, raccolti sul promontorio, levano inni di grazie al Dio marino ispiratore e protettore. — Anche la terza parte è compiuta. Tre quadri, dunque, in essa: la battaglia di Salamina, — tutta in braglia e nero; il ritorno dei superstiti, — tutto in squallido grigio; la rinascita di Atene, — tutta candore di marmi e fulgore di oro.

QUARTA PARTE: *Il ritorno dell' Ellade nel mondo.* Da quel passato così attuale anche per noi, assurti alla incandescente atmosfera fantastica in cui Hölderlin lo ha qui rivissuto in gioia e in tormento pertecipì, — il

poeta trapassa via all'oggi che lo imprigiona. E prova, in un primo tempo, il lutto stesso del Dio Arcipelago all'inizio. Quei grandi Spiriti non sono piú! Vagano di là dal mondo, lungo il corso del Lete, ricongiunti ai loro padri. E per quanto il suo sguardo anelo li cerchi pei mille e mille sentieri della terra, rifiorente adesso intorno con la primavera, mai li ritroverà? No! La migrazione fantastica che a ogni primavera appunto, col rinascere simultaneo della natura e dell'estro, il poeta compie verso il paesaggio dell'Età sua ideale, ha lo scopo di rievocar quei grandi Spiriti sui venerandi luoghi dai nomi eterni rievocatori; e di placarne con sante preci e con acque lustrali il cruccio dell'esilio dal mondo. Ma un altro pure, ne ha: ed è d'iniziare, come attraverso un mistico rito, lo spirito del poeta stesso alla vita superiore di quei Trapassati; di far che ne apprenda sui venerandi luoghi il portentoso segreto; per poterla riattuare oggi in sé: così alta e pura, così magnanima e beata. E non alle anime soltanto di quei Grandi, egli chiede il portentoso segreto. Ma anche agli astri, che furono un giorno colà testimonii di quella stupenda esistenza; e che, superstiti e identici, procedono sicuri per le loro ellissi infallibili, mentre il poeta, smarrito nell'oggi scaduto e corrotto, e come investito da un soffio di follia, spesso non sa né dove andare né che cosa fare. Perché, se i profetici boschi di Dodona negano adesso i loro responsi e se il delfico Iddio se ne sta muto, i Numi rispondono ancora, infusi per entro gli elementi, agli uomini che ad essi si rivolgano. Rispondono infusi nel Cielo nelle Folgore nel Mare. Ma soprattutto, nel padre Etere, che incombe, come un giorno sulle montagne sacre della Grecia, così oggi sulle montagne sacre della Patria germanica:

Onnipresente

*sui monti della Patria ancor si adagia
l'Etere. E spira. E domina. E si affanna
perché riviva, come allora, un popolo
raccolto tra le sue braccia paterne,
in umana letizia e in amorosi
vincoli stretto, tutto quanto infuso
dal soffio d'uno spirito divino. —*

Ma eccoci al nodo tragico del carme *L'Arcipelago*. Il poeta avverte, sí, che gli Dei-elementi sovrastano tutt'ora vigili alle progenie umane. Ma a nulla giova, perché le progenie umane hanno perduto il senso del Divino, vivo e attivissimo invece nei Greci dell'età aurea. Non adorano, anzi non sentono, la Divinità. Dalla vita degli uomini è assente ormai quel fervore religioso, attraverso il quale soltanto, gli uomini potrebbero riscattarsi dalla maledizione celeste, che li vincola all'inferno della loro quotidiana fatica. Fatica di schiavi aggiogati al tormentoso carro del proprio lavoro; ciascuno diviso dagli altri; intento ciascuno al suo mestiere brutale... Pure, questo lagrimevole stato dell'umanità, il poeta ha fede che debba essere transitorio. Entriamo in un mito della simbologia hölderliniana. E bisogna interpretarlo. Hölderlin concepisce e rappresenta qui la storia dell'umanità come una specie di vicenda delle stagioni per entro il giro dell'anno. L'età esemplare dell'Ellade prepericléa era stata una beatissima Primavera dell'umanità. Ma, oltre la Primavera, v'è, nell'anno, un'altra stagione sacra: il dionisiaco Autunno. Ebbene: la rinnovellazione dell'umanità di sul paradigma della Primavera ellenica è per avvenire in un prossimo Autunno. E avverrà, quando la vita tutta si sia riinfusa, negli uomini, di

sensi divini; e gli uomini novellamente si stringano in una comunità religiosa officiante nell'elisio Tempio della Gioia: in un paesaggio, che con le proprie linee rievoca il paesaggio della hölderliniana Svevia nativa: tra gli elementi della Natura, risentiti e rivenerati, ellenicamente, come Divinità. Allora, in questo Autunno di redenzione, risorgeranno anche le progenie dell' Ellade sacra, mescolandosi in un reduce ogni giorno divino alle nuove progenie redente. — Si giunge, così, alla chiusa perorativa del carne. Insino a quando non abbia inizio il simbolico Autunno, — fioriscano dunque i giardini della Jonia; e i boschi di lauri inghirlandino i tumuli degli Eroi di Maratona e di Cheronea; e i fiumi ellenici, scendendo dalle montagne, intonino il canto del destino, che promette il ritorno sulla terra d'una civiltà sorella della civiltà periclèa! E L'Arcipelago conceda al poeta di rifugiarsi in esso perché possa ritrovar nel murmure del suo mare, attraverso le grandi memorie, conforto ad attendere paziente e fidente il nuovo avvento dell' Ellade nel mondo. — Con la quarta parte, l'intero carne si suggella. E anche questa si articola in tre parti minori: motivi ideali del viaggio ideale verso le Isole; ritorno a venire dell' Ellade; perorazione al Dio Arcipelago.

« Nell' *Arcipelago* », scrive Giuseppe Gabetti in un suo bellissimo saggio; e ci piace terminare con lui, « la Grecia non è piú un bianco sogno marmoreo, come al tempo dell' *Hyperion*, quando pareva che tutta popolata essa fosse soltanto di uomini bellissimi e pii, quasi di statue di Fidia scese dai loro piedistalli. Ma è la Grecia storica, invece. E in una delle sue ore piú buie, piú dense di fati e di pericoli: nell'epoca delle guerre persiane. Urgono ai suoi confini le asiatiche torme innumerevoli, e si rovesciano giù dai suoi confini, come

vulcaniche lave ardenti, irresistibilmente, tutto incendiando, ruinando, radendo al suolo; e l'uomo greco è come la belva inseguita nella foresta, che fugge e fugge, e poi, ad un tratto, raccoglie tutte le sue forze, e si volge, e s'avventa contro l'inseguitore, finché a Salamina — oh! giorno! —, nell'impeto disperato della difesa estrema riesce a schiantare, d'un colpo, l'attacco nemico; e invano allora rôtea gli occhi il persiano Re furibondo, e minaccia e impreca, pensando all'esito della battaglia, e s'affanna e scaglia come fulmini i suoi messaggi regali: l'onda vendicatrice del Mar Egeo non gli rimanda che galleggianti cadaveri di naufraghi framezzo a rottami di navi sfasciate; e le moltitudini delle sue schiere scompigliate e disfatte travolgono lui stesso nello straripamento turbinoso del loro disordinato riflusso; e il Dio tremendo del mare gli spezza ad una ad una come fragili gingilli le navi, e lancia dietro la sua fuga lo scherno di un riso di onde interminabile. Ecco: da questa terribilità di desolazione, di sacrificio e di patimento è sorta la serena bellezza greca: non è discesa giù dal cielo azzurro in mezzo agli uomini, in una festa di luce, e non è nata da una serena felicità di serena esistenza spontaneamente, come un fiore: si è espressa su dalla terra soltanto dopo che v'è passata, devastando, la morte, poiché nessuno come chi ha veduto in viso la morte sa comprendere e adorare ciò che vi è di eterno nelle splendenti immagini della vita. Nell'orfico modo di sentire, da cui Hölderlin guarda alla vita come a un travaglio eterno di generazione e di morte, di cui la bellezza è la sola grande liberazione, anche la Grecia appare così inclusa. La Grecia ne è anzi l'espressione tipica, suprema. E la Grecia cessa, perciò, di essere per Hölderlin un passato, un mondo esteriore a cui egli deve guardare

fuori di sé: non è piú se non l'immagine di qualcosa che egli già porta in sé medesimo: un mondo che gli appartiene e a cui egli appartiene. Di nuovo l'antica natura rivive, e di nuovo gli antichi miti se ne sprigionano. E tutto è realtà immediata, vicina, presente. Come tutto, infatti, anche nella stessa realtà fisica, appare concreto, nitido, tangibile! Fremono e indugiano sul lido arso i boschi. Le gru sacre passano in volo. Al di là del verde argenteo brillar degli ulivi, i flutti palpitano e splendono. Ecco le isole: Creta e Delo e Teno e Chio e Cipro e Calàuria; e laggiú, presso i mille ruscelli del Meandro serpentino, i monti d'Asia chiari, dove la luna ascende, quando gli astri a sera, specchiandosi, s'incontrano nel mare: e sull'opposta riva di qua dal mare, le plaghe ridenti dell'Attica: il monte Parnaso inghirlandato di nuvole, e le rupi di Tempe cupe sopra il silenzio della valle profonda, e la fonte Castalia, e i campi di Colono e i sacri boschi di Dodona. E poi, infine, Atene: tutta Atene: con i suoi templi e con i suoi ginnasii, con la maestà grandiosa dei suoi colonnati e con l'ornata leggiadria dei suoi motivi architettonici, con l'alte sale del suo Pritanèon e con il suo Olimpìon. C'è nella profusione stessa di nomi proprii, e nella dolcezza intima d'accento che li accompagna, qualcosa che dà l'impressione come di una cosciente festosa ebbrezza di possesso. E anche l'esametro è diventato tutto gioia di aderenza ai particolari della visione, e rinnova continuamente, in decisa e vibrata elasticità di movenze, i suoi ritmi, e sbalza con i suoi ritmi le parole del discorso in piani diversi di profondità e di risalto: direste che si sia riespresso vivente dallo spirito plastico che nell'antica poesia lo ha generato. Ricordate la vecchia leggenda della città sepolta in fondo al mare? Nell'*Arcipelago*, è veramente

come se l'antico mondo ellenico sia diventato una tale città fatata che, a un tratto, come per miracolo, risalga su dall'abisso, e, risalendo, divida sopra di sé le onde che la coprono, e le onde, dividendosi, si faccian sempre più limpide e più chiare, sempre più limpide e più chiare, finché la città tutta appare e splende, con le sue meraviglie e la plenitudine della sua vita, nel sole; poi, di nuovo, la città si abbassa, e sopra di essa le onde si richiudono, sempre più alte, sempre più difficili a penetrarsi con lo sguardo: e alla fine, tutto è di nuovo pace e silenzio; e il poeta resta, curvo, sopra quella pace e sopra quel silenzio a meditare ».

COMMENTO
ALLE LIRICHE DEL « TERZO TEMPO »

Le liriche tradotte e raccolte in questo *Terzo Tempo* appartengono al periodo tra la primavera del 1800 e l'autunno del 1806. Tra la fuga, cioè, di Hölderlin da Homburg; e il suo giungere a Tubinga, accompagnato dalla pietà di Isaak Sinclair, per essere rinchiuso nella clinica del dottor Autenrieth. Anche se la vera e propria produttività del poeta ebbe forse a cessare in questo periodo — almeno nella documentazione qui offerta — prima della data estrema (1806), l'intero periodo appar come tutto pieno dei fantasmi enormi, delle esaltazioni delire, delle lucide apparizioni visionarie, della magnanima fede religiosa soprattutto, consacrate nelle ultime odi nelle ultime elegie e negli ultimi inni. Sarà opportuno che, prima di accingersi alla scalata di questi picchi, i più eccelsi e vertiginosi della Lirica hölderliniana, il lettore riveda i paragrafi 8° 9° e 10° del cap. I nell' *Iniziazione alla Lirica di Hölderlin*. Vi ritroverà descritto il dramma umano e poetico, che a questo periodo corrisponde; e che giova avere innanzi per meglio penetrare la Lirica derivatane.

Già nella lirica di Homburg avevamo visto il poeta di nuovo orientarsi, come al tempo degli *Inni agli Ideali*

dell'umanità, verso una poesia tutta infusa del senso d'una altissima missione etico-sociale da assolvere. Ebbene: l'intera produzione poetica del *Terzo Tempo* è contraddistinta da questo specifico carattere, il quale s'intensifica, si approfondisce e si estende via via sempre piú, nel trapasso dalle ultime odi alle ultime elegie; e da queste, agli ultimi inni. Qui, Hölderlin sembra dimenticare ormai il proprio io umano romantico, con i suoi patimenti e rimpianti, con le sue miserie e tristezze, per ricordarsi solo di un altro suo io profetico e vaticinante. Del proprio sacerdozio, cioè, di poeta per il quale la Poesia non s'impone piú come « otium » introspettivo, o contemplativo all'esterno; ma come dura eroica battaglia, intesa a una rigenerazione religiosa dell'umanità, perché abbia a farsi degna di accogliere, nel cerchio dell'essere quotidiano, il ritorno dell'Iddio supremo e degli altri Numi sulla terra. E qui, Hölderlin raggiunge, sulle soglie della lunga tenebra imminente, nella gran luce di una vera e propria demenza poetica, il vertice della sua Poesia.

Nella nostra disposizione, precedono le ultime odi, da cui scaturisce l'ultima trilogia elegiaca; e da questa, prorompe infine l'apocalittico scroscio fantastico-ritmico degli ultimi inni. Anche se una cronologia dei tre specifici « tempi » non fu ancora che congetturalmente stabilita; anche se alcune elegie e alcuni inni nacquero contemporanei, — la loro organica successione poetica non può essere se non quella appunto qui offerta. Successione ideale, sebbene non cronometrata. Tre immense ondate liriche: odi, elegie, inni. E dalla prima alla seconda, così come dalla seconda alla terza, la potenza poetica hölderliniana raggiunge, in crescendo, — sempre nel senso di un'unica direttrice — volume slancio ed estensione maggiori.

I. LE ULTIME ODI:

Le odi della famiglia e del popolo.

I. IL RITRATTO DEL NONNO (*Das Ahnenbild*: HELLING., IV, 49; ZINKERN., I, 171; ZINK.-MICH., pag. 117). — Questa lirica composta con ogni probabilità nell'autunno del 1800 a Stoccarda, e ispirata forse, secondo la congettura dello Hellingrath, dalla tranquilla e gioiosa esistenza svolgentesi tra le ospitali pareti domestiche dell'amico Landauer, — celebra, attraverso un mitico quadro figurativo, il senso della continuità spirituale di generazione in generazione, per entro l'intimo cerchio riscaldato da un focolare. Come nell'accostarsi alle liriche hölderliniane della Natura, errerebbe chi si soffermasse alla superficie descrittivo-evocativa senza penetrare piú a fondo, colà dove si rivelano quali metafore mitiche di avventure patetiche o di idee filosofiche del poeta Hölderlin, così errerebbe chi, leggendo questa lirica, si arrestasse soltanto a compiacersi della garbata ingenua icastica rappresentazione esteriore. In altri termini, del quadretto di genere. Dietro l'apparenza figurativa dei primi piani, bisogna cogliere un piú profondo significato simbolico. Anche qui, Hölderlin è poeta religioso. I fidanzamenti falliti della primissima giovinezza e il dramma d'amore di Francoforte lo avevano condannato a restare un randagio senza famiglia sua propria. Ma il nativo, e poi tenace, affetto per la casa materna di Nürtingen, a cui tornò sempre dopo ogni naufragio, ci fa avvertire nella lirica *Il ritratto del nonno* un canto sciolto alla santità di quel focolare domestico, che nella vita l'uomo Hölderlin non doveva riuscire a crearsi. V' ha di piú.

Nella continuità progressiva della cellula sociale « famiglia » — continuità progressiva di beni materiali, ma anche di tramandantisi valori etici — Hölderlin esalta, indirettamente, ciò che gli sembra la piú solida garanzia d'una evoluzione dell'umanità nel senso appunto del perfezionamento etico di se stessa. La lirica *Il ritratto del nonno*, oltre ad essere infatti tutta quanta percorsa da questo alto e profondo senso religioso, si conchiude con due figurazioni, che quell'alto e profondo senso religioso traducono in immagini sensibili. La figurazione del padre, che leva in un gesto ieratico il calice di vino (del sacro liquore donato agli uomini da un Dio, anche perché celebrassero i riti delle feste familiari) verso il ritratto dell'Avo, beatamente assunto nella tranquilla beatitudine dell'oltretomba, e pur sempre immortale nei cuori dei discendenti. E la figurazione della madre, che accosta, anch'essa con un gesto ieratico, per la prima volta alle labbra del bimbo il calice colmo di vino apprestato dall'Avo, come se in quel vino offerto nel rito santo d'una domestica cena festiva, si transustanziasse il sangue dell'antenato defunto, a consacrare la continuità della cellula familiare.

2. LA VOCE DEL POPOLO (*Stimme des Volks*: HELLING., IV, 139; ZINKERN., I, 194; ZINK.-MICH., pag. 131). — Come nella lirica precedente Hölderlin ha svolto il tema poetico « le sorti progressive della famiglia, esaltate agli effetti di un progressivo perfezionamento dell'umanità », così in questa lirica svolge come tema poetico la propria teoria dei rapporti tra sorte dei popoli nella storia, da un lato; e Divinità, dall'altro. E la definisce in una specie di determinismo teologico, per cui la sorte dei popoli nella storia, col loro nascere vivere e tramontare, non è e non diviene se non a norma di

una volontà divina ineluttabile, che quella sorte prescrive, così come prescrive il corso dei fiumi. — Tre redazioni esistono di *Stimme des Volks*. Alla prima, di due sole strofe, e alla terza, abbiamo preferito la seconda, perché ci parve, artisticamente, meglio costruita ed equilibrata. — Ricordandosi dell'adagio *Vox populi vox Dei*, il poeta afferma di aver ritenuto e di ritenere appunto voce di Dio la voce del popolo. I popoli, attuandosi negli eventi della Storia, non effettuano se non la volontà divina. Anche i fiumi scorrono dalla scaturigine alla foce secondo un itinerario voluto dagli Dei, indipendente dall'arbitrio degli uomini. Pure, gli uomini amano i fiumi. Similmente (occorre enucleare il sottinteso), dovrebbero amare la sacra collettività del popolo, avvertendo in essa il mezzo di cui Dio si serve per manifestarsi. — Come i fiumi corrono sotto il dominio degli Dei per trovar pace nell'oceano immenso, così i popoli corrono sotto il dominio degli Dei per trovar pace nella morte. — E a una analoga volontà divina, obbediscono gli elementi tutti quanti. La nuvola nasce sulla terra dalla evaporazione delle acque. Sale poi in cielo. E nel giorno stesso, sovente, ricade là dov'era nata, convertita in pioggia. — Alla stessa Fatalità divina è legata, nel corso della Storia, come la sorte dei fiumi e della nuvola, la sorte dei popoli. Nascono, vivono, tramontano come nascono vivono e muoiono i fiumi; come la nuvola ascende dalla terra e alla terra ritorna. — Tuttavia, la Divinità non dissolve i popoli e le civiltà con le proprie mani. Decreta che i popoli stessi distruggano l'opera propria, attraverso le guerre e gli altri cataclismi storici. Consente che a volte essi protraggano la vita nella dolce luce; e ne frena, per ciò, il corso verso la rovina. Fanno anche di più, gli Dei. Come l'aquila, quando gli aqui-

lotti abbiano messo le prime ali, li butta fuori essa stessa dal nido, perché imparino a procacciarsi da vivere con le loro proprie forze, così gli Dei scagliano a volte i popoli in tremendissime guerre perché imparino ad essere eroici. — Il poeta saluta, quindi, i popoli che tramontarono dopo brevissima vita. E li paragona ai primi covoni della mèsse, caduti sotto il sibilo della falce che li offre in sacrificio rituale alla Divinità. Anche i popoli precocemente defunti godettero la loro stagione. Recitarono, cioè, sulla scena del mondo, per fugace che fosse, la parte a ciascuno affidata dai Numi. E scomparvero senza patire il senso della vecchiaia, nel godimento pieno di una non ancora corrotta giovinezza. — Ma più coraggioso, più nobile, più grande, più degno della madre loro (la Terra) è per i popoli saper protrarre la propria esistenza, librandosi in tranquillo volo per l'ètere come le aquile. L'arte di costruirsi una simile vita in ritmo protratto di corsa frenata, presuppone però una scienza di vivere che solo raramente gli Dei concedono ai popoli, come raramente la concedono ai singoli individui. — I versi di chiusa restano alquanto oscuri; né si riesce a connetterli coi precedenti. Il poeta vi ripete il concetto iniziale del *Vox populi vox Dei*. E il vóto conclusivo appare inesplicabile. La lirica avrebbe guadagnato nel troncarsi prima con la bella immagine dell'aquila librata nel suo placido volo per i sentieri aerei.

Le odi sulla missione del Poeta.

Da questo secondo gruppo delle ultime odi, in cui è trattato un tème prediletto dalla poesia hölderliniana (così che ritorna in ciascun periodo del suo sviluppo), scaturiscono — possiamo dir proprio così — le ultime

elegie e gli ultimi inni. Le ultime elegie e gli ultimi inni non saranno infatti se non la Lirica attuata da Hölderlin in obbedienza al suo considerar la missione del poeta secondo l'alto concetto, che si manifesta cantato in questo gruppo di odi. Le quali rappresentano una specie di preludio al « canto del cigno » costituito da tutta la Lirica seguente.

I. INCORAGGIAMENTO (*Ermunterung*: HELLING., IV, 45; ZINKERN., I, 181; ZINK.-MICH., pag. 123). — Il Petzold ravvisa in una lettera scritta dal poeta al fratello Carlo il giorno di Natale del 1800 uno stato d'animo simile a quello che in questa lirica si esprime. Stato d'animo, cioè, d'improvvisa speranza nell'imminente risveglio dell'umanità scaduta e corrotta. Quale potesse essere, negli intendimenti di Hölderlin, questo risveglio, ci è noto ormai. Una raduce Età dell'oro, in cui rapporti d'amore si ristabiliranno al mondo, anzitutto, tra gli uomini riaffratellati; e poi, tra gli uomini riaffratellati e la Natura. Allora, un prodigioso Iddio, lo Spirito, che di per se stesso impera senza pronunciar verbo, tornerà a esprimersi per gli evi venturi attraverso la parola degli uomini, divenuti sacerdoti del prodigioso Iddio. Allora, anche tutti gli Dei ridiscenderanno a vivere sulla terra in mezzo all'umanità redenta. — Qui, il poeta scioglie il proprio inno d'incoraggiamento alla speranza in un ritorno ormai prossimo di quell'Età dell'oro, della quale la sua Poesia si era fatta, sin dagli *Inni agli Ideali dell'umanità*, squillo di diana e canto profetico.

2. ALLA SPERANZA (*An die Hoffnung*: HELLING., IV, 64; ZINKERN., I, 206; ZINK.-MICH., pag. 139). — Momenti di esaltazione e momenti di depressione, lo sap-

piamo, si alternano sempre in Hölderlin. Nella lirica *Alla speranza* si esprime infatti uno stato d'animo esattamente antitetico a quello espresso nella lirica *Incoraggiamento*. Uno stato d'animo, cioè, di disperata depressione, all'inizio; che si rianima però, infine, attraverso la ostinata ricerca della speranza. La speranza è ancora, nell'epoca scaduta e corrotta, l'unico mezzo atto a collegare i mortali con le forze del cielo: coi Numi. Fuggi dal poeta. E il poeta, pur avendo brevemente vissuto, avverte allora già calargli addosso la sera. Ma non si disanima. Cercherà anzi di ravvivare in sé la speranza, al confortante contatto con la Natura. Gli ultimi versi dell'originale sono alquanto oscuri. Forse, il poeta ha voluto dire: «Speranza! Se non puoi mostrarti a me come spirito della terra, mostrati come spirito dell'Etere. Scendimi dall'alto! O anche vieni a me — non importa! — come Divinità tremenda ad atterrirmi il cuore, purché tu non mi abbandoni». E in questo senso interpretando, abbiamo tradotto la chiusa della lirica.

3. CUOR DI POETA (*Dichtermut*: HELLING., IV, 41; ZINKERN., I, 210; ZINK.-MICH., pag. 141). — Abbiamo, di questa lirica, due redazioni. Preferimmo per tradurla la seconda, perché la prima esce in essa resa più perfetta dal lavoro elaborativo. — Nella lirica *Incoraggiamento*, vedemmo Hölderlin validamente sperare il prossimo avvento d'una nuova Età dell'oro sulla terra. — Questo avvento (sviluppa ora qui), lo preparano i Poeti: che sono, e debbono essere, i condottieri eroici dell'umanità verso la sua rigenerazione, sotto lo stimolo d'una specie d'imperativo categorico kantiano, al quale attingono il coraggio di nulla temere nell'assolvere il loro altissimo compito. — Il poeta non

può essere un solitario. Se si apparta, tradisce la sua missione. Bisogna ch'egli viva tra gli uomini, per costituire tra gli uomini l'energia coesiva. Come il sole ripartisce la luce ai poveri e ai ricchi e regge nel tempo fugace i mortali diritti verso di sé con le dande d'oro dei raggi, — così il Poeta a poveri e a ricchi ripartisce la sua illuminazione spirituale e regge nel tempo fugace i mortali diritti verso l'alto. Che cosa importa se ogni giorno il sole tramonta? Egli sa bene di muovere incontro al suo destino occiduo. E tuttavia procede sereno per l'itinerario prefisso. Similmente, occorre che i Poeti sappiano d'essere uomini anche loro, soggetti al destino umano: morire; e che si preparino a morire con la serenità stessa, con il cui il sole ogni giorno declina. A ogni tramonto, corrisponde il successivo sorgere di un'alba. Per ogni Poeta che muore, un altro Poeta nascerà domani. Importa solo che la fiaccola non si spenga: che si tramandi accesa di Poeta in Poeta. Occorre infine che ogni Poeta sappia morire la morte bella. La morte che avviene, cioè, nella gioiosa consapevolezza di avere austeramente vissuto, in obbedienza all'alto imperativo categorico: « Servire, con la Poesia, gli Ideali dell'umanità. Battersi, con la Poesia, per il trionfo di quegli Ideali fra i popoli ». — Anche le tre successive ultime odi hōlderliniane svolgeranno ormai, in varietà di elaborazioni, il tēma unico di questa divina missione del Poeta sulla terra.

4. MISSIONE DEL POETA (*Dichterberuf*: HELLING., IV, 145; ZINKERN., I, 190; ZINK.-MICH., pag. 128). — *Cuor di poeta*, infatti, la lirica precedente. *Missione di poeta*, questa che segue. Un tēma, la missione del poeta, che, tornando variamente elaborato in tutte le tappe del cammino di Hōlderlin, giustifica la formula

escogitata dal filosofo contemporaneo Martin Heidegger per definire Hölderlin. La formula, cioè: Hölderlin il Poeta della Poesia. — Questa ampia ode non è se non lo sviluppo dell'altra, brevissima, intitolata *Ai nostri grandi Poeti*, che vedemmo tra le liriche del tempo di Homburg. I primi versi ripetono pertanto quasi identici, in questa elaborazione ampliata, i pochi di cui si compone la precedente. — Il Poeta è qui riparagonato a Diòniso. Come l' Iddio squassante il tirso si spinse in fino all' India a risvegliar le genti umane dal letargo lungo col sacro dono del Vino, così il Poeta (l'Angelo del nuovo Giorno veniente dopo la Notte secolare, che dura da quando è tramontata l'epoca d'oro dell' Ellade classica) assume oggi il compito di ridestare, col sacro dono del Canto, le genti cadute in un nuovo letargo. Ma col sacro dono di un Canto, che non attui la formula profana dell'Arte per l'Arte (evocazione di forme belle della Natura o di gesta dell'umanità); che sia, piuttosto, — come la poesia orientale e greca — annunciazione e rivelazione agli uomini di quel Divino, di cui i Poeti autentici debbono sentirsi ed essere in terra depositarii, interpreti e sacerdoti, in quanto il Divino, nell'epoca scaduta e corrotta, soltanto agli occhi dei Poeti autentici si manifesta; e solo per opera della loro mediazione, il Divino è destinato a ridiscendere sul mondo da quelle sfere ultraterrene, in cui da gran tempo scomparve. Ai Poeti spetta pertanto farsi sempre piú vicini alla Divinità; entrare, attraverso la rituale celebrazione del Canto, sempre in maggior domestichezza col Dio, per quindi comunicarlo all'umanità da redimere, accostando così l'umanità stessa al Divino. — L'uomo è ben giunto a scoprire, numerare, denominare con l'arma del telescopio le stelle: corpi fisici; potenze celesti materiali.

Questo, il còmputo della Scienza. Alla Poesia invece, e ai Poeti, s'impone il còmputo di rivelare agli uomini — e di far anzi durevolmente tornare fra loro — ben altre potenze celesti. Quelle che tutte si riassumono e si potenziano panenteisticamente nell'essenza, una e molteplice, del Divino. — In ispecie nelle ultime strofe, il testo originale è di arduissima interpretazione. Noi abbiamo cercato d'interpretarne traducendo la lettera e lo spirito, sempre alla luce della fede, del pensiero e della mitologia hölderliniani.

5. IL FIUME INCATENATO (*Der gefesselte Strom*: HEL-LING., IV, 56; ZINKERN., I, 213; ZINK.-MICH., pag. 143). — Una lirica che lo Hellingrath fa risalire, con ogni probabilit , al periodo tra il gennaio e il maggio 1801, durante il soggiorno di Hölderlin ad Hauptwyl in Svizzera. — Gi  avvertimmo, nel definire le precedenti Liriche della Natura, che la poesia hölderliniana non   mai, in esse, soltanto descrittivo-evocativa: ma descrittivo-evocativa, in funzione metaforica e mitica. Bisogna pertanto riuscire ad appercepirla e a sentirla in un duplice piano. Il piano della superficie descrittivo-evocativa, dietro il quale alla nostra sensibilit  s'impone di captare un secondo piano pi  profondo, mitico, che risulta metaforicamente implicito ed espresso nel primo.   ci  che accade anche nella lirica *Il fiume incatenato*. La quale resta fra le pi  potenti di Hölderlin, proprio per la straordinaria coerenza stilistica tra « idea » e « rappresentazione simbolica dell'idea stessa in un metaforico mito naturalistico ». — In primo piano.   inverno. Un inverno, che volge al suo termine. Il poeta scorge un fiume irrigidito, da mesi, nei propri ghiacci. E gli sembra un giovine Iddio, il quale, dimentico della sua divina potenza, si sia addormentato,

stretto in catene, in una inerzia vergognosa ed imbellè. Ma ecco che, d'un tratto, il giovine Iddio avverte i primi soffi della Primavera. E allora, si ridesta. Agguanta le catene (i ghiacci), le spezza, le scaglia contro le sponde risonanti. E riprende la sua corsa, tra il ridestarsi intorno dei monti e dei boschi, tra un gioioso rifremere intorno della terra rinascente. Adesso, il giovine Iddio, decaduto a schiavo durante il lungo periodo dell'inerte sonno invernale, torna ad essere divino. Nessuna forza avversa piú lo trattiene dal correre verso la propria foce, dove potrà riconfondersi con gli Dei immortali: l'Etere e l'Oceano, fra loro stessi alla lor volta confusi. — Questa, alla superficie del primo piano, la lirica *Il fiume incatenato*. E già la potenza evocativa del fenomeno naturale basterebbe a darle pregio. — Ma in un secondo piano, il fenomeno naturale evocato s'illumina balenando di un senso simbolico interiore. È il mito dell'Eroe che, dopo un lungo periodo d'inerzia, in cui sembrava dimentico delle sue origini divine e della missione da quelle origini derivante come un imperativo categorico etico, — d'improvviso, al soffio del Tempo (la Storia), che fuori si trasmuta da Inverno (umanità scaduta e corrotta) in Primavera (umanità rinascente), riavverte la propria divinità, riassume la propria missione, spezza le catene del lungo indugio; e riprende il corso trionfale fra l'umanità irrorata dalla sua benefica potenza e per ciò rifiorente, così come rifioriscono le contrade irrorate dalla benefica potenza delle disciolte acque fluviali. — Anche, nel mito si esprime forse uno stato d'animo del poeta stesso ad Hauptwyl. Egli stesso, Fiume in catene, ha attraversato un periodo di letargo spirituale, in cui sentiva dentro ghiacciarglisi le sorgenti del canto; e spengersi il senso della propria

missione di poeta, militante per il ritorno di una nuova Età dell'oro sulla terra. Ora, invece, si ridesta. E nel mito del fiume che riprende il corso, si rappresenta il destino di Hölderlin, a cui d'un tratto si dissuggellano dentro le sorgenti del canto e risorge il senso dell'alta missione. — Bisogna saperla leggere e sentirla così, scavando in profondità, questa magnifica lirica hölderliniana. Con i nostri sensi aderenti alla stupenda evocazione naturalistica di primo piano: ma anche desti a percepire ciò che simbolicamente si muove nel secondo piano metaforico, piú profondo. Allora, ogni parola acquista un suo significato pregnante: e si ricolma di poesia, fino a traboccarne. Assume — ci si consenta l'immagine — come il valore d'una particola, che nella materia ond'è composta reca infusa la vita potente dello spirito divino in essa materia transustanziato. — Della lirica *Der gefesselte Strom*, abbiamo una seconda redazione intitolata *Ganymed*. Noi preferimmo tradurre il testo del primo getto, in cui « idea » e « mito rappresentativo dell'idea » ci parvero meglio fusi, senza residui concettuali fantastici e stilistici.

6. IL CANTORE CIECO (*Der blinde Sanger*: HELLING., IV, 57; ZINKERN., I, 200; ZINK.-MICH., pag. 135). — Anche questa lirica famosissima (come *Il fiume incatenato*, tra le piú potenti odi di Hölderlin), va letta come avvertimmo e chiarimmo che dovesse esser letta la precedente. — Nei primi trentun versi della riduzione italiana, — è un poeta cieco. Ma non cieco dalla nascita. Un poeta, divenuto cieco nel tempo. Le sue pupille non sono piú atte ad appercepire come una volta, all'alba, la rinascente meraviglia della luce. La rievoca adesso dentro di lui, quella meraviglia, con disperata nostalgia, la tenace memoria dei sensi, che non è piú

attualità sensitiva. E il pensiero, dentro, ricrea forme d'amore e di dolore con la materia evanescente dei ricordi. Ma la luce esteriore, come non impressiona, così non avviva le spente pupille. Il poeta accecato siede silenzioso e solo, ravvolto anche di giorno nell'infinito involucro della Notte, in cui è come bandito, esiliato e costretto. — Ed ecco nei successivi versi (32-46), avvenire un prodigio. A poco a poco, al senso della vista perduta subentra, acuito e moltiplicato, un nuovo senso: e sostituisce anche l'altro ormai distrutto. Subentra, a sostituire la vista, l'udito. Ed è, per reazione, così miracolosamente captante questo senso nuovo che, se gli occhi del poeta cieco non percepiscono più la luce, la percepisce invece, tradotta in suono con la sua intensità, l'udito. La percepisce, quando il sole la effonde dallo zenit del mezzogiorno, *sub specie* di un immenso rombo, che fa tremare la casa, risonare intorno le montagne e le selve. E non appena il sole scompare a occidente, l'udito acutissimo del poeta cieco séguita ad avvertirne l'itinerario notturno, dal tramonto all'aurora, in lontane plaghe misteriose. — Ma, con gli ultimi versi (47-fine), un prodigio anche più grande avviene. Un'intima fede — fede dello spirito indomito — interpreta adesso nel poeta cieco, sempre attraverso l'udito, il suono di quel cammino non più come il suono del cammino di Helios: il sole; sibbene come il cammino sonoro di un più possente Nume. Del tonante Zeus: l'Iddio supremo, che presiede alle sorti umane: e che queste sorti motiva, regge, attribuisce e comanda. Il poeta cieco avverte allora il proprio destino indissolubilmente legato all'itinerario che quell'Iddio percorre nella Notte. Dopo la Notte dell'umanità (dopo l'epoca di scadimento e di corruttela, in cui Hölderlin vive con i propri simili

contemporanei) — l'alba di un nuovo Giorno è per nascere al mondo: il ritorno degli Dei sulla terra, fra gli uomini. È un'alba, per percepire la quale occorre che si spengessero gli occhi fisici del poeta; e che a questi occhi fisici, si sostituissero altri occhi interni, spirituali: laborioso prodotto dell'anima. Il corso di Helios-Zeus nella Notte, infatti, solo questi rinati occhi interni del cantore cieco lo avvertono, mentre non è avvertito dagli occhi fisici degli altri uomini. Ora, infine, non più l'udito del cantore cieco percepisce il Giorno. Lo percepiscono novamente anche gli occhi di lui. Non più le pupille che vivono, periture, a fior della carne. Ma quelle altre pupille, immortali, che splendono a fior dello spirito. Avvertono esse intorno la vita, la gioia della luce, fluire, resa più spirituale, come una sorgente di polle d'oro traboccante da un calice sacro. Ed è così pieno e tumultuoso adesso nel cantore cieco divenuto veggente l'émpito della beatitudine, che gli sembra di non poter più contenerlo entro il fragile cerchio del proprio involucro umano. E invoca che la vita lo abbandoni, per metter fine a una ebrietà così intensa e divina, da tradursi in sofferenza fisica. — Il simbolo non ha bisogno d'esser chiarito, per chi conosce ormai i sensi della poesia holderliniana. Bene sta questa potentissima lirica a concludere la serie delle odi scritte dopo la fuga da Homburg; e a introdurci nella immensa selva dodonèa dell'ultima lirica di Hölderlin: delle ultime elegie e degli ultimi inni. Possiamo e dobbiamo accostarci ad essi, avendo sempre innanzi agli occhi l'immagine del loro poeta, così come lo stesso Hölderlin l'ha magicamente creata in questo mito del cantore cieco, rifatto veggente dalle potenze dello Spirito e dalla luce della Poesia. È per questa metafisica sovrumana veggenza, che nel-

l'ultima lirica fu possibile alle pupille interiori di Hölderlin affisarsi, prima di spegnersi nella follia, per entro le ruggianti ultraterrene fucine, in cui la volontà degli Dei va foggiando le misteriose sorti dell'umanità sulla terra. — Anche della lirica *Il cantore cieco*, abbiamo una seconda redazione intitolata *Chiron*. Anche qui, abbiamo preferito il testo del primo getto, per motivi analoghi a quelli che ci fecero preferire il primo getto *Der gefesselte Strom* alla seconda redazione *Ganymed*.

II. LA TRILOGIA DELLE ULTIME ELEGIE.

L'ordine in cui abbiamo qui disposto le ultime elegie di Hölderlin — *Ritorno in patria*; *La Festa d'Autunno*; *Pane e Vino* —, non tanto ci è stato suggerito dal criterio esteriore della successione cronologica secondo le congetture dello Hellingrath; quanto dall'intimo concatenarsi, dialettico-poetico, dei tre componimenti in un processo di sviluppo, per cui il secondo sembra derivare dal primo e il terzo dal secondo. I tre componimenti costituiscono, pertanto, una vera e propria trilogia, come risulterà dalle tre analisi interpretative che seguono.

I. RITORNO IN PATRIA (*Heimkunft*: HELLING., IV, 107; ZINKERN., I, 297; ZINK.-MICH., pag. 192). — Questa lirica fu composta nella seconda metà dell'aprile 1801, quando appunto, dopo i tre mesi trascorsi ad Hauptwyl precettore presso i Gonzenbach, — congedato bruscamente, forse a causa dei primi sintomi di squilibrio —, Hölderlin tornava al focolare di Nürtingen come dopo le fughe da Jena e da Homburg,

rottame di un terzo naufragio. — Un tèma, quello del ritorno in patria, che vedemmo già piú volte precedentemente trattato. Carissimo, dunque, all'estro hölderliniano, perché offriva ogni volta al poeta il modo di tradurre in lirica una esperienza replicatamente vissuta. L'elegia *Ritorno in patria*, collocata qui al proprio posto nel divenire della Poesia di Hölderlin, sta a confermare come in sostanza i suoi temi seguitino ad essere, fino al limite occiduo, i medesimi sempre. La potenza hölderliniana consiste allora (lo avvertimmo al cap. II della nostra *Iniziazione*) nella sua meravigliosa capacità di moltiplicare le « variazioni armoniche » sempre intorno agli stessi, e per di piú pochissimi, motivi tematici.

Come la lirica *Il viandante* del periodo di Francoforte (che potrebbe intitolarsi pure benissimo *Ritorno in patria*), anche questa lirica appare organicamente costruita in due blocchi di tre grandi strofe ciascuno. — Un primo blocco (strofe 1-3) crea l'evocazione del paesaggio miticamente trasfigurato, in cui era scorsa, tra il gennaio e l'aprile 1801, la nuova lontananza del poeta randagio dalla patria: il paesaggio svizzero nei dintorni di Hauptwyl, tra la chiostra ieratica solenne e misteriosa delle Alpi. Nella lirica *Il viandante*, ricordiamo, costituivano analogamente il primo blocco i due contrapposti paesaggi dell'Equatore e del Polo, metaforici di Waltershausen e di Jena sul piano mitico raffigurante le esperienze colà vissute da Hölderlin. — Contro quel primo blocco evocativo del paesaggio lontano, sta, nella lirica *Ritorno in patria*, il secondo blocco simmetrico, pure di tre strofe (4-6), con l'esaltazione della patria sveva, a cui il poeta dopo la lontananza ritorna: la casa materna di Nürtingen. Né piú né meno di quanto riscontrammo nella lirica *Il*

viandante, al cui rifacimento Hölderlin aveva d'altronde atteso ad Hauptwyl. — E tuttavia, pur costituendo una elaborazione mitico-lirica dell'identico tèma, *Ritorno in patria* non ripete affatto, vedremo, *Il viandante*.

PRIMA PARTE (strofe 1-3). — Il motivo tematico generale di questa parte potrebbe definirsi, allora: «trasfigurazione mitica del paesaggio lontano». Ma nella stessa Prima parte, le tre singole strofe si articolano secondo lo sviluppo di tre motivi tematici subordinati e particolari. Rispettivamente, i seguenti: la chiostra sublime delle Alpi; il mondo etereo, divino, che a quella chiostra sublime sovrasta; i familiari in attesa a Nürtingen, e la traversata del Lago di Costanza nel ritorno in patria. — La prima strofa elabora dunque il tèma subordinato e particolare «la chiostra sublime delle Alpi». Hölderlin aveva scritto da Hauptwyl, ricordiamo, a Landauer: «Innanzi alle Alpi che sono qui intorno a distanza di poche ore, resto sbalordito ogni volta. Non ho mai provato un'impresione simile. Le Alpi sono una meravigliosa leggenda venutaci dalla giovinezza eroica della nostra madre Terra. E ci rammentano l'antico Caos creatore, mentre riguardano giù nella loro calma, e in un piú chiaro azzurro scintillano di notte e di giorno, sulle loro nevi, il sole e le stelle». La prima strofa di *Ritorno in patria* non è se non la parafrasi lirica di questo preciso stato d'animo del poeta ad Hauptwyl. Le Alpi non vi appaiono *sub specie* di uno scenario naturale, descritto dall'esterno; ma piuttosto colte e interpretate — nell'attimo in cui sorge il sole — come l'immensa fucina, ove il Caos primigenio sembra continuare a elaborarsi in Cosmo, tra una zuffa di elementi scatenati in tumultuosa emul-

sione. Zuffa non di odio; sibbene d'amore, secondo una cosmologia filosofica e una filosofia cosmologica di evidente derivazione eraclitèa. In quella gigantesca fucina, il cosmico travaglio non si scandisce sull'unità di misura dell'ora, ma sull'unità di misura del giorno. — La seconda strofa elabora, dicemmo, il tèma subordinato e particolare « il mondo etereo, divino, che alla chiostra sublime dell'Alpi sovrasta ». Da Hauptwyl, rammentiamo, Hölderlin aveva scritto alla sorella: « Anche tu resteresti sbalordita come me dinanzi a queste eterne corruscanti montagne. Se un Dio di potenza ha un trono sulla terra, questo trono è sovra quei vertici stupendi ». E la seconda strofa sviluppa appunto questo motivo. Il poeta dalla chiostra dell'Alpi solleva lo sguardo piú in alto, oltre le cuspidi: negli spazii eterei, dov' è silenzio mistico e pace divina. Quivi infatti, ha sua dimora eterna l'Iddio supremo, che nella mitologia hölderliniana già conosciamo sotto il nome di Etere: l'elemento spirituale per eccellenza, di cui s' incinge il grembo della madre Terra. A questo Iddio, si rivolge adesso il poeta. Abita egli perfino al di sopra della luce diffusa tra cielo e mondo. Da lui, hanno vita e destino le creature tutte viventi. Così, che impera non soltanto sulle vicende del tempo e delle stagioni; ma anche sulle vicende dei singoli uomini; ma anche sull'ètere e sul susseguirsi dei grandi eventi storici, regolando le albe, i meriggi e i tramonti dei popoli. — Terza strofa. Il passaggio dalla prima alla seconda strofa, attraverso i motivi « chiostra delle Alpi » e « Divinità eterea sovrastante alla chiostra e imperante sulle sorti umane », conduce ora il poeta al commosso ricordo dei familiari, che lo attendono alla casa materna. Su di essi, e piú in genere sulla patria sveva lontana, Hölderlin invoca le benedizioni del-

l'Iddio supremo. Faccia l'Iddio supremo che non giunga inattesa e impreparata, colà, l'ora del Destino! L'ora, cioè, in cui una nuova « umanità » è per tornare a incarnarsi sulla terra, proprio entro i sacri confini spirituali di quella patria. E la strofa si chiude (chiudendo insieme anche la Prima parte della lirica) con l'evocazione del poeta, che traversa il Lago di Costanza e approda alla riva germanica, dove riceve il saluto festoso della natura e quello fraterno degli uomini, nella *Heimat* ritrovata dopo la lontananza.

SECONDA PARTE (strofe 4-6). — Il motivo tematico generale di questa parte, lo definimmo « esaltazione della patria sveva ». Gli ultimi versi della terza strofa ci avevano condotti, col poeta, fino alle soglie della patria raggiunta. All'inizio della quarta, il reduce saluta Lindau: la prima città germanica in cui s'imbatte. E la saluta come qualcosa di sacro che a lungo nella lontananza aveva rimpianto: e che, ora, ritrova con cuore commosso. I patrii nomi geografici, pronunziati dalla commozione lirica di Hölderlin, suonano nel contesto di *Ritorno in patria* con un magico timbro epico e ieratico, simile a quello con cui sentimmo risonare, nel carne *L'arcipelago*, i nomi geografici dell'Ellade: monti, fiumi, città. Lindau, per esempio, non è qui un qualsiasi fonema toponomastico. Ma il bel nome squilla, miticamente attribuito a una personificazione poetica: e in essa s'incorpora. È, Lindau, una fra le Porte ospitali della terra germanica. Nella duplice possibilità che offre di allontanarsene per due diversi itinerarii, la città risveglia in cuore al poeta due impulsi antitetici. Quello di salire per un tratto il Reno e di scendere poi giù verso l'Italia (il rinato anelito, cioè, di una nuova migrazione); e

quello, invece, del ritorno in patria. Ma il secondo impulso — il quale è poi la ragion stessa, patetica, dell'elegia —, subito prevale. E il poeta si lascia attrarre incontro alla valle nativa del Neckar. Più precisamente, incontro a Nürtingen: il luogo, in cui si era svolta la sua infanzia beata, assunta in grembo alle Divinità degli elementi. — Nella quinta strofa, Hölderlin è giunto alla casa materna. Quivi, lo accolgono i familiari. Quivi, le aure dell'infanzia remota gli traggono dal fondo del subcosciente la stessa gioia, la stessa pace di allora: quelle ch'egli scorge ribrillar negli occhi delle creature dilette, lasciate colà e non mai avventuratesi in perigliose lontananze fra i tempestosi flutti della vita... Sul suolo della *Heimat* ritrovata, il poeta vede inarcarsi nei cieli un arcobaleno di pace. Pace, dopo la tempesta. Mentre egli scrive, è recente (9 febbraio 1801) quella pace di Lunéville che metteva fine, nell'Europa insanguinata, alla seconda guerra di coalizione antinapoleonica. Aveva scritto allora, vedemmo, alla sorella da Hauptwyl: « Scrivo a te e ai nostri cari nel giorno in cui fra noi tutto è come pieno d'una notizia: la pace conclusa. Poiché mi conosci, non ho bisogno di esprimerti quale sia, in proposito, il mio stato d'animo. Il chiaro azzurro del cielo e il purissimo sole sovra le Alpi vicine sono tanto più cari a' miei occhi in questo momento, in quanto non avrei saputo altrimenti su quale obbietto rivolgerli, nell'émpero della mia gioia. Io credo che, adesso, un'epoca buona incomincerà per il mondo: i giorni della bella umanità, con una loro bontà senza paura, con dei loro intendimenti lieti e santi, semplici e insieme solenni ». Come già in questo passo di lettera, Hölderlin trasferisce nella quinta strofa di *Ritorno in patria* l'evento « pace di Lunéville » dal piano storico al piano della propria



mitologia poetica e della propria fede religiosa. Lo inserisce, dunque, in quella sua indòmita fiducia nell'avvento di una umanità migliore, che è come il cardine intorno al quale ruota tutto il mondo lirico hōlderliniano. Della quasi delira visionaria certezza che la pace conchiusa sia per aprir finalmente le porte al ritorno di una nuova « bella umanità » (*schöne Menschlichkeit*), è tutta traboccante questa quinta strofa. Il poeta gioisce di poter nei prossimi giorni, ripercorrendo i paesaggi beati e adorati della *Heimat* insieme con i proprii familiari, avvertire diffuso intorno nella natura il senso dell'avvento sulla terra di quella nuova « bella umanità ». Ma il prodigioso avvento è subordinato al ritorno dei Numi tra gli uomini. Gli Dei, anzi *das Göttliche*, anzi il Divino, tornerà adesso a vivere nel mondo con gli esseri tutti, così com'era vissuto ai tempi dell' Ellade classica. Dai lunghi colloqui sulle Alpi col Dio Etere, il poeta sa adesso di quell' imminente ritorno. Depositario della grande novella, sacerdote anzi piú che profeta di essa, si ripromette d' iniziare a quell' Evangelo i familiari adorati. Svelerà loro il mistero di quei proprii alti religiosi colloqui col Dio sovrastante alle cuspidi. E preparerà, così, i suoi diletti al nuovo avvento del Divino tra gli uomini. — Ed eccoci all'ultima strofa, la sesta, conclusiva della Seconda parte; e, insieme, dell' intiera elegia. Sintatticamente avvinta senza punto fermo alla precedente, prosegue anzitutto l' invocazione iniziata al termine di quella. L' invocazione agli Angeli del Tempo e agli Angeli della Casa (i Numi, cioè, che presiedono alle sorti del 1801, segnacolo di pace; e i Numi che proteggono, sospesi sui focolari, la santità e la felicità della vita familiare), perché ripartiscano in tutte le vene dell'umanità vivente *das Himmlische*: la luce spiritual

piena d'amore, che dal cielo infonde di sé le anime dei credenti nella Divinità. Da questo punto, la strofa di chiusa della grande elegia assurge a quegli alti significati religiosi, onde l'intera elegia è motivata; e che dalla strofa di chiusa refluiscono a illuminarla tutta quanta. Il poeta avverte che dell'Iddio (da cui s'ebbe il messaggio divino d'oltre le cuspidi alpestri; e di cui a lungo ha taciuto) potrà finalmente pronunziare il nome e rivelare l'essenza, non appena gli avvenga di ritrovarsi intorno al desco in un convito mistico, rituale, con i suoi familiari. È evidente qui la reminiscenza dell'Ultima Cena, ove Cristo ripartì i carismi del Pane e del Vino agli Apostoli: e sotto la duplice specie, attraverso gli Apostoli, all'umanità tutta quanta, il Divino. Qui, Hölderlin si rivela, come forse mai prima d'ora, consapevole della missione religiosa affidata alla propria Poesia. La missione di nominare il Divino e di cantarlo, perché, evocato come in un rito orfico dalle magiche potenze della Poesia, torni a scendere verso l'umanità per redimerla; e riconduca sulla terra un'epoca anch'essa divina, come quella che una volta sola al mondo s'era tradotta in realtà vivente di storia: al tempo della Grecia periclèa. E in questa chiusa orfica, si preannunzia già la terza grande elegia, la più grande del ciclo: l'elegia *Pane e Vino*.

Il lettore volonteroso si compiaccia di rileggere adesso la lirica *Il viandante*, che nel *Primo Tempo* di Francoforte tratta il medesimo tema del ritorno in patria. E misurerà, allora, a pieno in che cosa consista il prodigioso sviluppo a spirale, sempre intorno agli stessi motivi, della Poesia di Hölderlin.

2. LA FESTA D'AUTUNNO (*Die Herbstfeier*: HELLING., IV, 114; ZINKERN., I, 291; ZINK.-MICH., pag. 188). —

È la seconda delle tre ultime elegie di Hölderlin. Reca sovente il titolo di *Stuttgart*: « Stoccarda ». Ma noi preferimmo attribuirle quello di *Herbstfeier* — « Festa, o Rito, d'Autunno » —, con cui apparve nel 1807 sul *Musenalmanach* del Seckendorf. Non soltanto perché è piú poetico; ma anche perché ci sembra che definisca meglio il t ma trattato dall'elegia. La quale non   infatti se non la celebrazione lirica della Vendemmia, miticamente trasferita in una Festa, o Rito, dell'Autunno. Celebrata fra una comunit  di poeti stretti dal vincolo dell'amicizia e accesi per i sacri Ideali dell'umanit , intorno al desco ove sono i carismi del Pane e del Vino, la Festa d'Autunno ha in s  la potenza di ottenere che sulla comunit  discenda l'essenza di quel Divino, di cui i Poeti sono i sacerdoti in terra. Come il precedente, anche *La Festa d'Autunno* preannunzia cos  il terzo, e massimo, componimento della trilogia: il prodigio di *Pane e Vino*. — Quando fu composto? Poich  *Stuttgart*   l'altro titolo suo, e poich  tratta il motivo autunnale, alcuni esegeti di Hölderlin lo attribuirono all'autunno 1800, che il poeta fuggito da Homburg trascorse appunto a Stoccarda. Noi riteniamo di poter accogliere piuttosto la congettura dello Hellingrath, il quale fu indotto, dalla lingua, dallo stile poetico e dal pensiero dell'elegia, a fissarne la data di composizione al successivo autunno 1801, che vide nascere con ogni probabilit  anche la terza grande elegia *Pane e Vino*, di cui *La Festa d'Autunno*, con *Ritorno in Patria*, viene cos  a costituire, come dimostreremo pi  oltre, il preludio. Che *La Festa d'Autunno* non fosse stata composta a Stoccarda, ma che piuttosto a Stoccarda solo la fantasia visionaria di Hölderlin ne trasferisce in un *raptus* lirico gli eventi, — sta a confermarlo, a parer nostro, il finale: ove il poeta esplici-

tamente rivela, in un brusco risveglio drammatico, il *raptus* appunto allucinato con cui l'elegia fu composta. — Anche *La Festa d'Autunno*, come *Ritorno in patria*, presenta la struttura di sei ampie strofe, articolate in due blocchi simmetrici di tre strofe ciascuno. Nella Prima parte, al ritorno del sacro Autunno, Hölderlin invita l'amico poeta Siegfried Schmidt, cui l'elegia è dedicata, a recarsi in Isvevia, e più precisamente a Stoccarda, per celebrarvi con lui e con altri amici la Vendemmia come un rito appunto di Autunno. E da Stoccarda gli muove incontro sino al natío borgo di Lauffen. Nella Seconda parte, i due poeti risalgono uniti il Neckar verso Stoccarda. Celebreranno qui la Festa di Autunno... Ma tutto questo, non è che sogno. Sogno deliro, che Hölderlin sogna ora, nell'autunno 1801, a Nürtingen: memore del precedente autunno, trascorso a Stoccarda fra i poeti amici. E al termine dell'elegia, infatti, sta il brusco risveglio drammatico, cui sopra accennammo. — Il poeta aveva conosciuto Siegfried Schmidt a Francoforte. Questi, abitando presso Homburg all'epoca del soggiorno di Hölderlin colà dopo il distacco da Suzette Gontard, era stato di pietoso conforto all'amico.

PRIMA PARTE (strofe 1-3). — Strofa prima. È una potente evocazione del reduce autunno con le prime piogge refrigeranti, dopo l'arsura estiva. Di un autunno, che torna a inebriare di sé, come la natura e gli animali, così anche gli abitanti della città; e i viandanti, cioè i poeti, che sono costretti non tanto dalla propria inquietudine, quanto dalla propria missione di annunziatori del Divino tra gli uomini, a migrare errabondi di terra in terra. Inghirlandati di pampini e di canti; col sacro bordone anch'esso adorno,

come un tirso, di pampini e di grappoli: del tutto simili ai seguaci antichi di Dioniso. — *Strofa seconda*. Non inutilmente — dice Hölderlin all'amico poeta Siegfried Schmidt —, i Numi hanno dischiuso con l'autunno alla città le porte; e fatto che, da queste, beatamente le strade portassero fra i campi. Tutto, anzi fu predisposto dai Numi così, perché gli uomini possano celebrare nella Vendemmia il sacro rito dell'Autunno. La festa della Vendemmia, raccogliendo gli uomini in gioiosa comunità, infrange i loro singoli egoismi, fa loro sentir più profondo il senso d'una vicendevole solidarietà umana, li stringe in una vera e propria famiglia intorno a un desco comune. A questo desco, ove consumano insieme, come in una nuova cena mistica, il Pane e il Vino, — scende allora, chiamato dalla concordia dei fedeli, scende allora *das Göttliche*: l'essenza della Divinità. E le voci dei fedeli, fuse nel canto corale secondo la tipica frequente usanza germanica, costituiscono il simbolo sensibile di una comunità religiosa, che anche gli spiriti dei cantori fonde in un unisono di reciproci sensi affettivi. A questo Rito di Autunno, a questo mistico sacrificio della Vendemmia, Hölderlin invita l'amico poeta Siegfried Schmidt. — *Strofa terza*. Ma non si limita soltanto a invitarlo. Da Stoccarda gli muove anzi incontro verso i confini tra la Svevia e lo Hesse, dove l'amico soggiorna. Fino a Lauffen. Fino al borgo nativo, da cui Hölderlin era emigrato quattrenne a Nürtingen con la madre, dopo le nuove nozze di lei. A Lauffen, con Siegfried Schmidt, il poeta visita, commosso, la tomba paterna. Ed esalta, evocate dai ruderi dei castelli feudali, le ombre magnanime dei grandi Eroi indigetì: il Barbarossa, il Duca Cristoforo del Württemberg, Corradino di Svevia. I due amici si abbandonano

all'estro ispirato di altissimi sentimenti patrii e familiari. Resta così aperta la via ai profondi significati religiosi, in cui culminerà la Seconda parte.

SECONDA PARTE (strofe 4-6). — Con la terza strofa, si è conchiusa la Prima parte dell'elegia. Con la quarta, ha inizio la seconda. Nel blocco simmetrico di tre nuove strofe, equilibranti esatte la misura del blocco ternario precedente, essa evoca il pellegrinaggio dei due amici poeti, a piedi, da Lauffen a Stoccarda, per la prodigiosa vallata del Neckar, incontro al Rito della Vendemmia che celebreranno colà. — *S t r o f a q u a r t a*. Al pellegrinaggio, Hölderlin e Schmidt si accingono, avendo dentro il sacro ricordo degli Eroi indigeti, che infonde nobiltà di sensi ai cuori di chi li rammenta. Errabondi son essi, i due poeti, come gli antichi aedifilosofi greci. Come Empedocle, come Talete, come Solone, che la mitica leggenda ci rappresenta randagi di terra in terra, per diffondere tra gli uomini i messaggi delle loro poetiche filosofie. Discendenti e anzi eredi di quei grandissimi, Hölderlin e Schmidt risalgono adesso (e ispira in entrambi magnanimi sensi, dall'alto, anche l'Etere padre: l'Iddio stesso di quei remoti progenitori gloriosi), risalgono adesso, insieme, la vallata del Neckar: l'incantevole giardino meridionale, che già preannunzia con le dolci aure e con la vegetazione opima, al viandante disceso dal nord, l'Italia mediterranea. Hölderlin lo ricrea, in questa quarta strofa, con una magica potenza descrittiva e interpretativa, impegnata a scavare e a esprimere dalle bellissime forme esteriori del paesaggio il fluido interiore del Divino, in esse profondamente riposto e diffuso. — *S t r o f a q u i n t a*. Il pellegrinaggio dei due amici poeti verso il Rito della Vendemmia è per

volgere al termine. Già si profila all'orizzonte la mèta: Stoccarda. Stoccarda, la regina della *Heimat* hölderliniana, la capitale della Svevia. Hölderlin invoca da lei accoglienza festosa non per sé solo, suo figlio: ma anche per l'ospite ch'egli le accompagna. Benigna verso tutti gli Artisti, e patria di Poeti innumerevoli a cominciare da Schiller, appare da lungi; e sembra una sacerdotessa di Diòniso. Ebra Baccante coronata di fronde, che agita verso le nuvole purpuree i suoi tirsi di pampini, riceverà a braccia aperte i due amici poeti, i quali muovono incontro a una delle sue Feste di Autunno famose. Ed ecco: ha ora inizio l'invocazione ai Numi della grande Patria germanica. Spirituale, se non ancóra politica. Invocazione che proseguirà in buona parte della strofa successiva, di chiusa, a propiziar le Divinità superne verso entrambi i pellegrini. Il poeta riesce qui a conferire un senso di misteriosa potenza a questi Iddii che torneranno un giorno sulla terra fra una umanità redenta: e che per ora, nelle tenebre della Notte perdurante al mondo dal tramonto dell'età periclèa, elaborano i destini del popolo eletto — il popolo tedesco — presago già della redenzione umana ventura a lui commessa. Per ciò vanno intanto educando invisibili, in una insonne faticá, gli efebi germanici a farsi degni dei Padri loro lassú: degli Eroi indígeti assunti in cielo e ormai uniti, in quelle lande ultraterrene, ai grandi spiriti dell' El-lade sacra. — **S t r o f a s e s t a .** Ma cosí sublimi son essi, gli Iddii, che la loro improvvisa rivelazione spengerebbe le pupille e stroncherebbe le ginocchia a chiunque, pertinente all'epoca scaduta e corrotta degli Dei in esilio, si attentasse di muoverle incontro da solo. E nemmeno a due spiriti avvinti fraternamente nella Poesia, come Hölderlin e Schmidt, è dato accostarli

insieme. Soltanto una « comunità di fedeli », sorretto ciascuno da tutti gli altri nella propria inerme debolezza umana, può sperar di reggere alla folgorante potenza di quella rivelazione del Divino. Di qui, la necessità della Festa d'Autunno; e, in essa, svelato il senso orfico del convito, a cui, con Hölderlin e con Schmidt, parteciperanno, stretti in una comunità religiosa, anche tutti gli altri amici poeti di Stoccarda. Il poeta la vede adesso, delirando, questa grande Cena mistica autunnale. Quivi soltanto, è purità divina. Perché soltanto qui i doni dell' Iddio (il Pane e il Vino deposti da Lui sulla nuova mensa eucaristica) acquistano il loro sacro vigore di carismi. Consumati così da una comunità di poeti avvinti in religiosa amicizia, transustanziano in tutti e in ciascuno l'essenza delle Divinità in essi carismi a sua volta transustanziata. Ma a questo punto, con un brusco passaggio di tono — dal tono lirico a quello drammatico —, nei versi di chiusa dell' intiero componimento Hölderlin ci rivela che cosa sia stata questa sua religiosa *Wanderung* verso la Festa di Autunno. Un sogno. Null'altro che un sogno a distanza. Il poeta si ridesta di colpo. Ed è lontano da Stoccarda. Invoca gli amici di laggiú, perché vengano a lui, perché traducano con lui il sogno in realtà... Ahimè! La redenzione dell'umanità non è ancora matura nel tempo. Hölderlin e Schmidt possono oggi anche presagirla e annunziarla... Ma il prodigio avverrà soltanto per i loro tardi nepoti.

3. PANE E VINO (*Brot und Wein*: HELLING., IV, 119; ZINKERN., I, 303; ZINK.-MICH., pag. 195). — Lo Hellingrath ha giustamente osservato che l'elegia *Pane e Vino* rappresenta una base essenziale da conquistare, per chi voglia penetrar profondamente nel mondo del

pensiero hölderliniano. Ma è anche vero che ad affrontarne la lettura e l'interpretazione, occorre prima aver superato tutto il cammino in cui c' impegnammo sin qui. Resterebbe altrimenti, questa elegia, per il lettore ingenuo e improvviso, un mistero suggellato con sette suggelli. Diremo anche di più. Diremo che, mentre la conoscenza di tutta quanta la precedente lirica di Hölderlin qui raccolta può valere come indispensabile iniziazione generica all'elegia *Pane e Vino*, così le due elegie *Ritorno in Patria* e *La Festa d'Autunno* valgono a una altrettanto indispensabile iniziazione specifica. Il paziente cammino percorso ci sarà adesso, d'altronde, a pieno remunerato. Perché pochi componimenti poetici ha la moderna Poesia europea, che per potenza di vertiginoso *raptus* fantastico e per prodigiosa magia espressiva meritino di stare a fronte di questo, in cui il pensiero filosofico più profondo riesce a transustanziarsi in fenomeno lirico, senza il benché minimo residuo razionalistico. Qui veramente Hölderlin poeta-profeta, Hölderlin vate e sacerdote insieme di una propria tipica religione, si svela in tutto il proprio immenso potenziale lirico: e nell'atto stesso dello svelarsi in esso, subito lo attua nella sua forma sensibile adeguata: in velocità di volo e in felicità di canto a piena gola.

Quando fu composta l'elegia *Pane e Vino*? Nel 1801, senza alcun dubbio. Chiunque sia esperto dello sviluppo di Hölderlin in rapporto ai caratteri progressivi d'ispirazione e di stile della sua poesia, non esiterà ad attribuire il componimento a quell'anno. E concordi sono infatti, in proposito, gli esegeti tutti di Hölderlin, lo Hellingrath compreso. Ma lo Hellingrath non ardisce però spingersi oltre nella congettura, sino a precisare l'epoca esatta di composizione, sempre entro i termini

del 1801. Noi sentiamo invece di non essere lontani dal vero, ritenendo l'elegia composta precisamente nell'autunno di quell'anno, e subito dopo *La Festa di Autunno*, — tanto i due componimenti appaiono connessi logicamente e liricamente in un rapporto di dipendenza, che sembra far scaturire il secondo dal primo. Ci sia consentita, anzi, l'immagine: l'elegia *La Festa d'Autunno* è come la pedana lirica, d'onde l'estro di Hölderlin spicca il balzo di volo con cui attingerà i culmini raggiunti con l'elegia *Pane e Vino*. Ma un preannuncio di questa elegia, per quanto vago, lo avvertimmo già e lo rilevammo anche nell'ultima strofa di *Ritorno in patria*. — Determiniamo allora meglio questi preannunzi. Nella sesta strofa, finale, di *Ritorno in patria*, il poeta randagio, reduce alla nativa patria sveva dopo l'esilio in Isvizzera, evoca ispirato e anelante il desco familiare, attorno al quale — non più solo, ma nella ritrovata comunità familiare — sarà per essergli possibile alfine nominar come in un rito religioso quell' Iddio supremo, di cui aveva avuto, tra la chiostra delle Alpi, la rivelazione e il messaggio. Solo innanzi a un desco, che ricorda (in un senso quanto più vago per ora, tanto più suggestivo) il desco dell' Ultima Cena di Cristo fra gli Apostoli — e sul desco immaginiamo appunto i carismi del Pane e del Vino —, solo innanzi a quel desco, sarà consentito al poeta divenire e manifestarsi sacerdote del discoperto Iddio, superata la lontananza e vinta la solitudine. Ebbene: nella *Festa d'Autunno*, alla sesta strofa, anch'essa finale, simmetricamente, questo vago accenno al rito della Cena si fa più chiaro, se pur non esplicito ancora. Il poeta avverte giungere la Notte (occorrerà ricordar questo particolare, perché da una descrizione appunto della Notte sopravveniente, vedremo prendere l'avvio

l'elegia *Pane e Vino*), il poeta avverte giungere la Notte, mentre in compagnia dell'amico Schmidt risale a piedi la vallata del Neckar, da Lauffen verso Stoccarda. Verso la Città santa sveva, in cui celebreranno entrambi in grembo a una ritrovata comunità, nella Vendemmia, la Festa rituale (o Rito festivo) dell'Autunno. Ancóra una volta ora qui, il desco comune, la familiare mensa eucaristica (questa volta, dell'amizizia ispirata) si manifesta a Hölderlin quasi un altare, su cui il Pane e il Vino — non enunziati col loro nome, ma attraverso una trasparente allusione —, sono da lui sentiti come « doni del Dio »: come i carismi, mediante i quali la Divinità in essi transustanziata ha l'impulso, e insieme la potenza, di transustanziarsi a sua volta in una comunità di fedeli. Rileggiamo, infatti, i versi:

*... Ma la notte ormai giunge. Ed oggi ancóra
a celebrar d'Autunno il santo rito,
moviam piú svelto il passo! In noi, trabocca
ricolmo il cuore; ma pur breve è tanto
l'essere nostro! E ciò che il sacro giorno
a queste labbra comandava, amico,
non è potenza in noi di pronunciarlo,
ora, da soli ...*

*Degni compagni, io ti darò. Sublime,
divamperà la fiamma della gioia.
E allora, a noi, proromperà dal labbro,
fatta piú audace, la Parola santa!
Guarda! Nel rito, è purità divina.
Ed i benigni doni dell' Iddio,
che qui sul desco ripartiam tra noi,
han mistico vigore in questa sola
corrispondenza d'amorosi sensi.*

Negli ultimi cinque versi è evidente l'allusione al Pane e al Vino. E in questo senso, la interpretammo anche a suo luogo. Dal contesto dell'intero passo, giova estrarre adesso, per fissarli bene nella memoria, i seguenti principali « nuclei tematici »: 1. Sopravvenire della Notte: e contrasto, appena in accenno qui, fra Notte e Giorno. 2. Necessità di attuare una comunità religiosa, in grembo alla quale ciascun singolo riesca a capire a sentire e a pregar cantando quell' Iddio, che nella solitudine dell' io il singolo non può se non con un vago sgomento intravedere. 3. La mensa di questa comunità, rappresentata come un altare, su cui i carismi del Pane e del Vino acquistano il mistico vigore di aprir la via alla comunità verso un rapimento consapevole tra le braccia del Dio rivelato.

Se ci accostiamo, ora, all'elegia *Brot und Wein*, tenendo presenti quei tre nuclei tematici essenziali, questa ci apparirà, sin dalla prima strofa, un componimento non per sé stante, sibbene inteso a coronare l'intera trilogia delle ultime elegie attraverso il ricco sviluppo fantastico-lirico dei tre « nuclei tematici », appena accennati nel finale della *Festa d'Autunno* e meno vagamente ripresi nel finale di *Ritorno in patria*. Non ci par dubbio, quindi, che dall'analisi dei temi e degli sviluppi di quelle due precedenti elegie, accostata alla analisi seguente dell'elegia *Pane e Vino*, — i tre componimenti si rivelino in una vera e propria connessione lirica (trilogia), svolgentesi nell'ordine: *Ritorno in patria*, *La Festa d'Autunno*, *Pane e Vino*. Di qui, anche la nostra congettura: che in questo preciso ordine cronologico li componesse il poeta; e che, anzi, l'autunno 1801 ispirasse a Hölderlin, senza soluzione di continuità, prima *La Festa d'Autunno* e poi *Pane e Vino*, ove e *Festa d'Autunno* e *Ritorno in patria*

culminano e si potenziano come nel componimento di chiusa di una trilogia organica vera e propria. Che d'altronde, proprio in quell'ordine vadano disposte lette e interpretate le tre grandi ultime elegie, sta a riprovarlo il fatto, testimoniato dallo Hellingrath: nella scrittura autografa in pulito delle tre elegie, conservata a Stoccarda, *Ritorno in patria* appar messa in bella copia insieme con *Pane e Vino*; e fra i due testi stava, originariamente, quello della *Festa d'Autunno*. A quest'ordine, infine, ha creduto di doversi attenere lo Hellingrath stesso nella propria edizione, pur dubitando che l'epoca precisa di nascita dell'elegia *Pane e Vino* possa stabilirsi proprio nell'autunno dell'anno di sicura composizione: 1801.

Esponiamo, adesso, il « tèma fondamentale » di *Pane e Vino*, pur tenendo sin d'ora presente che questo raggiunge la compiutezza della propria espressione poetica soltanto attraverso lo sviluppo elaborativo contrappuntistico ond'è collegato in armonia con gli altri « temi collaterali e subordinati »; e che il fascino dell'elegia deriva proprio, in gran parte, da quel contrappuntistico innestarsi sul « tèma fondamentale » dei « temi collaterali e subordinati », con un vicendevole giuoco di azioni e reazioni. Il « tema fondamentale » è il seguente. Come sul piano della Natura e della diuturna esistenza umana, l'alternarsi della Notte e del Giorno ha il preciso còmplito di alternare col riposo l'attività, — così nella storia dell'umanità si alternano epoche, le quali corrispondono alla Notte; e epoche le quali corrispondono invece al Giorno, per quanto si riferisce al rapporto tra gli uomini e la Divinità. Nelle epoche notturne, gli Dei scompaiono dalla terra. Si disgiungono dalla vita degli uomini. E tuttavia, in queste epoche, gli Dei non sono affatto scomparsi.

Sono semplicemente assenti. Séguitano a proteggere l'umanità. Fanno, anzi, che l'umanità a poco a poco si perfezioni e maturi: che riconquisti la potenza spirituale, e cioè la perfezione etica e religiosa, necessaria a riaccogliere e a sostenere nuovamente la presenza dei Numi sulla terra. A queste Notti, succede sempre alla fine il Giorno. Come nella vita della Natura. Il Giorno: l'epoca in cui gli Dei ritornano al mondo, a convivere con un genere umano tornato degno di Loro. Tuttavia, nelle epoche notturne, quando gli Dei vivono assenti ma non scomparsi dalla terra, lasciano tra gli uomini alcuni segni: a testimonianza che già furono al mondo; e in pegno del sicuro ritorno a venire. Tale, il Vino di Diòniso. Tali, il Pane e il Vino di Cristo. Il quale, in rapporto all'età in cui Hölderlin scrive l'elegia (Notte sulla terra, per la lontananza degli Dei), — è miticamente sentito qui e rappresentato, in un audace tentativo di conciliazione tra religione ellenica e religione cristiana, come l'ultimo dei Numi apparsi al mondo nell'antichità. Non in antitesi, dunque, con Diòniso; sibbene in continuità con Diòniso, — se il carisma lasciato da Diòniso fu il Vino; e Vino ancorà una volta tornò ad essere, con l'aggiunta del Pane, il carisma lasciato da Cristo. Ma la Notte dell'oggi (il sonno in cui, privato dei Numi, giacque e giace l'Occidente dopo la dipartita del Crocifisso sul Gòlgota), la Notte dell'oggi prepara e matura la rinascita dell'umanità, con la nuova epifanía dei Numi tra gli uomini. E questi, frattanto, hanno nel Pane e nel Vino i carismi che consentono ancorà loro di vivere in rapporto con la Divinità invisibile. Nella mitica concezione holderliniana (concezione discesa come sempre dal cervello al cuore del poeta, per tradurvisi in fede religiosa), è dunque, ripetiamo, un tentativo di conciliare in sintesi

i termini antitetici di Paganesimo e Cristianesimo, rappresentati dai nomi e dalle figure di Dioniso e di Cristo. Questo, il « tèma fondamentale » di *Pane e Vino*. Elegia dedicata da Hölderlin al poeta amico Wilhelm Heinse, l'autore del romanzo famoso *Ardinghello*.

Il piú solido commento intorno alla immensa elegia *Brot und Wein* resta pur sempre quello di Emil Petzold, cosí difficilmente accessibile ormai, perché sepolto in un periodico d'Istituto medio (*Gymnasial-programme*, Sambor, 1896-97). A questo commento, pure allontanandosene negli innumerevoli particolari, hanno dovuto riconnettersi i successivi esegeti tutti, lo Hellingrath compreso. E, pur distaccandocene in libertà di sviluppi e di spunti, ad esso ci riconnetteremo anche noi.

Delle tre ultime elegie hölderliniane, *Brot und Wein* è la piú ampia. Contro le sei strofe di *Ritorno in patria* e della *Festa d'Autunno*, ne stanno qui nove: ripartite in tre gruppi di tre strofe ciascuno. Architettura simmetrica, dunque, la quale ha per cifra il numero 3 con il suo multiplo 9. I temi dei tre singoli gruppi possono intitolarsi cosí: 1. *La notte generatrice dell'estro poetico*. — 2. *L'Ellade sacra e la sua scomparsa dal mondo*. — 3. *La realtà religiosa dell'oggi e la profezia della religione a venire*.

PRIMO GRUPPO (strofe 1-3). — Tèma del gruppo: *La Notte generatrice dell'estro poetico*. — Strofa prima. Il poeta s'impegna in una prodigiosa evocazione della Notte sul punto in cui il sole declina, il regno del Giorno finisce; e incomincia quello trasognato e trasognante dell'Oscurità. L'evocazione scaturisce, impostandosi nella frase: *riposa intorno la città*. Si svolge attraverso un succedersi di sensazioni

visive e acustiche notturne, registrate con una magia di stile, e soprattutto di *melos*, che ha pochi precedenti e pochi susseguenti nella storia della lirica tedesca. S'impenna in un rapimento del poeta ad avvertir la Luna come lo spettro, che la terra proietta di sé in cielo; come un qualche cosa, cioè, d'irreale; come l'ombra di un corpo, creata dalla luce scarsa del crepuscolo. Culmina a conchiudersi in una mirabile immagine della Notte, in cui tutte le precedenti notazioni paiono fondersi e potenziarsi. Ebra di sogni, carica di stelle, noncurante degli uomini, trasognata, estranea, — va splendendo chiara, triste e stupenda alle montagne in cima. Questa prima strofa di *Pane e Vino* è spesso riprodotta, staccata dal resto, in antologie della lirica e della letteratura tedesca. E bisogna convenire che neppure Novalis, ne' suoi stupendi *Inni alla Notte*, è riuscito ad attingere, in potenza evocativa, vertici così alti. — **Strofa seconda.** Súbito dopo l'epifanía della Notte rappresentata nelle sue forme esteriori, il poeta scava adesso *dentro* quelle forme per denudarne l'anima piú riposta. Maravigliosi, sono i volontari effetti della Notte sullo spirito degli uomini. La estraneità della Notte alle vicende umane è una superficiale parvenza mendace. La Notte agisce su di noi, senza che la maggioranza di noi sappia riconoscerlo o addirittura avvedersene. Gli uomini preferiscono in maggioranza, per ciò, il Giorno; le cui bellezze e i cui benèfici effetti sono da tutti agevolmente avvertiti. Ma questa difficoltà d'essere compresa, che l'Iddio supremo attribuisce in destino alla Notte, ha nei disegni dell'Iddio supremo un preciso motivo. L'Iddio supremo se ne vale, cioè, come di una pietra di paragone, per scernere gli spiriti eletti dal gregge residuo. Per questi pochissimi eletti, la Notte è la

madre del Giorno. È inoltre, trasferita in terra, una immagine sensibile della Morte: uno specchio, in cui dall'oltretomba la Morte si preannunzia e si svela nella sua divinità. Se la maggioranza degli uomini predilige il Giorno semplice chiaro esplicito alla Notte complessa di sensi oscura e reticente, — v' ha pure qualche limpido occhio che ama affisarsi nell'ombre sue misteriose. L'occhio, cioè, di quegli Eletti fra gli eletti, di quei Randagi (*Irrende*), in cui Hölderlin identifica i poeti: gli invasati dal Nume, trasmigranti di contrada in contrada per annunziar l' Iddio, del quale sono i profeti gli araldi e i sacerdoti. Nel vocabolo *Irrende* giuoca dentro anche un po', per un sottinteso richiamo, il significato di « dementi ». Perché i poeti sono, insomma, anche coloro che deragliano, in *raptus* di demenza lirica, dai binarii della comunità razionale e raziocinante. Ma la Notte non è, tuttavia, un qualche cosa che prenda essenza attraverso la venerazione de' suoi pochi fedeli. Esiste anzi autonoma, in libertà di spiriti perenne. E allora, al termine della seconda strofa, Hölderlin le si rivolge, perché ai poeti conceda la forza di attendere l'alba del nuovo Giorno; l'oblio del faticoso vivere; la divina ebbrezza dell'estro; e, insieme, il rapinoso eloquio in cui il potenziale dell'estro divenga, in realtà di canto, effettuata Poesia. Se dunque la Notte, nella precedente strofa evocativa, ci era apparsa ignuda in tutti i fascini delle sue forme esteriori, — ci si rivela qui nella ben più intima nudità dell'anima sua. Simbolo di un sopramondo antitetico alla realtà dell'ognigiorno: quello, in cui i poeti riescono a « uscir di sé », dal proprio involucro umano, per essere veramente Poeti. — Strofa terza. Alla invocazione che chiude la strofa precedente, la divina Notte ha risposto concedendo ai due poeti il fuoco dell'estro e il rapinoso

eloquio per tradurlo in Poesia. Vano sarebbe ormai tentar di smorzare quel fuoco e di contenere il torrente della parola. Maestri e alunni, poeti veterani e reclute della Poesia, *debbono* cantare, interpretando agli altri uomini quel sacro messaggio qualsiasi che la Notte abbia loro commesso. Hölderlin esorta, allora, Heinse a figgere con lui gli sguardi negli immensi spazii misteriosi dischiusi dal prodigio notturno; e a cercarvi la materia del canto, per remota che sia. D'altronde, entrambi non potrebbero ormai, se pur volessero, approdare alle sponde del silenzio. Tutti i poeti, non appena iniziati alla Notte, obbediscono a una legge comune (« esprimere in canto il fuoco in essi infuso colà dall'Iddio »), se pur ciascuno si piega poi a una legge sua propria specifica, essendo il canto di ogni poeta diverso dagli altri. Per questa necessità ineluttabile, di sottomissione a entrambe le leggi, è forza a ogni poeta cantare, senza curar le beffe con cui il volgo si ride di quella « giubilante demenza » del *raptus* che nella sacra Notte afferra i poeti e li costringe all'ebbrezza del canto. Da questo punto, prorompe l'invito di Hölderlin ad Heinse, perché abbia a seguirlo verso l'obbiettivo rivelatosi al loro estro notturno: in un pellegrinaggio ideale verso l'Ellade. E l'Ellade (occorre tenerlo presente fin d'ora) torna ad essere qui non un paesaggio geografico; ma piuttosto una regione dello spirito, la quale include tutto ciò che di nobile, di sublime, di puro il paesaggio geografico greco paradigmaticamente produsse in sé nell'età prepericlèa e periclèa. La strofa si chiude con una evocazione appunto di *questa Grecia*, che richiama l'inizio del carme *L'Arcipelago*. E anche qui, come più oltre, Hölderlin riesce a infondere nei nomi delle città, dei fiumi e dei monti greci la magica risonanza del mito.

SECONDO GRUPPO (strofe 4-6). Tèma del gruppo: *L' Ellade sacra e la sua scomparsa dal mondo*. — Con la terza strofa, è terminato il primo dei tre gruppi, in cui si articola l'elegia *Pane e Vino*. In tre tempi (corrispondente ciascuno a una delle tre strofe di che il gruppo si compone), assistemmo al sorgere nei due poeti dell'estro dal magico grembo della Notte; e all'orientarsi poi di quell'estro verso l'obbiettivo: regione spirituale dell' Ellade. Alla apoteosi dell' Ellade sacra e alla sua scomparsa dal mondo, è dedicato adesso l'intero secondo gruppo, il quale comprende anch'esso tre strofe: la quarta, la quinta e la sesta dell'elegia. —

Strofa quarta. Questa s' inizia infatti con una apostrofe all' « Ellade santa », definita « dimora di tutti i Celesti »: e anzi, nella sensibile configurazione del suo paesaggio, smisurata sala per il convito dei Numi tutti quanti. Suolo, il mare. Tavola, i monti: da tempo memorabile creati per un convivio a cui parteciparono uniti, sulla terra, gli uomini e gli Dei. La santità stessa del paesaggio ellenico aveva determinato la religione dei Greci: naturalistica, per ciò, ne' suoi caratteri. Con i rituali dei templi, dei sacrificii, degli oracoli. Una religione naturalistica, la quale riconobbe per Iddio primo l' Etere padre. L' inno che lo esaltava trasvolò di labbro in labbro. E, allora, il peso immane della vita non ebbe a gravar piú schiacciante su ogni singolo individuo, scisso dagli altri, esiliato nella propria solitudine tragica. Ma, ripartito fra la comunità avvinta da un unico senso del Divino (elaborantesi in crescita finanche nel sonno degli individui), si tradusse per ciascuno, quel peso, in un giubilo perenne. Fu questo allora — nella mitica visione panoramica hölderliniana della Storia — fu questo, allora, il sacro Giorno dell'umanità sulla terra. Gli Dei — uscendo

dalla Notte ch'è la loro dimora nei periodi in cui gli uomini piú non credono al Divino —, calarono entro i confini dell' Ellade sacra per avere stanza fra i mortali; e partecipare cosí a tutti gli atti e i momenti della loro vita (singola, domestica, sociale) infondendo in ciascuno il senso della Divinità onnipresente. Verso il centro però della strofa, al poeta appar la Grecia quale è nell'oggi. Senza piú i troni degli Dei; senza piú le coppe sacrificali; senza piú i folgoranti responsi degli oracoli; senza piú gli inni dei poeti, che quegli Dei esaltavano cantandoli. Scomparsi i Numi, è cominciata una Notte nuova nel mondo, che ancóra perdura. — **S t r o f a q u i n t a .** Ma come avviene, nel mitico corso della Storia, l'epifanía degli Dei sulla terra? Come si manifesta il sorgere del nuovo Giorno dopo la Notte lunga? Anche nella Notte lunga, gli Dei, in perenne travaglio di divenire, séguitano ad avvicinarsi lentamente agli uomini; aneli di ridiscendere fra loro. Pure, quando giungono, giungono inavvertiti. Se ne diffonde tra i mortali appena appena un vago senso di aspettazione. Solo i bimbi — gli esseri puri, ingenui, non corrotti dalla civiltà, — anelano per istinto incontro agli Dei: ne hanno un' intuizione sensibile, piú chiara e piú precisa che non gli adulti. I bimbi. E i Semidei: cioè, gli Eroi; e, in essi, particolarmente i Poeti. Si riempiono questi per primi dei doni, offerti dai Numi assenti ma non scomparsi. E procurano di renderne partecipi gli uomini tutti, fratelli. L'empito però di quei doni irrompe cosí impetuoso entro i fragili cuori umani, che gli uomini non riescono a dominarlo per farne buon uso. Incapaci di valersi del Divino con le proprie sole energie non ancóra iniziate, scambiano col sacro il profano: e il profano accarezzano, in pia demenza, con le mani inesperte

della loro stessa inesperienza religiosa. Gli Dei tollerano tutto ciò, quanto piú a lungo possibile. Rimangono occulti. Non discendono ancóra sul mondo. Poi, quando si convincono che, per entrare in possesso della Divinità, gli uomini hanno bisogno della sua esplicita epifanía, vengono alfine in realtà ad apparir sulla terra. La Notte allora (il regno dei tramontati Iddii; ma anche il grembo fecondo delle Rivelazioni) — è terminata. Spunta l'alba del Giorno nuovo. Gli spiriti umani si educano adesso alla Gioia di conquistare a poco a poco il Divino. Si svezzano dalla Notte. Si iniziano al reduce Giorno. E guardano in vólto gli Dei, finalmente manifesti. Sono innumerevoli, e diversi. Ma splende ripartita in tutti e in ciascuno un'unica Luce superna. Per ciò, gli uomini adorano ed esaltano, in Essi, l'Uno e il Tutto: la Divinità unica espansa — e sentita — attraverso la molteplicità degli elementi, nella totalità del mondo. Il vólto unico-diverso degli innumerevoli Iddii rivelatisi alfine, riempie i petti umani di una libera contentezza, non imposta dal difuori. E per la prima volta quel vólto unico-diverso appaga in beatitudine le torbide e inquiete aspirazioni dell'umanità... Così, sono fatti i mortali. Quando il Divino, prima ancóra di palesarsi, opera invisibile per loro, — non lo riconoscono: e non lo scorgono neppure... È forza che l'uomo debba prima a lungo patire al mondo, senza la Divinità. Il lungo patire, soltanto, finisce per insegnargli il nome dell' Iddio anonimo. E da questo momento, le preghiere-poesie sbocciano da lui, come fiori, in osanna del rivelato Nume. — S t r o f a s e s t a . Tale, quale appar rivelato nella strofa quinta (la strofa di centro: e, per ciò, l'asse attorno a cui il mondo poetico della intiera elegia si dispone rotando), tale quale appar rivelato nella strofa quinta, fu nella

storia dell'umanità, col lento divenire della religione greca, il lento divenire del prodigio: l'Età d'oro dell'Ellade. « Con la viva, sensitiva e spirituale comprensione dell'Uno-Tutto », scrive il Lehmann, « i Greci attinsero un vertice e conquistarono una Regola, che valsero a far loro raggiungere, in ogni manifestazione, la categoria del Perfetto. Ora, i templi ricevettero forme di struttura artistica ben diverse da quelle che avevano dimostrate i sacrarii dell'epoca pertinente all'ottusa idolatria degli elementi quali elementi. Ora, anche le città della Grecia sorsero costruite come rappresentazioni terrene dell'armonia cosmica. Ora, anche le grandi forme della vita sociale e politica si affermarono con la bellezza di una pura fede religiosa. E a capolavori religiosi assursero le stesse istituzioni sociali e politiche. L'Ellade divenne adesso, così, realmente la dimora dei Celesti: con Tebe e Atene fra le sue città di splendore; con Olimpia come palestra dei riti nazionali agonistici; con Corinto come centro degli scambi commerciali e dei traffici marittimi. I teatri, ch'erano derivati dal culto antico di Diòniso, ebbero adesso finalmente il loro molteplice senso in rapporto alla vita popolare, religiosamente concepita ». È a questa precisa concatenazione di idee, che dà forma poetica, ma senz'ombra di relitti concettuali, la sesta strofa di *Pane e Vino*. Dopo l'epifania degli Dei, tutti gli atti e i momenti della vita singola domestica e pubblica greca divennero e furono, in modo da realmente e veracemente sonar come cantici in lode del Divino. Non ebbero, anzi, diritto di guardar la Luce, se non quelli così alti nobili e puri da non ferire gli occhi esigentissimi dei Numi. Agli occhi esigentissimi, in particolar modo, dell'Iddio supremo, dell'Etere (che, Uno, infonde di sé il Tutto: ἓν καὶ πᾶν), non

parvero piú possibili tentativi oziosi provvisorii incompiuti: ma solo realtà alacri, definitive, perfette. Ecco interpretato, cosí, il prodigio dell' Ellade classica. Gli ordinamenti sublimi de' suoi stati esemplari, la magnificenza armoniosa delle sue Città sante, non furono, se non perché prodotti dai Numi discesi, dopo la Notte lunga, con l'alba del nuovo Giorno di rivelazione, a vivere la propria splendida onnipotenza sulla terra, tra gli uomini. E il senso del Divino animò tutto. S' infuse nelle sue architetture, nelle sue statue, nelle sue musiche, ne' suoi poemi, nella sua vita politica e sociale... Ma a questo punto, il poeta, rapito nella visione, si desta. Volge attorno gli sguardi. E, come se nel rapimento fosse approdato davvero alla realtà geografica della Grecia d'oggi, si domanda perché mai tramontasse, con le sue città con i suoi templi con i suoi teatri con le sue istituzioni, il divino prodigio di allora; come mai scomparissero novamente poi un giorno le Divinità che avevano impresso il loro segno sulla fronte degli eletti, saettando invece con le folgori gli ignavi e gli indegni. E a quest'ultima domanda, risponde con misteriose parole riferentisi a un Nume che, al termine di quel Giorno immenso rappresentato dalla civiltà ellenica, era sceso al mondo assumendo forme umane, per compiere e concludere il celeste convivio degli Dei sulla terra. È la prima vaga apparizione della inquietante Figura di Cristo per entro lo scenario mitico di *Pane e Vino*.

TERZO GRUPPO (strofe 7-9). — Tèma del gruppo: *La realtà religiosa dell'oggi e la profezia della religione a venire*. Strofa settima. Al termine già della sesta strofa, dal rapimento nella visione dell' Ellade sacra, il poeta s'era ridestato per volgere gli occhi sul

mondo attuale, da cui si avverte non tanto circondato quanto imprigionato. Ora, non riesce piú a distaccarli. Non vede piú, attorno, le Divinità concrete e incarnate partecipare alla vita degli uomini. E prorompe, rivolto al poeta Heinse: « Troppo tardi, amico, siamo giunti, tu ed io, sulla terra. Dopo il tramonto della civiltà ellenica. Dopo la scomparsa degli Dei. E tuttavia, gli Dei non sono morti. Vivono sul nostro capo, invisibili, in altre sfere. E quivi, operano senza tregua. Apparentemente, ma solo apparentemente, obliosi di noi creature terrene. Come abbandonarono, Essi, la terra? Ecco: al radioso giorno dell' Ellade è succeduta una nuova Notte, che regna, da allora, sul mondo. Perché, insomma, non tutte le epoche storiche sostengono al mondo la presenza dei Numi. La Divinità è un émpito fragoroso e impetuoso, cui occorrono, per essere contenuta, anfore adeguatamente robuste. Spiriti umani, cioè, capaci di riceverla e di racchiuderla senza volare in frantumi. L'uomo è atto ad accogliere e a contenere quell'émpito, solo in alcune epoche. E in queste, gli Dei scendono a lui. Nelle altre, si eclissano invece, perché avvertono che l'umanità non è matura a riceverli. In simili epoche, la vita degli uomini ritorna ad essere come un sogno notturno che confusamente sogna gli Dei, non potendo viverli nella quotidiana esperienza del vivere. Ma la Notte lunga; ma, nella Notte lunga, il Dolore per l'assenza dei Numi, — hanno un cómpito occulto, e pure certissimo. Il cómpito d' irrobustir novamente a poco a poco la progenie umana, infino a quando non sia cresciuta nelle bronzee culle una nuova stirpe di Eroi: gagliardi di cuore; adeguati, in resistenza, alla potenza dei Numi. Allora soltanto gli Dei ridiscendono al mondo, per mescolarsi alla vita di quella nuova stirpe eroica, degna di novamente

accogliarli alfine... Ma vale dunque la pena, per noi Poeti, di seguitar a vivere così, in un mondo scaduto e corrotto, senza piú Dei?», domanda Hölderlin a Heinse. E Heinse risponde: «Vale la pena, sí. Perché nella attuale Notte dei tempi, i Poeti sono come gli antichi sacerdoti di Diòniso, che erravano di terra in terra, scomparso l'Iddio, a recarne i divini messaggi tra gli uomini. Missione dei Poeti, nell'oggi, è andare anch'essi randagi tra i mortali, per mantenere sveglia nei mortali la memoria degli Dei assenti, il ricordo dell'epoca beata in cui l'umanità godette la loro presenza: e, con la memoria e il ricordo, implicitamente la fede che i Numi ritorneranno; nonché l'eroica volontà di perfezionarsi, per affrettarne il riavvento». — S t r o f a o t t a v a . Dopo il lungo cammino percorso nelle sette strofe precedenti, finalmente Hölderlin spiega, in questa, la ragione del misterioso titolo apposto all'elegia: *Pane e Vino*; e piú profondamente vi scava dentro, e ne esprime, il significato religioso del nostro tempo. Il significato, cioè, di questa nuova lunga Notte senza Numi, la quale si protende anelante verso l'alba del nuovo Giorno in cui i Numi ridiscenderanno fra noi. In verità, or non è molto («or non è molto», in una visione panoramica distanziata del tempo, tale da consentir l'unità di misura: *décade* di secoli), in verità or non è molto, quando tutti ascesi in alto furono i beati spiriti dell'Ellade sacra, e il Padre eccelso, l'Iddio supremo, ebbe distratto dagli uomini il vólto adirato, — comparve ultimo al mondo un placido Genio, per ripartire almeno fra l'umanità abbandonata dagli Dei un celeste conforto. Comparve, ultimo al mondo, Cristo. Annunziata quindi la fine del Giorno e l'inizio di quella prossima Notte che tutt'ora continua sulla terra, disparve anch'Egli dietro gli altri

Numi scomparsi. Ma per il tramite suo, il Coro celeste degli altri Numi scomparsi lasciò sulla terra, a testimonianza d'esservi disceso e come pegno che un giorno vi ritornerà, i segni del Pane e del Vino: i carismi dell' Ultima Cena. Il Pane, frutto della terra (cioè, della spiga), intriso di luce benedetta, — in quanto la spiga, in cui il Pane è in potenza, cresce al bacio dell'ètere e del sole. Il Vino, che giunge agli uomini dal tonante Iddio, perché Zeus sciolse con la folgore il grembo di Semèle alla nascita di Diòniso. E Pane e Vino rammentano a noi gli Dei che discesero al mondo e a tempo debito ritorneranno. Ritorneranno, non appena gli uomini si siano rifatti stirpe di Eroi: una stirpe degna di novamente accogliere nell'ognigiorno la quotidiana onnipresenza dei Numi. Di questo nuovo Giorno radioso, che certo dopo l'attuale Notte verrà, sono frattanto nei carismi del Pane e del Vino, e debbono essere, profeti e sacerdoti i poeti. — Non a strofa. Ma i poeti dell'oggi non percorrono il mondo randagi, solo per volontà di imitare gli antichi sacerdoti di Diòniso. Sono essi stessi, ancóra, veri e propri sacerdoti del Nume. Nel segno appunto del Vino (il carisma suscitatore dell'estro, che dona agli aedi la sacra ebbrezza e la demenza del canto; il simbolo esso stesso sensibile del Verbo canoro), nel segno appunto del Vino, Diòniso è tutt'ora presente fra i mortali attraverso i sacerdoti suoi vivi: i Poeti. In quel segno collega egli il Giorno, l'età degli Dei sulla terra, alla odierna Notte in cui gli Dei piú non sono fra gli uomini. E regola in cielo gli itinerarii armoniosi degli astri. Eternamente in giubilo come l'albero suo e la sua fronda, come l'abete e l'edera che non conoscono l'avvizzire invernale, Diòniso permane dunque fra gli uomini: e agli uomini senza piú Dei, riconduce, nella

tenebra notturna, il ricordo dei Numi. Di generazione in generazione frattanto, figliuoli dell' Iddio supremo anche loro, in eterno rigoglio come i frutti d'oro negli orti delle Espèridi, i sacerdoti di Diòniso, i Poeti, incarnano ancóra sulla terra il Divino, entro i limiti in cui al Divino è concesso transustanziarsi in esseri umani. Ma la Notte del tempo perdura egualmente. E perdurerà insino a quando, fra gli uomini ridotti a ombre in questo Erebo tenebroso, l' Etere padre non torni a ravvisare ciascuno, a tutti riappartenendo... Il finale, adesso, della immensa elegia è tutto avvolto quasi nei veli di un mistero orfico. Tutto pieno di sfondi metaforici, lontananti in un buio suggestivo; molteplice di echi interferenti, di risonanze ambigue, di ancípiti sensi; ermetico nel Verbo come un oracolo delfico. Di esplicito, in esso non v' ha se non la riapparizione di Cristo. Ecco: l'altro figliuolo, con Diòniso, dell'altissimo Iddio, discende agitando la fiaccola in un Erebo oscuro. Che potrebbe essere tanto quello reale, sotterraneo, ove stanno i grandi spiriti dei filosofi-poeti antichi, scomparsi prima della teofanía cristiana; quanto la terra essa stessa, nell'odierna Notte del tempo. E in questo Erebo misterioso, si manifesta ai beati spiriti degli Eletti, capaci di percepir quella Luce. Un annunzio parte da Lui. E su dalle anime in ascolto s' irradia allora un sorriso di felicità verso quell'annunzio; cosí come a quella Luce disgelano gli occhi dei prigionieri nel buio. Sono la Luce e l'annunzio del Divino, che non muore; che, anzi, continua nel perenne fluire dell'umanità. Le religioni si susseguono eterne, come si susseguono eterni alternandosi, nel regno della natura, le albe e i tramonti. Non succedeva infatti a Diòniso egli, Cristo, aggiungendo al carisma dionisiaco del Vino il carisma del Pane? Poi, la Notte discese. Ma un nuovo

Giorno riconurrà sulla terra il Divino. A questo annunzio, anche l'Erebo, gigantesco Titano, s'addorme e sogna. Beve e si addorme anche l'invido Cerbero... Un gran sonno cosmico, attorno: ma lo rischiara dentro il presagio dell'alba.

Così, con questo grande mito poetico, conciliante Paganità e Cristianesimo nelle conciliate figure dei due Araldi dell'unico Divino — Dioniso e Cristo —, si compie l'ultima delle elegie holderliniane. E, in un certo senso, l'intera trilogia *Ritorno in patria*, *La Festa d'Autunno* e *Pane e Vino*.

Giorgio Vigolo nel presentare ai lettori di *Circoli* (Anno V, 7-8) *Brot und Wein* per la prima volta egregiamente tradotta, conchiudeva le sue pagine introduttive così: « Discernerà il lettore se l'elemento gnomico e metafisico, che è largamente presente in questo grande sogno cosmogonico, abbia sempre conseguito la necessaria fusione e dipendenza dall'estro poetico che lo dirige. Certo, nei momenti ove tale equilibrio è raggiunto, la poesia di Hölderlin ci sembra toccare accenti così alti, che tutte le facoltà vi si accordano e concelebano, con piena convergenza di raggi, nell'apice e fuoco lirico ».

III. GLI ULTIMI INNI.

Eccoci adesso innanzi ai picchi più eccelsi e vertiginosi della Lirica holderliniana. Agli undici inni composti in polimetri liberamente derivati per suggestione dagli epinicii di Pindaro, *Olimpiche* e *Pitiche*, nonché dagli stàsimi della tragedia attica, in particolar modo dell'*Edipo re* e dell'*Antigone* di Sofocle, alle cui traduzioni poetiche (così degli epinicii come delle tragedie) Hölderlin attese a partir dal 1802, per quanto gli

influssi metrici pindarici e sofoclei debbano risalire a un'epoca anteriore, se il primo in ordine cronologico di questi inni, *Il fuoco celeste*, rimonta all'estate del 1800. Dicemmo: liberamente derivati per suggestione; e non già ricalcati. Perché un vero e proprio ricalco lo avrebbero reso impossibile le leggi stesse prosodiche, diverse, delle due lingue diverse. Ma anche e soprattutto perché gli inni hölderliniani proruppero — come scelta di metro — da ben altri motivi organici interiori, che non fosse quello letterario esteriore dell'imitazione di paradigmi greci. L'ímpito del vaticinio lirico e la foga visionaria del delirio fantastico — tali, quali ci apparvero ormai svelati nell'elegia *Pane e Vino* — crescono tumultuosi, ed esplodono in questi ultimi inni hölderliniani come in una irrefrenabile tempesta alluvionale. I metri frenati per entro i sistemi rigidi dell'alcaica o dell'asclepiadea terza nelle odi e del distico nelle elegie, dovettero apparire adesso impacciati, alla libera espressione di quell'ímpito e di quell'impeto, al poeta invasato come la Pizia dal delfico Iddio. Di qui, per lui, la necessità imperiosa di ricorrere anche, all'inizio; e poi, via via sempre piú; e infine esclusivamente, — a strofe ampie, composte di un numero vario di versi; e di versi alla lor volta contesti di misure metriche molteplici per tipo e per collocazione, in compagini di differenti sviluppi. A impasti ritmici, insomma, volta per volta estrosamente foggiate, così da adeguarli volta per volta in varietà e in libertà alle intime cadenze, libere e varie, del ritmo patetico-fantastico. Ecco, dunque, i motivi organici di questi polimetri hölderliniani potenti e travolgenti: scanditi soltanto sulla durata e sull'intensità dell'intimo respiro poetico; non ad altro soggetti se non a quella legge dionisiaca che il Viëtor ha felicemente definito:

« dinamica dell'entusiasmo ». Polimetri, i quali oltre che ai metri pindarici anche si connettono, al par dei liberi ritmi klopstockiani, ai ritmi dei salmi biblici.

Gli ultimi inni di Hölderlin non sono piú ormai se non la Lirica di un vate visionario, rapito a volo, sul carro di fuoco della propria fantasia e della propria Poesia, in regioni, ove sembra non piú cantare se non dinanzi a se stesso e a quegli Dei, all'altezza dei quali è riuscito ad ascendere, sino a figgere nei loro volti divini e tremendi l'acume delle ignude pupille, senza piú battito abbagliato di palpebre e di ciglia... Ne resterà folgorato, il poeta. E questi undici inni ci appaiono infatti quasi le arcate d'un immenso arcobaleno, sul quale Hölderlin trapassò dalla luce candente della coscienza allucinata alla livida tenebra della ragione onnubilata.

Poiché si naviga qui sulle acque di una cronologia specifica assai incerta, ci parve di poter distribuire anche una volta il materiale lirico degli ultimi inni in gruppi organici contraddistinti secondo il nostro criterio della « identità di tèma ». E in ciascun gruppo procurammo anche qui che la successione dei componimenti risultasse anzitutto di per se stessa esegetica. Il materiale lirico degli ultimi inni si dispone pertanto ripartito nei quattro gruppi intitolati: *Inni sulla missione del Poeta*; *Inni della sintesi religiosa Oriente-Occidente e della palinodia germanica*; *Inni per i due massimi fiumi tedeschi*; *Inni della Cristologia*.

Inni sulla missione del Poeta.

I. IL FUOCO CELESTE. (Col titolo *Wie wenn am Feiertage in HELLING.*, IV, 151. Con quello invece *Das himmlische Feuer*, conferitogli dallo Zinkernagel, in

ZINKERN., I, 319; e in ZINK.-MICH., pag. 204). — Il componimento, compiuto nelle prime sette strofe, è frammentario nell'ottava; il cui senso può essere tuttavia agevolmente ricostruito. Lo Hellingrath lo attribuisce all'estate del 1800: all'epoca del soggiorno di Hölderlin a Stoccarda, subito dopo la fuga da Homburg. Cronologicamente, appartiene pertanto (con *Alla madre Terra*, *Alla sorgente del Danubio* e *Senza titolo*) al gruppo più antico degli ultimi inni. Vide la luce per le stampe solo nel 1910, quando Stefan George e Karl Wolfskehl lo inclusero nel terzo volume (2^a ed.) della loro antologia *Deutsche Dichtung*. Ed è uno degli inni in metro libero più caratteristici e potenti di Hölderlin. — Quale il suo tema? Un tema che Hölderlin ha trattato in ogni tappa, si può dire, del proprio sviluppo lirico: il destino e la missione del Poeta nel mondo. Anche qui, il prodigio del Canto si fa esso stesso materia di canto, a giustificare nuovamente la definizione di Martin Heidegger: Hölderlin, il poeta della Poesia. Ricollegandosi a un mito fantastico, che risale al tempo degli *Inni agli Ideali dell'umanità* e che avrebbe più tardi ripreso nell'elegia *Pane e Vino* da noi già conosciuta, il poeta rappresenta qui di nuovo la storia umana in un alternarsi di Giorno e di Notte. Giorno: i periodi, in cui, come all'epoca dell'Ellade sacra, i Numi convissero sulla terra con gli uomini. Notte: quelli, in cui si allontanarono dagli uomini scaduti e corrotti, pur seguendo invisibili a maturarli verso una rinascita spirituale, onde scaturirà l'alba del Giorno nuovo col ritorno degli Dei sulla terra. Ma poiché l'epoca in cui Hölderlin scrive questo inno è l'epoca sconvolta dalla seconda guerra di coalizione antinapoleonica, l'attuale Notte con l'assenza dei Numi è qui miticamente sentita anch'essa, e rappresentata, sconvolta da una tremenda

bufera temporalesca. Pure, il poeta presagisce già forse la pace di Lunéville, con cui tra pochi mesi quella guerra avrà fine. E il prossimo, presentito, albeggiar della Pace gli dà il senso che la notte temporalesca a poco a poco declini verso un'alba in cui la natura ritornerà a vivere sorridendo sotto il bacio del sole risorto. Già si annunzia, insomma, l'Età nuova: quando gli Dei faranno ritorno sulla terra uscita dalla lunga Notte scrosciante d'acquazzoni, di grandine e di folgori. La fantasia accesa del poeta scorge intanto la luce dei ritornanti Iddii, l'alba del giorno nuovo, accendersi negli occhi dei Poeti: di coloro che sono quaggiù i veggenti unici del futuro. La scorge fiammeggiare in quegli occhi come un fuoco celeste. E come un fiammeggiante fuoco celeste la sente ardere al centro delle pupille sue stesse. Perché finanche nelle epoche in cui i Numi hanno abbandonato il consorzio degli uomini, è possibile pur sempre vederli a chi voglia e sappia vederli, — ove il suo sguardo si affisi nel prodigio del Canto, nel miracolo della Poesia... Ma come avviene nel mondo, tra gli uomini, questo prodigio, a testimoniare la potenziale presenza dei Numi, anche quando sono assenti? Hölderlin spiega il prodigio. Non da filosofo, per via teoretica; ma da poeta, per via simbolica. Col mezzo di un mito fascinoso, suggeritogli dal motivo della notte temporalesca, con cui l'inno si aprè. L'anima del Poeta è la sintesi dell'umanità: l'oceano immenso ove sboccano come fiumi, a formarlo, gli spiriti degli uomini tutti. D'un tratto, su quest'anima già piena dell'intera umanità, piomba dall'alto, folgore, lo spirito della Divinità. E la folgore divina la dischiude allora a un parto divino: al parto della Poesia. Un frutto è dunque, la Poesia, in cui si fondono compenetrandosi due germi: il germe umano

(quello dell'intera umanità affluente molteplice nell'anima del Poeta); e il germe divino (quello della Divinità piombante dall'alto, come folgore celeste). Ed è evidente che la folgore celeste è qui metafora sensibile per sensibilmente esprimere l'attimo divino dell'alta ispirazione poetica. — Ma per rendere anche più evidente questo grandioso mito fantastico, Hölderlin ricorre adesso alla mitologia greca. Al mito, cioè, della nascita di Dioniso. L'anima del Poeta si scioglie a partorire il prodigio del Canto sotto la folgore della Divinità, — così come un giorno il grembo umano di Semèle si sciolse alla nascita di Dioniso, sotto la folgore di Zeus. Dioniso: l'Iddio del Vino inebriante, che simboleggia il canto inebriato e inebriante dei Poeti. E come, da allora, gli uomini bevono impunemente il fuoco di Zeus convertito da Dioniso in vino, così bevono indenni nel Canto dei Poeti il fuoco piombato dal cielo a scioglierne l'anima al canto. — E Hölderlin prosegue. Perché la folgore del Dio, invece di convertirsi in Poesia nel poeta, possa non incenerirne l'involucro umano come inceneriva Semèle, occorre che il Poeta — uomo anch'egli; e per ciò peccatore — si mantenga puro: con monde le mani di colpe. Occorre che sappia rendersi ogni giorno più degno della missione divina a lui commessa dagli Dei. Allora soltanto, nelle notti tempestose come quella che adesso imperversa sulla terra, gli sarà possibile affrontar le bufere del cielo a capo scoperto: protendere, anzi, le ignude mani monde verso l'alto per ghermire a volo le folgori scroscianti del Dio. Innocue entro le mani ignude e monde, egli potrà chiuderle nell'involucro canoro della Poesia. E trasmetterle agli altri uomini, transustanziate nel Canto. — Sublime visione. Ma al termine dell'inno, il poeta si desta come di soprassalto. Tutta la sua

umanità, dolorosamente riavvertita, trema d'aver osato accostare, in questo canto deliro, gli Dei, irati con l'umanità; epperò, allontanatisi dal mondo. Teme forse di non essere egli stesso così puro di cuore, con così monde le mani di colpe, da aver potuto impunemente osare ciò che ha osato. E si vede a un tratto rovesciato giù al suolo dai Numi furibondi per la sua tracotanza. E tuttavia il mistero lassù discoperto con intrepide pupille, il poeta è pur riuscito a strapparlo e a chiuderlo in un canto ammonitore: in questo inno grandioso, appunto, rivolto ai Poeti fratelli.

2. IL POETA TEDESCO. (Abbiamo preferito tradurre così il titolo hölderliniano *Deutscher Gesang*, perché meglio il titolo tradotto aderisse, in esatta enunciazione di tèma, allo svolgimento lirico dell'inno. — HELLING., IV, 243; ZINKERN., V, 116; ZINK.-MICH., pag. 988). — Il Böhm ha colto felicemente i due punti, in cui lo sviluppo dell'identico tèma « missione del Poeta » si differenzia in quest'inno dallo sviluppo conferitogli già nell'inno *Il fuoco celeste*. Mentre nell'inno *Il fuoco celeste* Hölderlin ha miticamente descritto l'attimo dell'estro poetico come il prodigio operato, attraverso una esterna folgorazione divina dall'alto, — nell'inno *Il poeta tedesco* il prodigio « nascita della Poesia » è intuito e rappresentato dentro l'anima più riposta del Poeta, come erompente da un'intima autonomia progressiva purificazione del Poeta stesso. E ancora. Mentre nell'inno *Il fuoco celeste* il Poeta appariva considerato *sub specie terrarum omnium*, — senza riferimento alcuno specifico alla terra ove nacque e alla lingua in cui fu, di conseguenza, chiamato a cantare, — nell'inno *Il poeta tedesco* è invece proprio e solo il Poeta germanico a costituir l'oggetto del

canto. Di qui, appunto, lo specifico titolo del componimento. — Lo Hellingrath fa risalire anche quest' inno alla seconda metà del 1800. È contemporaneo, dunque, all' inno *Il fuoco celeste*. E possiamo considerarlo, per ciò, composto anch'esso a Stoccarda. Per quanto assai frammentario nell'originale, non era difficile, colmando intuitivamente le lacune testuali, ricostruirlo nella sua integrità. Ed è ciò che abbiamo tentato nella nostra riduzione italiana. — Tre tempi, corrispondenti alle tre strofe in metro libero, di cui l' inno si compone. Il Poeta tedesco, nel suo stato d'animo relativo al nascere in lui del prodigio canoro, vi è colto in tre diversi momenti della giornata. Nella prima strofa, al mattino: subito dopo il levarsi dell'alba; appartato entro il portico della sua casa. Nella seconda, in pieno meriggio: tra le sacre penombre della foresta germanica. Nella terza infine, a notte: fuori della foresta, sotto l'aperto cielo costellato d'astri, splendenti sui vertici delle patrie montagne. Tre mirabili quadri naturali, creati a sfondo di tre diverse *Stimmungen* progressive, tratte in iscavo dalle profondità dell'anima poetica tedesca. Progressive, nei riguardi d'una via via sempre più compiuta purificazione attuantesi nel Poeta, perché finalmente da tutto il suo io, mondo d'ogni scoria profana, possa spuntare crescere e prendere il volo l'ala dell'estro divino in balzo verso il divino prodigio del Canto. — **S t r o f a p r i m a .** Mattino. Dopo il sonno notturno, il sole si leva ebro, ridestando in ogni dove e in ognuno, nelle campagne e nelle città, negli animali e negli uomini, il fervore della vita diurna. Il Poeta tedesco indugia solitario entro il portico della sua casa. E non solo tace (nel senso che non ancora gli sboccia dal labbro la prima timida nota del canto); ma si frena dentro persino il battito del rapido cuore. —

Strofa seconda. Meriggio. Il Poeta è uscito dalla casa. Siede nell'ombra profonda della sacra foresta, in riva al ruscello che fresco respira frescura. Si curva sull'acqua schietta, santa, innocente. Non tantó a smorzarvi la sete dell'ora canicolare; quanto, in un piano simbolico, a purificar l'anima da tutti gli errori e le colpe. Si ripensa qui all'episodio della giovinezza prima di Hölderlin a Tubinga, nella testimonianza di Magenau. Quando, cioè, avanti d'intonar recitando le prime sillabe dell'inno schilleriano *Alla Gioia*, il poeta accorre a una fonte campestre per purificarvi le labbra e le mani. Ed ecco infine che qui, dopo il rito lustrale, il Poeta tedesco riesce a modular le prime note del canto. Ma queste, echeggiando profane nell'immenso silenzio ieratico della selva, gl'invadono di un pudibondo rossore le guance pudiche. Troppo egli si avverte ancóra torbido e impuro! Un tumulto scomposto di sensi e di sentimenti pur sempre inquinati non riesce a chiarirglisi dentro. E fa che al Poeta risuoni ancóra profana, dall'anima, la voce sua propria nel canto. — Strofa terza. Notte, finalmente. Non piú entro la selva. Ma sotto il cielo sconfinato, in cui le stelle venute d'Oriente (dalla terra delle grandi rivelazioni religiose) a brillare sulle patrie montagne, indugiano profetiche sovr'esse le cuspidi sacre. Il Poeta tedesco avverte adesso posarglisi sul capo la carezza d'una mano amorevole, benedicente: che a lui ricorda i giorni dell'infanzia lontana, quando benedicente sui morbidi riccioli gli si posava amorevole la mano paterna. Ora, è invece la carezza d'una Divinità invisibile, ma certa. La carezza della gran Madre: la Patria germanica. E per magia, restituisce al Poeta tedesco la purità stessa dell'infanzia lontana. Quella purità senz'ombra di macchia in cui

solo è possibile (ritorna qui un motivo già svolto nell' inno *Il fuoco celeste*) che dentro il Poeta divampi la fiamma sacra del Canto. E nel nome alfine espresso della Divinità, Germania, il prodigio del Canto (muto, al mattino: profano, al meriggio) erompe nella mistica Notte dall'anima e dal labbro purificati del Poeta tedesco.

3. ALLA MADRE TERRA: CANTO DEI FRATELLI OTTMAR, HOM E TELLO ((*Der Mutter Erde: Gesang der Brüder Ottmar, Hom und Tello*: HELLING., IV, 154; ZINKERN., I, 322; ZINK.-MICH., pag. 206). — Inseriamo l' inno *Alla madre Terra* a questo punto, non solo perché lo Hellingrath lo situa, nella sua edizione, subito dopo l' inno *Il fuoco celeste*, facendolo risalire all'epoca stessa (estate 1800); ma anche perché svolge l' identico tema dei due precedenti. Forma così con essi una vera e propria trilogia intorno alla missione e al destino dei Poeti nel mondo. Il Böhm ha acutamente osservato che, mentre nell' inno frammentario *Il poeta tedesco* il fenomeno « Poesia » era colto, vedemmo, dentro l'anima del Poeta in tre diversi momenti (mattino, meriggio, notte) di una *Stimmung* individuale, — nell' inno *Alla madre Terra* il fenomeno stesso è invece successivamente cantato in rapporto alle tre note diverse Età successive, in cui Hölderlin considera ripartito il dramma dell'umanità nel suo divenire storico. Egli immagina, cioè, che tre Cantori fratelli, dai nomi ossianico-klopstockiani Ottmar Hom e Tello, cantino successivamente la missione del Poeta, riferendosi ciascuno a una delle tre Età: Ottmar, — alla remota Età dell'oro con la presenza dei Numi sulla terra; Hom, — alla seconda Età, la attuale: scaduta e corrotta, con gli Dei esuli dal mondo; Tello infine, — alla nuova Età dell'oro a ve-

nire, in cui le Divinità faranno ritorno tra gli uomini reudenti. A ognuno dei tre Cantori, in omaggio ai consueti canoni hölderliniani della simmetria strutturale, avrebbero dovuto essere attribuite tre strofe. E per tre strofe, infatti, si estendono i singoli canti di Ottmar e di Hom. Ma l' inno è mútilo. Del canto di Tello, soltanto due strofe ci rimangono: e la seconda è per di piú frammentaria. Cosí, che il senso di questo terzo canto occorre ricostruirlo congetturalmente: e vi si riesce, vedremo, a fatica. Molto probabile appare l' ipotesi avanzata dal Böhm per chiarire il titolo del componimento, altrimenti inspiegabile: che il poeta si proponesse di chiuderlo, cioè, con un canto a tre voci sciolto dai tre Cantori alla madre Terra. Madre, come degli uomini tutti, cosí di tutti i Poeti. Da questo inno, anche frammentario com' è, si sprigiona un senso di misteriosa grandezza. Ne emana il fascino di certe mútili statue, riemerse dopo secoli dal limo d' un fiume a testimonianza di civiltà lontanissime.

Il canto di Ottmar. — Strofa prima. Ottmar prorompe *ex abrupto*, affermando: « Io, con la mia voce sola, sostituisco le voci di un' intiera comunità di Fedeli: quella alla quale come uomo appartengo. E ne esprimo, in questo canto, il sentimento e il pensiero ». Súbito ha inizio, e si estende per intiera la strofa, la mirabile immagine icastica del sonatore d' arpa. Questi, prima d' iniziar la sonata, scorrendo su tutte le corde dello strumento, preludia in qualche nota d' attacco col tentarne una corda soltanto. Ma poi, con raddoppiato impegno, rechina il capo sull' arpa come per chiamar sovr' essa a raccolta le proprie intime energie espressive tutte quante. Ed ecco il prodigio: da *tutte* le corde percorse e vibrare dalle musiche dita,

le note sembrano andare incontro all'arpista in consonanza vibrante di accordi. E dallo strumento (immagine di sapore tra biblico e greco) si leva allora la nuvola immensa dell'Armonia, simile a quelle che dall'oceano si levano su verso l'ètere. — *Strofa seconda.* Quale prodigio è mai questa consonanza di note in accordi e di accordi in armonia da tutte le corde, dopo le note di preludio tratte da una corda soltanto! Ebbene: anchè piú prodigiosa appare la consonanza delle voci nel Coro di un Popolo animato da un'unica fede religiosa, che tutti i singoli fonde nell'armonia di un'unica comunità mistica. Ove sulla terra non si fosse mai avverata una simile mistica comunità corale, l'Iddio padre supremo sarebbe rimasto inespresso, circondato dalla tenebra di una sua solitudine tragica, — Lui, che ha in dominio segni folgori e flutti (espressioni di sapore biblico), cosí come ha in dominio i suoi proprii pensieri. È il concetto mitico hölderliniano che gli Dei, per veracemente *essere* al mondo, hanno bisogno di una comunità umana credente, per entro la quale mutarsi da potenza in atto. Senza di quella, sarebbero sí; ma sarebbero invano. E la chiusa della strofa rafforza il concetto. L'Iddio supremo non si avvererebbe scendendo vivente fra i viventi, se un unico cuore nel canto non piú sollevasse i Fedeli riavvinti fra loro. — *Strofa terza.* Il canto di Ottmar si chiude con un grandioso paragone mitico. L'Iddio supremo, come a norma di determinate leggi logiche, imposte da Lui stesso a se stesso, aveva un giorno creato l'armoniosa realtà del cosmo, facendo che le montagne, scaturigini delle acque, fossero prima dei fiumi; e dopo i fiumi, lung'esse le rive, sorgessero le selve e le città, — cosí, tonando, Egli stesso prestabilí le leggi di quell'Armonia prima spirituale e quindi

corale degli uomini, in cui sarebbe poi sceso ad attuarsi oltre che nell'alto dei cieli, nella concreta realtà della terra.

Il canto di Hom. — *Strofa prima.* Avvertimmo che il canto precedente di Ottmar dobbiamo immaginarlo cantato nella remota Età dell'oro. Hom (personaggio lirico in cui Hölderlin trasfigura se stesso) intona invece il proprio nell' Età successiva: di scadimento e di corruzione. E canta solitario, dunque: perché attorno a lui non vive più una comunità religiosa degna di unir le sue multiple voci alla voce isolata del Cantore. Hom sa che non questo singolo, ma quello collettivo corale è il canto prediletto dal Nume. E implora l' Iddio affinché indulga alla singola voce; e le conceda di cantare esprimendo la subcoscienza religiosa della collettività, fino a quando la collettività non si rifaccia degna d'unirsi in coro a quella voce isolata. Hom si riconnette, come a Maestri, ai profeti biblici, i quali cantarono in solitudine, in attesa che attraverso gli insegnamenti del loro Canto la profana moltitudine degli uomini si maturasse in sacra corale comunità di Fedeli. — *Strofa seconda.* L'epoca in cui Hölderlin-Hom intona questo canto è dunque un'epoca di desolante e desolata inerzia religiosa: succeduta alla Età dell'oro, religiosamente attivissima. E per rendere sensibile in trasfigurazione fantastica questa antitesi, il Cantore si vale di un'immagine efficace. Gli uomini contemporanei sono come i discendenti imbelli di antenati guerrieri. Altro non resta loro che d'aggrarsi per le sale immense, ove si conservano le armi e le armature gloriose degli Avi; ma incapaci di operar le stesse eroiche imprese. Se ne stanno ivi assorti, intesi a quelle testimonianze di

gloria, sgomenti della propria inettitudine, mentre una singola voce (la voce di un Poeta) esalta le gesta degli antenati guerrieri. Tutti credono a quell'epica voce. Ma nessuno osa ritentare le gesta cantate. Perché, quando le Divinità tramontano, cadono anche le braccia degli uomini: e ha inizio la decadenza dell'umanità. Non tutte le epoche storiche sono robuste così, da sostenere la presenza dei Numi sulla terra, onorandoli in vestimenti rituali. Torna qui un concetto, cui Hölderlin darà più ampio e più chiaro sviluppo nella elegia *Pane e Vino*, che già conosciamo. — *S t r o f a t e r z a*. L'ultima strofa del canto di Hom (solenne nel suo stile biblico) è una potente evocazione dell'epoca scaduta e corrotta, in cui i templi, deserti di Numi, se ne stanno abbandonati e cadenti. Invece che dal Coro dei Fedeli, i loro vani sono riempiti dal boato delle bufere, risonante più alto in quel tragico vuoto. Non li purificano più i sacerdoti con acque lustrali; ma la Natura misericorde, rimasta religiosa essa sola, con le sue piogge. E nei templi deserti, indisturbate, nidificano le rondini. In essi, l'Iddio è senza nome. Perché quale nome potrebbe mai assumere, se non glielo conferisca una comunità credente e adorante? Innominato, anche l'Iddio soffre in questa Notte dei tempi. Nella chiusa del proprio canto Hom-Hölderlin (perché poeta, figlio del Dio) si sente e si vede egli pure sepolto in grembo alla terra, fra le rovine dei templi, dall'assenza dei sacri arredi e degli strumenti rituali.

Il canto di Tello. — Ripetiamo: con ogni probabilità, il terzo Cantore avrebbe dovuto esaltare (in tre strofe, come ciascuno de' suoi predecessori) la missione e il destino del Poeta nella terza epoca: nella reduce Età

dell'oro. Ma il suo canto è rimasto mútilo. Compiuta si può dir qui unicamente la prima strofa. La seconda è così frammentaria, che il senso ne risulta indecifrabile. La terza manca del tutto. — *Strofa prima.* Tello sembra voler rimproverare a Hom quel suo affrettato considerarsi sepolto già sotto le macerie dei templi. E gli dice: « Occorre lasciar tempo al tempo. Chi ringrazia, prima di aver ricevuto un dono? Chi risponde, prima che gli sia rivolta una domanda? Se parla l' Iddio, non lice troncarlo sul labbro l'eloquio sonoro. Non è il caso di seppellirsi in grembo alla terra, solo perché non abita più tra di noi. L' Iddio supremo ancora è vivente. E canta anzi egli stesso ancora nella Notte del mondo. È eterno: non finisce col tramontar delle epoche. Si perpetua dall'una all'altra. Tornerà quindi fra gli uomini. Il suo Tempio è un'alta catena di monti, che balza ondeggiando di oceano in oceano e cammina poi sulla terra ». — *Strofa seconda.* E Tello prosegue: « Di Lui, di quell' Iddio, narrano prodigi i molti Viandanti (ancora una volta, i Viandanti sono qui figure emblematiche dei Poeti), che hanno visto e vedono nei loro delirii veggenti il Tempio dell' Iddio simile a catena montuosa riacciarsi attraverso l'epoca presente al Passato (Età dell'oro scomparsa) e al Futuro (nuova Età dell'oro, a venire). Da questo punto, interpretare riesce impossibile; o sarebbe arbitrario. Perché gli ultimi versi, già di per se stessi forse non compiuti, avrebbero preso luce di senso soltanto dalla chiusa della strofa e dalla strofa successiva.

Confermiamo: anche mútilo e frammentario com'è, l'inno *Alla madre Terra* sprigiona un fascino misterioso. Sembra pervenirci non già da un poeta europeo

dell'ultimo Settecento; ma piuttosto da una civiltà orientale lontanissima. Restituitoci, dopo una sepoltura di secoli, da un qualche papiro.

Inni della sintesi religiosa Oriente-Occidente e della palinodia germanica.

I. ALLE SORGENTI DEL DANUBIO (*Am Quell der Donau*: HELLING., IV, 158; ZINKERN., I, 338; ZINK-MICH., pag. 218). — Anche quest' inno è frammentario. Ma frammentario, solo in quanto mutilo dell' inizio. Il quale avrebbe forse dovuto consistere (secondo la congettura del Böckmann) di due strofe, in metro libero anch'esse, e compiere, con le altre sette pervenuteci integre, quel numero nove multiplo del tre, che è la cifra tornante in molti componimenti lirici hölderliniani. Se l' inizio manca nella definitiva stesura ritmica, lo Hellingrath ebbe tuttavia a ritrovare fra i manoscritti di Hölderlin un primitivo abbozzo in prosa dell' inno tutto intiero: e lo pubblicò, fra l'apparato critico, in appendice al quarto volume della sua edizione. È pertanto possibile ricostruire attraverso quell'abbozzo il senso delle due strofe di avvio, per meglio comprendere le successive sette definitivamente elaborate e da noi tradotte. Diciamo il senso delle *due* strofe di avvio, perché infatti la congettura del Böckmann trova conferma nell'abbozzo in prosa, in cui il materiale che precede le sette strofe rifinite sembra corrispondere esatto alla misura di due strofe. Alle sette strofe rifinite, Hölderlin non aveva messo il titolo *Am Quell der Donau*, che contraddistingue invece l'abbozzo in prosa. Poiché le sorgenti del Danubio e lo stesso Danubio non appaiono nominati nel corso dell'inno acefalo, chi lo accostasse senza conoscere le due

strofe di avvio attraverso l'abbozzo in prosa, non potrebbe rendersi conto del titolo *Alle sorgenti del Danubio*. Diremo di piú: non riuscirebbe neppure a penetrar nelle ragioni liriche, che collegano il significato del componimento al grande fiume germanico. Diamo pertanto qui tradotte, nella forma frammentaria dell'abbozzo originale, le due strofe di avvio:

Te, o madre Asia, io saluto... e lontano nell'ombra delle antiche foreste tu riposi e ripensi alle tue gesta, io, Asia, — e non unicamente per effetto della mia forza, ma ebro delle (tue) energie, quando tu, o Millenaria, piena di fuoco celeste iniziasti una infinita Esultanza, per modo che a noi anche oggi l'orecchio risuona di quella Voce, o Millenaria... — io, perché avvenga una Salutazione a te, evocai quel canto verso... il Genio di coloro, dinanzi ai quali come del sacro monte...

Ma ora tu riposi; e attendi se per caso da petti viventi un'eco d'amore non venga a incontrarti... con l'onde del Danubio quando esse giù dal vertice (montano) vanno verso l'Oriente; e il fiume cerca (nuovi) luoghi e porta bastimenti, ... con l'onda robusta io vengo a te... e verso le lontananze, prima che ogni cosa avvenga, ti annunzio e dico...
(HELLING., IV, 337)

Da questa prosa, anche se frammentaria, non è difficile ricostruire quale sarebbe stato il senso delle due strofe di avvio. Il Poeta è alle sorgenti del Danubio. Immaginemolo, anzi, a Donaueschingen, reduce dalla Svizzera dopo il soggiorno colà come precettore ad Hauptwyl. Immaginemolo in quel punto, cioè, della Foresta nera, ove le due scaturigini di Brigach e di Brege, poco dopo nate, si uniscono a formare

il Danubio vero e proprio. Qui, egli vede il gran fiume regale volgersi risoluto ad Oriente. Ed è questa direzione che imprime allora un corso analogo al volo della fantasia hölderliniana. La quale, annullando lo spazio e il tempo col superar migliaia di chilometri e decine di secoli, irrompe verso l'Oriente. Verso l'Asia arcana, sentita come Madre delle religioni antichissime. Meglio ancora, come sorgente della categoria spirituale Religiosità. L'Asia, ora, riposa. L'Oriente ha assolto il proprio compito. Ha iniziato alla rivelazione del Divino l'umanità tutta quanta. E attende che, come le onde del Danubio corrono in direzione occidente-orientale, così il gran fiume dello spirito umano si getti per lo stesso cammino ideale, e gli approdi in grembo nell'anelito di ritrovare laggiù quel senso appunto del Divino, che ormai nell'epoca scaduta e corrotta l'Occidente ha smarrito con l'allontanarsi degli Dei dalla terra. Ebbene: il Poeta si abbandona adesso, con tutto il volume del proprio spirito sospinto dall'estro, al corso occidente-orientale. E in queste due prime strofe rimaste in prosa si propone di sciogliere un canto annunziatore alla madre Asia remota. Quel canto annunziatore, che si svolge infatti nelle sette strofe rifinite, di cui è contestato l'inno acefalo *Alle sorgenti del Danubio*. Titolo che adesso soltanto si svela chiarito in rapporto al senso dell'inno intiero.

L'Annunzio prende avvio da un paragone di biblica grandezza. La Voce d'Oriente, che in tempi lontani aveva per prima rivelato agli uomini sulla terra il Divino, è paragonata alla voce d'un organo immenso, il quale dall'alto, nell'interno di un Tempio, intoni il prodigio dei suoni concinni. Ed ecco che giù, dalle navate, a quella voce d'organo si unisce d'un tratto, prorompendole incontro suscitato al senso del Divino,

il corale della comunità religiosa. E sembra infatti che all' inizio della seconda strofa, dal golfo mistico del Tempio, una famiglia d'altri strumenti — voci umane — riprenda, per compierlo, il paragone impostato nella prima strofa dall'organo. La fantasia del Poeta annulla adesso davvero lo spazio e il tempo. Con l'occhio fisso a Diòniso giunto dall'Asia in Grecia col suo corteo di Satiri e di Menadi, — siccome è evocato nel mirabile prologo delle *Baccanti* euripidèe, che Hölderlin tradusse —, vede la Voce del Divino pervenire col Nume al Parnaso e al Citerone, ivi incarnandosi nella panteistica religione ellenica. Ma di lí l'itinerario delle religioni (della pagana, così come della cristiana) si volse, poi, verso Roma. E il Poeta scorge infatti quella Voce del Divino frangersi contro la rocca capitolina, avventarsi quindi alle Alpi; e, superato il bastione titanico, cader rapida giù sulla Germania. Tuttavia, alla Luce di entrambe le religioni svelanti il Divino — Luce che aveva dunque percorso la via Oriente-Grecia-Roma —, sono rimaste insensibili, nella *Heimat* germanica, le pupille delle moltitudini accecate dal fulgore abbagliante. Alla grande voce dell'organo non è riuscito a fondersi qui il coro dei Fedeli. E perché non tutte le epoche e non tutti gli uomini sono atti a sostenere il Divino. E perché l'umanità somiglia alla fiera la quale, nella esultanza della giovinezza, sperpera le proprie forze di giorno; e poi, quando il sole declina, si addormenta spossata ad occhi aperti, ancor prima che si accendano le costellazioni e che la notte discenda. Così, i Germani. Avevano alcuni consunto tutte le proprie energie, prima che a loro giungesse il Verbo divino. Altri, chiuso gli occhi, — prima della duplice rivelazione. Solo pochissimi Eletti (i Poeti-vati: e tra questi Hölderlin comprende se stesso; si sente, anzi, il corifeo

di quel coro) solo pochissimi Eletti riuscirono a compiere l'itinerario del Divino a ritroso, col sentimento reso alato dalla fantasia e fattosi Voce profetica nel canto. Ruscirono, cioè, a compiere in estasi il proprio mitico viaggio non solo alla terra del panteismo pagano (Ellade sacra: si ripensi al carme *L'Arcipelago*); ma anche verso l'Oriente, patria dei Profeti biblici e dell'Araldo d'una nuova religione, monoteistica: Cristo. Qui Hölderlin assurge al sentimento-concetto di una Religiosità, sintesi di tutte le religioni. Di una Religiosità, in cui si fondono e si confondono la variopinta fantasmagoria del politeismo ellenico; il Dio della Bibbia col quale per primi attraverso Mosè vennero a colloquio i Profeti; e quello rivelato dalla dottrina di Cristo. — Ma ora, il Divino è scomparso dall'Occidente. Il suo messaggio resta tuttavia contenuto pur sempre nei libri santi così del Vecchio come del Nuovo Testamento. E ai Germani è rimasta la virtù tipica della razza, la *Treue*, la *Fedeltà*. Una specie di memoria del cuore, attraverso la quale di generazione in generazione si tramandano il Verbo del Divino, venuto d'Oriente. V'è un'epoca (conosciamo in proposito il pensiero di Hölderlin) v'è un'epoca santa invasa e benedetta dal Nume, nella vita degli uomini: l'infanzia. E quegli che abbia in sé la virtù somma di ricordarla da adulto nel tempio dell'anima, ne protrae in sé la santità anche quando quell'epoca sacra sia tramontata. Similmente coloro che nell'attuale stagione senza più Dio conservano la potenza di trasferirsi, col ricordo religioso fedele, a quella remota infanzia del mondo — religione greca, biblica, cristiana —, vivono con triplicata energia, beatamente, l'esistenza beata di quei lontanissimi infanti dell'umanità. Di tempo in tempo, poi, l'Iddio supremo avvolge di sé come in una nuvola

un Eletto tra la moltitudine. Lo consacra, con ciò, Profeta novello, annunziatore della sua Divinità sulla terra. Ognuno intende che Hölderlin allude qui a se stesso: che egli si sente, in questo inno, giusto appunto l'Eletto prescelto per il grande annunzio dal Dio. E ai Profeti biblici, infatti, nella strofa di chiusa si rivolge. Invoca che lo lascino in vita, poiché avverte di non aver ancora tradotto integralmente nel canto il messaggio divino. L'inno *Alle sorgenti del Danubio*, e tutti quelli che seguono, vanno pertanto sentiti in questa specifica loro finalità religiosa: come salmi biblici. Affrontiamo adesso così la più impervia regione montuosa della Lirica hölderliniana. Un passo più oltre. E la divina demenza lirico-religiosa del poeta esploderà nella pazzia dell'uomo.

2. MIGRAZIONE (*Die Wanderung*: HELLING., IV, 167; ZINKERN, I, 325; ZINK.-MICH., pag. 209). — Lo Hellingrath fa risalire questo inno alla tarda primavera del 1801, dopo il ritorno di Hölderlin dalla Svizzera in Svevia. *Migrazione* è un componimento compiuto, nel numero hölderliniano perfetto delle sue nove strofe. Come già nell'inno *Alle sorgenti del Danubio*, il poeta torna qui a rappresentare in un mito lirico la sintesi Occidente-Oriente. Riferendosi alla storia delle migrazioni, e più precisamente forse alla migrazione dei Goti verso la Tracia e il Mar Nero, questa migrazione trasferisce in una leggendaria civiltà lontanissima. Immagina che una tribù germanica, e quindi occidentale, abbandonata la sede nativa, migrasse verso quel Mare. Quivi, s'incontra con una tribù orientale giunta anch'essa al Ponto Eussino: dai paesi del sole, in cerca d'ombra lungo le rive agli ospiti benigne. Da prima, tra le due tribù sta per accendersi una zuffa. Ma il

soffio divino dell' Etere, padre comune, scende improvviso sui guerrieri già pronti a combattere. Invasi da un impeto subitaneo di vicendevole amore, si stringono allora le mani; si scambiano le armi le case il linguaggio. E dal connubio delle due stirpi, occidentale e orientale, nasce una progenie perfetta, partecipe dei pregi d'entrambe: alta nobile pura, quale altra né prima né dopo fiorì mai sulla terra. È la progenie dei Greci. Hölderlin la vede trasferirsi dal Ponto Eussino alla Jonia; poi, nelle isole dell'Arcipelago; e nell'Attica, infine, per dar vita quivi alla civiltà fra tutte magnifica: la civiltà dell' Ellade prepericlèa e periclèa. — Ecco, nell' inno *Migrazione*, il tème principale. E sarebbe stolto tentar di cercare una qualsiasi base scientifica, che sostenga storicamente quel connubio generatore della progenie greca. Ci troviamo innanzi a un vero e proprio mito poetico: cui non occorrono pertanto giustificazioni, sconfinanti dai regni della fantasia. Ma sul tème principale s'innesta il tème di un'altra migrazione. Quella che, seguendo l'itinerario stesso de' suoi remoti progenitori, il poeta germanico Hölderlin compie qui fantasticamente a sua volta, per trasferirsi al Ponto Eussino: e, quindi, attraverso la Jonia e le isole dell' Egeo, in Grecia. Una migrazione lirica, che ci richiama il carme *L'Arcipelago*. E così impetuoso è il suo volo (*raptus*, veramente; *estasi*, veramente: uscita da se stesso e dal mondo circostante), che al poeta sembra di non aver raggiunto l' Ellade con l'ali della sola fantasia; ma con la totalità piuttosto, anche fisica, del proprio io. Ora, d'un tratto, si risveglia. Sa che la Madre grande, la Svevia, questa sorella germanica della Lombardia, non tollera tradimento dai figli. Non intende, cioè, che i figli la abbandonino per cercare avventure in paesi remoti. Non sopporta mi-

grazioni da chi nacque fra le sue braccia materne. E Hölderlin, favoleggiando, immagina un mito antropomorfo del Reno. Il quale, buttatosi nel primo suo corso incontro al cuore della madre Svevia, ma imbizarritosi quindi a divergerne verso altre terre, fu dalla madre in ira bandito per sempre dai proprii confini verso una misteriosa tragica fine. — Pure, non di tradir la gran Madre aveva avuto in animo il poeta. La sua migrazione a un unico scopo ha mirato. D'invitar le Càriti elleniche a compiere adesso con lui il viaggio dalla Grecia alla Svevia. E le Càriti hanno ceduto all'invito. Uno stato di elisia beatitudine ellenica è disceso, con esse, sul paesaggio e sugli abitatori della *Heimat* sveva. Gli zèfiri respirano piú dolci. Il mattino manda raggi amorosi sulle folle pazienti. E gli occhi non credono quasi a quella realtà divina manifestatasi intorno, che appar come tutta avvolta in veli di variopinta nuvolaglia leggiera. Tutto sembra attorno annunziare il prossimo avvento d'una nuova Età dell'oro sulla terra. — Si attua pertanto poeticamente di nuovo, in questo inno, l'accesa ideologia hölderliniana a noi nota: la certezza che la nuova Età dell'oro, luminosa come fu luminosa l'età dell'oro ellenica, discenderà questa volta a incarnarsi fra gli uomini giusto appunto nella *Heimat* sveva, entro i confini del *Vaterland* germanico. Ancóra una volta si pensa che, proprio mentre Hölderlin viveva rapito in questi suoi ultimi inni dodonèi, la grande Età del tardivo Rinascimento tedesco, con la triplice apparizione della sua Filosofia, della sua Poesia e della sua Musica, andava riattuando entro le ideali frontiere germaniche il prodigio di una Età dell'oro, simile a quella già discesa ad attuarsi, nella storia dello spirito umano, entro i confini sacri dell'Ellade.

3. GERMANIA (*Germanien*: HELLING., IV, 181; ZINKERN., I, 342; ZINK.-MICH., pag. 221). — Nel precedente inno *Migrazione*, ascoltammo il poeta asserire che la madre Svevia non consente a' suoi figli di cercar avventure in paesi remoti. Assistemmo al castigo inflitto da lei al Reno irrequieto, per aver vòlto altrove il proprio corso. Bandito, precipita adesso incontro a chi sa mai quale tragica foce. Ma non si adiri la Svevia! E non si adiri la piú grande patria «Germania»! La migrazione sulle péste degli antichi progenitori, nell' inno che appunto s' intitola *Wanderung*, non aveva per il poeta lo scopo d' abbandonar la terra nativa a soggiornare d' ora innanzi laggiú: tra le isole dell' Arcipelago o sul suolo ellenico. Mirava piuttosto a conquistar laggiú le Càriti greche, perché queste seguissero poi il poeta nel viaggio di ritorno verso la Patria germanica. Quivi, nella Germania viva e vivente, e non nell' Ellade ormai defunta, le Càriti avrebbero ispirato e infuso di sé il prodigio d' una nuova Età dell' oro. Non piú lungo le sponde dell' Ilisso, alle pendici del Parnaso e del Citerone, o sulle isole egèe; ma lungo le sponde del Neckar e del Reno, nella Foresta nera, tra le selve del Teutoburgo. In altri termini, entro le frontiere spirituali del *Vaterland* holderliniano. Ebbene: nell' inno *Germania* (che per identità di tème — e sia pur trattato a contrasto — si connette ai due precedenti), Hölderlin procede d' un balzo anche piú oltre nel suo amore fedele verso la Patria germanica. E già il titolo del nuovo inno, *Germania*, si presenta in antitesi netta con quello dell' inno precedente: *Migrazione*. L' inno *Migrazione* è ancóra un canto dell' inquietudine migratoria in cerca di eroiche imprese dello spirito. L' inno *Germania* è, in contrapposto, l' esaltazione di un Ideale sublime, destinato ad attuarsi integralmente

e solamente entro i sacri confini della Patria tedesca. Nell' inno *Migrazione*, il Divino era stato infatti condotto sulla terra nativa dal poeta avventuratosi per conquistarlo ai lidi remoti dell' Ellade defunta. Nell' inno *Germania*, invece, il Divino è presentito cercato trovato conquistato da Hölderlin entro le ideali frontiere della Patria, come un qualche cosa che la Patria non deve piú importare dall' Oriente dalla Grecia o da Roma, avendo ormai congenita in sé la potenza di generarlo dal proprio grembo soltanto. L' inno *Germania* (composto dopo i due precedenti, sempre però nel 1801, nell'anno delle ultime grandi elegie e degli ultimi inni grandissimi; edito la prima volta dal Litzmann solo nel 1896), rappresenta insomma, in rapporto agli inni *Alle sorgenti del Danubio* e *Migrazione*, una vera e propria palinodia. Nel senso preciso che Hölderlin non vi canta piú, ripetiamo, il Divino importato in Germania come sintesi Oriente-Occidente, né in Germania condotto dall' Ellade: ma per generazione spontanea erompente dal *Vaterland* tedesco, e attuantesi in una nuova Religione, potenziata di Passato e insieme incinta d'Avvenire, — ispiratrice d'una nuova civiltà umana. L'annuncio di questo prodigio il poeta lo pone in bocca a un'Aquila messaggiera del Dio, venuta d'Oriente in Germania attraverso la Grecia e l'Italia. A un'Aquila, la quale alla Germania, ridesta dopo un lunghissimo sonno, predice ch'essa è destinata ad essere la Terra Santa della nuova indigete Religione. La Terra Santa, in cui, dopo la Notte dei tempi, si avvererà la nuova umanità perfetta incarnante i piú alti Ideali umani. Tutti quelli, da Hölderlin poco piú che adolescente cantati già nelle *Hymnen an die Ideale der Menschheit*. — L' inno, rimasto inedito per un secolo circa, avrebbe dovuto essere sottoposto

a un'ulteriore elaborazione, come dimostrano alcuni passi piuttosto prosastici, non ancora pulsanti in pienezza di cuore lirico. Ma è tuttavia, egualmente, un componimento grandioso nell'impostazione fantastica, nel fuoco ritmico, nel visionario linguaggio apocalittico. Trimetri giambici, corrispondenti ai nostri endecasillabi, si alternano nell'originale con complessi variissimi di versi in metro libero.

Strofa prima. L'attacco imposta subito l'inno nella forma di una palinodia: in risentita antitesi, cioè, con i due inni che precedono. Il poeta si duole di aver cercato il Divino per la sua Patria, colà, in una sintesi religiosa Oriente-Occidente (*Alle sorgenti del Danubio*), o sulla terra di Diòniso, nei lontani paesi dei profeti biblici e di Cristo (*Migrazione*). Volge le spalle a quei Numi ormai tramontati. È risoluto a trovare adesso il Divino non nel passato e non in contrade remote. Ma nell'oggi. O, quanto meno, nel domani. E, in ogni modo, sulla terra sacra nativa, che intitola l'inno: la Germania. — **Strofa seconda.** Gli antichi Iddii sono irrimediabilmente defunti. Esistono solo nella Fama, che si tramanda di loro. Ma questa non vale a risuscitarli sulla terra in realtà viventi. Ottiene che restino unicamente immagini incerte, ombre scialbe di realtà scomparse. Gli uomini nuovi non hanno cuore di badare a quelle larve di Divinità. Già urge la schiera degli Iddii nascituri, i quali chiedono di venir essi al mondo al posto dei Numi defunti. — **Strofa terza.** Tutto è già pronto all'avvento dei nuovi Iddii. Nel *Vaterland* germanico, la terra appare già dissodata alla seminazione novella. Il poeta veggente, i cui occhi resi lungimiranti dalla maturità spirituale della sua Patria, può ormai spaziar per i domini della Storia: ricollegare la nuova Religione a venire al trasmutarsi delle

Religioni partite dall' Oriente. Ed eccolo scorgere l'antica messaggiera di tutte le albe religiose: l'Aquila, recante l'annunzio della nuova Religione indigete e dell' Età d'oro, che questa volta avverrà entro i confini germanici. E l'Aquila, giungendo in Germania, ha percorso l' itinerario stesso che già Hölderlin aveva individuato in rapporto al cammino delle Religioni nell' inno *Alle sorgenti del Danubio*: Oriente (*Indo*); Grecia (*Par-naso*); Roma (*Colle capitolino*). — **Strofa quarta.** L'annunzio dell'Aquila: « Poiché nelle recenti tempeste — rivoluzione francese; guerre napoleoniche — la Germania non ha mai disperato, ma sempre invece creduto all'avvento di una Età migliore, i Numi ravvisarono in lei la Eletta, entro i cui confini ridiscenderanno sulla terra fra breve ». — **Strofa quinta.** Conchiuso il messaggio, l'Aquila rivela alla Germania di averle dato un giorno, quand'era ancora fanciulla, un preziosissimo dono: il dono della lingua tedesca. E attraverso questo mezzo divino, la Eletta annunzierà adesso nel mondo, agli uomini tutti di buona volontà, il nuovo Evangelo. — **Strofa sesta.** E il tempo è maturo. È tempo che la Germania si svegli dal lungo letargo; che si schiuda; che nomini tutto quanto si svelava, nel sonno, agli occhi suoi. È l'ora di un esplicito annunzio, per bocca sua, della Religione novella. E l'annunzio risuoni a mezzo della Poesia; così che, per essere inteso, richieda comprensione piena, religiosa, di spiriti iniziati. — **Strofa settima.** Per intanto, in quest'epoca la quale tra il passato e l'avvenire rappresenta come una specie di Meriggio nell'evoluzione delle Religioni rivelate, — la Germania, sacerdotessa del Divino prossimo a ridiscendere tra gli uomini, è vochi l' Etere e la Terra ! E i Numi eterni — quelli che si transustanziano per Hölderlin in tutte le

successive metamorfosi del Divino — saranno novamente fra noi. Non piú Natura; ma Natura rifatta Divinità.

Inni per i due massimi fiumi tedeschi.

A chi abbia percorso fin qui il nostro stesso cammino esplorativo dei territori lirici hölderliniani, non sarà sfuggita la predilezione del poeta per i fiumi. I grandi fiumi sacri dell' Oriente, il Gange e l' Indo; quelli dell' Ellade, dai bellissimi nomi musicali; soprattutto i fiumi germanici, Neckar Meno Reno e Danubio, — ci avvenne d' incontrarli piú volte. E prima di prendere congedo dalla Lirica di Hölderlin, c' imbatteremo ancora nei fiumi Garonna e Dordogna, che il poeta stesso incontrerà durante il soggiorno in Francia, poco innanzi al primo tragico preannuncio della follia. Nel gran massiccio di picchi lirici costituito da questi ultimi inni, già uno ne vedemmo ispirato al Danubio. E già anche nell' inno *Migrazione* avvertimmo un motivo fluviale: il motivo del Reno, respinto dalla madre Svevia in eterno per aver osato divergerne e abbandonarla. Eccoci ora, infine, davanti ai due inni, che hanno rispettivamente i titoli *Der Rhein* e *Der Ister*. Due inni, dedicati dunque da Hölderlin ai due massimi fiumi del suo *Vaterland* germanico: il Reno e il Danubio.

I. IL RENO (*Der Rhein*: HELLING., IV, 172; ZINKERN., I, 330; ZINK.-MICH., pag. 212). È un inno composto anch'esso nel 1801. Forse, poco dopo il ritorno del poeta dalla Svizzera: dove non è improbabile ch'egli avesse peregrinato da Hauptwyl verso quelle sorgenti del gran fiume, che appaiono evocate nelle prime strofe del componimento. Chi abbia ormai acquistato dimesti-

chezza con i caratteri pertinenti alla lirica hölderliniana intuisce che non si troverà innanzi, nell' inno *Il Reno*, a un poema in cui lo sfoggio di virtuosità descrittive ed evocative sia per essere fine a se stesso: ma che ancora una volta le forme e i movimenti del paesaggio serviranno qui al poeta come materiale da elaborare fantasticamente in un mito metaforico, per dar forma sensibile a una propria « concezione » divenuta « appassionata visione ». — Infatti, il grande fiume germanico (evocato nella realtà drammatica delle sue scaturigini; e nelle avventure, poi, del suo corso), non serve a Hölderlin se non come mezzo alla creazione appunto di un mito. Il mito dell' Eroe, — svelatosi già, vedemmo, alla fantasia del poeta sotto specie fluviale nell'ode *Il fiume incatenato*. E del resto, Goethe in uno degli inni più belli del suo Sturm und Drang, nell' inno *Mahomets Gesang*, s'era già valso anche lui del maestoso corso d'un fiume come di un mezzo metaforico per raffigurare in mito la missione e il destino del Genio. — Quali, tra il Reno e l' Eroe, quali i punti di contatto, da cui la fantasia hölderliniana fu stimolata e mossa lungo le direttrici creative del mito, in che l' inno *Il Reno* consiste? La comune purità, anzitutto, delle origini. Le sublimi altitudini alpestri coronate di nevi e di ghiacci, onde prorompono le scaturigini del sacro fiume germanico, stanno in rapporto fantastico di affinità con quelle eccelse sfere spirituali, ove, dal connubio con un Dio, la Terra s' incinge dell' Eroe, del Semidio. Del Filosofo-poeta, cioè; del Poeta-vate; e, perché no?, anche un po' di quello che sarà il Superuomo: l' *Übermensch* nietzschiano. E lo mette al mondo. E lo scaglia tra la folla sterminata degli uomini comuni, perché abbia a compiere ivi la sua missione, in obbedienza all' imperativo categorico del proprio

destino eroico. Ma questo punto di contatto per affinità, non è il solo: sebbene rappresenti il primo, agli effetti germinativi del mito. Un altro ve n' ha, importantissimo. Nella prima parte del suo corso superiore, il Reno ha un regime d'acqua di trasmodante violenza. E quella sua trasmodante violenza esplode nell' impetuosa cascata di Neuhausen presso Sciaffusa, in cui sembra davvero che un Titano scatenato avventi la propria furia a mandare in pezzi l'universo. Ebbene: una simile trasmodata violenza si manifesta anche nella prima giovinezza degli Eroi. La enorme energia potenziale, che dentro ciascuno di loro in quell'epoca è chiusa e anzi prigioniera, ha spesso all' inizio furibonde esplosioni, in cui potrebbe divenir da creatrice distruttiva, ove a poco a poco l'originaria demoniaca irruenza non si domasse, quasi per la volontà e per l'influsso di un Potere divino. Il fenomeno identico si verifica nel corso del Reno. A poco a poco, sfogatosi, si calma. Sbocca nel Lago di Costanza. E quando ne esce, abbandona la chiostra alpestre degli eccelsi monti nativi, scorre placido per le pianure germaniche fra le dighe di argini potenti. E per quelle pianure — irrigandole: e costituendo insieme un provvidenziale veicolo ai traffici — crea l'abbondanza. Sorgono, infatti, lungo le sue sponde le città operose. E il Reno porta opulenza anche alle genti, che quelle città abitano e incrementano col proprio lavoro, ispirato dalla instancabile, diurna e notturna, attività del Fiume regale. Trasparente, sul piano mitico, diviene allora la potenza metaforica del Reno in rapporto alla missione e al destino dell' Eroe tra gli uomini. La originaria tumultuosa selvaggia impetuosità del Genio si doma, si placa, si trasforma in tranquilla energia instancabile, beneficamente soltanto operosa in riguardo all'umanità tutta quanta. — Pure,

nell'economia dell' inno, il Reno non è se non il motivo fantastico propulsore iniziale dell'estro hölderliniano. Riempie di sé, sulle quindici strofe di cui l' inno si compone, le prime sei soltanto. Nella settima, nella ottava e nella nona, séguita a echeggiar, se non col suo nome, almeno con la presente realtà del suo corso. Ma dalla decima alla quindicesima piú non si parla, nell' inno, del Reno. Sospinto dal motivo fluviale lungo le direttrici d'una meditazione intorno al cómpito e al destino degli Eroi sulla terra, il poeta a poco a poco dimentica il tèma originario. E di balzo in balzo, travarcando con l'estro divampante immense voragini, solo perduto con gli sguardi ispirati e visionarii si affisa in quel sopramondo di vertiginose altezze metafisiche, in cui il destino degli Eroi sembra svelarsi al lampo delle sue ignude pupille, nella misteriosa officina stessa, ove lo vanno foggiando in silenzio gli Dei. Cómpito e destino degli Eroi appaiono ivi in duplice forma foggiati. V' hanno Eroi che, come il Reno, riescono a dominar la propria primordiale sconvolgente e travolgente irruenza, adattandosi ad essere in terra, fra gli uomini, profeti e sacerdoti del Divino, interpreti della Parola di Dio: ma sempre, se figli della Divinità, figli pur anche della Terra; epperò, rassegnati ad essere al mondo Semidei e non Dei. Altri Eroi, invece, con trasmodante impeto titanico, non giungono a umanamente ordinarsi, subordinati in debita gerarchia, al disotto degli Dei. E questi Titani protervi finiscono allora per calare a picco con l'opera propria. Eredi del tracotante volatore Icaro, le cui ali di cera restarono liquefatte dal sole; e del tracotante auriga Fetonte, che gli imbizzarriti cavalli di Helios rovesciarono con la fiammea quadriga per gli spazii dell'ètere iniquamente tentati. — Questo, a lampi veloci, in un rapido

orientamento di avvio, l' inno hölderliniano *Der Rhein*. Esso si articola in cinque parti, di tre strofe ciascuna. Al centro esatto, stanno le tre strofe settima ottava e nona. Verso le quali, da un lato salgono le strofe 1-6; dall'altro, discendono le strofe 10-15. In ritmo e in struttura di perfetta simmetria. E la strofa ottava, che occupa il mezzo preciso topografico del componimento, è la strofa piú densa di contenuto mitico-lirico nell'economia poetica dell' inno. — Originariamente dedicato a quello stesso poeta Heinse, a cui Hölderlin aveva dedicato anche la grande elegia *Pane e Vino*, l' inno *Der Rhein* fu piú tardi, dopo la morte di Heinse, dedicato in definitiva a Isaak Sinclair: al generoso amico, che di lí a pochi anni doveva accogliere a Homburg Hölderlin, dopo i primi accessi della tragica follia. — Nel mito dell' Eroe, reso sensibile attraverso il mezzo metaforico del Reno, il poeta trasfigura naturalmente anche il proprio singolo destino di Eroe: di vate, cioè, e di sacerdote del Divino in terra; ma pur sempre, uomo tra gli uomini.

PRIMO GRUPPO (Strofe 1-3). Tèma del gruppo: *La nascita del Reno*. — Strofa prima. Il poeta è seduto, sul meriggio, fra una chiostra altissima di monti. Nella favolosa atmosfera di mito immediatamente creata, il Sole d'oro discende i gradini dell'alpe che, al par d'ogni massiccio montano, costituisce, fin dai tempi delle piú remote mitologie, la rocca dei Numi: il luogo, ove gli Dei abitano inaccessibili. Quivi (si ricordi l' inizio dell'elegia *Ritorno in patria*), quivi, come in una officina segreta, essi foggiano, prestabilendole ineluttabili, le sorti della umanità. Le quali pervengono poi agli uomini già stabilite; e null'altro resta loro, se non accettarle. Il poeta allude adesso

a un misterioso Destino che gli si sarebbe lassù inopinatamente svelato, mentre indugiava a riandar con la fantasia verso i lidi d'Italia e della Grecia (Morea - Peloponneso), nell'atteggiamento rievocativo a noi noto attraverso gli inni *Alle sorgenti del Danubio e Migrazione*. L'accenno al misterioso Destino, inopinatamente svelatosi, va inteso fin d'ora in un duplice senso. Riferito, cioè, al destino del Fiume, fissato tra la chiostra dei monti dagli Dei che presiedono alla sua nascita; ma anche riferito, sul piano simbolico che emergerà in séguito, a un analogo destino degli Eroi o Semidei (degli uomini superiori, delle tempere titaniche), di cui il poeta scorge nel Fiume un concreto simbolo sensibile. — *Strofa seconda*. In questa mirabile strofa, ove ogni vocabolo ha la potenza d'una formula magica evocativa del paesaggio dalle profondità del mito, il Fiume, ancora chiuso nel grembo della montagna, appare appunto sotto la mitica specie di un giovine Titano che, stretto in catene dentro quel freddo carcere non scaldato dal sole, tempesta furibondo, tra imprecazioni e lamenti al padre Etere e alla madre Terra, per rompere le pareti rocciose ond'è trattenuto, e balzarne libero fuori al proprio corso. Mentre, a quel titanico tempestare, Etere e Terra sono presi da un senso di pietà, i mortali fuggono sgomenti e inorriditi. — *Strofa terza*. Soltanto all'inizio della terza strofa, il poeta pronunzia il nome del giovine Titano prigioniero. È il Reno. Fin qui, tutto si è svolto in un ermetico mondo fantastico anonimo: che, proprio per ciò, irradia energie suggestive più insinuanti e avvolgenti. La voce di quel Semidio in catene era dunque la voce del Reno, nato per essere libero. Per poter seguire lo stesso corso a sud de' suoi fratelli Rodano e Ticino, mentre ne diverge in principio vol-

gendo a oriente. Ma questa direttrice, che il Reno superiore tiene dalle sorgenti sino alla regione di Chur, è interpretata, quasi animasse il Fiume regale un' intima eroica volontà di correre incontro all'Asia: alla culla delle prime civiltà e delle prime religioni. Come accade allora che subito, poi, l'itinerario del Reno volge verso la Germania e rimane in occidente? V'è dunque un Destino, che ne determina il corso lungo la stessa direttrice di marcia delle religioni, quale ci apparve negli inni precedenti. La volontà del Reno è dominata insomma, e anzi coercita, da una volontà più alta. Dalla volontà degli Dei, che al fiume hanno prescritto le sorti. Ed ecco inserirsi, in questo punto preciso, il senso del « tragico » sentito da Hölderlin per entro il destino del Reno. Il suo desiderio di correre verso l'Oriente, seguendo gli impulsi dell'anima, soggiace all'arbitrio dei Numi, che gli comandano di volgere altrove il suo corso, restando in occidente. È stolto pretendere, d'altronde, di poter opporre il libero arbitrio alla soverchiante volontà del Destino, come gli uomini sogliono far cecamente. Più ciechi degli uomini, sono i figli degli Dei. E il Reno, perché figlio del Dio Etere, è cieco anche lui. Cieco, nel senso che s'illudeva di poter liberamente scegliere il proprio corso, senza *vedere* quel Destino prefissogli dagli Dei sotto la specie di un itinerario diverso da quello anelato. L'essenza del Reno simboleggiante l'Eroe va facendosi via via sempre più trasparente, sino a svelarsi al termine di questa terza strofa che conchiude il primo gruppo di strofe. Tragica, la sorte degli Eroi-Semidei! Più tragica, che non quella degli uomini e degli animali. Perché, mentre l'uomo conosce la sua casa e l'animale si costruisce dove gli è possibile la tana, l'Eroe-Semidio ha in sé il destino di non saper dove andrà. Così come il Reno. E qui, il

tessuto lirico dell' inno si arroventa, quasi vi ardesse dentro l'anima stessa del poeta, consapevole che la propria esistenza eroica è abbandonata agli estri rapinosi della sorte.

SECONDO GRUPPO (strofe 4-6). Tèma del gruppo: *Il corso domato del Reno*. — Strofa quarta. È impegno stilistico del poeta in questi ultimi inni, — come di procedere per tramiti dialettici mitici, assorbendo il piano reale nel piano simbolico sino a scambiarli e a confonderli, — così di esprimere i significati dei miti via via in formule gnomiche, ermetiche orfiche oracoleggianti. Eccolo, infatti, qui sentenziare: « L'atto del nascere è un enigma. E anche la stessa Poesia giunge a interpretarlo con fatica ». In altri termini, la sostanza e la direttrice di moto d'ogni essere restano misteriosamente determinati dall'attimo genetico. Non riescono a modificarli né la *Not* (la costrizione di eventi esteriori), né la *Zucht* (il freno intimo della volontà individua). La « nascita » è insomma, nella sfera della causalità, la forza unica che crea immutabili le sorti d'ogni creatura e a ogni creatura le impone. Quella forza si manifesta nel raggio che primo tocca il neonato: nella costellazione, dunque, sotto la quale egli giunge alla vita. Ora, la Poesia di Hölderlin considera, per interpretarlo, alla luce di questa sentenza il mito che sta creando. E si domanda: « Se la nascita è il fenomeno che determina il destino di tutte le creature, qual mai sarà il destino di questo Semidio, la cui nascita, così carica e anzi esplosiva di potenziale titanico, reca già il suggello di altissimi fati dall'essere egli figlio di una divinità celeste: dell' Etere?... ». — Strofa quinta. Per rispondere alla domanda, il poeta distrae gli sguardi dalle scaturigini e li porta

sul corso del Reno: immagine del suo divenire, « fenomeno » della sua vita. Figlio dell' Etere e della Terra, il fiume bambino è già un Semidio. Non piange in fasce, per ciò, come gli altri pargoli tutti. La sua voce è un titanico giubilante clamore, in cui si manifesta il presagio di eroici destini... Da uno stimolo sensibile (la progressiva stretta *anguiforme* delle rive, tra le quali il Titano, liberatosi dal grembo dell'alpe, ora corre) prorompono adesso la trasfigurazione e la raffigurazione mitica del Fiume in un novello Eracle infante stretto nelle spire dei serpi, inviati a distruggere il figlio adulterino di Alcmena dalla gelosia di Hera. Ma, come Eracle i serpenti, anche il Reno manda in pezzi gli argini anguiformi. Il fenomeno delle acque fluviali, che, scorrendo in un primo tempo con impeto tempestoso, erodono le rive e travolgono zolle di terra e blocchi di roccia, — si trafigura e si raffigura così, miticamente, nella prima vittoriosa fatica d' Eracle fanciullo. Per fortuna tuttavia il padre divino, l' Etere, frena la furia del Titano adolescente. E gl' impedisce di straripare. Altrimenti, spaccherebbe con la propria veemenza la terra, e finirebbe per travolgere via nella tempestosa foga del corso anche le selve e le montagne. — *Strofa sesta.* Se avesse continuato a precipitare impetuoso così, oltre a distruggere intorno tutto quanto, il Reno, straripando, avrebbe anche distrutto rapidamente il proprio potenziale di energie. Per ciò, l' Iddio benigno, dall'alto della sua rocca alpestre, esercita invisibile un freno provvidenziale sul corso irruente e turbinoso dei fiumi suoi figli. E non importa se, come i bimbi bizzosi si adirano ai correttivi pedagogici paterni, così i fiumi si ribellano, da principio, alle redini e al morso del Dio! Sorride l' Iddio, al par di un padre indulgente e consapevole dell'ottimo fine,

di quel loro smaniare. Proprio perché, evolvendosi dalle trasmodanti irruenze del Titano bambino alla pacata forza operosa del Semidio fatto adulto, il destino del Reno è foggiato lassú nell'alpestre fucina, ove tutto si foggia puro nel piú puro metallo, — proprio per ciò, uscito dalla chiostra dei monti, il Fiume si mette a incedere non piú in fragoroso tumulto, ma in lento ampio corso tacito e tranquillo per le terre tedesche. E si compiace di quel nuovo placido andare. E disciplina ormai la scomposta tempestività iniziale del proprio temperamento titanico in una benefica attività progressiva. La quale consiste in quel suo coltivar le glebe irrigandole, in quel suo portare sulle poderose acque fluenti i navigli pei traffici. E il Reno che, divenuto a sua volta padre operoso e riflessivo, ha fondato le città sorte alle sue sponde, e vi nutre le popolazioni da lui generate: le genti germaniche.

TERZO GRUPPO (strofe 7-9). Tèma del gruppo: *I limiti giusti assegnati in terra dagli Dei alla missione dell'Eroe-Semidio.* — È, come avvertimmo, il gruppo centrale dell'inno. Due gruppi di tre strofe ciascuno lo precedono; due gruppi di tre strofe ciascuno lo seguono. E in questo gruppo di mezzo — specie nell'ottava strofa che ne costituisce il vertice — batte veramente il centro lirico cardiaco dell'inno tutto quanto. — *Strofa settima.* Tuttavia, occorrerà che precipitino le case degli uomini e i loro istituti sociali, innanzi che il Fiume dimentichi le proprie origini divine e la pura voce della sua giovinezza. Un balzo estroso, adesso, della impennata fantasia hölderliniana. Soltanto liberi vincoli d'amore strinsero, in quell'età remota, gli Dei da una parte e gli Eroi-Semidei dall'altra. In forza di qual mai dannatissimo evento,

d'un tratto, quei vincoli d'amore — vincoli di spontanea reciproca appartenenza affettiva — furono convertiti in catene servili? Offesi, i tracotanti Titani (si allude a Promèteo) irrisero allora all'obbligo della debita sottomissione agli Dei. E, abbandonati quei sentieri terrestri che avrebbero dovuto seguir a battere limitandosi ad essere araldi del Divino tra gli uomini, presero invece temerarii la via d'eguagliarsi agli Eterni. Aspirarono, cioè, a divenir Numi essi stessi. — Strofa ottava. In questa strofa centrale del gruppo centrale, il poeta crea un mito a motivare e a giustificare la presenza degli Eroi-Semidei sulla terra. I Numi non sono felici, no, del proprio stato. Spiriti puri, scorporati, tutti e solamente anima, non posseggono sensi atti a percepire senza mediazioni quel Cosmo, che essi stessi elaborarono dal tumultuoso fervore del caos primigenio. La loro tragica irrequietudine (bisogno d'una sensibilità fisica di cui caricare e in cui scaricare la propria realtà metafisica), somiglia un poco all'irrequietudine dei defunti, ridotti anch'essi puri spiriti senza piú corpo. E allora (se è consentito, dice Hölderlin, rivelare nel canto una simile insufficienza degli Dei), allora gli Dei hanno bisogno di « qualcuno » in terra che, fornito di sensi, appercepisca per loro coi sensi l'intiero universo creato. Questo « qualcuno » è appunto l'umanità: e, nell'umanità, in particolar modo l'Eroe, il Semidiò. Ma se tragica appare la sorte di quei Numi incompiuti, non meno tragica risulta la sorte in terra degli Eroi quasi divini. Perché, sostenendo essi la quasi divina missione di rendere in terra compiuti gli Dei col prestar loro la facoltà che non hanno di appercepire il Cosmo, corrono facilmente il rischio di montare in superbia e di non rassegnarsi a sopportar piú oltre la soggezione agli

Dei. E gli Dei puniscono allora la protervia del vaneggiante Eroe-Semidio. E lo condannano a rovina, insieme con la casa col padre e coi figli. — Strofa nona. Come il Reno che, dopo il primo tratto del suo corso irruente, risolve il proprio trasmodante impeto originario in una benefica attività moderata, — beato dunque l'Eroe che riesce a contenere sulla terra entro i limiti assegnatigli dai Numi il proprio compito di servire i Numi integrandoli! Somiglia al navigatore che, giunto a un porto tranquillo e sicuro, avverte col frangente marino venire a sé il ricordo delle peregrinazioni compiute, perfino quello delle sofferenze patite. Ma ormai il ricordo gli si traduce dentro interamente in dolcezza. Con l'occhio pacato, senza più vaneggiar d'approdare a chi sa mai quali misteriose plaghe divine oltre le colonne d' Ercole, si limita a spingere lo sguardo per quella regione, e per quella regione soltanto, che l'Iddio gli assegnava al suo nascere. Ed ecco che la sua più alta aspirazione (attingere il Divino) è appagata. Perché il Nume, felice che l'Eroe abbia saputo contenersi entro i confini prescritti dell'essere Semidio senza pretendere di divenir Nume egli stesso, abbraccia l'Audace col proprio amore, non lo stringe in catene servili. Si badi bene: l'Audace. Questo Semidio volontariamente sottomesso agli Dei, non è un vile. Non può essere un vile colui che eroicamente assolve in terra il compito titanico d'integrare la Divinità.

QUARTO GRUPPO (strofe 10-12). Tema del gruppo: *Rousseau*. — Strofa decima. Dal meditar sulle sorti del Reno il poeta è dunque assunto per tramite fantastici a meditare su quelle degli Eroi-Semidei, di cui le sorti del Reno non appaiono se non la metafora simbolica. Bene, d'altronde, tutti gli Eroi-Semidei del

passato sono cògniti al poeta, da poi che sempre il loro magnifico esempio valse a scuotergli dentro l'anima in un'ansia di ascesa. Ma uno in particolar modo di quei condottieri dell'umanità, di quegli araldi del Divino tra gli uomini, si presenta adesso alla fantasia di Hölderlin. Non un trapassato. Un contemporaneo: Rousseau. E il poeta si domanda a chi potrà ora (che ne sia degno) nominare quel nome: e proporre, nominandolo, un simile paradigma. Perché Rousseau (uno degli Eroi, cui fu concesso di frenare il proprio titanismo e di trasformarlo in operosa moderazione a beneficio degli uomini), riuscì infatti a conquistar lentamente la facoltà di appercepire il Divino e di udirne la voce; nonché ad accogliere il dono di esprimerlo in un sacro linguaggio demente, non soggetto ad altra legge se non a quella della propria individua potenza. Un linguaggio che gli provenne, come il linguaggio di Dioniso, da una specie di pienezza invasata dal Dio. Un simile linguaggio è comprensibile agli Eletti; ma acceca invece coloro che non hanno riverenza per gli Dei: i profanatori, cioè, del Divino. Or come nominerà Hölderlin il nome di Rousseau? Di questo Straniero, ai repro' i che lo ignorano? — Strofa undecima. Secondo il mito holderliniano degli Eroi-Semidei, nella cui atmosfera il poeta seguirà a vivere sino al termine dell'inno, gli Eroi-Semidei sono figli, vedemmo, di un padre divino: l'Etere; ma anche di una madre terrena: la Terra. Capace d'un immenso pànico amore (*All-Liebe*), la madre Terra ha in sé la femminile potenza di concepire dal Tutto: e d'incingersi, perciò, anche del Divino. Similmente i suoi figli: gli Eroi-Semidei. Come figlio della Terra, l'Eroe è mortale al pari dei semplici uomini. E Semidio, infatti, e non Dio. E immortali sono unicamente gli Dei. Egli

resta a volte pertanto sorpreso o addirittura atterrito, quando si avvede d'aver accolto sulle proprie spalle, con braccia innamorate, il peso del Cielo: in altri termini, del Divino da rivelare agli uomini. Il poeta ritorna adesso col pensiero a Rousseau. E lo rievoca in un attimo simile. Quando, cioè, dopo l'*Emile*, ferito dallo scatenarsi della pubblica opinione contro di lui, si ritraeva dalla lotta di filosofo militante. E, a ritemperar le forze in grembo alla natura, riparava nell'isola di San Pietro sul lago svizzero di Bienna (Bielersee), per un periodo che nella quinta delle *Rêveries* non esiterà a definire il piú felice della sua vita. Ma Hölderlin interpreta qui coerentemente alla luce del proprio mito quella temporanea fuga rousseauiana dal mondo. Quando li fiacca il peso del compito immenso, o li sorprende il pericolo di poter essi stessi aspirare alla Divinità, migliore consiglio è per gli Eroi-Semidei appartarsi come Rousseau. Lasciar che li dimentichino gli uomini e i Numi. E tornare umilmente come discepoli ad apprendere dagli usignuoli il prodigio e il conforto del canto ingenuo e solitario. —

Strofa dodicesima. Una strofa che, sotto la parvente superficie limpida della lettera, è tutta piena invece di echeggiamenti simbolici, cui fa da cassa di risonanza, si può dire, la *Weltanschauung* di Hölderlin tutta quanta col mito dell'umanità sospinta per un alternarsi di Notti (assenze degli Dei dalla terra) e di Giorni (epifanie degli Dei novamente in mezzo agli uomini). L'Eroe — è Rousseau; ma in funzione della specie eroica a cui appartiene — l'Eroe si risveglia al tramonto. Cammina verso occidente. E vede colà discendere incontro alla Terra, come mosso da un anelito nuziale, il Giorno. Quel Giorno che in forza d'una illusione ottica poetica da cui scaturisce una visione mitica,

sembra al poeta non rivelare, ma addirittura creare, i monti e i fiumi: e gonfiar col soffio dell'ètere come una vela, e sospingerla, la vita degli uomini. La Notte non è dunque in terra carenza assoluta del Divino. Prima che il sole tramonti, il Giorno si stringe appunto alla sua sposa: la Terra. Il Divino si congiunge al Terreno. E la sopravveniente notte è nuziale. Il risveglio del mondo nell'alba successiva vedrà avverarsi il prodigio di una genesi, preparata durante il buio notturno dal connubio del Giorno con la Terra. La strofa è tutta traboccante, ripetiamo, di echeggiamenti simbolici, i quali le rimbalzano in grembo dal significato delle strofe successive. Bisogna appercepirla, e lasciarla, com'è costruita: nella suggestiva penombra del suo tònò ermetico, orfico e oracoleggiante.

QUINTO GRUPPO (strofe 13-15). Tèma del gruppo: *L'apoteosi del Divino sulla Terra*. — Strofa tredicesima. Nella strofa precedente, il fenomeno del tramonto — l'ora, in cui il Giorno e la Terra si congiungono in un rito nuziale — è valso a Hölderlin per interpretare attraverso un mito la fusione, in certe epoche storiche, del Divino (Giorno) con l'Umano (Terra). In questa strofa e nella successiva, un altissimo linguaggio, simbolico e ditirambico insieme, celebra quella fusione come un momento di beatitudine suprema per gli Dei, per i Semidei e per gli uomini. Quando infatti la fusione è avvenuta, quando cioè il Divino è disceso a riattuarsì fra l'umanità, il pànico Amore (*All-Liebe*) stringe Dei, Semidei e uomini in un'unica immensa festa nuziale. Non esiste allora piú, per ciascuna di quelle tre categorie, un destino apposito e diverso: sibbene un unico destino per tutte. In questo reduce Paradiso terrestre, non v'ha piú fuggiasco che

cerchi senza trovarlo un ricovero. Gli Eroi-Semidei hanno finalmente riposo dalla loro consueta fatica di annunziatori del Divino. Solo per gli Amanti, la vita séguita ad essere quale è sempre stata. Anche nell'epoca, in cui gli Dei avevano abbandonato la Terra. Perché gli Amanti (concetto già altre volte espresso da Hölderlin) sono le sole creature umane che partecipano quaggiù alla ininterrotta beatitudine degli Dei: astratte dallo spazio e dal tempo, assurte in un sopramondo eternamente divino. Finanche, d'altronde, gli esseri che appartengono alla categoria antitetica degli *Unversöhnten* (alla categoria, cioè, degli esseri scissi dall'odio vicendevole), si sentono in quest'epoca di beatitudine elisia come trasfigurare. E, invasi dal soffio del pánico amore circostante, corrono a stringersi le mani in un mutuo patto di conciliazione. — Strofa quattordicesima. Ma un simile stato di beatitudine elisia ha durate diverse, per ogni singola categoria. Per i piú, e sono gli uomini comuni, fugge rapidamente. Dura, quanto dura la permanenza dei Numi sulla terra. Per gli Dei, continua invece eterno. Anche quando nell'epoche scadute sono costretti ad abbandonare il mondo, séguitano tuttavia ad elaborar l'umanità, perché si rifaccia degna di accoglierli. E non resta interrotta in essi, cosí, la corrente d'amore che agli uomini li collega. Gli Eroi-Semidei, infine — se pur non è loro concesso di vivere la realtà del Divino sulla terra nelle età della sua assenza —, possono conservarne il sacro ricordo; consistere nella certezza che il Divino tornerà a discendere fra noi; attuarsi egualmente in una altissima esperienza religiosa. Formule gnomiche dalla lettera ermetica, che occorre illuminar sempre alla luce mitica hölderliniana, interpungono in questa strofa il linguaggio simbolico e ditirambico. Cosí, espri-

mendo adesso la sentenza dal grembo appunto del mito, Hölderlin vi deduce come a ciascun grado della sua gerarchia mitica (Dei, Semidei, uomini), sia assegnata la misura della beatitudine elisia, che a ciascun grado compete. E ancóra. Goder sulla terra il Divino, è toccare l'apice della umana felicità. Ma la felicità risulta piú difficile che non l'infelicità, da sostenersi. Raggiuntala, occorre saperla trattenerne senza distruggerla per colpe ed errori, superando anzi finanche errori e colpe con animo eroico. E qui, a Hölderlin sovviene la figura di Socrate, quale appare in luce di apoteosi nel *Simposio* platonico, allorché si leva lucido al mattino sugli ebbri dormienti, Aristofane e Agatone, e riprende la propria sublime quotidiana missione. — Strofa quindicesima. È la strofa di chiusa. Il poeta si rivolge all'amico Sinclair, a cui l'inno è dedicato. E afferma che Sinclair appartiene a quella privilegiata minoranza di Eletti, i quali hanno il Divino in sicuro e tenace possesso, perché è congèrito in loro. E lo ravvisano pertanto cosí nelle epoche placide, in cui appare ravvolto entro veli di nubi; come nelle epoche sconvolte da guerre e rivoluzioni, in cui si manifesta cinto di balenante acciaio. Per questi Eletti, non esiste, e non esiste dunque neppure per Sinclair, alternarsi di Giorni e di Notti nei riguardi del Divino. Riescono a ravvisar l'Iddio, poi che è dentro di loro, sia di giorno, quando ogni vivente cosa sembra febbrile, stretta nelle catene della luce; sia di notte, quando per entro l'oscurità tutto si confonde e rientra in grembo al primigenio Caos.

2. L'ISTRO (*Der Ister*: HELLING., IV, 220; ZINKERN., I, 363; ZINK.-MICH., pag. 236). — Ed eccoci innanzi al secondo dei grandi inni dedicati ai due massimi fiumi

tedeschi. All' inno, che s' intitola *Der Ister* dal nome greco (Ἰστρος) del Danubio. Notiamo súbito tuttavia che, mentre *Il Reno* consiste nelle sue quindici strofe conchiuso e rifinito, l' inno *Der Ister* ci è giunto invece frammentario. E frammentario, con ogni probabilità, fu lasciato da Hölderlin. Scritto forse, nelle prime tre strofe in se stesse compiute e nella quarta rimasta in tronco, al ritorno del poeta da Bordeaux (e, dunque, durante il periodo in cui crisi di follia e pause di chiaroveggenza si alternavano in lui), non è improbabile che fosse stato interrotto al sopravvenire d'una crisi; e non piú ripreso di poi. Come accade del resto, purtroppo, per molti altri frammenti di inni, che lo Hellingrath ha rinvenuti tra le carte holderliniane e raccolti nel quarto volume della propria edizione critica. Ma il « torso frammentario » *Der Ister* presenta nelle strofe superstiti una sbazzatura grandiosa, la quale ci fa tanto piú dolenti che l' inno non fosse condotto a termine. Conchiuso, sarebbe stato in tutto degno del suo gemello fluviale *Der Rhein*. Non v' ha dubbio che nell' inno compiuto Hölderlin non si sarebbe limitato a una evocazione descrittiva del paesaggio. Come già il Reno, anche l'altro grande fiume germanico, il Danubio, avrebbe qui raffigurato miticamente profondi sensi filosofici e religiosi, in rapporto alle visionarie ideologie holderliniane in questo ultimo scorcio di vita cosciente del poeta. Purtroppo, dell' inno *Der Ister* non sono giunte a noi se non le potentissime strofe di avvio. Quelle insomma che, come nell' inno *Der Rhein*, il poeta ha impostate a evocare il Fiume-paesaggio, in attesa che un improvviso balzo fantastico trasferisse, nell' inno compiuto, il Fiume-paesaggio al al soprmondo del tipico mitologismo lirico holderliniano. E già, infatti, nella terza strofa superstite ve-

dremo il poeta sollevarsi alle regioni del mito. Ma quale complessivo significato simbolico egli avrebbe inteso di conferire nell'inno conchiuso al Danubio, non è possibile, attraverso le strofe superstite, neppur congetturare. Non ci resta pertanto che godere la stupenda evocazione del Fiume-paesaggio, attuata con tale e tanta magia poetica da penetrarci dentro per tramiti visivi acustici e vorremmo dir quasi olfattivi. Le strofe superstite sembrano muoversi nella luce e nel tono dei pàrodoi, o « canti d'ingresso », della tragedia attica: particolarmente sofoclèa. Si rammenti, infatti, che a versioni sofoclèe (dell'*Edipo re* e dell'*Antigone*) Hölderlin attese proprio dopo il suo ritorno dalla Francia in Isvezia.

Strofa prima. — Il poeta immagina che alcuni colonizzatori, giunti dall'oriente (fiume Indo) attraverso la Grecia (fiume Alfèo) a una contrada sita sulle rive del Danubio, dopo aver camminato per giorni e giorni e per tutta la notte precedente, — sostino alfine. Sul far dell'alba, invocano essi dall'alto il fuoco del sole, ansiosi di veder le nuove plaghe non piú incerte nel buio notturno, ma nella chiara luce del giorno che tutte le riveli ai loro sguardi. Sentono ora alle ginocchia dolere la prova superata del loro faticoso lungo pellegrinare. E anelano a un refrigerio: la voce immensa delle selve ridesta al mattino. Hanno finalmente trovato il luogo propizio, per stabilirvisi in sede di colonia agricola. L'aspra fatica della ricerca otterrà adesso il debito premio. Senza batter d'ali (senza, cioè, un vittorioso travaglio cui l'animo conferisca impeto di volo), non è possibile d'altronde raggiungere neppur la piú prossima mèta. Una sentenza, la quale riecheggia gli analoghi passi gnomici, che interpungono, qua e là, i pàrodoi e gli stàsimi della tragedia attica. Perché

sostano in riva al Danubio i colonizzatori venuti dall'oriente? Da buoni colonizzatori, non ignorano che le contrade fluviali si dimostrano le più feconde. Anche gli animali sono guidati perciò dall'istinto a stabilirsi colà dove un fiume offra loro da bere e, irrigando le campagne, faccia crescere intorno rigogliose le verzure da pascolo. Gli uomini li seguono.

Strofa seconda. — I colonizzatori nominano adesso il fiume che hanno raggiunto. Non Danubio. Ma Istro, secondo il nome conferito dai Greci del quinto secolo a. C. al Danubio. L'Istro è rappresentato nei prodigiosi versi seguenti come un Iddio antropomorfo, che ha qui la propria dimora stupenda. E il paesaggio è sentito e rappresentato *dall'intimo* di questi Orientali, che parlano in prima persona per il corso delle due prime strofe. Vengono essi, ora, dalla Grecia: dove hanno visto le colonne coronate da capitelli con motivi di fronde. E colonne, coronate dai capitelli, sembrano adesso ai loro sguardi gli alberi sormontati dal capitello del fogliame. Senonché, mentre le chiome delle colonne di pietra restano immobili, le chiome vive degli alberi vivi ondeggiavano al vento. Questi colonizzatori venuti d'oriente hanno occhi da primitivi: e tutto vedono, allora, in forme fantasiose. Gli alberi eretti verticali misurano verticalmente lo spazio. Le rocce che sporgono invece orizzontali, costituiscono una diversa misura: orizzontale. Anche Eracle era un giorno migrato alle rive dell'Istro dall'istmo di Corinto, in cerca dell'ulivo da portare in Grecia, perché fosse ivi premio bellissimo alle gare olimpiche, così come narra Pindaro nell'*Olimpia III*. Non stupiscono i colonizzatori che l'Eroe fosse attratto in cerca d'ombre dallo stupendo paesaggio danubiano. Falbe, le rive. In alto, il profumo delle selve d'abeti rossi, fitti così da parer

nerissimi in massa. Intorno, quel crepitio come di crescita, che abeti e pini mandano a volte nell'estate...

Strofa terza. Prosegue l'evocazione del paesaggio. Ma, adesso, non parlano piú i colonizzatori. A questi, si sostituisce il poeta. Nel luogo descritto (Donaueschingen o Regensburg; i due punti veduti da Hölderlin), il Danubio germanico sembra davvero venir dall'Oriente. « Molto avrei da dire in proposito », soggiunge in gran mistero il poeta. Tutto ciò, che su questo temporaneo divergere del Danubio noi già conosciamo dagli inni precedenti. Anche, nei punti stessi, il gran fiume scorre aderente alle montagne così, che sembra a quelle sospeso; mentre il Reno si scosta invece dalle alture e procede per un'ampia vallata. Ed ecco la fantasia hölderliniana sollevarsi in volo sghebo a quella atmosfera di mito, in cui l'inno avrebbe dovuto poi svolgersi e conchiudersi. Il poeta procura adesso d'interpretar miticamente, e di tradurre in linguaggio, la ragione d'essere dei fiumi. È loro compito di riflettere due Divinità: il Sole e la Luna. Le accolgono disgiunte: perché il Sole si specchia nei fiumi, di giorno; e la Luna di notte, quando il Sole è scomparso. Ma basterà che l'Iddio supremo dia un segno, un segno soltanto... E Sole e Luna si specchieranno allora uniti per entro il cuore sensibile delle acque fluviali: e proseguiranno poi, avvinti in caldo amplesso e di giorno e di notte, a fluir via con la corrente. Dove si specchierebbero mai il Sole e la Luna, se non ci fossero i fiumi? Forse nel fondo asciutto delle vallate cieche? E dove mai, pur che la volontà del Dio supremo lo comandi, dove mai potrebbero sperar di celebrare un giorno la loro festa nuziale? Per ciò quei figli del Cielo, i fiumi (figli del Cielo, perché nati in altitudini eteree e perché nutriti dalle piogge), verdi

come il lago di Hertha nella penisola di Jasmund, costituiscono la gioia dell' Iddio supremo, che, infusosi nel Sole e nella Luna, discende con essi sulla terra, accolto e riflesso dallo specchio dell'acque fluviali. Dopo questo rapido volo sghembo per le atmosfere del mito, il poeta ritorna a considerare l' Istro. E gli sembra anche troppo paziente nel suo procedere lento, sotto il freno che la terra oppone al suo corso. Ma non si beffa forse di qualche cosa? Non irride a qualcuno?

Strofa quarta. — Un altro volo sghembo nel mito. Sì! Quando il Giorno si leva ed entra appena nel proprio crescere e divenire, il Fiume è già nel pieno rigoglio della sua magnificenza. Per ciò, si beffa del Giorno; per ciò, lo schernisce. E, se procede lento, spumeggia a tratti come puledro che morda il freno... Una brusca sterzata della fantasia hölderliniana. E il fenomeno del Fiume che picchia contro le rocce e solca profondo la terra è sentito e miticamente interpretato come un correttivo inflitto alle rocce e alla terra dagli Dei, perché, da inospiti quali altrimenti sarebbero, divengano, per effetto dei fiumi, ospitali. Qui, la quarta strofa resta in tronco. E l' inno, purtroppo, frammento.

Inni della Cristologia.

Eccoci innanzi all'ultimo in ordine di tempo, e al più arduo di picchi eccelsi, fra i massicci degli inni hölderliniani. Eccoci innanzi alla trilogia *Versöhnender, Der Einzige, Patmos*. Al massiccio per l'appunto trivertice, a cui lasciammo il titolo conferitogli dal Böhm, poiché qui Hölderlin tenta di risolvere, attraverso le variazioni tematiche di un unico mito poetico, come già nell'elegia *Pane e Vino*, il conflitto, che, accessosi

in lui fin dagli anni di Tubinga, doveva rendergli poi così drammatica la lotta per sottrarsi, contro la volontà materna, alla carriera del pastore. Il conflitto, precisiamo subito, tra la propria religiosità panenteistica e la confessione cristiana protestante. Richiamando alla memoria i caratteri a noi noti di quella religiosità panenteistica, li ravviseremo orientati già verso la trasfigurazione e la raffigurazione mitiche di questa trilogia cristologica, in cui il poeta — come aveva prima tentato, negli inni *Alle sorgenti del Danubio e Migrazione*, una sintesi lirica di Oriente e Occidente — tenterà adesso una sintesi analoga fra Paganesimo e Cristianesimo: fra Dioniso e Cristo. Nel panenteismo hölderliniano (non appar persuasiva la contraria dimostrazione di Romano Guardini alle pagg. 259 e segg. del suo bellissimo *Hölderlin*, giuntoci mentre correggevamo le bozze di stampa), nel panenteismo hölderliniano, v'ha un Iddio supremo: trascendenza eterna infinita dell' *Uno* infusa nell'immanenza del *Tutto*; e identificabile con la categoria del Divino. In altri termini, con quel vocabolo-forza in cui c'imbatteremo già tante volte: *Das Göttliche*. Questo Iddio supremo (il quale, sempre identico in sé, assume nomi diversi: *Vater, Vater im Himmel, der Höhere, der Gott, der namenlose Gott, die Gottheit, der Meister*: ma, soprattutto, quelli di *das Göttliche, das Himmlische*), è inconsapevolmente sentito, meglio forse che concepito, da Hölderlin come una sintesi senza residui fra l'ellenico Zeus da una parte e il Dio biblico e neo-testamentario dall'altra. Trasferiti entrambi spessissimo per entro il simbolo del padre Etere, costituiscono dunque, confusi e inscindibili, la suprema categoria energetica del Divino: che, mentre s'infonde negli elementi tutti della Natura rendendoli essi stessi divini, anche s'infonde

negli uomini come Spirito del Tempo o della Storia; e, in certe epoche, perfino gli uomini rende partecipi della Divinità. L' Iddio supremo ha, infatti, due volte inviato al mondo i proprii Araldi celesti, per discendere transustanziato fra le creature terrene. Nell'età pagana — con Apollo, con Posidone e con tutto il coro degli altri innumerevoli Numi greci, — il Dio supremo inviava Diòniso. Nell'età cristiana, inviava Cristo. Ma nella maturità di Hölderlin, Cristo non è né Dio fatto uomo, come per gli Evangelii; né un sommo Filosofo o un alto Genio religioso, come per il Razionalismo e per il Positivismo storico. È, nei confronti dell' Iddio supremo, un Dio egli stesso. Al pari di Apollo di Posidone e di Diòniso, nei confronti di Zeus. Un Dio, egli stesso. E non in contrasto coi Numi antichi. Egli, è, anzi l'ultimo di loro. Quando tutti gli altri ebbero fatto ritorno, lungo il corso della storia, in grembo all' Iddio supremo, Cristo è rimasto in terra (vedemmo in *Brot und Wein*) nei carismi del Pane e del Vino: i quali ripetono, d'altronde, i carismi pagani di Cèrere e di Diòniso. E questi carismi, come testimoniano che Cristo fu al mondo ad apportarvi per l'ultima volta il Divino, così costituiscono per gli uomini il pegno solenne che il Divino ritornerà sulla terra. Ritornerà, purché sappiano procedere per la via del perfezionamento di se stessi, fino a rendersi degni d'accoglierlo di nuovo vivente realtà in mezzo a loro, rifatti divini. Nella religiosità panenteistica holderliniana, la morte di Cristo non è dunque l'inizio d'una nuova confessione, sibbene il principio di quella lunga Notte che dura tutt'ora mentre il poeta scrive. Una Notte, però, dopo la quale dovrà spuntare il nuovo Giorno. Perché nella storia delle religioni, si verifica il fenomeno stesso che si verifica nel regno della Natura: ove ogni

giorno alla notte succede l'alba; e ogni anno, all'inverno segue la primavera. Così, nella storia delle religioni, che s'identifica per Hölderlin con la storia dell'umanità, si alternano periodi in cui il Divino è sulla terra, — non importa se lo incarnano Dioniso o Cristo, — e periodi in cui il Divino scompare dal mondo, ma per tornarvi in forza di una ineluttabile fatalità provvidenziale. Ci appar sintomatico, d'altronde, che già a Homburg, subito dopo il Natale del 1799 (quando Hölderlin scrisse per il natalizio della nonna una elegia nella quale, dopo i tempi di Maulbronn, ricompare la figura di Cristo) ci appar sintomatico che fin da allora egli esprimesse nel seguente brano di lettera la propria fede in questi *cicli* religiosi: « Cristo venne. Ma proprio come dopo l'inverno viene la primavera, sempre dopo la morte dello Spirito venne una nuova vita. E il Divino resta pur sempre Divino, anche se gli uomini più non si curano di Lui ». Un simile modo di sentire la figura di Cristo (modo che occorre tener presente nell'accostarci agli *Inni della Cristologia*) era d'altronde in germe, ricordiamo, nell'elegia *Pane e Vino*. Quel germe fiorisce a pieno in questi inni, che rappresentano il punto di arrivo, estremo, della Lirica holderliniana: il suo vertice poetico. Qui, più che altrove, Hölderlin si manifesta, in quintessenza, poeta religioso e vate profetico. La sua Lirica incomincia dunque come « profezia » negli *Inni agli Ideali dell'umanità*; e come « profezia » si conchiude negli *Inni della Cristologia*. Profeta all'avvio, egli è qui per l'ultima volta profeta sulle soglie tenebrose della follia: nell'ultima visione della sua delirante demenza poetica. Prima di onnubilarsi, le pupille di questa altissima mente lirica, che è tutt'uno con questo altissimo cuore di poeta, si affisseranno per l'ultima volta, negli *Inni della Cristo-*

logia, in una certezza sublime: nel ritorno a venire del Divino sulla terra, fra una umanità rifattasi degna d'accoglierlo. E nella luce immensa di questo visionario rapimento allucinato utopistico, la sua ragione umana si spense.

I. SENZA TITOLO. (Col titolo di *Versöhnender, der du nimmergeglauht*, che ripete il primo verso del componimento, in HELLING., IV, 162; col titolo di *Am Abend der Zeit*, in ZINKERN., I, 347 e in ZINK.-MICH., pag. 224). — Questo inno (seguiamo anche qui la cronologia dello Hellingrath) fu composto prima degli altri due pertinenti al ciclo della Cristologia. Nel 1801: forse, subito dopo il ritorno di Hölderlin dalla Svizzera. Quando, come vedemmo a proposito dell'elegia *Ritorno in patria*, la pace di Lunéville era scesa ad accendergli in cuore la speranza che di qui cominciasse l'albeggiar d'un Giorno nuovo nella storia dell'umanità: l'inizio, cioè, sulla terra della nuova Epoca d'oro, in cui il Divino, assente dal mondo dopo la crocifissione di Cristo, ritornerebbe, dal suo celeste esilio, fra gli uomini. Tra le carte di Hölderlin, non fu ritrovata una copia in bello, definitiva, di questo inno. Tanto lo Zinkernagel quanto lo Hellingrath hanno dovuto ricostruirne il testo su male copie assai incerte. Il testo ricostruito dallo Zinkernagel differisce pertanto da quello dello Hellingrath, che noi abbiamo seguito nella riduzione in versi e che seguiremo nel commento. — La Pace di Lunéville, dunque. Ma poiché *Frieden* in tedesco è maschile, ecco Hölderlin identificarvi un simbolo concreto di Cristo. E a questo Cristo reincarnatosi nella Pace, si rivolge. Rievoca i giorni della propria infanzia prigioniera dentro i seminari di Denkendorf e di Maulbronn; e, in essa, il conflitto

tra una sua religiosità naturalistica orientata già verso il panteismo, e gli insegnamenti dogmatici della confessione protestante. Un conflitto, il quale, senza condurlo a un vero cristianesimo, era valso tuttavia a oscurare in lui, attorno, il senso della bellezza e della gioia, — quasi che aderire a quella bellezza e a quella gioia, con i sensi beati di aderirvi come a una diretta espressione del Divino, costituisse peccato. Ora, a festeggiare questa nuova discesa simbolica di Cristo nella Pace di Lunéville, il poeta ha indetto con gli amici, per la sera del giorno in cui scrive, un'agape sacra, un banchetto fraterno. E splenderanno sul desco i carismi del Pane e del Vino che Cristo, morendo, aveva lasciato in retaggio di sé agli uomini nell' Ultima Cena. Hölderlin invoca allora lo spirito di Lui, perché su quell'agape sacra discenda a illuminar di mistica beatitudine i convitati. E qui, sull'ala dell'accesa fantasia commossa dal sentimento esagitato, si lancia a rievocare Gesù nel colloquio con la Samaritana, allor che lo assalse il primo sgomento della propria morte imminente in redenzione dell'umanità. E interpreta la fine del Redentore come una volontà del Dio supremo, che pretende un simile alternarsi al mondo di epoche in cui la rivelazione di se stesso s'incarna tra gli uomini in un Araldo suo proprio; e di epoche in cui, ritirato questo piú recente Araldo, va preparandone un'altra discesa per l'avvenire. Assunzione e discesa dei successivi Araldi sono i due tempi, sistole e diastole, attraverso i quali batte, nel corso della storia, il cuore dell'umanità. — Questi, in visione panoramica, il tèma e la linea di svolgimento dell'inno. Ma i suoi significati e le sue bellezze si chiariranno meglio nell'analisi che segue.

Strofa prima. — Il poeta si volge *ex abrupto* a una Divinità conciliatrice, subitamente apparsagli.

Lo Hellingrath, facendo concordare *Versöhnender* del primo verso con *seliger Frieden* dell'ottavo, riferisce l'intera invocazione della strofa per l'appunto a *Frieden* (= pace), che in tedesco è maschile. E precisa trattarsi, storicamente, della pace di Lunéville. Noi crediamo invece che *Versöhnender*; e poi *Unsterblicher* e *himmlischer Bote*; e perfino *seliger Frieden*, — siano tutti appellativi rivolti qui a Cristo pur senza nominarlo esplicitamente, in omaggio all'ermetismo orfico caratteristico degli ultimi inni hölderliniani tutti quanti. Cristo è, insomma, fin dall'inizio, la vera e propria Divinità che si manifesta a Hölderlin: e a lui, direttamente, si rivolge il poeta. Con ciò non s'intende negare che il poeta veda la persona autentica del Redentore tornar sulla terra, a ricondurvi la gioia tra gli uomini, per entro il fenomeno storico della pace di Lunéville. Ammettiamo pure in essa, con lo Hellingrath, il motivo occasionale del canto. Ma nell'attimo in cui l'inno prorompe, il fenomeno storico di quella pace è già tutto, per Hölderlin, riassorbito nella concreta visione di Cristo. Secondo questo specifico modo interpretativo, come abbiamo tradotto, così commentiamo. — Cristo è definito « Conciliatore ». Conciliatore non più creduto dagli uomini, perché privi ormai di ogni senso religioso. Eppure, non più creduto, eccolo tornare al mondo egualmente. Celeste Iddio, assume per discendere sulla terra le forme di un benefico evento storico. È, egli stesso, la pace di Lunéville. Anche sotto queste spoglie umane, il poeta avverte tuttavia in lui la Divinità. Una Divinità, la cui repentina rivelazione gli piega le ginocchia, come a Paolo sulla via di Damasco. Vorrebbe chiedere a quel divino Araldo apparsogli, perché sia disceso e donde provenga. Ma una sola cosa basta al poeta sapere. E questa, egli la sa. Sa che quel-

l'improvvisa epifanía non è di creatura mortale e finita, sibbene di Spirito eterno e infinito. Se la parola d'un grande Filosofo e di un grande Poeta o la parola di un'anima buona (la parola, cioè, di esseri effimeri tutti come noi) hanno la potenza di schiarire appena un poco, infatti, la tenebra del mondo, — la Luce immensa invece, di cui l'Araldo apparso fa pieni adesso il cielo la terra e i mari, non può provenire da un essere umano. Proviene certamente da un Iddio, novellamente tra gli uomini disceso.

Strofa seconda. — Con uno de' suoi caratteristici balzi di fantasia, Hölderlin precipita adesso a ritroso negli anni, fino alla propria infanzia remota. Non già a quella gioiosa di Nürtingen, assunta in braccio agli elementi come in braccio agli Dei. Ma a quella, umiliata e prigioniera nei seminarii di Denkendorf e di Maulbronn. Si rivede bimbo, in un mattino domenicale. E rievoca la beatitudine sua, all'aperto, in mezzo alla natura festante, sentita divina; e lo sgomento, che d'un tratto veniva a turbargli quella beatitudine col giungere dei cori salmodianti dalla chiesa. Simbolo, i cori, di un'ortodossia religiosa che si tentava d'imporre, dall'esterno, alla sua congènita religiosità, panteistica allora. Gli oracoli del Dio biblico avevano perduto in quei cori, ormai, l'originario vigore. Il vigore di quando Egli direttamente agli uomini parlava tra folgori e baleni... E tuttavia, se a volte riempivano il bimbo di paura, esalavano anche spesso un conforto a' suoi dubbii e a' suoi affanni, sebbene il bimbo non capisse perché mai gli ottenebrasséro gli occhi con un velario notturno a impedirgli di goder la bellezza intorno del creato, di respirar gioioso intorno le aure divine. In tutta la strofa, dunque, è rievocato con pennellate maestre il dramma dell'adolescenza di Höl-

derlin, crocifissa al conflitto tra la propria istintiva religiosità naturalistica volta a cercare il Divino negli elementi, e la diversa fede ortodossa a cui l'educazione di seminario intendeva piegarlo.

Strofa terza. — Il poeta fanciullo non sapeva rendersi conto, allora, di quelle crisi: di quella lotta, in lui, tra la volontà d'accettar dogmaticamente la trascendenza del Dio cristiano, e l'istinto di una religiosità adorante il Divino nella splendida immanenza della Natura. Adesso, invece, comprende. E afferma: « Tutto era prestabilito da Dio ». Gli uomini si adirano a volte contro di Lui, sentendo da Lui trattenuta la loro velocità irruente verso determinati obbiettivi. Si adirano, come si adirano i fiumi contro quel Dio che, nella propria fucina tra le montagne, foggia e prestabilisce a ciascuno l'itinerario ineluttabile del corso. Ma Dio sorride degli uomini e dei fiumi, Egli che sa dove bisogna condurli. Oggi, il poeta accetta, e anzi invoca, quel freno divino sul cieco arbitrio dei proprii istinti. E, per propiziarsi l'Iddio supremo, ha indetto per questa sera un convito con gli amici. Un convito dello Spirito. Meglio: un'agape sacra, poi che al banchetto egli infonde religiosi sensi, collegati ai carismi del Pane e del Vino. Per celebrar simili riti, occorre un cuore giovine e ardente. Ma se pur fosse in grigie chiome, il poeta convocherebbe lo stesso intorno al desco, stasera, gli amici fraterni: come gli efebi antichi. E sono gli efebi dei riti dionisiaci: tanto, in Hölderlin, il rituale cristiano si confonde sistematicamente con quello ellenico.

Strofa quarta. — All'agape sacra, invoca la discesa di Cristo: dell'Iddio, a volta a volta benigno e severo con gli uomini. Lo invoca, sempre senza nominarlo. Ma individuandolo preciso, di sulla fonte dell'Evangelo giovanneo (cap. IV), allorché, diretto dalla

Giudea in Galilea, attraversò la Samaría: ed ebbe con la Samaritana il colloquio famoso. Tutto è, qui, rappresentazione icastica, rilevata a fuoco di luce piena: le palme siriche, la città di Samaría, la fonte, il susurro intorno delle spighe, il respirar sommesso delle trepide frescure dall'ombra giù della montagna sacra di Garizim col tempio samaritano... E, su questo sfondo di scena, Cristo fra i discepoli: come un Sole cinto di nuvolaglia. Dall'immagine, Hölderlin deriva, in sviluppo tematico musicale, una similitudine chiarificatrice dell'immagine stessa. Cristo è il dispensatore agli uomini, diretto, della folgorante Luce di Dio chiusa in lui. Se fosse solo, se non lo smorzasse almeno un po' in ombra lo stuolo dei discepoli, come le nuvole un sole troppo ardente, — quella Luce, trasmessa senza schermo a creature umane, le incenerirebbe. Filtrata invece attraverso lo schermo dei discepoli, giunge più blanda. Ma un'ombra tragica avvolge Cristo a Samaría: il funebre presagio della crocifissione. E la strofa si chiude con una misteriosa sentenza, che il poeta chiarirà nella strofa successiva:

*E transeunte anche il Divino, al mondo:
ma non invano.*

Strofa quinta. — E la chiarisce così. Il Dio supremo, ben sapendo che la propria Luce ha una tremenda potenza, la fa discendere con parsimonia sulle case degli uomini. Maestro di misura, le sfiora un attimo soltanto. Per ciò, l'apparizione di Diòniso fu rapida sulla terra. Per ciò, quella di Cristo rimase troncata dalla prematura morte sulla croce. Seguono adesso nel testo tedesco quattro versi arduissimi da interpretare. La nostra interpretazione (implicita nel testo italiano, anche se lasciata di proposito un po'

ermetica) è la seguente. Dalle case degli uomini, fin che le sfiora la Luce dei transeunti Araldi divini, ogni umana tristizia ha la possibilità di dileguar via (*und drüben hin darf alles Freche gehn*). Ma la volontà irruente del Dio supremo (*das Wilde*) deve giungere da lidi lontanissimi (*von Enden fern*) sul luogo sacro (*zum heiligen Ort*), dove soggiorna in terra, ogni volta, il proprio Araldo. E, brancolando allora cieca, opera errori sopra il Divino; segnandone le sorti (*und blind betastend übt den Wahn am Göttlichen und trifft daran ein Schicksal*). Così Hölderlin interpreta la morte di Cristo. Come un « *Wahn* », come un « errore » commesso da Dio nel proposito di non lasciar durare troppo a lungo la permanenza del celeste Messaggero sulla terra. Perché Cristo, portatore della sua Luce, avrebbe finito per accecarne gli uomini e incenerirli. Se dunque *Wahn*, considerata dall'angolo visuale di Cristo, fu la sua morte, — questa, considerata invece dall'angolo visuale dell'umanità, fu un dono di Dio all'umanità. Un dono che, oltre a redimerla, impedì alla folgorante Grazia divina di ardere le sue dimore dalle fondamenta ai comignoli, lasciandole per troppo tempo esposte al proprio fuoco divoratore.

Strofa sesta. — A prescindere dalle transeunti epifanie degli Araldi divini, molti doni gli uomini avevano ricevuto direttamente dall'Iddio supremo. Anzitutto, i primordiali elementi: Fuoco, Terra, Acqua. Ma i primordiali elementi rimasero e rimangono al mondo essenze divine, riluttanti ad amalgamarsi con la nostra umanità. E questa riluttanza la dimostrano le costellazioni, che se ne stanno lassù, accese per noi da Dio sul velario immenso dei cieli; e, tuttavia, astratte e irraggiungibili, pur se ci seducono col tripudio delle loro musiche astrali.

Strofa settima. — Attraverso l'opera conciliatrice di Cristo, riapparso ora al poeta fra gli uomini, i primordiali elementi potrebbero forse conciliarsi adesso col genere umano: entrare affettivi nell'orbita della sua affettività. Mosso da una simile speranza, Hölderlin torna dunque a implorarlo perché discenda al rito dell'agape sacra. E lo implora così: « Conciliatore! Conciliati, alfine, con quel mondo che ti ha crocifisso! Torna, dimenticando il martirio sofferto, novellamente fra noi, questa sera! Così che noi questa sera, all'agape sacra, possiamo nominare il nome tuo insieme con quelli degli altri Araldi. E scendano anch'essi allora al desco, accanto a te!». Chi siano gli altri Araldi, ai quali è fatto qui misterioso accenno, si preciserà nelle strofe che seguono. Sono — teniamolo presente fin d'ora — sono: da un lato, i fondatori delle religioni orientali preelleniche; dall'altro, Diòniso per la religione greca.

Strofa ottava. — La strofa ottava sviluppa, infatti, il tèma ermeticamente impostato nella strofa che precede. Quando il Fuoco dell'Iddio supremo (successivamente portato sulla terra dagli Araldi delle religioni orientali preelleniche e da quelli della religione greca rappresentati e potenziati nel simbolo collettivo di Diòniso) fu spento, respirato dagli uomini sino all'ultima favilla, — allora, l'Iddio supremo lo riaccese in colui ch'egli aveva piú caro. Lo riaccese in Cristo: e lo mandò sulla terra, divampando in quel novello fuoco egli stesso. Cristo è, pertanto, l'ultimo in ordine di tempo fra gli Araldi del Divino in mezzo agli uomini. Ma la serie non è chiusa. La Grazia divina lasciata all'umanità dal Redentore morente in misura infinita, non si consumerebbe mai, respirata dai mortali, come si consumò la Grazia dei precedenti Araldi. Pure, un

diverso pericolo minaccia. Il pericolo che, a furia di crescere di generazione in generazione, la Grazia cristiana riempia troppo di sé gli uomini: e che questi, finendo per ritenersi divini essi stessi, dimentichino il Cielo. « Allora », è l' Iddio supremo che adesso parla, « allora un' Era nuova avrà principio, condotta sulla terra da un novello Araldo del Divino ». Tutto ciò, e quel che segue, appar chiuso in involucri espressivi ermetici orfici oracoleggianti, volutamente oscuri. Con l'avvento del nuovo Araldo sarà conchiusa la Notte dei tempi, che dura dalla scomparsa di Cristo. Invero, la sostanza di quanto sarà per annunciare il venturo Araldo, era ben nota anche a Cristo. Ma Cristo giunse al mondo non già per vivervi in eterno, sibbene per morirvi. E la morte gli suggellò le labbra divine col silenzio... Tutto è in perenne divenire. Non l'umanità solamente. In divenire è l' istesso supremo Iddio. In divenire, i suoi transeunti successivi Araldi. E l' Araldo venturo sarà piú grande di Cristo, cosí come Cristo superò i suoi predecessori.

Strofa nona. — Ma non appena scocchi l'ora profetata, per la discesa, dal novello Araldo, Dio stesso uscirà dall'officina, ove va foggiando, dal tempo dei tempi, in travaglio insonne, come le sorti degli uomini, cosí i proprii successivi Messaggeri. E l' immenso Operaio indosserà panni festivi, a dar segno ch'egli considera quel giorno soltanto come un giorno di riposo, dopo il quale tornerà al suo lavoro. E in questo atteggiamento, apparirà insieme piú umile e piú grande. Piú umile, in quell'eguagliarsi nella strenua fatica al piú umile artiere terreno. Piú grande, in quell'eroico impegno di attività implacabile per elaborare Egli stesso, insieme con i destini dell'universo, anche la propria perfettibile Divinità. L' inno, iniziatosi con una

diretta apostrofe del poeta a Cristo, con una diretta apostrofe del poeta a Cristo si conchiude. Egli lo implora, perché conceda ai commensali dell'agape sacra, indetta per Lui, di celebrare stasera anche tutti gli altri Araldi del Divino sulla terra. I precedenti: e quelli di là da venire. Ché non è giusto numerar gli Eccelsi con l'escluderne qualcuno, «essendo ognuno, in sua virtù, per tutti». In altri termini, potenziandosi in ciascuno anche i messaggi degli altri. Pur dentro la scala gerarchica dei valori individui specifici, tutti li accomuna, e in un certo senso li uguaglia, l'identità della divina missione. In Cristo (ancóra una volta qui, come nella elegia *Pane e Vino*) culminò la Sera di una lunga Giornata, a cui seguì una Notte anche piú lunga, dopo la quale si annunzia l'alba di un Giorno novello. Adesso, con piú rovente ardore si osanni a Lui! Come si fa col Sole, quando è tramontato.

2. L'UNICO (*Der Einzige*: HELLING., IV, 186; ZINKERN., I, 351; ZINK.-MICH., pag. 227). — Con questo inno e con l'inno successivo, i quali compiono la trilogia cristologica, noi penetriamo nella produzione che segue al ritorno del poeta da Bordeaux a Nürtingen. Il primo accesso di follia è già avvenuto. E lo spirito di Hölderlin va lentamente inabissandosi. Ma s'inabissa a intermittenze, coi lampi di un visionario rapimento lirico, che sembra reagire contro il risucchio aggressivo della tenebra invadente. Tra questi lampi, esplodono come folgori i due ultimi inni della Cristologia: *L' Unico* e *Patmos*. Lo Hellingrath, al cui sicuro intuito sappiamo ormai di poterci affidare, li colloca entrambi nell'autunno 1802. E cioè, a breve distanza appunto dal drammatico ritorno di Hölderlin in Isvevia, avvenuto ai primi di luglio dopo che a Francoforte

s'era spenta Suzette Gontard: la divina Diotima. L'inno *L'Unico* è rimasto frammentario alla sesta strofa, mentre perfettamente compiuto ci apparirà *Patmos*. Ma l'inno esprime egualmente il proprio senso. Interpretandolo col prezioso soccorso dello Hellingrath, esso ci dimostrerà, entro i limiti della trilogia cristologica, in funzione di « nesso » fra il precedente inno *Senza titolo* e il susseguente inno *Patmos*. « Poi che io », dice il poeta, « poi che io, (pur appartenendo con tutto me stesso, con tutta la mia religiosità piú profonda, agli antichi Numi ellenici), amo cosí ardentemente, o Cristo, la tua figura, — ne consegue che tu debba necessariamente essere un loro fratello. Ma questo suo violento trasferir Cristo nell'Olimpo pagano non lascia tranquillo il poeta. Fin dall'adolescenza, egli s'era avvezzo a considerar l'epifanía del Redentore appartata in una sua specifica zona. Prova come rimorso di quel definirlo adesso fratello dei Numi ellenici. E confessa che, se pur Cristo appartiene al loro molteplice stuolo, verso quest'Unico egli si sente buttato con piú ardente foga d'amore. Il drammatico conflitto religioso tra Paganesimo e Cristianesimo, che erompe qui dalla piú profonda coscienza di Hölderlin, non trova nell'inno *L'Unico* veruna soluzione. La tesi e l'antitesi non riescono a fondersi o a superarsi in una sintesi patetica e fantastica che le involga e le concilia, anche se questa sintesi s'era rivelata già possibile a Hölderlin nell'inno precedente. In un baleno, il poeta avverte allora che tenterà una soluzione del conflitto nei canti venturi « se sarà che verranno ». Ebbene: da un impulso organico verso questo preciso tentativo, proromperà l'ultimo inno della Cristologia hölderliniana. Proromperà *Patmos*: il testamento religioso e poetico di Hölderlin, sulle soglie della demenza. E per prepararci ad

affrontar la scalata del picco eccelso arduissimo, nulla gioverà tanto quanto varcare il ponte che ad esso, in questo inno, conduce.

Strofa prima. — Il poeta dell'*Arcipelago*, e di tutta la precedente lirica in esaltazione della Grecia prepericlèa e periclèa, si domanda quale misterioso fascino lo vincoli alle sacre coste elleniche con una passione impetuosa cosí, da fargli amare quella terra piú della sua stessa terra nativa. Gli sembra d'essere stato venduto schiavo colà, — lui, tedesco. Ma venduto schiavo in una prigionia divina. Divina, perché gli Dei erano discesi fra i Greci a mescolarsi con la loro vita d'ogni giorno. Cosí, Apollo incedeva colà regalmente in mezzo agli uomini. Cosí, Zeus aveva procreato colà con donne mortali, divinamente, prole terrena.

Strofa seconda. — Torna qui un concetto già piú volte espresso da Hölderlin. *Uno* è il Divino. Es' identifica nell'essenza individua dell' Iddio supremo. Ma l' Iddio supremo generava nel corso della storia altre Divinità innumerevoli. Pensieri sublimi balzati dalla sua altissima mente siccome Athena era balzata dal capo di Zeus, — i successivi Araldi del Divino in terra: i fondatori, cioè, delle varie religioni... Ora, il poeta asserisce d'aver inteso novelle dell' Elide e di Olimpia; d'aver premuto la cima del Parnaso e il suolo dell' istmo di Corinto; d'aver traversato poi il mare per recarsi ad Efeso e a Smirne.

Strofa terza. — Molte cose belle egli ha viste in quel suo pellegrinaggio attraverso i Luoghi santi della religione ellenica. E venne cantando la sostanza del Divino fatta immagine sensibile piú volte nella molteplice policroma fantasiosa teoria di tutte le Divinità create dal politeismo greco. Qui, fa la prima

vaga apparizione anonima, che meglio si chiarirà in séguito, la figura di Cristo. La figura, cioè, dell' *Unico* a cui l' inno è dedicato. Perché Hölderlin, rivolgendosi agli Dei pagani e agli Eroi discesi dai loro lombi, afferma ch'egli è ancóra in ansiosa ricerca, non essendo riuscito a trovarlo, dell'estremo Virgulto, della piú fulgida Gemma della celeste casata. Cristo riappare dunque, anche in quest' inno, non contrapposto agli Araldi pagani del Divino in terra: ma *sub specie* dell' Ultimo, già disceso fra gli uomini, di quella olimpica schiera.

Strofa quarta. — Soltanto nella strofa successiva, Hölderlin pronunzierà esplicito il nome del Signore e Maestro, a cui ora, all' inizio della quarta strofa, si rivolge. Ma quel nome è già figura concreta nell' inno: Cristo. Il poeta si duole che si sia nascosto, allorché egli lo andava cercando — e andava cercando lui solo — fra gli altri Numi ed Eroi... E tuttavia, teme già di suscitar, con questa sua dedizione di preferenza all' Unico, la gelosia degli altri Numi ed Eroi nel sentirsi a quell' Unico posposti.

Strofa quinta. — Gli altri Numi ed Eroi hanno d'altronde ragione d'essere gelosi. Perché qui, nominatolo finalmente col suo esplicito nome, il poeta riconferma la propria dedizione di preferenza a Cristo. Egli torna a definirlo, in rapporto a un concetto a noi già noto, fratello di Eracle e in particolar modo di Diòniso. Di Diòniso, che prima di Cristo aveva lasciato sulla terra, sparendo, il carisma del Vino; di Diòniso, che prima di Cristo aveva placato in estasi la furia dei popoli.

Strofa sesta. — Purtroppo questa strofa, la quale per il senso complessivo dell' inno sarebbe stata preziosa, ci è pervenuta mütala. Occorre pertanto (come nella versione, cosí nel commento) interpretarla at-

traverso congetture probabili. Hölderlin sembra dirvi: « Un senso di vergogna m'impedisce tuttavia d'egualgiare te, o Cristo, che sei interamente divino — nato cioè da Dio e da una donna anch'essa divina, se poté generarti senza concepire umanamente —, a quegli altri Numi che nacquero, sí, da Dio: ma da Dio congiuntosi con donne mortali: Alcmena per Eracle. Semèle per Dioniso ». E nell'ultimo verso della strofa, l'accenno all' Iddio supremo che « non Uno governa » va forse riferito al dogma della Trinità.

Strofa settima. — L'esserci pervenuta mutila la strofa sesta fa che si presentino alquanto oscure anche la settima e l'ottava. Anche qui, non è possibile allora interpretare, se non per tramiti congetturali. Hölderlin si ricollega adesso allo stato d'animo genetico dell' inno intiero. Riafferma che con il proprio amore egli aderisce di preferenza a quell'*unico* Iddio. Riconosce, però, che il proprio trasmodante impeto patetico lo ha condotto, in questo canto, troppo oltre. E promette di farne ammenda negli eventuali canti venturi. Ma non c'è da stupire, se il poeta è andato in questo canto tropp'oltre. A lui, non fu concesso di raggiungere mai l'agognata Misura: l'equilibrio fra quell' *Ebbe und Flut*, che aveva sempre costituito il tipico ritmo del dramma suo spirituale. Solo a Numi discesi fra gli uomini, è possibile d'altronde attingere la perfetta Misura.

Strofa ottava. — Nella strofa conclusiva dell' inno, Hölderlin sembra voler spiegare, attraverso un' immagine, come, per esempio, a Cristo, Nume disceso in terra, riuscisse di trovar la perfetta Misura tra la propria divinità eterna e la propria transeunte permanenza fra gli uomini. In terra, egli parve come un'aquila prigioniera anelante agli spazii celesti ond'era

nativa. E questo aspetto della divina figura sgomentò i molti mortali che in quella si affisarono, mentre l' Iddio supremo operava, per il tramite suo, il prodigio della redenzione. Fin quando al Padre piacque che il Figlio restasse nel mondo feroce, — Cristo si adattò, non divino ma umano, alla tristezza terrena. Poi, tornato Nume egli stesso, risalì per l'aure, su in alto, ai cieli nativi. E fu perfetta in lui la Misura, così, fra il Divino e l' Umano. Come l'anima di Cristo, anche quelle degli Eroi (i Filosofi-poeti; i Poeti vati: i fratelli di Hölderlin) sono aquile prigioniere sulla terra. Ma la differenza tra Cristo e quegli Eroi, si determina in ciò: anche quando servono lo Spirito divino (uomini, e non Numi discesi fra gli uomini), è forza che essi adorino il Mondo, senza anelare a sfere ultraterrene. Perché solo entro i limiti del Mondo, risulta loro concesso di adempiere misuratamente la propria, d'altronde, divina missione eroica.

3. PATMOS (HELLING., IV, 199; ZINKERN., I, 355; ZINK.-MICH., pag. 230). — La tradizione manoscritta dell' inno *Patmos* è rappresentata da quattro esemplari, che lo Hellingrath contraddistinse con le lettere *a*, *b*, *c*, *d*. Noi abbiamo posto a fondamento della riduzione in versi italiani l'esemplare *b*. Non solo perché è quello in cui concordano entrambe le edizioni critiche fondamentali (HELLINGRATH e ZINKERNAGEL); ma anche perché il testo di *Patmos* ci apparve in esso, a raffronto con gli altri esemplari, nella sua forma stilistica migliore. — Lo Hellingrath avanza, per quanto dubitosamente, l' ipotesi che il manoscritto *a*, un abbozzo originario ancora in prosa ritmica, possa risalire a epoca anteriore al viaggio e al soggiorno di Hölderlin in Francia. In questo caso, *Patmos* sarebbe, almeno nel getto primi-

tivo, contemporaneo delle ultime grandi elegie e degli ultimi grandi inni precedenti *L' Unico*. Noi ravvisiamo invece nel frammento *L' Unico* il motivo propulsore di questo piú ampio inno compiuto. Il quale concluderebbe, cosí, (oltre che in successione poetica, anche in successione di tempo) la trilogia cristologica hölderliniana. La composizione di *Patmos* va collocata pertanto, a parer nostro interamente, tra l'autunno e i primi mesi invernali del 1802, súbito dopo la composizione dell' inno *L' Unico*; e, dunque, anche dopo il ritorno di Hölderlin dalla Francia. Sta il fatto che solo il 6 febbraio 1803 il poeta trasmetteva al Langravio di Homburg, al quale *Patmos* è dedicato, un esemplare autografo dell' inno; e che da questo la Principessa Augusta ricavava in copia il testo contraddistinto con la lettera *c* nella nomenclatura testuale dello Hellin-grath. Tardo autunno; o addirittura inizio dell' inverno 1802. L' inno *Patmos* rappresenta, cosí, il vertice piú alto ed estremo raggiunto dalla Lirica hölderliniana in divenire. Su questo vertice, la divina demenza poetica di Hölderlin s' inabissò, e si spense, nella *dementia praecox* degli alienisti. Per quanto non sia in alcun modo possibile oggi, e non sarà possibile forse domani, stabilire precisa una specifica cronologia dei singoli componimenti successivi, possiamo tuttavia in linea generica affermare che la produzione lirica posteriore a *Patmos* consiste ormai di frammenti spesso indecifrabili, nei quali la superstite potenza organica del linguaggio hölderliniano non è piú sorretta da un minimo di coerenza se non altro fantastica. A questi frammenti succede infine, dopo il ricovero del poeta nella clinica del dottor Autenrieth a Tubinga, una produzione lirica di cui diremo piú oltre. Ma ci troveremo, colà, non piú innanzi alla poesia di Hölderlin;

sibbene a quella del povero Scardanelli. Avvertimmo sovente, lungo il nostro cammino, che tanto piú prodigiosa appare la grandezza di Hölderlin in quanto tutta la sua Lirica imposta affronta e svolge pochissimi temi, i quali ritornano si può dire a ogni tappa evolutiva, e perfino entro i termini della stessa tappa, diversamente elaborati in un giuoco inesauribilmente diverso di fantasia e di stile. Ecco, allora, che anche l'inno *Patmos* ha per tèma il reiterato proposito di conciliazione mitica fra Paganesimo e Cristianesimo in un tentativo di rinnovata sintesi filosofica dei due mondi antitetici. Esso rappresenta pertanto il testamento poetico, e insieme religioso, di Hölderlin. — Perché il titolo *Patmos*? Perché, nell'isola di Patmos, San Giovanni Evangelista, il discepolo prediletto di Cristo, ebbe, com'è noto, le visioni che fermò nel proprio Evangelo. Ma anche perché Patmos fa parte di quelle isole dell'Arcipelago greco, che Hölderlin sentì sempre (si ripensi, infatti, al carme *L'Arcipelago*) intimamente connesse con l'epoca del maggior fulgore nella storia della civiltà e della religione elleniche. Patmos, la nuda ascetica Patmos, sorge non distante dalla opulenta e voluttuosa Cipro sacra ai riti di Afrodite. Vicinanza geografica, dunque, in cui Hölderlin avverte (fantasticamente e miticamente interpretandola) il simbolo d'una continuità ideale fra religione greca e religione cristiana. Da questo accostamento poetico interpretativo, prorompe l'intero inno *Patmos* con l'impetuosa fiumana delle sue quindici strofe articolate in cinque gruppi di tre strofe ciascuno: esattamente, come il grande inno *Il Reno*. L'inno *Patmos* imita, in un certo senso, il rapimento di San Giovanni nell'isola, e insieme nella sua visione apocalittica. Come l'Evangelista, anche il poeta si vede e si de-

scrive rapito nell' isola dell' Arcipelago greco: verso l'Asia, che è la madre delle grandi rivelazioni religiose. Dalla evocazione di San Giovanni, nasce quella della passione di Cristo. E da questa, il rinnovato mito interpretativo del Cristianesimo secondo i tipici lineamenti a noi già noti dall'elegia *Pane e Vino* e attraverso gli altri inni di Hölderlin: in ispecie, attraverso i due precedenti della trilogia cristologica. Ma al termine dell' inno, l'evocazione e l' interpretazione del passato dragliano sui binarii della profezia: di una profezia, che si slancia verso l'avvenire religioso dell'umanità: Come se, prima di spengersi alla luce della coscienza, Hölderlin avesse voluto lasciare all'umanità ventura, in questo grandissimo inno, il proprio religioso messaggio testamentario: nella previsione e nell'annunzio d'una nuova Età dell'oro sulla terra, in cui gli uomini, rifatti degni del prodigio, potranno novamente vivere al mondo in quotidiana dimestichezza col Divino. Noi posteri possiamo purtroppo dire quanto illusorio fosse il sogno di Hölderlin. Forse, la violenza stessa di quel generoso sogno utopistico, piú che fermamente creduto eroicamente vissuto, mandò in pezzi il fragile involucro umano, per aver osato di contenerlo in sé. Tuttavia, il messaggio del grande sogno hölderliniano resta. E *Patmos* lo tramanda ai secoli che verranno.

PRIMO GRUPPO (strofe 1-3). Tèma del gruppo: *Il rapimento del poeta in Patmos*. — Strofa prima. È il poeta stesso che parla. Le sue parole erompono dal piú profondo di un'estasi religiosa, la quale prelude al rapimento in Patmos; e suonano con un timbro misterioso, apocalittico, perfettamente intonato al titolo dell' inno. Il poeta dice, secondo come dobbiamo interpretarlo: « Il Divino è vicinissimo a noi. Noi lo sen-

tiamo vicino, tanto se volgiamo l'occhio alla Natura intorno; quanto se sprofondiamo lo sguardo negli abissi dell'anima nostra. Dio è là; ed è qui. Così prossimo, che ci parrebbe di poterlo serrare, solo protendendo un poco le braccia. E invece, come risulta difficile conquistarlo davvero! Come difficile, stringerlo davvero al nostro cuore!... Ma per buona ventura, al mondo, colà dove osta un pericolo, sempre è volontà divina che al pericolo si adegui, crescendogli eguale, una potenza di salvezza capace d'annullarlo superandolo. Così, per esempio, Dio ha messo le aquile su picchi, tra i quali vaneggiano burroni e voragini d'aria. E tuttavia, contro il pericolo di precipitarvi, ha dato alle aquile ali possenti per sorvolarli su invisibili ponti aerei». Il poeta allaccia adesso a questo primo termine il secondo termine del paragone. Dal paesaggio fisico montuoso or ora descritto, distrae lo sguardo su di un corrispondente paesaggio ideale: la storia dell'umanità. E vede gli « eterei Fastigi del Tempo », cioè gli Araldi delle varie religioni, Zarathustra e Buddha, Diòniso e Cristo, in particolar modo questi ultimi due, ergersi quali picchi alpestri tra le voragini dei secoli che l'uno dall'altro li dividono, via via estenuandosi sempre più in rapporto ai rispettivi tempi trascorsi da quando erano venuti al mondo. Ed ecco: volgendosi al proprio Genio, Hölderlin lo supplica, come ha concesso alle aquile l'aria e le ali per trapassar di picco in picco, così di concedere a lui tramite d'acque o battito d'ali per valicar gli spazii intercorrenti tra quei Fastigi del Tempo. In altri termini, per collegare in qualche modo concordi gli Araldi tutti delle varie religioni, fra loro.

— S t r o f a s e c o n d a . Vedemmo la prima strofa consistere in una sentenza religiosa, che bisognò interpretare quasi fosse orfica; e in una invocazione del

poeta. Ora, il poeta tace. Non s'è smorzata, però, l'eco delle ultime sillabe, che già egli si sente levato d'incanto a volo, e rapito verso plaghe lontane, dall'impeto del suo Genio. Dalla propria *Begeisterung*. E, dunque, dall'Estro: in lui, sempre indissolubilmente poetico e religioso. Gli balúginano sotto, ai dubbii chiarori dell'alba, le foreste germaniche e i patrii ruscelli anelanti alla foce. Ma cosí alto è il suo volo, che non riesce a distinguere, laggiú, le terre diverse. Ed ecco, repente, la prodigiosa apparizione dell'Asia minore. Attraverso l'esorcismo di successive notazioni magiche, senza nominarla per ora, il poeta ce la fa sorgere in isboccio, di sotto al suo volo, nel fresco splendore dell'alba: misteriosamente ravvolta in dorati vapori d'incensi, cresciuta assieme ai passi stessi del sole con le sue mille fragranti cuspidi montane. — S t r o f a t e r z a .

Il soggetto del precedente periodo sintattico, che Hölderlin ci ha lasciato attendere cosí a lungo suscitando in noi per suggestione un senso di attesa, scatta fuori in accentuata evidenza all'inizio della terza strofa. La terra rivelaasi, è l'Asia minore. Il poeta è riuscito a metterla in accentuata evidenza, nominandola solo dopo le magiche notazioni evocative, all'inizio d'una strofa non distinta da quella che la precede col punto fermo del periodo conchiuso. E vi aggiunge l'effetto di uno slargamento sonoro e visivo, ottenuto attraverso il largo uso delle vocali, di grande effetto in una lingua consonantica come la tedesca: *Mir Asia auf*. Sulle sei vocali di questa apertura di strofa, tre sono apertissime *a*. E la terza *a* è ancóra allargata dal suono combinato *au* della particella *auf*. La particella *auf* va poi ricollegata col verbo a cui appartiene: col *blüht*, sito al dodicesimo verso della seconda strofa. Si ha il senso che, sotto il volo del poeta rapito, si spalanchi

davvero, sbocciando, la distesa dell'Asia minore. Nella versione, cerchiamo di rendere lo slargamento sonoro e visivo del *Mir Asia auf* con un equivalente slargamento sonoro e visivo italiano: *l'espansa distesa dell'Asia*. E incomincia adesso, di qui, la potente evocazione dell'Asia minore: con le sue contrade, ove dall'alto del monte Tmolo, nella Lidia, scende il fiume Pàttolo ricco d'oro: e quivi, balzano al cielo anche le vette del Tauro e del Messògi. L'intera regione è un giardino di fiori fiammeggianti. E appare come un fuoco silenzioso. Persino le cuspidi avvampate dal sole sembra che facciano fiorir di rose tutte le proprie candide nevi. Alle pareti rocciose dei monti séguita a crescere l'edera, testimone d'una vita così antica da parere immortale. E in visionario delirio fantastico, il poeta vede ora i cedri e gli allori quasi fossero le viventi colonne che sostengono, colà, nell'ètere gli aerei palagi dei Numi. Si inserisce così nell'evocazione dell'Asia minore il senso del suo essere legata a una tradizione millenaria: alla millenaria tradizione delle grandi rivelazioni religiose.

SECONDO GRUPPO (strofe 4-6). Tèma del gruppo: *Il veggente di Patmos e la morte d'amore del Figliuolo di Dio*. — Strofa quarta. Il poeta sembra riecheggiare adesso modi fantastici e stilistici omerici nel suo percepire e rendere il rompersi dell'acque alle porte dell'Asia (alle coste, cioè, dell'Asia minore) quasi fosse uno sciabordio di liquide strade tracciate, invisibili, sulla piana del Mar Egeo. Liquide strade ch'egli definisce « incerte, volgenti ad ancípití mete », e, insieme, « senz'ombra ». Incerte, — al confronto di quelle, che sulla terraferma conducono a mte unívoche. Senz'ombra, — perché le strade marine non ricevono



ombra dagli alberi. Ma gli esperti navigatori, che bene distinguono ai diversi profili una dall'altra le innumeri isole dell'Egeo, hanno queste per orientarsi e procedere. Ora, il poeta ode un nome: *Patmos*. E subito il fascinoso ricordo dell'*Apocalisse* lo soggioga. Gli accende dentro un desiderio struggente d'appartarsi anche lui nell'oscura grotta, ove l'Evangelista San Giovanni aveva a lungo vissuto, visionario anacoreta. *Patmos*, isoletta dell'attuale Dodecanneso italiano, non ostenta i lussureggianti splendori delle altre isole egèe. Di natura vulcanica, appare nuda scabra riarsa tragica: autentico paesaggio da rivelazione cristiana. Non è ricca di canore sorgenti e di rigogliose verzure come le altre sorelle: come, fra tutte, Cipro e Rodi pagane. E non dona pertanto, al par di queste, opulenti soggiorni beati. — *Strofa quinta*. Pure, nella sua nudissima povertà ascetica d'isola negletta dalla sorte in mezzo alle fiorenti sorelle, *Patmos* è cristianamente ospitale... Per via indiretta e generica, incomincia qui a farsi sempre più vicina al poeta, già preso dall'estasi religiosa, la figura dell'Evangelista che (bandito dalla patria; e levando lamenti per lei e per Cristo, il divino Amico scomparso) fu accolto appunto dall'isoletta di *Patmos*. La quale, deserta d'uomini, ma quasi avesse una pietosa anima umana, ai lamenti del santo Anacoreta rispondeva consolatrice con le voci degli unici suoi figli: gli elementi. Col crepitio arboreo delle foreste; col fruscio dall'alto delle volubili arene montane; con lo schianto delle glebe scoppiate sotto la furia del sole. — *Strofa sesta*. La figura dell'Evangelista séguita a ingrandirsi e a chiarirsi, avanzando verso il primo piano dell'inno. Sempre non nominato, è da Hölderlin. Ma definito con l'appellativo di Veggente, giusto appunto in rapporto alla locale visione apoca-

littica. E ridefinito poi mediante quel suo essere stato, finché Cristo viveva, indivisibile da lui e da lui prediletto come il piú giovane e il piú puro de' suoi discepoli, per ingenuo candore. « Portatore d'uragani », nomina qui il poeta Gesù, poi che la Buona Novella egli l'aveva chiusa e recata in sé quasi immensa bufera destinata a sconvolgere, ma rinnovandolo, il mondo. Ora, il Discepolo prediletto ci è raffigurato nell' Ultima Cena con gli occhi fissi al vólto di Cristo per interpretarne il messaggio. E in questi versi, il riferimento alla parabola della vite e dei tralci (che proprio al cap. XV del Vangelo giovanneo Cristo espone, nell' Ultima Cena, agli Apostoli) si contamina col riferimento ai carismi del Pane e del Vino secondo l' interpretazione hölderliniana a noi nota attraverso l'elegia omonima. Qual è, dunque, il messaggio letto da San Giovanni sul vólto di Cristo nell' Ultima Cena? Cristo, nell' Ultima Cena, presagendo serenamente la fine, interpreta la propria Morte come l'estremo olocausto sofferto da lui per amore degli uomini. Riecheggiano anche qui le parole del Figlio di Dio, all' Ultima Cena, nel Vangelo di San Giovanni: « Nessuno ha un amore piú grande di colui che dà la vita per i suoi amici ». E riecheggia il significato dell' intiero capitolo giovanneo nei versi seguenti, là dove Cristo annunzia che l'Amore verrà sulla terra a placar l' Odio degli uomini. La breve pregnante sentenza ermetica *Denn alles ist gut*, che noi spieghiamo nel verso italiano « *E tutto* », *pensava*, « *anche il male, va bene nel mondo* », riassume il senso della fede cristiana. La quale tutto, anche il male, accetta rassegnata, in quanto anche il male ha la sua ragione d'essere fra gli uomini, secondo gli imperscrutabili disegni di Dio. E insomma l' insegnamento dell'orto di Getsèmani, allorché Cristo accetta di vuotar

sino in fondo l'amaro calice del martirio impostogli dal Padre celeste. Ed ecco: il gran Tránsito d'amore del Figliuolo di Dio, ora, avviene. Su questo mistero indicibile, il poeta sorvola, poi che lo hanno descritto i Vangeli con parole divine. Si limita solo a fermare di scorcio i seguaci di Cristo mentre accolgono l'estremo suo sguardo, raggiante peana di gioia.

TERZO GRUPPO (strofe 7-9). Tèma del gruppo: *Il significato del Cristianesimo al mondo*. — Strofa settima. Cristo è spirato. Scende la sera. E invade le anime degli Apostoli un duplice senso: di dolore e di sbalordimento. Anche, piú addentro, il fermo proposito d'una eroica intrapresa: predicare il Verbo del Maestro divino per il mondo. Tuttavia, non sanno risolversi, perduto il Maestro divino, ad abbandonare la patria. Recano chiusi in loro i vólti dell'uno e dell'altra, cosí come il ferro chiude in germe la potenza del fuoco che sprigionerà, percosso, dalle proprie molecole. E ovunque essi vadano, li accompagna, tragica, l'ombra soltanto di Gesù. Ora, per indurli a iniziar la predicazione in terre lontane, Cristo invia agli Apostoli, nel giorno di Pentecoste, lo Spirito Santo. E gli ultimi versi della strofa s' ispirano al capo II negli *Atti degli Apostoli*, riecheggiandone le parole: « E di súbito s'udí dal cielo un tuono, come di vento impetuoso che soffia; e riempí tutta la casa ove essi si trovavano ». — Strofa ottava. Siamo al centro topografico esatto dell'intero componimento. E, come nell'inno *Il Reno*, cosí anche in *Patmos* la strofa mediana, l'ottava, è la piú carica di significati mitici. Attraverso lo Spirito Santo — disceso in fiammelle sulle fronti degli Apostoli, i quali (destinati ad annunziare agli uomini che dalla Morte ha inizio la Vita eterna) incominciano adesso

a parlare tutti gli idiomi della terra, pronti alla predicazione, — Cristo appare per l'ultima volta a' suoi fidi. E Hölderlin torna qui a rappresentarlo come l'ultimo degli Araldi celesti, venuti al mondo per portarvi il Divino. Egli chiude la serie. E chiude, così, anche la durata del Giorno terreno. Tutte le altre religioni, ma in particolar modo la greca, avevano esaltato appunto il Sole, il Giorno: e, nel Sole e nel Giorno, la beatitudine umana al godimento della realtà sensibile, che la luce rivela e sembra anzi creare dal nulla. Il Cristianesimo, invece, è la religione della Notte: immagine terrena della Morte. La religione della Notte, che, annientando attorno nel buio il mondo appercepibile coi sensi peccaminosi, suscita dagli abissi interiori delle anime le potenze e i valori dello spirito. Per ciò, col trãnsito di Cristo, il regno del Giorno tramonta sulla terra: e incomincia il mistico regno della Notte cristiana. Pure, nell'avvenire, il Giorno ricomparirà fra gli uomini a tempo debito: quando l'umanità sia tornata matura per degnamente accoglierlo di nuovo. E il passo è forse ispirato qui dalle misteriose parole, che negli *Atti degli Apostoli* Pietro, in Pentecoste, dice ai condiscipoli, riferendo quelle del profeta Joele: « Il sole si cangerà in tenebre e la luna in sangue, prima che venga il Giorno grande e glorioso del Signore ». Seguono versi di sensi arduissimi a cogliere, che noi abbiamo interpretati traducendo; e che procuriamo adesso di meglio chiarir nel commento. Sentenzia in essi il poeta: « Sarebbe stato gran male se il Giorno avesse infranto il proprio scettro piú tardi, senza la provvidenziale mediazione di Cristo. Non ostante portasse nel mondo l'amorfa Notte cristiana, l'ultimo fra gli Araldi celesti del Divino era Forma egli stesso: Forma, che nei carismi sensibili del Pane e del Vino lasciò in terra la

solenne promessa di ritornare. Anche senza Cristo, il Giorno sarebbe egualmente tramontato piú tardi, immemore dell'opera gigantesca fornita per secoli dall'umanità alla sua luce. Ma la Notte susseguente, vuota dei sensi divini ad essa attribuiti dalla dottrina e dalla passione di Cristo, sarebbe stata, allora, soltanto un cieco e disperatissimo orrore. Ben altra cosa appare invece la Notte cristiana, cosí tutta piena com'è del Divino recato al mondo dal Figliuolo di Dio. E infatti adesso è pur dolce andarsene per quella Notte colma d'amore (simbolo, cioè, della morte amorosa di Cristo in redenzione del genere umano); e conservar negli occhi, purificati da tutte le libidini del sensibile, gli abissi della sapienza cristiana! Come ai piedi delle ignude titaniche montagne rocciose verdeggia la vita organica opulenta delle vegetazioni, cosí alle pendici di questa immensa Notte cristiana, che sembra esanime, ferve invece una vita piú impetuosa: la vita dello Spirito». — *Strofa nona*. Adesso, Dio sparpaglia via per il mondo lo stuolo degli Apostoli a predicar l'Evangelo. Ed è sorte tremenda per loro, — avvezzi a procedere sin qui non solo uniti, ma protetti dalla presenza continua del Maestro divino, — doversene andare ciascuno staccato dai proprii compagni al di là dei monti nativi, ove due volte con l'identica voce avevano conosciuto lo Spirito santo. La prima volta, quando cosí ne predisse l'avvento il Battista (*Vangelo di San Matteo*, 3, 11): « Quanto a me io vi battezerò con l'acqua, facendo penitenza; ma Colui che verrà dopo di me è piú potente di me, e vi battezerà nello Spirito santo e nel fuoco ». La seconda volta, allorché per l'appunto dentro le fiammelle di Pentecoste non s'era proiettato in profezia nell'avvenire: ma fermato, piuttosto, vivo ed attuale sui riccioli degli Apostoli,

mentre, scomparendo in quel fuoco per l'ultima volta, Cristo si affisava nei loro estatici vólti. Gli Apostoli si stringono adesso le mani in patto solenne come per trattenere in vincoli aurei, se non il corpo, lo spirito almeno del Maestro divino. E giurano che d'ora innanzi il Male sarà per essi legato prigioniero, perché non dilaghi fra gli uomini.

QUARTO GRUPPO (strofe 10-12). Tèma del gruppo: *Il tramonto del Cristianesimo al mondo.* — Strofa decima. In assidua coerenza con la propria concezione religiosa a noi nota, Hölderlin immagina che la Notte cristiana seguita al trànsito del Redentore si sia a poco a poco corrotta. Cristo è, adesso, novellamente morto per gli uomini. Spirato allora sulla croce soltanto nella propria effimera spoglia umana, appare oggi anche spiritualmente defunto nelle anime dei mortali divenute cieche alla luce e sorde alla voce del Divino. Fermo in questo convincimento, il poeta imposta adesso la strofa, e la costruisce e la svolge, in un succedersi di proposizioni pseudocondizionali incalzantisi per entro un ampio periodo interrogativo. Così: « Se dunque avvenga, come di fatto è avvenuto, che novamente muoia il Redentore, la prodigiosa Bellezza in cui tutti quanti gli Dei infusero ciascuno il soffio della Bellezza sua propria e individua; se dunque avvenga, come di fatto è avvenuto, che gli uomini (scioltisi dalla grande comunità cristiana la quale, abolendo gli spazii, tutti li rendeva fratelli conviventi nella religiosa memoria di Cristo) si facciano reciproco enigma, né piú si comprendano fra loro; se dunque avvenga, come di fatto è avvenuto, che nella Notte successa alla morte del Figlio di Dio, a poco a poco il Fiume del tempo incominci a travolgere via dalle sponde la sabbia, e poi i

pascoli e i templi, distruggendo figurativamente così a poco a poco il mondo religioso creato da Cristo e dai discepoli suoi; se dunque avvenga, come di fatto è avvenuto, che quasi fumo vanisca la gloria del Semidio Nazareno e che il Padre celeste, sdegnato per il tristo spettacolo, distrugga il volto dall'umanità sacrilega, — qual mai significato daremo a questo tragico tramonto del Divino sulla scena terrena? » — Strofa decima. Al quesito che chiude la strofa decima, il poeta risponde nell'undecima strofa. E risponde con un concetto, chiarito attraverso una felice immagine icastica. Nel corso dei secoli si sono sempre alternate, e torneranno sempre ad alternarsi, epoche in cui la Parola divina giunge al segno ed epoche in cui quella Parola cade nel vuoto. Il gesto di Dio che scaglia il proprio religioso Messaggio nel mondo somiglia al gesto del seminatore che, preparando alla semina il grano, lo raccoglie nel badile e lo lancia per l'aia. Una parte, la pula, cade ai piedi dell'uomo; mentre i chicchi pesanti raggiungono il fondo, e daranno, seminati, le spighe. Similmente, il Messaggio di Dio. A volte, raggiunge la terra; a volte, Gli cade sterile ai piedi. Ma che cosa sono mai per l'Eternò queste epoche di carenza religiosa nel mondo? Ciò che per il colono è la pula. Se gli cade sterile ai piedi, non impedisce la seminazione e il raccolto. Si spiega, d'altronde, come in talune epoche la Parola di Dio si svuoti di senso e di suono. Perché insomma l'opera del Padre celeste somiglia a quella di noi figli terreni. E anch'essa in divenire. Dio va anch'egli eseguendola, di perfettibilità in perfettibilità. Non pretende che la perfezione del creato gli sia uscita già in sé conchiusa dalle mani, perfetta. Ed è per questo che la statura di Cristo superò la statura di Dioniso. Ma ora, anche se per la seconda

volta Cristo è scomparso dalla scena del mondo, un uomo, un Poeta, reca dentro di sé l'immagine di lui così precisa ed energica, da poter, se voglia, riplasmarla a simiglianza del Dio col ferro dei monti reso duttile dagli alberi accesi, resinosi, dell'Etna. — Strofa dodicesima. Dalla precedente strofa sappiamo che nella Notte cristiana un'epoca ha corso, in cui il Divino non è più sulla terra fra una comunità di fedeli. Gli Dei sono esuli dal mondo; ma al mondo ritorneranno, forse in un non lontano domani. Per ora, l'opera loro sopravvive quaggiù soltanto nell'anima di pochi eletti: i Poeti. E Hölderlin è fra questi. Mentre cammina sulla strada della vita, ricco dell'intima sua prodigiosa ricchezza, si vede adesso raggiunto da uno di quei randagi senza Dio, che rappresentano l'umanità dell'epoca attuale, scaduta e corrotta. E il randagio chiede al poeta di rivelargli il Divino, plasmandolo per entro un'immagine concreta da poter appercepire coi sensi. Ma il poeta ricusa. E risponde solenne: « Non sono ancora maturi i tempi per una nuova epifania del Divino sulla terra. E non sarebbe, d'altronde, compito mio rivelarlo. Si adirano i Numi benigni, ove un mortale ardisca uscire dalle file assegnate da loro ai mortali; e presuma d'usurpar la missione concessa soltanto agli Araldi divini. Non vale tra gli uomini l'arbitrio degli uomini. Comanda quaggiù un Destino perenne, concreto nei Numi. Per esso, l'opera del Divino, in divenire continuo, marcia da sola, senza umani soccorsi, incontro alla mèta prefissa: l'epifania della religione novella ». In rapporto a un simile processo evolutivo del Divino (che il poeta avverte questa volta percorrere l'itinerario inverso di quello percorso dal Cristianesimo: l'itinerario, cioè, non più dalla Gioia al Dolore, ma dal Dolore alla Gioia) da una gagliarda pro-

genie ventura, discesa in terra a portarvi dopo la Notte l'alba del nuovo Giorno gaudioso, il nuovo Figlio di Dio sarà chiamato Fratello del Sole. E sarà questo il segno dell'umanità liberata e redenta dalle tenebre notturne. In altri termini, il Giorno dell'umanità doveva tuffarsi per entro il Dolore (la Notte cristiana) per risorgere all'orizzonte in Luce di gioia purificata.

° QUINTO GRUPPO (strofe 13-15). Tèma del gruppo: *L'annunzio della religione novella*. — Strofa tredicesima. La risposta al randagio s'interrompe qui bruscamente. Il poeta si ferma, in coerenza col suo fermo proposito. Se andasse oltre, rivelerebbe già troppo. E i tempi non sono ancóra cresciuti all'avvento della religione novella. Nulla, nella zona religiosa, è ancóra maturo per divenire, da patrimonio spirituale di un singolo Poeta veggente, patrimonio spirituale d'una vasta comunità di fedeli. Per ciò, d'un sol gesto, il Poeta veggente comanda silenzio al proprio canto, che volge infatti al suo termine. Se adesso, ma per poco, egli ancóra prosegue, — parla fra sé e sé, abbandonato al *raptus* dell'estasi divinatoria: o si rivolge, in séguito, al Langravio di Homburg a cui l'inno è dedicato. E l'estasi divinatoria gli dice: « Il nuovo Araldo celeste di là da venire risveglierà dal letargo tutti quegli uomini che, morti per l'intuizione del Divino, non sono ancóra dissolti nei bruti elementi. Tra quei defunti dello spirito religioso, è d'altronde un brillar di pupille che attendono di ricevere la Luce della rivelazione, se pur temono di non reggere al fulgore abbagliante del nuovo Araldo, Fratello del Sole ». Ebbene: col suo misterioso linguaggio dodonèo, Hölderlin discopre adesso a quelle pupille, anele insieme e paurose, il modo per preparare se stesse ad affisarsi, ferme e

diritte, nell'abbagliante fulgore: cercar quotidianamente la Grazia, che dalle folte sopracciglia degli Evangelisti cadrà su di loro, ove si intendano alla luce tranquilla splendente, dimenticata dal mondo, delle sacre Scritture. Leggere, cioè, e meditare i libri santi è l'unico modo per corroborare le deboli pupille dello Spirito umano a sostenere gagliarde l'impeto solare della nuova religione a venire. — Strofa quattordicesima. Siamo alla penultima strofa. Che forma, con la successiva, il congedo dell'inno. Nell'una e nell'altra, il poeta si rivolge al suo protettore ed amico: il Langravio Federico V di Hesse-Homburg, al quale *Patmos* è dedicato. « Se m'amano », egli dice, « se m'amano, così come io credo, gli Dei perché in quest'epoca senza piú Numi io resto egualmente fedele al Divino, — anche piú, di certo, gli Eterni amano te, o Langravio di Homburg, in quanto per volontà hai lo volontà stessa di Dio. Dio è, nell'oggi, assente dal mondo; e tuttavia, in procinto di ritornarvi. Annunzia infatti già il proprio ritorno, non odi?, attraverso un rombo come di tuoni lontani. Ma silenzioso è ancóra, non ostante quel rombo di tuoni, lo scroscio della Folgore luminosa che cadrà sulla terra dai cieli, quando sovr'essa discenda il nuovo Araldo del Divino fra gli uomini. Tuttora vivente nella Notte cristiana, sta Cristo sotto le nuvole temporalesche. Non è tramontato, per adesso, il suo regno. Pure, Cristo non sorse e non sorge unico e solo nella vicenda delle epifanie religiose tra gli uomini. È un Araldo che chiude, per ora, la serie degli Araldi celesti, apparsi prima di lui a portare tra gli uomini il Verbo divino. Tutti gli eventi della storia umana non furono e non sono se non esplicativi di quella Folgore luminosa, che di tempo in tempo l'Iddio supremo scagliò quaggiú, in mezzo agli effimeri, sotto

specie d'un suo nuovo Araldo. E nella varia vicenda, gli Araldi molteplici gareggiarono per superare ciascuno il predecessore, nel rendersi interpreti sempre piú perfetti del Divino in terra. Dio è, in tutti quegli eventi, implicitamente incluso e operante. Come volontà. Meglio, come prescienza: la quale, con l'atto stesso di essere, tutti ed ognuno li determina, li effettua, li crea». — *Strofa quindicesima*. E il poeta prosegue: « Da troppo tempo, però, Langravio d' Homburg, l'opera dei Celesti si è resa invisibile al mondo. Da troppo tempo vivono essi in esilio dagli uomini. Così che da troppo tempo non siamo se non misere ombre, di nulla da sole capaci; e una ignota potenza ci ha tolto ogni coraggio d'eroiche intraprese. Perché? Perché da troppo tempo, ormai, noi uomini smarrimmo il senso del Divino. Il senso, cioè, d'una religiosità la quale si pieghi, adorando, non a questo o a quell'Araldo di Dio in terra, soltanto; ma piuttosto, mediante l'ossequio verso tutti quanti i successivi Araldi, alla categoria suprema della Divinità: e, per l'appunto, al Divino. Piegarsi adorando a uno solo, significa esporsi d'altronde al corrucio degli altri lasciati in oblio. Intuendo, pur senza esattamente conoscerla, questa precisa volontà degli Dei, io ho sempre officiato nel mio canto, Langravio di Homburg, anche alle Divinità della Terra e del Sole; piú in genere, a quel Divino che è insito in tutti gli elementi della Natura. L' Iddio supremo, il quale comanda agli altri Dei tutti quanti, consiste dal tempo dei tempi trascorsi e per il tempo dei tempi a venire in una entità perdurante in eterno, fermata nei successivi Messaggi dei proprii Araldi molteplici nella storia dell'umanità. Egli esige che quei Messaggi siano conservati e interpretati dagli uomini. Ed è ciò che la mia Poesia, Langravio di Homburg,

si è sempre imposto come una sacra missione. Avvicinarmi al Divino attraverso una via cercata e trovata nel Canto, sulle voragini che separano gli aerei *Fastigi del Tempo*: i molteplici Araldi celesti, nel corso dei secoli. E il Canto tedesco, di cui questo inno vuol essere esempio ai Poeti fratelli, persegue lo stesso comandamento di Dio ».

IV. LIRICHE VARIE.

Con la versione e il commento dell' inno *Patmos*, abbiamo condotto a termine la versione e il commento di tutta quanta l'ultima grande Lirica hölderliniana: odi, elegie, inni. Ma prima di congedarci dalla produzione di questo *Terzo Tempo*, restavano ancora da tradurre e da commentare alcuni componimenti, in maggioranza brevissimi, nei quali il Poeta vaticinante delle ultime odi delle ultime elegie e degli ultimi inni, prima di spegnersi alla luce della coscienza, sembra per lo più ripiegarsi sul proprio io doloroso, ad esprimere l'intimità sentimentale. Quella intimità sentimentale, che nella produzione di questo *Terzo Tempo* ci era parsa quasi soppressa per entro il mitologismo lirico ond'è contraddistinta. Abbiamo innanzi così sei componimenti, che suddivideremo in due gruppi di tre componimenti ciascuno: *Liriche varie* e *Liriche del tragico presagio*.

I. RIMEMBRANZA (*Andenken*: HELLING., IV, 61; ZINKERN., I, 366; ZINK.-MICH., pag. 238). — Hölderlin, — sintesi inquietante di Romanticismo e di Classicismo; inquietante esemplare di congiunzione fra i due mondi e i due stili, — si rivela dunque anche poeta

romantico. E destino d'ogni poeta romantico è di rianelare oggi verso ciò che ha ieri abbandonato in fuga precipitosa. La lirica *Rimembranza* può considerarsi, vedremo, come una riprova di questa caratteristica tendenza romantica. Composta nel metro libero degli ultimi grandi inni, lo Hellingrath la ha però disgiunta da questi per assegnarla al gruppo dei veri e propri *Lyrische Gedichte*: di quei veri e propri « componimenti lirici », cioè, che sono diretta espressione di stati d'animo del poeta. Facile da risolversi si presentava, nei riguardi di *Andenken*, il problema cronologico. Rimembranza, sí; ma rimembranza specifica del dolce paesaggio di Bordeaux, là dove la Dordogna affluisce nella Garonna: e insieme con questa, in un ampio delta, si precipita in mare. Piú esattamente, nel Golfo di Guascogna. La lirica *Andenken* non poteva dunque essere composta, se non dopo il ritorno di Hölderlin da Bordeaux alla casa materna di Nürtingen. Il primo accesso di follia precoce è già avvenuto. La ragione del poeta va alternativamente riprendendosi e smarrendosi. E in un periodo appunto di vittoriosa ripresa della coscienza, come era nato l'inno *Patmos*, così fu composta la lirica *Andenken*.

All' inizio del componimento, Hölderlin sembra uscire dalla propria casa di Nürtingen per abbandonarsi a una delle sue passeggiate errabonde lungo le contrade della vallata nativa, ove bimbo era cresciuto in braccio agli elementi come tra le braccia dei Numi. Volge attorno lo sguardo, a saggiar le condizioni atmosferiche. E avverte vento di greco. Un vento propizio alla navigazione, il quale soffia diretto dalla Svevia alla Francia. All'ali di questo vento il cuore e la fantasia del poeta si affidano per riemigrare laggiú, verso la bella Bordeaux, irrigata dalla Garonna, verso quel Golfo di

Guascogna, da cui ha inizio l'immenso misterioso Oceano Atlantico. Ed ecco, sulla direttrice del vento, risalire dai gorghi profondi della memoria quello stesso paesaggio che il poeta aveva poco innanzi fuggito: e risollevarglisi innanzi agli occhi, come balzante dallo scenario della viva realtà. *Andenken!* Il prodìgio della rimembranza è avvenuto. E nelle due prime strofe, evocative, lo scenario della viva realtà ripalpita in evidenza di linea di colore di suono e di profumo. Per un momento, inebriato dalla voluttà dell'abbandono al ricordo, il poeta vorrebbe che una mano pietosa lo fermasse in quel suo vago e caro rimembrare; che gli porgesse un calice ricolmo della oscura luce, in cui si potenzia il succo delle vigne di Bordeaux... Assopirsi così, in grembo alla rimembranza, come un bimbo in grembo alla madre, che ne culli il pianto in un benefico sonno ristoratore d'ogni pena! Poi, egli riflette che il sonno ci svuota quasi d'ogni senso d'essere vivi: E, allora, rievoca spiriti di fidi amici conosciuti laggiù. E li vorrebbe compagni ancora a questo proprio sognante aggirarsi per i paesaggi inobliati, al fine di riprendere gli scambi d'anima in colloqui fraterni... Il poeta si volge, adesso, attorno. E non ritrova più a fianco gli amici. Uomini, essi, nati e cresciuti non già sulla chiusa terraferma dell'Europa centrale, ma su di una terraferma spalancata verso le immensità dell'Oceano, — l'Oceano li ha tratti lontano, nell'estremo Oriente, a mercatura. Hanno abbandonato ormai il continente, sdegnando i quieti riposi sotto l'ombra degli olmi delle querce dei gattici d'argento. E preferirono la vita di sbaraglio, a cielo aperto, contro i venti avversi, sotto altri alberi. Sotto gli alberi schiomati d'una nave. Colà, il mare sembra da prima togliere ai navigatori la rimembranza della

cara terra. Ma la spinta della umana nostalgia lo costringe a rendere poi anche piú concreta la materia stessa del rimembrare. Come fa l'amore, quando propone sensibili rimembranze alle pupille dell'anima, ch'egli spalanca con le sue magiche dita. E tuttavia, resta in eternata forma — e non riuscirà a sommergersi mai nei gorghi dell'oblio — solamente ciò che prende vita imperitura dal canto immortale dei poeti.

La lirica *Rimembranza* sprigiona un intenso profumo doloroso: di anima moribonda. È il documento d'uno spirito, che, sentendosi morire alla coscienza piena di sé, dolcemente si riattacca alla soavità del rimembrare, per convincersi d'essere ancóra lucido e vivo.

2. STORMO DI UCCELLI IN VOLO. (Il titolo è del traduttore. Senza titolo: in HELLING., IV, 255; ZINKERN., V, 131; e in ZINK.-MICH., pag. 995). — Ci troviamo qui innanzi a uno tra i pochissimi frammenti dell'ultima Lirica hölderliniana che esprimano, benché frammenti, un senso esplicito e compiuto. Il poeta vi descrive uno stormo di uccelli guidato in volo per l'ètere sublime da quell'unico fra loro, che nello stormo esercita la funzione di Principe condottiero. Il Principe è súbito colto e definito attraverso il tipico atteggiamento del guardare acuto innanzi, come a riconoscere preventivamente la strada in cui per primo dovrà buttarsi, guidando nel proprio solco l'intero stormo. Si noti con quale e quanta magia di sensibilità è prima captato dal poeta dentro la stessa sensibilità del suo piccolo personaggio, e poi reso con la parola, il fresco soffiare dell'aria, fenduta dall'impeto, contro il petto piumoso dell'uccello in volo. Silenzio. Altezze. Ogni benché minimo vocabolo sembra sprigionare, nel testo originale, l'energia di una formula evo-

cativa. Così, anche nei versi seguenti. Là, dove è reso il contrasto tra le diafane impalpabili inconsistenze dell'ètere sublime e i volumi concreti, in basso, del dovizioso corruscar di terre. O là, dove i giovinetti alunni dello stormo (che, non appena istruiti, tentano il primo viaggio) vorrebbero buttarsi anch'essi, inconsulti, all'esplorazione, — mentre il Principe li raffrena col battito posato delle proprie ali, regolando il ritmo del loro passo di volo. — Dall'inizio della lirica, potremmo dedurre che in questa strofa libera fosse previsto, nel suo primo termine, un paragone lasciato poi in tronco. Ma anche i soli versi superstiti, che formano un piccolo grande organismo pulsante di vita autonoma raccolto intorno al proprio centro cardiaco, sembrano ridonarci per incantesimo uno di quei divini frammenti (Saffo? Alcmane?), a cui è affidato dai secoli e per i secoli il fascino della Lirica greca dell'età classica.

3. TERRA MATERNA. (Senza titolo, in HELLING., IV, 254. Col titolo di *Heimat* in ZINKERN., V, 124; e in ZINK.-MICH., pag. 991). — Altro frammento. Intorno alla sua potenza di stile, non potremmo se non ripetere quanto detto a proposito del precedente. Il poeta si rivolge, da prima, alla terra nativa. E la supplica di lasciarlo andare novamente randagio per le sue strade, così ch'egli possa, beandosi del dolce paesaggio, spengere dentro l'amorosa sete di lei. Poi, volge attorno gli sguardi. Vede l'alta vòlta di querce della selva ove indugia. E si adatta allora felice a quella immobilità, rasserenata dalla squilla delle campane lontane e dal canto degli uccelli che si destano ai primi bagliori dell'alba. Beatitudine del luogo e dell'ora! Sosta di un travagliato cammino, che va ormai incontro a una

tenebra piú buia della morte... Hölderlin ferma ed esprime qui uno di quegli attimi rari di quiete (o di spossata stanchezza?), che si alternarono a Nürtingen con accessi di follia o con stati d'animo di depressione ipocondriaca.

V. LIRICHE DEL TRAGICO PRESAGIO.

Con questo gruppo di tre componimenti, ci congediamo dalla vera e propria Lirica di Hölderlin. In essi, il poeta esprime con lucida chiaroveggenza il senso del proprio ormai imminente tramonto. Quasi il presagio di quel lunghissimo inverno, in cui egli seguirà fra poco a vegetare per circa un quarantennio. Corpo senza piú pulsazione né vita intima di spirito. Involucro svuotato d'ogni soffio d'anima, ormai. In queste tre brevi liriche, pertanto, è come l'ultima fiammata d'un fuoco che si spenge.

I. SENZA TITOLO (Senza titolo, anche in HELLING., IV, 71. Col titolo di *Erntezeit*, o « Tempo del raccolto » in ZINKERN., I, 372 e in ZINK.-MICH., pag. 241). — Lirica in metro libero, cui converrebbe lo stesso titolo di *Decrepitezza della vita*, ond' è contraddistinta la lirica che segue. Il senso appunto di quella inesorabile decrepitezza, spremuto fuori da tutti gli elementi del paesaggio, vi si esprime con l'accettazione di un tragico destino presagito. Pierre Bertaux ha mirabilmente definito il componimento, così: « L'impressione dominante che questa lirica esprime da sé è quella della maturità, data dal primo vocabolo: *Reif*. Ma d'una maturità diversa da quella del frutto saporoso. Non la maturità tranquilla conferita da un clima temperato.

Questi frutti sono stati come immersi nel fuoco, provati sulla terra dalla vampa torrida del sole. Un clima arido e duro, un sole di piombo, un suolo disseccato dall'ardore atmosferico appaiono agli occhi. Un suolo che popolano i serpenti: gli animali mitologici e profetici. A questo paesaggio di accanita aridità terrestre, corrisponde in cielo un paesaggio di nuvole in cui abitano i sogni. Senz'altra transizione se non un *und*, il quale indica semplicemente che il pensiero viene di lontano, s'introduce qui la considerazione del destino umano, che noi dobbiamo portar sopra le spalle come un fardello di rottami d'un naufragio. *Bisogna* portarlo, questo fardello. E occorre anche procedere su di un sentiero infame, irto di ostacoli. Non solamente gli uomini sostengono il peso d'una sorte greve: ma, per di piú, nulla facilita il loro còmputo. Gli stessi elementi, le vecchie leggi della terra, sono rozze viziose, pronte a gettar via di groppa chi le monta. E una stanchezza grande s'impadronisce allora dell'essere nostro. Che aspira al nulla, al caos: o che, almeno, non riconosce piú né freno né argine. Tuttavia, è forza rassegnarsi. Serbar sulle spalle il fardello. Portarlo sino alla fine. *Not ist Treue*. È essenziale di restar fedeli a se stessi, continuando l'esistenza incominciata. Non bisogna lasciarsi andar neppure ai rimpianti o alle speranze, egualmente vani ambedue. Bisogna rifiutarsi di guardare innanzi, cosí come di guardare indietro. Non resta che lasciarsi cullare dallo scorrer del tempo, cosí come ci si lascia cullare da una barca sul moto delle onde». Riferiamo tutto ciò a Hölderlin, in uno di quei momenti di lucida coscienza del proprio stato, che dovettero seguire al ritorno da Bordeaux e al primo accesso di follia. E questa lirica ci apparirà, allora, come il documento tragico di chi si sente perduto,

sull'orlo ormai d'una tenebra tanto peggiore della morte; e che ancóra, attraverso il mezzo metaforico della Poesia, riesce a míticamente rappresentare l'essenza del proprio pauroso destino. Pensiamo che il senso della follia imminente, e della disperata rassegnazione a non piú battersi contro questa sorte precisa nel convincimento della vanità d'ogni tentativo, non abbia trovato mai attraverso voce di poeta piú potente espressione.

2. DECREPITEZZA DELLA VITA (*Lebensalter*: HELLING., IV, 72; ZINKERN., I, 370; ZINK.-MICH., pag. 240). — Il poeta — prossimo già a raggiungere la decrepitezza, rappresentata, anche per chi è giovine, dalla follia — avverte decrepita ormai persino quella storia dell'umanità lontana, ch'egli aveva tentato di far rivivere eternamente attuale nel mitico sforzo di fondere in sintesi religiosa Oriente e Occidente. Ora, sull'ali della fantasia che gli palpitano in battiti estremi, rieflettua di slancio la propria migrazione verso il passato remoto del favoloso Oriente. Ma, questa volta, esso gli appare irrimediabilmente defunto. Con le selve di colonne de' suoi templi, abbattute. Le quali, mozze dei capitelli, bruciacchiate e sgretolate dal tempo, gli sembrano distrutte dalle folgori dei Numi adirati. E come sono distrutti i templi, sono distrutti cosí anche i Numi. Defunti anch'essi, insieme con gli spiriti di coloro che li venerarono un giorno. Dietro le spalle del poeta, la Storia si distende come un deserto immenso. Meglio ancóra, come un immenso cimitero di civiltà scomparse. Ed egli ne canta, nella breve lirica *Decrepitezza della vita*, l'epicedio, quasi volesse adeguare anche la storia del genere umano al proprio tragico destino. Il moribondo alla luce della ragione, sembra impegnarsi a

trascinare con sé nella tenebra tutto ciò che lo attornia. Tra poco, anche Hölderlin uomo e poeta non sarà piú se non l'immagine di quelle remote, e famose, città dell' Oriente. Maceria d'un tempio, folgorato inspiegabilmente dagli Dei.

3. A MEZZO LA VITA (*Hälfte des Lebens*: HELLING., IV, 60; ZINKERN., 369; ZINK.-MICH., pag. 240). — Lo Hellingrath non ha saputo conferire a questo componimento (anch'esso in metro libero, come i due precedenti) alcuna data specifica entro i limiti cronologici del *Terzo Tempo*. Noi crediamo di poterlo situare, come i due precedenti, nell'epoca successiva al ritorno di Hölderlin a Nürtingen da Bordeaux: forse, dopo la composizione di *Patmos*. Nella lirica *A mezzo la vita*, il poeta si riprometteva di cantare — e infatti vi canta — la propria esistenza giunta a quel vertice della traiettoria, da cui ha inizio la discesa occidua. Ora, in lui il senso del « mezzo del cammin di nostra vita », riferito a se stesso poco piú che trentenne, si traduce, e si rappresenta qui, nella sensibile immagine evocativa non già d'una piena estate tutt'ora in rigoglio; sibbene d'un paesaggio vivente, in precocità morbosa, il proprio anticipato destino invernale. Meglio ancora: d'un paesaggio immerso per entro un tardissimo autunno agònico, il quale preannunzia già la desolata e desolante imminenza dell'inverno pauroso; e in questo, alla fine, culmina e si risolve. La lirica ci trasporta di balzo in un mondo poetico inatteso, attraverso mezzi tecnici di tale inquietante originalità e novità anacronistica rispetto all'epoca in cui fu scritta, che ben a ragione il Dilthey vi ha avvertito anticiparsi possibilità stilistiche, le quali dovevano attuarsi piú tardi soltanto nel modernissimo espressionismo. — Nella prima strofa,

il senso di quel moribondo autunno, in cui il poeta si avverte vivere, è reso appunto attraverso la potente evocazione espressionistica d'un paesaggio metaforico, ove in un limpido specchio lacustre le sponde d'attorno si sprofondano riflesse con i loro frutti ingialliti, coi cespi delle loro rose selvatiche, — mentre, incurante di ciò che la circonda, una natante coppia di cigni innamorati (si ripensi alla quarta strofa del *Compianto di Menone*) tuffa, ebra di baci, i colli flessibili dentro la santa innocenza dell'acqua, come per spengervi l'ardore della passione: e per raggiungere l'immagine delle sponde riflesse, in un impossibile approdo. E il paesaggio sembra già cadavere nel fondo del lago. — Nella seconda strofa, in crescendo e in presagio, l'inesorabile accostarsi dell'inverno è reso anch'esso in un altro paesaggio metaforico, in cui è spento attorno ogni gioioso fiorir della Natura: e tutto si concentra e si risolve in fredde mura aphone di case, fra uno stridio metallico di banderuole al vento, che gemono scosse sui comignoli nel circostante gelo. — In questa breve lirica prodigiosa, tutto è allucinata evocazione di cose concrete e tangibili. Ma i molteplici elementi concreti e tangibili noi li avvertiamo esistere soltanto in funzione simbolica dello spirito di Hölderlin, che in essi vive sostanziato per entro la tragica realtà del pauroso destino imminente.

Chi visiti a Tubinga la piccola stanza anfiteatrale della torre sul Neckar, tutt'ora esistente, ove Hölderlin-Scardanelli trascorse i lunghi decenni della follia, non può non rievocare con un brivido di sgomento la lirica *A mezzo la vita*, la quale appare, nella seconda strofa, quasi un tragico presagio di quel luogo. Anche lì, le sponde si specchiano capovolte nell'acqua cilestre, all'apparenza ferma, del Neckar. Acqua che sembra di

lago: e non già di fiume. Anche lì, nei tanti e lunghissimi inverni, il poeta demente doveva sentir le mura àfone e fredde della torre rispondere alle invocazioni dell'anima, soltanto con lo stridere metallico di qualche banderuola agitata intorno sui comignoli dal vento, in un moto folle. In un moto folle, come quello, ormai, dello spirito di Hölderlin.

COMMENTO
ALLE LIRICHE DEL « QUARTO TEMPO »

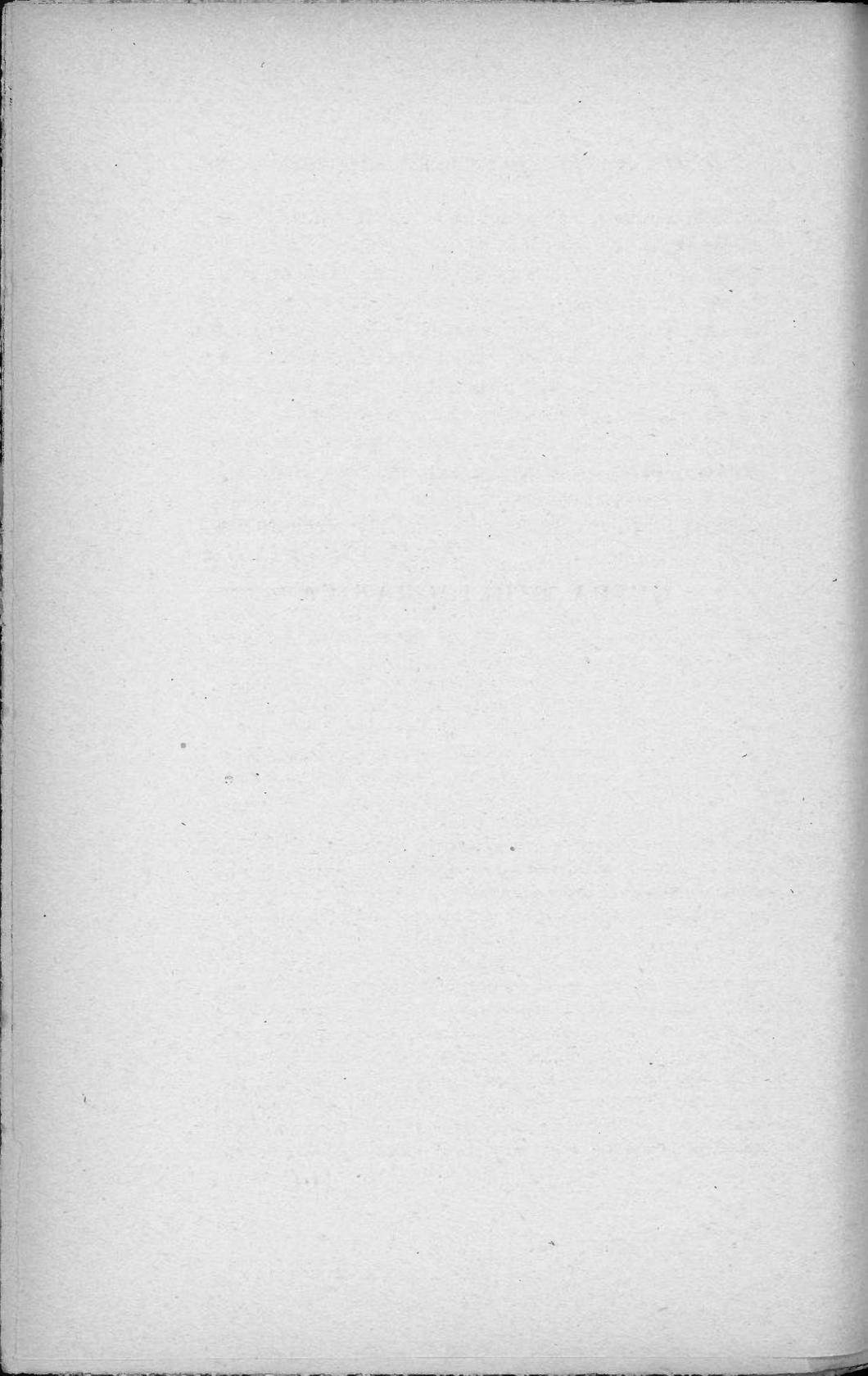
LE LIRICHE DI SCARDANELLI.

Dall'esiguo manipolo di versi che il Pigenot e il Seebass hanno raccolto nel vol. VI della edizione HELLINGRATH (pagg. 13-51), attribuendolo senza poter specificare le date dei singoli componimenti agli anni 1806-1843 (dal ricovero del poeta a Tubinga nella clinica del dottor Autenrieth, alla sua morte), — noi abbiamo creduto di dover trascogliere e ridurre in versi italiani due liriche soltanto. È questa infatti la produzione che Hölderlin, inabissatosi ormai nella demenza, soleva firmar talora col nome inesplicabile di Scardanelli. Frammenti in metro libero, a volte: che si riconnettono a motivi e a modi stilistici degli ultimi inni, ma restano per lo più indecifrabili o non raggiungono la piena vitalità poetica. Più spesso, composizioni in strofe rimate, alle quali Hölderlin adesso soltanto ritorna dai tempi degli *Inni agli Ideali dell'umanità*. Composizioni, queste ultime, in cui non ci accade di ravvisar più il mondo fantastico e lo stile poetico hölderliniani: e che sembrano balzarci incontro da un'antologia dei poeti svevi contemporanei o successivi, minori. La breve ma luminosa giornata della grande Lirica di Hölderlin si è chiusa. E non ci restava che da raccoglierne due ultimi bagliori postumi nei componimenti *Diotima dall'al di là* e *Taedium vitae*.

I. DIOTÍMA DALL'AL DI LÀ (*Wenn aus der Ferne...*, in HELLING., VI, 31; *Diotíma aus dem Jenseits*, in ZINKERN., V, 207 e in ZINK.-MICH., pag. 1003). — Scrive il Seebass nell'edizione HELLINGRATH: « Sorprendono il calore e il vivido fluire di questa lirica, così come la chiarezza della sua linea di svolgimento patetico. Se sul fondamento della tradizione manoscritta non si stabilisse certa la prova ch'essa appartiene al periodo della malattia, si potrebbe quasi attribuirle invece al periodo della maturità poetica di Hölderlin (1798-1800)». Vi riecheggiano infatti motivi e vi ritornano modi stilistici, tipici appunto nelle liriche pertinenti al primo soggiorno a Homburg vor der Höhe. Più precisamente, in quelle che intitolammo *Liriche per Diotíma lontana*. Il poeta, riconnettendosi al *Compianto di Menone*, immagina che la sua donna gli parli dall'al di là. E questa volta, Suzette Gontard è veramente assunta in quel sopramondo celeste in cui, prima ch'ella chiudesse gli occhi, Hölderlin già l'aveva resa immortale nei regni della Poesia. Lo spirito di Diotíma chiede ora al suo poeta dove accadrà, dopo il lungo distacco, il loro nuovo incontro. Le balena alla memoria l'immagine dei giardini di Francoforte in cui, dopo la fuga di Hölderlin a Homburg, erano forse avvenuti i loro segreti convegni. Forse si ritroveranno colà, gli Amanti... Ma, d'un tratto, Diotíma si avverte defunta. E comprende che un incontro non sarà più possibile ormai, se non lungo i grandi fiumi di quelle sfere ultraterrene, le quali furono innanzi alla creazione del mondo. La lirica, rimasta incompiuta, prosegue rievocando, mossa e commossa, i giorni beati dell'amore vicino su motivi a noi già notissimi. E la mossa, commossa rievocazione risulta così limpida e chiara, che non abbisogna di luci esegetiche.

2. TAEDIUM VITAE. (Col titolo *Das Angenehme dieser Welt...*, in HELLING., VI, 38. Col titolo *Lebensüberdruss* o « Tedio della vita », in ZINKERN., V, 206 e in ZINK-MICH., pag. 1002). — Una quartina soltanto. Di due distici a rime bacciate. Disperatissima, e tuttavia soavissima invocazione alla morte. In un attimo, forse, di rassegnata chiaroveggenza. L'invocazione esala, almeno nell'originale, il suono accorato agònico di un flauto che lentamente si sveni in melodia, sospeso e rapito nell'ascoltarsi. E veramente in questo « pianissimo » di accordi in sordina, mirabili nella loro semplice linea musicale, sembra spengersi in lamento il prodigio della Lirica di Hölderlin.

GUIDA BIBLIOGRAFICA



I. EDIZIONI DELLE OPERE DI HOELDERLIN

a) EDIZIONI CRITICHE FONDAMENTALI.

Allo stato presente degli studii hölderliniani (1939), due sono le edizioni fondamentali delle opere di Hölderlin:

1) L'edizione, in sei volumi: HOELDERLIN, *Sämtliche Werke*, collezionata sui manoscritti, all'inizio, da NORBERT VON HELLINGRATH; e proseguita poi, dopo la morte dello Hellingrath a Verdun (1916), da due altri insigni studiosi di Hölderlin, FRIEDRICH SEEBASS e LUDWIG VON PIGENOT, in fedeltà ai criterii del loro predecessore. Questa edizione è pubblicata dal Propyläen-Verlag di Berlino (ultima edizione: 1923).

2) L'edizione, in cinque volumi, critica anch'essa: FRIEDRICH HOELDERLIN, *Sämtliche Werke und Briefe*, dovuta alle cure di FRANZ ZINKERNAGEL e pubblicata dall'Insel-Verlag di Lipsia (1922-1926).

In entrambe queste edizioni critiche fondamentali, è contenuta l'opera di Hölderlin tutta quanta. Le liriche; le successive elaborazioni del romanzo *Hyperion*; i frammenti varii della tragedia *Empedokles*; le traduzioni poetiche; gli scritti letterarii e filosofici; infine, le lettere.

Pur tenendo sempre sott'occhio anche i volumi della edizione ZINKERNAGEL, io ho condotto la mia riduzione in versi italiani sulla edizione HELLINGRATH-SEEBASS-PIGENOT. Ed è questa che consiglio a chi volesse accostar direttamente l'opera di Hölderlin per approfondirne lo studio sui testi originali. E non solo perché nell'edizione ZINKERNAGEL, sebbene storico-critica, manca quel corredo documentario del lavoro di ricostruzione testuale, che abbonda invece al termine d'ogni volume dell'edizione HELLINGRATH-SEEBASS-PIGENOT, e che

si rivela prezioso alla esegesi e alla interpretazione estetica dell'opera di Hölderlin. Ma anche per una ragione piú intima, connessa al metodo da me prescelto, cosí nel preventivamente studiare sui testi originali la Lirica hölderliniana, come nell'ordinar poi il materiale ridotto in versi italiani secondo la disposizione offerta dal presente volume.

Definirei questo metodo: studio delle forme poetiche in cui si attuò il lirismo di Hölderlin; ma per entro lo sviluppo organico delle forme stesse, indissolubilmente connesso allo sviluppo organico della personalità hölderliniana. In altri termini, *morfologia* della Lirica di Hölderlin, studiata nella sua *biologia*. Se tutte quante le opere di un poeta (in particolar modo quelle di un poeta sotto certi aspetti romantico come Hölderlin) non sono che la proiezione in fenomeni poetici della sua personalità creatrice — e a questa, ove si voglia intenderle, giova riconnetterle — tanto piú stretto mi è sempre parso il legame tra la personalità creatrice e l'opera sua, quando si tratti, come nel caso di Hölderlin, di opera *lirica*: anche nel romanzo *Hyperion* e nei frammenti della tragedia *Empedokles*. Lirica: e, perché lirica, proiezione integrale e, badiamo bene, *progressiva* di un io poetico reagente a se stesso e al mondo esterno che lo circonda e lo stimola.

L'edizione ZINKERNAGEL non tiene conto alcuno di tutto ciò. Basterà esaminare, per assicurarcene, la struttura del primo volume, che accoglie integralmente la produzione lirica vera e propria di Hölderlin.

Questa produzione è ivi disposta secondo un criterio che tiene conto soltanto delle forme liriche hölderliniane, prescindendo del tutto dallo sviluppo organico di quelle forme in rapporto allo sviluppo organico, drammatico, della personalità di Hölderlin. Eccone l'ordine di successione: *Reimstrophen*; e cioè « strofe rimate ». — *Blankverse*; e cioè liriche composte in un metro, che corrisponde presso a poco al nostro endecasillabo sciolto. — *Antike Strophen*; e cioè « strofe antiche »: nel caso specifico, strofe composte nei metri della alcaica, della asclepiadea terza e della saffica oraziana. — *Langzeilen*; e cioè « versi lunghi »; denominazione che designa, qui, i componimenti in esametri o in distici elegiaci. — Infine, *Freie Rythmen*; e cioè « ritmi liberi », derivati dai metri degli epinicii pindarici e dagli stàsimi, o canti corali intorno all'ara, della tragedia attica. — A queste cinque parti, fa séguito una

appendice, in cui sono raccolti i *Jugendgedichte*; le liriche giovanili di Hölderlin.

Classificazione, come si vede, alquanto esteriore. La quale, come non tiene alcun conto né dei temi né dei toni delle singole liriche hölderliniane, così prescinde dallo sviluppo organico progressivo della Poesia di Hölderlin, tanto intimamente connesso allo sviluppo organico progressivo, drammatico, della sua personalità creatrice. Lo Zinkernagel ha fissato l'occhio sopra la sola forma dei componimenti lirici hölderliniani: e sopra la forma considerata, per di più, sotto l'angusto angolo visuale delle varie strutture metriche. E da questo esame, del tutto esteriore, ha tratto i criterii per la distribuzione del materiale poetico. Ciò che insomma la personalità viva di Hölderlin, palpitante realtà umana, agente e reagente agli stimoli interni od esterni, aveva via via creato in Poesia, in Poesia transustanzandosi nel ritmo organico del proprio divenire, riesce in questa edizione distrutto perché ridissolto dalla sua compagine vitale e classificato per entro una ripartizione puramente filologica, nel senso meno nobile del nobilissimo vocabolo.

Gettiamo invece adesso uno sguardo all'altra edizione: alla edizione HELLINGRATH-SEEBASS-PIGENOT. Qui, si avverte subito che lo Hellingrath (filologo anch'egli espertissimo nella eroica fatica di ricostruire i testi hölderliniani, battendosi contro le innumerevoli difficoltà lumeggiate nel primo volume di questa opera), qui si avverte subito che lo Hellingrath lasciò la propria agguerrita filologia come sottoposta alla guida di quel luminoso congeniale spirito di poeta ch'era in lui. Egli intuì che allo studioso di Hölderlin, appena appena sensibile ai valori autentici e profondi della Poesia, era necessario offrire l'opera tutta del poeta già predisposta all'indagine esegetica, alla interpretazione e alla valutazione estetiche, appunto secondo il metodo più sopra definito. Studio delle forme, sì; ma ricondotte a palpitare di quello stesso ritmo organico che le produsse: il dramma umano, cioè, di Hölderlin. Dalle prime incerte esperienze di Denkendorf e di Maulbronn, su su, fino all'oscurarsi della ragione nelle tenebre della follia; sino agli ultimi balbettii lirici del poeta ormai demente, recluso nella torre in riva al Neckar. Lo Hellingrath avvertì subito (e lo seguirono, poi, il Seebass e il Pigenot), che lo sviluppo della personalità di Hölderlin divenne come per il so-

vrapporsi di strati geologici, in un complesso dramma sentimentale-razionale: e che la sua produzione lirica era anch'essa divenuta in un altro parallelo e conseguente sovrapporsi di strati geologici, in cui quel complesso dramma sentimentale-razionale si veniva facendo, progressivamente, Poesia. E da questa felice intuizione di filologo-poeta, derivò la norma per ordinare l'opera hölderliniana nella propria edizione critica, troncata dalla morte prematura.

Ed ecco, allora, l'organismo dell'edizione HELLINGRATH-SEEBASS-PIGENOT consistere in un successivo raggruppare non solo tutte quante le opere, ma anche tutte le lettere di Hölderlin per grandi periodi, cronologicamente disposti, che rappresentano le tappe progressive nel divenire della totalità hölderliniana «uomo e poeta». Se noi infatti consultiamo questa edizione, vedremo opera ed epistolario hölderliniani riarticolarsi organici per entro le stesse tappe di quella parabola di sviluppo, che procurai di tracciar nel primo volume dell'opera presente. Le seguenti:

Prima tappa: un ampio periodo di formazione che abbraccia gli anni di Denkendorf e di Maulbronn (1785-1788); quelli di Tubinga (1788-1793); e quelli di Waltershausen e di Jena (1794-1795). È il periodo, vedemmo, dello spirito hölderliniano che si cerca e della poesia hölderliniana che si forma, svincolandosi via via sempre più dagli evidenti influssi dei Maestri: soprattutto, di Schiller. — Ebbene: tutta la documentazione relativa a questo periodo del dramma umano e poetico di Hölderlin risulta raccolta — opere e lettere — nel primo volume dell'edizione HELLINGRATH. È il materiale lirico, questo, che non ritenni necessario trasferire in riduzione poetica italiana, perché in esso Hölderlin non appare ancora il grande poeta lirico, che sboccherà in crescendo di fioritura via via a cominciar dal successivo periodo.

Seconda tappa: è il periodo di Francoforte sul Meno, tra il 1796 e il 1798. Il periodo in cui, sotto il potente stimolo, ricordiamo, della passione per Suzette Gontard, tutti i germi poetici raccolti in Hölderlin durante la precedente tappa formativa, sbocciano e fioriscono nella individua tipica inconfondibile Poesia hölderliniana. Un nuovo grande Poeta è insomma nato nella storia delle moderne letterature europee. Ed è da questo periodo, allora, ch'io volli prendesse l'avvio l'opera mia di traduttore. — Tutta la produzione della Se-

conda tappa nel dramma umano e poetico di Hölderlin è raccolta nel secondo volume della edizione HELLINGRATH. Liriche; successive elaborazioni dell' *Hyperion*; lettere pertinenti a questi anni.

Terza tappa: è il tragico periodo del primo esilio di Hölderlin a Homburg vor der Höhe (1798-1800), a poca distanza da Francoforte sul Meno, spezzato il grande sogno d'amore. Periodo complesso in cui, mentre si elaborano nel poeta esperienze umane e corrispondenti motivi lirici residui del periodo di Francoforte, maturano tutti i germi di quella che sarà, nella tappa successiva, la nuova grande ultima Poesia hölderliniana. — Tutta la produzione di questo periodo è raccolta nel terzo volume della edizione HELLINGRATH. Liriche; frammenti vari della tragedia *Empedokles*; frammenti letterarii e filosofici; lettere relative agli anni 1798-1800.

Quarta tappa: a contenere il materiale documentario di questa ultima tappa gloriosa nello sviluppo poetico di Hölderlin — tappa che corre fra gli anni 1800-1806 — sono dedicati i volumi quarto e quinto della edizione HELLINGRATH. Il quarto, raccoglie tutta la grande lirica originale di quegli anni: quella che lo Hellingrath ebbe a definire « nòcciolo e vertice, autentico testamento » dell'opera di Hölderlin. Il quinto, contiene le traduzioni poetiche e le lettere di questo periodo.

Il sesto volume raccoglie infine le ultime liriche di Hölderlin, ormai vegetante nella torre sul Neckar a Tubinga. In appendice, stanno i lavori dell'adolescenza e della primissima giovinezza; nonché un copioso materiale documentario storico-critico.

Mirabile edizione, dunque, che io stesso ho posto a base del mio studio preventivo dell'opera di Hölderlin in genere e della lirica in ispecie, anche se l'ordinamento dei componimenti poetici hölderliniani raggiunto e offerto da questa opera ritengo rappresenti un passo innanzi ancora, in rapporto all'ordinamento raggiunto e offerto dalla edizione HELLINGRATH. Un passo innanzi, nel senso esposto al capo terzo della *Iniziazione alla Lirica di Hölderlin*.

b) EDIZIONE SUSSIDIARIA.

Con l'opera presente sott'occhio, il lettore che desiderasse semplicemente riscontrare la riduzione italiana su di un testo tedesco, potrebbe anche valersi di un'edizione per ragioni di

costo piú accessibile delle due edizioni critiche fondamentali piú sopra esaminate. Voglio alludere alla edizione: FRIEDRICH HOELDERLINS *S ä m t l i c h e W e r k e*, Lipsia, Insel-Verlag. Trattasi di un solo volume tascabile, impresso su 1043 pagg. di carta sottile, che riproduce l'edizione storico-critica dello Zinkernagel. Contiene pertanto tutta l'opera di Hölderlin. Le liriche; le successive elaborazioni dell' *Hyperion*; i vari frammenti dell' *Empedokles*; gli scritti letterarii e filosofici; le versioni poetiche. E presenta anche il vantaggio che la grafia hölderliniana (grafia dell'ultimo Settecento; e, quindi, ingombrante per chi non abbia sicura padronanza della lingua tedesca in questo preciso momento del suo sviluppo storico) vi appare rammodernata da FRIEDRICH MICHAEL, allo scopo di rendere piú agevole e spedita la lettura di testi poetici già di per se stessi ardui e talora arduissimi perfino a colti lettori tedeschi. — Questa edizione non contiene le lettere di Hölderlin. Lettere che, oltre ad essere materiale di somma importanza per la biografia intima del poeta, costituiscono per lo piú testi di altissimo valore letterario. Ma queste lettere sono tutte raccolte in un volume gemello, integrativo del precedente: FRIEDRICH HOELDERLINS *Gesam m e l t e B r i e f e e i n g e l e i t e t v o n E R N S T B E R T R A M*, Lipsia, Insel-Verlag.

II. BIBLIOGRAFIA HOELDERLINIANA ESSENZIALE

a) REPERTORII BIBLIOGRAFICI.

La bibliografia hölderliniana non appare certamente sterminata come quella goethiana. Ma è tuttavia considerevole.

La sola bibliografia relativa agli anni 1791-1922, raccolta da FRIEDRICH SEEBASS nel 1922 in un volumetto edito dallo Stobbe-Verlag di Monaco, occupa 47 pagine fitte di titoli bibliografici. E si noti che dal 1922 ad oggi il ritmo della letteratura hölderliniana è andato intensificandosi nei paesi di lingua germanica; e che gli studii su Hölderlin si potrebbero dir nati dopo il 1922, fuori di quei paesi.

Chi volesse conoscere proseguita e compiuta la bibliografia del Seebass, può ricorrere ai seguenti studii e repertorii bibliografici:

ADOLF VON GROLMANN, Die gegenwärtige Lage der Hölderlin-Literatur, in *Deutsche Vierteljahrsschrift f. Literaturwissenschaft u. Geistesgeschichte*, 1929, pagine 564 e segg.

WILHELM BOEHM, Hölderlin (vedi esatta indicazione bibliografica piú oltre). In questo ampio studio monografico, la bibliografia è contenuta: vol. I, pagg. 488-502; vol. II, pagg. 764-777. Essa prosegue e compie la bibliografia del Seebass per gli anni 1922-1930.

JOHANNES HOFFMEISTER, Die Hölderlin-Literatur 1926-1933, in *Deutsche Vierteljahrsschrift f. Literaturwissenschaft u. Geistesgeschichte*, 1934, pagg. 613-645.

PIERRE BERTAUX (vedi esatta indicazione bibliografica piú oltre). La bibliografia del Bertaux, che occupa le pagg. 421-429, aggiorna le precedenti fino al 1936.

b) VERSIONI E STUDI ITALIANI.

VERSIONI.

Il romanzo lirico *Hyperion* è ormai accessibile in italiano nell'ottima versione di G. A. ALFERO per la Collezione *I grandi scrittori stranieri* diretta da ARTURO FARINELLI (Torino, U.T.E.T.). Questa versione supera di gran lunga i precedenti tentativi: quello del PARPAGLIOLO, per la *Biblioteca universale Sonzogno* (Milano), incompiuto e non immune da errori d'interpretazione; e quello della MARTEGIANI, per la Collezione *Cultura dell'anima* (Lanciano, R. Carabba), che contiene tradotti solo alcuni frammenti.

Recente, la buona traduzione in versi del frammento tragico *La morte di Empedocle*, che GIUSEPPE FAGGIN ha pubblicato presso l'editore G. Carabba di Lanciano con un meditato saggio introduttivo.

Della Lirica di Hölderlin ancóra poco sin qui era stato tradotto in Italia. Magistrale, sebbene ridotta a un solo frammento, la traduzione della lirica *Griechenland*, dovuta a GIOSUE CARDUCCI (*Poesie*, Zanichelli, pag. 1055). Debbo alla cortesia dell'amico Emilio Lovarini la segnalazione di alcune traduzioni inedite del Carducci dalle Liriche di Hölderlin, già indicate da ALBANO SORBELLI ai voll. I, 45 e II, 215 del suo Catalogo dei manoscritti. Trattasi della versione in terza rima

di un frammento della lirica *Achill*, composta nell'originale tedesco in distici elegiaci. E delle traduzioni interlineari in prosa delle odi *Alle Parche*, *Ai Tedeschi*, *Una volta e adesso*, *La morte per la patria* (un frammento). Gli autografi di queste traduzioni sono conservati tra i manoscritti del Poeta, a Bologna. Nel vol. XIX della nuova edizione zanichelliana delle *Opere complete di G. Carducci* sarà pubblicata l'unica traduzione in versi ancora inedita: la traduzione di *Achill*. Ringrazio la Casa editrice Zanichelli per i testi carducciani fornitimi per interessamento dell'amico Alfredo Galletti. — Buone le riduzioni in versi di alcuni componimenti che ITALO MAJONE pubblicò in appendice al suo saggio critico Hölderlin edito nel 1926 dalla S.E.I. di Torino. — Notevoli anche quelle di LORENZO BIANCHI in *Versioni da Friedrich Hölderlin*, Bologna, Zanichelli, 1925. Altre versioni del BIANCHI, sempre notevoli, apparvero in periodici vari: *Atene e Roma*, 1922; *Strenna delle colonie scolastiche bolognesi*, Zanichelli, 1923; *Di libro in libro*, Zanichelli, 1923. — Di più alto valore artistico mi sembrano le recenti versioni dovute a due poeti: GIORGIO VIGOLO e DIEGO VALERI. — Giorgio Vigolo ha affrontato alcuni fra i testi più ardui della Lirica hölderliniana, misurandosi vittoriosamente con la grande elegia *Pane e Vino* (in *Circoli*, settembre-ottobre 1935) e con i grandi inni *Al fonte del Danubio*, *Il fuoco celeste*, *L'Unico* (in *Meridiano di Roma*, aprile 1937). Diego Valeri ha stupendamente tradotto, da par suo, *Il canto del Destino*, *Domanda di perdono*, *Un tempo e adesso*, *Ricordo* (in *Meridiano di Roma*, gennaio 1937) e *L'Arcipelago* (nel *Convegno*, marzo 1938). Eccellenti anche alcune versioni (*Mnemosyne*, *Età della vita*, *Metà della vita*, *Frammento*), dovute a un altro, giovine, traduttore-poeta, LEONE TRAVERSO, e apparse in *Frontespizio* (maggio 1937) con un buon articolo su Hölderlin di RODOLFO PAOLI.

STUDII.

Nel 1926, ARTURO FARINELLI pronunziava a Brescia il fervido discorso *Hölderlin*, accessibile oggi nel volume *Attraverso la poesia e la vita* (Bologna, Zanichelli, 1935). Nel breve giro di poche pagine, vi è disegnato un ritratto efficacissimo del poeta. — Poco dopo, l'illustre Accademico si rendeva ancora benemerito degli studii hölderliniani in Italia, pubblicando (nella Collezione *Littérature mo-*

derne da lui diretta: Torino, Bocca) la piú ampia e compiuta monografia che abbiamo sin qui in lingua italiana sull'argomento: G. V. AMORETTI, Hölderlin, 1926. Appassionata ricostruzione della personalità umana e poetica di Hölderlin. — Nell'anno stesso, usciva la monografia già citata di ITALO MAJONE: Hölderlin (Torino, S.E.I.). Saggio critico sorretto da una squisita sensibilità. — Da tener presenti, infine, i saggi:

ALDO OBERDORFER, L'opera di F. Hölderlin, in *Rivista d'Italia*, agosto 1915.

G. V. AMORETTI, Hölderlin e Diotíma, in *Il Concilio*, gennaio-marzo 1924.

RODOLFO BOTTACCHIARI, Il ritorno di Hölderlin, in *La Cultura*, luglio 1925.

LUIGI TONELLI, Hölderlin, nel volume *L'Anima moderna*, Milano, Modernissima, 1925.

GIUSEPPE GABETTI, La poesia di Hölderlin, in *Il Convegno*, VIII, 11-12; IX, 1, Milano, 1927-28. Saggio penetrantissimo, che si desidererebbe veder conchiuso dal valoroso germanista.

GIOVANNI NECCO, Leopardi e Hölderlin, in *Romana*, settembre-ottobre, novembre-dicembre 1938. Studio informatissimo, ricco di acute osservazioni. Mentre redigo queste note bibliografiche (giugno 1939), si attende la pubblicazione della puntata conclusiva.

c) PRINCIPALI STUDI TEDESCHI.

In questo vastissimo campo specifico — tralasciando le opere di storia generale o particolare della Letteratura tedesca. — mi limiterò a una sobria segnalazione delle sole monografie essenziali piú recenti e degli altri contributi piú considerevoli.

Tra le opere della bibliografia hölderliniana, restano pur sempre da ricordarsi:

ALEXANDER JUNG, *Friedrich Hölderlin u. seine Werke*, 1848. (L'opera non mi fu accessibile. La cito di sulla bibliografia del Bertaux, sempre bene informata e attendibilissima ne' suoi ben ponderati giudizi).

CARL LITZMANN, *Friedrich Hölderlins Leben, in Briefen von u. an Hölderlin, bearbeitet*

u. herausgegeben, Berlin, 1890. (Da questa monografia è, si può dire, partita l'indagine biografica hölderliniana fondata sull'epistolario).

Venendo alla pi  recente bibliografia, cito anzitutto l'opera fondamentale di WILHELM BOEHM, 2 voll. di rispettive pagg. 502 e. 830, Halle, Niemeyer-Verlag (1928-30). Non consiglieri tuttavia d'affrontare questa poderosa monografia se non a chi, oltre a possedere una lunga e sicura esperienza di studii filologici e letterarii, conosca a fondo gi  l'opera tutta quanta di Hölderlin. La monografia del Boehm   strumento indispensabile di lavoro per ogni specialista. Ma condurrebbe soltanto a smarrirsi un novizio. Concordo con il recente giudizio di Bertaux su quest'opera: « L'ouvrage de W. B. est fondamental. Il représente la somme la plus considérable de vues, de rapprochements, de notes accumul es sur Hölderlin. La façon compacte et diffuse   la fois dont il se présente rend malheureusement plus difficile la découverte des suggestions très importantes et des notions justes qui y sont contenues en plus d'un endroit. L'ampleur du travail de W. B., sa préoccupation trop exclusive de rattacher Hölderlin à tout ce qui peut lui être apparenté dans l'histoire des idées ont empêché l'auteur de trouver la dominante et de dégager suffisamment la ligne proprement h lderlinienne ».

Questo giudizio potremmo ripeterlo per l'altra vasta monografia anche pi  recente: PAUL BOECKMANN, *Hölderlin und seine G tter*, München, Beck'sche Verlagsbuchhandlung, 1935, pagg. 456. In quest'opera, tuttavia, il Böckmann ha saputo trovare la « dominante » nell'asse intorno al quale gira il suo studio: la fede hölderliniana nei proprii mitici Iddii.

Altra opera di faticosa lettura, ma ricchissima di spunti critici felici, di angoli visuali personalissimi,   il libro di LUDWIG VON PIGENOT, *Hölderlin, Das Wesen und die Schau*, München, Bruckmann-Verlag, 1923, pagg. 164.

Di pi  agevole studio pu  riuscire per la illuminazione della sola lirica hölderliniana la monografia di KARL VI TOR, *Die Lyrik Hölderlins*, Frankfurt a. M., Diesterweg-Verlag, 1921, pagg. 236. L'opera (concordo col giudizio di Bertaux)   forse un po' troppo schematicamente costruita. Ma lo sviluppo organico della lirica di Hölderlin vi   studiato secondo un metodo affine a quello da cui deriv  l'ordinamento della mia riduzione poetica italiana. Particolarmente illumi-

nante è, qui, lo studio della metrica hölderliniana rapportata a una grafia musicale, in cui il Viëtor segue la terminologia dei fenomeni metrico-ritmici stabilita da ANDREA HEUSLER, in *Deutscher u. antiker Vers*, Strassburg, 1917.

Anche piú agevole per iniziarsi allo studio della lirica di Hölderlin si dimostra, sebbene un po' scolastico, il volume di EMIL LEHMANN, *Hölderlins Lyrik*, Stuttgart, Metzlersche Buchhandlung, 1922, pag. 310. Quasi tutti i componimenti lirici di Hölderlin vi sono presentati in un commento espositivo e chiarificatore, idoneo a guidare il novizio ne' suoi primi faticosi passi pei territorii impervii della poesia hölderliniana.

La consultazione dell'opera di E. Lehmann potrà essere molto utilmente integrata dalla breve ma succosa monografia di HANS VON BRANDENBURG, *Friedrich Hölderlin*, Leipzig, Hässel-Verlag, 1924. Poco piú di duecento pagine. Ma il rapido profilo biografico-critico del poeta vi è tracciato con calda simpatia, con l'evidente volontà di riuscire quanto piú possibile chiaro perspicuo figurativo.

Mentre corredo le bozze di stampa (giugno 1939) mi giunge l'opera appena edita: ROMANO GUARDINI, *Hölderlin, Weltbild und Frommigkeit*, Leipzig, Hegner-Verlag, 1939. Il mondo poetico hölderliniano vi è studiato con i suoi grandi temi e con i suoi grandi elementi costitutivi nei seguenti cicli: Fiume e Montagna; L'uomo e la storia; Gli Dei e il problema religioso; Natura; Cristo e il Cristianesimo. È un'ampia monografia, profondamente meditata, ricca di spunti critici felici, di angoli visuali nuovi, — anche se il metodo stesso seguito dall'A. ci presenta la Poesia di Hölderlin nel suo *essere* piuttosto che in quel suo *divenire*, che la contraddistingue con tipici caratteri, dai quali ritengo non si possa prescindere.

Meritano d'essere ora segnalati alcuni saggi di minor mole, o parziali.

Al posto d'onore stia il magnifico saggio di WILHELM DILTHEY nel libro famoso *Das Erlebnis und die Dichtung* (pagg. 349-459). Lo cito dalla decima edizione del 1929 (Leipzig u. Berlin, Teubner-Verlag). Ma il saggio apparve nel 1906. Il Dilthey ignorava, né poteva conoscere allora, i saggi e gli ultimi inni di Hölderlin. Ma quando il critico è un grande Maestro, riesce a intuitivamente trascendere anche i

limiti della documentazione contemporanea mütula o incompiuta. E il Dilthey situa infatti per primo, in questo memorabile saggio, il « fenomeno Hölderlin » nella storia dello spirito germanico e della cultura tedesca.

Lo stesso fenomeno verificatosi con il saggio del Dilthey tornava a verificarsi, anni dopo, con il saggio di FRIEDRICH GUNDOLF, *Hölderlins Archipelagus*, che risale al 1911 e che fu poi raccolto in volume: *Dichter und Helden*, 2ª ed., Weiss'sche Universitätsbuchhandlung, 1922. Nel 1911, anche il Gundolf ignorava, come già il Dilthey nel 1906, i saggi e gli ultimi inni hölderliniani. Ma per quanto egli concentri il proprio esame critico soltanto sul componimento lirico maggiore allora noto di Hölderlin (il carne *L'Arcipelago*), può dirsi che nelle poche pagine di questo saggio il senso totale della Poesia hölderliniana sia colto e criticamente interpretato come se al Gundolf fosse già noto tutto quanto, piú tardi, lo Hellingrath avrebbe rivelato di Hölderlin.

Travolgente è lo Hölderlin di NORBERT VON HELLINGRATH (2ª ed. München, Bruckmann - Verlag, 1922). L'esiguo volume contiene soltanto le due memorabili conferenze tenute dallo Hellingrath nella pausa breve del suo ultimo ritorno dal fronte: 1915. In esse, il filologo, che aveva già dietro di sé il lavoro per la sua grande mirabile edizione, si manifesta come un poeta che ai proprii connazionali, in un momento drammatico della storia politica germanica, annunzia, di sulla scoperta critica degli *Inni*, l'ultimo Hölderlin redento, per cosí dire, dalla pazzia fisica dei clinici e restituito alla precedente demenza poetica, e quindi ai fastigi della piú insigne poesia moderna europea. — Entrambe le conferenze sono riprodotte nel volume NORBERT VON HELLINGRATH, *Hölderlin - Vermächtnis*, edito nel 1936 (per il ventennale, dunque, della morte di Hellingrath) da LUDWIG VON PIGENOT: München, Bruckmann - Verlag. Seguono poi in questo volume: l'importantissimo scritto sulle versioni pindariche di Hölderlin, e cioè la tesi di laurea da cui partirono nel 1910 i fortunati studii dello Hellingrath; infine anche, ristampate dalla edizione del Propyläen-Verlag, le Introduzioni dello H. ai volumi primo quarto e quinto. Tutto quanto, cioè, prima di scomparire, il giovanissimo Hellingrath aveva scritto intorno a Hölderlin: solida base per quella monografia defini-

tiva, che nessuno meglio di lui avrebbe potuto darci sull'argomento.

A chi desiderasse approfondire un punto d'importanza capitale, e cioè i rapporti della Poesia hölderliniana con le correnti dell'idealismo germanico, suggerisco: ERNST CASIRER, *Hölderlin und der deutsche Idealismus*, nel volume *Idee un Gestalt*, Berlin, 1921. Studii integrativi sull'argomento: VERONIKA ERDMANN, *Hölderlins ästhetische Theorie im Zusammenhang seiner Weltanschauung*, Jena 1923; GEORG STEFANSKY, *Das hellenische deutsche Weltbild*, Bonn, 1925.

Notevoli, sulle traduzioni di Hölderlin dal greco, i due seguenti studii: FRIEDRICH BEISSNER, *Hölderlins Uebersetzungen aus den Griechen*, Stuttgart, 1933; HANS SCHRADER, *Hölderlins Deutung des Oedipus und der Antigone*, Bonn, 1933.

Fondamentali per l'interpretazione di alcuni singoli componimenti lirici di Hölderlin (accanto al magistrale saggio di EMIL PETZOLD, *Hölderlins Brot und Wein, Ein exegetischer Versuch*, Gymnas.-Programm, Sambor in Galizien, 1876-97); CONRAD WANDREY, *Hölderlins Patmos-Hymne*, in *Deutsche Rundschau*, novembre 1924; *Hölderlins Rhein-Hymne*, in *Der neue Merkur*, aprile 1924.

Segnalo infine:

Le poche pagine di STEFAN GEORGE, in *Gesamtausgabe der Werke* (Berlin, Bondi), vol. XVII, pagg. 68 e segg.

I principali lavori di WILHELM MICHEL. E cioè: *Friedrich Hölderlin*, München, 1912. — *Hölderlins abendländische Wendung*, Jena 1923. — *Hölderlin und der deutsche Geist*, Darmstadt, 1924.

STEFAN ZWEIG, il bellissimo saggio incluso nell'opera *Die Baumeister der Welt* (ultima ediz., Wien Leipzig Zürich, Rechner-Verlag, 1936, pagg. 173-263).

MAX KOMMEREL, *Der Dichter als Führer in der deutschen Klassik*, 1928, pagg. 395-483.

MARTIN HEIDEGGER, *Hölderlin und das Wesen der Dichtung*, München, Langen-Müller-Verlag, 1936.

Questo saggio è uscito anche, tradotto in italiano, in *Studi germanici*, Anno II, n. 1.

Vedi anche in *Studi germanici* (Anno II, n. 3), WALTER OTTO, Il mito greco in Goethe e in Hölderlin.

Interessante il volume di E. KURT FISCHER, Hölderlin, Sein Leben in Selbstzeugnissen Briefen und Berichten, con ricco materiale illustrativo, Berlin, Propyläen-Verlag, 1938.

c) VERSIONI E STUDI FRANCESI.

VERSIONI.

FRÉDÉRIC HOELDERLIN, *Hyperion ou l'hermite en Grèce*, traduzione di JOSEPH DELAGE, Paris, 1930.

FRIEDRICH HOELDERLIN, *La mort d'Empédocle*, traduite et introduite de ANDRÉ BABELON, Paris, 1930.

PIERRE-JEAN JOUVE, *Poèmes de la folie de Hölderlin*, Paris, 1930.

STUDII.

Fra gli studii piú antichi, segnalo i tre piú significativi:

1) CHALLEMEL-LACOUR, *La poésie païenne en Allemagne au XIX^e siècle: Frédéric Hölderlin*, in *Revue des Deux-Mondes*, 15 giugno 1867. Per quanto remoto, il saggio è denso di osservazioni felici e di sorprendenti intuizioni.

2) CHARLES ANDLER, *Les précurseurs de Nietzsche*, Paris, 1920. Il titolo dell'opera definisce la tesi in essa sostenuta dal piú insigne specialista di studii nietzschiani in Francia.

3) JOSEPH CLAVERIE, *La jeunesse de Hölderlin jusqu'au roman Hyperion*, Paris, 1922. È il frammento, tuttavia in se stesso compiuto, di una dissertazione di laurea interrotta dalla morte dell'Autore, caduto, come Hellingrath, in guerra: nel 1914. L'opera è esaurita. E non mi fu possibile procurarmela. La segnalo, perché giudicata di considerevole interesse dal Bertaux nella sua bibliografia.

Gli studii hölderliniani in Francia si sono arricchiti nel 1936 di due opere che resteranno fondamentali, dovute entrambe a un giovine: PIERRE BERTAUX. La prima s'intitola Hölderlin. Essai de biographie intérieure, Paris, Hachette, pagg. 429. La seconda, edita anch'essa a Parigi da Hachette, Le lyrisme mythique de Hölderlin, Contribution à l'étude des rapports de son hellénisme avec sa poésie, pagg. 110. — Nella prima ampia monografia, il giovine Bertaux, valoroso discepolo di un Maestro insigne del Collège de France qual è Charles Andler, ha seguito un metodo eccellente. Convinto che le circostanze esterne della vita di Hölderlin sono scarsamente importanti, ne ha tracciato a rapidi tratti le linee essenziali in poche pagine introduttive, in cui passa in rassegna gli elementi che, per quanto estranei alla vita intima del poeta, le fanno tuttavia da quadro e chiariscono l'atmosfera della sua formazione. Poi, ha studiato l'uomo per entro l'opera tutta intiera, tenendo conto dei lineamenti che i contemporanei osservarono in Hölderlin, così come dei risultati della critica tradizionale; ma basando soprattutto l'indagine propria sui testi stessi hölderliniani, abbastanza espliciti d'altronde per potervi rintracciare i segni che costituiscono la figura del poeta. Infine, mirò a raccogliere quei segni, sparsi per tutta l'opera, in un ritratto interiore di grande forza espressiva. — Nel secondo lavoro, il Bertaux ha felicemente studiato e definito nel lirismo mitico hölderliniano (lenta e faticosa conquista della personalità poetica di Hölderlin in divenire) la saliente caratteristica della sua Poesia, del tutto opposta a quella che i Tedeschi sogliono definire *Erlebnisdichtung* o *Gelegenheitsdichtung*: e, cioè, « poesia dell'esperienza » o « poesia dell'occasione ».

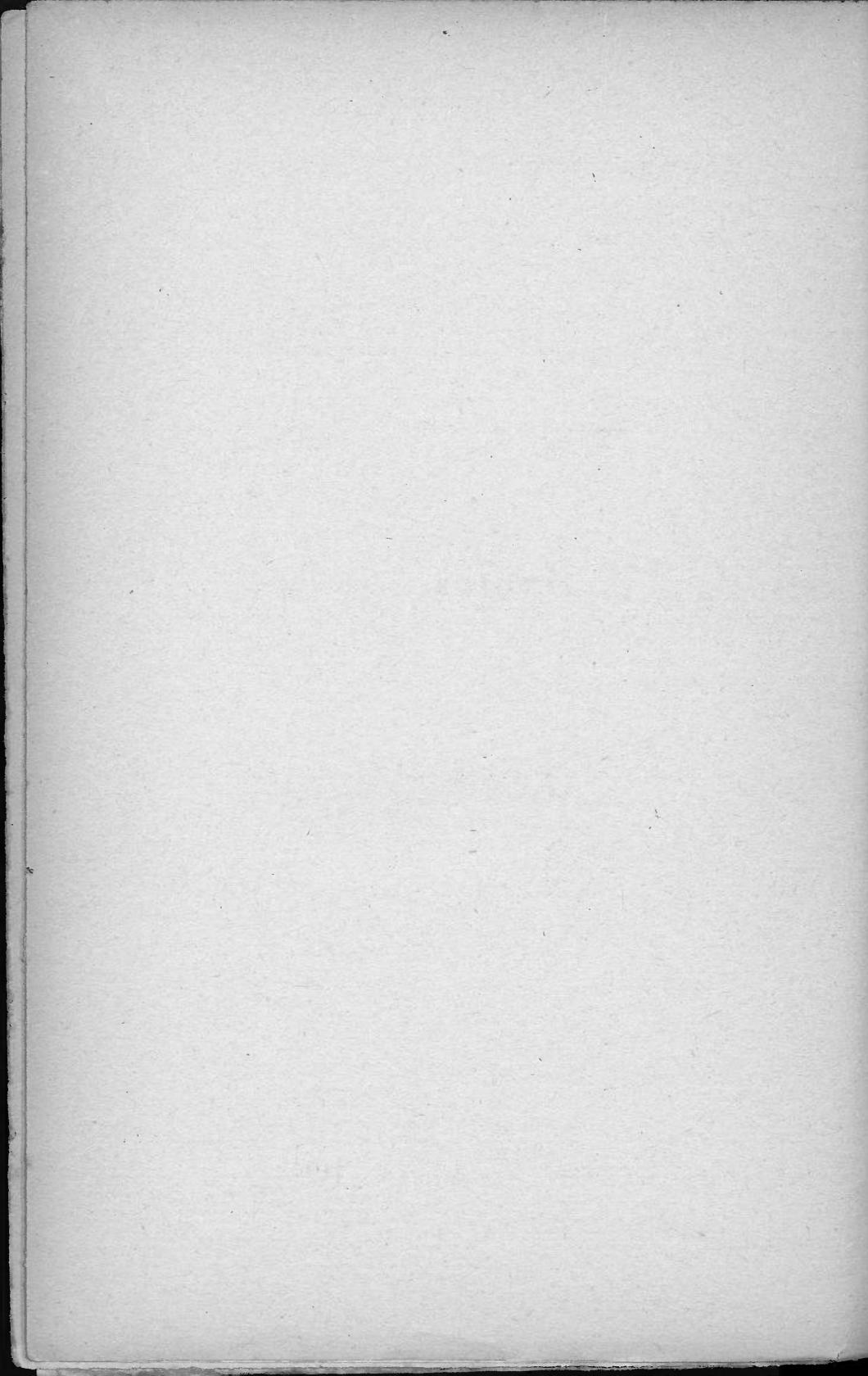
(Nota bibliografica chiusa nel giugno del 1939).

P. S. - Mentre correggo le bozze della seconda edizione di quest'opera (aprile 1943) mi giunge notizia di una nuova edizione critica delle opere di Hölderlin, il cui primo volume uscirebbe in Germania per il centenario funebre: il 7 giugno 1943.

Università degli Studi - Milano

N. di inv. 179/26264..

BIBLIOTECA DI FILOSOFIA



COMMENTO ALLE LIRICHE DI HOELDERLIN

COMMENTO
ALLE LIRICHE DEL « PRIMO TEMPO »

I. LIRICHE PER DIOTIMA VICINA.

1. Al suo Genio tutelare	<i>Pag.</i>	2
2. A Diotíma		3
3. A Diotíma		4
4. Diotíma		4
5. Fiducia rasserenante		6
6. La sua guarigione.		6
7. Domanda di perdono		7
8. Corso della vita		8

II. LIRICHE DELLA NATURA

1. La sonata del sole e della pioggia	10
2. La querce	11
3. All' Etere	13
4. Il viandante	15

III. LIRICHE DEL RIPIEGAMENTO LIRICO

1. L'infanzia	20
2. Allora e adesso.	22
3. Brevità di canto	22
4. Alle Parche	23

IV. LIRICHE SULLE SORTI UMANE NEL MONDO

1. L'uomo	<i>Pag.</i>	25
2. Il canto di Iperione sul Destino		25
3. L'ultimo canto di Iperione.		28

COMMENTO
ALLE LIRICHE DEL « SECONDO TEMPO »

I. LIRICHE PER DIOTIMA LONTANA	
1. Commiato	Pag. 33
2. Il commiato	34
3. L'amore	36
4. Invocazione a Diotima perduta	38
5. Il Compianto di Menone per Diotima	40
II. LIRICHE DEL RIFUGIO NELLA POESIA	
1. Il mio possesso	46
2. Palinodia	46
3. Gli estrosi	47
4. Ai nostri grandi Poeti	48
5. I falsi poeti	48
6. Ai Poeti giovani	49
7. Plauso di moltitudine	50
III. LIRICHE DELLA NATURA	
1. Al mattino	52
2. Fantasia della sera	53
3. A sera	53
4. Al Dio Sole	54
5. Tramonto	54
6. Heidelberg	55
7. Gli Dei	57
IV. LIRICHE IN ESALTAZIONE DELL' EROE	
1. Buonaparte	58
2. Empedocle	59
V. LIRICHE DELL'EVOLUZIONE DALLA TERRA NATIVA ALLA PATRIA GERMANICA	
1. La terra nativa	Pag. 60
2. Ritorno alla terra nativa	61
3. Canto del Tedesco	63
4. La morte per la Patria	64

VI. LIRICHE DELL'ATTIVITÀ NEL TEMPO PER L'AVVENTO DI UNA UMANITÀ MIGLIORE	
1. La Pace	65
2. Lo Spirito del Tempo.	66
3. Natura ed Arte <i>ovvero</i> Saturno e Giove	67
VII. LIRICHE DELL'ANELITO VERSO IL RITORNO DELL'ELLADE NEL MONDO	
1. Il Meno	70
2. Il Neckar	71
3. L'Arcipelago	72

COMMENTO

ALLE LIRICHE DEL «TERZO TEMPO»

I. LE ULTIME ODI:	
<i>Le odi della Famiglia e del Popolo</i>	
1. Il ritratto del Nonno	Pag. 93
2. La voce del popolo	94
<i>Le odi sulla missione del Poeta</i>	
1. Incoraggiamento	97
2. Alla Speranza	97
3. Cuor di Poeta	98
4. Missione del Poeta	99
5. Il fiume incatenato	101
6. Il cantore cieco	103
II. LA TRILOGIA DELLE ULTIME ELEGIE	
1. Ritorno in patria	106
2. La Festa d'Autunno	113
3. Pane e Vino	119
III. GLI ULTIMI INNI:	
<i>Inni sulla missione del Poeta</i>	
1. Il fuoco celeste.	Pag. 141
2. Il poeta tedesco	145
3. Alla madre Terra.	148

*Inni della sintesi religiosa Oriente-Occidente
e della palinodia germanica*

- | | |
|--|-----|
| 1. Alle sorgenti del Danubio | 154 |
| 2. Migrazione | 159 |
| 3. Germania | 162 |

Inni per i due massimi fiumi tedeschi

- | | |
|-----------------------|-----|
| 1. Il Reno | 166 |
| 2. L' Istro | 166 |

Inni della Cristologia

- | | |
|---------------------------|-----|
| 1. Senza titolo | 191 |
| 2. L' Unico | 200 |
| 3. Patmos | 205 |

IV. LIRICHE VARIE

- | | |
|--|-----|
| 1. Rimembranza | 223 |
| 2. Stormo di uccelli in volo | 226 |
| 3. Terra materna | 227 |

V. LIRICHE DEL TRAGICO PRESAGIO

- | | |
|--------------------------------------|-----|
| 1. Senza titolo | 228 |
| 2. Decrepitezza della vita | 230 |
| 3. A mezzo la vita | 231 |

COMMENTO

ALLE LIRICHE DEL « QUARTO TEMPO »

LA LIRICA DI SCARDANELLI

- | | |
|------------------------------------|----------|
| 1. Diotíma dall'al di là | Pag. 235 |
| 2. Taedium vitae | 236 |

GUIDA BIBLIOGRAFICA

I. EDIZIONI DELLE OPERE DI HOELDERLIN

- | | |
|---|----------|
| a) Edizioni critiche fondamentali | Pag. 239 |
| b) Edizione sussidiaria | 243 |

II. BIBLIOGRAFIA HOELDERLINIANA ESSENZIALE

- | | |
|---|-----|
| a) Repertorii bibliografici | 244 |
| b) Versioni e studii italiani | 245 |
| c) Principali studii tedeschi | 247 |
| d) Versioni e studii francesi | 252 |

FINITO DI STAMPARE
NELLO STABILIMENTO TIP. GIÀ G. CIVELLI
IN FIRENZE
IL 28 GIUGNO 1943-XXI

2 voll

B 30

An 158

Biblioteca di Filosofia

3L.

17.S.120.

007/2



179 26264

UNIVERSITA' DEGLI STUDI
MILANO



UNIVERSITA'

UNIVER

1

Prezzo netto L. :

Bibliod