

Aesthetica Preprint

Supplementa

Poesia vivente
Una lettura di Hölderlin

di Mariagrazia Portera



Centro Internazionale Studi di Estetica

Aesthetica Preprint[®]

Supplementa

è la collana editoriale pubblicata dal *Centro Internazionale Studi di Estetica* a integrazione del periodico **Aesthetica Preprint[®]**. Viene inviata agli studiosi impegnati nelle problematiche estetiche, ai repertori bibliografici, alle maggiori biblioteche e istituzioni di cultura umanistica italiane e straniere.



Il Centro Internazionale Studi di Estetica

è un Istituto di Alta Cultura costituito nel novembre del 1980 da un gruppo di studiosi di Estetica. Con D.P.R. del 7 gennaio 1990 è stato riconosciuto Ente Morale. Attivo nei campi della ricerca scientifica e della promozione culturale, organizza regolarmente Convegni, Seminari, Giornate di Studio, Incontri, Tavole rotonde, Conferenze; cura la collana editoriale **Aesthetica[®]** e pubblica il periodico **Aesthetica Preprint[®]** con i suoi **Supplementa**. Ha sede presso l'Università degli Studi di Palermo ed è presieduto fin dalla sua fondazione da Luigi Russo.

Aesthetica Preprint
Supplementa

24
Giugno 2010

Centro Internazionale Studi di Estetica

Mariagrazia Portera

Poesia vivente
Una lettura di Hölderlin

Indice

Introduzione	7
1. Il concetto di <i>Lebendiges</i> . Compiti della poesia	8
2. Forme della <i>Darstellung</i> del vivente	10
3. Vantaggi dell'assunzione del punto di vista del vivente	12
4. Costellazioni	12
5. Sollevare il velo di Iside	19
I – <i>Iduna</i> . Poesia vivente	25
1. Coordinate del progetto	27
1.1. A Goethe	29
1.2. A Schelling	31
1.3. A Ebel	38
1.4. Abbandono del progetto di <i>Iduna</i>	41
2. Poesia vivente tra antichi e moderni	43
3. Dalla <i>Querelle</i> al <i>Bildungstrieb</i>	47
4. Un tema tipico della <i>Querelle</i> : Omero	50
II – <i>Empedocle</i> . <i>Diß ist die Zeit der Tragödien nicht mehr</i>	63
1. Il progetto dell' <i>Empedokles</i>	64
2. La storia	66
3. Le peculiarità drammaturgiche del testo	73
4. Il rapporto con Hegel. <i>Leben vs Positivität</i>	93
5. Ontologia metafisica	103
III – <i>In se ipsum</i>	129
1. <i>Verfabrungsweise</i>	
1.1. Fenomenologia della creazione	130
1.2. Costellazioni attorno al <i>Wenn der Dichter...</i>	139
2. Poetologia	
2.1 <i>Wechsel</i> dei toni e dei generi	154
3. Oltre la soggettività poetica. Una conclusione che riapre	162
Bibliografia	175

Introduzione

Il 12 novembre 1798, da Homburg vor der Höhe dove è ospite presso Isaak von Sinclair, Hölderlin scrive all'amico poeta Friedrich Neuffer:

Il vivente nella poesia è adesso ciò che occupa maggiormente i miei pensieri e i miei sensi. Avverto con così tanta profondità quanto io sia ancora lontano dal coglierlo e tuttavia la mia anima intera vi si sforza affannosamente, e io ne sono spesso così commosso da dover piangere come un bambino quando sento come alle mie rappresentazioni, in questo e in quel punto, manchi il vivente. Ma non riesco a tirarmi fuori dagli errori poetici tra i quali vago [...].

Mi manca meno la forza della leggerezza, meno le idee delle sfumature, meno un tono principale di una molteplicità ordinata di toni, meno la luce dell'ombra, e tutto ciò dipende da una sola ragione. Io rifugio troppo dall'ordinario e dal comune della vita reale [...].

Temo di raffreddare la calda vita che è in me al cospetto della storia gelata del giorno e questa paura deriva dal fatto che tutte le vicende distruttive in cui mi sono imbattuto sin da ragazzo, io le ho accolte in maniera più sensibile di altri, e tale sensibilità mi sembra che abbia in ciò il suo fondamento: che io, in rapporto alle esperienze che ho dovuto fare, non ero organizzato in maniera abbastanza solida e calda. Ora me ne rendo conto. [...] Poiché sono più vulnerabile di altri, devo tanto più cercare di ricavare vantaggio dalle cose che agiscono in modo distruttivo su di me, non devo prenderle per come sono in se stesse, ma solo in quanto sono utili alla mia vita più autentica. Là dove le trovo, io devo già in anticipo assumerle come materia indispensabile, senza cui la parte più intima di me non potrà rappresentarsi mai completamente. Devo accoglierle in me stesso per disporle all'occasione (come artista se un giorno vorrò e dovrò essere artista) come ombre alla mia luce, per restituirle in quanto toni subordinati da cui emerge tanto più vivo il tono della mia anima. Il puro può rappresentarsi solo nell'impuro e se cerchi di rendere ciò che è nobile senza l'ordinario, esso se ne starà come il più innaturale di tutti, come il più insulso, e questo appunto perché il nobile, nella misura in cui giunge a espressione, porta i segni del destino sotto cui è sorto; perché il bello, per come si espone nella realtà effettiva, assume di necessità una certa forma in base alle circostanze entro cui sorge, e questa forma non gli è naturale: diventa naturale solo per il fatto di considerare, accanto al bello, appunto anche quelle circostanze che gli diedero necessariamente una tale forma. [...] Dunque senza l'ordinario non si può rappresentare alcun nobile: e io voglio ripetermelo sempre, quando mi imbatto nell'ordinario nel mondo: ti è tanto necessario quanto ai vasaia la colla, perciò accettalo sempre, non allontanarlo da te, non averne paura ¹.

La lunghezza della citazione appena proposta è giustificata dalla centralità che questa lettera di Hölderlin a Neuffer riveste per la

presente ricerca, costituendone il vero e proprio esergo. Molte delle tematiche che affronteremo si trovano infatti già qui indicate, nonché, *in nuce*, il senso e gli intenti dell'intera ricerca estetica e poetologica di Hölderlin.

1. Il concetto di *Lebendiges*. *Compiti della poesia*

La lettera a Neuffer si apre nel segno del *Lebendiges*, del “vivente” di cui Hölderlin lamenta la mancanza nelle proprie composizioni poetiche. Dal tono in cui ne dice, emerge come ai suoi occhi il *Lebendiges* rappresenti la qualità principe del *Gedicht*, ciò che fa della poesia quel che essa deve essere², tanto che la sua mancanza può portare il poeta alla prostrazione, a piangere come un bambino.

Per precisare ulteriormente le sue difficoltà col *Lebendiges*, Hölderlin distingue nella lettera a Neuffer tra due elementi: una “calda vita” (una vita più vera e pura, che il poeta conduce nel regno ideale dell'arte) e la vita reale. Con ciò è posta la questione dell'accordo mai scontato, nel componimento, tra la purezza dell'ispirazione, da un lato, e le proprie assai “terrestri” vicende personali, dall'altro (il “distruttivo” patito dal poeta sin dall'infanzia, le numerose e dolorose esperienze di vita). Pare che il vivente – che qui manca – debba essere riconosciuto in una forma di equilibrio, in una “dinamica interna”³ al componimento tra vita reale e calda vita ideale, tra l'impuro e l'ideale puro, l'eterno e la storia, in modo che la pura vita ideale, cui consente di accedere l'arte, legandosi a una materia “terrestre” si faccia concreta, mentre la “storia gelata del giorno”, cioè la realtà spicciola e quotidiana della vita, illuminata dall'ideale acquisti profondità.

Il concetto di *Lebendiges* ricorre in modo estremamente frequente nell'opera di Hölderlin; ciononostante esso ha ricevuto solo di rado un'attenzione specifica da parte della critica⁴. In particolare tra gli anni 1798 e 1800, i più densi per le elaborazioni filosofiche e specificamente poetologiche di Hölderlin⁵, esso fa da autentico *Leitmotiv* alle produzioni del poeta. Una rapida rassegna delle principali occorrenze della nozione consente di apprezzarne la centralità e, insieme, la molteplicità delle accezioni e sfumature di significato. “Vivente” è infatti una qualità dell'opera poetica, ma è anche, e anzitutto, per Hölderlin un certo modo di concepire i rapporti degli uomini tra loro e con il mondo, come desumiamo dal *Fragment philosophischer Briefe* (*Frammento di lettere filosofiche*), il testo frammentario in forma epistolare cui occorre anzitutto rivolgersi per cominciare ad approfondire la nozione di *Lebendiges*⁶.

L'uomo, secondo Hölderlin, si trova in un legame “vivente” con gli altri uomini e con ciò che lo circonda se si è innalzato al di sopra della necessità, se ha fatto esperienza dell'esistenza nel mondo di qualcosa di

più delle connessioni meramente materiali e meccaniche e, nella libertà, ha provato l'appagamento di una “vita umanamente più bella”⁷. Stare in un rapporto “vivente” significa, per l'uomo, esperire la propria connessione al Tutto, scoprirsi inserito nella totalità di uomini e cose e, in essa, trovare se stesso: è la condizione di “vita calda, pura”, descritta da Hölderlin nella lettera all'amico Neuffer. Come vedremo, questa concezione hölderliniana è fondata su una precisa visione ontologico-metafisica, che il poeta si forma nei lunghi anni di apprendistato filosofico a contatto con i maggiori filosofi del tempo e in dialogo con la tradizione di pensiero classico greco e moderno.

Nel *Fragment philosophischer Briefe* continua dunque Hölderlin:

Mi chiedi perché gli uomini – quand'anche si elevino per propria natura al di sopra della necessità e si trovino in un rapporto più intimo e vario con il loro mondo e, elevandosi al di sopra del bisogno fisico e morale, vivano sempre una vita umanamente più alta, così che tra di essi e il loro mondo vi sia una *connessione* superiore, più che meccanica, un *destino* superiore [...] – tu mi chiedi perché mai debbono avvertire il bisogno di rappresentarsi la connessione tra se stessi e il loro mondo, di costruirsi un'idea o un'immagine di quel superiore destino⁸.

Il fatto è che, per ciascun uomo, l'esperienza del “vivente”, cioè della connessione più intima e libera con gli altri uomini e col mondo, può sempre e solo avvenire a partire dalla propria ristretta sfera d'azione, dal mondo limitato della propria esperienza (come sottolinea Hölderlin ancora nella lettera a Neuffer). Non si tratta qui, detto altrimenti, di alcuna esperienza mistica o di un'intuizione folgorante ed estatica della propria connessione al Tutto, bensì della sospensione, a partire dal proprio *Wirkungskreis*, della vita reale, della sua ripetizione nello spirito e, da lì, del guadagno della *lebendige Erfahrung* (che comunque, hegelianamente, porta sempre su di sé i segni di ciò da cui risulta)⁹.

Il bisogno di farsi un'immagine o una figura di questo rapporto vivente, una volta che lo si è esperito, si spiega allora alla luce della necessità, da parte degli uomini, di mettere in comune le proprie limitate e necessariamente determinate rappresentazioni di “vita più alta”, perché, accanto a quelle altrui, ciascuna possa perdere un po' della sua limitatezza¹⁰. Le forme di rappresentazione più adatte a rendere la connessione “vivente” sono, poi, senz'altro forme poetiche¹¹.

Ecco, dunque, l'importante compito della poesia in relazione al *Lebendiges*: fornire una rappresentazione adeguata del rapporto libero, innalzatosi al di sopra del bisogno fisico e morale, che l'uomo ha guadagnato con i suoi simili e col suo mondo, in modo che, nella circolazione di rappresentazioni, gli uomini estendano *poeticamente* il raggio delle loro personali sfere d'azione. In questo senso, le rappresentazioni poetiche del vivente fungono da strumento di condivisione d'esperienza e

costituiscono il medio attraverso cui una comunità umana può definire e costituire se stessa. La poesia del vivente ha sin da subito, con ciò, un'impronta sociale e politica (in senso lato) non indifferente.

Ma proprio da qui emerge anche l'interrogativo fondamentale cui è essenzialmente consacrata la presente ricerca: come deve essere fatta una poesia (spostando l'asse del discorso su un terreno più strettamente tecnico-poetologico) perché riesca a rendere in maniera adeguata e fedele questa connessione più infinita, libera e non meramente meccanica, dell'uomo coi suoi simili e con il suo mondo? Che tipo di poesia può far fronte a questo compito? In base a quanto detto sin qui, deve trattarsi di una poesia che sia in grado, da un lato, di mantenere il riferimento alla specificità della sfera d'azione entro cui è maturata l'esperienza del legame vivente, ma anche, dall'altro, di tenere in sufficiente conto l'universalità della connessione ideale che da lì si diparte: perciò reale e ideale, determinata e aperta all'infinito, una e molteplice. "Vivente", detto altrimenti, è la poesia quando la si assume in senso autentico: prodotta da "un" uomo, in un luogo e tempo determinati, ma capace di parlare e risuonare in ognuno, oltre le ore e gli spazi. Ed è a questa poesia, contingente ed eterna, che si indirizzano gli sforzi poetologici hölderliniani.

L'interrogativo sul *modus* della *lebendige Poesie* non è però di facile risoluzione: lo dimostra il tono afflitto e grave di Hölderlin nella lettera a Neuffer. La *Darstellung des Lebendigen* è tutt'altro che un'operazione semplice.

2. Forme della *Darstellung del vivente*

Al tempo della missiva citata, Hölderlin è impegnato nella travagliata stesura della tragedia *Der Tod des Empedokles* (*La morte di Empedocle*), che di lì a qualche mese avrebbe sospeso per dedicarsi al progetto di rivista *Iduna*. Alla data dell'autunno del 1798, e per ancora molti mesi in seguito, il poeta ritiene che il genere più indicato a rappresentare la connessione più infinita, "vivente", degli uomini tra loro e con il loro mondo sia quello tragico-drammatico. Vale perciò un nesso paradossale: il genere più "mortifero" e luttuoso, incentrato appunto sulla narrazione della morte dell'eroe, è quello meglio attrezzato alla resa poetica della connessione *lebendig*, viva.

La morte di Empedocle avrebbe dovuto occupare un posto di tutto spicco all'interno della progettata rivista *Iduna*, alla cui realizzazione il poeta si impegna, vanamente, nell'estate del 1799. Anche all'interno del progetto di *Iduna* la nozione di "vivente" gioca un ruolo importante, colorandosi specificamente di istanze di natura antropologica, sociale e, in senso ampio, politica. In uno dei *Werbebriefe* per la richiesta di collaborazione di intellettuali e poeti al progetto, precisamente in

quello a Ebel, Hölderlin scrive che scopo della sua rivista è ricostituire la totalità *viva* delle forze dell'animo umano frammentate e scisse,

vivificarle nel silenzio, liberarle un poco della loro limitatezza, temperare l'egoismo timoroso, che sempre languisce su un solo punto, e mettere più velocemente in circolo l'anima della società¹².

Secondo le intenzioni di Hölderlin, la poesia – o, più in generale, la letteratura – che *Iduna* avrebbe dovuto accogliere tra le sue pagine in tanto sarebbe stata "viva", "vivente", in quanto capace di unire «senza leggerezza né sincretismo» gli uomini tra di loro, svelandone le convergenze e i fondamentali punti di contatto; cioè appunto, svelando il loro legame vivente.

La lotta alla *Positivität* è un tratto peculiare della concezione hölderliniana della poesia vivente, quale emerge dagli scritti programmatici per *Iduna*. "Vivo" è ciò che contrasta il *positum*, il dato, quanto si impone agli uomini dall'esterno, limitandone la libertà e l'autonomia. Dal momento che *Iduna* si presenta come una rivista umanistica di teoria della poesia e della letteratura, vale che *viventi* sono quella poesia e quella letteratura in grado di sottrarsi alla positiva influenza esercitata su di esse dalle grandi opere d'arte del passato. Proprio a causa del cumulo di modelli eccelsi della classicità, infatti, le produzioni artistiche del presente – costrette a confrontarsi con essi e, spesso, a soggiacervi – restano prive di *Lebendigkeit*. Il breve scritto *Der Gesichtspunct aus dem wir das Altertum anzusehen haben* (*Sul punto di vista da cui dobbiamo considerare l'antichità*), che sarebbe dovuto comparire in *Iduna*, è in questo senso esemplare, sia per il contributo che fornisce alla chiarificazione della questione della poesia vivente in generale, sia per l'esplicitazione, strettamente correlata a questo problema, della posizione di Hölderlin in merito all'annosa *Querelle des anciens et des modernes*, che infiammava ancora lo scorcio del diciottesimo secolo.

Sia *Iduna* sia *La morte di Empedocle* si risolvono in fallimento, a ulteriore testimonianza della difficoltà di mettere in atto questo ideale di poesia vivente: della prima ci restano solo scritti programmatici e lettere di *Einladungen*, della seconda tre stesure tutte frammentarie e scritti teorici di ardua intellesione a postillare il passaggio da una *Fassung* all'altra.

Sono gli approfondimenti degli scritti poetologici del periodo di Homburg e di Stuttgart – soprattutto il frammento noto come *Über die Verfahrungsweise des poetischen Geistes* (*Sul procedimento dello spirito poetico*), verosimilmente della prima metà del 1800 – a riprendere la questione e a fissare in maniera definitiva il "come" del *Lebendiges in der Poesie*¹³.

In questi scritti, dalla struttura argomentativa estremamente complessa, la *Darstellung* della "connessione più infinita, vivente" è ancorata a una profonda esperienza coscienziale del poeta, che sente se

stesso, anzitutto, come inserito all'interno di quella connessione che intende cantare nella poesia e solo dopo averne fatto esperienza riesce a riprodurla nel linguaggio. Il punto di vista hölderliniano in questi testi è orientato in senso trascendentale, cioè di analisi degli atti dello spirito poetico e delle strutture profonde della soggettività. Dagli scritti poetologici nascerà un *modus* poetico nuovo, insofferente alle tradizionali ripartizioni per genere e modulato sulla base della cosiddetta teoria dell'alternanza dei toni poetici (*der Wechsel der Töne*), che ripensa radicalmente e trasforma il primato del tragico in precedenza sostenuto da Hölderlin.

Nel seguito della presente ricerca, i tre diversificati tentativi hölderliniani di articolare una "poesia vivente" segneranno anche la scansione dei capitoli: a una prima parte dedicata all'illustrazione del progetto di rivista *Iduna* (anche alla luce della pressoché completa assenza di bibliografia in merito, specie in lingua italiana), seguirà una parte dedicata all'analisi del progetto di tragedia hölderliniana e infine un'ultima parte dedicata all'esame degli scritti poetologici.

3. Vantaggi dell'assunzione del punto di vista del vivente

Assumere la questione del *Lebendiges in der Poesie* come lente attraverso cui guardare all'estetica di Hölderlin negli anni di passaggio fra Sette- e Ottocento ha una significativa portata euristica. Consente, infatti, di raccogliere *in unum* argomenti e questioni (di antropologia, di filosofia politica, di teoria della letteratura, di filosofia teoretica vera e propria) che altrimenti rimarrebbero un arcipelago: ad esempio, consente di trattare secondo una medesima prospettiva e in risposta a una stessa domanda le posizioni di Hölderlin sulla *Querelle* e la questione del ruolo giocato nella sua poesia dall'impegno politico e sociale. In generale, per individuare un filo rosso nelle varie declinazioni e assunzioni dei concetti di *Leben* e *Lebendiges*, si può affermare che essi sono sempre connessi, in Hölderlin, a un'idea di unità, di *einig-sein*, di esseruno: *viva* è una poesia, se *einig* al suo interno e col mondo dell'arte da cui proviene; *viva* è la comunità se unita, anche in forza dell'azione di *Gedichte* "vivi" che fungono da strumenti di coesione sociale; *vivificati* sono l'uomo e la realtà, se l'arte riesce a sostituire alla frammentazione, in essi, un nuovo senso di unione e a ricostituire la totalità spezzata.

Se si può affermare, come è stato fatto, che Hegel non ha osato dare alla propria filosofia un carattere sistematico, se non dopo essere riuscito a chiarire l'essenza logica della vita¹⁴, si può allo stesso modo affermare che Hölderlin non è stato soddisfatto della sua poesia, se non dopo aver risolto – o almeno, *creduto* di risolvere – il problema della *Lebendigkeit*, della vivacità, del vivente, come qualità da conferire ai suoi componimenti.

4. Costellazioni

Se allarghiamo il raggio della nostra indagine, a partire dalla parabola di pensiero hölderliniana, notiamo come la posizione della questione del *Lebendiges in der Poesie* non sia in alcun modo riflesso estemporaneo dell'interesse arbitrario di un singolo poeta, bensì lo specchio delle ansie e delle istanze di tutta un'epoca.

Le nozioni di "vita" e "vivente", infatti, tra la fine del Settecento e l'inizio dell'Ottocento sono oggetto di molteplici discussioni e riflessioni, e vengono declinate secondo le più varie accezioni e sfumature di significato (come vita organica, vita della comunità, come vita in senso speculativo, vita reale e quotidiana, vita ideale ecc.). È possibile affermare che, nel giro d'anni tra un secolo e l'altro, di fronte al *novum* della Rivoluzione, al venir meno dei vecchi sistemi, all'irruzione del nuovo paradigma kantiano, il problema della vita, del pensiero della vita che avanzando scuote il *mortuum*, diventa una vera e propria ossessione per intellettuali, poeti, pensatori. Hölderlin si trova al centro di questo grande rivolgimento, compagno di studi di Hegel, di Schelling, vicino a Fichte e a Schiller. La questione della vita e del vivente, approssiata secondo punti di vista diversificati e per rispondere a esigenze di volta in volta differenti, è presente nelle riflessioni dei filosofi a lui più vicini. Essi costituiscono una sorta di "costellazione"¹⁵ di pensiero, della quale occorre tener conto per illuminare i testi hölderliniani, spesso di difficile intellesione se considerati per sé soli.

Le opere nelle quali Schiller indugia sulla descrizione del carattere "senza vita" della sua epoca sono numerose: dai *Briefe* sull'educazione estetica dell'uomo, al successivo saggio sulla poesia ingenua e sentimentale (specialmente nella sezione dedicata all'analisi dei *sentimentalische Dichter*), a buona parte delle poesie filosofiche (la nota *Die Götter Griechenlandes* in primo luogo).

L'uomo della modernità è, agli occhi di Schiller, un uomo per il quale, sia all'interno di sé sia nel rapporto con la realtà esterna, si è consumato il trapasso dall'armonica unità sentita e sensibile, esemplificata ormai miticamente dalla Grecia classica¹⁶, alla frammentazione e all'opposizione. Il sesto dei *Briefe* sull'educazione estetica è in questo senso paradigmatico: se da un lato, infatti, Schiller vi dichiara che la sempre più netta divisione delle scienze, la rigida separazione dei ceti e la stessa frammentazione delle forze all'interno dell'animo umano sono le irrinunciabili condizioni di possibilità del progresso scientifico e socio-politico dei cui frutti gode il Settecento, dall'altro non manca di esplicitare come la realizzazione di questo progresso abbia imposto la sostituzione dell'antica, *viva* organizzazione della *societas* umana con un «artificioso meccanismo in cui, muovendo dalla giustapposizione di parti infinitamente numerose, ma *prive di vita*, si forma nel tutto una

vita meccanica»¹⁷ e, inoltre, abbia ridotto l'uomo a un frammento, che «avendo nell'orecchio continuamente il rumore monotono della ruota che gira, non sviluppa mai l'armonia del suo essere [...], l'umanità»¹⁸.

Il poeta e filosofo di Marbach è consapevole del fatto che al processo di civilizzazione dell'umanità non è possibile né auspicabile opporre resistenza. Tuttavia l'elegiaco lamento che egli innalza per la perdita *Lebendigkeit* del mondo non risulta, con ciò, meno autentico: «Mondo bello, dove sei? Ritorna/ della natura soave primavera! [...] di quella calda immagine di vita/ solo l'ombra è rimasta»¹⁹. Tutto l'ultimo scorcio del Settecento, nelle sue avanguardie intellettuali più sensibili e attente, si raccoglie in quest'invocazione, voce accorata di un secolo che auto-interpretandosi al suo declinare si ritrova ricco di conquiste, da un lato, e dall'altro, invece, esangue e senza vita²⁰.

Il nocciolo della proposta teorica schilleriana consegnata ai *Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen* (*Lettere sulla educazione estetica dell'umanità*) consiste, allora, nell'attribuire all'arte e all'educazione estetica il compito di individuare un *medium* tra le esigenze dell'intelletto separante e frammentante, da un lato, e l'intima aspirazione dell'uomo alla ricostituzione della totalità vivente, dall'altro.

Anche in Fichte il concetto di *vita* è cruciale²¹, ma declinato secondo una modalità differente rispetto a quella schilleriana, muovendo da istanze etiche e sociali più spiccate. *Vita* è, per Fichte, l'oggetto proprio della filosofia, la quale non è vita essa stessa, bensì rappresentazione, immagine, esposizione della vita, cui mai si mescola. Considerato in sé, il filosofare è non-vivere, in quanto interruzione ritornante su di sé (su un piano ideale) del flusso della vita, epperò un non-vivere essenziale. Solo per mezzo della filosofia infatti, e più precisamente della filosofia trascendentale, la vita comune, che è vita inconsapevole di tutti e di ciascuno, può essere chiarita nella sua struttura razionale. La filosofia, come una serie riflessiva che scorra parallela alla vita, rende quest'ultima trasparente a se stessa. Obiettivo di Fichte è allora, per tutto l'arco della sua attività filosofica, individuare la modalità efficace a consentire il passaggio dal punto di vista della "vita comune", "ordinaria", al punto di vista trascendentale, senza che lo spostamento dal primo al secondo renda impossibile la via contraria, di ritorno. È infatti solo nella vita comune che l'analisi trascendentale trova la sua verifica, la sua legittimazione e il suo parametro di riferimento, sicché alla vita comune essa deve rimanere sempre ricettiva e aperta. Nello scritto del 1800 intitolato *Die Bestimmung des Menschen* (*La destinazione dell'uomo*), Fichte discute ampiamente questa questione. Si tratta di un piccolo saggio in forma dialogica (con protagonisti l'Io e lo spirito), distinto in tre parti, rispettivamente intitolate Dubbio, Sapere, Fede²². Se nella prima sezione, del dubbio, l'Io appare turbato tra le due opposte concezioni del mondo, quella deterministica ispirata allo spinozismo-leibnizismo e quella model-

lata sulla *Forderung* umana alla libertà e alla spontaneità e non riesce a decidersi tra le due, nella seconda sezione (Sapere), lo Spirito introduce l'Io alla concezione per cui tutto ciò che esiste è frutto dell'Io, è sua produzione, sicché l'Io non ha motivo di temere la propria sottomissione all'oggettivo (nel senso della dottrina necessitaristica-deterministica). Conseguenza di ciò è, però, la sparizione del reale o, per usare i termini fichtiani, il "dissanguamento" della vita reale: «La realtà si cangia in un mirabile sogno»²³. Ma si tratta di una conseguenza inevitabile: chiudendosi entro l'alveo del sapere per sfuggire al rischio dell'oggettivo, l'Io è costretto a perdere ogni *Lebendigkeit*, ogni impeto di vita²⁴. Non è nel sapere, infatti, afferma lo Spirito, che si può rinvenire la realtà (la vita), bensì solo al di fuori di esso (nello specifico dell'argomentazione qui condotta: nella Fede, cioè nell'agire morale, di cui discute la terza parte del testo). Per Fichte la vita, come oggetto della filosofia, non sta all'interno del sistema filosofico, non s'identifica con esso né tanto meno ne viene prodotta; la filosofia si limita ad essere *speculum* della vita o, meglio, *lente* per mezzo di cui la vita inconsapevole è condotta a chiarezza, sempre nel presupposto della non coincidenza tra lo strumento che opera tale chiarificazione e l'oggetto cui esso si applica.

La filosofia fichtiana esercita un'influenza profonda sulle giovani menti cui, tra la fine del Settecento e l'inizio dell'Ottocento, si deve gran parte dell'elaborazione del cosiddetto "idealismo". Anzitutto su Schelling, nelle cui prime prove filosofiche il concetto di *Leben*, (anche) mutuato da Fichte, riveste grande importanza. Ancora presso lo *Stift* di Tübingen, dopo che i compagni di camerata Hölderlin e Hegel (il quale, a quel tempo, si dedicava soprattutto a studi di carattere religioso ed etico-politico) avevano già lasciato il collegio, Schelling si accosta con interesse alla dottrina fichtiana, dichiarandosene interprete (ad esempio con lo scritto *Über die Möglichkeit einer Form der Philosophie überhaupt* (*Sulla possibilità di una forma della filosofia in generale*)), ma anche emulatore e antagonista. Il concetto di "vita" (anzitutto come vita da diffondere, da risvegliare, da re-insufflare nello scorcio di secolo esangue, anche sull'onda delle ben note vicende rivoluzionarie) lo attrae irresistibilmente. Si evidenziano, tuttavia, numerose differenze tra l'assunzione schellinghiana del concetto e quella fichtiana.

Diversamente da Fichte, per Schelling è proprio la filosofia a essere *la vera vita, l'unica vera vita*, di contro alla finitezza, alla banalità e all'ordinarietà dello *alltägliche Leben*. Questo comporta una svalutazione della vita comune, detto altrimenti: del realismo della coscienza ordinaria, per sostituirvi l'eccezionalità dell'esperienza filosofica indirizzata all'assoluto, con esiti, anche a livello di filosofia politica, che non possono non contrastare con i principi fichtiani²⁵. Nella lotta contro ogni positività, che caratterizza la produzione filosofica del primo Schelling, è proprio il fichtiano "punto di vista della finitezza"

a essere abbandonato per primo, cedendo alla seduzione di una *vita pura*, nell'Assoluto, ostinatamente refrattaria a qualsiasi tratto di finitezza o di empiria.

Uno dei primi testi in cui si esprime con nettezza questo punto di vista schellinghiano sulla vita, sulla differenza tra vita filosofica e vita comune e sulla priorità della prima sulla seconda, è il *Vom Ich als Prinzip der Philosophie (Dell'Io come principio della filosofia)* del 1795, che riprende il Fichte della *Grundlage der gesamten Wissenschaftslehre* ma, appunto, piegandolo in senso altro rispetto agli intenti di Fichte. Al § 24, discutendo dei rapporti tra io finito (empirico) e io infinito (assoluto), trova spazio la dichiarazione della posizione schellinghiana:

Nell'Io finito è l'unità della coscienza, la personalità, mentre l'Io infinito non conosce oggetti e, quindi, neppure la coscienza e la sua unità – la personalità. Il fine ultimo di ogni sforzo può perciò anche essere rappresentato come ampliamento (*Erweiterung*) della personalità fino all'infinità, come sua annichilazione (*Zernichtung*). - Lo scopo finale ultimo sia dell'Io finito che del Non-Io, lo scopo finale del mondo, è la sua annichilazione in quanto mondo, in quanto insieme di finitezza (dell'Io finito e del Non-Io) ²⁶.

Si tratta di una concezione molto lontana da quella di Fichte, da cui pure, in certo modo, Schelling aveva preso le mosse.

Secondo una prospettiva ancora diversa rispetto a quelle schellinghiana, fichtiana e schellinghiana, anche in Hegel i concetti di *Leben* e *Lebendigkeit* giocano un ruolo importante. Ad attirare l'attenzione hegeliana sul vivente sono soprattutto, sin dall'inizio del suo itinerario filosofico, le dichiarazioni di Kant dalla *Kritik der Urteilskraft* circa l'insufficienza dei principi del meccanicismo a comprendere gli organismi viventi ²⁷, alla luce della costituzione peculiare delle nostre facoltà conoscitive.

Hegel muove da questo rilievo kantiano, procedendo spiccatamente *oltre* Kant ²⁸ e giunge ad affermare che solo la logica *speculativa* è modalità adeguata di descrizione del fenomeno del vivente ²⁹. Dalla considerazione della vita organica, dunque, e dell'organismo vivente in senso biologico e di filosofia della natura, si passa progressivamente alla tematizzazione del concetto di vita *qua talis*, in senso teoreticamente puro.

Un luogo importante, a questo proposito, è rappresentato dalle pagine sulla ragione osservativa nella *Phänomenologie des Geistes*, in cui la ragione impegnata nell'osservazione della natura inorganica e organica e nella riconduzione di esse a leggi – figura del *modus* della scienza della natura e delle filosofia della natura del tempo di Hegel, ivi compresa la filosofia della natura schellinghiana con la quale Hegel aveva sino a circa il 1802 concordato – si rivela incapace di coglierle efficacemente.

La sezione più interessante è quella relativa all'“osservazione dell'or-

ganico”. Nel suo tentativo di sistematizzare razionalmente la natura organica che ha fatto oggetto della propria osservazione, la ragione tenta anzitutto di spiegare l'organico col riferimento all'ambiente (inorganico) entro cui esso si sviluppa, ipotizzando leggi secondo un nesso di causalità necessaria (riducendo, cioè, i tratti propri degli organismi viventi a effetti del processo di adattamento da essi compiuto nell'ambiente cui appartengono). Come dice Hegel queste leggi, però, «mostrano subito una povertà che non corrisponde alla varietà organica» ³⁰. Il vivente infatti, lungi dal ricevere dall'esterno la propria direzione di sviluppo, è “vivente” proprio in quanto dà a se stesso il proprio fine, ferme restando le relazioni (irrinunciabili) di scambio con l'ambiente inorganico. Hegel riprende qui e porta alle loro conseguenze intuizioni già aristoteliche circa la presenza di una finalità interna negli organismi viventi, che opera in assenza di deliberazione ma senza cessare, perciò, di essere fine reale ³¹. Il vivente è il «fine reale», che «conserva se stesso pur nel rapporto ad altro» e in cui

i momenti di causa e di effetto, di attivo e di passivo, che nella necessità sono posti l'uno di fronte all'altro, vengono contratti in unità [...]. L'organico non produce alcunché, anzi non fa che conservarsi; ovvero sia ciò che viene prodotto è tanto già presente quanto viene prodotto ³².

Definire la vita come ciò che si mantiene identico a se stesso nel rapporto al diverso, attività e passività (nel senso di capacità di determinare se stessa *nella* dipendenza dall'opposto inorganico di cui non può fare a meno – si pensi al nutrimento), causa ed effetto di sé significa superare la logica separante dell'intelletto, attaccata alla inconciliabilità degli opposti e alla inassimilabilità della loro opposizione. La vita può essere compresa solo speculativamente: essa è superamento/conservazione della contraddizione che le è intrinseca (la dipendenza dall'opposto organico, con cui essa ha bisogno di scontrarsi per assimarla a sé e, così, affermarsi pienamente), attività ritornante su se stessa, che si flette su di sé e flettendosi è attiva verso se stessa, teleologia interna. Una modalità di descrizione della vita e del vivente che si ostina a mantenere separati gli elementi opposti nelle coppie unità e molteplicità, permanenza e divenire, organico e inorganico è destinata a veder sparire la vita dal suo campo d'indagine.

Ciò è precisamente quanto accade alla ragione osservativa. Essa, che è ancora soltanto *certezza* di essere la totalità delle cose (in quanto coscienza è ragione, ma ragione non ancora pervenuta a coscienza, cioè *istinto* della ragione: certa di avere una parte nel mondo esterno, ma ancora priva della consapevolezza dell'uguaglianza d'essenza tra sé e le cose del mondo esterno), è costretta a concepire l'organismo vivente secondo categorie inadeguate, intellettuali, cioè come «un interno che è espressione di un esterno» ³³ e risulta perciò incapace d'innalzarsi alla speculazione. La vita, che la ragione intendeva osservare e descrivere,

le sfugge tra le mani ³⁴: i suoi vividi colori si perdono in un bicromatismo scialbo, per riprendere l'espressione hegeliana nella *Prefazione alla Fenomenologia*, nel paragrafo dedicato al formalismo schematico.

Va notato che già sette anni prima della stesura della *Fenomenologia* Hegel era giunto a mettere a fuoco una definizione in senso speculativo del *Leben*, dimostrando così una continuità di pensiero, a livello di problematiche trattate e di soluzioni avanzate per tali problematiche, che stringe in un unico nodo la fase giovanile della sua riflessione con quella più matura. Inoltre, in questa più antica definizione speculativa della vita, Hegel ragiona in termini generali, di vita dello spirito e della natura, sganciandosi dunque dal preciso riferimento alle concezioni del vivente nelle scienze della natura e nella filosofia della natura, secondo quanto avviene nella *Fenomenologia*.

Ci riferiamo al *Systemsfragment (Frammento di sistema)* del 1800, nel quale Hegel fornisce una definizione di *Leben* come «unione di unione e non-unione», già in senso pienamente speculativo, in quanto ha introiettato in se stessa la propria negazione come conservata/tolta. Questa stessa definizione, che evidentemente Hegel riconosceva come uno dei risultati-cardine della propria speculazione, ritorna (pur adattata) anche nel successivo scritto *Differenz des Fichte'schen und Schelling'schen der Philosophie (Differenza tra il sistema filosofico di Fichte e quello di Schelling)* e poi ancora nella matura *Scienza della logica*. Consta dunque che Hegel attribuisce al pensiero speculativo il privilegio nella "nominazione" della vita e del vivente e a questi due concetti, poi, assegnasse un ruolo di primo piano in tutta la sua riflessione filosofica.

In effetti Hegel si rende presto conto del fatto che affrontare il problema della determinazione dell'essenza della vita significa confrontarsi con i grandi nodi dell'ontologia metafisica classica per come essa ci è stata consegnata da Platone e Aristotele anzitutto nel *Sofista*, nel *Parmenide*, nella *Metafisica*. La dinamica della vita infatti, per essere chiarita e intesa, impone che si sollevi il problema del rapporto tra essere e divenire, tra necessità e spontaneità, tra unità e molteplicità o, detto altrimenti, che ci si arrischi a pensare l'essere nel divenire, l'uno nel molteplice, la necessità nella contingenza. Hegel non si innalza subito e agevolmente a questo punto di vista: gli scritti giovanili, specialmente il saggio *Der Geist des Christentums und sein Schicksal (Lo spirito del cristianesimo e il suo destino)*, dimostrano come i primi tentativi hegeliani di pensare la vita siano andati nel senso del concetto di *reines Leben*, cioè di vita pura, del tutto refrattaria alla molteplicità, alla finitezza, alla determinatezza. Solo un lungo cammino di ripensamenti e revisioni, per il quale è di fondamentale importanza la frequentazione dell'amico Hölderlin a Francoforte tra il 1797 e il 1800, conduce Hegel alla definizione della natura speculativa della vita.

È interessante notare come nella *Fenomenologia*, discutendo del rapporto che sussiste tra la proposizione ordinaria del linguaggio (il

giudizio o proposizione in generale) e la proposizione speculativa, Hegel, per illustrare il conflitto della prima con la seconda, ricorra a una similitudine di ordine poetico ³⁵. È il segno cursorio, fugace, dell'affinità che sussiste tra forma poetica e *Darstellung* del vivente (forse anche della vicinanza della proposizione speculativa alla forma poetica)³⁶ che, non tematizzata da Hegel, è invece cuore della riflessione estetologica di Schiller e soprattutto di Hölderlin. Il vivente e la vita, detto altrimenti, se vogliono venire a manifestazione e percepibilità si servono della forma poetica come loro organo.

Tutte queste analisi intorno alla vita e al vivente – in Schiller, in Fichte, in Hegel e Schelling – mantengono una certa traccia nella riflessione hölderliniana sul *Lebendiges in der Poesie*, benché secondo varie misure e alla luce delle prospettive peculiari da cui ciascuna di esse è condotta (prospettiva estetica, antropologica, etica, logico-speculativa). Di tutte, nel corso della nostra ricerca su Hölderlin, ritroveremo in vario modo il segno.

5. Sollevare il velo di Iside

Come detto, il progetto hölderliniano di *Darstellung des Lebendigen* è per molta parte segnato dall'insuccesso: fallisce *Iduna*, fallisce la tragedia, falliscono (nel senso che mantengono la loro validità solo per un arco di tempo ristretto) anche le strategie poetologiche messe a punto con gli scritti del periodo homburgese-stuttgartiano.

Questi fallimenti – enunciamo così una delle tesi fondamentali del presente studio – hanno la loro ragione nel fatto che la ricerca di rappresentazione poetica della *Lebendigkeit*, in Hölderlin, va di pari passo con la progressiva corrosione degli stessi strumenti espressivi cui il poeta ricorre per effettuare, via via, tale *Darstellung*. Ciò è particolarmente evidente col caso della tragedia *La morte di Empedocle*: nel procedere di stesura in stesura, nel continuo rivolgimento delle tecniche drammaturgiche, degli espedienti retorici, dell'organizzazione della scena e dei personaggi, Hölderlin porta il genere tragico al limite estremo delle sue possibilità, sino a svuotarlo ed essere costretto a rinunciarvi definitivamente. La tragedia di Empedocle è, anzitutto, una grande tragedia della rappresentazione tragica.

Neppure le strategie poetologiche di Homburg-Stuttgart riescono a durare a lungo: se, da un lato, con esse si apre un genere di poesia nuovo, che con il *Wechsel der Töne* trasforma radicalmente le partizioni classiche dei generi poetici, dall'altro lato l'ancoraggio del *Lebendiges* nella soggettività poetica si dimostra, a lungo andare, un rischio e un immane onere anzitutto per il poeta stesso.

C'è un passaggio, nel testo della prima versione del *Der Tod des*

Empedokles, in cui il giovane discepolo Pausania tenta di confortare Empedocle, rattristato per la lontananza della divina Natura, prima con lui tanto benevola:

Sono convinto che [...] la tua anima si assopisca
di tanto in tanto, dopo essersi sufficientemente
aperta al mondo, così come la terra che ami
spesso si chiude in una calma profonda.
Ma la definiresti morta, quando riposa ³⁷ ?

Il rischio di un tale assopimento, che è perdita di se stessi pericolosamente somigliante alla morte, è proprio di ogni poeta che s'immerse sull'ardua strada descritta da Hölderlin per il raggiungimento della *lebendige Dichtung*. C'è una componente di «criticità» nella poetologia hölderliniana, quale essa risulta dalle elaborazioni del biennio 1798-1800: c'è una drammatica messa a repentaglio della soggettività poetica impegnata a farsi alveo e ancoraggio del *Lebendiges*. Su questa «criticità», non sempre adeguatamente messa in luce dagli interpreti, occorre indugiare, anche giovandosi di riferimenti alla produzione in versi di Hölderlin successiva al 1800.

La poesia di Hölderlin è una poesia paradossale, che si presenta come accesso, nel linguaggio vivente, alla legge delle cose, alla loro struttura ontologica, e insieme faticosa costruzione, sempre rinnovata, delle condizioni di possibilità per questo accesso. Il poeta che, in un'epoca «sentimentale» di sparizione della vita dal mondo e di frammentazione a livello antropologico, sociale, politico, vuole impegnarsi a rendere nuovamente percepibile il *Leben* – quel *Lebendig-sein* che, nel caso hölderliniano, è ontologica struttura di interconnessione tra le parti (viventi) nel tutto – deve anzitutto offrire se stesso come *Gefäß* (recipiente) per l'accoglimento del *Lebendiges*, in un'opera di auto-conoscenza (non senza rischi per l'identità coscienziale) che lo conduce alla «conoscenza di se stesso come contenuto nel divino armonicamente opposto e del divino armonicamente opposto contenuto in sé come unità». Solo a questa condizione il vivente può albergare nella poesia. Ma qual è il prezzo per tutto questo? Nello sforzo di dilatazione e contrazione, di sospensione di sé, dell'intero proprio patrimonio linguistico e di tradizione (come detto nel testo della *Verfabrungsweise*) ³⁸, di arte spiritualizzante e di arte *vivi*-ficante, c'è il rischio tangibile che la soggettività poetica non riesca, infine, più a trovare se stessa, corrosa dalla fatica di disporre ogni volta, sempre di nuovo dall'inizio e col massimo dello sforzo e della lotta, le condizioni di possibilità del proprio poetare *la vita*.

Se è così, come detto, la poesia hölderliniana vale come una poesia progressivamente corrosiva delle sue stesse condizioni di possibilità: anzitutto, nello specifico della poetologia homburghese-stuttgartiana, corrosiva della stessa soggettività poetica.

Hälfte des Lebens, Metà della vita, uno dei «canti della notte» del 1803-1804 e forse la lirica più famosa di Hölderlin e dell'intera letteratura tedesca, pare appunto il segno di quest'avvenuto spaesamento del poeta, incapace ormai di ritrovarsi all'interno di una natura vivente di cui pure, stando alle indicazioni della *Verfabrungsweise*, egli stesso dovrebbe farsi bacino per la *Darstellung*:

Colma di gialle pere
E piena di rose selvagge
Pende la terra verso il lago,
Voi dolci cigni,
E ebbri di baci
Tuffate il capo
Nella sacra sobrietà dell'acqua.
Ahimè, dove prenderò, quando
Sarà inverno, i fiori e dove
La luce del sole,
E l'ombra della terra?
I muri stanno ritti,
Privi di parola e freddi, nel vento
Stridono le banderuole ³⁹.

L'immagine dei «muri privi di parola e freddi», cioè privi di qualcosa che essi possano custodire e che dia calore e senso, non significa altro che l'avvenuta frantumazione della soggettività poetica, sino a questo momento piattaforma («muro», «recipiente», «ansa») per l'ancoraggio del vivente, ma ormai incapace di ritrovare se stessa per l'adempimento del proprio audace compito. «Ahimè, dove prenderò, quando / Sarà inverno, i fiori, e dove / La luce del sole, / E l'ombra della terra?» è l'accorato lamento del poeta senza più un proprio posto all'interno dello spazio naturale, pur ammirato con trasporto e descritto in maniera seducente (nella prima strofa del componimento, in nettissima contrapposizione, anche strutturale, alla seconda). Da «organo del vivente», nella propria soggettività, il poeta arretra a voce sperduta nel mondo naturale, *vivo*, ma che gli è ormai estraneo.

Ci si può chiedere se quest'esito drammatico della poetologia di Hölderlin sia conseguenza della modalità originale, quanto ad audacia, del suo approccio al poetare, oppure generale conseguenza di ogni tentativo orientato a «sollevare il velo di Iside», cioè a rivelare e mettere in parola il vivente ⁴⁰.

Nell'intento hölderliniano di trasposizione del *Lebendiges in der Poësie* – condotto, a partire da *Iduna*, passando per l'*Empedokles* e sino agli scritti poetologici, con una radicalità che non è di nessun altro dei suoi contemporanei – consta, in ogni caso, l'apertura di nuove frontiere per il dire poetico, che non cessano di interrogarci. Il *Lebendiges* che verrà poeticamente esposto *dopo* il fallimento di *Iduna* e di *Empedokles* e dopo il corrodarsi dell'architettura multitonale tracciata nel *Verfabrungsweise* avrà, infatti, tratti molto diversi dal *Lebendig-sein*

sin qui analizzato: sarà un succedersi monotono di balbettii (Celan!), un battere sommerso che, lì (ci riferiamo alle poesie della torre, nel periodo della malattia psichica holderliniana), è trama elementare e sempre uguale della vita, poverissima e profonda nella sua nudità.

Ringrazio il prof. Luigi Russo per aver accolto questo lavoro – frutto della rielaborazione della dissertazione di Dottorato prodotta nell’ambito del Corso di Perfezionamento Triennale presso la Scuola Internazionale di Alti Studi *Scienze della Cultura*, Fondazione Collegio San Carlo di Modena – nella collana “Supplementa”. Desidero inoltre esprimere il mio ringraziamento ai professori Fabrizio Desideri e Roberto Diodato per l’attenzione e la sollecitudine che in tante occasioni hanno mostrato per i miei studi, e al prof. Guido Boffi che mi parlava di Hölderlin.

A Matteo, *incipit*.

Questo lavoro è per mio padre. A lui va il grazie più grande.

¹ Hölderlin a Neuffer, 12 novembre 1798, in KNAUPP, II, pp. 710-12.

² P. Szondi, in *Antike und Moderne in der Ästhetik der Goethezeit* (1974), tr. it. di P. Kobau, a cura di R. Bodei, *Antico e moderno nell'estetica dell'età di Goethe*, Milano 1995, scrive alla p. 219: «“il vivente” è uno dei concetti più cari a Hölderlin, in quanto attributo dell’opera poetica. Una delle più importanti testimonianze di questo fatto è la sua lettera a Neuffer datata Homburg 12 novembre 1798».

³ Id., *Antico e Moderno...*, tr. it. cit., p. 220.

⁴ Un utile strumento per la verifica dell’occorrenza dei termini *Leben*, *Lebendiges*, *Lebendigkeit* nell’opera di Hölderlin è il *Wörterbuch zu Friedrich Hölderlin*, basato sul testo della *Große Stuttgarter Ausgabe*, in due volumi, il primo sui *Gedichte* (a cura di H.-M. Danhauer, H. O. Horch e K. Schuffels, Tübingen 1983) e il secondo su *Hyperion* (a cura di H. O. Horch, K. Schuffels e M. Kammer, Tübingen 1992); per i repertori bibliografici su Hölderlin, è già da lungo tempo disponibile la *Internationale Hölderlin-Bibliographie*, ed. dello Hölderlin-Archiv, Württembergischen Landesbibliothek Stuttgart, a cura di M. Kohler, Stuttgart 1985; a cura di W. P. Sohnle e M. Schütz, Stuttgart - Bad Cannstatt 1991-1998, consultabile anche *on-line*.

⁵ Il periodo di tempo compreso tra il 1798 e la prima metà del 1800 corrisponde al primo soggiorno di Hölderlin a Homburg vor der Höhe, compresa la permanenza di qualche mese presso l’amico Landauer a Stuttgart, all’inizio del 1800. Nello sviluppo umano, intellettuale e poetico di Hölderlin, il biennio 1798-1800 si segnala per l’eccezionalità degli incontri (un esempio per tutti, la partecipazione del poeta alle fasi finali del congresso di Rastatt, dove i rappresentanti delle istanze repubblicane e democratiche tedesche si confrontano con la Francia del Direttorio e gli austriaci del vecchio regime), per l’abbondanza e l’altissima levatura della produzione letteraria (le tre stesure dell’*Empedokles*, il progetto di rivista *Iduna*, gli scritti poetologici), per il sofferto allontanamento dall’amata Susette Gontard, cui deve dire addio nel settembre del 1798 per rivederla solo in rare occasioni, sino alla morte della donna nel giugno del 1802. Al biennio 1798-1800 è interamente dedicato il volume IV delle *Hölderlin-Texturen*, a cura di U. Gaier, V. Lawitschka, S. Metger, W. Rapp, V. Waibel, dal titolo «*Wo sind jetzt Dichter?*» *Homburg, Stuttgart 1798-1800*, Tübingen 2002; cfr. anche Ch. Jamme, F. Völkel, *Hölderlin und der deutsche Idealismus*, 4 voll., Stuttgart - Bad Cannstatt 2003, specialmente il III volume, per gli anni dal 1796/97 alla fine del 1800.

⁶ Cfr. KNAUPP, II, pp. 51-57.

⁷ Ivi, pp. 52-53.

⁸ Ivi, p. 53.

⁹ Ivi, pp. 53-54.

¹⁰ Ivi, pp. 52-53. «È anzi un bisogno degli uomini [...] associare l’uno all’altro i loro diversi modi di rappresentazione del divino, così come fanno per altri interessi, e conferire

libertà alla limitatezza che ogni singolo modo di rappresentazione ha e deve avere, essendo ora compreso in un tutto armonico di modi di rappresentazione, e nello stesso tempo, poiché in ogni modo di rappresentazione è insito anche il significato di un particolare modo di vivere, conferire libertà alla limitatezza necessaria di questo modo di vivere, essendo questo ora compreso in un tutto armonico di modi di vivere», tr. it. di R. Ruschi, in F. Hölderlin, *Scritti di estetica*, Milano 1989, p. 59.

¹¹ Né la rappresentazione intellettuale, né quella meramente storica valgono a questo scopo, precisa Hölderlin: è abile a ciò solo la poesia.

¹² In H. F. Weiss, *Ein unbekannter Brief Friedrich Hölderlins an Johann Gottfried Ebel vom Jahre 1799*, “Hölderlin-Jahrbuch”, 31, 1998/99 (2000), pp. 7-33, corsivo mio.

¹³ Il rapporto tra la ricerca del *Lebendiges* e le teorizzazioni poetologiche del periodo homburgese-stuttgartiano, prima fra tutte quella consegnata all’arduo frammento *Über die Verfahrungsweise des poetischen Geistes*, è messo in luce da U. Gaier, in *Texturen* 4, cit., p. 136: «Das Bewusstsein Hölderlins [...] das Lebendige nicht mit selbstverständlicher Sicherheit erzeugen zu können, trieb ihn immer wieder in die Reflexion und die theoretische Suche nach einem “gesezlichen Kalkül” und sonstiger Verfahrungsart, wodurch das Schöne hervorgebracht wird». P. Szondi, commentando la lettera a Neuffer del 12 novembre, stabilisce un legame tra la ricerca del *Lebendiges*, il progetto tragico dell’*Empedokles* e le teorie poetologiche, specialmente quelle – orientate in senso di filosofia della storia – circa il rapporto tra greccità ed esperia, tra “elemento proprio” ed “estraneo”: cfr. P. Szondi, *Poetica e filosofia della storia*, ed. it. a cura di F. Vercellone e R. Gilodi, Torino 2001, p. 149.

¹⁴ Cfr. F. Chiereghin, *L’idea della vita e l’essenza dello spirito in Hegel*, in *La vita. Storia e teoresi*, a cura di M. Sánchez Sorondo, Roma 1998, pp. 179-192, p. 179.

¹⁵ Il termine è mutuato da D. Henrich, *Konstellationen. Probleme und Debatten am Ursprung der idealistischen Philosophie (1789-1795)*, Stuttgart 1991.

¹⁶ Su questo punto, si veda il classico studio di J. Taminioux, *La nostalgie de la Grèce a l’aube de l’idealisme allemande*, La Haye 1967.

¹⁷ F. Schiller, *Über die ästhetische Erziehung des Menschen, in einer Reihe von Briefen*, tr. it. a cura di G. Boffi, *L’educazione estetica dell’uomo. In una serie di lettere*, Milano 1998, cit., p. 67.

¹⁸ Id., *Über die ästhetische Erziehung...*, cit., p. 67.

¹⁹ Id., *Die Götter Griechenlandes (Gli dei della Grecia)*, vv. 89-90 e 95-96, in Id., *Poesie filosofiche*, ed. it. a cura di G. Pinna, testo originale a fronte, Milano 2005, pp. 7-8.

²⁰ Solo nella seconda metà del Settecento, «con un’angoscia a scoppio ritardato», come dice il Lenoble citato da Hadot nel suo testo sull’idea di Natura (P. Hadot, *Le voile d’Isis. Essai sur l’histoire de l’idée de Nature*, 2004, tr. it. di D. Tarizzo, *Il velo di Iside: storia dell’idea di natura*, Torino 2006, alla p. 259), ci si rende pienamente conto delle conseguenze della visione meccanicistica che il secolo precedente e la prima metà del Settecento avevano promosso e diffuso, anzitutto nel senso della sparizione della «vita» dall’universo, ridotto a materia e macchina. La nascita dell’estetica alla metà del diciottesimo secolo, intesa appunto, con Baumgarten, come rivendicazione di una *cognitio aethetica* accanto a quella logica, cioè di una conoscenza viva accanto a quella intellettuale, astratta e «morta», è segno ulteriore dell’affermarsi di questa consapevolezza. Cfr. *Macchine e vita nel XVII e XVIII secolo*, a cura di F. Bonicalzi, intr. di G. Belgioiso, Firenze 2006, specialmente il contributo di F. Bonicalzi, *Il movimento della vita tra Galileo e Descartes*, alle pp. 43-58. Cfr. anche, di P. H. Reill, *Vitalizing Nature in the Enlightenment*, Berkeley-Los Angeles 2005, che anticipa la critica alla concezione meccanicistica della natura e del mondo alla prima metà del secolo diciottesimo, a opera di intellettuali appartenenti al cosiddetto *Vitalism of the Enlightenment*, pienamente in seno, ancora, alla temperie illuminista.

²¹ Cfr. a proposito P. Salucci, *Filosofia e vita nel primo idealismo tedesco*, Urbino 1981.

²² J.G. Fichte, *La destinazione dell’uomo*, tr. it. di R. Cantoni, a cura di Clausio Cesa, Roma-Bari 2001. Per il testo tedesco, cfr. J.G. Fichte-*Gesamtausgabe*, Der Bayerische Akademie der Wissenschaften, a cura di R. Lauth e H. Jacob, Stuttgart-Bad Cannstatt 1964 ss. (d’ora in poi: GA), al volume I, tomo 6, alle pp. 183-311.

²³ Id., *La destinazione...*, cit., p. 172, GA, cit., p. 251.

²⁴ «Quello che nasce mediante il sapere e dal sapere è soltanto un sapere. Ogni sapere però è soltanto copia (*Abbildung*), e in esso si richiede sempre qualcosa che corrisponde all’immagine», *ibi*, p. 73, GA, cit., p. 251.

²⁵ Sulla filosofia politica di Schelling, cfr. C. Cesa, *La filosofia politica di Schelling*, Bari 1969.

²⁶ F. W. J. Schelling, *Vom Ich als Prinzip der Philosophie oder über das Unbedingte im menschlichen Wissen* (1795), tr. it. a cura di A. Moscati, *Dell'io come principio della filosofia*, Napoli 1991, p. 81. Il testo tedesco si trova in F. W. J. Schelling, *Historisch-Kritische Ausgabe*, Schelling-Kommission der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, a cura di H. M. Baumgartner, W. G. Jacobs, H. Krings e H. Zeltner, Stuttgart 1980 ss. (d'ora in poi: *Historisch-Kritische Ausgabe*), al vol. 2, p. 128.

²⁷ Cfr. I. Kant, *Kritik der Urteilskraft* (1790), tr. it. a cura di L. Amoroso, *Critica della capacità di giudizio*, Milano 1995, ai §§ 64-65, 75.

²⁸ Per lo sviluppo di questa questione in Kant, cfr. F. Desideri, *Il passaggio estetico. Saggi kantiani*, Genova 2003.

²⁹ Nell'*Enciclopedia* del 1827-30, al paragrafo 55 della parte 1^a, Hegel esplicita la sua ammirazione per il Kant della terza *Critica*, dichiarando che, nella *Critica della capacità di giudizio*, la filosofia kantiana è compiutamente speculativa, cfr. G.W.F. Hegel, *Enciclopedia delle scienze filosofiche in compendio*, tr. it. di B. Croce, Bari 1951, p. 61.

³⁰ G. W. F. Hegel, *Die Phänomenologie des Geistes* (1807), tr. it. di E. De Negri, *Fenomenologia dello spirito*, Milano 2001, p. 164.

³¹ In Hegel agisce la lezione aristotelica, soprattutto al capitolo VIII del II libro della *Fisica*. Scrive Aristotele: i viventi «non agiscono né per arte né in seguito a una ricerca, né in seguito a una deliberazione», ma «è assurdo il non credere che vi sia una generazione in vista di qualcosa, se non vedano il motore mentre decide». Nella natura è presente una finalità interna, un «in vista di questo» che guida uomini, animali e piante nel loro ciclo vitale e riproduttivo: «È chiaro soprattutto quando qualcuno guarisce se stesso. Ché, la natura somiglia a costui» (Aristotele, *Fisica*, a cura di M. Zanatta, Torino 1999, pp. 177-81).

³² G. W. F. Hegel, *Fenomenologia dello spirito*, cit., p. 165.

³³ «Questa unità dell'universalità e dell'attività non è per questa ragione osservativa; e ciò perché quell'unità è essenzialmente il movimento interno dell'organico e può venire intesa solo come concetto; ma l'osservare cerca i momenti della forma dell'essere e del restare; e poiché l'Intiero organico consiste nel non avere né far trovare in sé i momenti in tal guisa, la coscienza trasforma l'opposizione in un'opposizione tale che sia conforme al suo punto di vista», G. W. F. Hegel, *Fenomenologia dello spirito*, cit., p. 168.

³⁴ Applicando questa notazione all'osservazione dell'uomo nelle scienze umane, è questo il motivo della paradossale conclusione della ragione osservativa per cui «lo spirito dell'uomo è un osso», nella sezione dedicata alla *Fisiognomica e frenologia*.

³⁵ G. W. F. Hegel, *Fenomenologia dello spirito*, cit., p. 37: «la natura del giudizio o proposizione in generale (natura che implica in sé la differenza di soggetto e predicato) viene distrutta dalla proposizione speculativa; così la proposizione identica in cui trapassa la prima contiene il contraccollo a quel comportamento. Un tale conflitto della forma di una proposizione in genere e dell'unità del concetto che distrugge quella forma, è simile a ciò che nel ritmo ha luogo tra il metro e l'accento: il ritmo risulta dalla librantesi mediata e unificazione del metro e dell'accento».

³⁶ Su questo punto, cfr. N. Hartmann in *Die Philosophie des deutschen Idealismus* (1960), tr. it. di B. Bianco, *La filosofia dell'idealismo tedesco*, Milano 1972, pp. 247-248.

³⁷ F. Hölderlin, *La morte di Empedocle*, a cura di L. Balbiani e E. Polledri, Milano 2003, 1^a stesura, atto I, scena IV, vv. 411-15.

³⁸ Cfr. KNAUPP, II, p. 99.

³⁹ La traduzione è di L. Zagari, in *La città distrutta di Mnemosyne. Saggi sulla poesia di Friedrich Hölderlin*, Pisa 1999, alle pp. 141-42.

⁴⁰ Cfr., su questo, P. Hadot, *Il velo di Iside: storia dell'idea di natura*, cit.

I – *Iduna. Poesia vivente*

La cosa più alta che abbiamo ricevuto da Dio e dalla natura è la vita, il moto rotatorio della monade intorno a se stessa, che non conosce sosta né riposo. L'impulso ad alimentare e a coltivare la vita è innato e indistruttibile in ciascuno di noi. Il suo carattere particolare rimane tuttavia un mistero per noi e per gli altri.

J. W. Goethe, *Massime e riflessioni*

Gli anni di trapasso tra Sette- e Ottocento, cornice temporale entro cui si inquadrano le ricerche poetiche e poetologiche hölderliniane, sono notoriamente densi di rivolgimenti politici, sociali e culturali di altissimo rilievo, in Germania e nell'Europa tutta. Nel rapido mutare degli scenari, l'orologio del tempo sembra aver accelerato il suo corso e anche i mezzi della comunicazione culturale, se vogliono restare al passo con la *Zeit* vorticosa, devono rinnovare la loro veste.

È *anche* in questi termini che si può leggere il massiccio moltiplicarsi a cavallo dei due secoli di iniziative editoriali di rapida diffusione e consumo (riviste, bollettini, giornali filosofici, calendari, almanacchi per signore, antologie, musei letterari) ¹. Esse giungono in gran parte a sostituire il vecchio, classico oggetto-libro, inabile ormai ad appagare il desiderio di approfondimento culturale e socio-politico del nuovo e più avvertito pubblico di lettori, accresciuto, al di là delle accademiche cerchie di dotti, da una borghesia che si è fatta conscia del suo ruolo e peso nella società tedesca. Nuove forme di comunicazione culturale, dunque, per tempi nuovi: all'accelerazione del ritmo del vivere fa da *pendant* il velocizzarsi degli strumenti del dire, del diffondere, del partecipare.

Inscrivendosi entro questo orizzonte fluido e concitato, anche Hölderlin formula, tra il marzo e il settembre del 1799, un proprio progetto di rivista letteraria, *Iduna*, destinato tuttavia a risolversi in fallimento. Ingiustamente uno dei luoghi meno frequentati dalla *Forschung* ², *Iduna* è assai interessante per almeno due ragioni.

Anzitutto, l'analisi del progetto consente di far emergere e di valutare nelle sue esatte proporzioni la rete di relazioni (non solo virtuali) intessuta da Hölderlin con i principali esponenti dei vari circoli

e correnti letterarie del suo tempo. La figura che ne risulta è quella di un Hölderlin attento osservatore dei fermenti letterari e culturali dell'epoca, in contatto – pur secondo varie misure, e secondo alterne fortune – con un'intera costellazione di filosofi, poeti, letterati, scienziati di rilievo³.

In secondo luogo, *Iduna* si dimostra un osservatorio di grande fecondità per gli scopi specifici della nostra ricerca sul *Lebendiges*. Il magma di materiali, voci, personaggi, istanze che ruota attorno alla rivista ci pare possa essere efficacemente illuminato, infatti, solo se lo si riconduce al concetto-guida di “vivente”. È questa la nozione che, come un *fil rouge*, guida Hölderlin nella elaborazione dell'intero progetto. Ciò emerge, ad esempio, in una lettera del luglio del 1799, in cui il poeta dichiara che l'obiettivo perseguito da *Iduna* è quello di «avvicinare gli uomini gli uni agli altri», di *vivificare* per mezzo dell'arte e della letteratura le forze dell'animo umano liberandole dalla loro limitatezza, e, con ciò, di mettere più velocemente «in circolo l'anima della società»⁴. L'ideale di letteratura che *Iduna* persegue in tanto è “vivente”, in quanto ambisce a riportare la *Lebendigkeit* tra gli uomini, cioè a creare all'interno della comunità umana un legame «più infinito, non puramente meccanico», secondo le indicazioni hölderliniane del *Fragment philosophischer Briefe* esaminate in sede introduttiva. In questo senso, il rinnovamento cui intende contribuire la rivista si gioca, oltre che sul piano culturale e letterario, anche su quello sociale e, in senso lato, politico.

Hölderlin aveva già pronti per *Iduna* alcuni contributi. Tra questi, un piccolo saggio dal titolo *Der Gesichtspunct aus dem wir das Altertum anzusehen haben* (Il punto di vista da cui dobbiamo considerare l'antichità) e due scritti su Omero e sulle differenze tra i vari modi di poetare. I temi e le argomentazioni sviluppati in questi testi consentono di disporre il materiale sullo sfondo della nota *Querelle des anciens et des modernes*. Ma il poeta si accosta a essa secondo un taglio peculiare. Nel riprendere la questione del confronto tra antichi e moderni, infatti, l'urgenza che lo anima non concerne la dimostrazione di superiorità degli uni o degli altri secondo i classici moduli della *Querelle*, bensì, più radicalmente, la questione del “come” è possibile a un artista (a Hölderlin come artista della modernità, a qualsiasi artista moderno) preservare *lebendig* la propria poesia nella folla e sotto il peso delle grandi opere degli antichi. Ulteriore conferma, questa, della centralità del concetto di *Lebendiges* per l'impresa di *Iduna*.

Per precisare ulteriormente il ruolo della rivista nello sviluppo del nostro problema, è anzitutto utile ricostruire brevemente le coordinate fondamentali dello *Iduna-Projekt*, un «progetto radicalmente innovatore e [per Hölderlin] di rilevanza vitale»⁵.

1. Coordinate del progetto

La prima formulazione del progetto è in una lettera di Hölderlin all'amico Neuffer, il 4 giugno 1799:

Ho in mente di pubblicare una rivista poetica mensile. Poiché i materiali principali per la prima annata, almeno per ciò che fornirò di mia propria mano, sono per la maggior parte già pronti e poiché nella mia attuale condizione di vita⁶ posso votarmi interamente all'impresa, spero di portarla a buon fine. E siccome non ho ancora allacciato a riguardo un contratto preciso con nessuno, ti prego d'informarne il signor Steinkopf, se forse ritiene utile fare il tentativo⁷.

Il giornale, secondo le intenzioni del suo promotore, si sarebbe diviso in due sezioni, delle quali l'una occupata da composizioni poetiche e l'altra da saggi di storia e critica d'arte e da recensioni letterarie. Gli argomenti per la parte saggistica vengono anticipati con dettaglio: considerazioni sulle opere e sullo stile di poeti antichi e moderni, riflessioni sul bello, sui generi poetici, scritti di retorica⁸. Nel primo numero, poi, avrebbe dovuto trovare posto la tragedia cui Hölderlin lavorava in quei mesi, la *Der Tod des Empedockles*, «mit dem ich, bis auf den letzten Act fertig bin»⁹, scrive. Dell'originalità e utilità del progetto Hölderlin è piuttosto convinto, tanto da ribadire che «per la formazione dei costumi e per l'autentico intrattenimento» la rivista «dovrebbe essere più vantaggiosa di alcune altre»¹⁰.

Il poeta prepara anche una lista di probabili collaboratori: Heinse¹¹, Heidenreich¹², Bouterwerk¹³, Matthison¹⁴, Conz¹⁵, Siegfried Schmidt¹⁶ e lo stesso Neuffer¹⁷ cui è indirizzata la missiva. La risposta dell'editore Steinkopf arriva il 13 giugno: ne disponiamo in un riassunto fatto da terzi, dal momento che dell'originale si sono conservate solo poche frasi. Steinkopf, informato per mezzo di Neuffer e disponibile a partecipare al progetto, chiede a Hölderlin un piano dettagliato e suggerisce alcune modifiche importanti: accanto alla titolazione *ästhetisches Journal* propone l'aggiunta di *humastisches* e, riguardo ai collaboratori, sostituisce la lista propostagli con una serie di nomi illustri – Herder, Schiller, Goethe, von Humboldt, Thümmel¹⁸, Fichte, Schelling – insistendo sulla necessità della loro partecipazione per il successo dell'impresa¹⁹.

Ben più ambiziosa di quella hölderliniana, la nuova schiera di collaboratori raccoglie niente di meno che l'*élite* intellettuale della Germania di fine secolo. Ad aprire la lista è Herder, sicché è verosimile sostenere – anche alla luce del suggerimento di *humanistisch* per la titolazione – che l'editore, esaminando il progetto hölderliniano, lo abbia trovato in qualche modo vicino agli herderiani *Briefe zu Beförderung der Humanität* (1794-1797). Questi costituivano una poderosa raccolta di saggi, poesie, estratti di canti popolari, critiche e riflessioni a carattere prevalentemente storico-letterario che nell'intenzione di Herder avrebbero dovuto documentare, come tracce depositatesi storicamente, il percorso compiuto nei secoli dall'umanità per lo sviluppo della propria essenza²⁰.

Se contenutisticamente il riferimento di Steinkopf è a Herder, *for-*

malmente – dal punto di vista della “storia dell’editoria tedesca”, per dir così – il modello che lo guida nella modifica del piano hölderliniano è il ricordo dell’impresa editoriale delle *Horen* schilleriane, la prestigiosa rivista per la quale Schiller aveva messo a punto, proprio come ambirebbe a fare Steinkopf, una cerchia di venticinque collaboratori rappresentanti della miglior avanguardia letteraria e filosofica tedesca (Schiller medesimo, Goethe, von Humboldt, Fichte, cioè molti degli stessi autori che l’editore cita nella missiva a Hölderlin), e le cui pubblicazioni erano state sospese nel 1797.

Benché tra l’altisonante programma di Steinkopf e il più modesto piano di Hölderlin corresse molta distanza, Hölderlin risponde positivamente alle sollecitazioni dell’editore (probabilmente perché pressato da necessità di ordine economico), stilando una lettera che, rispetto a quella inviata a Neuffer, riorienta in certo modo (almeno a livello organizzativo e strutturale) l’impianto originario del progetto. La missiva è pervenuta frammentaria e con interpolazioni, ma l’ideale di letteratura e di poesia su cui Hölderlin intende costruire *Iduna* ne emerge comunque con nettezza. Un’arte “viva”, tesa a conciliare l’«elemento puramente vivente» (dunque l’ideale, il naturale, il genio) con il reale (la cultura, la formazione, la scienza), che rifugge dagli eccessi e che perciò, nella bella misura e moderazione, risulti tanto più afferrabile e comprensibile anche a un pubblico vasto ed eterogeneo, per il perfezionamento del suo gusto e dei suoi costumi:

[L’autentica popolarità riposa meno nella quotidianità della materia, che nella vita e nella “afferrabilità” dell’esposizione. Come scopo principale fissa quello di conciliare gli elementi in lotta dell’ideale, dell’originariamente naturale, del puramente vivente, da un lato, con il reale, con il colto, lo scientifico, l’artistico dall’altro].

So bene che un’impresa simile è stata tentata di recente e ha suscitato sì sensazione ma nessun autentico effetto, tuttavia secondo la mia convinzione più certa e precisa essa ha mancato di un elemento fondamentale, cioè della necessaria imparzialità, o per passione o per ignoranza²¹. Si è di nuovo esagerato, si è di nuovo fatto ricorso agli estremi, e perciò ci si è resi incomprensibili e indecenti anche agli occhi degli altri esagerati. Quest’ultima esperienza, però, ha fatto scaturire anche una convinzione più pura, e io credo di non essere solo nel mio attuale punto di vista.

Dunque: unificazione e conciliazione della scienza con la vita, dell’arte e del gusto col genio, del cuore con l’intelletto, dell’effettuale con l’ideale, del colto (nel senso più ampio della parola) con la natura – questo sarà il carattere più generale, lo spirito del giornale.

[La poesia non deve essere meramente esplosione appassionata, fanatica, umorale, lunatica, ma neppure un pezzo d’arte estorto e freddo, bensì scaturire a un tempo dalla vita e dall’intelletto calcolante, dalla sensazione e dalla convinzione]

[Saggi sulla poesia in generale, sul linguaggio, sulla declamazione, sui modi di poetare, sul genio, sulla sensazione, sulla fantasia e così via, su poesie determinate e sui loro autori] (nella misura in cui essi danno da intendere l’uomo, la sua vita, la sua propria natura e la natura che lo ha circondato, consentono anche di rendere onore alla poesia in quanto prodotto della natura).

*[Propone il titolo di Iduna]*²²

Sempre nello stesso scritto, Hölderlin si impegna a stendere una sorta di lettera circolare da inviare alle diverse personalità per chiederne la partecipazione. Steinkopf risponde il 5 luglio, dichiarandosi soddisfatto delle modifiche apportate da Hölderlin al progetto ed esortando:

La prego dunque di scrivere immediatamente a Schiller, von Humboldt, Goethe, Schlegel a Jena, Thümmel, Matthison, Herder, Pfeffel²³, Schelling, Sophie Mereau, Falk²⁴ in Weimar, Meisner²⁵ a Praga, Lafontaine²⁶ a Berlino [...]. Soprattutto la partecipazione e il nome di Schiller è essenziale²⁷.

È per esaudire questa richiesta che Hölderlin si dedica all’elaborazione di varie *Einladungen*, da inviare ai numerosi intellettuali richiesti da Steinkopf. L’abozzo di lettera a Goethe, la lettera a Schelling e quella a Ebel, delle quali ci è pervenuto il testo, sarebbero in tal senso varianti di un unico progetto-standard di lettera di collaborazione, adattato da Hölderlin di volta in volta sulla base delle specificità del destinatario²⁸.

L’esame di questi testi, illuminando da prospettive diversificate l’unico progetto di *Iduna* cui Hölderlin si era votato, consente di approfondirne i tratti e di coglierne, nella molteplicità delle voci, la complessità.

1.1. A Goethe

Si tratta di un abbozzo risalente alla fine di giugno o agli inizi di luglio del 1799.

Ho in mente, in società con alcuni scrittori, di pubblicare un giornale umanistico, che anzitutto nel suo carattere più proprio sia poetico, tanto nel senso di poesia praticata che di didattica della poesia, e didattico dovrebbe esserlo, nella misura in cui esso contenga trattazioni universali sull’ideale generale delle arti, sull’elemento caratteristico delle composizioni poetiche e dell’esposizione poetica, ma s’indirizzi anche ai differenti capolavori degli antichi e dei moderni e tenti di mostrare come ognuna di queste opere sia un intero ideale, sistematico, caratteristico, che è scaturito dall’anima vivente del poeta e dal mondo vivente intorno a lui e attraverso la sua arte s’è dato una sua propria organizzazione, s’è formato come una natura nella natura. *[Ma ci si estenderà anche a saggi sull’impulso artistico e formativo, e in generale il carattere della rivista in generale sarà quello della Humanität]*²⁹.

Com’è noto, il rapporto tra Hölderlin e Goethe fu segnato da un’incomprensione fondamentale³⁰. Dall’abozzo di lettera appena citato, tuttavia, pare di dover ascrivere quest’incomprensione più alla parte goethiana che a quella hölderliniana, giacché Hölderlin dimostra qui di aver inteso correttamente le coordinate essenziali dell’impresa letteraria ed estetica di Goethe, stilando un *Werbebrief* in cui questi non avrebbe faticato a riconoscere alcune delle costanti del suo pensiero.

Così è per la concezione della composizione poetica come produzione di una forma organica, dunque per il parallelo tra arte e natura

(l'opera d'arte come *eine – zweite – Natur in der Natur*)³¹, che Hölderlin aveva probabilmente riconosciuto nei primi scritti goethiani di morfologia e di filosofia della natura (nei quali è depositata la vera e propria teoria poetologica del maestro di Weimar)³², ma che era stata ancora ribadita da Goethe nella recente *Einleitung* alla sua rivista *Propyläen*, del 1798³³. Così è anche per il concetto di *Bildungstrieb* citato da Hölderlin, riferimento importante nelle riflessioni goethiane di filosofia della natura, e per quello di *Humanität*, uno dei vessilli sotto ai quali si raccoglie l'impresa del classicismo weimariano³⁴. Inoltre, valgono in questo senso anche il riferimento alla teoria della *Organisation*, sulla quale Goethe aveva riflettuto nei suoi anni giovanili, insieme a Herder, sullo sfondo di un comune ed entusiastico panteismo dinamico e, ancora nella lettera di Hölderlin, l'idea della poesia come proveniente *aus lebendiger Seele des Dichters und der lebendigen Welt um ihn* e costituentesi *durch seine Kunst* secondo la sua propria organizzazione, che riecheggia – prendendo le distanze da qualsiasi teoria dell'imitazione artistica – le riflessioni di Goethe e Moritz sulla *bildende Nachahmung des Schönes*, sul finire degli anni '80 al tempo del viaggio in Italia³⁵. Per tutta questa serie di argomenti Hölderlin poteva essere indotto a pensare di trovarsi «mit Goethe zumindest auf einer gemeinsamen Bahn»³⁶. Tale pensiero è tuttavia destinato a essere smentito dalla pressoché completa indifferenza del *Große* di Weimar.

Stupisce, in effetti, il totale travisamento da parte di Goethe della poesia e del pensiero di Hölderlin. L'epistolario goethiano-schilleriano offre in tal senso numerosi riferimenti. In particolare, la lettera di Schiller a Goethe del 17 agosto 1797, nella quale Hölderlin, paragonato a Jean Paul e Sigfried Schmid – genericamente, alle nuove tendenze stürmeriane e proromantiche – è definito «soggettivo, esaltato, parziale», ponendo poi la questione se all'origine di tale soggettivismo patologico ci sia un'inclinazione originaria oppure, com'è più propenso a credere Schiller, «l'opposizione del mondo empirico alla [...] sua inclinazione ideale»³⁷. Nella lettera del 23 agosto, Goethe fornisce a Schiller il resoconto di una visita ricevuta da Hölderlin. Anche in questo caso l'occhio goethiano nota di Hölderlin solo la minuziosa appropriazione – almeno così pare – di idee schilleriane e aggiunge: «Mi è parso che abbia qualche tendenza per il Medioevo, che mi sono guardato dall'incoraggiare». Difficile immaginare a che cosa faccia riferimento Goethe, dal momento che non abbiamo alcuna notizia di propensioni holderliniane per l'età medievale.

1.2. A Schelling

Ulteriore variante sull'unico modello di *Werbebrief* per *Iduna* è l'abbozzo di lettera a Schelling, scritto tra l'1 e il 6 luglio:

Ho utilizzato la solitudine nella quale vivo qui dallo scorso anno per mettere in piedi, concentrato e con le forze raccolte, libere da vincoli, forse qualcosa di più maturo di quanto non sia accaduto sinora, e se ho certo in massima parte vissuto per la poesia, tuttavia necessità e inclinazione non hanno permesso che mi allontanassi così tanto dalla scienza da non tentare di condurre le mie convinzioni a una maggior determinatezza e compiutezza e, per quanto possibile, di applicarle e farle reagire col mondo contemporaneo e col passato.

La mia riflessione e i miei studi si sono quasi esclusivamente limitati a ciò che anzitutto mi premeva, la poesia, in quanto essa è arte vivente e scaturisce a un tempo da genio, esperienza e riflessione ed è ideale, sistematica e individuale. Ciò mi ha condotto a riflettere sulla cultura e sull'impulso formativo, sul suo fondamento e la sua *Bestimmung*, nella misura in cui esso è ideale e attivamente formante. Ancora: [ho riflettuto] su come l'impulso formativo, consapevole del suo fondamento e della sua propria essenza a partire dall'ideale, ma istintivamente secondo la sua materia, agisce come arte e come impulso alla formazione ecc. Ho creduto, alla fine delle mie ricerche, di essere riuscito a porre in maniera più vasta e comprensiva di quanto non mi fosse noto precedentemente il punto di vista della cosiddetta umanità (almeno nella misura in cui si intende con esso l'elemento unificante e comune nella natura umana e nelle sue direzioni, piuttosto che l'elemento differenziante, di cui comunque è necessario che si tenga conto). Aver raccolto questi materiali mi ha suggerito il progetto di un giornale umanistico, che sia poetico anzitutto perché vi si pratica la poesia, ma che anche istruisca sulla poesia, sia dal punto di vista storico che da quello filosofico, e, in generale, approfondisca storicamente e filosoficamente il punto di vista dell'umanità.

Perdonami questa pesante introduzione, mio caro!, ma il rispetto che ho per te non mi ha lasciato annunciarti il mio progetto *ex abrupto* [...]. Per te, che con rara compiutezza e abilità penetri e abbracci la natura dell'uomo e dei suoi elementi, sarà facile porti nel mio punto di vista più limitato e sanzionare con il tuo nome e la tua partecipazione un'impresa che dovrebbe essere utile ad avvicinare gli uni agli altri gli uomini senza leggerezza né sincretismo, nella misura in cui essa certo tratta in maniera meno rigorosa e stringente le singole forze e direzioni e relazioni della loro natura, e, tuttavia, cerca con attenzione di rendere ciascuna di queste forze e direzioni e relazioni afferrabili e percepibili, per come esse sono intimamente e necessariamente connesse e per come ciascuna di esse singolarmente, se considerata solo nella sua perfezione e purezza, consente di riconoscere che, ben lungi dal contraddirne un'altra, anch'essa presa nella sua purezza, piuttosto tende a conciliarvisi, e che ciascuna già in sé contiene la libera istanza all'efficacia vicendevole e allo scambio armonico, e che l'anima nell'edificio organico, che è comune e propria a ogni membro, non lascia nessun membro da solo; cioè che l'anima non può sussistere senza gli organi così come gli organi senza l'anima, e che entrambi, se sono presenti come isolati e dunque entrambi come aorgici, devono tendere a organizzarsi e presuppongono in sé l'impulso formativo. Dovrei certo dirlo in metafora. Ciò non dovrebbe significare nient'altro, se non che il genio senza materia non può sussistere senza esperienza e l'esperienza priva di anima non può senza genio, ma essi piuttosto hanno in se stessi la necessità di formarsi e di costituirsi attraverso giudizio e arte, di ordinarsi insieme in un intero vivificato, armonico, alternantesi, che infine l'arte organizzante e l'impulso formativo, dal quale essa scaturisce, non possono sussistere e non sono pensabili senza il loro elemento interiore, la disposizione naturale, il genio, e senza quello esteriore, cioè l'esperienza e il sapere storico³⁸.

La risposta di Schelling è del 12 agosto 1799, circa un mese dopo. Di essa si sono conservate pochissime parti: l'esordio, nel quale Schelling fa riferimento all'ultimo incontro con Hölderlin, nel 1796 a Fran-

coforte («Seit unsrer letzten Trennung in Frfrt...», «Dalla nostra ultima separazione a Francoforte...») ³⁹ e la chiusa, piuttosto enigmatica:

Mi trovo in una situazione e in uno stato d'animo che mi permettono appena di scrivere qualcosa che possa contraccambiare la tua lettera. Forse – accada che la mia destinazione si sviluppi più rapidamente di quanto io possa oggi sperare – allora spero di poterti incontrare come un altro ⁴⁰.

Il resto è noto per mezzo di riassunto: Schelling si scusa di non poter fornire contributi adeguati alla rivista, assicura la collaborazione della poetessa jenese Sophie Mereau e, forse, anche quella di Friedrich Schlegel. Soprattutto, prega Hölderlin di modificare la titolazione di *humanistisches Journal* per la sua *Iduna*, in considerazione del gran discredito in cui è caduto il termine *Humanität* a causa di Herder ⁴¹.

Per illuminare questo abbozzo di lettera a Schelling e l'annessa risposta è necessario affrontare varie questioni: circa il rapporto tra Hölderlin e Schelling negli anni successivi alla partenza del primo dallo *Stift* tubinghese (la lettera, come esplicita Hölderlin, segue un silenzio di due anni dopo l'incontro di Francoforte); circa la "situazione" filosofica di Schelling al momento della richiesta di collaborazione; circa la teoria della poesia che Hölderlin delinea nel testo dell'epistola e, infine, circa il senso del suggerimento schellinghiano a «tenersi lontano» da suggestioni herderiane. Anticipiamo che Schelling deciderà di non partecipare a *Iduna* per due ragioni: anzitutto perché, nei due anni in cui i suoi rapporti con Hölderlin erano rimasti interrotti, egli aveva preso a gravitare sempre più intensamente attorno al circolo proto-romantico jenese; in secondo luogo perché, in seguito agli approfondimenti della propria posizione filosofica, il tono herderiano della rivista (accentuato da Hölderlin, come s'è visto, per pressione dell'editore Steinkopf, e forse non del tutto rispondente agli originari intenti hölderliniani) non poteva che risultargli estraneo.

In un contributo che indaga tenore e significato dell'amicizia tra Hölderlin e Schelling, Michael Franz dimostra come i rapporti tra i due siano stati sin dal tempo di Tübingen caratterizzati da tensione e da un antagonismo latente, facendosi via via più critici con la partenza di Hölderlin dallo *Stift* nell'autunno del 1793 ⁴².

Nell'epistolario hölderliniano (prima di *Iduna*) il *Kamerad* Schelling compare di rado: una sola volta durante il periodo di comune permanenza presso lo *Stift* (nella lettera alla sorella Rike del 16 novembre 1790) ⁴³, altre due volte in due lettere a Niethammer del 22 dicembre 1795 ⁴⁴ e del 24 febbraio 1796 ⁴⁵, quando Hölderlin già da oltre un anno aveva conseguito la licenza teologica, ancora una volta in una lettera alla madre del settembre 1798 ⁴⁶.

Subito dopo aver lasciato Tübingen, mentre Hölderlin e Hegel

avevano continuato a sentirsi abbastanza regolarmente, tra Schelling e Hölderlin i rapporti si erano del tutto interrotti, come dimostra lo stizzito tono schellinghiano della lettera del Natale del 1794 a Hegel: «e Hölderlin? Lo scuso per il suo umore del fatto che egli non ci ha ancora pensati» ⁴⁷ e che Hegel deve affrettarsi a stemperare ⁴⁸. L'occasione per ritrovarsi è fornita da una rapida visita di Hölderlin, allora residente in Jena per seguire le lezioni fichtiane e vivere nell'orbita schilleriana, ai vecchi compagni dello *Stift* nella Pasqua del 1795. È all'eco prodotta da questo incontro – cui ne seguirono probabilmente degli altri, dei quali però non abbiamo precisa notizia – che vanno ricondotte le due citate lettere a Niethammer. Nella prima, del dicembre 1795, Hölderlin scrive:

Schelling [...] è diventato un po' infedele ai suoi antichi convincimenti ⁴⁹.

Nella seconda, del febbraio seguente, ritorna sull'argomento:

Schelling, che ho visto prima della mia partenza, è felice di collaborare al tuo giornale e di venire introdotto per tuo mezzo nel mondo dotto. Abbiamo discusso non sempre in accordo l'uno con l'altro, ma siamo stati unanimi nel ritenere che le nuove idee debbano essere esposte nella maniera più chiara possibile in forma di lettera. Come saprai, con i suoi nuovi convincimenti si è incamminato per una via migliore, abbandonando quella peggiore senza averla percorsa sino in fondo. Dimmi il tuo giudizio sulle sue cose più recenti ⁵⁰.

Le «nuove idee» di Schelling che, «nella maniera più chiara possibile», avranno forma di lettera, ci sono note come i *Philosophische Briefe über Dogmatismus und Kritizismus* (*Lettere filosofiche su dogmatismo e criticismo*) ⁵¹, nei quali si stempera la precoce adesione di Schelling alla filosofia fichtiana, che aveva avuto espressione nello scritto del settembre 1794 *Über die Möglichkeit einer Form der Philosophie überhaupt* (*Sulla possibilità di una forma della filosofia in generale*) ⁵². In particolare, nelle *Lettere* Schelling tenta di individuare una «terza via» tra l'assoluto della libertà proclamato dal criticismo e l'assoluto della necessità proclamato dal dogmatismo, reperendola (non nella vita reale, bensì nel *medium* dell'arte) nell'arte tragica, nella tragedia greca. Quest'esito estetico della riflessione filosofica incontra senz'altro il favore di Hölderlin, e non è forse alieno dall'influenza esercitata dallo stesso Hölderlin su Schelling.

La filosofia di Fichte, da cui Schelling prende le distanze nei *Briefe*, era parsa "sospetta" a Hölderlin sin dal suo apparire. Primo tra i tre *Stifler* a seguire personalmente le lezioni fichtiane sulla *Dottrina della scienza* a Jena, egli solleva con sorprendente precocità obiezioni contro di essa. Nella famosa lettera a Hegel del 26 gennaio 1795 si legge:

I fogli speculativi di Fichte – il *Fondamento dell'intera dottrina della scienza* – e anche la versione a stampa delle sue *Lezioni sulla destinazione del dotto* ti interesserebbero molto. All'inizio, l'ho avuto molto in sospetto di dogmatismo;

egli sembra, se posso congetturare, di essersi effettivamente trovato al bivio, o di trovarcisi ancora – vorrebbe superare il *Faktum* della coscienza nella teoria, ciò mostrano molte delle sue espressioni [...] – Il suo Io assoluto (= Sostanza di Spinoza) contiene tutta la realtà; esso è tutto, e al di fuori di esso non c'è nulla ⁵³.

In queste poche righe Hölderlin espone il nocciolo della propria critica all'Io fichtiano, autocoscienza che pretende di avere in se stessa il proprio fondamento, il proprio *Grund*. Alla concezione di Fichte Hölderlin contrappone la figura di un'autocoscienza il cui necessario presupposto egli riconosce in un Essere sovra-categoriale (*Seyn schlechthin*, secondo la formulazione del celebre frammento del 1795 *Urtheil und Seyn*), dal quale l'autocoscienza scaturisce in seguito a una *Verletzung*, a una ferita patita dall'Essere ⁵⁴.

Se tale è perciò il “sospetto” hölderliniano nei confronti del fichtismo (certa critica ha visto nella precipitosa fuga di Hölderlin da Jena nel maggio 1795 l'ultimo, angoscioso tentativo di “liberazione” dalla sempre più opprimente influenza del del “titano” Fichte), si spiega il favore con il quale egli accoglie la virata di Schelling dalle originarie posizioni fichtiane. Si noti soprattutto il tono usato da Hölderlin nelle lettere a Niethammer per descrivere questo mutamento schellinghiano di convinzioni: un tono quasi paterno, simile più a quello di un maestro che segue con compiacimento i progressi dell'allievo, che di un amico e “collega” impegnato anch'egli nella speculazione e nella ricerca. Certo la giovinezza di Schelling e l'atteggiamento di protezione (e dunque, obliquamente, di riconoscimento della propria superiorità e maggiore esperienza) che Hölderlin aveva da sempre avuto nei suoi confronti sin dai tempi della scuola di latino da entrambi frequentata a Seckendorf si fanno sentire ancora qui, prova di un rapporto personale sin dall'inizio orientato a scarsa reciprocità.

Dopo il trasferimento di Hölderlin a Francoforte come precettore dei figli del banchiere Jakob Gontard, si registrano altri incontri tra i due, a partire dall'estate: a queste frequentazioni e alle discussioni che ne sorsero si riconduce generalmente la stesura del cosiddetto *Più antico programma di sistema dell'idealismo tedesco* ⁵⁵. Il fatto che Hölderlin abbia scritto a Schelling nell'estate del 1799, dopo oltre due anni di completo silenzio, per chiedere la sua collaborazione a *Iduna*, può forse valere, in questo senso, da ulteriore indizio a favore della comune elaborazione da parte dei due (ma *non solo* da parte di loro due) del controverso *Programma di sistema*. Proprio in forza di quell'antica collaborazione, appunto sedimentatasi nel testo del *Systemprogramm* e alla quale, nel lungo biennio di silenzio, non era seguito altro confronto, Hölderlin sarebbe stato spinto a sperare ancora nel favore dell'antico compagno.

Il desiderio di Hölderlin di attirare Schelling al progetto di *Iduna* è forte (anche per le pressioni esercitate su di lui dal libraio Steinkopf).

Il tono che egli assume nel tradotto *Werbebrief* non è più, però, quello distaccato e sicuro delle lettere a Niethammer. Sorprendono qui, piuttosto, una certa trepidazione e un malcelato timore, che inducono addirittura nel poeta il bisogno di “assicurare” al vecchio *Stiftler*, dopo il lungo silenzio, di non aver perso lo “smalto” filosofico e poetico che questi evidentemente gli aveva riconosciuto in passato ⁵⁶. Inoltre, confrontando questa lettera con quella a Neuffer del giugno 1799, in cui Hölderlin presenta il progetto iniziale per *Iduna*, si nota come il tenore dell'impresa appaia diverso: a Neuffer Hölderlin aveva parlato di una rivista poetica, nata per rispondere a esigenze di ordine schiettamente poetico, in cui sarebbero dovuti comparire contributi a carattere storico-letterario ed estetologico. Qui, invece, essa è presentata come la tappa ultima di una più ampia e complessa riflessione filosofica sul concetto di *Humanität*, condotta da Hölderlin – egli dice – lungamente e intensamente prima di riuscire a concretarne gli esiti in *Iduna*.

C'è un'ultima lettera da considerare in cui, prima del progetto di *Iduna*, Hölderlin discute di Schelling: è quella dell'1 settembre 1798 alla madre, nella quale Hölderlin si mostra stupito del fatto che Schelling, la cui fama era di recente parecchio cresciuta in seguito alla pubblicazione della *Weltseele*, non fosse stato scelto come docente di Filosofia a Tübingen, dove si era liberata una cattedra.

In realtà, sappiamo che tra l'estate e l'autunno del 1798 le ambizioni di Schelling non si indirizzavano affatto a Tübingen, bensì a Jena, dove di lì a poco (grazie all'intervento in prima persona di Goethe) egli avrebbe ricoperto un posto di assistente di Filosofia. Gli interessi di Schelling, in altre parole, iniziavano già a gravitare attorno al gruppo dei proto-romantici jenesi: è proprio all'avvicinamento di Schelling alla cerchia di intellettuali guidata dai fratelli Schlegel e, in particolare, all'impresa editoriale di *Athenäum* – avvicinamento del quale Hölderlin non doveva aver ricevuto notizie precise ⁵⁷ – che va ricondotto il rifiuto del vecchio *Stiftler* a collaborare a *Iduna*. La chiusa enigmatica della lettera di risposta del 12 agosto, nella quale si accenna a una *Lage* e una *Stimmung* poco definite, ma in (presumibile) rapida evoluzione, rimanda appunto al trasferimento di Schelling presso l'Ateneo jense, allora in pieno corso, con l'apertura della nuova fase “romantica” della sua esistenza e formazione intellettuale.

Come detto, tuttavia, l'avvicinamento di Schelling ai romantici non è l'unica ragione che può spiegare il rifiuto a collaborare a *Iduna*. È plausibile infatti che a influire negativamente sia stato anche il tono piuttosto herderiano del *Werbebrief* indirizzatogli, come suggerisce l'esortazione di Schelling a Hölderlin a tenersi lontano da Herder e dal discredito in cui questi è caduto.

Nella lettera all'ex compagno di *Stift*, Hölderlin espone una teoria della poesia e dell'attività letteraria in generale come “strumenti” per far emergere la connessione delle molteplici forze della natura umana

e, in ultima istanza, di tutti gli uomini tra loro. Una poesia antropologicamente fondata, specchio ideale, “sistematico” (cioè organizzato in senso uni-molteplice) e “individuale” (in quanto scaturente dall’anima del poeta), in cui la natura umana, riflettendosi, possa rivelare la complessità delle sue connessioni e relazioni vicendevoli, le quali faticherebbero ad emergere prescindendo dal filtro poetico. La forma poetica è ancorata alle peculiarità di una *Natur des Menschen* intesa sovra-storicamente come sempre uguale a se stessa in tutti i tempi, ma che nella storia si dispiega in un cammino che possiamo pensare progressivo: ogni nuovo poeta (ogni nuovo *Genie*, scrive Hölderlin) deve, infatti, tener conto per la propria composizione della strada percorsa dai poeti suoi predecessori, per evitare di ripetere gli errori in cui questi sono già incappati e poter trarre giovamento dai loro successi⁵⁸.

Per descrivere quest’ideale di poesia e di letteratura cui si sarebbe dovuta ispirare *Iduna*, Hölderlin fa utilizzo, nel *Brief* a Schelling, di una terminologia di ascendenza herderiana, probabilmente indotto a ciò dalle indicazioni programmatiche del suo editore Steinkopf, come abbiamo già in parte anticipato. Basti considerare il modo in cui è descritta, nel testo, la “natura umana”: un vivo groviglio di *Kräfte* e *Richtungen* e *Beziehungen* in vicendevole connessione e che tendono tutte quante alla *Organisation*, cioè al rinvenimento di un *Organ* (nel nostro caso, la composizione poetica), per mezzo del quale rendersi percepibili. I riferimenti ai concetti di *Kraft* (forza) e di *Organ, organischer Bau, Organisation* (organo, edificio organico, organizzazione) tradiscono il retroterra herderiano, specificamente, oltre ai citati *Briefe zu Beförderung*, le *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit* (1784-1791)⁵⁹ e anche gli *Spinoza-Gespräche* (1787, 1800²)⁶⁰, opere che Hölderlin conosceva approfonditamente.

Così, per limitarci a un solo esempio, si legga quanto scrive Herder nella parte 1^a delle *Ideen*, libro V, capitolo II:

Noi non conosciamo nessuno spirito che operi fuori o senza la materia, e nella materia vediamo tante forze così simili allo spirito, che un completo contrasto o contraddizione tra queste due essenze, certo molto diverse, cioè lo spirito e la materia, mi sembra se non contraddittorio, per lo meno ancora del tutto indimostrato. Come potrebbero operare in comune e in modo intimamente armonico due essenze che fossero completamente eterogenee e sostanzialmente contrapposte? [...] Dove noi vediamo operare una forza, vediamo che opera sempre in un organo e in armonia con esso (Wo wir eine Kraft wirken sehen, wirkt sie allerdings in einem Organ und diesem harmonisch); senza organo, per lo meno, non diventerebbe mai visibile ai nostri sensi; ma con l’organo c’è anche la forza, e, se possiamo credere all’analogia generale della natura, se l’è formato essa stessa⁶¹.

Ulteriori riferimenti sono rinvenibili nei citati *Dialoghi su Spinoza*, mentre un riflesso piuttosto chiaro dell’influenza herderiana sul progetto di rivista si trova nell’abbozzo di “manifesto” per *Iduna*, pervenutoci frammentario⁶².

Ora, come noto Herder è un riferimento importante per Schelling (e in generale per tutti gli *Stiftler*) già nei precocissimi scritti sulla mitologia, lo *Antiquissimi de prima malorum humanorum origine* del 1792 e lo *Über Mythen, historische Sagen und Philosopheme der ältesten Welt* del 1793⁶³, coi quali il geniale filosofo ottiene l’abilitazione in teologia presso il seminario tubinghese ancora diciottenne. Il riferimento, poi, non s’interrompe neppure col passaggio alla cosiddetta “fase” di filosofia della natura – dopo l’entusiastica adesione al vento nuovo della dottrina della scienza di Fichte –, se è vero, come nota Rudolf Haym, che proprio sul titolo dell’opera herderiana *Idee per una filosofia della storia dell’umanità* Schelling modella «quello del suo primo scritto di filosofia naturale», appunto le *Idee per una filosofia della natura* del 1797⁶⁴.

Questo legame tra Schelling e Herder, specie agli esordi dell’interesse per la filosofia naturale, è riconducibile alla concezione di Herder circa i rapporti tra spirito e natura, alla sua costante attenzione per le scienze naturali, non in alternativa bensì in stretta correlazione con le istanze metafisiche. Nel già citato *Gott* egli scrive infatti che senza le scienze naturali «la metafisica può solo fare castelli in aria»⁶⁵, intendendo con ciò che la considerazione unilaterale dello spirito scisso dalla materia, o viceversa della materia senza riferimento allo spirito, sono entrambe infruttuose. Alla luce delle più mature riflessioni schellinghiane sull’inseparabilità della via trascendentale (dallo spirito alla natura) e della via naturale (dalla natura allo spirito)⁶⁶, s’intende la fascinazione che tali idee herderiane hanno potuto esercitare su di lui, sin dalle prime prove filosofiche.

Il fatto è, però, che Schelling, procedendo nello sviluppo di tali suggestioni relative alla coimplicazione di natura e spirito ritrovata nei testi herderiani, compie man mano anche una rigorizzazione e sistematizzazione teorica di esse, procedendo dunque (anche) a partire da Herder *oltre* Herder.

La via della rigorizzazione passa per Schelling attraverso Kant e Fichte: in particolare il Kant della *Critica della capacità di giudizio*, che nella sezione dedicata alla *Critica del giudizio teleologico* afferma l’impossibilità di render conto degli enti viventi organizzati (i «fini naturali») giovandosi della sola spiegazione meccanicistica e pone la necessità della relazione, almeno a fini euristici, tra libertà spirituale e necessità naturale⁶⁷, e il Fichte della *Dottrina della scienza*, che dall’unico atto di auto-posizione originaria dell’io fa discendere il non-io (come *natura*), inteso praticamente quale ostacolo contro cui s’infrange lo sforzo di superamento dell’io medesimo.

Riducendo all’osso e semplificando: se per Kant è a partire dalla “natura” (soggettivamente e alla luce della conformazione “ectipa” del nostro intelletto) che si dimostra la necessità del riferimento «spirituale», per Fichte al contrario è allo “spirito” che va ricondotto anche l’elemento genericamente “naturale”. Schelling fa interagire la via kan-

tiana “verso l’alto”, dalla natura allo spirito, con quella fichtiana “verso il basso”, dallo spirito alla natura, intendendo l’una e l’altra come le due differenti, ma *equi-valenti* modalità d’espressione dell’unica Identità *mai in se stessa* svelantesi⁶⁸. Egli procede perciò *da* Herder ma anche *oltre* Herder, fondandone e provandone le intuizioni circa il rapporto tra spirito e natura alla luce del criticismo kantiano-fichtiano, dunque con una sistematicità e un rigore teoretico a Herder non del tutto congeniali⁶⁹.

È questa una delle ragioni per cui, alla lettura del *Werbebrief* di così spiccato tono herderiano, Schelling non può fare a meno di declinare l’offerta di collaborazione del vecchio compagno di Tübingen.

1.3. A Ebel

La terza variante del *Werbebrief* per *Iduna* è indirizzata a Johann Gottfried Ebel⁷⁰ e datata 6 luglio 1799. Il testo manoscritto, casualmente rinvenuto nel 1998 da Herman Weiss alla *Zentralbibliothek* di Zürich e parte del *Nachlaß* di Ebel, non era stato pubblicato in precedenza perché, all’epoca dell’edizione di tre dei quattro *Briefe* ebeliani, faceva parte di un possesso privato⁷¹. La lettera è interessante a motivo delle forti somiglianze – sia contenutistiche sia formali, sino alla ripetizione di interi periodi, di clausole d’esordio e di chiusa, di stilemi caratteristici – con l’epistola a Schelling analizzata sopra⁷². Dal confronto tra i due testi risulta nettamente la fisionomia del *Werbebrief* per *Iduna* e si chiariscono (per la necessaria *Vereinfachung* operata qui da Hölderlin, in considerazione della minor levatura filosofica del destinatario) alcuni passaggi criptici del *Brief* a Schelling.

Ho impiegato la solitudine nella quale vivo qui dall’anno passato per mettere in piedi, senza distrazioni, con le forze raccolte e libere da vincoli, forse qualcosa di più maturo di quanto siano sinora i miei piccoli prodotti di scrittore e se ho certo in massima parte vissuto per la poesia, tuttavia necessità e inclinazione non hanno permesso che io mi allontanassi tanto dalla riflessione seria da non tentare di rendere le mie convinzioni più perfette, più determinate e compiute e, per quanto possibile, di applicarle e farle reagire col mondo contemporaneo e con quello passato. La mia riflessione si è quasi esclusivamente limitata a ciò che anzitutto mi ha mosso, la poesia, in quanto essa è arte vivente e scaturisce a un tempo da genio, esperienza e riflessione ed è idealmente e sistematicamente e intuitivamente individuale.

Ciò mi ha indotto a riflettere sull’arte, sulla cultura e sull’impulso formativo in generale, sul suo fondamento e le sue direzioni, sulle forme da esso prodotte, su come esso in base all’istinto, spesso rettamente, spesso per molteplici erramenti e sviamenti e caricature, ma perciò anche più riflesso e più sicuro e più puro agisca a partire dall’ideale, ma in tutto in quanto arte e impulso formativo, sempre originariamente a partire dallo *Streben* autenticamente umano comune a ogni individuo, [uno *Streben*] a organizzare, a idealizzare, a coltivare gli elementi della propria natura e di quella intorno a sé, a organizzarla e adornarla. [Uno *Streben*] a favorire la vita, ad accelerare mediatamente o immediatamente il corso del mondo. In questo comune carattere degli uomini e in questa concezione della vita umana per la quale essa, più pura e più impura, nelle nobili

direzioni e forme essenziali così come nelle ignobili e inessenziali, porta in ogni caso [il segno di] quel carattere comune, io credo di dover porre ciò che sino a questo momento in maniera più determinata e più indeterminata si è inteso sotto al concetto di *Humanität*, e ho creduto di poter considerare anche la poesia e la concezione di essa in quanto prodotto dell’arte sorto naturalmente come un ramo dell’umanità. In questo modo i materiali che ho sotto mano mi hanno dato lo spunto per un giornale umanistico, in cui, in generale, si pratici la poesia ma dove anche si tratti l’arte in modo didattico. In cui l’opera d’arte mostri la sua organizzazione, tanto rispetto a un carattere determinato quanto al significato ideale, ed esponga lo scambio armonico dei suoi toni, in generale e in considerazione della sua materia determinata, e venga considerata come scaturita dalla natura e dalla vita, dall’anima e dal carattere peculiare del poeta e del mondo che lo circonda. In questo modo di trattare l’arte, si sottrarrebbe al capolavoro, nei suoi tratti di eccellenza, l’elemento positivo, e nelle sue proprietà casuali il particolare, lo spiacevole-estraneo, così che in esso, nella misura in cui è ad un tempo eterno e traccia della sua epoca e del suo poeta, gli animi possano familiarizzarsi più facilmente, e anche nelle loro proprie culture e direzioni e organizzazioni sentirsi più vicini all’artista e all’opera d’arte. [...]

A voi [...] non risulterà difficile, da occupazioni più serie, collocarvi entro questo punto di vista e col vostro nome e la vostra partecipazione favorire un’impresa che dovrebbe servire ad avvicinare gli uomini gli uni agli altri, senza leggerezza né sincretismo, e nella misura in cui essa concilia le diverse forme del loro impulso e della loro vita in un solo spirito, e le pone in uno scambio armonico, a vivificarle nel silenzio, a liberarle un poco della loro limitatezza, a temperare l’egoismo timoroso, che sempre languisce su un solo punto, e a mettere più velocemente in circolo l’anima della società⁷³.

In questo testo la poesia è definita *Zweig der Humanität*, ramificazione dell’umanità, e la *Humanität* è fatta consistere nel possesso, comune a tutti gli uomini, di un *Trieb* (impulso) diretto a riprodurre se stessi nella realtà esterna, a idealizzarla e adornarla. La vita umana «più pura e più impura, nelle nobili direzioni e forme essenziali così come nelle ignobili e inessenziali, porta in ogni caso [il segno di] quel carattere comune», cioè del *Trieb*, poiché tutti gli uomini, pur secondo modi e capacità diversi, sono comunque indotti a trasformare ciò che li circonda.

Mutuando l’espressione blumenbachiana, Hölderlin definisce tale *Trieb* «Bildungstrieb», impulso formativo. Anche la prassi poetica ne è espressione: l’uomo che compone poesie, infatti, non fa che ri-produrre la propria interiorità (l’ispirazione), esteriorizzarla e oggettivarla in un prodotto letterario. Quest’impulso che sta alla base dell’arte poetica opera sia istintivamente (cioè guidato dal genio), sia in maniera riflessa e pensata, specie se gli è in precedenza accaduto di errare, perdersi e mancare il suo scopo. Per Hölderlin, tutta la poesia sorge all’incrocio tra una componente eterna, immutabile e trans-individuale della *Humanität* (appunto il *Trieb* formativo) e un’altra storicamente determinata e particolare, cioè le *Bedingungen* di volta in volta diverse entro le quali, come nel suo *Wirkungskreis*, l’impulso giunge all’efficacia, facendosi *lebendig*, vivo e reale. Ma è frequente che il *Bildungstrieb*, in questo legarsi a una sfera di realtà particolare per esplicitare la propria azione formatrice, erri e finisca per non centrare il suo obiettivo.

Il compito che Hölderlin riconosce alla rivista *Iduna* è proprio quello di mostrare – soprattutto con l'analisi delle opere letterarie della classicità, ma anche attraverso le opere dei poeti contemporanei e i saggi teorici – “casi favorevoli”, nei quali questo poetico intreccio di eternità e mutevolezza, di entusiasmo e riflessione si sviluppa con successo, perché ciò sia di ammaestramento per i poeti futuri ⁷⁴.

Non si trascuri inoltre, nella lettera a Ebel (che alla data della missiva si trovava a Parigi, richiamato dall'atmosfera rivoluzionaria), il riferimento al ruolo politico-sociale attribuito alla rivista, che avrebbe dovuto contribuire ad «avvicinare gli uomini gli uni agli altri, senza leggerezza né sincretismo, e nella misura in cui concilia le diverse forme del loro impulso e della loro vita in un solo spirito e le pone in uno scambio armonico, a vivificarle nel silenzio, a liberarle un poco della loro limitatezza, a temperare l'egoismo timoroso, che sempre languisce su un solo punto, e a mettere più velocemente in circolo l'anima della società». Siamo ancora una volta rimandati, con queste affermazioni, al *Fragment philosophischer Briefe*, dove Hölderlin scrive che a ogni uomo è data la possibilità di guadagnare una «vita più pura», una connessione libera dal bisogno e dalla necessità, non meramente meccanica, tra sé e il mondo. Una volta guadagnato questo *Leben* puro – per ogni uomo, a partire dalla sua sfera d'azione particolare – esso va rappresentato miticamente, cioè descritto con linguaggio poetico perché lo si possa comunicare ad altri e, nello scambio vicendevole di queste esperienze di infinità – ciascuna delle quali porta i segni delle condizioni particolari entro cui è sorta – gli uomini possano superare un poco la loro limitatezza ed estendere il proprio punto di vista e il proprio orizzonte. La società che risulta da una simile operazione è, davvero, una *lebendige Gesellschaft*, per la cui costituzione la poesia fornisce un contributo di assoluta centralità.

1.4. *Abbandono del progetto di Iduna*

L'ultima lettera di Hölderlin nella quale sia avvertibile una qualche speranza di riuscita del progetto di *Iduna* è del 23 agosto del 1799 all'editore Steinkopf. In essa Hölderlin si scusa di aver tardato così a lungo nel rispondere alla precedente missiva, adducendo a giustificazione la difficoltà di organizzare in tempi brevi la lista completa dei collaboratori. Con certezza può ora promettere i contributi di Conz, Jung, Sophie Mereau, Heinse, Neeb ⁷⁵, Schelling, Schlegel. Attende inoltre risposta da Ebel e Humboldt, da Lafontaine e Matthison, ma esclude la partecipazione di Schiller ⁷⁶.

In realtà, per molti dei nomi citati, Hölderlin non dispone di alcuna lettera di risposta: pur tenendo conto, infatti, della lacunosità dei documenti pervenuti su *Iduna*, per alcuni dei collaboratori qui elencati (come ad esempio per Schelling e Schlegel) sappiamo per certo

che non c'era disponibilità a collaborare al progetto. Evidentemente Hölderlin, già a questa data dubbioso dell'esito dell'impresa ma restio a manifestare i propri dubbi all'editore, cerca di dipingere una realtà più rosea di quanto non fosse effettivamente.

La lettera scritta a Susette Gontard alla metà di settembre, oltre a darci informazioni importanti sulla comprensione holderliniana dei due diversi manifesti programmatici (quello inizialmente esposto a Neuffer nella lettera del giugno 1799 e il secondo, elaborato su pressione di Staikopf), offre sfogo all'amarezza:

Soltanto l'incertezza della mia situazione è stata la causa per la quale non ti ho scritto sino ad ora. Il progetto della rivista, del quale, non senza ragione, ti avevo scritto con tanta fiducia, mi sembra voler fallire. Ci avevo contato con tanto speranza per il mio lavoro, per il mio sostentamento e per garantirmi un soggiorno nelle tue vicinanze; vani sforzi e speranze su cui ho dovuto fare ora più di una cattiva esperienza. Avevo messo giù un piano sicuro, senza pretese; il mio editore lo ha voluto più brillante; ho dovuto chiamare come miei collaboratori una quantità di scrittori famosi, che egli considerava miei amici, e anche se non mi aspettavo niente di buono da questo tentativo, sono stato così pazzo da lasciarmi coinvolgere, per non apparire ostinato [...] Non solo uomini, dei quali io potevo dirmi più ammiratore che amico, ma anche amici, cara!, [...] mi hanno lasciato sino a questo momento senza risposta, ed io da otto settimane intere vivo nell'attesa e nella speranza, da cui, per così dire, dipende la mia esistenza. Dio sa quale sia la ragione di questo atteggiamento. Gli uomini si vergognano così tanto di me ⁷⁷?

Con questa lettera l'avventura di *Iduna* può dirsi sostanzialmente conclusa, benché i riferimenti nell'epistolario holderliniano ⁷⁸ continuano sino al gennaio del 1800.

Come detto, Hölderlin elabora per *Iduna* due differenti schizzi programmatici, uno più modesto e sicuro, con la costituzione di un comitato di redazione fatto di autori di media-piccola notorietà, e l'altro invece, su indicazione di Steinkopf, più brillante e ambizioso, sul modello delle *Horen* schilleriane. È proprio la pretenziosità del nuovo piano a dettarne il fallimento, giacché nessuno dei grandi nomi sollecitati da Hölderlin risponde al suo appello di collaborazione. Del resto la congiuntura politica, sociale ed economica venutasi a creare verso la fine del 1799 in Germania non era certo la più adatta per il varo di un nuovo progetto editoriale. È quanto apprendiamo da una lettera inviata da Hölderlin a Jung all'inizio di ottobre del 1799 (giuntaci in piccolissima parte e per riassunto), nella quale il poeta si dice demoralizzato perché, *wegen des Krieges* – lo scoppio della seconda guerra di coalizione –, *Iduna* sembra destinata a finire nel nulla ⁷⁹.

Nel riformulare il primo piano programmatico per assecondare le richieste dell'editore, Hölderlin non apporta tanto modifiche di “conchetto”, cioè relative all'ideale di poesia e letteratura che aveva posto alla base di *Iduna* (sostanzialmente, le riflessioni sul *Bildungstrieb*, sul

ruolo politico e sociale del poetare, sul nesso di esperienza, genio e giudizio ecc.), quanto piuttosto radicali modifiche di forma e di organizzazione del lavoro (le quali, però, rendevano assai più difficile la realizzazione di quell'ideale). È nel giusto dunque Monika Sproll che, nel suo contributo, critica la lettura in senso "sinkretistisch" di Gunther Mieth⁸⁰ e sostiene l'assenza di soluzioni di continuità tra i due *Programme*⁸¹, se non, come detto, a livello formale (entro cui può essere fatta rientrare l'accentuazione del riferimento herderiano, come suggerito dall'editore) e organizzativo.

Ma restano comunque alcune difficoltà. La maggiore di esse è segnalata dallo stesso Mieth, che ritorna all'assicurazione hölderliniana a Neuffer (lettera del 4 giugno), secondo cui in *Iduna* sarebbe dovuta comparire anche la tragedia *Der Tod des Empedokles*, giunta alla soglia dell'ultimo atto⁸². Mieth si chiede se sia davvero possibile pensare che un'opera complessa e stilisticamente ardita come la *Der Tod des Empedokles* potesse essere destinata alle pagine di un giornale che il suo autore voleva *humanistisch, populär, leicht verständlich*. È in base a considerazioni di questo tipo che Mieth propone una lettura "sincretistica" di *Iduna*, congerie di materiali eterogenei piuttosto che progetto organico⁸³.

La questione, tuttavia, può anche essere letta altrimenti. L'apparente contraddizione che sorge dall'affermazione hölderliniana dell'inserimento, in *Iduna*, del dramma *Der Tod des Empedokles* ha origine nel rapporto peculiare che sussiste tra la rivista (alla luce delle affermazioni di poetica presentate in essa) e il progetto di tragedia. Essi stanno tra loro come la dichiarazione programmatica alla sua applicazione, il principio al suo banco di prova. La tragedia di Empedocle, cui Hölderlin inizia a lavorare prima della ideazione della rivista e che prende forma parallelamente a essa, è il tentativo di tradurre in pratica poetica la concezione della poesia affermata in *Iduna*: ancorata al vivo *Bildungstrieb* umano, eterna e diveniente, storica e sovra-storica, organica, individuale, *vivente*. Tanto più che, per un certo periodo di tempo, Hölderlin ritiene che sia proprio il genere tragico quello più adatto per la rappresentazione poetica della *Lebendigkeit*, cioè per l'elaborazione di un *lebendiges Kunstwerk*.

Quanto accade, allora, è che il dramma empedocleo, pensato per rispondere a queste istanze "viventi", finisce per ingarbugliarsi tra le mani del suo autore, distruggendo l'iniziale fiducia in sé e nelle proprie capacità che gli avevano fatto dire a Neuffer «die ersten Stücke werden von mir enthalten ein Trauerspiel, den Tod des Empedokles, mit dem ich, bis auf den letzten Act fertig bin». Della tragedia, infatti, rimangono solo tre differenti stesure frammentarie.

Occorre chiedersi quale sia la ragione di tanta difficoltà da parte di Hölderlin nel perseguire l'istanza di poesia vivente nel *Der Tod des Empedokles* e che cosa gli impedisca, nel trapasso dalle dichiarazioni programmatiche alla poesia "praticata", di tradurre efficacemente nel

suo dramma principi che, a livello teorico, egli mostrava di avere piuttosto chiari. Che problemi pone la *Darstellung des Lebendigen*? Quali insidie incontra l'artista che voglia rappresentare poeticamente la "connessione più infinita", il "rapporto vivente", quali tecniche compositive può mettere in atto per superarle? Condizione per queste risposte è che si metta ulteriormente a fuoco la poetica hölderliniana in *Iduna*, per sciogliere alcune questioni rimaste sin qui insolute o solo parzialmente risolte. Lo facciamo volgendo ai piccoli saggi che Hölderlin aveva già pronti per la rivista e che sistematizzano molte delle tematiche rapsodicamente incrociate nei documenti epistolari⁸⁴.

Muoviamo anzitutto dall'importante *Der Gesichtspunct aus dem wir das Altertum anzusehen haben, Il punto di vista da cui dobbiamo considerare l'antichità*.

2. Poesia vivente tra antichi e moderni

L'antichità, essenzialmente greca, è il termine di confronto eletto paradigmaticamente dall'età di Goethe per la definizione e legittimazione della propria identità *qua* moderna, invero più per soluzione che per attestazione di continuità rispetto all'antico. Il proliferare di studi sulla grecità tra Sette- e Ottocento, con la ripresa dell'antica *Querelle des anciens et des modernes*, si spiega anzitutto alla luce dell'urgenza di un'"identità del moderno" in via di formazione, la quale, nell'eleggere il mondo greco a proprio *alterum* ideale, cerca *ex differentia* se stessa. Così è per Winckelmann, che nell'imitazione della classicità greca individua l'unico modo in cui il moderno può essere davvero se stesso e perciò inimitabile, così è per Schiller, con il fondamentale saggio *Sulla poesia ingenua e sentimentale*, definitiva affermazione dell'impossibilità di percorrere a ritroso la via che riporta alla Grecia, così è, infine, anche per lo Schlegel dello *Studio sulla poesia greca*, dove le dicotomie di bello e interessante, naturale e artificiale fungono da polarità concettuali per la precisazione dei rapporti vicendevoli tra antico e moderno.

Hölderlin, nel piccolo saggio sul *Punto di vista da cui occorre guardare all'antichità*, in certo modo esula da questo orizzonte di riferimento, forzando la domanda sull'identità dell'antico e su quella del moderno, nonché sulla presunta superiorità del primo sul secondo o viceversa, sino a trasformarla in un'interrogazione sull'origine della *poesis*, dell'attività poetica in generale. Dalla sua prospettiva, sia l'unilaterale assunzione dell'antichità classica a modello da imitare sia la contrapposizione, altrettanto unilaterale, all'antichità in nome di una pretesa originalità sono solo "sentieri interrotti" per la chiara individuazione di se stessi:

noi sogniamo di educazione, religiosità ecc. e non ne abbiamo affatto, le pre-

supponiamo; sogniamo di originalità e autonomia, crediamo di dire qualcosa di assolutamente nuovo, e tutto ciò non è che una reazione, una mite vendetta contro la schiavitù con la quale ci siamo rapportati all'antichità. Pare davvero non ci sia altra scelta che l'essere pressati da quanto abbiamo accettato, dal positivo o, con violenta arroganza, contrapporci in quanto forza viva a tutto ciò che abbiamo imparato, a tutto ciò che è dato positivamente ⁸⁵.

Di fronte a questa impasse, la mossa teorica di Hölderlin consiste nello spostare il fuoco dell'attenzione dall'alternativa tra soggezione al positivo oppure violenta reazione a esso all'interrogazione su "che cosa è" la poesia *qua talis*. Rispondere a questa domanda, infatti, dimostra automaticamente l'inopportunità di entrambe le posizioni alternative, disponendo il problema dei rapporti tra antichità e modernità nei suoi termini corretti.

Come abbiamo appreso dalle lettere esaminate in precedenza, per Hölderlin ogni produzione umana, sia materiale sia spirituale, ha il proprio fondamento in un *Bildungstrieb*, un

impulso originario, che si dirige alla formazione dell'informe, al perfezionamento dell'originario naturale, sicché l'uomo nato per l'arte accoglie, in maniera naturale e dappertutto, più volentieri il rozzo, il non-dotto, l'infantile, che una materia già formata, dove, a lui che vuol formare, il lavoro appare già compiuto ⁸⁶.

Anche la poesia, in quanto produzione spirituale umana, si origina da un *Bildungstrieb*, e ciò vale tanto per le creazioni poetiche dell'antichità quanto per quelle della modernità. I diversi *Bildungstriebe* di ogni epoca e luogo si riconducono, perciò, a un unico *gemeinschaftlicher Grund* che li origina e fonda, un «Urgrunde aller Werke und Thaten der Menschen», in considerazione del quale tutti gli uomini possono riconoscersi e sentirsi uniti, giacché tutti vi provengono e a esso ritornano con loro agire ⁸⁷.

Affermare che anche le opere degli antichi sono frutto di un *Bildungstrieb* proveniente dal medesimo *Grund* da cui si diparte il moderno implica la messa in discussione dell'antico, nel senso della sua riconduzione a un'origine, a una provenienza. Se Winckelmann riteneva l'antichità *natura*, più precisamente l'unica natura degna di essere imitata in una realtà, qual era il mondo contemporaneo ai suoi occhi, in cui nulla appariva degno di *Nachahmung*, per Hölderlin gli antichi sono tanto "originati" quanto i loro successori moderni.

Ora, se tutti – antichi e moderni – coi nostri *Bildungstriebe* muoviamo dallo stesso *Grund*, ciò non significa tuttavia l'annullamento delle differenze e l'identificazione pura e semplice di poesia classica e poesia moderna. Piuttosto, la differenza tra gli antichi e i moderni sta nel *modo* in cui ciascuno di essi esplica il proprio impulso formativo. Se punto di partenza (il *Grund*) e punto d'arrivo (l'opera formata) sono identici (come dirà Hölderlin nella lettera a Böhlendorff: se quel che abbiamo in

comune coi greci è il *Geschick*, il destino, l'essere destinati a compiere questa strada dalla natura alla forma, e il *lebendiges Verhältniß*, cioè l'ideale di poesia vivente), le traiettorie percorse per coprire la distanza tra i due punti sono differenti. È in questo senso che il piccolo testo sul *Gesichtspunct aus dem wir das Altertum anzusehen haben* anticipa le riflessioni hölderliniane circa i rapporti tra modernità occidentale e antichità greca-orientale, tra «spirito esperio» e «spirito greco», esposte nelle lettere a Böhlendorff del dicembre 1801 e del novembre 1802 ⁸⁸. Lì infatti si chiarisce che, per andare dal *Grund* all'opera, i greci procedono dal loro originario "fuoco celeste" verso la "sobrietà giunonica", cioè dall'entusiasmo e dalla vicinanza al Dio verso la precisione e la limitatezza, mentre gli occidentali muovono all'opposto, cioè dalla sobrietà al fuoco celeste. La poetologia di Hölderlin si allarga sino a trasformarsi in una «visione etno-antropologica della Grecia e di tutta la *Bildung* dell'intera umanità» ⁸⁹. Nel testo de *Sul punto di vista* leggiamo allora che

la cosa più difficile sembra essere il fatto che l'antichità appare del tutto contrapposta al nostro impulso originario ⁹⁰.

È la cosa più difficile perché, di fronte ai capolavori che l'antichità ci ha consegnato, il primo e più ragionevole impulso di noi moderni sarebbe, come detto, quello di assumerli a modelli, tale è la loro perfezione, oppure, per la stessa ragione ma con esito opposto, di fuggirne assolutamente, cercando la nostra specificità nella massima distanza possibile dall'antico. Entrambi gli atteggiamenti sono erronei. Il primo, infatti, conduce inevitabilmente all'inacidimento del proprio impulso formativo, cui non si consente di esprimersi liberamente perché gli si impone un *modus exprimendi* estraneo, positivo:

questo è l'unico errore degli uomini, che il loro impulso formativo si perda, che prenda una direzione indegna, generalmente falsa, oppure non trovi la sua dimensione specifica o, se pure l'ha trovata, si fermi a metà strada, ai mezzi che dovrebbero condurlo al suo scopo [...].

E la ragione generale del tramonto di tutti i popoli è sempre stata, infatti, che la loro originalità, la loro propria natura vivente (*ihre eigene lebendige Natur*) ha soggiaciuto alle forme positive e al lusso che i loro padri avevano prodotto ⁹¹.

Il secondo, privandosi del tutto del riferimento all'antichità, si preclude la possibilità di una traiettoria efficace verso l'opera formata. «I Greci ci sono indispensabili», dice ancora Hölderlin nella lettera a Böhlendorff, e ciò esattamente perché, nell'essere diversi da noi quanto al *modus* ma non quanto al *Geschick*, essi possono mostrarci *ex differentia* ciò che dobbiamo essere.

Hölderlin è ottimisticamente convinto che la sua epoca sia sulla strada buona per allontanarsi dagli errori sino a quel momento commessi e guadagnare un *Gesichtspunct* più efficace in merito all'antichi-

tà, e forse tra i suoi intenti con *Iduna* c'era anche quello di fornire il contributo determinante per la conquista di questa consapevolezza:

niente sembra essere più conveniente della situazione nella quale adesso ci troviamo [...] Che tutto questo accada sempre meno [cioè gli errori di valutazione e di *Gesichtspunct* sull'antichità, n.b.], ci è assicurato dal fatto che noi sappiamo da dove quel *Bildungstrieb* generalmente proviene e verso dove è diretto, che conosciamo le direzioni più essenziali, lungo le quali esso si avvia al suo scopo, che non ci siano ignote neppure le vie traverse e le deviazioni che esso può prendere ⁹².

L'intenso studio delle opere degli antichi, insomma, comincia a dare il suo frutto e la classicità, nell'età di Hölderlin, risulta sempre meglio conosciuta e intesa. Le opere degli antichi – quelle stesse opere di cui, come abbiamo visto, *Iduna* si proponeva di ripercorrere i tratti caratteristici – possono adesso valere da “segnavia” ai *Bildungstrieb* dei moderni, per il rinvenimento, nella consapevole distinzione rispetto al passato, della propria peculiare via di esplicazione. S'è già visto infatti, nel *Werbebrief* a Schelling, come secondo Hölderlin il *Bildungstrieb* poetico dei moderni operi all'incrocio tra *disposizione interiore* (genio), specie in relazione alla scelta della materia da trattare, *sapere storico* (cioè, appunto, percorsi già battuti, esperienze e sviamenti del *Bildungstrieb* presso i poeti dell'antichità) e *riflessione* ⁹³.

Se tutto questo viene compiuto in modo corretto, se i moderni guardano agli antichi per illuminare il loro proprio percorso e non per imitare gli antichi pedissequamente, nella consapevolezza che, «fatta eccezione per quel che presso noi e i greci è la cosa più importante, cioè il rapporto vivente e il destino, noi non dobbiamo avere nulla di uguale a loro» ⁹⁴, non c'è rischio che la poesia moderna si inaridisca e muoia sotto al peso del positivo. Essa si manterrà *vivente*, cioè affine – quanto a origine – a tutte le altre produzioni poetiche, ma inedita quanto al *modus exprimenti* di quest'origine. Il che significa anche: una e molteplice, identica e differente, “armonicamente opposta” (secondo le teorizzazioni hölderliniane nei saggi di Homburg, di poco più tarde) e proprio perciò capace di unire gli uomini tra di loro «senza leggerezza né sincretismo», nel ricordo della comune provenienza di tutti e nel rispetto delle specificità di ciascuno.

3. Dalla Querelle al Bildungstrieb

Nel discorso hölderliniano sulla *lebendige Poesie* la nozione di *Bildungstrieb* gioca un ruolo fondamentale. Si tratta di un concetto mutuato dall'ambito disciplinare delle scienze della vita, cosa che non è inessenziale in un discorso sulla letteratura «vivente». Su di esso vale la pena di indugiare in modo più approfondito, per l'importanza che riveste non solo in Hölderlin ma in generale nell'estetica dell'età di Goethe.

Il termine *Bildungstrieb* è coniato da Johann Friedrich Blumenbach (1752-1840), antropologo di Göttingen, in un saggio del 1780 dal titolo *Über den Bildungstrieb und das Zeugungsgeschäfte* ⁹⁵. Lo sfondo teorico a cui si riconducono le teorie di Blumenbach e in particolare la sua messa a fuoco del concetto di *Bildungstrieb* è quello dell'opposizione tra epigenesi e preformismo nelle teorie dell'origine della vita alla seconda metà del Settecento.

La teoria del preformismo descrive la generazione di un nuovo organismo vivente come il processo di accrescimento puramente meccanico di microscopici germi preformati (*ab origine* o, meno frequentemente, formati dal Creatore in occasione di ogni nuovo concepimento), costituenti già l'individuo in piccolo. La teoria dell'epigenesi, invece, riconduce la nascita del nuovo individuo al processo di auto-organizzazione della materia, senza l'intervento di forze trascendenti. Col progredire delle conoscenze di embriologia, la teoria preformista appare ben presto poco “economica” (dal momento che obbliga a concessioni troppo impegnative, addirittura all'azione di un creatore divino) e poco “comprensiva” (giacché incapace di rendere conto di fenomeni come la nascita di ibridi o bastardi), mentre la teoria dell'epigenesi s'incepta di fronte al problema della «costanza delle forme». L'accettazione di quest'ultima ipotesi teorica, in altre parole, è vincolata alla spiegazione esauriente del perché, per semplice auto-organizzazione naturale, si sia autorizzati a credere con altissima probabilità che da cavalli nasceranno cavalli, da rane rane, da noccioli alberi di nocciolo: insomma, perché nei processi riproduttivi, le forme naturali si mantengano per lo più costanti. È proprio per rispondere a questa questione che Blumenbach nel 1780, sullo sfondo di un'adesione all'epigenesi, pubblica il suo volumetto sul *Bildungstrieb*, l'impulso formativo.

La ricerca di Blumenbach, come egli stesso dice nei paragrafi introduttivi del suo scritto, prende le mosse dall'osservazione di alcuni dati empirici: in particolare, i processi di riproduzione di parti del corpo mutilate in alcune specie di polipi e il processo di autoriparazione di una ferita al ginocchio subita da un suo paziente. Sono questi fatti a fargli supporre l'esistenza «in tutte le creature viventi, dall'uomo al verme e dal cedro alla muffa» di

un peculiare impulso, innato e attivo per tutta la vita, ad assumere dapprima la propria determinata configurazione (*Gestalt*), quindi a mantenerla, e nel caso che essa fosse distrutta, a ristabilirla per quanto possibile ⁹⁶.

Quest'impulso è il *Bildungstrieb*, *Trieb* che garantisce la costanza della configurazione organica degli individui all'interno di una stessa specie, sia al momento della generazione (in modo che, da due individui della stessa specie, nasca un individuo della stessa specie), sia nel caso di lesioni e mutilazioni ai danni di tale configurazione, provvedendo, per quanto possibile, alla loro riparazione. Il *Bildungstrieb* non

è un impulso operante in modo fisso e meccanico, una sorta di finalità interna impermeabile alle condizioni fisiche esteriori entro le quali si esplica la sua azione formativa. Piuttosto, esso è versatile, flessibile, indipendente dalla materia ma non separato da essa, potenzialmente degenerabile, benché, secondo Blumenbach, anche nei casi di degenerazione di esso sia possibile rinvenire una qualche regolarità d'operato da parte della natura ⁹⁷.

È utile riflettere sul modello epistemologico che ha consentito a Blumenbach la formulazione della teoria dell'impulso formativo e sull'ontologia che sta alla base di tale epistemologia (con ciò, saltando "oltre" Blumenbach, che esplicitamente nel suo testo dichiara di volersi esimere da qualsiasi notazione di ordine ontologico). La teoria del *Bildungstrieb* è una teoria congetturale, frutto della ragione attiva e creativa di Blumenbach che, esaminata una molteplicità di dati empirici (nei quali molto spesso egli si è imbattuto casualmente), attestanti una qualche omogeneità nell'operare della natura in condizioni particolari come generazione, nutrizione, riparazione di parti, formula l'ipotesi del *Bildungstrieb* al fine di ordinare e sistematizzare questa congerie di testimonianze empiriche. Non c'è esperimento che possa attestare direttamente l'azione in corso di un *Bildungstrieb*: a esso è possibile risalire solo a posteriori, a partire da attestazioni empiriche molteplici cui l'ipotesi del *Bildungstrieb* consente di attribuire un senso, oppure servendosi di esso come principio regolativo, per l'indagine degli organismi viventi particolari.

Nel suo testo, Blumenbach dichiara di volersi esimere da ipotesi di ordine ontologico-metafisico circa la "causa" dei molteplici *Bildungstriebe* che affollano la natura. Il suo interesse è diretto al solo studio degli effetti di questi impulsi, sospendendo il giudizio sulla causa degli impulsi medesimi, che resta occulta. Tuttavia, con la formulazione della sua teoria, egli, pur implicitamente, suggerisce un concetto di Natura come potenza attiva, madre polimorfa e generatrice di forme e impulsi formativi: ma la suggestione resta sempre tale, mai esplicitata, né tradotta in un'opzione ontologico-metafisica compiuta.

Kant mostra molto interesse per la teoria blumenbachiana del *Bildungstrieb*, di cui tratta nel § 81 della *Critica della capacità di giudizio*, in sede di *Metodologia della capacità di giudizio teleologica* ⁹⁸. In questa sezione del testo, egli esordisce ribadendo che né il meccanismo della natura né il fondamento teleologico (come già discusso nei paragrafi precedenti) valgono a rendere ragione, se assunti unilateralmente, di un ente organizzato, vivente. Se ci atteniamo alla sola spiegazione meccanica, non riusciamo a intendere nulla del vivente in esame, e ciò per la costituzione della nostra facoltà conoscitiva, obbligata a procedere dall'universale al particolare e non per mera successione di (cause/effetti) particolari; se invece facciamo leva solo sul fondamento teleologico, il vivente smette di valere come un prodotto della natura.

Trasferendo questo ordine di pensieri generale nel caso specifico delle teorie dell'origine della vita, ciò significa che né l'ipotesi preformista, né quella epigenetica sono adeguate, se assunte unilateralmente, a una spiegazione esaustiva dei fenomeni della generazione e della riproduzione. Occorrerebbe, secondo Kant, riuscire a tenerle insieme entrambe, restando fedeli al meccanicismo (pena l'uscita dal dominio della natura), ma anche tenendo conto della necessità, dettata dalla conformazione della nostra facoltà conoscitiva, di applicare ai fenomeni naturali un "paradigma interpretativo" teleologico.

Le lodi kantiane al «consigliere aulico» Blumenbach trovano qui la loro ragione. Questi infatti ha affermato, muovendo da dati empirici e in modo congetturale, la presenza di una organizzazione teleologica nella materia, che noi non possiamo sondare nella sua causa prima. Per definirla, Blumenbach ha utilizzato il termine *Trieb*, impulso, sostituendo quello wolffiano di *Kraft*, eccessivamente legato alla prospettiva meccanicistica. L'individuazione di una tale organizzazione teleologica non ha preteso in alcun modo di sospendere o di mettere in discussione lo svolgimento dei fenomeni naturali secondo le leggi necessarie del meccanicismo: essa è un'affermazione congetturale, empirica, più un ausilio euristico per l'interpretazione della realtà che una dichiarazione determinante sulla costituzione di essa (senza, perciò, essere illusoria). Insomma, uno *Übergang* tra teleologia e meccanicismo, al quale il Kant della terza *Critica* non poteva non essere sensibile ⁹⁹.

Se teniamo presente che gran parte della fortuna del concetto di *Bildungstrieb* è da ricondurre all'accenno kantiano nella *Critica della capacità di giudizio* e che tale opera si sviluppa sul filo del parallelo tra arte e natura, giudizio estetico e giudizio teleologico, leggi della creatività artistica e della produzione naturale, si chiarisce per quale ragione, subito dopo Kant, il concetto di *Bildungstrieb* sia stato sempre più decisamente trasferito dall'ambito disciplinare delle scienze della natura a quello delle arti e delle poetiche, venendo così a indicare l'impulso alla formazione/creazione che è radice dell'opera d'arte e, in molti casi, il genio *tout-court*. Occorre anche considerare, da un punto di vista più strettamente storico-letterario, che sul finire del Settecento, specialmente in Germania, il principio d'imitazione come principio-guida della produzione artistica risulta sempre più inadeguato, anche per effetto dell'affermarsi di una nuova e più fondata consapevolezza della storicità delle produzioni artistiche ¹⁰⁰. L'arte guarda con sempre maggior interesse al bacino metaforico offerto dalle scienze della vita e della natura per definire su nuove basi se stessa e il proprio procedere e staccarsi così definitivamente dalle teorie della *Nachahmung* dell'antichità. Anche in considerazione di ciò, non stupisce la velocità e la pervasività con le quali il concetto di *Bildungstrieb* viene accolto e fatto proprio da poeti, letterati, critici letterati tra fine Settecento e inizio Ottocento.

Un ruolo importante, in questo senso, è svolto da Goethe, impegnato in prima persona e in maniera per molti versi pionieristica nell'approfondimento del fecondo intreccio tra scienze della natura e arte poetica ¹⁰¹. Sulla scia di Goethe, poi, numerosi poeti, letterati, intellettuali tra la fine del Settecento e l'inizio dell'Ottocento si confrontano col concetto di *Bildungstrieb*: Schiller, Fichte, Moritz. Quando Hölderlin lo mutua, intorno al 1799, esso è stato ormai assunto a pieno titolo nello strumentario concettuale dell'estetica.

4. Un tema tipico della Querelle: Omero

Oltre al saggio sul *Punto di vista da cui dobbiamo considerare l'antichità*, Hölderlin aveva preparato per *Iduna* alcuni scritti su Omero e sulla differenza dei generi poetici. L'argomento di questi testi, appunto la poesia epica omerica, conferma come la lente hölderliniana per *Iduna* intenda mettere a fuoco questioni gravitanti attorno alla *Querelle des anciens et des modernes*. Anche in questo caso, però, secondo una prospettiva inedita e del tutto peculiare ¹⁰².

Si tratta di testi frammentari: due trattano della figura dell'eroe Achille nell'*Iliade*, gli altri (intitolati da Hölderlin *Ein Wort über die Iliade* e *Über die verschiedenen Arten, zu dichten, Una parola sull'Iliade* e *Sui differenti modi di poetare*) discutono di poetica in generale – il primo – e della poesia omerica in particolare, il secondo ¹⁰³. Ai fini del discorso sulla teoria del *Lebendiges*, questi frammenti di poetica e di poetologia epica ci interessano perché in essi si trova applicata ed esemplificata (nello specifico di un genere poetico, quello epico) la concezione hölderliniana della poesia – “opera d'arte scaturita dalla natura e dalla vita, dall'anima e dal carattere peculiare del poeta e del mondo che lo circonda”, vivente frutto di genio, esperienza e riflessione, ideale, sistematica e individuale – di cui sinora abbiamo discusso in generale.

Über die verschiedenen Arten, zu dichten consente, anzitutto, di verificare sul caso particolare dell'*Iliade* che cosa si intenda per poesia “sistematica” e “individuale”. L'intero poema omerico, nota Hölderlin, ha il suo fuoco orientatore nella figura *individua* dell'eroe principale, Achille, «visibile unità sensibile» che dà il tono alla composizione e organizza attorno a sé la molteplicità di caratteri, situazioni, vicende che affollano il poema, appunto in senso “sistematico”:

ogni cosa principalmente discende dall'eroe e a lui ritorna, [...] principio, catastrofe e fine sono a lui legati, [...] tutti i caratteri e le situazioni, nella loro complessa varietà con quanto accade e viene detto, sono diretti, come i punti di una linea, al momento in cui egli [Achille] si presenta nella sua massima individualità ¹⁰⁴.

Perché quest'unità sensibile eroica emerga nella maniera più netta possibile, il poeta epico mette in atto una serie di accorgimenti, primo fra tutti la moderazione e la pacatezza nel tono e nel ritmo dell'esposizione, dal momento che un eccesso di partecipazione da parte del poeta o, a livello diegetico, un eccesso di velocità e concitazione nel susseguirsi dei fatti metterebbero a repentaglio l'individualità dell'eroe principale, «che si perde necessariamente negli estremi» ¹⁰⁵. La moderazione che caratterizza il poetare omerico non è frutto dell'ignoranza da parte del poeta di soluzioni compositive alternative, né il fatto che egli si tenga lontano da estremi ed eccessi nella sua esposizione è da imputare all'incapacità di servirsene. È un percorso di *riflessione* che induce Omero alla elaborazione della sua strategia compositiva:

Egli ha dovuto scegliersi un saldo punto di vista e l'ha trovato nell'individuo, nel carattere del suo eroe, che ha saputo conquistare per natura e cultura una propria esistenza determinata, una realtà ¹⁰⁶.

Sulla base di quest'indicazione, si può ritenere qui già valida la concezione (esplicitata da Hölderlin in un frammento poetologico più tardo) per la quale un poeta epico deve avere padronanza, oltre che del proprio modo di poetare (cioè di quello pertinente al suo genere specifico), anche degli altri *Dichtungsweise* (nella terna dei generi poetici fondamentali: di quello lirico e di quello tragico). Solo a partire da questa versatilità fondamentale egli si risolve, poi, a scegliere *uno* dei possibili modi, come necessariamente deve fare per avere realtà ed esistenza ¹⁰⁷.

Sorgono alcune questioni: in base a che cosa il poeta opera la scelta del proprio *modus*, determinandosi come poeta di un certo genere, piuttosto che di un altro? Si tratta di un'inclinazione individuale fondamentale o di circostanze esteriori che influenzano l'artista? Si tratta di entrambe: *Neigung* e *Umstände* – come si dice nell'altro frammento *Ein Wort über die Iliade* ¹⁰⁸. Dal momento che tratto specifico del poema epico è l'organizzazione sistematica attorno all'unità individuale, sensibile e percepibile, dell'eroe e che proprio per garantire l'emergenza di quest'unità il poeta è costretto a sorvegliare costantemente il suo tono e ritmo, soprattutto in relazione all'eroe principale, e a mantenerli morigerati e lontani dagli eccessi, ci si può chiedere perché Omero non abbia scelto come centro della sua opera un personaggio più docile del focoso Achille, che egli non dovesse sempre preoccuparsi di limitare. È qui già operante la convinzione che l'unità sensibile propriamente epica possa costituirsi come tale solo nella continua tensione con l'eccesso eroico, sua radice latente e fondamentale: è quello che Hölderlin tornerà a ribadire nelle lettere a Böhlendorff, laddove afferma che condizione di possibilità della sobrietà epica-omerica è la lotta incessante che essa conduce col fondo ebbro, eroico, caotico da cui proviene. Su tutte queste questioni, poi, si staglia quella generale e vertiginosa: fino

a che punto un poeta è libero, nella sua composizione, di scegliere una materia piuttosto che un'altra, un genere piuttosto che un altro, e quali istanze lo guidano in queste scelte? C'è un passaggio cruciale di una lettera di Goethe a Schiller del 30 agosto 1797, nella quale il poeta di Weimar dipinge a tinte accese «quel male di cui soffriamo tutti noi moderni: la scelta del soggetto»¹⁰⁹, cioè, appunto, della materia da trattare. Da esso non è affatto immune Hölderlin, che torna sull'importante questione negli scritti poetologici del periodo homburghese-stuttgartiano.

Il testo *Ein Wort über die Iliade*, contrariamente a quanto ci si aspetterebbe per via del titolo, non tratta dell'*Iliade* nello specifico, bensì svolge una sorta di fondazione antropologica dei tre generi poetici (almeno così sarebbe dovuto essere: in realtà la trattazione hölderliniana si arresta alla descrizione dei tre tipi antropologici fondamentali senza effettuare il collegamento tra essi e i generi poetici. Il primo tipo antropologico è definito da Hölderlin "naturale": moderato, preciso, chiaro, libero da passioni, grandi turbamenti e ambizioni, «vive in un tutto armonico con il suo semplice ambiente», tuttavia la condizione armonica nella quale si trova può indurre, spesso, l'impressione che egli manchi di intelletto e di energia. Inquieto e ansioso è invece il secondo tipo, la cui intemperanza lo costringe a un rapporto di incessante contraddizione con l'ambiente all'interno del quale è inserito. Infine, il terzo tipo antropologico si caratterizza per l'armonia delle sue forze interiori, per la profondità di sguardo e la lungimiranza con le quali riesce a superare i limiti più o meno spiccati della sua sfera d'azione per porsi nel punto di vista della totalità. Tuttavia:

non di rado siamo tentati di pensare che costui, nel sentire lo spirito della totalità, tenga troppo poco conto del particolare, e dove gli altri vedono gli alberi e non la foresta, egli dimentichi gli alberi per la foresta e, con tutta la sua spiritualità, egli sia poco comprensivo e quindi sia anche incomprensibile agli altri¹¹⁰.

La riconduzione delle differenze tra i tre generi poetici fondamentali entro l'orizzonte antropologico si accorda perfettamente col programma umanistico di *Iduna*, oltre che collocarsi sulla scia dell'approfondimento del nesso antropologia-estetica già condotto, ad esempio, da Schiller. Uno spunto preciso per questo scritto sui "tipi umani" può essere venuto a Hölderlin dal breve saggio composto da Goethe nel 1797, ma firmato Goethe-Schiller, e dedicato all'analisi delle differenze tra poesia epica e poesia drammatica. Goethe procede alla enumerazione delle differenze tra i due generi giovandosi di una sorta di esperimento mentale: immagina un mimo e un rapsodo, proto-poeta drammatico il primo e proto-poeta epico il secondo, impegnati nella esecuzione/rappresentazione in pubblico delle loro opere. In base alle differenze di *performance* (moderata, piana, lenta quella del rapsodo, concitata e trascinate quella del mimo) e alle diverse risposte emotive del pubblico (calmo e tranquillo quello che assiste al racconto del

rapsodo, partecipe e turbato quello che assiste al mimo), dunque nel quadro di un'estetica dell'effetto, egli ha modo di enucleare le differenze che corrono tra un'opera epica e una drammatica in generale¹¹¹.

Il procedere hölderliniano è più sistematico e rigoroso rispetto a quello di Goethe, puramente fantastico; il numero di tre a cui è limitato il catalogo dei tipi d'uomo non è casuale, bensì esaurisce l'insieme delle possibili modalità di relazione tra un soggetto e il suo oggetto/mondo: una relazione di unità immediata (carattere naturale), di opposizione diretta (secondo carattere) e di unità mediata, a un piano più alto (terzo carattere). Il Kant della nota al paragrafo 11 della *Critica della ragione pura*, come rileva Peter Szondi, è certamente presente a Hölderlin in questa sua sistematizzazione ternaria¹¹².

Al tipo antropologico naturale (al "tono" naturale, dirà anche Hölderlin) è legata come tipologia d'espressione poetica più congeniale la poesia epica. Tenendo presente questo, le notazioni di Hölderlin nella parte conclusiva di *Ein Wort über die Iliade* sono poetologicamente molto interessanti. Egli scrive infatti:

nessun uomo nella sua vita esteriore può essere ogni cosa nello stesso tempo, [...] per avere un'esistenza e una coscienza nel mondo è necessario determinarsi per qualche cosa, e [...] sono poi la singolarità e le circostanze ciò che in definitiva determinano l'uno verso una certa singolarità e l'altro verso un'altra. Questa singolarità, a dire il vero, è quella che più appare evidente, ma non è detto per questo che altri pregi, di cui avvertiamo la mancanza, manchino del tutto in un carattere tipico, piuttosto rimangono in ombra¹¹³.

In forza dell'analogia tra tipi antropologici e tipi poetici, queste affermazioni significano che in una poesia di un certo genere (che, cioè, illustri una certa modalità di rapporto tra l'uomo e il suo mondo), anche tutti gli altri generi (cioè tutte le altre possibili modalità di relazione) sono avvertibili, benché sullo sfondo.

Discutendo della teoria della poesia consegnata da Hölderlin allo scritto *Il punto di vista da cui dobbiamo considerare l'umanità*, ci si è già chiesti in che modo debba essere "fatto" un *Gedicht*, frutto di un *Bildungstrieb* e perciò come tutti i *Bildungstriebe* provenienti dall'unico *Grund* in sé occulto, per rendere autentica testimonianza della sua origine e, con ciò, contribuire alla realizzazione dello scopo umanistico esplicitato da Hölderlin nelle lettere a Schelling e a Ebel, cioè all'avvicinamento degli uomini tra loro e alla "messa in circolo" dell'anima della comunità. Esso deve avere una "struttura" tale da permettere l'emergenza, accanto alla direzione particolare che lo connota e che è il risultato della peculiare modalità di esplicazione del *Bildungstrieb* secondo il suo specifico tempo e luogo, anche delle altre molteplici direzioni possibili, tutte potenzialmente scaturenti dall'unico *Grund*. Solo a questa condizione, infatti, chiunque si accosti alla poesia, dalla *Bildung* che gli è propria, può riconoscere sé in essa, o meglio: in essa

l'origine germinante da cui anch'egli proviene. Le considerazioni svolte da Hölderlin nei frammenti su Omero, circa le mutue relazioni tra i generi poetici, sono la precisa risposta poetologica all'istanza umanistica e di poesia vivente che anima la sua poetica filosofica. Solo se in ogni genere poetico sono avvertibili sullo sfondo tutti gli altri generi poetici, cioè se in ogni modalità del rapporto soggetto-oggetto risuonano tutte le altre possibili modalità e in ogni tipo antropologico tutti gli altri tipi, si produce una poesia realmente capace di essere comprensibile a tutti, di avvicinare gli uomini tra di loro «senza leggerezza né sincretismo»¹¹⁴.

In effetti, e tornando allo specifico della poesia epica, è possibile notare come nello stesso carattere dell'eroe Achille, unità sensibile visibile del poema, siano simultaneamente presenti tutti e tre i tipi antropologici di base, benché uno dei tre (il terzo, quello ideale) risulti dominante. Hölderlin scrive infatti:

il giovane entra in scena in modo alterno, ora pietoso e vendicativo, ora invece incredibilmente commovente, e alla fine di nuovo terribile, e così per tutto il tempo, fino alla fine, quando, dopo che il suo dolore e la sua collera si sono innalzati fino all'estremo, la tempesta si sfoga dopo uno sconvolgimento terribile e il figlio degli dei, poco prima della sua morte, che egli presagisce, si riconcilia con tutti, anche col vecchio padre Priamo¹¹⁵.

Da questa descrizione non è difficile riconoscere i tipi antropologici, per come li si è delineati in precedenza.

Le polarità attorno a cui si costituisce la poesia vivente, in base a quanto detto sin qui con *Iduna*, sono dunque l'unità e la molteplicità, l'identità e la differenza, il reale e l'ideale. "Vivente" è la poesia dotata di un'interna dinamica di equilibrio tra questi elementi. Resta da vedere come tali polarità si applichino a *La morte di Empedocle*, l'opera che, come si evince dalle dichiarazioni di Hölderlin per la sua rivista, avrebbe dovuto ricoprire un posto centrale in *Iduna* e incarnare nel modo più perfetto la teoria della *lebendige Poësie*.

¹ Sulle riviste letterarie e politiche in Germania per il periodo di cui trattiamo, cfr. P. Hocks - P. Schmidt, *Literarische und politische Zeitschriften 1789-1805*, Stuttgart 1975; Idd., *Index zu den deutschen Zeitschriften der Jahre 1773-1830*, Nendeln 1979, 2 voll.; E. Osterkamp, *Neue Zeiten – neue Zeitschriften. Publizistische Projekte um 1800*, "Zeitschriften für Ideengeschichte", München 1. 2007, 2, pp. 62-78.

² Cfr., tra i contributi critici, G. Mieth, *Das "Iduna"-Projekt*, in Idd., *Friedrich Hölderlin. Zeit und Schicksal. Vorträge 1962-2006*, Würzburg 2007, pp. 86-94; M. Sproll, "...mit platten Füßen im modernen Wasser"? *Zum ästhetischen Programm von Hölderlins Zeitschriftenprojekt "Iduna"*, "Sprache und Literatur", 37, 2006, 1, 97, pp. 32-58; R. Ayrault, *Hölderlin et les premiers romantiques. Sur les project de la revue Iduna en 1799*, "Revue d'Allemagne", 9, 4, 1977, pp. 571-88; U. Gaier-V. Lawitschka-S. Metzger-W. Rapp-V. Waibel, *Hölderlin Texturen 4*, Tübingen 2002, pp. 137-83; M. Sproll, *Zur Chronologie von Hölderlins Werbebriefen an Ebel, Schelling und Goethe für die Zeitschrift "Iduna"*, "Hölderlin-Jahrbuch", 33, 2002/2003 (2004), pp. 259-68.

³ Ciò consente, tra l'altro, di rinnovare le distanze da un'ormai logora immagine di Hölderlin come isolato titano del suo tempo, immagine in gran parte riconducibile alla lettura heideggeriana. Cfr. a proposito E. Förster, nella *Foreword* all'edizione inglese del volume di D. Henrich, *The Course of Remembrance and other Essays on Hölderlin*, Stanford 1997, soprattutto alla p. 4.

⁴ La lettera, del 6 luglio 1799, è indirizzata a Johann Gottfried Ebel, medico e geografo, cui Hölderlin rivolge l'invito a collaborare alla rivista. Per il testo della lettera, cfr. H. F. Weiss, *Eine unbekannter Brief Friedrich Hölderlins an Johann Gottfried Ebel vom Jahre 1799*, cit.

⁵ In L. Zagari, *La città distrutta di Mnemosyne*, cit., p. 166.

⁶ Nel giugno 1799 Hölderlin risiede ormai stabilmente a Homburg vor der Höhe, ospite dell'amico I. von Sinclair. Nel settembre dell'anno precedente era stato costretto ad abbandonare la città di Francoforte, il suo lavoro di precettore e, soprattutto, l'amata Susette Gontard, Diotima. Cfr., in generale per le indicazioni biografiche, *Hölderlin. Eine Chronik in Text und Bild*, a cura di A. Beck e P. Raabe, Frankfurt a. M. 1970.

⁷ In KNAUPP, II, p. 764. Sull'editore Steinkopf di Stuttgart (1771-1852), cfr. U. Gaier-V. Lawitschka-S. Metzger-W. Rapp-V. Waibel, *Hölderlin Texturen 4*, cit., pp. 174-76.

⁸ Cfr. KNAUPP, II, pp. 764-65.

⁹ In KNAUPP, II, p. 764.

¹⁰ Ivi, p. 765.

¹¹ Su Wilhelm Heine (1746-1803) cfr., per le essenziali notizie biografiche, KNAUPP, III, pp. 733-34. L'influenza di Heine sulla poetica hölderliniana è tutt'altro che trascurabile: cfr. a proposito *Das Maß des Bacchanten: Wilhelm Heines Über-Lebenskunst*, a cura di G. Theile, München 1998; M. Baeumer «Eines zu seyn mit Allem». *Heine und Hölderlin*, in Idd. (a cura di), *Heine-Studien*, Stuttgart 1966, pp. 49-91, specificamente sul rapporto tra Heine e Hölderlin; U. Gaier-V. Lawitschka-S. Metzger-W. Rapp-V. Waibel, *Hölderlin-Texturen 3*, Tübingen 1996, alle pp. 185-223. In italiano, C. Magris, *Heine*, Trieste 1966.

¹² Su Karl Friedrich Heidenreich (1764-1801), professore di Filosofia a Leipzig, cfr. *GrStA*, 6, II, p. 740.

¹³ Su Friedrich Bouterwerk (1766-1828), professore di Filosofia ed Estetica a Göttingen, cfr. *GrStA*, 6, II, p. 931. Cfr. anche H. Härtl, "Athenaeum"-Polemiken, in L. Bernd e H.-D. Dahnke (a cura di), *Debatten und Kontroversen. Literarische Auseinandersetzungen in Deutschland am Ende des 18. Jahrhunderts*, Berlin-Weimar 1989, 2 voll., pp. 246-357 e 264.

¹⁴ Friedrich Matthison (1761-1831), poeta lirico legato al classicismo tedesco. Hölderlin lo conosce sin dal 1793, alcuni suoi lavori vengono recensiti in modo abbastanza positivo da A. W. Schlegel su *Athenaeum*.

¹⁵ Karl Philipp Conz (1762-1827), amico d'infanzia di Schiller, *Repetent* di Letteratura greca di Hölderlin, Hegel e Schelling presso lo *Stift* di Tübingen, ha svolto – nonostante il quasi completo oblio della critica – un ruolo essenziale nella storia della letteratura sveva, sullo sfondo del cosiddetto "classicismo svevo" di fine Settecento, oltre che aver rappresentato una figura centrale nella formazione intellettuale e umana di Hölderlin. Cfr. su Conz R. Lamrani, *Karl Philipp Conz (1762-1827). Leben, Werk und literaturgeschichtliche Leistung*, Diss., Leipzig 1982; Idd., *Karl Philipp Conz und Friedrich Hölderlin*, «Weimarer Beiträge», 31, 1985, 1, pp. 141-52; Idd., *Der schwäbische Dichter Karl Philipp Conz (1762-1827) und die französische Revolution*, «Euphorion», 83, 1989, 2, pp. 196-213.

¹⁶ Sigfried Schmid (1774-1859), proprio nel giugno 1799 cadetto presso l'esercito austriaco e poi in Svizzera. Corrispondente epistolare di Hölderlin, che incontra personalmente in una sola occasione traendone una fortissima fascinazione, e di Isaac Sinclair. Cfr. KNAUPP, III, p. 800; *GrStA*, 6, II, p. 931.

¹⁷ Christian Ludwig Neuffer (1769-1839). Fino al 1800 circa uno dei più importanti amici di Hölderlin. Cfr. KNAUPP, III, p. 773.

¹⁸ Moritz August von Thümmel (1738-1817) è autore di un testo intitolato *Viaggio nelle province meridionali della Francia nell'anno 1785-1786 (Reise in die mittäglichen Provinzen von Frankreich)* in 10 voll. pubblicati tra il 1791 e il 1805, ben noto a Hölderlin.

¹⁹ Cfr. KNAUPP, II, pp. 773-74. Cfr. a proposito anche *Texturen 4*, cit., pp. 175-76.

²⁰ *Briefe zur Beförderung der Humanität*, in *Johann Gottfried Herder Werke*, a cura di H. D. Irmischer, 10 voll., vol. 7, Frankfurt a. M. 1991, cfr. soprattutto il commentario di Irmischer alle pp. 817-40. Per la questione del suggerimento, da parte di Steinkopf, della titolazione *humanistisch* accanto a *ästhetisch*, cfr. *Hölderlin-Texturen 4*, cit., p. 153 ss. Anche il nome di *Iduna*, ovviamente, è riferimento herderiano: si tratta del dialogo *Iduna, oder der Apfel der Verjüngung*, pubblicato sulla rivista *Die Horen* nel 1796 (in *Johann Gottfried Herder Werke*,

cit., vol. 8, pp. 155-72), nel quale Herder proponeva un “ringiovanimento” della mitologia poetica tedesca, sostituendo a quella greca i miti di origine nordica, che ai popoli tedeschi risulterebbero meno estranei, perché più radicati nella loro storia e nella loro tradizione.

²¹ Qui il riferimento hölderliniano è senz'altro ad *Athenäum*, organo del circolo proto-romantico jense (*Athenaeum* (1798-1800). *La rivista di August Wilhelm Schlegel e Friedrich Schlegel*, prima versione integrale a cura e con introduzione di G. Cusatelli, traduzioni, note, apparato critico di E. Agazzi e D. Mazza, Milano 2000). Se andiamo al frammento 116, vi leggiamo che fine della nuova poesia di cui *Athenäum* si fa promotrice è «riunire nuovamente tutti i distinti generi della poesia e mettere a contatto la poesia con la filosofia e la retorica [...] ora mescolare ora fondere poesia e prosa, genialità e critica, poesia d'arte e poesia naturale, rendere viva e sociale la poesia e far poetiche la vita e la società». Le istanze degli Schlegel sono piuttosto affini a quelle hölderliniane (conciliare filosofia e poesia, scienza e vita, reale e ideale) e in effetti, nella lettera a Steinkopf, Hölderlin riconosce che «un'impresa simile è stata tentata di recente». Con esiti a suo parere poco felici, però: gli Schlegel, benché animati da ottimi intenti, hanno mancato «della necessaria imparzialità», cioè hanno ecceduto, esagerato, prodotto una letteratura che, spinta all'eccesso dei toni e dei modi, ha finito per rendersi incomprensibile ai più, dunque – in base all'equazione hölderliniana per cui “vivente” significa anzitutto “condivisibile” e “condiviso” – “morta”, priva di *Lebendigkeit*. Questa mancanza di misura e di equilibrio è la principale delle critiche mosse in generale da Hölderlin ai proto-romantici. Per una prima introduzione alla questione del rapporto tra Hölderlin e il circolo proromantico di Jena, cfr., con posizioni divergenti l'uno dall'altro: R. Ayrault, *Hölderlin et les premiers romantiques. Sur les project de la revue Iduna en 1799*, cit.; S. Roth, *Friedrich Hölderlin und die deutsche Frühromantik*, Stuttgart 1991; M. Cometa, *Iduna. Mitologie della ragione*, Palermo 1984.

²² In KNAUPP, II, pp. 777-78. Sul concetto di *Popularität*, che compare nella lettera, cfr. *Hölderlin-Texturen* 4, cit., pp. 149-53.

²³ Gottlieb Konrad Pfeffel (1736-1809), poeta di favole ed epigrammi legato all'indirizzo didattico-illuminista.

²⁴ Johann Daniel Falk (1768-1826). Contrariamente a quanto poteva sperare Steinkopf, c'erano ben poche possibilità che Falk comparisse in una rivista letteraria a fianco degli Schlegel, sia che si fosse trattato del più conciliante August o dell'irruente Friedrich. Infatti (H. Härtl, “*Athenaeum*”-Polemiken, in L. Bernd – H.-D. Dahnke (a cura di), *Debatten und Kontroversen*, cit., p. 312 ss.) Falk con la quinta annata del suo “*Taschenbuch für Freunde des Scherzes und der Satire*”, nell'autunno del 1800, cercò attivamente di mettere l'opinione pubblica contro il circolo proromantico.

²⁵ August Gottlieb Meissner, dal 1785 al 1805 professore di Estetica e di Lettere classiche a Praga.

²⁶ August Heinrich Julius Lafontaine (1758-1831). Su Lafontaine cfr. l'articolo niente affatto entusiastico di A. W. Schlegel nel primo fascicolo di *Athenaeum*, tr. it. cit., *Contributi alla critica della letteratura d'oggi*, soprattutto alle pp. 110-18. Che neppure Hölderlin amasse Lafontaine – benché come detto, Steinkopf gli proponga di invitarlo a collaborare a *Iduna* – ci è confermato indirettamente da un ironico giudizio di Susette Gontard sulla produzione del prolifico scrittore berlinese: cfr. KNAUPP, II, p. 754.

²⁷ In KNAUPP, II, p. 784.

²⁸ Cfr. per tutto questo M. Sproll, *Zur Chronologie von Hölderlins Werbebriefen an Ebel, Schelling und Goethe für die Zeitschrift “Iduna”*, “*Hölderlin-Jahrbuch*”, 33, 2002/2003 (2004), pp. 259-68. L'autrice dimostra sulla base di dati filologici e grafologici la plausibilità della tesi della «lettera circolare» e, con riferimento alle suddette epistole a Goethe, Schelling, Ebel, rivede la vecchia cronologia facente capo ad A. Beck. Sulla base del nuovo ordinamento cronologico proposto dalla Sproll, la lettera a Schelling precede quella a Ebel, ed entrambe seguono l'abbozzo a Goethe.

²⁹ In KNAUPP, II, p. 796.

³⁰ Cfr. a proposito G. Moretti, *Goethe, Hölderlin e l'essenza della poesia. Breve storia di un'incomprensione*, in *Arte, scienza e natura in Goethe*, Torino 2005, pp. 311-23. Sul rapporto tra Hölderlin e, in generale, il classicismo di Weimar goethiano-schilleriano, cfr. F. Strack, *Von Goethe und Schiller verkannt und gegängelt?: Hölderlins Auseinandersetzung mit der Weimarer Klassik*, “*Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts*”, Tübingen 2001, pp. 122-50.

³¹ Cfr. la massima goethiana in J. W. Goethe, *Massime e riflessioni*, intr., tr. it. e note di S. Giammetta, Milano 2001, alla p. 194: «Arte: un'altra natura, anche misteriosa, ma più comprensibile; giacché scaturisce dall'intelletto».

³² Forse non era ignoto a Hölderlin lo scritto goethiano sulla metamorfosi della piante nella sua prima edizione del 1790, *J.W. Von Goethe Herzoglich Sachsen-Weimarischen Geheimenraths Versuch die Metamorphose der Pflanzen zu erklären*, pubblicato a Gotha, se è vero che in una lettera al fratello dell'11 febbraio 1796 afferma: «Auf den Sommer werd'ich mich wohl auch einmal auf Botanik legen», KNAUPP, II, p. 613.

³³ Cfr. la *Einleitung in die Propyläen*, in *Goethes Werke*, Hamburger Ausgabe in XIV Bände, Band XII: *Schriften zur Kunst, Schriften zur Literatur, Maximen und Reflexionen*, Hamburg 1953, pp. 38-55. Cfr. in merito le pagine che ai *Propyläen* goethiani dedica U. Gaier in *Texturen* 4, pp. 143-47.

³⁴ Su questo, cfr. *Humanismus? Goethe e dopo*, a cura di U. Curi, Venezia 1984, specialmente gli articoli di R. Bodei, *Ai confini dell'umanità. Sviluppi e limiti delle facoltà umane in Goethe*, alle pp. 19-30, e di T. Metscher, *Goethe e il significato attuale dell'idea di umanesimo*, alle pp. 71-94.

³⁵ La traduzione italiana dello scritto di Moritz (*Sull'imitazione formatrice del bello*) è in K. Ph. Moritz, *Scritti di estetica*, a cura di P. D'Angelo, Palermo 1990, pp. 65-93.

³⁶ In *Hölderlin-Texturen* 4, cit., p. 148.

³⁷ In Goethe-Schiller, *Carteggio*, a cura di A. Santangelo, Einaudi 1946, pp. 168-81, traduzione leggermente modificata. Cfr. *Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe*, cit., vol. I, p. 382.

³⁸ In KNAUPP, II, pp. 792-94.

³⁹ Ivi, p. 803.

⁴⁰ *Ibid.*

⁴¹ «*Er bittet ihn, sich des durch Herder so in Mißkredit gekommen Worts Humanität zu enthalten*», *ibidem*. È assai probabile che qui Schelling, già a quest'epoca vicino al circolo proto-romantico jense dei fratelli Schlegel, faccia riferimento alla polemica innescata da Herder con l'ottava sezione dei suoi *Briefe zu Beförderung*, dedicata alla discussione della poesia tedesca antica e contemporanea. Nella lettera 107, intitolata *Resultat der Vergleichung der Poesie verschiedener Völker alter und neuer Zeit*, Herder pronuncia parole poco benevole nei confronti di Friedrich Schiller e Friedrich Schlegel, intesi in quanto autore, l'uno, del *Saggio sulla poesia ingenua e sentimentale* e l'altro dello *Studio sulla poesia greca*. Il seguito di questa polemica è il raffreddamento dei rapporti tra i tre (Herder, Schiller e Schlegel), con l'interruzione delle collaborazioni herderiane per *Die Horen*. Cfr. J. G. Herder, *Briefe zu Beförderung der Humanität*, in *Johann Gottfried Herder Werke*, cit., sul concetto di *Humanität*, cfr. il commentary di H. D. Irmscher, ivi, alle pp. 817-37; e W. Dobbek, J. G. Herders *Humanitätsidee als Ausdruck seines Weltbildes und seiner Persönlichkeit*, Braunschweig - Berlin - Hamburg 1949.

⁴² Cfr. M. Franz, *Schelling und Hölderlin – ihre schwierige Freundschaft und der Unterschied ihrer philosophischen Position um 1796*, “*Hölderlin-Jahrbuch*”, 31, 1998/99 (2000), pp. 75-98. Sulla questione, cfr. anche G. Schmidlin, “*Die Psyche unter Freunden*”. *Hölderlins Gespräch mit Schelling*, “*Hölderlin-Jahrbuch*”, 1975-77, pp. 303-27.

⁴³ In KNAUPP, II, pp. 462-63.

⁴⁴ Ivi, pp. 604-05.

⁴⁵ Ivi, pp. 614-15.

⁴⁶ Ivi, pp. 697-98.

⁴⁷ G. W. F. Hegel, *Epistolario. I. 1785-1808*, a cura di P. Manganaro, Napoli 1983, p. 106.

⁴⁸ Ivi, p. 111, «Dal fatto che non ti scriva [Hölderlin] non devi inferire un raffreddamento della sua amicizia, perché essa non è certamente diminuita e il suo interesse per le idee cosmopolite, come mi sembra, cresce continuamente».

⁴⁹ In KNAUPP, II, p. 605.

⁵⁰ Ivi, p. 615. Schelling viene invitato da F. I. Niethammer, professore a Jena e antico *Stifter* di Tübingen, a collaborare al “*Philosophisches Journal*” nel 1795; proprio nel *Journal* appaiono i *Briefe*, la prima parte alla fine del 1795 e la seconda parte nella primavera del 1796.

⁵¹ F. W. J. Schelling, *Lettere filosofiche su dommatismo e criticismo. Nuova deduzione del diritto naturale*, a cura di G. Semerari, Firenze 1958.

⁵² F. W. J. Schelling, *Sulla possibilità di una forma della filosofia in generale*, a cura di L.V. Distaso, Roma 2005.

⁵³ In KNAUPP, II; cfr. KNAUPP, II, pp. 568-69. Sulla questione della ricezione hölderliniana di Fichte, il lavoro più esaustivo è quello di V. Waibel, *Hölderlin und Fichte. 1794-1800*, Paderborn 2000.

⁵⁴ Cfr. per tutto questo, il poderoso studio di D. Henrich, *Der Grund im Bewußtsein. Untersuchungen in Hölderlins Denken (1794-1795)*, Stuttgart 1992.

⁵⁵ *Ältestes Systemprogramm des deutschen Idealismus*, in C. Jamme - H. Schneider [a cura di], *Mythologie der Vernunft. Hegels "Ältestes Systemprogramm" des deutschen Idealismus*, Frankfurt a.M. 1984, tr. it. in F. Hölderlin, *Scritti di estetica*, a cura di R. Ruschi, Milano 1996, pp. 161-63, nuova edizione, traduzione e commento a cura di L. Amoroso: G. W. F. Hegel (?), F. W. J. Schelling (?), F. Hölderlin (?), *Il più antico programma di sistema dell'idealismo tedesco*, Pisa 2007. La letteratura sul *Programm*, specie in relazione alle complesse questioni di attribuzione, è vasta; in italiano, per una ricostruzione della storia del testo, per un'analisi dei suoi contenuti e degli sviluppi della tematica della "mitologia della ragione" anche nella filosofia contemporanea (la cosiddetta *Mythos-Debatte*), cfr. M. Cometa, *Iduna. Mitologie della ragione*, Palermo 1984; Aa. Vv., *Mitologie della ragione. Letterature e miti dal Romanticismo al Moderno*, Pordenone 1989.

⁵⁶ KNAUPP, II, p. 793.

⁵⁷ Scrive Rapp, in *Texturen* 4, cit., p. 163, a parziale "giustificazione" di Hölderlin: «wie weit der Freund bei der Planung des Athenaeum involviert war, konnte er [Hölderlin, n.b.] nicht wissen».

⁵⁸ Ciò significa la notazione hölderliniana per cui «il genio senza materia non può sussistere senza esperienza e l'esperienza priva di anima non può senza genio» e anche «l'arte organizzante e l'impulso formativo, dal quale essa scaturisce, non possono sussistere e non sono pensabili senza il loro elemento interiore, la disposizione naturale, il genio, e senza quello esteriore, cioè l'esperienza e il sapere storico». Cfr. KNAUPP, II, pp. 793-94.

⁵⁹ J. G. Herder, *Werke*, a cura di W. Pross, 3 voll. in 4 tomi, vol. 3, tomo 1: *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit*, München-Wien 2002. Delle *Ideen* esiste una traduzione parziale ad opera di V. Verra, *Idee per la filosofia della storia dell'umanità*, Bologna 1971, dalla quale citiamo.

⁶⁰ J. G. Herder, *Dio. Dialoghi sulla filosofia di Spinoza* (titolo originale: *Gott. Einige Gespräche über Spinoza's System; nebst Shaftesburi's Naturbymnus*, 1800, prima edizione del 1787 riportata in J. G. Herder, *Werke*, cit., *Gott. Spinoza-Gespräche*, vol. 2, pp. 733-843), traduzione, prefazione e note di I. Perini Bianchi, saggio introduttivo di M. C. Barbetta, Milano 1992. Sui *Dialoghi*, cfr. M. C. Barbetta, *Dalla «sostanza unica» spinoziana alla «forza organica»: una lettura del Gott di Herder*, "Quaderni di lingue e letterature", Verona, 16 (1991), pp. 25-39, uno dei pochissimi testi – forse l'unico, in lingua italiana – che abbia approfondito l'interessante nodo di cartesianismo, spinozismo e leibnizianismo nel testo herderiano attorno alla nozione di "forza organica".

⁶¹ J. G. Herder, *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit*, cit., pp. 158-159, tr. it. cit. p. 133.

⁶² Cfr. KNAUPP, II, p. 62. Sull'influenza di Herder su questo breve testo programmatico, cfr. M. Cometa, *Palingenesi e mito in Friedrich Hölderlin e nel preromanticismo*, in Id., *Il romanzo dell'Infinito*, Palermo 1990, pp. 87-131, p. 115.

⁶³ Su questo, cfr. V. Verra, *Linguaggio, mito e storia. Studi sul pensiero di Herder*, a cura di C. Cesa, Pisa 2006, pp. 188-92.

⁶⁴ R. Haym, *La scuola romantica*, cit., p. 628.

⁶⁵ J. G. Herder, *Gott*, cit., p. 762 («Spinoza's Zeiten waren die Kindheit der Naturkunde, ohne welche die Metaphysik Luftschlösser baut»), tr. it. cit., p. 118. Importante, nell'ottica del discorso che stiamo qui svolgendo, anche la posizione herderiana circa il rapporto che sussiste tra leggi scientifiche e mitologia, qual è esposto in *Gott*, cit., p. 774, tr. it. cit., alle pp. 129-30. Herder svolge un parallelo tra la raffigurazione mitologica della dea Nemese e la legge di Lambert circa la ricostituzione del principio dell'equilibrio nei fenomeni naturali, intendendo la prima come una esposizione semplificata, ma attraente e persuasiva, della seconda.

⁶⁶ Nell'*Introduzione al System des transzendentalen Idealismus* (1800), *Sistema dell'idealismo trascendentale*, ad esempio: «Fare dell'oggettivo il primo e derivarne il soggettivo è [...] compito della filosofia della natura. Se dunque una filosofia trascendentale esiste, le resta solo l'opposta direzione: procedere dal soggettivo, come dal primo e assoluto, e farne scaturire l'oggettivo. Filosofia della natura e filosofia trascendentale si sono dunque distinte secondo le due possibili direzioni della filosofia e, se ogni filosofia deve prefiggersi di o trarre dalla natura un'intelligenza, o di trarre dall'intelligenza una natura, allora la filosofia trascendentale, cui spetta quest'ultimo compito, è l'altra scienza fondamentale necessaria della filosofia», F. W. J. Schelling, *System des transzendentalen Idealismus*, tr. it. a cura di G. Boffi, *Sistema dell'idealismo trascendentale*, Milano 1997, pp. 57-59.

⁶⁷ Che il Kant della *Critica del giudizio* sia all'origine delle discussioni romantiche sul

rapporto tra spirito e natura è quanto rileva, ad esempio, F. Desideri in *Spirito e Natura*, in Id., *Il velo di Iside. Coscienza, messianismo e natura nel pensiero romantico*, Bologna 1997, specialmente alle pp. 69-76.

⁶⁸ L'identità della "via in alto" e della "via in basso" è immagine eraclea («la via in alto e la via in basso sono lo stesso», in G. Colli, *La sapienza greca. III*, Milano 1980). Essa ricorre anche in un importante passaggio novalisiano dai *Fichte-Studien* degli anni 1795-1796: cfr. Novalis, *Opera filosofica*, I, ed. it. a cura di G. Moretti, Torino 1993, p. 156.

⁶⁹ Cfr. in merito lo studio di V. Verra, *Dopo Kant. Il criticismo nell'età preromantica*, Torino 1957.

⁷⁰ J. G. Ebel (1764-1830), medico, geografo, naturalista, fa la conoscenza di Hölderlin già dal giugno del 1795 e intercede per lui ai fini dell'ottenimento del posto di precettore presso i Gontard di Francoforte. Sempre un rapporto di rispettosa e deferente distanza tra Hölderlin e Ebel, soprattutto da parte di Hölderlin (ben testimoniato dal tono delle missive che si scambiano), benché Ebel sia solo sei anni più vecchio del poeta.

⁷¹ Cfr. H. F. Weiss, *Ein unbekannter Brief Friedrich Hölderlins an Johann Gottfried Ebel vom Jahre 1799*, cit., che edita il testo e fornisce le essenziali coordinate biografiche del destinatario.

⁷² M. Sproll ha appurato, sulla base di indagini filologiche e grafologiche, che a fungere da modello a Hölderlin per la stesura a Ebel è stata la lettera a Schelling, che dunque la precede cronologicamente. Cfr. M. Sproll, *Zur Chronologie von Hölderlins Werbefriese an Ebel, Schelling und Goethe*, cit.

⁷³ Cfr. per il testo H. F. Weiss, *Ein unbekannter Brief Friedrich Hölderlins an Johann Gottfried Ebel vom Jahre 1799*, cit.

⁷⁴ Per favorire il raggiungimento di questo obiettivo, i *Meisterwerke* dei quali s'intende discutere in *Iduna* devono essere illustrati in maniera adeguata, secondo il programma di quella che, esposta da Hölderlin nelle sue linee fondamentali, chiameremo "critica umanistica". Hölderlin precisa che i classici, dei quali la rivista discuterà, verranno trattati in modo da eliminarne o almeno limitarne l'eventuale elemento "positivo" (dunque: preservarne la *Lebendigkeit*), correggerne le unilateralità, le particolarità che, per l'eccesso di *principium individuationis*, possono risultare sgradevoli o ostiche ai lettori moderni. Così "filtrati", i *Meisterwerke* potranno essere più facilmente recepiti dal pubblico. Ricordiamo che, nella lettera programmatica a Neuffer del 4 giugno, Hölderlin aveva manifestato il desiderio di trattare, in *Iduna*, di numerosi autori antichi e moderni e delle loro opere più rappresentative, in forma di critiche e recensioni: così per Omero, Saffo, Eschilo, Orazio, Shakespeare, Rousseau ecc. Cfr. KNAUPP, II, pp. 764-65.

⁷⁵ Johann Neeb (1767-1843), professore di filosofia a Mainz. Cfr. *Texturen* 4, cit., pp. 177-83.

⁷⁶ Cfr. KNAUPP, II, pp. 803-04.

⁷⁷ Ivi, p. 824-26. La traduzione è di E. Mandruzzato nel volume *Diotima e Hölderlin. Lettere e poesie*, Milano 1979, pp. 103-04.

⁷⁸ Solo in scritti alla madre e alla sorella, però, che Hölderlin evidentemente voleva disilludere quanto più tardi possibile.

⁷⁹ In KNAUPP, II, p. 827.

⁸⁰ Tra l'altro già opinabile, per quel che riguarda il termine utilizzato da Mieth (*synkretistisch*), in base alla lettera hölderliniana: «ohne Synkretismus», infatti, si dice nei vari *Werbefriese* per *Iduna*, per definire la modalità di avvicinamento e di relazione tra gli uomini che la rivista avrebbe dovuto favorire.

⁸¹ G. Mieth, *Das "Iduna"-Projekt*, cit.: «Es ging um nicht weniger als um eine Zeitschrift, die neuerdings wiederum vereinigend, synkretistisch wirken sollte», p. 123. M. Sproll in "... mit platten Füßen im modernen Wasser"? *Zum ästhetischen...*, cit., prende posizione contro tale lettura: «Ein synkretistisches Unterfangen lag ihm dabei fern. Hölderlin hat sein ästhetisches Programm als Konkurrenz zu anderen Literaturzeitschriften konzipiert und wollte von Anfang an mit ihm reüssieren», alla p. 34.

⁸² L'attestazione di Hölderlin di un ultimo atto lì per essere portato a termine è, poi, problematicissima. Cfr. KNAUPP, II, p. 764.

⁸³ G. Mieth, *Das "Iduna"-Projekt*, cit., p. 120.

⁸⁴ Ci restano, dei saggi destinati da Hölderlin a *Iduna* e che egli aveva già pronti, il saggio *Der Gesichtspunct aus dem wir das Altertum anzusehen haben* e due piccoli saggi su Omero e la differenza dei generi poetici. Non convince la posizione degli autori di *Hölderlin-Texturen* 4, p. 166 ss., che fa rientrare anche i saggi homburghesi e stuttgartiani (ad esempio

lo *Über die Verfahrungsweise des poetischen Geistes*) tra gli scritti pensati da Hölderlin per comparire sulle pagine di *Iduna*.

⁸⁵ In KNAUPE, II, p. 62

⁸⁶ *Ibid.*

⁸⁷ Nella lettera al fratello Karl del 4 giugno 1799 il *Grund aller Bildungstriebe* assume precisamente il volto della *Natur*, svelando così l'implicito ontologico-metafisico già presente ne *Sul punto di vista*: «Vedi, caro, che ti ho montato il paradosso per cui l'impulso artistico e formativo con tutte le sue modificazioni e degenerazioni è un vero e proprio servizio che gli uomini rendono alla Natura. Ma siamo già da lungo tempo concordi sul fatto che i fiumi erranti delle attività umane sfociano tutti nell'oceano della natura, così come da essa scaturiscono», in KNAUPE, II, pp. 769-70.

⁸⁸ Cfr. su questo A. Thomasberger, in *Der Gesichtspunct aus dem wir das Altertum anzusehen haben. Grundlinien des Hölderlinischen Traditionsverständnisses*, "Hölderlin-Jahrbuch", 24, 1984/86 (1986), pp. 189-94. Le lettere a Böhlendorff sono riportate in KNAUPE, II, alle pp. 912-14 e 920-22.

⁸⁹ L. Zagari, *La città distrutta di Mnemosyne...*, cit., p. 168.

⁹⁰ In KNAUPE, II, p. 62.

⁹¹ Ivi, pp. 62-63. Cfr. anche la lettera di Hölderlin a Neuffer del 3 luglio 1799, su *Emilie*, l'elegia da poco composta e che Hölderlin probabilmente destinava alle pagine di *Iduna*: «io sento e vedo sempre più come noi oscilliamo tra due estremi: l'assenza di regole – e la cieca sottomissione alle vecchie forme, la costrizione a ciò connessa e il falso utilizzo [...]. L'epoca ha gettato su di noi un così grande carico di impressioni, che, come io sento ogni giorno di più, soltanto attraverso una lunga attività, portata avanti sino alla vecchiaia, e attraverso seri tentativi sempre nuovi, noi potremo forse alla fine produrre ciò a cui la natura ci ha anzitutto destinato e che forse sotto altre condizioni sarebbe potuto maturare prima, ma difficilmente così perfetto», in KNAUPE, II, p. 780-83.

⁹² Ivi, p. 63.

⁹³ Ivi, pp. 793-94.

⁹⁴ Lettera di Hölderlin a Böhlendorff, 4 dicembre 1801, in KNAUPE, II, pp. 712-13.

⁹⁵ J. F. Blumenbach, *Über den Bildungstrieb und das Zeugungsgeschäfte*, Göttingen 1781, ristampa a cura di L. V. Karolyi, Stuttgart 1971, tr. it. a cura di A. De Cieri, *Impulso formativo e generazione*, Salerno 1992. Sul concetto di *Bildungstrieb*, cfr. S. Fabbri Bertoletti, *Impulso formazione e organismo. Per una storia del concetto di Bildungstrieb nella cultura tedesca*, Firenze 1989; U. Enke, *Der «Trieb in uns, das Ungebildete zu bilden...»*. *Der Begriff "Bildungstrieb" bei Blumenbach und Hölderlin*, "Hölderlin-Jahrbuch", 30, 1996/97 (1998), pp. 102-18; Aa. Vv., *Hölderlin-Texturen 4*, cit., pp. 195-229; F. Moiso, *Preformazione ed epigenesi nell'età goethiana*, in *Il problema del vivente tra Settecento e Ottocento. Aspetti filosofici, biologici e medici*, a cura di V. Verra, Roma 1992, pp. 119-220.

⁹⁶ J. F. Blumenbach, *Impulso formativo e generazione*, tr. it. cit., p. 112.

⁹⁷ I paragrafi 31-35 del testo di Blumenbach sono dedicati all'applicazione della teoria dell'impulso formativo al caso dei mostri e dei bastardi, da sempre *punctum dolens* della teoria della preformazione. In forza della permeabilità del *Bildungstrieb* alle influenze provenienti dall'esterno, e dunque della sua degenerabilità, mostri e bastardi si spiegano come deviazioni dell'impulso dal suo corso originario per cause accidentali. Del resto, Blumenbach individua una singolare uniformità nell'operato della natura anche nei casi di mostruosità, che sembrano essere essi stessi vincolati a leggi determinate e precise, ed euristicamente risultano dunque una specie di prova per opposizione, o *ex negativo*, del *Bildungstrieb* medesimo. È interessante notare come anche Hölderlin, nella sua assunzione del concetto di *Bildungstrieb* entro la sfera della teoria della cultura in generale e della produzione poetica in particolare, faccia leva sulle deviazioni e gli erramenti del *Bildungstrieb* proprio in senso euristico, per una migliore comprensione del suo corso corretto ed efficace.

⁹⁸ Cfr. I. Kant, *Kritik der Urteilskraft* (1790), tr. it. a cura di L. Amoroso, *Critica della capacità di giudizio*, Milano 1995, p. 719 ss. Nota Fabbri Bertoletti in *Impulso formazione organismo*, cit.: «non pare troppo azzardata l'ipotesi che gran parte del mondo culturale dell'epoca sia venuta a conoscenza del concetto di *Bildungstrieb* primariamente, se non soltanto, attraverso il paragrafo 81 della *Critica del giudizio*», p. 49. Sul Kant della *Critica della capacità di giudizio*, per lo specifico dei suoi rapporti con famosi esponenti delle scienze naturali del suo tempo come Linneo e lo stesso Blumenbach, cfr. S. Marcucci, *Aspetti epistemologici della finalità in Kant*, Firenze 1972. Per una lettura in chiave epistemologica della terza critica, E. Garroni, *Estetica ed epistemologia. Riflessioni sulla «Critica del giudizio»*, Roma 1976.

⁹⁹ Su queste questioni in Kant, e in particolare sulla natura empirica, contingente, congetturale del giudizio di gusto, in quanto *Übergang* tra il dominio della necessità naturale e quello della libertà (in ciò analogo al "giudizio" che afferma un *Bildungstrieb* nella natura, *Übergang* tra meccanicismo e teleologia, in base della teoria di Blumenbach), cfr. F. Desideri, *Passaggio estetico. Saggi kantiani*, Genova 2003.

¹⁰⁰ Cfr. per questo il volume più volte ricordato di P. Szondi, *Antico e moderno nell'estetica dell'età di Goethe*, cit., specie l'intr. di R. Bodei, *La storicità del bello, ibi*, pp. 9-22.

¹⁰¹ Cfr. J. W. Goethe, *La metamorfosi delle piante*, a cura di S. Zecchi, Parma 2005³, soprattutto l'introduzione di S. Zecchi *Il tempo e la metamorfosi*, alle pp. 9-28. Sulla morfologia goethiana, nelle scienze della natura e nella poetologia, cfr. P. Giacomoni, *Le forme e il vivente. Morfologia e filosofia della natura in J.W. Goethe*, Napoli 1993. Goethe dedica al *Bildungstrieb* blumenbachiano un piccolo saggio, scritto tra il settembre del 1817 e il 25 maggio del 1818, che sistematizza una conoscenza del testo più antica, precedente alla pubblicazione della *Critica della capacità di giudizio* kantiana.

¹⁰² Omero e la poesia omerica sono temi tipici della disputa tra antichi e moderni già dal tempo dell'accendersi della *querelle* in Francia al volgere del secolo, tra Sei- e Settecento. Per la centralità della *querelle* su Omero, una piccola *querelle* dentro alla *querelle*, cfr. J.R. Armogathe, *Le api e i ragni. La disputa degli Antichi e dei Moderni*, Milano 2005, una riduzione di *La Querelle des Anciens et des Modernes*, edizione e note di A.-M. Lecoq, con un saggio introduttivo di M. Fumaroli e postfazione di J.-R. Armogathe, Paris 2001. cit.. Sull'importanza della figura di Omero in Hölderlin, cfr. Beissner, *Friedrich Hölderlin. Reden und Aufsätze*, Weimar 1961 (seconda edizione del 1969), *An Kallias. Ein Aufsatz Hölderlins über Homer*, pp. 31-51.

¹⁰³ I due titoli non rispecchiano il contenuto dei frammenti se non scambiandosi l'uno con l'altro: *Ein Wort über die Iliade* parla dei diversi modi di poetare, *Über die verschiedenen Arten, zu dichten* di poesia epica.

¹⁰⁴ In KNAUPE, II, p. 69.

¹⁰⁵ Ivi, p. 70: come accade, ad esempio, quando si passa dal genere epico a quello tragico. Sul carattere della poesia epica, in particolare sulla sua moderazione e sul fatto che il susseguirsi degli episodi non deve mai essere, in essa, troppo rapido, vanno tenute presenti le indicazioni di Goethe e Schiller nel breve testo sulla poesia epica e drammatica del 1797, *Über die epische und dramatische Dichtung*. In esso, i due poeti distinguono l'epica dalla poesia drammatica soprattutto per la presenza, nell'epica, di cosiddetti «elementi ritardanti», tali cioè da deviare il lineare corso dell'azione, appunto ritardandone la risoluzione e, con ciò, impedendo al suo corso di farsi troppo veloce.

¹⁰⁶ Ivi, p. 70.

¹⁰⁷ Il frammento cui mi riferisco è in KNAUPE, II, p. 110: «Il poeta tragico fa bene a studiare il lirico, il lirico l'epico, l'epico il tragico. Poiché nel tragico sta il compimento dell'epico, nel lirico il compimento del tragico, nell'epico il compimento del lirico. Se infatti il compimento di ciascuno è un'espressione mista di tutti, tuttavia è solo uno dei tre lati, in ciascuno, ad essere il più evidente».

¹⁰⁸ In merito alla questione, cfr. Goethe e Schiller nel loro carteggio: la determinazione a un certo genere, per il poeta, giunge «dall'esterno», cioè come risposta a istanze che gli derivano dal *Wirkungskreis* all'interno del quale egli è inserito. Cfr. la lettera di Goethe a Schiller del 27 dicembre 1797: «Purtroppo noi moderni siamo nati poeti occasionalmente, e ci tormentiamo intorno a tutti i generi poetici, senza sapere bene quello che facciamo. Perché, se non erro, le vocazioni specifiche dovrebbero venirci dall'esterno, e l'occasione determinare l'ingegno», in Goethe-Schiller, *Carteggio*, cit., p. 221 (in *Briefwechsel zwischen Goethe und Schiller*, cit., pp. 457-58).

¹⁰⁹ Il male, «woran wir Modernen alle leiden: an der Wahl des Gegenstands», in *Briefwechsel zwischen Goethe und Schiller*, cit., p. 391, tr. it. in Goethe-Schiller, *Carteggio*, cit., p. 187.

¹¹⁰ In KNAUPE, II, p. 66.

¹¹¹ La traduzione del testo *Über epische und dramatische Dichtung*, del 1797, *Sulla poesia epica e drammatica*, è in Goethe-Schiller, *Carteggio*, cit., alle pp. 215-18, il testo tedesco è in F. Schiller, *Vom Pathetischen und Erhabenen. Schriften zur Dramentheorie*, Stuttgart 1970, alle pp. 101-103; cfr., in merito, P. Szondi, *Poetica e filosofia della storia...*, cit., p. 142 ss.

¹¹² Cfr. I. Kant, *Critica della ragione pura*, a cura di P. Chiodi, Torino 1967, paragrafo 11 (subito dopo la presentazione della tavola delle categorie): «in ogni classe il numero delle categorie è sempre uguale e cioè tre. Il che fa riflettere, perchè solitamente ogni divisione a priori per concetti dev'essere una dicotomia. Al che va ancora aggiunto il fatto che la terza

categoria nasce sempre dal collegamento della seconda con la prima della sua classe», p. 149.

¹¹³ In KNAUPP, II, p. 67.

¹¹⁴ «ohne Leichtsin und Synkretismus», KNAUPP, II, p. 793.

¹¹⁵ Ivi, p. 65.

II – Empedocle

Dis ist die Zeit der Tragödien nicht mehr

L'assoluto è la notte, e la luce è più giovane della notte; la loro distinzione, così come l'emergere della luce dalla notte, è un'assoluta differenza – il nulla è il primo, dal quale è emerso ogni essere e ogni molteplicità del finito. Ma in ciò consiste il compito della filosofia: nell'unificare questi presupposti, porre l'essere nel non-essere – come divenire, la scissione nell'assoluto – come manifestazione di esso, il finito nell'infinito – come vita.

G. W. F. Hegel, *Differenza tra il sistema di Fichte e di Schelling*

Per un certo arco di tempo, Hölderlin ha ritenuto che il genere più calzante all'ideale di poesia vivente esposto da *Iduna* fosse quello tragico-drammatico e la tragedia *Der Tod des Empedokles*, originariamente destinata alla rivista, l'opera meglio attrezzata ad assolvere all'importante compito. Certamente lo avrà indotto a queste considerazioni l'esempio altissimo della tragedia greca classica e soprattutto il tentativo lessinghiano di rifondazione della drammaturgia tedesca e di promozione dell'unità culturale tedesca attraverso il dramma ¹. Dell'*Empedokles* ci restano tuttavia solo frammenti, in tre differenti stesure, e scritti teorici di ardua intelligibilità a postillare il passaggio da una stesura all'altra.

Occorre riflettere su questo fallimento della tragedia hölderliniana e sul conseguente abbandono da parte del poeta del genere tragico, almeno sino alla prova delle traduzioni di *Edipo* e *Antigone*, le quali non sono più, però, tragedia elaborata “in proprio”, bensì tentativo riabilitativo della grecità dai suoi stessi errori e dalle sue inconsce rimozioni ².

Quanto intendiamo sostenere è che questo fallimento (per il quale si sono fornite molte spiegazioni, di ordine politico, drammatico, filosofico ecc.) sia da ricondurre a difficoltà interne alla poetica di *Darstellung* del vivente. Andando avanti nella stesura della sua tragedia, cioè, Hölderlin si rende infine conto che il genere tragico-drammatico, che aveva considerato il più efficace, è in realtà inabile a soddisfare le istanze della sua poetologia filosofica.

Dis ist die Zeit der Tragödien nicht mehr, parafrasando Empedocle. E non solo per il ben noto motivo della “morte della tragedia” in epoca

moderna, di cui pure occorre tenere conto ³, ma per esigenze precise dell'estetica e poetologia di Hölderlin.

1. Il progetto dell'Empedokles

La prima dichiarazione esplicita di un'intenzione "tragica" in Hölderlin è nella lettera del 10 ottobre 1794 all'amico Neuffer, da Waltherhausen. Il giovane poeta, mentre lamenta il corso faticoso dell'*Hyperion* da poco intrapreso, rivela di aver a cuore, accanto al romanzo, anche il progetto di un dramma sulla *Morte di Socrate* ⁴.

Quest'ispirazione socratica (probabilmente debitrice all'*Apologia* o al *Fedone* platonici) non viene tuttavia ulteriormente perseguita. Infatti, nella lettera al fratello dell'agosto 1797, Hölderlin torna sull'interesse tragico con la seguente affermazione: «Ho fatto un progetto molto dettagliato per una tragedia, il cui soggetto mi attira moltissimo» ⁵, dove il soggetto non è più Socrate, bensì Empedocle, come prova inoppugnabilmente il cosiddetto *Frankfurter Plan* (*Progetto di Francoforte*), steso da Hölderlin nell'estate di quello stesso 1797 sul retro di un quaderno di esercizi di matematica del suo allievo Henry Gontard ⁶.

Nella sua interpretazione del *Der Tod des Empedokles*, Theresia Birkenhauer ha indagato questa sostituzione della figura di Socrate con quella di Empedocle⁷. Se il fascino esercitato su Hölderlin dalla morte socratica è facilmente comprensibile alla luce del settecentesco τόπος di Socrate, emblema della libertà di spirito illuministica, della potenza della ragione e della integrità morale tesa sino al sacrificio di sé ⁸, un portato simbolico molto più ridotto è in Empedocle, figura – ai tempi di Hölderlin – dai contorni incerti e sfumati ⁹. Forse proprio la sovraesposizione del soggetto socratico, il sentore di una sorta di "saturazione" di esso per effetto della messe di drammi, poesie, monografie, letture già dedicatigli nel corso del diciottesimo secolo, inducono Hölderlin ad abbandonare l'idea. Consta, tuttavia, che nell'alternativa Socrate/Empedocle stanno l'uno di fronte all'altro due mondi tra loro nettamente distinti: da una parte il socratismo (che è quanto dire: la ragione, il concetto, l'ottimistica fiducia nella potenza della parola e del dialogo per lo scioglimento dei nodi della mente), dall'altro il pre-socratismo, col suo conturbante portato di ancestralità, esoterismo, profondo radicamento nell'alveo della Natura. Da un lato la fisionomia netta di un mito plurisecolare, dall'altro l'inafferrabilità di schizzi frammentari ¹⁰.

La figura di Empedocle è introdotta già nella parte finale di *Hyperion*, secondo una caratterizzazione (l'insofferenza del poeta e filosofo per i vincoli della temporalità) che avalla la contemporaneità del *Plan* francofortese e della sezione conclusiva del romanzo:

Ieri salii lassù sull'Etna. Mi ricordai del grande siciliano che, un giorno, *stanco*

di contare le ore, fidandosi dell'anima del mondo e pieno di ardimentoso desiderio di vita, si precipitò nelle splendide fiamme ¹¹.

E nel *Plan*:

Empedocle [...] nemico mortale di ogni esistenza unilaterale e perciò insoddisfatto, incerto e sofferente anche nelle relazioni più belle semplicemente perché sono relazioni particolari [...]; semplicemente perché, non appena il suo cuore e il suo pensiero abbracciano il presente, egli resta legato *alla legge della successione* ¹².

L'esplicitazione del Siciliano come nuovo soggetto drammatico è solo con la lettera a Neuffer del 4 giugno 1799 ¹³; c'era anche stato, prima di ciò, il cursorio ed enigmatico accenno di Sinclair nella lettera dell'8 febbraio 1799 a un progetto sulla figura di Agis, re spartano ¹⁴ («Che tu non mi scriva nulla di Agis mi lascia supporre che ci hai lavorato su duramente») ¹⁵, ma le notizie di cui disponiamo in merito sono così scarse da non consentire alcun inquadramento del dato nell'economia della produzione holderliniana.

Dal momento che il lavoro per la pubblicazione di *Hyperion* impegna Hölderlin ancora per parecchio tempo dopo la stesura del piano di Francoforte, è probabile che la prima versione del dramma sia stata intrapresa tra la primavera e l'estate del 1798, dunque quasi un anno dopo il *Plan* ¹⁶. La domanda di Karl nella lettera del Capodanno 1798 («Come va allora col tuo dramma, che hai cominciato a comporre?») ¹⁷ potrebbe riferirsi tanto al *Plan* quanto già alla *erste Fassung*. Nel novembre del 1798 Hölderlin lamenta all'amico Neuffer un rallentamento nella scrittura: «voglio confessarti che col mio lavoro sono da qualche giorno a un punto morto, e che perciò ricado sempre nel ragionamento» ¹⁸. Si tratta della lettera del 12 novembre, la stessa in cui Hölderlin precisa che il *punctum dolens* attorno a cui si affannano i suoi sforzi poetici è, in quel momento, la resa del *Lebendiges in der Poësie*. Ne risulta con ciò già confermata l'ipotesi-guida di questo capitolo, cioè che lo sviluppo accidentato dell'Empedocle sia da ricondurre alle difficoltà di resa del "vivente" in esso.

A tali difficoltà Hölderlin non riesce a rimediare se non per mezzo di un ripensamento dell'impianto formale-stilistico e drammaturgico del suo *Trauerspiel*: si tratta del passaggio dalla prima alla cosiddetta seconda *Fassung*, da collocarsi alla primavera del 1799 ¹⁹. Pierre Bertaux, nella sua lettura dell'*Empedokles* orientata in senso fortemente politico, pone come spartiacque tra prima e seconda stesura la data del 16 marzo 1799. Anche prescindendo dalle motivazioni particolari addotte da Bertaux, si tratta di un suggerimento utile e plausibile ²⁰. Nella lettera del 4 giugno 1799, in cui comunica a Neuffer il piano per la rivista *Iduna*, Hölderlin afferma di aver quasi concluso la composizione del suo dramma, che manca ancora soltanto dell'ultimo atto ²¹:

vi ha lavorato intensamente, dunque, tra marzo e maggio. Dieci giorni dopo, al fratello Karl, ricopia i versi 395-428 della seconda stesura ²².

Dal giugno al settembre 1799 il lavoro alla tragedia è temporaneamente interrotto per lasciare spazio al progetto di *Iduna*. Non sappiamo se la stesura si fosse già nuovamente arenata e *Iduna* sia giunta – più che intenzionalmente – a distogliere Hölderlin da un lavoro di cui non riusciva più a tirare le fila, oppure se la rivista abbia spezzato malauguratamente, dietro all'urgenza economica, un corso di scrittura favorevole.

Dopo il fallimento di *Iduna*, a partire dal settembre 1799, il poeta sente di non poter tornare alla scrittura drammatica, se non dopo aver chiarito con un'ardua opera di fondazione filosofica i principi del proprio procedere poetico. È all'autunno del 1799, allora, che risale il gruppo di testi costituenti il cosiddetto *Grund zum Empedokles*, *Fondamento dell'Empedocle*, cioè lo scritto sull'ode tragica (*Die tragische Ode...*), il *Fondamento generale* (*Allgemeiner Grund*) e il vero e proprio *Fondamento dell'Empedocle*. La travagliata terza stesura del dramma, che si discosta notevolmente dall'impianto delle due precedenti, si colloca tra la fine del 1799 e, forse, il gennaio del 1800, certamente prima della scrittura del cosiddetto *Divenire nel trapassare* (*Das untergehende Vaterland...*, anche noto come *Das Werden im Vergehen*) e dei restanti scritti teorici di argomento poetologico che impegnano Hölderlin a cavallo tra i due secoli, sino alla primavera del 1800.

Dell'*Empedokles* restano dunque un piano preparatorio piuttosto dettagliato e tre stesure, tutte incomplete ²³. Difficile pensare, alla luce delle difficoltà di composizione e di fondazione di cui testimoniano le lettere, che l'incompletezza sia dovuta soltanto alla perdita di manoscritti ²⁴, benché, come noto, il lascito hölderliniano accusi mancanze spesso determinanti. Ai fini del nostro discorso, si considereranno soprattutto le tre stesure e per brevi accenni il *Piano di Francoforte*, giacché la prima esplicita affermazione di incertezze compositive e conseguentemente poetologiche nella resa del *Lebendiges in der Poesie* coincide, come detto nella lettera del 12 novembre, con la fase di passaggio dalla prima alla seconda stesura.

2. La storia

Il riferimento al contesto storico-politico entro cui matura l'esperienza di pensiero dell'idealismo classico tedesco è imprescindibile per l'efficace comprensione delle filosofie di Fichte, Hegel, Schelling. Stesso discorso vale per l'opera, poetica e teorica, di Hölderlin, il cui contributo alla genesi dell'idealismo è fuor di dubbio ²⁵.

Dall'ordito di numerosi componimenti hölderliniani emerge con netzza l'attenzione vigile e partecipe del poeta per le vicende politiche

e sociali del suo tempo, soprattutto per quelle francesi. Valgano da esempio, per riferirsi all'*Empedokles*, le odi intitolate *Empedokles* (contenuta nello *Stuttgarter-Foliobuch* e verosimilmente risalente al 1797, in concomitanza con la stesura del *Frankfurter Plan*) e *Buonaparte* ²⁶, del medesimo fascicolo. Nei due componimenti, vergati l'uno sul retro del foglio in cui compare l'altro, le fisionomie di Empedocle e di Napoleone sono delineate con tratti analoghi: entrambi *modi* dell'«eccesso», dell'oltrepassamento del limite. Nel caso di Empedocle, del limite dell'«umanità», della misura umana (il Siciliano è raffigurato come il dissipatore delle forze della propria vita, per il ricongiungimento di sé alla *fonte* della vita, nel vulcano ardente, oltre ogni soggettività e umanità), nel caso di Napoleone, del limite della «rappresentabilità» poetica ²⁷.

Un altro testo in cui è presente un'ispirazione «napoleonica» è il frammento *Die Völker schwiegen, schlummerten...* (*I popoli tacevano assopiti...*), del settembre 1797 ²⁸. Nell'immagine del «figlio inflessibile, il figlio terribile della natura», che il destino provvide a inviare ai popoli assopiti, perché si risvegliassero dal loro torpore ²⁹, è ancora da riconoscere il genio di Napoleone ³⁰. La campagna italiana di Buonaparte è suggerita in modo piuttosto esplicito ai vv. 13-17 ³¹ e 20-22 ³². L'ammirazione per Buonaparte è comprensibile, se si pensa al ruolo da questi svolto nella stipula del trattato di Campoformio (il 18 ottobre 1797), che chiudeva le vicende sanguinose della prima *Koalitionskrieg*, vissute da Hölderlin con trepidazione.

Nonostante la presenza di questi e molti altri riferimenti alla storia politica contemporanea nell'opera di Hölderlin, il merito di aver richiamato l'attenzione della *Forschung* sul tema politico è abbastanza recente e spetta a Pierre Bertaux, specialmente col suo *Hölderlin und die Französische Revolution*, che alla fine degli anni Sessanta rilancia la questione della partecipazione di Hölderlin alle vicende politiche del suo tempo (con speciale riferimento al tentativo di instaurazione di una Repubblica sveva) e del riverbero di questa partecipazione sulla sua produzione letteraria ³³.

Attento alle vicende francesi ed entusiasta della rivoluzione, le simpatie di Hölderlin vanno in terra francese alla corrente dei girondini (contrariamente a quanto vorrebbe Bertaux, promotore di uno Hölderlin giacobino), come emerge chiaramente, ad esempio, dalla lettera al fratello Karl della fine del luglio 1793:

Marat, l'infame tiranno, è stato ucciso, come anche tu saprai. La sacra nemesis voglia dare a suo tempo anche agli altri profanatori del popolo la giusta ricompensa per i loro bassi intrighi e per i loro inumani progetti. Brissot continua invece a starmi a cuore: il buon patriota è molto probabilmente una vittima del suo basso nemico ³⁴.

In questa lettera il riferimento è all'uccisione, l'11 luglio del 1793, dell'*Ami du peuple*, Marat, la cui politica Hölderlin non approva, pre-

ferendogli quella del moderato e liberale Brissot, controverso esponente della Gironda e figura di spicco della fase liberale-moderata della gestione del potere rivoluzionario ³⁵.

L'avventura della Gironda durante la prima fase del processo rivoluzionario non ha una parabola felice. La sua fine è da collocarsi intorno al 1793, a motivo, da un lato, della posizione contraddittoria tenuta dai girondini in relazione alla guerra e che li scredita agli occhi del popolo e, dall'altro, della grave crisi economica e sociale che, scuotendo la Francia, apre le porte alla ripresa montagnarda e sanculotta con la stagione del Terrore.

Le difficoltà nelle quali la Gironda si dibatte nella seconda metà del 1793 sono note a Hölderlin, che in una lettera a Neuffer dell'inizio di ottobre del 1793 si informa della sorte dei politici francesi che più gli stanno a cuore:

Ma scrivimi, se senti prima di me le ultime notizie sul destino dei deputati Guadet, Vergniaud, Brissot ecc. Ah! Il destino di questi uomini mi rende spesso ancora più angustiato ³⁶.

Alla luce di passaggi tanto espliciti nell'epistolario, suona strano che alcuni critici, tra i quali lo stesso Bertaux, abbiano sostenuto l'adesione da parte di Hölderlin alla corrente giacobina. Anche in considerazione del generale atteggiamento psicologico holderliniano, quale sta progressivamente emergendo in queste pagine ³⁷, l'ala giacobina non sarebbe stata rispondente alle istanze holderliniane. L'elemento decisivo nel determinare il favore di Hölderlin per Brissot, in ogni caso, deve essere rinvenuto nel sostegno da questi offerto all'ipotesi della guerra di propaganda, su cui i giacobini non erano invece unanimemente d'accordo. Tenendo alle sorti della Gironda, in altri termini, Hölderlin tiene al destino di libertà della sua terra.

Oltre a partecipare in modo accorato alle cose di Francia, Hölderlin è anche vicino alle speranze di instaurazione di una repubblica sveva nel Sud della Germania. Da quando, il 19 novembre del 1792, la Convenzione francese aveva reso noto in tutta Europa che la Francia avrebbe offerto alleanza e appoggio ai popoli che avessero voluto liberarsi dal giogo dell'autorità e costituirsi in Repubblica, c'era stato nei paesi vicini alla Francia un grande fervore rivoluzionario. Anche gli intellettuali della Germania del Sud, specialmente della Svevia, ormai da tempo insofferenti al paternalistico autoritarismo del duca, accarezzano il sogno di una Repubblica.

La prova della vicinanza di Hölderlin a queste questioni è la sua partecipazione al congresso di Rastatt dal novembre 1798 al 20 dicembre (su invito dell'amico Isaac Sinclair, parte attiva nelle trattative in qualità di langravio di Homburg), dopo che il poeta aveva burrascosamente lasciato Francoforte nel settembre dello stesso anno ³⁸.

Al ritorno dal congresso il poeta è molto speranzoso: nonostante

le oggettive difficoltà della situazione politica, che egli non avrà certo mancato di rilevare, l'atmosfera febbrile e operosa di Rastatt gli aveva infuso nuova forza dopo le dure vicissitudini francofortesi ³⁹. Bertaux ha voluto vedere nella prima stesura della tragedia dell'*Empedokles* l'entusiasmo per il progetto rivoluzionario della *Deutsche Republik*, sostenendo che l'obiettivo di Hölderlin con l'*Empedokles* fosse quello di produrre un dramma che svolgesse per i tedeschi della Germania del Sud lo stesso ruolo del dramma *Fénelon* scritto da Marie Joseph Chénier nel 1793 a Parigi per festeggiare la rivoluzione ⁴⁰.

In effetti a Rastatt i rivoluzionari tedeschi preparavano un grande colpo per tentare una volta per tutte di instaurare la Repubblica ⁴¹. Della conoscenza da parte di Hölderlin di questi progetti sembrano dare testimonianza, soprattutto nella lettura di Bertaux del dramma, alcuni passaggi della prima stesura, soprattutto l'esortazione di Empedocle agli agrigentini – della quale si ricorda anche Nietzsche per il suo *Zarathustra* – in cui è affermato, in risposta all'offerta del popolo a Empedocle di perpetuare l'istituzione monarchica accettando di farsi incoronare re, il principio fondante di ogni ordinamento repubblicano:

Questo non è più tempo di re [...].
Forse
l'aquila custodisce in eterno i piccoli
nel nido? Si occupa di loro quando sono ciechi
e gli implumi sonnecchiano dolcemente
sotto le sue ali nell'alba della vita,
ma non appena vedono la luce del sole
e sono loro cresciute le piume,
li getta fuori dal nido affinché
imparino a volare. Vergognatevi
di desiderare ancora un re, siete
troppo vecchi; ai tempi dei vostri padri
sarebbe stato diverso. Nessuno può
aiutarvi, se voi stessi non vi aiutate ⁴².

E ancora, con echi che la critica ha riconosciuto come babuvisti:

Da lungo tempo agognate cose straordinarie,
e come da un corpo malato lo spirito di Agrigento
desidera abbandonare la strada vecchia:
su, osate! Ciò che avete ereditato, ciò che avete guadagnato,
quello che i padri vi hanno raccontato e insegnato,
leggi e usanze, i nomi delle antiche divinità:
abbiate l'audacia di dimenticarli e sollevate gli occhi,
come foste rinati, verso la natura divina.
[...]. Allora stringetevi di nuovo
la mano, datevi la vostra parola e spartite i vostri beni;
allora, miei cari, dividete azioni e onore
come fedeli Dioscuri, ognuno sia
uguale agli altri ⁴³.

La vicenda rappresentata dall'*Empedokles* holderliniano ripropone palesemente le fondamentali dinamiche politiche e sociali rivoluzionarie che allora coinvolgevano il popolo francese ma anche, pur in misura diversa, quello tedesco. Sulla scena agiscono un capo carismatico, Empedocle, che percorre una parabola discensiva da popolarità e rispetto a esecrazione e allontamento, per poi tornare, ascensivamente, ad essere invocato dalla massa e richiesto come re (la critica vi ha colto il ricordo delle figure di Napoleone o di Robespierre⁴⁴); un popolo (l'agrigentino, ma fuor di dramma il francese e il tedesco), impegnato nel difficile processo di liberazione dall'autorità e ancora così poco avvezzo all'amministrazione repubblicana e democratica del potere da cedere alla tentazione monarchica e dunque alla soggezione al tiranno; i rappresentanti del massimo potere politico e di quello religioso (Crisia e Ermocrate), sempre in agguato nell'attesa del momento propizio per il ripristino dello *status quo* (simboleggiano i vertici dell'*Ancien Regime* europeo).

Tuttavia, nonostante la più che probabile conoscenza, da parte di Hölderlin, dei piani anche insurrezionali per l'instaurazione della *Deutsche Republik*, occorre guardarsi dal far coincidere *tout-court*, in un impeto di giacobinismo libertario (come fa Bertaux), le posizioni politiche di Hölderlin con quelle espresse per bocca del suo personaggio Empedocle. Ciò vale soprattutto per il discorso dai tratti «proto-comunisti» di cui sono stati riportati sopra due stralci e che Empedocle svolge allorché gli agrigentini, pentiti, ritornano a lui chiedendogli di perdonarli e di ridiscendere con loro in città⁴⁵. Questo anzitutto per evidenze documentarie⁴⁶ e anche per ragioni poetologiche.

Come afferma infatti Hölderlin nel *Grund zum Empedokles*, composto tra la seconda e la terza stesura del dramma, nella poesia tragico-drammatica il poeta e la sua esperienza personale non appaiono in maniera immediata, bensì sono trasposti in una materia e in accadimenti estranei («Un altro mondo, accadimenti e personaggi»), e ciò vale tanto più per il personaggio principale del poema, in questo caso Empedocle:

il poeta tragico rinnega interamente la sua persona e la sua soggettività come anche l'oggetto a lui presente: li traspone in una personalità estranea, in un'oggettività estranea (persino là dove il sentimento totale di base si lascia cogliere meglio, cioè nel protagonista che fissa il tono della tragedia e nella situazione principale, dove l'oggetto della tragedia, il destino, manifesta più chiaramente il suo segreto)⁴⁷.

La trasposizione dei sentimenti e dei pensieri del poeta nei personaggi del suo dramma è dunque fortemente mediata e indiretta, sicché in particolare il protagonista del componimento non può valere *tout-court* come «simbolo» della persona del drammaturgo, del suo modo di sentire e pensare.

Ciò non toglie, in ogni caso, che nella *erste Fassung* dell'*Empedokles* sia avvertibile una certa atmosfera di eccitazione e di speranza, quella di cui si nutrono gli intellettuali tedeschi impegnati nel progetto repubblicano. È lo scoppio della seconda guerra di coalizione, tra la fine del 1798 e l'inizio del 1799, a mutare radicalmente il quadro della situazione⁴⁸.

Gli scontri si estendono progressivamente su molteplici fronti, soprattutto nei primi mesi dell'anno 1799. Per la primavera si stabilisce di far muovere dalla Francia, contro le truppe della coalizione, tre armate, una delle quali, diretta a Vienna per il passaggio della Germania meridionale, guidata dal generale Jourdan. Ma l'avanzata dei francesi nella Germania del Sud non è felice: a Stokach nei pressi di Stuttgart il generale Jourdan, sbaragliato con le sue truppe il 25 marzo del 1799, è costretto alla ritirata. Il 16 marzo 1799 un decreto del Direttorio, nel presumibile tentativo di riguadagnare la fiducia dell'Austria e limitare le perdite di uomini e mezzi, aveva inoltre annunciato che tutti i movimenti rivoluzionari nel Württemberg sarebbero stati repressi dalle truppe francesi: l'esercito francese in Germania è allo sbando, e così anche il movimento rivoluzionario tedesco.

La Francia che esce dalle guerre della seconda coalizione antirivoluzionaria è stremata dalla crisi politica, economica, sociale. Questo terreno instabile e controverso è il più favorevole per l'imporsi definitivo del generale Buonaparte, sino al colpo di stato del 9 novembre 1799 (il 18 brumaio), in cui egli si proclama console, destituendo il Direttorio e sostituendo ai due consigli, quello dei Conquedcento e il consiglio degli anziani, due commissioni di venticinque membri, col compito di discutere coi consoli. L'impressione che questo fatto suscita in Hölderlin è testimoniata dal tono, tra l'attonito e l'incredulo, di una lettera alla madre:

Ho appena saputo che il Direttorio francese è stato destituito, che il consiglio degli anziani è stato esiliato a Saint Cloux e Buonaparte è diventato una sorta di dittatore⁴⁹.

Il colpo di stato di Bonaparte del novembre 1799 segna la fine della Rivoluzione francese, benché a quel tempo nessuno ne avesse ancora propriamente coscienza.

Hölderlin è in grado, a questo proposito, di penetrare la verità dei fatti di Francia più acutamente di molti suoi contemporanei e di anticiparsene le derive in senso autoritario. Proprio sulla seconda stesura del dramma si rifletterebbe la delusione per il fallimento del progetto rivoluzionario di liberazione del Württemberg dal giogo ducale, giacché l'uomo da cui ci si sarebbe attesi sostegno – Buonaparte, appunto – rivelava di non essere affatto interessato alla libertà né della Germania né degli altri popoli sotto al suo potere.

Ci sono alcuni luoghi, nella seconda stesura dell'*Empedokles*, nei

quali lo stupore per la metamorfosi tirannica del “figlio del destino” si fa tangibile. In uno di questi è Ermocrate a parlare, il rappresentante del potere religioso ⁵⁰:

Lo conosco, conosco i figli del cielo
troppo felici e viziati,
che non sentono nulla se non la loro stessa anima.
Basta il turbamento di un attimo –
e sono fragili, facili da distruggere –
e niente può più calmarli, una ferita
bruciante li spinge, il petto ribolle
insanabile. Anche a lui, per quanto sembri tranquillo,
brucia nel cuore l'ambizione tirannica
[...]
Come ha potuto diventare un tiranno,
lui che voleva condividere tutto?
L'uomo generoso si è trasformato
in un insolente che considera dèi e uomini
un trastullo delle sue mani ⁵¹.

Si tende a porre una cesura tra la produzione di Hölderlin precedente alla metà del 1799, soprattutto al 18 brumaio, e quella successiva, e ciò a motivo del venir meno delle concrete speranze d'instaurazione della Repubblica. Lo stesso dramma dell'*Empedokles* sarebbe stato abbandonato proprio in conseguenza del mutare della condizione politica. Queste motivazioni storico-politiche, pur costituendo un riferimento importante per la comprensione efficace del progetto drammatico hölderliniano, non sono tuttavia sufficienti a spiegarne il fallimento globale.

Le ragioni dell'originalità del dramma hölderliniano e conseguentemente le possibili spiegazioni per il suo insuccesso sono infatti così varie e numerose, che far assurgere unilateralmente la storia politica a principale chiave di lettura risulta limitante ⁵². Anche circa la questione dell'impegno politico di Hölderlin occorre tenere presente che l'auto-interpretazione di Hölderlin, di sé e del proprio ruolo nella società, è sempre anzitutto *als Dichter und Denker*, come poeta e pensatore, non come uomo d'azione né come politico ⁵³. Il passaggio dalla lettera al fratello Karl del Capodanno 1799, cui si fa spesso riferimento per affermare in Hölderlin il primato dell'azione, anche militare, su qualsiasi attività intellettuale (persino poetica) va ricondotto più all'eccezionalità del contesto della missiva e del suo destinatario che a un radicato convincimento del poeta ⁵⁴.

Il rapporto tra storia politica e poesia, in Hölderlin, è piuttosto da porre in questi termini: c'è, da un lato, un certo quadro ontologico e metafisico – una certa idea di realtà, di mondo, della connessione «infinita, più che meccanica» tra gli enti mondani – che Hölderlin si forma progressivamente già a partire dagli anni di studio a Tübingen e poi a Jena, giovandosi della *Auseinandersetzung* virtuale e reale con

Platone, Spinoza, Kant, Fichte, e che nella poesia e nella letteratura trova la sua via di comunicazione più efficace. C'è poi, dall'altro lato, l'impetuoso stagiarsi di un orizzonte storico-politico, a partire dai primi anni novanta del secolo, cui Hölderlin doveva essere tanto più recettivo quanto più vedeva in esso la *Verwirklichung* del quadro ontologico che si stava nel frattempo formando. Pertanto, dopo che il progetto d'instaurazione di una *Deutsche Republik*, cui il poeta aveva in certo modo contribuito, fallisce, ciò non ha come conseguenza immediata l'abbandono della tragedia su Empedocle. Il fallimento drammatico è piuttosto da ricondurre a difficoltà di *Darstellung*, di sensibilizzazione poetica del quadro ontologico-metafisico.

Detto altrimenti, non è la politica ad animare la poesia e, conseguentemente, a dis-animarla nel momento in cui i suoi piani falliscono, ma l'ontologia, che è poi una certa concezione del mondo, del vivente e delle sue relazioni, a sostenere e animare la poesia e, come suo riverbero etico-pratico, anche l'interpretazione della storia politica. Tra ontologia, poesia e politica c'è, al più, un rapporto di circolarità e dipendenza reciproca, non di dipendenza gerarchica.

Ma per procedere nella precisazione delle questioni sin qui delineate, occorre anzitutto esaminare le peculiarità drammaturgiche dell'*Empedokles*.

3. Le peculiarità drammaturgiche del testo

In relazione all'*Empedokles* la critica (specie quella più sensibile alla componente letteraria e drammaturgica) ha usualmente oscillato tra due fuochi: esaltare la grandezza delle singole scene, lasciando più o meno intenzionalmente in secondo piano il fatto che si tratti di un'opera incompiuta, oppure accentuare il carattere di frammentarietà e incompletezza, riducendo l'*Empedokles* al rango di abbozzo preparatorio, nulla più che una prova o un intermezzo prima del grande canto degli inni della maturità. Oggetto di critica, in questo secondo caso, sono soprattutto le presunte (in-)attitudini drammaturgiche di Hölderlin⁵⁵, incapace di dare al suo testo adeguata coerenza drammatica, specie in relazione alla questione della giustificazione della morte dell'eroe.

Dell'*Empedokles* si contano un piano preparatorio e tre versioni o abbozzi: il tema della morte del protagonista e della sua giustificazione è solitamente riconosciuto al *centro* di tutte e quattro le fasi, tanto che è in base a esso che si distingue tematicamente una versione dall'altra. Nel *Piano di Francoforte* la morte è giustificata per una «necessità che scaturisce dall'essere più profondo» del protagonista. Nella prima e nella seconda stesura, invece, essa è motivata dalla “colpa” di Empedocle, consistente nel tracotante oblio della differenza ontologica tra sé, in quanto uomo, e gli dèi (nella prima stesura) e nella dissipazione,

in chiave prometeica, del segreto degli dèi tra il popolo (nella seconda). In generale, nella prima e nella seconda *Fassung* la decisione di morte dell'eroe si fonda su un conflitto interiore, difficilmente comprensibile agli altri personaggi. Un passo in avanti viene compiuto con il *Fondamento dell'Empedocle*, che separa la seconda dalla terza stesura e tenta la giustificazione della decisione di morte da un punto di vista storico-filosofico, come necessaria morte sacrificale del singolo per il guadagno della libertà e dell'autonomia da parte della comunità cui egli appartiene. Si tratterebbe, dunque, di un passaggio dal piano soggettivo al piano oggettivo: dalla morte intesa dal punto di vista del soggetto come morte dell'Io e voluta dall'Io, alla morte come sacrificio del singolo per la comunità.

Lo stesso Hölderlin, del resto, in una lettera all'amico Neuffer del luglio 1799 (quando la prima stesura era già stata abbandonata e probabilmente il poeta cominciava a pensare alla seconda) scrive che la tragedia, la più rigorosa delle forme poetiche, si caratterizza per l'orgoglioso rifiuto di ogni elemento accidentale⁵⁶, lasciando supporre con ciò il percorso graduale dal piano soggettivo a quello sempre più oggettivo che avrà il suo culmine nella terza stesura. A sollecitare Hölderlin nel senso di questi cambiamenti d'impianto sarebbe il tentativo di conferire alla sua opera un'adeguata stringenza e un'adeguata conclusività drammatica (di farne una tragedia «vera e propria», insomma), non sufficientemente assicurate sin tanto che la morte dell'eroe, fulcro attorno dell'intera macchina drammatica, viene ricondotta alla mera decisione del soggetto. Anche l'introduzione, nella terza stesura, del personaggio di Manes, antagonista di Empedocle e a lui pari, e soprattutto la trasformazione dell'avversario Ermocrate (delle due stesure precedenti) in re-fratello di Empedocle – per dir così, vettore uguale e contrario a quello empedocleo – risponderebbero al bisogno di rafforzare la motivazione drammatica, cioè la decisione di morte⁵⁷.

Tuttavia, come nota Rudolf Böhm nel suo contributo sull'*Empedokles*, proprio l'indicazione del titolo, cioè *Der Tod des Empedokles*, dovrebbe paradossalmente indurci a ritenere che non sia la morte – e dunque drammaturgicamente il problema della sua motivazione e giustificazione – il centro dei pensieri di Hölderlin. Non è forse vero che in ogni tragedia, secondo la definizione minimale di tragico, c'è sempre un personaggio che muore? Ma pochissime tragedie hanno la morte nel titolo: essa è certo ciò cui si approda, ma secondo eventi e fatti tortuosi che *fan*no essi stessi il dramma. La tragedia holderliniana, che esplicitamente ha la morte nel titolo, *non* fa della morte il fuoco cui si orienta l'azione drammatica⁵⁸. Il problema è capire, allora, su che cosa si perno questo dramma, se non fa perno sulla morte dell'eroe.

Occorre notare inoltre che, definendo l'*Empedokles* un'opera fallita per incapacità drammaturgiche del suo autore, si fa agire surrettiziamente un concetto di «dramma ideale», cogente, stringente, incalzante,

sul modello dei drammi della classicità o in generale della migliore letteratura drammatica tedesca, vi si paragona l'*Empedokles* e, per via della non summissibilità del secondo all'interno del primo, si conclude la non drammaticità dell'opera holderliniana.

È vero in effetti, come attestato anche da una lettera a Schiller⁵⁹, che Hölderlin ha avuto presenti per il suo dramma precisi riferimenti drammatici (soprattutto i drammi giovanili schilleriani, *Don Carlos*, *Masnadiere*, *La congiura del Fiesco a Genova*, ma anche *Intrigo e amore* e il *Torquato Tasso* e l'*Ifigenia* goethiani), dei quali non c'è poi traccia determinante nella stesura definitiva del testo. Occorre, però, chiedersi se questo ultimo scostarsi di Hölderlin dai modelli della letteratura drammatica del suo tempo non sia da ascrivere più a un'esigenza di sperimentazione e di reperimento di soluzioni poetiche originali, che soddisfacessero le sue esigenze teoriche per il dramma, piuttosto che a un'incapacità, da parte del poeta, di emulare i propri maestri.

Neppure il modello della tragedia greca classica mostra di essere presente a Hölderlin, a livello drammaturgico, per la composizione della sua opera. La serie di espedienti di cui si compone il *dráma* classico greco, tutti finalizzati a strutturare una trama organica, coerente e stringente per il dipanarsi degli eventi sino alla conclusione prevista (la *peripeteia*, la *anagnòrisis*, la *lysis*, cioè il momento dello scioglimento del nodo della vicenda) sono pressoché assenti nel *Der Tod des Empedokles*. L'unica tragedia classica cui si può forse avvicinare il testo di Hölderlin è l'*Edipo a Colono* di Sofocle, per analogia di svolgimento dei fatti e di tono (più pacato, privo di grandi rivolgimenti o colpi di scena). Occorre tuttavia notare che l'*Edipo a Colono* costituisce una eccezione nell'intera produzione drammatica sofoclea, una sorta di commiato di Sofocle a conclusione della sua vita di drammaturgo (viene rappresentato postumo nel 401 a.C., dopo la morte di Sofocle). L'azione è già data come compiuta e ciò cui assistiamo è una grande *preparatio mortis*, il compiersi del destino profetizzato a Edipo e che gli consente, dopo tutte le sventure subite, di raggiungere finalmente la quiete dei morti⁶⁰.

In base al concetto di poesia esposto nel progetto di *Iduna* e che avrebbe dovuto trovare proprio nell'*Empedokles* la sua realizzazione più compiuta, si chiarisce come le pretese maturate da Hölderlin per la propria opera poetica siano molto elevate. Egli mira a una poesia capace di unire gli uomini tra di loro sulla base di un fondamento comune, cioè in maniera né sincretistica né superficiale: una poesia organica, sistematica, radicata nell'individualità del poeta e nel suo mondo, ma anche partecipabile ed efficacemente comunicabile, *vivente*⁶¹. Detto altrimenti, una poesia che si dispieghi in equilibrio tra la fedeltà all'unico *Grund* ideale e quella al reale del mondo individuo e singolare oggetto del componimento, tra molteplicità e unità, tra la «calda e pura vita ideale» e la «gelida storia del giorno», per riprendere le espressioni di Hölderlin nella lettera a Neuffer del novembre 1798.

Potevano garantire il raggiungimento di obiettivi tanto impegnativi i modelli di dramma che Hölderlin aveva a disposizione dalla letteratura del suo tempo (e dai quali egli, comunque, prende le mosse, come imprescindibile punto di partenza per la ricerca di nuove e ulteriori soluzioni poetiche)? Invero, le incertezze e le oscillazioni che accompagnano le diverse stesure dell'*Empedokles* valgono da segno della ricerca hölderliniana di una poesia «nuova», per la quale non solo non erano utili i modelli forniti dalla tradizione drammatica, ma non era neppure percorribile la via del genere tragico-drammatico in generale.

Il piano preparatorio francofortese e le tre stesure dell'*Empedokles* sono molto diversi tra loro da un punto di vista tematico, stilistico, drammaturgico⁶². In considerazione dei limiti cronologici del nostro discorso (1798-1800), il passaggio di maggior interesse è quello dalla prima alla seconda stesura e dalla seconda alla terza. Una breve analisi del Piano di Francoforte, tuttavia, è utile a fornire il quadro esaustivo delle metamorfosi dell'*Empedokles*.

Il *Piano di Francoforte* è caratterizzato da una certa indulgenza, almeno apparente, nei confronti delle atmosfere familiari e intimistiche del dramma borghese⁶³. In base alle indicazioni di Hölderlin, Empedocle avrebbe dovuto avere moglie e figli ed essere dissuaso dal proposito di abbandonare la città di Agrigento prima dai “zärtliche Klagen”, dai «teneri lamenti» della moglie (nella scena terza dell'atto primo), poi dalla viva commozione che gli suscita l'affetto dei suoi discepoli⁶⁴, fino alla decisione finale di darsi comunque la morte nell'Etna. Come rileva Jürgen Link, anche il *Don Carlos* schilleriano, cui Hölderlin dice di essersi ispirato per la sua tragedia, doveva inizialmente avere una struttura di lacrimoso dramma familiare. È solo col faticoso procedere dell'opera, intrapresa da Schiller nel marzo 1783 e conclusa nel giugno 1787, che l'impianto originario di dramma dell'amore contrastato tra l'infante di Spagna e la regina cede il passo al dramma politico della liberazione delle Fiandre dall'autorità spagnola, con la conseguente sostituzione del Marchese di Posa a Carlos in qualità di personaggio principale⁶⁵.

Ma ancor più che il *Don Carlos*, Hölderlin avrà avuto presente per la stesura del *Piano di Francoforte* il dramma borghese schilleriano *Kabale und Liebe* (*Intrigo e amore*⁶⁶), citato nell'epistolario in concomitanza col presumibile periodo di lavoro al *Plan*, nell'estate del 1797⁶⁷. Si tratta della *pièces* schilleriana in cui, per la prima volta, la protagonista femminile non appartiene alla classe della nobiltà (come era stato per la maggior parte delle opere drammatiche fino a quel momento), bensì è un'esponente della piccola borghesia tedesca. L'azione drammatica, abbandonate le corti di principi e re, alberga adesso nel ristretto alveo familiare, nell'intimità della casa del cetto medio.

Hölderlin prende le distanze dal dramma familiare borghese soltanto due anni dopo il *Piano di Francoforte*, nella lettera a Neuffer del 3 luglio 1799 che accompagna l'elegia *Emilie vor ihrem Brauttag* e

fornisce alcune delucidazioni sul genere tragico. Nel quadro di un'argomentazione circa la differenza tra i modi classico e moderno di poetare, egli afferma che la tragedia ripugna presso i moderni a qualsiasi tematica d'amore:

noi siamo abituati ad esempio a veder eseguita una storia d'amore, la quale non è nient'altro che questa, nella forma della tragedia, che tuttavia presso gli antichi secondo il suo sviluppo immanente e secondo il suo dialogo eroico non si adatta affatto a una storia d'amore. Col dialogo eroico, sembrerà sempre che gli amanti stiano litigando. Lo si abbandoni allora, poiché tale è il contrasto con il tono dell'autentica forma tragica, la quale poi in generale non viene mai eseguita in maniera perfetta tra di noi, dal momento che tra di noi essa ha perso il suo caratteristico valore poetico e il suo significato⁶⁸.

Correggendo il suo iniziale punto di vista, il poeta elimina nelle successive stesure dell'*Empedokles* ogni accenno alla famiglia dell'eroe, a moglie o figli⁶⁹. Elimina, cioè, singolarità e contingenza: libera il suo dramma di qualsiasi riferimento alla «storia gelida del giorno», per tornare ancora alla lettera a Neuffer del novembre 1798.

A ben vedere, tuttavia, la componente “affettiva” ancora presente nel *Frankfurter Plan* e riconducibile ai moduli del dramma borghese, non è neppure lì determinante ai fini dell'azione tragica. La decisione di morte del protagonista, infatti, pur ritardata o sviata dalle manifestazioni d'affetto della famiglia e dei discepoli, si svolge tutta quanta nella interiorità di Empedocle, sino alla notazione di Hölderlin nella *Zusammenfassung* dell'atto quarto – «A questo punto egli matura la decisione, che già da lungo tempo covava in sé, di unirsi alla natura infinita attraverso la morte volontaria»⁷⁰ – che dissolve ogni pretesa tragica dell'opera. Se la risoluzione di morte era già stata presa da Empedocle sin dall'inizio, i conflitti inscenati con i familiari e i discepoli non sono mai veri e propri conflitti tragici, cioè tali da far realmente oscillare il protagonista, di volta in volta, tra l'intenzione di morte e, tutto all'opposto, quella di tornare alla propria casa. Essi restano estrinseci rispetto all'interiorità di Empedocle, che sin dalle prime battute del dramma sapeva «per necessità interiore» come si sarebbe conclusa la sua vicenda e, semmai, nel corso dei vari atti acquista consapevolezza di questa risoluzione già abbracciata. Il testo del *Plan* insomma, seppure non privo di un qualche dinamismo per il ritmo alterno di accordo e disaccordo tra Empedocle e i suoi e per l'ascesa, la discesa e poi nuovamente l'ascesa del protagonista all'Etna, suscita nel lettore un'impressione di monoliticità o, per meglio dire, di monotonalità.

Dopo l'abbozzo del *Piano di Francoforte* Hölderlin, impegnato nel lavoro al secondo volume dell'*Hyperion*, non riprende in mano la materia tragica per circa un anno. Quando torna a lavorarci su, lo fa modificando radicalmente l'impianto originario: si tratta dell'elaborazione della prima stesura del dramma, con la quale ha inizio la vera e propria “ricerca della parola vivente”.

La prima stesura del dramma si compone di circa duemila versi, per due atti, secondo lo schema metrico della pentapodia giambica (*blank vers*)⁷¹. Rispetto al *Piano* francofortese, questa stesura si segnala per l'accentuazione dei caratteri di poliprospeccità (specie in relazione alla figura del protagonista, Empedocle), coralità (anche nel senso delle messa in rilievo della componente politica e sociale nel testo, sull'onda degli eventi storici cui Hölderlin assisteva durante il lavoro di scrittura), dinamicità (movimento di progressione e regressione, tra i vari atti, molto più spiccato che nel *Plan*).

Il personaggio di Empedocle non è immediatamente presentato sulla scena, bensì preceduto, nelle prime scene del primo atto, dalle descrizioni che di lui fanno gli altri personaggi, ciascuno secondo una prospettiva peculiare.

Le giovani Pantea e Delia, che all'apertura del dramma vediamo dialogare in un giardino, dicono di Empedocle l'una come di un essere straordinario, dotato di poteri sovranaturali, magici⁷², l'altra come di un essere incomprensibile, tanto distante dai comuni atteggiamenti umani da far pensare di non essere più neppure un uomo⁷³. Nella scena successiva sono Crizia, padre di Pantea e rappresentante del potere politico in Agrigento, ed Ermocrate, rappresentante del potere religioso, a discutere di Empedocle. Dai loro discorsi emerge l'immagine di un Empedocle sobillatore del popolo e privo del timore degli dèi, capace di tenere legati a sé gli agrigentini e di manipolarli ad arbitrio⁷⁴. Procedendo nel dramma incontriamo Pausania, che presenta il maestro come un riformatore politico⁷⁵, sino al toccante dialogo con Crizia, successivo alla maledizione inflitta.

I discorsi pronunciati su Empedocle dai vari personaggi e il coro di interpretazioni che ne deriva svolgono un ruolo centrale in questa stesura, tanto da potersi affermare che la parola, qui, piuttosto che descrivere un'azione ad essa esterna è essa stessa performativamente l'unica produttrice di azione⁷⁶. Sulla scena, infatti, non si svolgono azioni vere e proprie: la guarigione di Pantea non è mostrata ma narrata, l'attività di riformatore dello Stato da parte di Empedocle, di cui ci informano le parole di Pausania, è ugualmente ricordata come già accaduta fuori dalla scena e lo stesso vale anche per la "colpa" di Empedocle, l'atto di tracotanza che egli ha commesso contro gli dèi, cui si accenna all'inizio del dramma come a un fatto già compiuto. Veniamo solo a sapere, per esplicita precisazione del protagonista, che questa colpa consiste anch'essa di una "parola": l'empia parola con cui il filosofo s'è detto dio, irritando i veri dèi, e che innesca il torrente di parole e richieste di parole cui assistiamo per tutti e due gli atti⁷⁷.

In questo moltiplicarsi di prospettive e scorci, la colpa di Empedocle consiste nella tentazione della *positività*, nell'aver creduto di poter fermare il flusso di metamorfosi di cui si compone il vivente e che gli dèi gli avevano concesso di sentire e di riunire in sé⁷⁸, facendosi egli

stesso dio. In Empedocle gli dèi avevano infatti riattivato l'insieme delle possibilità umane. È significativo che nella prima stesura il filosofo agrigentino paragoni la propria sorte a quella di Tantalò: appunto colui che, invitato al banchetto degli dei, non seppe sostenere l'immensa fortuna che gli era stata concessa e approfittò di essa per rubare il cibo divino, nettare e ambrosia⁷⁹.

Accanto e in corrispondenza alla poliprospeccità, altro tratto caratteristico di questa prima stesura dell'*Empedokles* è la ritmica alternanza di atmosfere e toni che dinamicizza ulteriormente il testo rispetto al *Frankfurter Plan*, a questo proposito ancora piuttosto rudimentale.

I mutamenti di tono sono molto rapidi: nel primo atto, l'esordio è con l'atmosfera elegiaca del dialogo tra Pantea e Delia, per passare al tono addolorato del dialogo tra Empedocle e Pausania nella scena quarta, cui segue quello irato del confronto tra Empedocle, Crizia, Ermocrate e gli agrigentini nella scena quinta (sino alla maledizione, prima pronunciata dal rappresentante del popolo ai danni di Empedocle poi, specularmente, pronunciata da Empedocle ai danni del popolo). L'atmosfera si addolcisce (in una *climax* discendente molto suggestiva) nella scena successiva (la sesta), sino a sfiorare vette d'intimistica nostalgia nello scambio di battute di Empedocle con Crizia su Pantea. Poi ancora nostalgia ed eroico sacrificio nella scena ottava, tra Empedocle e gli schiavi. L'atto presenta una struttura circolare, ad anello, dal momento che Pantea e Delia, in colloquio, chiudono e aprono l'intero corso della rappresentazione (scena nona). Nell'atto secondo il capovolgimento è ancora più evidente: dopo le scene seconda e terza, che stanno tra loro in opposizione sia per fatti in esse narrati, sia per il tono della narrazione⁸⁰, gli stessi Ermocrate, Crizia e il popolo, che nell'atto precedente avevano maledetto Empedocle, tornano sull'Et-na per offrirgli la corona di re, pentitisi della loro precedente azione malvagia. Segue un dialogo col discepolo e la vicenda si chiude con Pantea, Delia e Pausania, che resisi conto della volontà di morte del loro maestro, attendono tuttavia che questi ritorni per trascorrere con loro l'ultima sera⁸¹.

Tirando le fila da quanto detto sin qui, tratti propri della prima stesura del dramma sono, da un lato, la *poliprospeccità*, cioè la moltiplicazione delle prospettive e delle interpretazioni attorno all'unico centro costituito dalla figura di Empedocle, e, dall'altro, il *dinamismo* strutturale per mezzo dei frequenti rivolgimenti. In breve, moltiplicazione «corale» dei punti di vista e dinamicità (*Wechsel*). Sono questi i tratti attraverso i quali, nella *erste Fassung*, prende forma il tentativo hölderliniano di resa del *Lebendiges in der Poësie*: una *Mannigfaltigkeit* di toni, di *nuances*⁸².

Una questione che ha appassionato i critici in riferimento alla *erste Fassung* è quella del numero dei suoi atti. Al di là della curiosità erudita, l'argomento è utile a esemplificare il modo in cui ci si è usual-

mente accostati all'*Empedokles*, appunto facendo agire più o meno esplicitamente concetti ideali di dramma ai quali commisurare l'opera holderliniana.

L'indicazione del numero di cinque per gli atti del dramma su Empedocle compare nei manoscritti due volte (con la dicitura: *Empedokles. Ein Trauerspiel in fünf Acten*): come titolo del piano di Francoforte e come intestazione nella copia in pulito della *zweite Fassung*. Dal momento che, anche per la terza stesura, Hölderlin aveva pensato a una struttura in cinque atti, come risulta dallo schema per la continuazione che egli fa seguire alla scrittura delle prime tre scene del primo atto della *dritte Fassung*, è parso opportuno a vari critici ragionare per analogia ed estendere il numero di cinque anche agli atti della prima stesura, della quale però sono in nostro possesso solo i primi due. Questa è ad esempio la posizione di Friedrich Beissner, editore della famosa *Stuttgarter Ausgabe* holderliniana, che, sostenendo l'assenza di una soluzione di continuità soprattutto a livello contenutistico tra *Piano* di Francoforte e prima stesura, si spinge a ipotizzare quale doveva essere il contenuto dei tre restanti atti della prima stesura, secondo lo studioso andati perduti⁸³.

La posizione di Beissner è accettata, pur con qualche esitazione, anche da Emil Staiger⁸⁴, il quale propone, inoltre, la seguente spiegazione per il fallimento della prima stesura: essa fallisce perché troppo lirico-patetica per essere proseguita, ossia perché, nell'impetuosa istanza di riconciliazione col Tutto che ha travolto Hölderlin insieme al suo personaggio, questi è divenuto figura troppo lirica, l'azione drammatica è stata ridotta all'osso e gli antagonisti di Empedocle delineati in maniera tanto debole da non consentire alla macchina drammatica di mettersi in moto e procedere coerentemente. A fondamento di queste considerazioni staigeriane sulla drammaticità dell'*Empedokles* sta un concetto ideale di dramma (basato sull'azione, sul conflitto oggettivo e sensibile tra protagonista e antagonista ecc.), paragonato al quale il dramma holderliniano è inevitabilmente deficitario.

A occuparsi della questione del numero degli atti della prima *Fassung* è anche Maurice Benn⁸⁵, che procede con un'analisi drammaturgica tentando di mettere in discussione le conclusioni di Beissner.

Egli nota anzitutto il modo in cui si interrompe la prima stesura: Empedocle ha deciso; Pausania e Pantea aspettano di vederlo l'ultima volta prima che egli muoia, come egli ha promesso loro. Se avesse ragione Beisser nel ritenere che, da questo momento in poi, si sarebbero dovuti avere altri tre atti (con relativo ritorno ad Agrigento di Empedocle, nuovo litigio coi discepoli e definitiva ascesa all'Etna) il culmine di *pathos* raggiunto da Empedocle nel suo discorso d'addio ai discepoli e ai cittadini, dopo il rifiuto dell'offerta di diventare re di Agrigento, suonerebbe eccessivo. Ci si potrebbe chiedere, del resto, perché mai Pausania, Pantea e Delia dovrebbero essere in grado di

convincere Empedocle a tornare ad Agrigento, se non ne era stato capace l'intero popolo. Il numero di versi, poi, raggiunto da Hölderlin con il primo e il secondo atto è già di per sé così elevato da risultare quasi sufficiente per le dimensioni standard di un dramma compiuto: se davvero mancassero altri tre atti ne verrebbe fuori un'opera mastodontica (molto più lunga di un qualsiasi dramma greco classico).

Alla luce di queste considerazioni, la posizione di Benn circa il numero di atti della prima stesura è la seguente: alle prese con la necessità di dividere i primi due atti risultati troppo lunghi della *erste Fassung* (che avrebbe dovuto contarne tre, ma, dato il gran numero di versi già composti, sembrò a Hölderlin non poter tollerare l'aggiunta di un atto ulteriore) e tentando di conferire ad essa maggior *pathos* e mordente, Hölderlin modifica la prima stesura quanto a dimensioni delle parti e a metro, sostituendo il *blank verse* con dei giambi ridotti e dividendo i tre atti originari, di cui due già composti, in cinque, secondo la dicitura che in effetti compare in testa alla seconda stesura. La *zweite Fassung*, allora, va intesa più come una correzione, anziché come una totale sconfessione della *erste Fassung*: non modifica infatti tutte le scene, ma solo alcune e, con un procedimento peculiare, comincia la riscrittura dalle ultime scene del primo atto, indirizzandosi espressamente sui luoghi che Hölderlin sentiva maggiormente bisognosi di una revisione. Insomma, secondo Benn, tra la prima e la seconda stesura del dramma c'è una cesura meno netta di quel che solitamente si ritiene. Per questo, quando Hölderlin scrive a Neuffer nel giugno del 1799 di essere arrivato con la sua tragedia all'ultimo atto (chiaramente della seconda stesura), tale affermazione non va intesa come un'esagerazione circa i progressi fatti col proprio lavoro (al fine di convincere l'amico, e con lui se stesso, del buon corso della tragedia), né, come vorrebbe Beissner, va chiarita ipotizzando la perdita degli atti che ci mancano (due o tre, per il numero complessivo di cinque), bensì intesa come un riferimento alla prima stesura, non nella sua versione originaria, ma nella rielaborazione che costituisce la seconda stesura.

La lettura di Benn è abbastanza convincente, sia per le questioni più strettamente drammaturgiche, sia soprattutto per l'individuazione di una certa continuità, nonostante la differenza, tra *erste* e *zweite Fassung*. Come ha infatti rilevato Theresia Birkenhauer nel suo contributo sull'*Empedokles*, si può affermare che la seconda stesura prenda le mosse dal punto esatto in cui la prima si interrompe, portando a conseguenza le premesse lì tracciate. Si tratta soprattutto della rielaborazione della figura di Empedocle, che nella poliprospeccità della prima stesura appare a un certo punto a Hölderlin come tratteggiata in maniera non sufficientemente netta.

Come abbiamo ormai imparato a riconoscere, si tratta di un gioco di equilibri, di una "dinamica interna" all'opera che non ha tanto a che fare con le regole del dramma classico (cui Hölderlin risulta piut-

tosto insofferente, come s'è notato riguardo alle tre unità tragiche, al numero degli atti ecc.) o moderno, ma con l'istanza di poesia vivente al centro degli sforzi compositivi dell'artista.

Dal momento che, infatti, il risultato della prima stesura era stato l'ipertrofia dell'enigmaticità del personaggio e dello stesso testo che lo raccontava, nella seconda l'obiettivo è "intensivo", di maggior concentrazione e determinatezza. È quanto Hölderlin mette in luce, *mutatis mutandis*, anche in uno dei contributi per la rivista *Iduna*, precisamente quello relativo ai tipi antropologici:

nessun uomo nella sua vita esteriore può essere ogni cosa nello stesso tempo, [...] per avere un'esistenza e una coscienza nel mondo è necessario determinarsi per qualche cosa, [...] sono poi la singolarità e le circostanze ciò che in definitiva determinano l'uno verso una certa singolarità e l'altro verso un'altra ⁸⁶.

Se intendiamo questa notazione in senso poetologico, cioè come istruzione per l'efficace messa a punto di un carattere drammatico, notiamo come a Empedocle, che nella prima stesura è davvero "ogni cosa nello stesso tempo", addirittura una cosa ogni volta diversa a seconda del personaggio che ne dice o che interloquisce con lui, siano mancate "esistenza" e "coscienza", cioè individualità e determinatezza, cui cerca di ovviare il carattere più deciso e netto del personaggio nella seconda stesura.

Tra prima e seconda versione rileviamo anzitutto il cambio di metro, da *blank verse* a giambi ridotti (anapesti, in alcuni passaggi).

Ci sono poi differenze relative alla struttura del testo e all'organizzazione dei contenuti: il dialogo lirico-elegiaco tra Delia e Pantea che apriva la prima stesura è sostituito nella seconda da quello tra Ermostrate e Mecade (nella prima stesura chiamato Crizia). A questo dialogo segue il monologo di Empedocle, interamente riscritto rispetto alla prima stesura, e il dialogo tra Empedocle e Pausania ai piedi dell'Etna. Oltre a ciò, il poeta modifica le ultime scene (la settima e l'ottava) del secondo atto della prima stesura, quelle in cui Pausania, Delia e Pantea si confrontano sul significato da attribuire al gesto tragico di Empedocle. Il fatto che Hölderlin abbia proceduto "per salti" e non in maniera sistematica con una riscrittura dall'inizio avvalorava l'ipotesi che egli non ponesse una totale soluzione di continuità tra le due *Fassungen*. Altra differenza rispetto alla prima stesura riguarda il popolo degli agrigentini, che nella *erste Fassung* entra in scena solo ad azione avviata e per mezzo di rappresentanti, mentre nella *zweite Fassung* è sin dall'esordio alle spalle del prete e del politico, a significare l'accentuata dimensione politica e comunitaria della stesura ⁸⁷. Anche la figura mitologica cui Empedocle accosta se stesso in relazione alla colpa che ha commesso è diversa rispetto alla prima stesura: non più Tantalo, bensì Prometeo ⁸⁸, colui che per tirannica sovrabbondanza d'amore ha delittuosamente elargito agli uomini il segreto degli dèi. Tutti gli altri tratti del carattere

di Empedocle, di cui la prima stesura aveva indirettamente dato notizia (le sue virtù di guaritore, il potere di sedare gli elementi naturali, le capacità politiche e di governo ecc.) sono taciute nella nuova versione.

La *zweite Fassung*, più agile e tesa rispetto alla precedente e di maggiore impatto emozionale, catalizza decisamente l'attenzione sul personaggio di Empedocle, del quale indaga la tracotanza, la sublime grandezza d'animo e gli effetti, terribili e divini, che la vicinanza agli dèi ha esercitato su di lui, inducendolo all'empietà, e mediamente anche sulla comunità cui egli appartiene. Sono soprattutto il parossismo dell'entusiasmo e la solitudine profonda derivanti a Empedocle dalla posizione peculiare che egli occupa a metà tra l'umano e il divino a indurlo a sperperare il dono degli dèi in mezzo al popolo: è quanto emerge concordemente sia dalle parole di Mecade su Empedocle ⁸⁹, sia dal monologo empedocleo nella scena seconda, che sottolinea la condizione di *Einsamkeit* del personaggio ⁹⁰, sia infine nel dialogo con Pausania, in cui il discepolo cercando di consolare Empedocle col ricordo della sua antica dimistichezza con gli dèi, non fa che esacerbarne, invero, la malinconia. Si leggano i seguenti versi, coi quali Empedocle approda all'acme del proprio delirio di potenza e di dolore:

EMPEDOCLE:

Certo, io so tutto e posso dominare tutto.
Come fosse opera delle mie mani riconosco
e governo come voglio ciò che vive,
sono signore degli spiriti.
Mio è il mondo e tutte le forze
mi sono soggette, mia serva è divenuta
la natura bisognosa di un padrone,
e se ancora ha onore, è grazie a me.
Cosa sarebbero il cielo e il mare,
le isole e le stelle e tutto ciò che si stende
davanti agli occhi degli uomini, cosa sarebbe
questo lugubre vibrare di cetra, se io
non gli infondessi suono, lingua, anima? Cosa sono
gli dèi e il loro spirito, se io
non li annuncio? Ora dimmi, chi sono io ⁹¹?

Questo, dalla seconda stesura, è uno dei luoghi di più intenso *pathos* o forse in assoluto il più patetico: tale è il carico emozionale della figura empedoclea che lo stesso Hölderlin se ne lascia travolgere, al punto da non riuscire a completare il brano immediatamente successivo, nel quale, per bocca di Empedocle, avrebbe dovuto trovare spazio un'esposizione ragionata del rapporto sussistente tra la natura e l'uomo. L'uomo, con la sua azione e la sua parola, è destinato a favorire e diffondere *das Leben* (!) attorno a sé:

EMPEDOCLE
(*con calma*)
Deve agire l'uomo

l'assennato, deve dispiegare
 la vita, favorirla e chiarirla.
 Colma di tacita forza, la grande natura
 abbraccia colui che la intuisce
 affinché ne evochi lo spirito; l'uomo porta
 nel cuore la pena e la speranza, e un potente anelito,
 con radici profonde, lo spinge verso l'alto.
 Egli può molto, stupenda è la sua parola
 che trasforma il mondo
 e fra le mani ⁹².

La cesura tra l'intemperanza del monologo di cui si sono riportati stralci appena sopra e il tono pacato, *rubig*, di questo passaggio è molto profonda e il trapasso dall'uno all'altro, in successione, più difficile di quanto Hölderlin potesse immaginare ⁹³. La scena s'interrompe bruscamente: tra l'entusiasmo della "voce" della natura e la *Ruhe* dell'uomo assennato manca un ponte. Nel quadro di un'ipotesi di parallelismo tra la figura di Empedocle e quella di Rousseau ⁹⁴, anche Jürgen Link mette in luce lo iato tra questi due discorsi, notando precisamente come nell'uno (il primo citato) Empedocle delinea, sulla base di una metaforica di dominio genericamente "illuministica", un rapporto tra uomo e natura di dipendenza della seconda, chiamata "serva", dal primo, mentre nel discorso successivo prospetti la cooperazione tra umanità e natura, per cui la prima favorisce il dispiegamento della seconda, che da parte sua fa da alveo a ("abbraccia") l'umanità che la intuisce. La soluzione di continuità tra il primo quadro, alla cui impetuosità Hölderlin era stato condotto nel tentativo di conferire nettezza e decisione al personaggio di Empedocle, e il secondo sarebbe allora alla base dell'interruzione della scena.

Se "vivente" è l'equilibrio che sempre si rinnova tra molteplicità e unità, movimento e stasi, reale e ideale, rendere il vivente nella propria poesia significa riuscire a riprodurre in essa questo equilibrio. La prima stesura dell'*Empedokles* cede troppo al lato della molteplicità (della corralità, della poliprospeccità, dell'estensione), la seconda, che tenta di correggerne il difetto passando all'estremo opposto della determinatezza e della univocità (anzitutto del carattere del protagonista), nel farlo resta travolta e quando, dall'acme dell'impeto e della potenza (con la prima delle citazioni empedoclee riportate sopra), tenta di riguadagnare la misura (con la seconda citazione), trova bloccata la strada.

L'approfondimento teoretico del *Grund zum Empedokles*, che segue la seconda stesura e prepara alla terza, nasce proprio da qui, cioè dal tentativo di rinvenire su basi filosofiche quest'equilibrio che la poesia non è riuscita a costruirsi da sé. Il *Grund* si compone di tre parti: una dedicata all'analisi dell'ode tragica, l'altra al poema tragico-drammatico in generale, l'ultima all'*Empedokles* in quanto poema tragico-drammatico particolare ⁹⁵. Fermiamo l'attenzione soprattutto sulla seconda e terza parte, sviluppando nello specifico due punti.

Il primo punto riguarda il rapporto tra il poeta tragico e i suoi personaggi. Hölderlin, che aveva avuto difficoltà a controllare l'impeto del suo stesso personaggio principale nella seconda stesura, fissa una volta per tutte a livello teorico l'argine invalicabile che distingue la personalità del poeta da quella dei suoi caratteri. Egli scrive:

Nella poesia tragico-drammatica si esprime dunque il divino che il poeta percepisce e sperimenta nel suo mondo; anche la poesia tragico-drammatica è per lui immagine del vivente che gli si fa e fece presente nella vita. Ma come questa immagine di interiorità nega e deve negare dovunque il suo ultimo fondamento quanto più si avvicina al simbolo, quanto più l'interiorità è infinita, inesprimibile e vicina al *nefas*, quanto più rigorosamente e freddamente l'immagine deve distinguere l'uomo dall'elemento che percepisce per mantenere il sentimento nei suoi limiti, tanto meno l'immagine può esprimere il sentimento in modo immediato ⁹⁶.

Occorre osservare una distanza tra l'esperienza del poeta, appunto quel "senso" del vivente che, ritrovato in sé e nel proprio mondo, egli intende trasporre nella poesia, e la materia tragica vera e propria, in cui questo "senso" è trasposto come in un recipiente. Vale perciò una regola paradossale: tanto meno la materia tragica, quella che fa da *Stoff* al dramma, è affine alla personalità del poeta, al suo mondo e a ciò che egli ha percepito, tanto meno il vivente potrà negarsi. La presenza del divino/vivente, per come il poeta l'ha sentito in sé, è inversamente proporzionale al grado di affinità tra ciò che il poeta racconta nel suo dramma e la sua esperienza intima ⁹⁷.

Il secondo punto riguarda la giustificazione del privilegio (almeno sin qui) del genere tragico-drammatico ai fini della resa del vivente nella poesia. Ciò avviene in modo sistematico solo nel *Grund zum Empedokles*, risolvendo molte delle difficoltà riscontrate nelle due stesure precedenti del dramma. La stessa tracotanza del carattere di Empedocle, delineatasi spiccatamente specie nella seconda stesura, trova nel *Grund* la sua giustificazione teorico-poetologica e, con ciò, il suo argine. Monologhi "intemperanti" come quello della seconda stesura, infatti, risultano ora iscritti all'interno del generale meccanismo di "scambio delle forme proprie" (anche a livello retorico e di strategie linguistiche) tra l'elemento organico (Empedocle) e quello aorgico ⁹⁸ (la Natura/vita cui egli si rapporta profondamente), meccanismo che, insieme alla morte necessaria dell'elemento organico, è indispensabile alla trasposizione del "vivente" nel testo poetico. Alcuni passaggi dal *Grund zum Empedokles* sono utili a chiarire il discorso hölderliniano, anzitutto la questione relativa alla morte necessaria del singolo per la presentificazione della vita:

Nel mezzo [cioè a mezzo del percorso che conduce alla presentificazione del divino/vivente nel componimento, *n.b.*] c'è la morte del singolo, cioè il momento in cui l'organico depona la sua individualità, la sua esistenza particolare che era divenuta estrema, e l'aorgico depona la sua universalità [...] in una lotta

reale e suprema [...] l'organico, divenuto aorgico, sembra ritrovare se stesso e ritornare in sé poiché acquisisce individualità, e l'oggetto, l'aorgico sembra ritrovare se stesso perché anch'esso trova contemporaneamente l'organico nel massimo estremo dell'aorgico, cosicché in questo momento, nella nascita della suprema ostilità, sembra realizzarsi la suprema riconciliazione. Ma l'individualità di questo momento è soltanto un prodotto del conflitto supremo, e anche la sua universalità è soltanto un prodotto del conflitto supremo. Così come pare esserci la riconciliazione e l'organico e l'aorgico, ciascuno a suo modo, agiscono su questo momento, così per influsso dell'organico l'individualità contenuta in quel momento, scaturita dall'aorgico, diviene ancora più aorgica, e per influsso dell'aorgico l'universalità contenuta in quel momento, scaturita dall'organico, diviene ancora più particolare, cosicché il momento unificatore si dissolve sempre più, come un fantasma, e per il fatto che agisce aorgicamente contro l'organico, se ne allontana sempre di più, ma così facendo e con la sua morte gli estremi in lotta dai quali era scaturito sono unificati e riconciliati meglio che in vita ⁹⁹.

Servendosi di una terminologia e di una strategia argomentativa assai complesse, Hölderlin ricostruisce qui, in tutte le sue fasi, la dinamica tragica su cui si fonda il *Der Tod des Empedokles* (già a partire dalla prima stesura, per molti aspetti). Empedocle e la Natura vivente, come organico e aorgico, sono impegnati in un'opera di scambio delle parti, che vede il filosofo perdere progressivamente la propria organicità (cioè la propria misura umana, il timore degli dèi, la finitezza ¹⁰⁰) e la Natura vivente, da aorgica (illimitata, dominatrice, terribile), farsi sempre più soggetta all'uomo Empedocle, sino a parlare per mezzo della sua bocca e a consentire di essere considerata sua serva ¹⁰¹. Questo violento scambio delle parti crea una situazione di apparente conciliazione tra Empedocle e la Natura: come chi dimori nell'occhio del ciclone, ovvero il punto in cui, nell'estrema violenza degli elementi, si gode della quiete più profonda, anche gli agrigentini che dimorano accanto a Empedocle godono per un certo tempo del loro uomo sublime e potentissimo, come in una nuova età dell'oro. Ma la riconciliazione, appunto, è transitoria: l'aorgicità proveniente dall'organico (cioè Empedocle fatto aorgico), per influsso dell'aorgico vero e proprio, diventa sempre più aorgica. Prestare il proprio petto e la propria voce alla natura, infatti, non soddisfa completamente il filosofo, che in un eccesso di aorgicità si macchia della colpa di chiamarsi egli stesso dio, nella prima stesura, e di voler distribuire il dono che ha ricevuto dagli dèi al popolo facendosene tiranno, nella seconda stesura. Allo stesso modo, l'organicità proveniente dall'aorgico, cioè la Natura individualizzata in Empedocle, per effetto dell'organico diventa sempre più particolare, sino a sottrarsi alla conciliazione: spezzatosi l'incantesimo di pace, abbandonato dalla Natura, Empedocle è costretto alla sua ritrovata finitezza. Questa è la condizione in cui, sia nella prima sia nella seconda stesura, ha inizio il dramma che conduce alla morte dell'eroe.

La finitezza e particolarità che Empedocle ha suo malgrado ritrovato, infatti, gli impongono un destino. Per utilizzare i termini hegeliani,

esse hanno in sé il germe del proprio perire. Ciò vale tanto per la Natura progressivamente particolarizzatasi (che finisce infatti per sottrarsi) e tanto più per il filosofo, la cui morte risulta inevitabile.

L'elemento nuovo che Hölderlin fa agire a questo punto, esplicitandolo fondatamente nel *Grund*, è che, secondo lui, tutte queste dinamiche, delle quali s'è detto sin qui teoreticamente e non senza una certa fatica, si rendono efficacemente percepibili nel "momento" della morte di Empedocle. Il fluire del vivente, in un equilibrio sempre rinnovantesi tra finitezza e infinità, uno e molti, organicità e aorgicità (sistole e diastole, contrazione ed espansione: sono queste le coppie concettuali con cui si cercava anche in filosofia della natura, al tempo di Hölderlin, di rendere ragione del vivente) trova il suo canale d'espressione solo "per contrasto", cioè nella *morte* della determinatezza che, imponendosi, avrebbe voluto positivamente fermare questo flusso. Ciò significa che, secondo Hölderlin, della vita si può dire mediamente solo con la morte della morte, o, piuttosto, con la morte di ciò che, volendo imporsi sulla vita, si è anzitutto fatto morte. Per una poesia, com'è quella hölderliniana, che ha il suo massimo obiettivo nella resa del *Lebendiges*, questa è un'indicazione importante, anche dal punto di vista poetologico.

La dinamica dell'*Empedokles* è, secondo Hölderlin, comune a tutti i personaggi tragici:

Così dunque Empedocle doveva diventare una vittima del suo tempo, i problemi del destino nel quale era cresciuto dovevano apparentemente risolversi in lui e questa doveva rivelarsi una soluzione apparente e temporanea, più o meno come in tutti i personaggi tragici, che nei loro caratteri e nelle loro manifestazioni sono tutti più o meno tentativi di risolvere i problemi del destino e quindi tutti si annullano nella misura in cui non sono universalmente validi ¹⁰².

Subito dopo questa pausa di riflessione col *Grund*, Hölderlin si rimette al lavoro e abbozza, già alla fine dello stesso manoscritto, lo schema per una terza stesura del dramma. È paradossale che in questa bozza, e specialmente nella terza stesura vera e propria, della quale ci restano solo tre scene, egli prenda le distanze dalla maggior parte delle indicazioni teoriche e poetologiche messe a punto nel *Grund* ¹⁰³, ma soprattutto rigetti l'impianto drammaturgico generale della prima e della seconda stesura, rivoluzionandolo completamente nella terza *Fassung*.

Tutto ciò a confermare come la resa del *Lebendiges in der Poesie* sia molto più complessa e richieda molti più tentativi e sperimentazioni di quanto si sarebbe potuto pensare in prima battuta.

L'ambientazione, nella bozza per la terza stesura, è direttamente sull'Etna: l'esilio di Empedocle dalla città di Agrigento, dato per avvenuto, non è rappresentato sulla scena, il numero dei personaggi figura ridotto e, tra di essi, sono ora prevalentemente istituiti stretti vincoli

familiari. I rappresentanti dell'ordine politico e religioso della città (Ermocrate e Crizia nella prima stesura, Ermocrate e Mecade nella seconda) sono sostituiti, nella terza stesura, da un'unica figura, genericamente denominata *der König*, il re, che a differenza delle versioni precedenti è qui fratello di Empedocle¹⁰⁴. Pantea, che nella prima e nella seconda *Fassung* era discepola innamorata, è qui sorella trepidamente in attesa per la sorte di Empedocle; il discepolo Pausania è l'unico personaggio a rimanere immutato, nella sua caratterizzazione, rispetto alle stesure precedenti. Ulteriore novità della bozza è la presenza di un non meglio definito *Greis*, un vecchio, che fa da mediatore tra il re (mandante dinanzi al popolo dell'esilio del fratello Empedocle «a causa dell'odio che nutre per la sua superiorità»¹⁰⁵) ed Empedocle. Secondo lo schema della bozza, nella scena finale Empedocle avrebbe dovuto confrontarsi con gli ambasciatori del popolo e, riconoscendo in loro il suo spirito, (cioè rendendosi conto della pervasività con cui era penetrato in loro e ne aveva plasmato il sentire e il pensare) si sarebbe dovuto convincere che la sua morte era inevitabile, per scongiurare il rischio di positività. Importante, nella parte finale di questo abbozzo, è il riferimento sistematico alle leggi di alternanza dei toni poetici: a questa data, cioè tra la fine del 1799 e l'inizio del 1800, Hölderlin aveva intuito quanto queste leggi gli sarebbero state d'aiuto nell'opera di resa poetica del *Lebendiges*.

La vera e propria terza stesura, che a sua volta non segue, se non per sommi capi, la bozza appena illustrata, è intrapresa verosimilmente da Hölderlin solo nei primi mesi del 1800 e ci è pervenuta in tre scene. Anche in essa il numero dei personaggi è ridotto rispetto alle prima e alla seconda stesura, tanto che numerosi critici hanno sostenuto per questa versione del dramma il riavvicinamento di Hölderlin alle direttive classiche. Sulla scena agiscono: Empedocle, il discepolo Pausania, l'egiziano Manes, Stratone, signore di Agrigento e fratello di Empedocle, Pantea, sua sorella, più un seguito e un coro di agrigentini che sta adesso attivamente sulla scena¹⁰⁶. L'azione ha inizio e si svolge interamente sull'Etna, con un monologo di Empedocle che, scacciato dalla città di Agrigento e dalla comunità degli uomini, afferma di aver trovato finalmente se stesso nella solitudine del vulcano. Alla comunità umana, invero, egli non si è sentito mai autenticamente legato:

Fin dalla giovinezza, infatti, ho peccato molto,
non ho mai amato gli uomini in modo umano, li ho serviti
ciecamente come solo l'acqua e il fuoco servono;
per questo anche loro non mi affrontarono
con umanità, per questo hanno oltraggiato
il mio volto e mi ritenevano come te,
natura che tutto sopporti! Ora sono tuo,
ti appartengo, e fra te e me
si riaccende l'antico amore¹⁰⁷.

Il dialogo col discepolo Pausania (scena seconda) è incentrato sulla

questione della separazione necessaria dei due amici. Pausania mostra di non aver ancora inteso il senso del distacco di Empedocle dalla sua gente e insiste, in un amore possessivo e geloso, a trattenerlo a sé.

Lo stesso Empedocle è scosso da sentimenti contrastanti, tentando una volta, con modi bruschi, di allontanare il discepolo, un'altra, invece, facendosi vincere dalla tentazione del possesso e accarezzando il sogno di un sacrificio non solitario ma in coppia alla sacra Natura¹⁰⁸.

Ma la novità più significativa della terza e ultima stesura è la presenza di un personaggio assente nelle due precedenti: Manes, misterioso sacerdote egiziano e antico maestro di Empedocle, giunto, in una scena che riecheggia i toni evangelici della tentazione del Cristo nel deserto, a chiedere conferma del fatto che l'uomo tanto atteso per riconciliare uomini e dèi in un'epoca di fermento sia proprio lui, Empedocle. Il discorso di Manes è di estrema intensità drammatica:

Ho una cosa da dirti e riflettici bene, ubriaco!
A uno solo conviene, in questo tempo,
uno solo è nobilitato dal tuo nero peccato;
ed è uno più grande di me! [...]
Egli riconcilia gli uomini e gli dèi
ed essi abitano di nuovo vicini come un tempo.
E affinché, una volta apparso, il figlio
non sia più grande dei suoi natali e il sacro
spirito della vita non rimanga imprigionato e
dimenticato a causa sua, lui che è unico,
egli, l'idolo del suo tempo, si scansa,
distrugge lui stesso la sua felicità, che gli pare
troppo intensa, perché il destino dei puri
si compia attraverso mani pure,
e restituisce, purificato, ciò che possedeva
all'elemento che lo ha glorificato.
Sei tu quell'uomo? Sei proprio tu? Lo sei¹⁰⁹?

L'introduzione nella terza stesura di un personaggio come Manes, uguale e contrario a Empedocle, può essere intesa come espediente drammaturgico per far risaltare più nettamente la grandezza della scelta di morte del filosofo. È tuttavia plausibile anche una lettura differente, che in questo *novum* della terza stesura colga il segno del radicale vacillare, in Empedocle e mediatamente anche in Hölderlin, della fiducia nella dicibilità ed esibibilità del vivente *attraverso* il dramma. Né le immagini, né la gioia dei mortali che presto sfiorisce si rivelano più sufficienti per Empedocle a trovare e contenere il vivente; solo il silenzio della morte, e l'annichilamento, consentono il vero passaggio alla vita:

Non più nelle immagini e non più, come prima,
nella felicità effimera dei mortali trovo
il vivente, ma nella morte
e oggi la incontrerò [...]¹¹⁰.

Se torniamo al modo in cui Hölderlin ha definito nel *Grund dell'Empedokles* il poema tragico-drammatico, cioè *ein Bild des Lebendigen*, un'immagine del vivente, il fatto che ora qui Empedocle dica, dall'interno del poema tragico, che nessun *Bild* (dunque il poema stesso come *Bild*) vale più a contenere in se stesso il *Lebendiges* ci dà l'idea dell'estremo cui Hölderlin s'è spinto con la terza stesura del suo dramma: alla messa in discussione, dall'interno del componimento, della possibilità e legittimità del componimento stesso (oltre che del suo personaggio principale). Al di là di questa soglia sarebbe stato difficile procedere: rimangono perciò, della stesura, solo brevi indicazioni per i restanti quattro atti, con l'enunciazione dei personaggi di ciascuno. L'ultimo atto, verosimilmente dopo la comunicazione della irrevocabile decisione di Empedocle di darsi la morte, avrebbe visto raccolti l'uno accanto all'altro Manes, Pausania, Pantea, Stratone, il seguito di Stratone e il coro degli agrigentini.

Dopo l'interruzione della terza stesura, Hölderlin non riprenderà mai più in mano la materia dell'*Empedokles*.

Come hanno dimostrato le originali riflessioni teoriche che accompagnano il testo hölderliniano, il *Der Tod des Empedokles* è un dramma difficilmente sussumibile all'interno dei modelli classici, sia dell'antichità sia della produzione tedesca moderna. Ma individuare i tratti fondamentali della tradizione drammatica presente a Hölderlin può fare da utile reagente per l'emergenza ancora più netta delle peculiarità del *Der Tod des Empedokles*.

Il dramma di Hölderlin è anzitutto un *Lesedrama*, cioè un'opera destinata alla lettura, anziché alla messa in scena (esso avrebbe dovuto trovare posto nella rivista *Iduna*, come detto nella lettera di Hölderlin a Neuffer del 4 giugno 1799)¹¹¹. L'unico documento che individui riferimenti drammatici precisi per l'*Empedokles* è la lettera di Hölderlin a Schiller nel 1799, con la quale il giovane poeta rivela al maestro la sua intenzione di dedicarsi al genere tragico:

Ho creduto di poter acquisire quel tono, che più di ogni altro desidero fare mio, nella maniera più compiuta e naturale nella forma tragica, e ho osato cominciare una tragedia, la *Morte di Empedocle* e a questo tentativo ho dedicato la maggior parte del tempo nel mio attuale soggiorno. Le assicuro che non è senza imbarazzo che le faccio questa confessione, specialmente a lei. Da quando riconosco in maniera un po' più approfondita la bellezza tragica, per fare solo un esempio, la composizione dei *Masnadierei*, nel suo carattere essenziale, e soprattutto la scena del Danubio, come punto di mezzo del componimento, mi è apparsa così grande e profonda ed eternamente vera, che già ho considerato questa conoscenza come degnissima di guadagno e da tempo volevo chiederle il permesso di mettere per iscritto questi miei pensieri [...]. Ho anche studiato il *Fiesco*, la sua costruzione interna, la struttura interamente vivente, dal mio punto di vista la cosa più indimenticabile dell'opera, ancora di più dei caratteri così grandi eppure così veri, e ho ammirato le situazioni brillanti e il magico gioco di colori del linguaggio [...]. Non mi sarà mai facile leggere il *Don Karlos* senza

commozione, giacché esso è stato per molto tempo, per me, la nube incantata in cui mi ha avvolto il buon Dio della mia giovinezza, perché io non vedessi troppo presto le piccolezze e le barbarità del mondo che mi circondava¹¹².

Il riferimento è a tre drammi giovanili di Schiller, i cosiddetti drammi rivoluzionari, ai quali si può aggiungere *Intrigo e amore*, in quanto esempio di dramma familiare borghese.

A chiunque legga anche uno solo dei drammi schilleriani citati in questa lettera non può sfuggire la distanza che corre tra di essi e la hölderliniana *Morte di Empedocle*. Rispetto all'*Empedokles* l'intreccio delle opere schilleriane, espressamente composte a fini di messa in scena, è molto più complesso. Il meccanismo drammatico ha le sue premesse in impetuose passioni umane (la sete di potere di Franz Moor e l'ansia di vita del fratello Karl nei *Masnadierei*; l'amore tra Ferdinand e Luise per *Intrigo e amore*; la sete di libertà e l'odio per l'autorità dei tiranni ne *La congiura del Fiesco*; l'amore incestuoso per *Don Carlos*) e velocizza il suo corso man mano che il dramma procede (per l'effetto di espedienti drammatici appositamente studiati per accelerare il ritmo degli eventi¹¹³), sino a travolgere come un destino i personaggi, obbligandoli alla fine tragica. Nell'*Empedokles* l'architettura è differente: come ha rilevato acutamente Bernhard Böschenstein, accadono cose, in quest'opera, che non possono essere spiegate da un punto di vista esterno, facendo riferimento a intrighi, azioni, casualità o altri espedienti narrativi volti a determinare il corso dell'azione, bensì risultano regolate da una specie di orologio storico-filosofico sintonizzato con l'orologio interno del protagonista Empedocle, che dall'intimo di se stesso segna la cadenza dello svolgersi della propria vicenda¹¹⁴.

Altro riferimento (specie per l'ultima stesura dell'*Empedokles*) può essere stata la *Iphigenie* di Goethe, opera che Hölderlin conosceva bene¹¹⁵. Si tratta di un componimento *sui generis*, per il quale Goethe non utilizza la dicitura di *Tragödie* o *Trauerspiel* – termini indifferentemente utilizzati entrambi da Hölderlin per l'*Empedokles*¹¹⁶ – né quella di *dramatisches Gedicht* che Schiller e Lessing assegnano rispettivamente al loro *Don Karlos* e al *Nathan der Weise*, bensì la dicitura *Schauspiel*, a voler significare che la materia, proveniente dai due drammi di Euripide *Ifigenia in Aulide* e *Ifigenia tra i Tauri*, è comunque trattata secondo parametri moderni. La stessa drammaticità della vicenda (ad esempio, l'elemento perturbante del necessario sacrificio umano, per mano di Ifigenia, di qualsiasi greco che approdi sulle coste della Tauride o il conflitto tra la giovane e il re dei Tauri) nel rifacimento goethiano è smorzata. La vicenda si conclude con un «Lebt wohl!», «Andate! Siate felici!», pronunciato dall'antagonista di Ifigenia, il re Toante, alla partenza dei due fratelli Ifigenia e Oreste, che non può non stupire in un'opera modellata sul dramma classico greco. Goethe, attento dal punto di vista formale alle direttive classiche

(specialmente per quel che riguarda le tre unità d'azione, di tempo e di luogo)¹¹⁷, dal punto di vista contenutistico sviluppa, rispetto al modello euripideo, molti spunti che li restavano impliciti¹¹⁸, muovendosi in generale nel senso di un approfondimento della psicologia dell'eroina e soprattutto rimaneggiando il materiale mitologico in modo da fare della vicenda di Ifigenia la celebrazione dell'ideale della *Humanität*¹¹⁹, non diversamente da quanto accade con il *Nathan* lessinghiano.

In uno dei passaggi cruciali del testo Ifigenia, risoltasi a non ingannare l'uomo che l'ha salvata dalla morte e accolta nel suo regno, rivela al re della Tauride il suo desiderio di tornare in patria tra i suoi cari; il sovrano si oppone alla preghiera alla donna affermando anzitutto di essere barbaro, perciò incapace di sentire la voce della pietà e della verità umane. La risposta di Ifigenia è l'esaltazione di una *Humanität* che trascende confini territoriali, differenze razziali e di cultura:

TOANTE: Tu credi che ascolti
il rozzo Scita, il barbaro, la voce
della verità e della pietà umana, che Atreo,
il Greco, non ha ascoltato?
IFIGENIA: Può udirla ognuno
nato sotto ogni cielo, se la fonte
della vita gli fluisce nell'animo pura
e senza ostacoli¹²⁰.

Riproporre in questi termini il dramma di Ifigenia comportava però, per Goethe, la perdita di gran parte della forza dell'originale euripideo. La ricezione di quest'opera di Goethe è in effetti piuttosto controversa. Schiller, cui Goethe aveva richiesto indicazioni per il rimaneggiamento del componimento in vista delle scene, risponde all'amico in una lettera del 1802, con un apprezzamento non proprio entusiasta dell'*Iphigenie*:

Come vedrete, ho compiuto nel manoscritto meno devastazioni di quanto immaginassi [...]. non si poteva fare di più, perché il ritardo nel progresso dell'azione dipende meno dai singoli passi che dalla tenuta d'insieme, che è troppo riflessiva per un'opera drammatica [...]. L'azione è dominata dalla troppa casuistica morale, e fareste bene a ridurre un poco le sentenze e i dialoghi di questo tipo¹²¹.

Comunque si guardi alla questione, sia dal lato schilleriano che da quello goethiano, il *Der Tod des Empedokles* di Hölderlin conferma la sua originalità rispetto ai modelli tradizionali di dramma¹²². Va anche considerato, a questo proposito, che nella letteratura del tempo il concetto di dramma era esso stesso di difficile e univoca definizione. Goethe e Schiller, i maggiori drammaturghi della loro epoca, s'impegnano proprio sul finire del secolo diciottesimo in un'opera di revisione del genere drammatico, cercando di metterne a fuoco le peculiarità in opposizione al genere epico. Essi approdano alla scrittura del breve saggio *Über die epische und dramatische Dichtung, Sulla poesia epica e drammatica*, in cui, per il genere drammatico, sono enumerate le se-

guenti caratteristiche fondamentali: la tragedia rappresenta una passione limitata e individuale e suo protagonista è l'uomo riportato all'interiorità; essa si serve, per il suo intreccio, soprattutto di motivi che fanno progredire l'azione e, soltanto in misura minore, di motivi che la ritardano, la riportano al passato o l'anticipano (questi ultimi comuni anche alla poesia epica)¹²³.

Anche a confronto delle direttive consegnate in questo saggio goethiano-schilleriano, il *Der Tod* esula dalla caratterizzazione canonica di poema drammatico.

Ogni tentativo di giudicare del poema di Hölderlin sulla base del riferimento ai modelli classici di dramma è destinato perciò a non cogliere nel segno, finendo immancabilmente per considerare in modo immeritato il *Der Tod des Empedokles* un fallimento. Sono altre, piuttosto, le istanze che agiscono in questo testo e che, anche da un punto di vista poetologico, ne guidano la composizione: la resa del *Lebendiges in der Poësie*, con tutta la difficoltà che una chiarificazione di questa espressione comporta. Per procedere nel chiarimento, è necessario indagare il rapporto di Hölderlin con Hegel.

4. Il rapporto con Hegel. *Leben vs Positivität*

Dopo il trasferimento di Hölderlin a Francoforte ai primi di gennaio del 1797, Hegel si ricongiunge rapidamente all'amico dello *Stift*, che si era impegnato per fargli avere un posto di precettore¹²⁴. I due restano in città fino al settembre 1798, quando Hölderlin lascia precipitosamente casa Gontard, dove lavorava come *Hausmeister*, in seguito alla scoperta della sua relazione con la padrona di casa, Susette. Anche in seguito, però, i due amici mantengono frequenti contatti, tanto è vero che Susette, in una delle lettere all'amato, dice di utilizzare il «signor Hegel» come «corriere»¹²⁵.

Durante il periodo di Francoforte Hölderlin e Hegel sono impegnati in lavori importanti. Nella prima metà del 1797 Hegel scrive il testo, rimasto frammentario, *Religion, eine Religion stiften...* (*Religione, fondare una religione...*); alla fine del 1797, presumibilmente in novembre, risale la composizione di *Welchem Zwecke denn alles (...al qual fine tutto il resto)*; all'inizio del 1798 *Glauben und Sein (Fede ed essere)*; gli abbozzi preparatori al *Geist des Christentums (Spirito del cristianesimo)* si collocano intorno all'agosto del 1798¹²⁶. Hölderlin, nell'estate del 1797, scrive il *Frankfurter Plan* per l'*Empedokles*, dedicandosi, poi, al lavoro per il secondo volume di *Hyperion*. Riprende la materia tragica intorno alla seconda metà del 1798, mentre Hegel attende compiutamente, almeno dall'inverno di quell'anno e sino all'estate del 1799, al progetto de *Der Geist des Christentums und sein Schicksal (Lo spirito del cristianesimo e il suo destino)*, precisamente la prima versione

fino alla prima metà dell'anno 1799, alla fine dell'anno o forse ancora all'inizio del 1800 la seconda versione. *Lo spirito del cristianesimo* e il progetto dell'*Empedokles*, dunque, per quel che riguarda i tempi di stesura sono strettamente intrecciati l'uno all'altro.

Ma, al di là delle concordanze cronologiche, sono soprattutto questioni teoriche a consentire l'accostamento del dramma hölderliniano al testo hegeliano¹²⁷, come vide già Wilhelm Dilthey in *Das Erlebnis und die Dichtung (Esperienza vissuta e poesia)*¹²⁸. L'analogia tra i due complessi testuali risalta nettamente se la lente attraverso cui guardiamo ad essi è quella fornitaci dai concetti di *Lebendiges* e di *Leben*.

L'itinerario di pensiero di Hegel sin dal periodo dello *Stift* si muove, infatti, sotto al segno del "vivente" e, dato l'interesse prettamente etico-religioso del filosofo nei primi anni della sua riflessione, in particolare sotto a quello di "religione vivente". Come Hölderlin cerca, con le sue armi di poeta, di mettere a punto una «poetologia del vivente», allo stesso modo Hegel passa al vaglio il concetto di "religione vivente" (cioè religione sinceramente condivisa all'interno di una comunità e capace di essere, per essa, collante sociale) verificandone limiti, caratteri e condizioni di possibilità¹²⁹.

Più in particolare, l'interesse hegeliano in merito a queste questioni percorre tre fasi: una prima, in cui l'attenzione del giovane pensatore si concentra sui concetti di "religione popolare" e sul rapporto di essa con la pura razionalità pratica, che è l'unica vera religione; una seconda, in cui oggetto d'indagine è il cristianesimo e le ragioni per le quali esso non può essere considerato una religione vivente; una terza, in cui, in modo più schiettamente speculativo, Hegel discute dei concetti di vivente e di vita in quanto tali.

Benché sia ormai assodato che un'opera, quale quella a cui, secondo Nohl, Hegel stava lavorando tra l'ultimo anno di Tübingen e gli anni di precettorato in Svizzera, cioè *Religione popolare e cristianesimo*, non è mai esistita¹³⁰, è vero che negli scritti di questo periodo è la differenza tra religione oggettiva e soggettiva¹³¹, e tra queste e il loro grado intermedio, la religione popolare o appunto "vivente", ad essere al centro delle riflessioni hegeliane.

La religione oggettiva è, per Hegel, il sistema della teologia¹³², la religione soggettiva, invece, è moralità in atto secondo i puri principi della ragione pratica kantiana. Dal momento che l'uomo, però, non è solo razionalità ma anche sensibilità e che questa ha un ruolo importante nel risolvere l'uomo all'azione, di tale condizionamento sensibile deve tener conto anche la religione. Per potersi innalzare alla pura moralità kantiana, essa deve prima passare per il grado mediano della religione popolare, trasposta in un involucre mitico, sensibile, storico, per venir meglio recepita dal popolo¹³³.

La formazione hegeliana, rigidamente improntata a principi illuministici sin dai tempi del ginnasio, impedisce al filosofo di pensare il

cristianesimo come religione popolare¹³⁴. Se infatti per rendere una religione (definita da Hegel «una delle cose più importanti della nostra vita») vivente e popolare è necessario che essa sia lieta e che accompagni gli uomini con immutato calore tanto nella loro gioia quanto nei loro dolori, il cristianesimo – orientale, luttuoso, lugubre – non può valere all'impresa. Già nella parte conclusiva del cosiddetto *Frammento di Tübinga*, del 1793, la ripresa del modello della religione greca vale a mettere in luce per contrasto l'inadeguatezza della religione cristiana come religione popolare¹³⁵.

Negli scritti successivi a questi frammenti, l'attenzione di Hegel si sofferma ancora più precisamente sul cristianesimo e sui limiti intrinseci ad esso, che impediscono di farne una religione di popolo. Il ventaglio di concetti dei quali il filosofo si avvale nella sua critica al cristianesimo ha come suoi assi portanti quelli di "vita", "vivente", "positività", "destino", tutti concetti centrali anche nel testo dell'*Empedokles*.

La positività della religione cristiana è la grande opera del periodo bernese. Di essa si annoverano una stesura originaria, composta di due parti ben distinte¹³⁶, un rifacimento della sola prima parte, per il quale *terminus post quem* è il 24 settembre 1800, a Francoforte, e alcuni frammenti aggiuntivi. La domanda cui intende rispondere lo scritto riguarda le ragioni della *positività*, e dunque della non popolarità, della religione cristiana.

Nella prima parte della prima stesura il carattere *positivo* del cristianesimo è denunciato in base al concetto, pienamente rispondente all'ortodossia kantiana, della eautonomia della ragione pratica: *positivo* è ciò che contraddice alla ragione, ciò che in quanto eteronomo si oppone all'autonomia razionale. Il cristianesimo, in questo senso, è positivo già al suo nascere: esso, infatti, presenta la legge (morale) – che è autentica solo se autonoma, cioè se scaturisce dall'intimo dell'uomo e per libera autodeterminazione del volere – come un elemento proveniente dall'esterno, imposto da un'autorità¹³⁷. Questa motivazione generale viene precisata da Hegel con indicazioni particolari, tutte a sostegno della positività della religione del Cristo: ad esempio, il fatto che Gesù abbia parlato di sé, durante la sua predicazione, come del Messia¹³⁸; che abbia compiuto miracoli e che abbia fissato precisamente in dodici il numero dei suoi apostoli.

Nella seconda parte del testo l'ortodossia kantiana, sin qui operante senza vacillamenti, è ancor più radicalizzata alla luce delle istanze politiche presenti in Hegel, il quale applica il concetto di positività alla questione dei rapporti tra stato e chiesa. Si tratta di un ordine di problemi interessante ai fini del nostro discorso, specialmente se torniamo, nel testo dell'*Empedokles*, alle discussioni di Ermocrate e di Mecade/Crizia, rappresentanti l'uno del potere religioso e l'altro del potere politico. Hegel svolge un'accesa requisitoria nei confronti della chiesa, che ha usurpato i diritti civili dello stato facendosi *posi-*

tiva. Essa ha infatti esteso indebitamente le dimensioni dell'originario piccolo gruppo degli amici di Gesù costituendo comunità sempre più grandi, nelle quali le disposizioni dei discepoli e la dottrina del maestro finiscono per snaturarsi del tutto. Soluzione a questo stato di cose è, per Hegel, la riconduzione della religione all'ambito privato, come pura religione del cuore.

Nel quadro della nostra ricerca interessa molto la differenza tra la prima stesura dello scritto e l'inizio di rifacimento della prima parte datato al 1800 (sicuramente prima del 2 novembre 1800¹³⁹, quando Hegel comunica a Schelling di voler lasciare Francoforte), specialmente per ciò che concerne il significato del termine "positività". Se infatti nella prima stesura «positivo» è tutto ciò che, molteplice, vario, imposto dall'esterno, separato, si oppone alla *viva* religione, fatta coincidere kantianamente con la moralità pura, nella seconda stesura Hegel mostra di aver inteso che un simile concetto di positività rimane ancora all'interno della logica dell'opposizione, semplicemente scambiandone i termini. Il positivo non è più, adesso, l'"assolutamente altro" dal vivente puro, com'era nella prima stesura bernese, dove tutti gli elementi determinati e transeunti della religione erano globalmente considerati come positivi, perciò non appartenenti alla religione, ma solo alla superstizione. *Positivo* è, piuttosto, ciò che, già compreso come sua componente nella complessiva dinamica del (-la religione) vivente, pretenda a un certo punto di staccarsi da essa e, unilateralmente, d'imporsi per se stesso. Così Hegel:

In una religione, azioni, persone, ricordi possono valere come cose sacre. La ragione prova la loro accidentalità; essa richiede che ciò che è sacro sia eterno, imperituro. Ma con ciò essa non ha dimostrato la positività di quegli elementi religiosi; infatti l'uomo può legare all'accidentale e deve legare a un accidentale l'imperituro e la santità: nel suo pensiero dell'eterno, egli lega l'eterno all'accidentalità del suo pensiero. Altra cosa è però se l'accidentale come tale, come ciò che è tale per l'intelletto, avanza pretesa all'imperituro, alla santità e alla venerazione. Allora subentra il diritto della ragione di parlare di positività¹⁴⁰.

E ancora:

Il problema se una religione è positiva riguarda molto meno il contenuto della sua dottrina e dei suoi comandamenti che la forma sotto cui essa autentica la verità della sua dottrina e richiede l'esecuzione dei suoi comandamenti. Ogni dottrina, ogni comandamento può diventare positivo, perché ognuno di essi può essere annunziato in modo violento, con la soppressione della libertà. E non vi è nessuna dottrina che in certe circostanze non sia verità, nessun comandamento che in certe circostanze non sia dovere, perché anche ciò che può valere in generale come verità richiede, a causa della sua universalità, una limitazione nelle circostanze particolari della sua applicazione, in altri termini non ha verità incondizionata in tutte le circostanze¹⁴¹.

Positivo è, detto altrimenti, il determinato che avanzi la pretesa all'assolutezza, che rifiuti di farsi riassorbire, una volta cessato il suo

compito, all'interno dell'unità da cui ha preso le mosse. Un discorso analogo svolge Empedocle nel dramma hölderliniano, quando afferma la necessità di "spezzare il vaso" (che è Empedocle stesso), una volta che esso ha servito la natura, per sottrarlo alla tentazione tirannica di farsi positivo¹⁴².

La concezione hegeliana esposta nel rifacimento della prima parte de *La positività della religione cristiana* è già *dialettica*. Attorno al concetto di "positivo", nel passaggio dalla prima stesura al rifacimento, si consuma il trapasso dall'ortodossia kantiana all'intuizione della legge dialettica e dei suoi futuri sviluppi sistematici. Per chiarire compiutamente come ciò accada, occorre riferirsi all'altra opera cui Hegel lavora nei quattro anni di tempo che vanno dalla prima stesura al rifacimento de *La positività*, cioè *Lo spirito del cristianesimo e il suo destino*.

Si tratta di un testo grosso modo distinguibile in due parti. La prima è una riflessione sulla religione ebraica come religione della separatezza per eccellenza, a partire da Abramo. La caratterizzazione dell'ebraismo vale qui da congedo dalle posizioni kantiane, dal momento che la legge morale kantiana è interpretata adesso da Hegel come l'introiezione (in quanto separazione e contrapposizione, interne all'animo, tra il dovere morale e l'inclinazione, tra la pura ragione e la sensibilità) dello spirito di separatezza che gli ebrei oggettivavano fuori di sé, paradigmaticamente nella distanza tra il popolo e Dio, connotata come relazione di schiavitù-signoria. La religione cristiana, che nasce nell'alveo dell'ebraismo e, come scrive Hegel, «non molto tempo prima dell'ultima crisi prodotta dalla sollevazione dei molteplici elementi del destino ebraico»¹⁴³, cioè poco prima della diaspora¹⁴⁴, corrisponde al tentativo di fornire una risposta alla separatezza dell'ebraismo, superandola nell'amore. Gesù si oppone alla separazione, al settarismo, all'isolamento e predica la buona nuova per tutti gli uomini, senza distinzione. L'esame della morale di Gesù, della religione che egli istituisce e del destino che inevitabilmente lo travolge occupa l'intera seconda parte dello scritto.

Far rientrare il kantismo tra le modalità di separatezza anteriori al cristianesimo – in senso teoretico – segnala come, secondo Hegel, l'amore su cui si fonda il cristianesimo mira a conciliare non solo le separazioni esteriori (come quella ebraica tra Dio e il mondo, tra gli ebrei e tutti gli altri popoli della terra), ma anche le separazioni interiori, cioè la scissione interna all'animo umano alimentata, agli occhi di Hegel, dal kantismo. L'amore di Gesù – questo è il nucleo dell'argomentazione hegeliana – non costituisce, però, una forma di conciliazione duratura, bensì è intrinsecamente *destinata* a dissolversi e perire, inchiodata alla Croce del suo istitutore.

Nell'economia di quest'opera hegeliana il concetto di "destino" è fondamentale, come appare chiaro sin dal titolo: *destino* è il necessario togliersi del determinato, del finito, per sua intima essenza.

In questo caso, il togliersi dell'amore predicato da Gesù, *determinato* paradossalmente dal proprio rifuggire tutte le *determinatezze*. Il modo in cui Gesù tenta di superare la separazione immanente all'ebraismo è, infatti, una sorta di rinuncia preventiva: ritrarre la propria mano da ogni possibile atto e "occasione di peccato", per mantenersi puri ¹⁴⁵:

Il destino di Gesù fu di patire per il destino della sua nazione: o farlo suo e sopportare la necessità, condividere il godimento e unificare il suo spirito con quello della sua nazione, ma sacrificare così la propria bellezza e la propria unione col divino; oppure respingere da sé il destino del suo popolo, ma conservare in sé la propria vita non sviluppata e non goduta; in nessuno dei due casi compire la natura [...]. Gesù scelse il secondo destino, la separazione tra la sua natura e il mondo, e richiese lo stesso dai suoi discepoli [...]. Ma quanto più profondamente sentì questa separazione, tanto meno poté sopportarla tranquillamente, e la sua attività fu la coraggiosa reazione della sua natura al mondo ¹⁴⁶.

Gesù comprese che il suo tentativo di preservarsi puro e immune dal destino del suo popolo non si sarebbe potuto realizzare fino in fondo e che la lotta tra puro e impuro avrebbe finito per trasformarsi in una mischia tale, da condurre inevitabilmente all'annientamento colui che l'aveva innescata, cioè Gesù stesso; egli non volle, però, retrocedere e andò avanti nel suo proposito. Nel suo nocciolo, la contraddizione che egli incarna consiste nell'aver disdegnato di vivere con gli ebrei, e al contempo aver lottato *in mezzo a loro* per il suo ideale di purezza. Com'è possibile che un ideale si realizzi, se le condizioni di realtà all'interno delle quali esso potrebbe concretarsi vengono costantemente disdegnate? «Il puro può rappresentarsi solo nell'impuro», dunque solo alla luce delle circostanze determinate e contingenti entro cui esso sorge, «e se cerchi di rendere ciò che è nobile senza l'ordinario, esso se ne starà come il più innaturale di tutti, come il più insulso» ¹⁴⁷. Così aveva scritto Hölderlin a Neuffer, e analoga è, secondo Hegel, l'intima contraddizione di Gesù – la sua riluttanza, in quanto puro, a scendere a patti con l'impuro. Per questa ragione Gesù *non poteva non* morire.

L'unico concetto di "vita" che egli riesce a formarsi, infatti, è un concetto di *reines Leben*, di vita pura, cioè di vita che si definisce come totalmente *altra* dal positivo, dal particolare, dal determinato ¹⁴⁸, dunque inevitabilmente destinata a sopprimersi. Questo stesso concetto di *reines Leben* ricorre frequentemente nel testo holderliniano dell'*Empedokles* e anche nei successivi scritti poetologici del periodo homburghese-stuttgartiano.

La consonanza tra le indicazioni hegeliane circa il rapporto di Gesù con il popolo ebraico e con i suoi discepoli e quelle holderliniane circa il rapporto di Empedocle con gli agrigentini è evidente: Hölderlin e Hegel, che vivono insieme a Francoforte, producono nello stesso giro d'anni due opere affini da un punto di vista tematico e concettuale. È stato soprattutto Christoph Jamme a notare i parallelismi tra l'*Empedokles* e la vicenda di Gesù, addirittura ipotizzando che le varie ri-

scritture della tragedia holderliniana abbiano tratto origine proprio dal confronto di Hölderlin con le varie versioni dello scritto hegeliano. Tra le principali analogie si segnalano le seguenti: Gesù sta a Empedocle come gli ebrei stanno agli agrigentini (i due popoli infatti, troppo legati al pensiero della positività, vedono nell'una e nell'altra figura non uno spirito, ma un re, un Messia, una figura storica individuale); sia Gesù sia Empedocle vivono in una condizione di crisi e sono incarnazioni del destino del loro tempo, che prepara la loro comparsa e richiede poi, tragicamente, la loro morte; le epoche nelle quali vivono (la Giudea sotto alla dominazione romana e l'antica Agrigento del quinto secolo avanti Cristo) possono essere fatte assurgere a trasfigurazioni della modernità "in crisi", di Hegel e di Hölderlin; sia Gesù sia Empedocle si ritraggono dalla vita per cercare la Vita: se da una parte Gesù, dopo un iniziale tentativo di riforma della società e della religione, è costretto a un atteggiamento di rinuncia e di ritiro in se stesso, dall'altra Empedocle si sottrae progressivamente alla cerchia familiare – non ha più figli né moglie – ed accentua la propria condizione di isolamento ¹⁴⁹.

In conclusione, tanto Gesù quanto Empedocle affrontano un destino di morte, a ciò costretti dalla legge del determinato e del transeunte. Avendo incarnato le contraddizioni della propria epoca e avendole temporaneamente risolte in sé (come accade per Gesù con la prima, felice, comunità dei discepoli e per Empedocle con la nuova età dell'oro, di cui, per mezzo suo, godono gli agrigentini), entrambi, in quanto individui, sono destinati a dissolversi, a morire.

Pur nella messe di parallelismi tra la concezione hegeliana del destino di Gesù e quella holderliniana del destino di Empedocle, ci sono alcune differenze da rimarcare, in particolare rispetto all'ultimo punto discusso, cioè alla morte necessaria del singolo.

Gesù muore perché il suo tempo di contraddizione ne richiedeva la morte, ma morendo schiude anche lo spazio al sorgere di una più autentica ed efficace concezione del *Leben*, che troverà espressione già nel *Frammento di sistema del 1800*, immediatamente successivo alle varie stesure de *Lo spirito del cristianesimo*. Lì il *Leben* risulta inteso non più come vita pura refrattaria a ogni molteplice e particolare, bensì come *Verbindung der Verbindung und nicht-Verbindung*, relazione che ha introiettato in se stessa, la scissione, quel particolare e finito che prima allontanava da sé. A questo livello, il tragico del *Leben* resta, cioè la sua componente di finitudine e morte, ma appunto nel senso in cui ne dirà in seguito la *Prefazione alla Fenomenologia dello spirito* ¹⁵⁰, cioè come *Leben* che ha riconosciuto consapevolmente la morte in quanto uno dei suoi momenti, piuttosto che come sua pura negazione.

Nel caso di Hölderlin, invece, Empedocle muore e deve morire perché, *in ogni tempo e in ogni luogo*, la Totalità che vuol venire a manifestazione ha bisogno per rappresentarsi della morte del singolo, del suo farsi, in quanto segno, «= O». Questa è la premessa teorica che

sta alla base del progetto dell'*Empedokles*: la morte di Empedocle non è, come nel caso della crocifissione di Gesù, l'inevitabile esito tragico di un concetto di *Leben* ancora immaturo (eppure, come detto, anche l'unico possibile per i tempi in cui esso venne a formarsi, con Gesù), bensì l'unica paradossale condizione per la *Darstellung* della Totalità. Così nel breve ma folgorante *Il significato delle tragedie (Die Bedeutung der Tragödien)*:

Il significato delle tragedie può essere colto nel modo più semplice se partiamo dal paradosso. Infatti tutto ciò che è originario [...] non si manifesta certo nella sua forza originaria, ma propriamente, piuttosto, nella sua debolezza, sicché la luce della vita e l'apparenza appartengono propriamente alla debolezza di ogni totalità. Nel tragico, ora, il segno in se stesso è insignificante, senza effetto, mentre l'originario è direttamente messo allo scoperto. L'originario può infatti apparire propriamente solo nella sua debolezza; nella misura in cui il segno in se stesso, essendo insignificante, viene posto = 0, allora anche l'originario, il fondo occulto di ogni natura, può rappresentarsi. Se la natura si rappresenta propriamente nel suo manifestarsi più debole, il segno allora, quando essa si manifesti nel suo darsi più impetuoso, è = 0¹⁵¹.

Come dimostrano le incertezze a livello di resa drammaturgica e poetica del testo del *Der Tod des Empedokles*, non è affatto semplice, per Hölderlin, tradurre questo principio teorico paradossale in norma di composizione per il dramma. Che cosa implica infatti che si tenda, per permettere la *Darstellung* della Totalità, all'annullamento del segno stesso che la Totalità si è scelta per venire a manifestazione? Se questo segno è fatto coincidere, ragionando in termini di *fabula* e racconto raccontato, col protagonista del dramma tragico, il problema è abbastanza facilmente risolvibile. Pare però che, nel procedere del lavoro di Hölderlin con l'*Empedocle*, non sia (sol-)tanto il protagonista del dramma a venir annullato, ma la stessa opera tragico-drammatica a venire progressivamente erosa e ridotta a zero – a un torso incompiuto. Quando nel 1987, nel suggestivo e inquietante scenario dei ruideri di Gibellina, in Sicilia, Cesare e Daniele Lievi mettono in scena *La morte di Empedocle*, uno tra gli elementi caratteristici del loro adattamento è la progressiva decostruzione dell'apparato scenico, man mano che si avvanza nell'ordito dell'opera¹⁵². Ciò a significare la decostruzione dell'idea stessa di tragedia, man mano che Hölderlin procede con le stesure. L'esito ultimo delle tensioni interne e dei continui ripensamenti che stravolgono la fisionomia del testo nel passaggio da una *Fassung* all'altra è l'abbandono del genere tragico, ovvero della *via tragica* come privilegiata per dire della Totalità vivente.

Non ci si può, insomma, fermare al tragico e alla sua radicalità pa-radossale per dire poeticamente la vita; neppure Hegel vi si ferma, almeno non nei termini in cui ne dice *Lo spirito del Cristianesimo e il suo destino*. La via hegeliana oltre l'opera dedicata a Gesù prosegue, infatti, con lo scritto intitolato *Frammento di sistema* del 1800, che ri-

prende in senso più speculativo la questione del significato dei concetti di *Leben* e *Lebendiges*. La via hölderliniana oltre l'*Empedokles*, invece, prosegue con gli scritti poetologici e soprattutto con il saggio frammentario noto come *Über die Verfahrungsweise des poetischen Geistes*, che mostra significativi punti di convergenza con il *Frammento* hegeliano.

Il cosiddetto *Frammento di sistema* del 1800 è un testo controverso, giuntoci fortemente mutilo (in nostro possesso è solo la ventesima parte del manoscritto originario) e che ha dato adito, nel susseguirsi delle presentazioni critiche, ad affermazioni ora relative a un misticismo hegeliano nel periodo francofortese ora a un sistema dialettico già delineato nei suoi tratti principali. In effetti, a causa della mancanza di gran parte del testo, ogni posizione trova buone ragioni per essere sostenuta¹⁵³. Quella che interessa è, ai fini del nostro discorso, una parte abbastanza ridotta dello scritto, relativa alla definizione di "vita".

Hegel esordisce, nel testo, notando come l'intelletto, quando prenda in considerazione il concetto di «intero», chiamato qui anche "vita", *Leben*, operi isolando, da un lato, un elemento unificante, dall'altro uno opponente. Il primo elemento è posto come soggetto (o pluralità dei soggetti individuali), il secondo, invece, come pluralità degli oggetti, cioè natura, il cui unico essere consiste nella propria opposizione all'elemento unificante. L'intelletto ipostatizza, poi, l'elemento unificante e, passando dalla considerazione filosofica alla religione, fa di questo un Dio. In base alla logica intellettuale, dunque, nell'intero che è vita riconosciamo, da un lato, una natura immobile, intimamente morta e, dall'altro, un Dio unificante-relazionante. Ciò senza che l'intelletto metta mai a tema il carattere relazionale dei due elementi, la loro dipendenza reciproca: è possibile, infatti, definire "oggetto" la natura solo in forza della sua opposizione all'elemento soggettivo-unificante, dal quale essa, dunque, dipende costitutivamente. Ma di questo l'intelletto separante non si avvede mai in modo esplicito.

Occorre, allora, procedere oltre la logica intellettuale, inadeguata alla descrizione dell'intero, cioè della vita: quest'ultima, infatti, non è autenticamente compresa né in base alla categoria dell'unificazione, né in base a quella dell'opposizione – se assunte unilateralmente –, poiché unificazione e opposizione si danno in essa *insieme*. La vita è unione di unione e non-unione, che è una definizione dialettico-speculativa (cioè, comprendente in sé anche la propria negazione, come conservata-tolta) e non meramente intellettuale:

Se io dico che la vita è l'unione di opposizione e relazione, questa unione può essere di nuovo isolata e si può obiettare che essa sta in opposizione alla non-unione. Dovrei invece dire che la vita è unione di unione e non-unione; ogni espressione, cioè, è prodotto della riflessione: conseguentemente è possibile mostrare per ogni espressione, in quanto posta, che per il fatto che una qualche cosa è posta, al contempo un'altra cosa non è posta, è esclusa; ma a questo

essere spinti senza sosta in avanti va posto rimedio una volta per tutte col tener presente che, per esempio, ciò che è stato chiamato unione di sintesi ed antitesi non è qualcosa di posto, di intellettuale, di riflesso, ma anzi per la riflessione il suo unico carattere è di essere un essere al di là della riflessione ¹⁵⁴.

A questa definizione della vita Hegel torna a rifarsi anche nello scritto, di poco più tardo, dedicato all'esame della *Differenza tra il sistema di Fichte e quello di Schelling* ¹⁵⁵. In base a quanto detto, l'affermazione della vita implica che si ricomprenda in essa un momento di dis-unione e di separazione: la vita è in tensione continua col suo opposto, cioè con la morte, la quale opera da "forza motrice" nel percorso di sviluppo del vivente, impedendo la cristallizzazione del suo intimo dinamismo in quieta immobilità ¹⁵⁶.

«Hegel non si avventura nella costruzione di un sistema filosofico finché egli non è in grado di rispondere alla domanda su quale sia l'essenza della vita», «nasce come filosofo nel momento in cui egli è convinto di essere riuscito a cogliere la struttura intellegibile della vita» ¹⁵⁷. Egli è consapevole del fatto che "definire" la vita significa riproporre uno dopo l'altro tutti i grandi nodi del pensiero occidentale: l'uno e i molti, il divenire e il permanere, l'inconcepibile restare immutato nel mutamento ¹⁵⁸. Perciò si affatica tanto intorno a questo problema, facendone il cuore della propria riflessione filosofica.

Medesima consapevolezza e medesime istanze animano anche Hölderlin. Nella dinamica di contrazione e di espansione del *Lebendiges*, la cui definizione impegna Hegel a lungo, c'è *in nuce* anche il senso della poetologia holderliniana, quale emerge negli scritti frammentari del periodo homburghese successivi all'*Empedokles*: l'antico problema della vivente persistenza *in unum* di unità e differenza, di quiete e dinamicità, trattenute insieme per mezzo della loro distensione nella temporalità. Ma, mentre Hegel s'impegna per fornire una definizione filosofico-sistematica della logica dinamica del vivente, Hölderlin procede esteticamente, nella poesia e nell'arte. Un unico concetto di *Leben*, al centro dei pensieri di entrambi, si piega, dunque, secondo due differenti modalità di definizione.

5. Ontologia metafisica

Nel mutuo confronto con l'amico Hegel, Hölderlin mette a fuoco l'essenziale componente di morte e di estraneazione che sempre accompagna il vivente e ne condiziona la *Darstellung*. Per il poeta, però, a differenza del filosofo di Stuttgart, non ne va tanto della rigorosa e scientifica esplicitazione della struttura logico-ontologica del *Lebendiges* in generale, bensì, soprattutto, del rinvenimento dell'efficace modalità di esibizione di un universo "sentito", *in primis* dal poeta stesso, come un *Tutto vivente*, Uno-Tutto dinamico e vivo ¹⁵⁹.

Questo intimo senso della Totalità vivente, della "connessione infinita" tra gli uomini e il loro mondo costituisce il tratto originario e caratteristico della personalità e del pensiero di Hölderlin. Di esso testimoniano già le primissime elaborazioni poetiche, mentre lo stesso apprendistato filosofico del poeta, sin dai primi anni di studio a Tübingen, raffina questo *Gefühl* originario, dandogli precisione e determinatezza. Snodi fondamentali, in questo senso, sono il confronto con la dottrina spinoziana-leibniziana "panteista", di un panteismo vitale sentito e sensibile ¹⁶⁰, e con la *Wissenschaftslehre* fichtiana. La frequentazione hegeliana e la focalizzazione che essa consente (in senso rigorosamente logico) dei caratteri di processualità, storicità e «tragicità» del vivente, s'innestano dunque, in Hölderlin, su un orizzonte ontologico-metafisico già piuttosto definito, cui fa da base, a sua volta, un sentimento *lebendig* più originario.

Quanto va ricostruito è, a questo punto, il percorso che conduce Hölderlin a tale concettualizzazione ontologico-metafisica del *lebendiges Ganze*. Si tratta di una storia lunga, che affonda le sue radici, come accennato, nei primi anni di studio teologico-filosofico del giovane poeta allo *Stift* di Tübingen.

L'accoglienza riservata dagli allievi dello *Stift* tubinghese alla filosofia kantiana era stata, come noto, entusiasta: «Kant ha spazzato via tutto» ¹⁶¹, aveva sentenziato Schelling in una lettera a Hegel del gennaio 1795, fissando così icasticamente, oltre che il tono della propria personale ricezione della filosofia kantiana, la generale *Stimmung* dei giovani allievi teologi, speranzosi che il vento nuovo della critica valesse a dissolvere per sempre la vecchia metafisica teologica dei professori dello *Stift* ¹⁶².

Se questa è la premessa, può stupire, almeno in prima battuta, che l'interpretazione elaborata dallo stesso Schelling e da Hölderlin del pensiero di colui che si presentava come il più fedele interprete, se non della lettera, certamente dello spirito del trascendentalismo critico kantiano, cioè Fichte, fosse precocemente orientata proprio in senso metafisico, come mostrano il *Vom ich* schellinghiano e gli scritti di Hölderlin su Fichte.

Il fatto è che la kantiana opera di "dissoluzione" si era svolta nell'oscurità delle proprie premesse ¹⁶³: il cruccio dei pensatori post-kantiani, con Reinhold e poi con Fichte, era stato, allora, quello di mettere a tema le premesse già fungenti in Kant, ma da lui non esplicitate (concentrando i propri sforzi essenzialmente sulla figura kantiana dell'Io-penso). È proprio nel solco di quest'istanza di rigorizzazione del kantismo che s'insinua il ritorno delle questioni metafisiche, tra l'altro, nel caso di Schelling e Hölderlin, favorite dall'indole e dagli interessi propri di entrambi ¹⁶⁴.

I due *Stiftler* s'indirizzano anzitutto nel senso della originale concii-

liazione del platonismo col kantismo ¹⁶⁵ e, in riferimento alla filosofia di Fichte, fanno interagire più o meno intenzionalmente il fichtismo con lo spinozismo, anche qui, per esprimerci in breve, ontologizzandolo ¹⁶⁶.

Non occorre insistere ancora sulla famosa lettera di Hölderlin a Hegel del 26 gennaio 1795, in cui l'Io assoluto fichtiano è interpretato nel senso della sostanza spinoziana e Fichte sospettato di voler superare il *Faktum* della coscienza nella teoria, cioè di volerlo *dedurre*. La critica holderliniana, a dire il vero, non coglie del tutto nel segno ¹⁶⁷, ma – come nota Gunther Kleefeld nel suo contributo – questo fraintendimento tradisce il vero ordine di problemi che interessa Hölderlin nella sua ricezione dell'idealismo trascendentale fichtiano ¹⁶⁸.

In questa fase si colloca infatti *Urteil und Sein* (*Giudizio ed essere*), che è una critica precocissima alle posizioni della *Wissenschaftslehre* ¹⁶⁹, addirittura precedente allo schellinghiano *Vom Ich*. Quel che importa notare in questo testo, nello specifico, è come l'interesse di Hölderlin sia rivolto all'inserimento del fenomeno di coscienza all'interno di un più vasto orizzonte fondante e in se stesso non ulteriormente fondato, definito "Essere assoluto", "Essere nel senso autentico della parola" ¹⁷⁰. Si tratta di un Essere antepredicativo sempre presupposto al giudizio e in particolare a quelle forme originarie di giudizio (Hölderlin fa qui valere il nesso etimologico: *Urteilung*, «giudizio», da *Ur-Teilung*, "scissione originaria") ¹⁷¹, che sono la *Urteilung* teoretica (Io = Io, cioè l'autocoscienza) e la *Urteilung* pratica (Io = non-Io, ma in puro senso esigenziale). Detto altrimenti, in base a *Giudizio ed essere* vale che ogni agire e pensare (anzitutto il proprio pensar se stessi, com'è nella *Urteilung* teoretica *Io sono Io*), ha in altro, anziché in sé, il proprio fondamento e la propria condizione di possibilità. L'idealismo di Fichte è dunque, per Hölderlin, incapace di reggersi sulle proprie gambe ¹⁷².

L'Essere assoluto di cui si dice in *Giudizio ed Essere* è descritto da Hölderlin nei termini seguenti:

Essere. Esprime l'unione di soggetto e oggetto. Dove soggetto e oggetto sono unificati assolutamente, non solo in parte, al punto che non può essere intrapresa alcuna partizione senza violare l'essenza di ciò che dovrebbe essere diviso, lì e lì soltanto si parla di un Essere assoluto, com'è nel caso dell'intuizione intellettuale ¹⁷³.

Riecheggiando una delle ipotesi del Parmenide platonico, nell'Essere assoluto riconosciamo l'Uno totalmente altro dalla separazione (= dalla relazione del/col molteplice) che, chiuso nella profondità di se stesso, è presupposto di ogni divisione e coscienza.

È proprio di Hölderlin cercare una trasposizione poetica per le proprie riflessioni di carattere filosofico: questo accade anche con *Giudizio ed Essere*, il cui piano logico-ontologico è traslato dal poeta in quello lirico-poetico del ciclo di *Hyperion* e ancora più strettamente

connotato in senso metafisico giovandosi del platonismo contro Fichte. L'Essere di cui si dice in *Urteil und Sein* diventa in *Hyperion* «la pace di tutte le paci» ¹⁷⁴, il regno ideale della risoluzione di tutte le scissioni, cui consente di accedere la Bellezza (quella incarnata dal personaggio di Diotima, per restare ai precisi termini del romanzo ¹⁷⁵). Da questo punto di vista, è significativo il progetto comunicato a Niethammer, in una missiva del 10 ottobre 1794, di svolgere un commentario alle idee platoniche del *Fedro* che, riprendendo le questioni del sublime e del bello, semplificasse da un lato la lettera kantiana, ma dall'altro l'approfondisse compiendo, come non aveva avuto il coraggio di fare Schiller, quel passo «oltre il limite kantiano» che occorre fare, nel senso di una interpretazione ontologica dei concetti di bello e sublime ¹⁷⁶. Di lì a poco matura, perciò, l'idea di un seguito dei *Briefe* di Schiller, le *Nuove lettere sull'educazione estetica dell'uomo*.

Dell'Essere, quale risulta da *Giudizio ed Essere*, e soprattutto della Bellezza, secondo la descrizione che ne fornisce *Hyperion*, spicca il tratto di limpidissima purezza: dove essi s'impongono, nell'istante della beata intuizione intellettuale, scompare la scissione. L'Essere e la Bellezza ripugnano l'opposizione, il determinato, ciò che potrebbe alterarne lo splendore.

La concezione holderliniana dell'Essere – più in generale, del Fondamento inteso in senso ontologico, dal momento che l'utilizzo del termine *Essere* verrà ridotto progressivamente da Hölderlin – non si ferma a questo testo di *Giudizio ed Essere* né alla sua metaforizzazione metafisico-poetica nell'*Hyperion*. Essa procede ulteriormente, nel senso di una sempre più accentuata erosione dell'irrelatezza dell'Essere assoluto, descritto sino a questo punto in quanto immediato che ripugna la processualità, il divenire, la molteplicità ¹⁷⁷. È utile, per precisare la ricerca sul *Lebendiges* come struttura ontologica-metafisica, individuare alcune delle tappe più significative di questo percorso holderliniano nel senso, per dir così, della "dinamicizzazione" dell'Essere-Fondamento, relative all'arco d'anni che ci interessa più da vicino (1799-1800). Alcune di queste tappe ci sono già note.

Nello scritto *Sul punto di vista da cui dobbiamo considerare l'antichità*, del 1799, l'Essere che in *Urteil und Sein* era presupposto a ogni partizione originaria, sia teoretica sia pratica, assume le fattezze di un *Grund*, di un fondo originario comune a tutte le opere e a tutte le azioni umane (sia teoretiche sia pratico-artistiche) ¹⁷⁸.

I tratti di questo *Grund* sono ulteriormente precisati nel cosiddetto *Das Werden im Vergehen*, *Il divenire nel trapassare* ¹⁷⁹, strettamente connesso al progetto dell'*Empedokles*, composto a conclusione della terza stesura del dramma, tra il 1799 e gli inizi del 1800. Qui Hölderlin descrive il fondamento ontologico nei termini di un «mondo di tutti i mondi», di un «tutto che è in tutte le cose e che sempre è» e ne definisce le condizioni di rappresentabilità. Il «mondo di tutti i mondi»,

struttura ontologico-metafisica di tenore spinoziano-leibniziano, si individualizza in una delle sue parti – precisata da Hölderlin come una «certa relazione tra uomini e natura» –, per rispondere al bisogno di sentire se stesso. Così, ad esempio, la Natura aorgica si individualizza in Empedocle e nella sua epoca. Questa “parte” funge, con ciò, da organo di fenomenizzazione per il fondamento.

Più precisamente, la *Darstellung* del *Grund* nella parte accade nell’attimo di sospensione tra il tramontare della parte e il sorgere di una nuova (nel «divenire dell’attimo e all’inizio di un tempo e di un mondo»); per proseguire l’esempio di Empedocle, la Natura si rappresenta nel momento della morte dell’eroe, tra il finire di un’epoca e il prepararsi di una nuova.

La differenza rispetto a *Giudizio ed essere* è tangibile: lì un Essere che sempre si sottrae, refrattario allo spazio logico dell’apparire e del dire, qui invece un «mondo di tutti i mondi» che ricerca il particolare e il caduco per la sua fenomenizzazione e il suo “sentirsi”.

Il testo frammentario *Über den Unterschied der Dichtarten (Sulla differenza dei generi poetici)*, anch’esso composto tra la fine del 1799 e l’inizio del 1800, approfondisce ulteriormente questo quadro di riferimento ontologico-metafisico, discutendo di un Uno-Tutto originario e “vivo”:

ciò che è originariamente unito [...] è costretto a uscire da se stesso: l’immobilità, infatti, in esso non può avere luogo, perché il modo dell’unificazione non può rimanere in esso sempre lo stesso [...]. E questo affinché tutto s’incontri con tutto, affinché ogni cosa abbia il suo pieno diritto e la sua piena misura di vita ¹⁸⁰.

Il passaggio chiarisce come sia un’esigenza propria del Tutto quella di uscire da sé e scindersi nelle parti, per sentire se stesso e consentire alle parti di acquistare vita. In questo stesso testo sulla *Differenza dei generi* Hölderlin esplicita, inoltre, il privilegio del genere tragico-drammatico per l’esibizione del Tutto vivente: il poema tragico-drammatico è definito metafora di una intuizione intellettuale, appunto «dell’unità con tutto ciò che vive» ¹⁸¹.

Per spiegare questi cambiamenti nella concezione holderliniana dell’Essere, nel senso della sua progressiva vivificazione (dinamicizzazione e introiezione del limitato, della parte, del determinato), è certo utile il riferimento alla mutua frequentazione con Hegel: la logica processuale, e connotata in senso tragico, della *Darstellung* del *Sein* risente delle contemporanee acquisizioni teoriche hegeliane, non tanto quelle consegnate alle prime stesure de *Lo spirito del cristianesimo e il suo destino*, quanto piuttosto quelle che segnano il trapasso da *Lo spirito del cristianesimo* al *Frammento di sistema*. Ma a questo proposito il riferimento hegeliano non è sufficiente.

Le riflessioni maturate insieme a Hegel, infatti, si innestano in Hölderlin su un’“intuizione panteista” in progressiva definizione e preci-

sazione dal punto di vista ontologico-metafisico, in forza dell’approfondimento filosofico del poeta sin dai suoi anni giovanili di studio. Di questo orizzonte ontologico-metafisico occorre tener conto per chiarire le modificazioni subite dal concetto di Essere; a tal proposito, lo spinozismo (per la metafisica del Tutto e della Parte) e la dottrina leibniziana (per il dinamicismo, la dottrina delle forze e la concezione «speculare» delle monadi) giocano un ruolo di primo piano ¹⁸².

I motivi per i quali Spinoza torna tanto potentemente in auge nel Settecento, dando vita a una vera e propria “rinascita spinoziana”, sono numerosi: il tramontare dei sistemi teologici tradizionali o quantomeno la diffidenza nei confronti di essi; la necessità di fornire un paradigma alla nuova biologia che comincia ad affermarsi (cioè un fondamento metafisico alla scienza naturale); una sensibilità nuova, che rigetta il razionalismo sino a quel momento imperante.

Quello che si afferma nel Settecento è, infatti, uno spinozismo peculiare: liberato degli elementi che lo riconducono all’alveo razionalista (questa “liberazione”, ad esempio – e in particolare la liberazione dai residui dell’influenza razionalistica cartesiana – è uno degli obiettivi herderiani nella rilettura di Spinoza) e intaccato nella sua “monoliticità”, con la dinamicizzazione della Sostanza alla luce della dottrina di Leibniz ¹⁸³. Quest’opera di revisione e interpretazione si deve soprattutto a due personaggi, entrambi noti a Hölderlin anche in forza di relazioni personali di amicizia: Jacobi e Herder.

Di Jacobi Hölderlin legge, nella prima edizione del 1785, lo *Über die Lehre des Spinozas in Briefen an Herrn Moses Mendelssohn*, (*Lettere sulla dottrina di Spinoza al signor Moses Mendelssohn*), il famoso scritto nel quale, prendendo a pretesto un presunto spinozismo lessinghiano, rivelato a Jacobi da Lessing stesso nel corso di alcuni colloqui privati, Jacobi espone in maniera sistematica i capisaldi della filosofia di Spinoza. Dopo il dizionario bayliano, è proprio alle lettere di Jacobi che si deve la riabilitazione del pensiero di Spinoza nell’ultima parte del Settecento e la sua conoscenza da parte delle nuove generazioni di pensatori. Il modo persuasivo in cui Jacobi presenta anche le tesi con le quali non concorda avvia, infatti, una vera e propria rinascita dell’interesse per lo spinozismo ¹⁸⁴.

Non è certo che Hölderlin abbia letto Bayle, ma senza dubbio ha studiato il volume di Jacobi, derivandone un breve scritto che è, per la maggior parte, la semplice ricopiatura di alcuni passaggi che al poeta erano parsi particolarmente interessanti nello scritto jacobiano. Nello specifico, si tratta dei passaggi relativi alla dottrina dell’*En kai Pan*, discussa per bocca di Lessing, e quelli relativi all’accordo tra l’impianto filosofico spinoziano e quello leibniziano, sostenuto da Jacobi anche sulla scorta di Mendelssohn ¹⁸⁵. Quest’ultima questione è, ai fini del nostro discorso, particolarmente interessante: l’introduzione, nell’universo metafisico di Spinoza (già depurato dall’eccesso di razionalismo), del

pluralismo e dinamismo leibniziani è infatti la strategia seguita anche da Herder nella sua rivisitazione della dottrina del filosofo olandese.

Herder si confronta con Spinoza in maniera entusiastica almeno a partire dal 1776, anno del suo trasferimento a Weimar su invito dell'amico Goethe. La prima opera nella quale mette a frutto in modo sistematico la propria frequentazione spinoziana è il *Gott*, del 1787, scritto in risposta ai *Briefe* jacobiani e che lo stesso Jacobi riporta in alcuni dei suoi passaggi più significativi nella seconda edizione dei *Briefe*.

Alcune delle concezioni consegnate al *Gott*, invero, avevano già trovato espressione nell'altra grande opera di Herder, le *Idee per una filosofia della storia dell'umanità*, che Hölderlin ebbe modo di leggere e apprezzare già al tempo del precettorato a Waltherhausen. Nelle *Idee*, la cui prima parte appare a Riga e Lipsia nel 1784, Herder, in un quadro di amplissimo respiro, descrive il percorso compiuto dall'uomo nella storia, il suo posto nel cosmo, il compito che gli spetta e i doveri che, in quanto uomo, ha da osservare inderogabilmente. Dall'analisi herderiana emerge la concezione di un universo vivente, pieno di forze che si esplicano a vari livelli ma tutte in serie ascendente sino a raggiungere il vertice della loro perfezione nell'uomo. Ciascuna di esse è in unione con un *organo* che le serve a rendersi visibile; nell'universo in cui si esplicano queste forze non c'è membro che stia in quiete, ma tutto è in perenne movimento e in trasformazione:

Tutto è pieno di una onnipotenza organicamente operante. Noi non sappiamo dove cominci, né dove finisca; perché nella creazione, dove c'è azione, c'è forza; dove c'è forza, c'è una vita che si manifesta, c'è una vita interna. E dappertutto domina non soltanto una *connessione*, ma anche una serie ascendente di forze nel regno invisibile della creazione, mentre noi la vediamo operare davanti a noi nel suo regno visibile, nelle forme organizzate ¹⁸⁶.

Herder torna su questo punto anche nel *Gott*, opera che, come esplicitato già nel titolo (*Gott. Einige Gespräche über die Philosophie Spinozas*) svolge una reinterpretazione della filosofia spinoziana. Uno dei personaggi del dialogo, Teofrone, dice al suo interlocutore Filolao:

tu ti trovi in un regno di forze viventi, ciascuna delle quali, nella sua particolare posizione, produce rapporti, forma, vita nell'intero operando secondo la propria natura e essenza. [...] Ciò che chiamiamo materia è dunque animato, in misura maggiore o minore; è un regno di forze operanti che costituiscono un tutto (*ein Ganzes bilden*), che non solo si manifesta ai nostri sensi, ma deriva dalla loro natura e dalle loro connessioni. Una forza prevale su tutte – altrimenti non ci sarebbe né un uno, né un tutto (*Eine Kraft herrschet: sonst wäre es kein Eins, kein Ganzes*) – ; le altre servono a diversi livelli. Ma anche nelle singole differenze, peraltro determinate nel modo più perfetto, c'è un elemento che agisce e opera in comune e reciprocamente: diversamente non costituirebbero né un uno né un tutto ¹⁸⁷.

Il monismo spinoziano viene purificato, da Herder, dei tratti che più lo riconducono all'alveo razionalista ¹⁸⁸ e integrato alla dottrina di

Leibniz ¹⁸⁹: il tutto è un'immensità di forze, un sistema di sistemi di forze intimamente connesse che servono una forza dominante. All'interno di un cosmo siffatto, nel quale il Dio creatore è continuamente presente e operante nella sua creatura, non c'è spazio per la quiete, bensì tutto è in perenne movimento. La morte degli enti all'interno dell'universo (cioè la loro *trasformazione*, dal momento che Herder riconduce il fenomeno del morire, puramente apparente, al cambiamento di forma) è necessaria: se essa non avesse luogo, tutto sarebbe morte vera, ovvero inerte immobilità, deserto regno di ombre nel quale perirebbero tutte le esistenze operose. Basta che si fermi una ruota nell'ingranaggio del tutto, perché ogni altra ruota si arresti e la risultante sia una completa quiete di morte: nell'universo non può, dunque, mai esserci assenza di metamorfosi ¹⁹⁰.

Questa concezione è presente anche in Hölderlin, il quale, nello scritto sulla *Differenza dei generi poetici* nota come, nel Tutto, «l'immobilità non [possa] aver luogo» ¹⁹¹.

Tra le tante testimonianze dell'epistolario che consentono di affermare la vicinanza tra le posizioni di Hölderlin e quelle spinoziane, cioè herderiane e jacobiane (ulteriormente affinate e approfondite, in Hölderlin, dal confronto con la filosofia trascendentale di Fichte e con gli esordi speculativi di Hegel), si legga la seguente lettera a Sinclair, che consente anche di cogliere il nesso tra le considerazioni svolte sin qui e il progetto dell'*Empedokles*:

È anche buono, e la prima condizione di ogni vita e di ogni organizzazione, che non ci sia alcuna forza monarchica né in cielo né in terra. La monarchia assoluta si annulla dappertutto, perché è senza oggetto e, nel senso stretto della parola, essa non si è mai data. Tutto si ingrana vicendevolmente e patisce, nella misura in cui è attivo, così anche per il più puro pensiero degli uomini, e, presa nel suo significato più stretto, una filosofia completamente a priori, indipendente da qualsiasi esperienza è, come tu sai bene, un non-senso, tanto quanto una rivelazione positiva, nella quale colui che si rivela fa tutto da sé, e colui che riceve la rivelazione non può da parte sua fare il minimo gesto per riceverla, dal momento che, se lo facesse, avrebbe già dalla sua parte messo del suo alla rivelazione. Ogni generazione e prodotto è risultato del soggettivo e dell'oggettivo, del singolo e dell'intero, e dal momento che, nel prodotto, la parte che svolge il singolo non è mai del tutto distinguibile dalla parte che vi ha l'intero, allora è anche chiaro come ogni singolo sia connesso al tutto e come entrambi costituiscano un intero vivente, che si individualizza sempre più e consiste di parti indipendenti, e però intimamente ed eternamente connesse. Certamente, da un punto di vista finito, deve sembrare che una delle forze indipendenti sia dominante sulle altre, ma solo in temporaneamente e per gradi ¹⁹².

Hölderlin prospetta un metafisico Tutto vivente, al cui interno ogni singola parte è vivente come il tutto di cui fa parte e relata con tutte le altre. Ciascun mondo particolare può valere (in certe situazioni cruciali di dissoluzione, scissione e rivolgimento categorico) ¹⁹³ da temporanea manifestazione di questo «mondo di tutti i mondi» ¹⁹⁴, il quale non può mai venire a visibilità nella sua interezza. Nel testo *Das Werden im*

Vergehen, Hölderlin stabilisce un significativo parallelo tra la modalità di *Darstellung* del «mondo di tutti i mondi» e il modo in cui funziona, in generale, il linguaggio:

Il mondo di tutti i mondi, il tutto in tutte le cose, che sempre è e dal cui essere tutto deve essere considerato, si rappresenta [...] nel divenire del momento e all'inizio di un tempo e di un mondo, e questo declino e questo inizio sono, *come il linguaggio*, espressione, segno, esibizione di una totalità vivente, ma particolare, che diviene tale nei suoi effetti, e cioè tale che in essa, *come nel linguaggio*, da una parte sembra che poco o nulla sussista di vivente, dall'altra parte tutto. In ciò che sussiste di vivente predomina una certa modalità di relazione e un certo tipo di materia, sebbene tutti gli altri vi si possano presentare; in ciò che passa, domina la possibilità di tutte le relazioni, da cui se ne deve tuttavia ricavare e creare una particolare, affinché dall'infinità scaturisca l'effetto finito ¹⁹⁵.

L'analogia delineata qui da Hölderlin tra *Darstellungsweise* del Tutto ontologico-metafisico e organizzazione generale delle produzioni linguistiche lascia emergere come, in rapporto al vivente Uno-Tutto metafisico (spinoziano, leibniziano, herderiano, hegeliano), gli interrogativi che più stringono Hölderlin siano soprattutto di tenore linguistico-espressivo. Il problema che egli si pone è: come «dire» questo Uno-Tutto? Come metterlo in parola?

La trasposizione in parola della *Darstellung* storica, reale, del Tutto vivente (nei momenti di più impetuosa rivoluzione e scissione dei mondi particolari) è, infatti, necessaria: fin tanto che si resta alla «dissoluzione reale», essa suscita soltanto timore e non consente, per via della partecipazione sentimentale troppo intensa al rivolgimento drammatico, di assumere consapevolezza della manifestazione del Tutto vivente che accade in essa ¹⁹⁶. Occorre perciò il passaggio dalla dissoluzione reale a una «ideale», cioè secondo Hölderlin, occorre mettere la dissoluzione reale in *poesia*, per conferire ad essa il suo senso autentico.

Ma, appunto: come procedere? Come deve essere fatta una poesia, perché riesca a riprodurre l'individualizzarsi del Tutto Vivente in un mondo, in modo che sia il mondo particolare, sia il Tutto di cui tale mondo è parte risultino percepibili? Per essere davvero efficace ai fini della *Darstellung*, essa dovrà consentire, in primo luogo, il coglimento del Tutto che c'è alla base dello *Stoff* poetico, cioè del «mondo» particolare di cui la poesia tratta; in secondo luogo, dovrà consentire che la particolarità e la determinatezza di questo *Stoff*, in cui si individualizza il Tutto, emergano con sufficiente nettezza e in terzo luogo, infine, non dovrà mancare di rilevare la transitorietà di questa individualizzazione. Insomma, dire l'Intero nel particolare in cui l'Intero si individua, e però ricordando che tale individualizzazione è meramente temporanea, dunque non esauriente l'Intero.

L'*Empedokles* avrebbe dovuto rispondere a tutte queste istanze, ma si risolve in un fallimento. Hölderlin non riesce a rinvenire un equilibrio efficace, a livello poetologico/compositivo, tra l'indugiare

sulla figura e il destino di Empedocle, il trascenderla per indicare la caducità della particolarizzazione dell'Intero in essa e, infine, l'esibizione *sub specie sensibili* di questo Intero, sostrato silente di ogni storia.

È nel tentativo di rinvenire quest'equilibrio (tra universale e particolare, tra Uno e molti), cioè di ricreare nella poesia quella totalità andata distrutta quando il pezzetto di mondo è stato strappato dalla sua connessione col tutto che, dopo l'interruzione della terza stesura del dramma, Hölderlin si dedica con rinnovata decisione alla teorizzazione poetologica e, in un vertiginoso ripiegamento sui fondamenti della (propria) coscienza poetica, ricerca il desiderato *Gleichgewicht*. Lo scritto sulla *Verfahrungsweise des poetischen Geistes* e le leggi dell'alternanza dei toni sono il risultato di questa operazione teorica.

¹ Nella frammentazione politica e sociale della Germania del diciottesimo secolo, gravata sin dalla Pace di Vestfalia (1648) dal peso di un'organizzazione «ad arcipelago», pachidermica e goffa, che aveva reso praticamente impossibile il cammino d'unificazione nazionale compiuto dagli altri Stati europei, il genere della letteratura drammatica era presto parso a scrittori e intellettuali come il più indicato per la promozione di un germe di *vivente* letteratura nazionale tra i parlanti lingua tedesca (nell'impossibilità, appunto, di una unificazione politica), in forza soprattutto del carattere di *performance* pubblica del dramma, destinato alla ricezione da parte di un uditorio piuttosto vasto e composito. I tentativi lessinghiani di rifondazione della tradizione drammaturgica tedesca, nel senso di una declinazione di essa in «teatro nazionale», sono paradigmatici. Cfr. F. J. Lampport, *German Classical Drama. Theatre, Humanity and Nation. 1750-1870*, Cambridge 1990, p. 7. Cfr. anche E. Staiger, *Der Opferod von Hölderlins Empedokles*, «Hölderlin-Jahrbuch», 13, 1963/64, pp. 1-21, che nota come a guidare Hölderlin nella scelta del genere tragico-drammatico debba esser stato soprattutto il desiderio di agire efficacemente sulla propria comunità, per risvegliare in essa, col *medium* poetico, le forze migliori.

² Cfr. la lettera di Hölderlin a Friedrich Wilmans, del 28 settembre 1803, sui «Kunstfehler» di Sofocle, in KNAUPP, II, pp. 924-25.

³ Cfr. G. Steiner, *The Death of Tragedy* (1961), tr. it. di G. Scudder, *Morte della tragedia*, Milano 1999; per il rapporto tra *Tragödie* e *Trauerspiel*, cfr. senz'altro W. Benjamin, *Ursprung des deutschen Dramas* (1928), *Il dramma barocco tedesco*, intr. di G. Schiavoni, Torino 1999. Sulla poesia tragico-drammatica in generale e sulla filosofia del tragico, cfr. S. Givone, *Disincanto del mondo e pensiero tragico*, Milano 1988; P. Szondi, *Versuch über das Tragische* (1961), a cura di F. Vercellone, con intr. di S. Givone, *Saggio sul tragico*, Torino 1996; R. Ottone, *Il tragico come domanda: una chiave di volta nella cultura occidentale*, Milano 1998, specialmente nella prima sezione.

⁴ «E tuttavia, d'altronde, mi rallegro già per il giorno in cui sarò venuto a capo del tutto [dell'*Iperione*, n.b.], perché allora tenterò senza indugio di lavorare a un altro progetto, che mi sta ancora di più a cuore, la morte di Socrate, secondo l'ideale dei drammi greci», in KNAUPP, II, p. 550.

⁵ In KNAUPP, II, p. 661. Da non trascurare la forza dell'espressione hölderliniana, *hinreißen*, che significa propriamente «rapire, entusiasmare» (*das Reißen* è lo strappo, dunque un movimento rapido e impetuoso, cui non è possibile opporsi): la materia dell'*Empedocle* esercita un fascino *hinreißen*, trascinante, sull'autore.

⁶ La traduzione italiana del dramma hölderliniano cui faremo riferimento per il prosieguo è: F. Hölderlin, *La morte di Empedocle*, a cura di L. Balbiani e E. Polledri, cit. (con testo a fronte dall'edizione critica di M. Knaupp), che raccoglie l'insieme dei testi dedicati da Hölderlin alla figura tragica di Empedocle e costituenti, dunque, il cosiddetto «progetto dell'*Empedocle*» (oltre alle tre stesure del dramma, anche le due odi dedicate da Hölderlin a Empedocle e gli scritti teorici riconducibili al progetto tragico, cioè il *Fondamento*, nelle tre parti del testo sull'ode tragica, *Fondamento generale* e *Fondamento dell'*Empedocle** e il saggio noto col titolo *Il divenire nel trapassare*). Il testo del *Frankfurter Plan* si trova alle pp. 7-13.

⁷ Cfr. T. Birkenhauer, *Legende und Dichtung. Der Tod des Philosophen und Hölderlins Empedokles*, Berlin 1996, soprattutto alle pp. 16-95, su *Der Tod des Sokrates*.

⁸ Anche il giovane Hegel dedica a Socrate, e in particolare alla sua morte, una certa attenzione: già ai tempi del ginnasio di Stoccarda, appuntando nel diario di quegli anni, in data 2 luglio 1785, il tema assegnatoli a scuola da un insegnante sul «perché Socrate prima di morire avesse sacrificato un gallo a Esculapio» e, poi, in uno degli scritti frammentari intitolati dal Nohl *Religione popolare e cristianesimo* (il testo n. 19, *Differenza delle scene di morte*), dove la concezione della morte nella greccità (di cui quella socratica è esemplificazione) è confrontata, con chiaro intento di critica, alla concezione che di essa hanno i cristiani. Cfr. G. W. F. Hegel, *Scritti giovanili*, a cura di E. Mirri, Napoli 1993, alle p. 32 e 225-77.

⁹ Sulla figura e l'opera di Empedocle, cfr. l'edizione di *Frammenti e testimonianze* curata da A. Tonelli, Milano 2002, che raccoglie i frammenti dei poemi empedoclei *Origini e Purificazioni* aggiornati sulla base dei nuovi rinvenimenti del *Papiro di Strasburgo*, oltre a numerose testimonianze sulla vita e la dottrina del filosofo.

¹⁰ Anche in questa sostituzione di Socrate con Empedocle emerge la progressiva messa a fuoco da parte di Hölderlin di un'immagine della Grecia non convenzionale, più orfica, misterica, per la quale tratto originario è il «fuoco celeste», cioè la vicinanza al Dio. Sul contatto tra Empedocle e la tradizione orfico-pitagorica, cfr. il volume di P. Kingley, *Misteri e magia nella filosofia antica. Empedocle e la tradizione pitagorica*, traduzione di M. Bonazzi, Milano 2007.

¹¹ In KNAUPP, I, p. 753. La traduzione italiana è a cura di G. V. Amoretti: F. Hölderlin, *Iperione*, Milano 2004⁶, p. 170, corsivo mio.

¹² *La morte di Empedocle*, tr. it. cit., p. 7, corsivo mio. La principale delle fonti hölderliniane per l'*Empedokles* è il *De Vitis et placitis philosophorum* di Diogene Laerzio (al capitolo II dell'VIII libro, riportato in Empedocle, *Frammenti e testimonianze*, cit., alle pp. 148-63): cfr. la lettera a Sinclair del 24 dicembre 1798 in cui Hölderlin afferma di essere impegnato nella lettura di questo testo («Ich habe dieser Tage in Deinem Diogenes Laërtius gelesen»), in KNAUPP, II, p. 722). Dal momento che però, come detto sopra, Empedocle compare già in *Iperione*, dunque precedentemente alla lettura del testo di Diogene attestata nell'epistola, occorre pensare che si tratti di una rilettura o, meglio ancora, di un approfondimento di conoscenze pregresse – probabilmente non particolarmente estese – circa la figura del Siciliano. Le prime raccolte sistematiche di scritti di Empedocle risalgono infatti solo al primo decennio dell'Ottocento; Hölderlin può essersi giovato, per la conoscenza del pensiero e della vita del filosofo, delle citazioni riportate da Platone, Aristotele, Plutarco; del *Die Poesis Philosophica* di Henri Estienne (o Henricus Stephanus), 1573, che raccoglieva alcuni frammenti empedoclei (un esemplare di questo testo si trovava nella biblioteca dello *Stift di Tübingen*); del *Zuverlässige Nachrichten von den vornehmsten Schriftstellern vom Anfange der Welt bis 1500* di Georg Christoph Hamberger, 1757, che cita l'opera di Henricus Stephanus; della classica *Historia critica Philosophiae* di J. Brucker, del 1792, che trattando di Empedocle rimanda allo Stephanus e a Ralph Cudworth (*Systema intellectuale buis mundi*, Cambridge 1680). Sulle fonti dell'*Empedocle*, cfr. G. Wagner, *Hölderlin und die Vorsokratiker*, Würzburg 1937, dedicato in particolare alla ricezione hölderliniana dei presocratici Eraclito ed Empedocle; W. Kranz, *Hölderlins Empedokles und sein Vorbild*, in Id., *Empedokles. Antike Gestalt und romantische Neuschöpfung*, Zürich 1949, pp. 157-221; A. Meetz, *Quellen für den «Empedokles»*, «Euphorion», 50 (1956), pp. 388-404. In generale, per un'introduzione alla ricezione hölderliniana della figura di Empedocle, cfr. U. Hölscher, *Empedokles und Hölderlin*, Eggingen (1965) 1998.

¹³ Cfr. KNAUPP, II, p. 764.

¹⁴ Agis, re di Sparta dal 244 al 241 avanti Cristo, tentò, senza successo, una riforma dello stato sociale ispirata alla costituzione di Licurgo. Venne ucciso da Leonida. Cfr. KNAUPP, III, p. 684.

¹⁵ In KNAUPP, II, p. 740.

¹⁶ Un'indicazione per la collocazione della prima stesura dell'*Empedocle* alla primavera-estate del 1798 ci viene anche dal testo della poesia *An die Parzen*, molto cara a Hölderlin perché, tra l'altro, espressamente lodata da A. W. Schlegel nella recensione al *Taschenbuch für Frauenzimmer* in cui essa era apparsa nel 1798-99: «Un'estate sola datemi, possenti! / E un solo autunno, perché maturi il canto, / Poi muoia, e volentieri, del dolce / Gioco sazio, il cuore mio», dove – come lo stesso Schlegel colse nella sua recensione – il riferimento è a una non meglio precisata opera poetica *in fieri*, che a Hölderlin sta molto a cuore concludere. Tutto lascia supporre che si tratti della tragedia *Der Tod des Empedokles*. Per il testo

della poesia, cfr. KNAUPP, I, p. 188, per la traduzione italiana, *Liriche*, p. 137 e relativo commento alle pp. 1366-67. In generale, circa le questioni di cronologia del *Der Tod des Empedokles* (con l'adeguato supporto di documentazioni filologiche che ogni tentativo di ordinamento cronologico del materiale testuale richiede e con i precisi riferimenti alla letteratura critica in proposito), cfr. le pp. LIX-LXV della traduzione italiana Polledri-Balbani e soprattutto la sezione ivi dedicata alle vicende filologiche del manoscritto e alle sue varie edizioni (pp. 361-377).

¹⁷ In KNAUPP, II, p. 676.

¹⁸ Ivi, p. 712.

¹⁹ Si noti sin d'ora, tuttavia, che tra prima e seconda *Fassung* la soluzione di continuità è meno netta di quel che anzitutto si potrebbe pensare, tanto che alcuni critici hanno sostenuto la plausibilità di una lettura della seconda *Fassung* come correzione/revisione della prima, e non come sua totale sostituzione.

²⁰ Cfr. P. Bertaux, *Hölderlin und die Französische Revolution*, Frankfurt am Main 1969, soprattutto p. 85 ss.

²¹ Cfr. KNAUPP, II, p. 764.

²² Cfr. ivi, pp. 767-72. Su questo, cfr. F. Beissner, *Hölderlins Trauerspiel Der Tod des Empedokles in seinen drei Fassungen*, in Id., *Hölderlin. Reden und Aufsätze*, Köln-Wien 1969, pp. 67-92.

²³ Circa la questione del «destino frammentario» dell'*Empedokles*, H. Völker, nel suo *Hölderlins Dramenfragmente «Der Tod des Empedokles» und ihr Bezug zu Antike und Romantik*, Hamburg 2002, in nota alla p. 3, rileva molto opportunamente come esso riguardi non solo Hölderlin, ma anche le produzioni, sul medesimo soggetto, di altri due pensatori entrambi legati in vario modo a Hölderlin, cioè Nietzsche e Heidegger: «Ein weiteres Rätsel stellt die Tatsache dar, daß auch alle Versuche nach Hölderlin, die diesen Stoff aufgreifen, unvolledet bleiben. So bleibt Nietzsches Empedokles-Drama Fragment, weil er sich dem Zarathustra zuwendet. Selbst Heideggers Anmerkungen zu Hölderlins Empedokles-Dichtung bleiben Entwürfe». I riferimenti sono, dall'edizione dell'*opera omnia* di F. Nietzsche, ai *Nachgelassene Fragmente. Herbst 1869 bis Herbst 1872*, in *Nietzsches Werke*, kritische Gesamtausgabe, a cura di G. Colli e M. Montinari, Berlin-New York 1978, alla p. 129; per M. Heidegger, alla *Gesamtausgabe*, 3. Abteilung, *Unveröffentlichte Abhandlungen, Vorträge-Gedachtes*, Bd. 75: *Zu Hölderlin.*, Frankfurt a. M. 2000, pp. 331-39. Che Nietzsche, dal progetto di dramma su Empedocle, si sia volto allo Zarathustra è segno dell'affinità, più volte rilevata dai critici, tra le due affascinanti figure: cfr. ad esempio V. Vivarelli, *Empedocle e Zarathustra: dissipazione di ricchezza e voluttà del tramonto. Gli echi delle letture hoelderliniane* in Così parlò Zarathustra, in *La biblioteca ideale di Nietzsche*, a cura di G. Campioni e A. Venturelli, Napoli 1992, 201-35.

²⁴ Così F. Beissner, nel contributo: *Hölderlins Trauerspiel Der Tod des Empedokles in seinen drei Fassungen*, cit.

²⁵ Cfr. P. Salvucci, *Filosofia e vita nel primo idealismo tedesco*, Urbino 1981, p. 17. Per il contributo di Hölderlin all'idealismo tedesco, la strada è stata aperta in Germania da D. Henrich, anzitutto col lavoro sul cruciale *Urteil und Sein* (cfr. D. Henrich, *Hölderlin über Urteil und Sein*, «Hölderlin-Jahrbuch», 1965-66, pp. 73-96, poi confluito in *Der Grund im Bewusstsein. Untersuchungen zu Hölderlins Denken* (1794-1795), Stuttgart 1992, precoce presa di posizione da parte di Hölderlin nei confronti dell'incipiente idealismo fichtiano, e poi con la messa a punto a livello metodologico della *Konstellationsforschung* per la ricostruzione della costellazione di autori, testi, circoli di discussione determinanti nel processo di formazione della filosofia idealistica. Pionieristico, per quel che riguarda l'Italia, il lavoro di R. Bodei, che già negli anni Sessanta firmava la traduzione italiana delle *Note filosofiche* di Isaak Sinclair, testo in cui l'intimo amico di Hölderlin riprende le posizioni di *Urteil und Sein*: cfr. R. Bodei, *Un documento sulle origini dell'idealismo. Le Note filosofiche di Isaak von Sinclair*, «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa», Classe di Lettere e Filosofia, 2, 1972, pp. 703-35. Disponiamo oggi di un'ampia opera, ricchissima di indicazioni bibliografiche, che aiuta a orientarsi nella messe di scritti sul rapporto di Hölderlin con l'idealismo: cfr. Ch. Jamme – F. Völkel, *Hölderlin und der deutsche Idealismus*, 4 voll., Stuttgart - Bad Cannstatt 2003.

²⁶ Il testo delle odi è in KNAUPP, I, pp. 185-86; tr. it. in *Liriche*, alle pp. 661-63, con relativo commento.

²⁷ «Ma lo spirito di questo giovane, / Fulmineo, non frantumerebbe/ Il vaso che volesse racchiuderlo? / Il poeta lo lasci intatto, come lo spirito della Natura / Con tale materia

diventa apprendista il maestro./ Nella poesia non può durare e vivere/ Egli dura e vive nel mondo», in *Liriche*, cit., p. 661, dove, all'interno del componimento, Hölderlin afferma con bel paradosso l'impossibilità di un canto a Napoleone, riprendendo l'immagine del poeta-vaso (*Gefäß*, molto frequente nel testo dell'*Empedokles*), che una materia incandescente, com'è lo spirito del Buonaparte, frantumerebbe.

²⁸ In *Liriche*, pp. 638-41, con relativo commento alle pp. 1618-19.

²⁹ «I popoli tecevano assopiti, allora il destino/ Provvide perché non si addormentassero in eterno e giunse/ Il figlio inflessibile, il figlio terribile/ Della natura, l'antico spirito della discordia/ Guizzò, come fuoco che fermenta/ Nel cuore della terra». Si noti l'immagine del vulcano in eruzione («fuoco che fermenta/ Nel cuore della terra»), a testimoniare la vicinanza alle tematiche dell'*Empedokles*. Cfr. *Liriche*, cit., pp. 638-41, cit. alla p. 639.

³⁰ L. Reitani, rieditando il testo del frammento per la traduzione italiana, riporta due versi (il 12 e il 13) che Hölderlin aveva compreso nella poesia e poi successivamente cassato: «Per cinque estati balenò tra noi/ La grande vita, una tempesta senza fine», con chiaro riferimento ai cinque anni della prima guerra di coalizione (tra il 1792 circa e il 1797), nel corso della quale, già in regime di Direttorio, si mise in luce il giovane generale Buonaparte. Ivi, p. 638.

³¹ «E ogni desiderio e ogni forza umana/ Infuriava all'unisono, sull'immane luogo/ Dove dal Reno azzurro fino al Tevere/ La battaglia inarrestabile per anni/ Si propagò in ordine selvaggio», ivi, p. 639.

³² «E innumerevoli frutti d'oro a te brillano ancora/ Come amabili stelle serene nella fresca notte/ Degli aranceti in Italia», ivi, p. 641. «A te», «Dir», al v. 20, è apostrofe diretta a Buonaparte.

³³ Cfr. P. Bertaux, *Hölderlin und die Französische Revolution*, cit., che, in particolare, è stato il primo a ricondurre il fallimento del progetto di tragedia al venir meno delle speranze di instaurazione di una Repubblica della Germania meridionale, intorno ai primi mesi del 1799. La curatrice dell'edizione italiana dell'*Empedokles*, E. Polledri, condivide sostanzialmente la tesi di Bertaux, facendo delle vicende storico-politiche la chiave di lettura principale per l'interpretazione del dramma hölderliniano: cfr. F. Hölderlin, *La morte di Empedocle*, cit., p. XVIII. Una posizione di questo tipo non sarebbe concepibile senza il lavoro pionieristico di P. Bertaux, il cui impiego della categoria storico-politica di «giacobinismo» per designare il tipo di partecipazione di Hölderlin alle vicende politiche della sua età è stato, però, variamente e a ragione criticato dagli studiosi a partire dagli anni Settanta. Un bilancio attento ed esaustivo della questione, e delle principali posizioni critiche in merito, si trova in L. A. Macor, *Friedrich Hölderlin. Tra Illuminismo e rivoluzione*, Pisa 2006, specialmente al cap. I. Cfr. in generale sul tema politico in Hölderlin l'ampia monografia di G. Scimonello, *Hölderlin e l'utopia*, Napoli 1976, e A. Gargano, *Hölderlin. Pensiero politico e filosofia della storia*, Napoli 2003; su Hölderlin, la rivoluzione francese e i tentativi di esportazione di essa in suolo tedesco, G. F. Schulz, *Unterwegs zu Hölderlin*, "Individualität. Europäische Vierteljahresschrift", 6, 15, 1987, pp. 34-56; R. Ruschi, *Poesia come memoria storica. Hölderlin e la rivoluzione francese*, in *Un lieu de mémoire romantique. la Révolution de 1789*, Napoli 1993, pp. 99-114; *Hölderlin et la France*, Atti del convegno organizzato dall'Istituto di Studi francesi di Sarrebruck (Sarrebruck, 13-14 maggio 1996), a cura di N. Parfait, Paris 2000; J.-L. Rodriguez Garcia, *Friedrich Hölderlin et la Révolution Française*, in *L'image de la Révolution française*, atti del convegno mondiale per il bicentenario della Rivoluzione Francese tenutosi a Parigi (6-12 luglio 1989), vol. III, Paris et al. 1990, pp. 2039-45; G. Kurz, *Mittelbarkeit und Vereinigung*, cit., specialmente la prima parte su *Aspekte eines revolutionären Zeitalters*, pp. 1-14. Specificamente sul rapporto dell'*Empedokles* alle vicende rivoluzionarie, cfr. R. Bodei, *Politica e tragedia in Hölderlin*, in "Rivista di Estetica", XIV, fasc. III, settembre-dicembre 1969, pp. 382-412. Sul progetto della repubblica sveva, a cui Hoelderlin partecipa, l'opera più esaustiva è quella di H. Scheel, *Süddeutsche Jakobiner*, Berlin 1980³. Per l'influenza delle vicende rivoluzionarie sulla letteratura classica tedesca cfr. tra gli altri G. Baioni, *Classicismo e rivoluzione. Goethe e la rivoluzione francese*, Napoli 1988³. C'è tutto un impensato della politica che si condensa plasticamente in immagini telluriche e vulcaniche, com'è nel nostro caso con l'Etna di Empedocle: cfr. su questo *Nature et politique. Logique des métaphores telluriques*, a cura di D. Bertrand, Clermont-Ferrand 2005. Restando alla macchina metaforica operante nell'*Empedokles*, ha scritto pagine affascinanti sull'immagine del fuoco nello specifico hölderliniano J. Taminiaux, *Il fuoco nel giovane Hölderlin*, saggio introduttivo a F. Hölderlin, *Iperione o l'eremita in Grecia*, tr. it. di M. Bertamini e F. Ferrari, Milano 1981, pp. 7-23.

³⁴ Lettera della fine del luglio 1793, al fratello Karl, in KNAUPP, II, p. 501.

³⁵ I girondini, rappresentanti all'interno della Convenzione degli interessi della piccola e media borghesia rivoluzionaria, si erano da subito schierati, in politica estera, a favore di una guerra rivoluzionaria di propaganda, poi man mano trasformata in guerra di annessione (soprattutto una guerra continentale contro l'Austria, intesa quale simbolo di quell'*Ancien Régime* contro cui la Rivoluzione era insorta).

³⁶ In KNAUPP, II, p. 511.

³⁷ La ricerca di una posizione di equilibrio a vari livelli (teorico-letterario, poetico, politico-sociale), il rifuggire da ogni tipo di estremo preferendo, ad esso, punti di vista misurati che siano, almeno teoricamente, meglio perseguibili e certo più efficacemente partecipabili e comprensibili: tutto questo fa parte, per dir così, dell'atteggiamento psicologico hölderliniano. In generale, il concetto di "misura", anche prescindendo dall'orizzonte strettamente politico entro cui ci stiamo muovendo, è fondamentale in Hölderlin: cfr. i testi di E. Polledri, "... immer bestebet ein Maas". *Der Begriff des Maßes in Hölderlins Werk*, Würzburg 2002, e di M. Gargano, *La ricerca della misura. Essere, armonia e tragico nel pensiero di Hölderlin*, Pisa 1996, espressamente dedicati a questa tematica.

³⁸ Le fasi cui Hölderlin partecipa sono quelle finali del congresso, il cui insediamento (il 16 novembre del 1797) era stato stabilito dal trattato di Campoformio, per discutere la questione (rimasta irrisolta nel trattato) dell'annessione della riva sinistra del Reno alla Repubblica francese. I lavori dei congressisti, specialmente a motivo delle profonde divergenze tra Francia e Austria, non andarono a buon fine, sicché proprio a Rastatt si crearono le premesse per lo scoppio tra il 1798 e il 1799 della seconda guerra di coalizione antirivoluzionaria.

³⁹ Si legga ad esempio, nella lettera inviata da Hölderlin a Sinclair il 24 dicembre 1798, qualche giorno dopo il ritorno da Rastatt: «Ho guadagnato molto in fiducia e in coraggio da quando sono tornato da Rastatt. Vedo anche te più chiaramente e saldamente, da quando ti penso insieme ai miei nuovi amici, e tu sai quanto un rapporto tale, quale è il nostro, si rinsalda, quando ci si comprende e ci si ha chiaramente di fronte agli occhi», in KNAUPP, II, p. 722.

⁴⁰ Cfr. P. Bertaux, *Hölderlin und die französische...*, cit., specialmente p. 85 ss.

⁴¹ L'idea era quella di aizzare le masse contadine a una marcia da Basel e Straßburg fino a Rastatt attraverso la Foresta Nera, con l'appoggio delle truppe francesi, per prendere d'assedio il congresso, mettere in arresto i messi austriaci e proclamare la Repubblica sveva. La congiura venne però scoperta, i portavoce arrestati e il generale francese che avrebbe dovuto mettere a disposizione le sue truppe degradato. Per queste informazioni, cfr. il testo della lezione tenuta dal Prof. Axel Kuhn alla Università di Stuttgart il 17 aprile del 2008 (Abschiedsvorlesung an der Universität Stuttgart, unter dem Titel *Friedrich Hölderlin und die Revolution in Deutschland*).

⁴² *La morte di Empedocle*, tr. it. cit., p. 117 (1^a stesura, atto II, scena IV, vv. 1328-40). L'immagine dei piccoli di aquila cui la madre insegna a volare è di ascendenza biblica. La ritroviamo, con l'esplicitazione della sua provenienza da Deut. 32, 11, ne *Lo spirito del cristianesimo e il suo destino*, scritto giovanile hegeliano per tanti versi legato all'*Empedokles*: cfr. G. W. F. Hegel, *Scritti teologici giovanili*, a cura di E. Mirri, Napoli 1972, p. 389.

⁴³ Ivi, p. 123 (1^a stesura, atto II, scena IV, vv. 1408-15 e 1429-33). È soprattutto il passaggio relativo alla *spartizione dei beni* e all'*uguaglianza tra tutti i cittadini* a sollecitare l'attenzione della critica sugli echi giacobinisti di questo passo (cfr. R. Bodei, *Politica e tragedia in Hölderlin*, cit.). Gracco Babeuf fu l'artefice principale della cosiddetta *Congiura degli eguali*, un tentativo di tradurre in realtà l'utopia del comunismo della produzione e della distribuzione, a fronte soprattutto della grave crisi economica e sociale che aveva raggiunto la sua vetta drammatica in Francia durante il primo anno del Direttorio, nel 1795. A elaborare il programma comunista della congiura e a fissare le modalità di attuazione della stessa è Filippo Buonarroti, già seguace di Robespierre (come noto, Buonarroti è uno dei nomi coi quali lo Hölderlin della torre di Tübingen, già nel pieno della psicopatologia, firmerà alcune delle sue brevi poesie in rima). Babeuf e Buonarroti furono arrestati il 10 maggio del 1796 e Babeuf messo a morte di lì a poco, mentre Buonarroti riuscì a salvarsi e a pubblicare, nel 1828, la *Conspiration pour l'égalité dite de Babeuf* (cfr. Filippo Buonarroti, *Cospirazione per l'uguaglianza detta di Babeuf*, introduzione e traduzione di G. Manacorda, Torino 1971).

⁴⁴ Cfr. U. Gaier, *Hölderlin. Eine Einführung*, Tübingen und Basel 1993, pp. 318-19.

⁴⁵ Si tratta della scena IV del II atto della 1^a stesura, dal v. 1318 in poi. Empedocle, sull'Etna, è visitato dai concittadini guidati da Ermocrate e Crizia (che poco prima avevano lanciato contro di lui una maledizione per scacciarlo da Agrigento), riceve da loro l'offerta di ritornare in città per indossare la corona di re e, nel rifiutare quest'offerta, esorta gli agri-

gentini a darsi un ordinamento repubblicano, a rinnegare gli antichi usi, costumi, divinità, a dividere i beni tra loro ed affermare l'uguaglianza tra tutti i cittadini.

⁴⁶ Dall'epistolario emerge, come s'è visto sopra, che le simpatie di Hölderlin vanno all'ala moderata dell'Assemblea francese.

⁴⁷ Cfr. *La morte di Empedocle*, tr. it. cit., *Fondamento generale*, pp. 210-11.

⁴⁸ La seconda coalizione antirivoluzionaria (aprile-dicembre 1798) coinvolge l'Inghilterra (già impegnata in prima linea nella *erste Koalitionskrieg*) insieme a Turchia, Russia e Austria.

⁴⁹ In KNAUPP, II, p. 843, dove si noti la forza del termine, *Dictator* – e par quasi di percepire il latente orrore di Hölderlin nel pronunciare una simile parola in riferimento al popolo francese.

⁵⁰ Che parli proprio Ermocrate è una scelta significativa: la trasformazione di Empedocle in tiranno non stupisce soltanto il popolo, che in lui aveva creduto, ma anche coloro che fieramente avevano il filosofo-sapiente avversato sin dall'inizio.

⁵¹ *La morte di Empedocle*, cit., pp. 169-73 (2^a stesura, I atto, scena I, vv. 136-44 e vv. 199-203). La tematica della tentazione tirannica, cui è soggetto l'uomo, amico del popolo e promotore della sua liberazione dall'autorità, nel momento in cui giunge al vertice del suo potere, doveva essere molto cara a Hölderlin. Se sfogliamo il dramma schilleriano *La congiura del Fiesco a Genova* (*Die Verschwörung des Fiesko zu Genua*, pubblicato in redazione definitiva nel 1783, uno dei tre soli drammi che Hölderlin dice espressamente di aver studiato per prepararsi alla elaborazione dell'*Empedokles*: cfr. KNAUPP, II, p. 820), notiamo come questa tematica vi svolga un ruolo centrale. Cfr. soprattutto il monologo del Fiesco alla scena diciannovesima del secondo atto, nel momento culminante della congiura da lui ordita contro il duca Giannettino Doria («Fiesco repubblicano o Fiesco duca? Andiamo adagio... Qui è il punto dove termina la virtù e cielo e terra si separano... Sì, qui è il punto dove tanti eroi incespicarono, cedettero alla tentazione ambiziosa, e il mondo poi li copri di maledizioni») e il dialogo con la moglie, la contessa Eleonora, consapevole ben più che il marito dei pericoli che avrebbe comportato l'ambizione di Fiesco a farsi duca egli stesso, dopo aver scacciato dal trono il giovane Doria (scena quattordicesima, atto quarto). Cfr. F. Schiller, *Teatro*, tr. di B. Allason e M. D. Ponti, Torino 1969, pp. 176 e 210-13.

⁵² Il testo dell'*Empedokles* si segnala da tanti punti di vista (drammatico, poetologico-letterario, teoretico, storico-filosofico) per originalità, insussumibilità ai modelli già esistenti, complessità. Dal punto di vista della struttura drammaturgica, ad esempio, tutte e tre le versioni del testo si discostano secondo varie misure dai canoni del dramma classico: per rispondere alle istanze che pressavano Hölderlin, evidentemente, nessuno dei modelli di *Drama* già noti risultava adeguato. Da qui la tendenza alla sperimentazione di soluzioni alternative e originali. Ora, però: se l'obiettivo principale di Hölderlin con il *Der Tod des Empedokles* fosse stato davvero quello di cui dice Bertaux nel suo testo, e cioè produrre un dramma celebrativo della desiderata *Deutsche Republik*, perché affannarsi tanto già nella prima stesura, e poi soprattutto nelle successive, in intricate questioni concettuali e poetologiche? Della chiave interpretativa di Bertaux, invero, il lettore dell'*Empedokles* non può essere del tutto soddisfatto.

⁵³ Si noti, poi, che se Hölderlin avesse voluto improntare davvero la propria vita all'azione politica, accanto a quella poetica, avrebbe avuto la via già aperta, e vivi modelli accanto a sé: basti pensare a Sinclair, impegnato nella politica tedesca, o al giovane amico Siegfried Schmid, che al volgere del secolo decide di accantonare momentaneamente l'attività poetica per arruolarsi nell'esercito.

⁵⁴ «E se il regno delle tenebre vorrà fare irruzione con la forza, allora getteremo la penna sotto al tavolo e andremo nel nome di Dio, dove la necessità è maggiore, e dove noi siamo più necessari», in KNAUPP, II, pp. 729-30. In generale, le lettere al fratello Karl possono essere invocate come testimonianza dei convincimenti filosofici o poetici di Hölderlin solo con una certa attenzione: ciò a motivo dell'atteggiamento didattico, da maestro e fratello maggiore, con cui Hölderlin si rapporta al giovane Karl. Tra sé e Karl, Hölderlin sente una certa differenza d'interessi, di vedute, di istanze, tanto da non esitare a scoraggiarlo quando, in un evidente impeto di affettuosa emulazione, questi aveva manifestato il desiderio di studiare anch'egli l'estetica, come il più maturo Friedrich: cfr. KNAUPP, II, p. 617-18.

⁵⁵ Cfr. per questo K. Grätz, *Der Weg zum Lesetext. Editions-kritik und Neuedition von Friedrich Hölderlins "Der Tod des Empedokles"*, Tübingen 1995; anche Ch. Jamme, nel testo *"Ein ungelehrtes Buch"...*, cit., propone la seguente spiegazione per il fallimento dell'*Empedokles*: «seine [di Hölderlin] Tragödie scheitert, weil es dem Dichter nicht gelingt,

das Schicksal des Empedokles als tragisches zu erweisen, die Versöhnung des Empedokles mit Agrigent und seinen Untergang als ein einheitliches, identisches Geschehen dramatisch zu gestalten» (p. 299).

⁵⁶ «stolz[e]n] Verläugnung alles Accidentell», in KNAUPP, II, p. 781.

⁵⁷ Il testo di J. Söring è riferimento obbligato per questa lettura dell'*Empedokles* che fa del problema della giustificazione della morte il suo nucleo portante: cfr. J. Söring, *Die Dialektik der Rechtfertigung. Überlegungen zu Hölderlins Empedokles-Projekt*, Frankfurt 1973. Inoltre, W. Binder, *Hölderlins Dichtung im Zeitalter des Idealismus*, in Id., *Hölderlin-Aufsätze*, Frankfurt 1970, pp. 9-26.

⁵⁸ Cfr. R. Böhm, *Eine gescheiterte Tragödie: Hölderlins Tod des Empedokles*, in Id., *Tragik. Von Oidipus bis Faust*, Würzburg 2001, pp. 91-102. Tuttavia, la conclusione cui perviene l'autore, a partire da premesse condivisibili, non convince del tutto: «Hölderlins Entwurf eines Trauerspiels war zum Scheitern verurteilt, weil er hinauslaufen musste auf Philosophie», cit., p. 100.

⁵⁹ Cfr. KNAUPP, II, pp. 819-20.

⁶⁰ Cfr. Sofocle, *Edipo Re*, *Edipo a Colono*, *Antigone*, con testo greco a fronte, a cura di D. Del Corno, tr. it. di R. Cantarella, Milano 1991.

⁶¹ Così Hölderlin in una lettera a Neuffer del 3 luglio 1799, circa il rapporto privilegiato tra la forma tragica e l'elemento *lebendiges*, che essa peculiarmente esprime: la forma tragico-drammatica è «la più rigida di tutte le forme poetiche, diretta essenzialmente – senza alcun ornamento, ma solo basandosi su toni gravi e seri, dei quali ciascuno è un intero per sé – a progredire in un'alternanza armonica, e in questo orgoglioso rifiuto di ogni elemento accidentale essa rappresenta l'ideale di un tutto vivente, così concisamente e perfettamente e con ricchezza di contenuto per quanto sia possibile, perciò più chiaramente ma anche più seriamente di tutte le altre forme poetiche conosciute», in KNAUPP, II, p. 781, corsivo mio.

⁶² Cfr. T. Birkenhauer, *Legende und Dichtung*, cit.; Id., *La Mort d'Empédocle. Un essai sur le don*, in *Hölderlin et la France*, Actes du Colloque organisé par l'Institut d'Études Françaises de Sarrebruck (Sarrebruck, 13-14 mai 1996), recueillis et présentés par N. Parfait, Paris 2000, pp. 63-95.

⁶³ Sul «bürgerliches Drama», il cui iniziatore è senz'altro Lessing con la *Miss Sara Sampson* del 1755, cfr. K. S. Guthke, *Das bürgerliche Drama des 18. und 19. Jahrhunderts*, in Aa. Vv., *Handbuch des deutschen Dramas*, cit., pp. 76-92.

⁶⁴ Alcuni passaggi, di gusto intimistico e privato, sono veramente sorprendenti alla luce delle stesure successive del dramma. Cfr. ad esempio lo schema della scena terza del primo atto, che recita: «Empedocle con la moglie e i figli. Teneri lamenti della moglie per il malumore di Empedocle. Scuse calorose di Empedocle. La moglie lo invita a partecipare alla grande festa per rasserenarsi» e in nota, svolgendo più precisamente il momento dell'incontro tra Empedocle e i figli, all'inizio del dialogo: «Uno dei più piccoli chiama dalla casa "Papà! Papà! Non senti?" Esce quindi la madre per chiamarlo a mangiare e prende così avvio il dialogo», in *La morte di Empedocle*, tr. it. cit., p. 9.

⁶⁵ Cfr. J. Link, *Schillers Don Carlos und Hölderlins Empedokles*, in Id., *Elementare Literatur und generative Diskursanalyse*, München 1983, pp. 87-114, p. 92 ss. Per il testo del *dramatisches Gedicht*, cfr. F. Schiller, *Don Carlos. Briefe über Don Carlos*, München 1981. Per la questione del passaggio dall'impianto "borghese" all'impianto "umanistico-repubblicano" del dramma, con conseguente sostituzione del personaggio di Posa a quello di Carlos come personaggio principale, cfr. quanto scrive Schiller nel primo *Brief*, ripercorrendo il travagliato processo di composizione: «Nel periodo di tempo in cui ho portato a termine il dramma, che per una serie di interruzioni fu un periodo piuttosto lungo, mutarono in me stesso molte cose. Ai differenti destini in cui incorsero durante questo periodo il mio modo di pensare e il mio modo di sentire, era inevitabile che avesse parte anche questo lavoro. Nuove idee, che nel frattempo mi erano venute, spodestarono le vecchie; lo stesso Carlos non era più nelle mie grazie e, per una causa del tutto opposta, il Marchese di Posa prese il suo posto», ivi, p.192.

⁶⁶ Il dramma è del 1783-1784. La traduzione italiana del testo di *Intrigo e amore* (*Kabale und Liebe*) è nel volume F. Schiller, *Teatro*, cit., alle pp. 233-329.

⁶⁷ Si tratta della lettera a Schiller del 15-20 agosto 1797, nella quale Hölderlin spiega a Schiller come è riuscito a venire in possesso della nuova traduzione inglese di *Kabale und Liebe*. Cfr. KNAUPP, II, p. 664.

⁶⁸ In KNAUPP, II, p. 781.

⁶⁹ Resta in effetti nelle stesure successive al *Plan* l'affetto, ricambiato, per Empedocle

da parte della giovane donna Pantea: ma si tratta di una relazione affettiva del tutto sublimata, in cui la giovane assume il ruolo di discepola e figlia di Empedocle piuttosto che di amante e compagna.

⁷⁰ In *La morte di Empedocle*, tr. it. cit., p. 13.

⁷¹ Come nota F. J. Lampert in *German Classical Drama*, cit., alle pp. 82-86, il *blank vers* (il metro della tradizione del teatro inglese elisabettiano) comincia a essere utilizzato per le opere drammatiche tedesche in maniera sempre più consistente a partire dagli ultimi decenni del Settecento, in forza della sua grande versatilità e del suo essere un'utile via di mezzo tra il verso alessandrino (rigidissimo, molto formale, che aveva dominato in Germania come tipo di versificazione dal diciassettesimo secolo fino ai primi tentativi drammatici lessinghiani alla metà del Settecento) e la prosa (canonizzata dalla *Miss Sara Sampson* lessinghiana e poi privilegiata da tutto il teatro stürmeriano, per il suo realismo e la sua immediatezza). In generale, occorre notare che le opere drammatiche scritte in versi non erano molto frequenti, dal momento che la recitazione in versi comportava gravi difficoltà per gli attori. Di norma gli autori – Goethe, ad esempio – scrivevano una versione metrica dell'opera, in rima, per la pubblicazione e una in prosa per gli attori, ai fini della *performance* teatrale. Il fatto che Hölderlin abbia scelto i versi per la seconda stesura della sua opera conferma, anche da questo punto di vista, che il *Der Tod des Empedokles* non è stato pensato dal suo autore ai fini di una messa in scena, ma come *Lesedrama*, destinato alla lettura privata.

⁷² «PANTEA: Devi vederlo ora, ora! / Si dice che le piante fremano/ al suo passaggio, e che le acque sotterranee/ zampillino dove il suo bastone tocca il terreno;/ e quando, durante i temporali, guarda il cielo,/ le nuvole si aprono ed ecco risplende/ il giorno sereno/ [...] Un essere terribile, che tutto trasforma, è in lui», in *La morte di Empedocle*, 1^a stesura, atto I, scena I, vv. 13-22, tr. it. cit., p. 19. Empedocle aveva salvato Pantea coi suoi poteri da una grave malattia. Proprio perché Pantea conosce Empedocle nel momento di maggiore angoscia, cioè nel pericolo della propria morte, essa entra in piena consonanza d'animo col maestro e impara a non temere la morte (sarà lei, ancora prima e più acutamente del discepolo Pausania, a comprendere la necessità di morte per Empedocle): così I. Perini Bianchi, in *Poesia e verità del "vivente"*, in F. Hölderlin, *La Morte di Empedocle*, Torino 1990, pp. 213-19. Cfr., nello stesso volume, l'introduzione di C. Lievi, alle pp. v-XIII. Per l'aneddoto della guarigione della donna esanime, Hölderlin riprende Diogene Laerzio: cfr. la *Vita di Empedocle*, di Diogene Laerzio, riportata in Empedocle, *Frammenti e testimonianze*, cit., precisamente alla p. 155.

⁷³ «DELIA: E come vive con gli altri? Non comprendo nulla/ di quest'uomo:/ ha anche lui, come noi, quei giorni vuoti/ in cui ci si sente vecchi e inutili,/ e prova anche lui le sofferenze degli uomini?», *La morte di Empedocle*, 1^a stesura, atto I, scena I, vv. 23-27, tr. it. cit., p. 20-21.

⁷⁴ «CRIZIA: Il popolo è esaltato, come lui./ Non rispettano più né la legge, né la necessità,/ né i giudici; [...] Oscurando tutto/ il mago avvolge il cielo e la terra/ nella tempesta che ci ha creato,/ per poi guardare, compiacendosi del suo spirito,/ dal suo portico silenzioso», in *La morte di Empedocle*, 1^a stesura, atto I, scena II, vv. 182-84 e 189-93, tr. it. cit., p. 31; «ERMOCRATE: Gli dei lo hanno amato molto./ Ma non è il primo che poi/ hanno scaraventato dall'alto della loro benevola/ confidenza nella notte dell'incoscienza,/ poiché, nella sua eccessiva felicità,/ si è troppo dimenticato della differenza e si è sentito unico», *ibi*, vv. 201-07, p. 33.

⁷⁵ «PAUSANIA: [...] Non ti ho forse visto/ in azione, quando lo stato inselvaticato/ ricevette da te forma e senso?», rivolgendosi a Empedocle, *ibi*, scena IV, vv. 420-22, pp. 45-47.

⁷⁶ «du Armer!», «tu, povero!»: così, con una nota sincera di compassione, Crizia conclude il suo dialogo con Empedocle ormai maledetto: *ibi*, scena VII, v. 798, p. 73.

⁷⁷ Per tutto questo, cfr. T. Birkenbauer, *Legende und Dichtung*, cit., specialmente p. 289 ss.

⁷⁸ Il passaggio cruciale è, a questo proposito, nella scena IV del I atto, nel corso del dialogo tra Empedocle e il discepolo Pausania: questi, di fronte al soffrire del maestro per la distanza dal divino cui egli era prima tanto intimamente legato, si rifiuta di credere che l'allontanamento sia da ricondurre a una sola "parola", alla sillaba stolta con cui Empedocle ha pronunciato, in un momento di tracotanza, la propria uguaglianza agli dei. È la diversa concezione del potere della parola ("che trasforma il mondo", come si dirà in 2^a stesura) a dividere Empedocle e Pausania: parola performativa, addirittura corrosiva e dissolutiva del reale, per il primo, quasi mero *flatus vocis* per il secondo. Così nel testo: «EMPEDOCLE: [...] No,/ non avrei dovuto *dirlo*, sacra natura,/ e voi, forse pure e sempre giovani/ che mi avete educato con gioia e/ nutrito con delizia; gli dei/ mi obbedivano, io solo/ ero dio,

e l'ho *affermato* con presuntuoso orgoglio./ Credimi, sarebbe meglio che non fossi mai nato!, PAUSANIA: Ma come, *per una parola*? Come puoi/ tu, così audace, perderti d'animo in questo modo?, EMPEDOCLE: *Per una parola*? Sì, e che gli dei/ mi annientino, così come/ mi hanno amato», *La morte di Empedocle*, vv. 447-59, tr. it. cit., pp. 47-49, corsivo mio.

⁷⁹ «O vita, non mormoravano/ per me tutte le tue melodie alate e non sentivo/ la tua antica armonia, grande natura? Abbandonato da tutti, non vivevo forse/ con questa sacra terra e questa luce/ e con te, padre etere, dal quale l'anima mai/ si separerà, e con tutti i viventi/ in un Olimpo eterno e presente?», *ivi*, vv. 394-401, tr. it. cit., p. 45. In Empedocle si è profuso per dono divino l'intero della Natura, come dimostra plasticamente il fatto che ognuno che si avvicini a lui e vi si rifletta (Pantea, Pausania, Crizia, Ermocrate, gli agrigentini) è in grado di riconoscere, come in uno specchio sempre cangiante, qualcosa di diverso: anzitutto, la verità intima di se stesso.

⁸⁰ «EMPEDOCLE [parlando a se stesso]: è tua la colpa, povero Tantalò./ hai profanato il santuario, disgraziato, e/ con presuntuoso orgoglio hai spezzato/ il bel legame!», *La morte di Empedocle*, 1^a stesura, atto I, scena III, vv. 314-17, tr. it. cit., p. 39.

⁸¹ Nella seconda scena, Pausania ha un astioso scambio di battute con un contadino che aveva rifiutato alloggio e cibo a Empedocle sofferente, riconoscendo nei due viandanti i maledetti di Agrigento; nella terza, Empedocle sorprendentemente riconciliato con gli uomini e col mondo rassicura il discepolo e lo conforta, egli che avrebbe invece necessitato per sé di essere confortato; è la scena della "sorgente", vera e propria *καταστροφή* della vicenda. «EMPEDOCLE [offrendo libagioni agli dei con l'acqua che Pausania aveva attinto per lui dalla sorgente] Bevo alla vostra salute,/ amici di un tempo, mie divinità,/ e al mio ritorno, natura! Già/ va meglio; benigni, voi mi precedete/ e siete lì prima che io arrivi. E fiorirà/ prima di maturare... Stai tranquillo, figlio mio, e ascolta: non parliamo più di ciò che è stato», in *La morte di Empedocle*, 1^a stesura, atto II, scena III, vv. 1085-191, tr. it. cit., p. 101. In relazione a questo passaggio, Hölderlin aggiunge in nota: «Da qui in poi Empedocle deve apparire come un essere superiore, con tutto l'amore e la potenza di un tempo» (*ibidem*). Lo stesso Pausania (a cui la trasformazione di Empedocle appare incomprensibile, giacché alla miserevole condizione cui l'aveva ridotto l'ingrato popolo di Agrigento sarebbero stati più appropriati astio e maledizione e non la serenità comprensiva che egli vede risplendere negli occhi del maestro) riconosce il sacrificio alla sorgente come l'inizio di una nuova condizione per Empedocle e dice: «È possibile? Guarisce la tua spaventosa tristezza/ e non ti credi più solo e povero,/ grande uomo, e le azioni degli uomini ti paiono/ innocenti come la fiamma del focolare?/ Una volta parlavi così, forse è di nuovo vero?/ Guarda, allora la benedico, la chiara sorgente/ alla quale è iniziata per te una nuova vita», *ibi*, vv. 1155-61, tr. it. cit., p. 105.

⁸² «PANTEA: Dov'è [Empedocle]?, PAUSANIA: Non lo so. Mi ha mandato via/ e quando [] non lo vidi più./ l'ho chiamato tra i monti, ma non/ l'ho trovato. Certo tornerà, ha promesso/ da amico di trattenermi fino a notte», *La morte di Empedocle*, 1^a stesura, atto II, scena VIII, vv. 1827-31, tr. it. cit., p. 151. A sottolineare la sicurezza con cui Hölderlin prendeva congedo dalle rigide norme della tragedia classica di matrice aristotelica (specie nella codificazione francese), in particolare dalla legge delle tre unità, di tempo di luogo d'azione, si noti come soprattutto l'unità d'azione, per via dello spostamento dalla città di Agrigento all'Etna, venga del tutto infranta; addirittura, nel *Piano di Francoforte*, si supponeva una salita sull'Etna, e poi una ridiscesa e poi una nuova ascesa (si trattava di uno spostamento piuttosto inverosimile: chiunque conosca un poco della geografia della Sicilia sa bene che la distanza tra Agrigento e l'Etna non può essere coperta nell'arco di un paio d'ore, specie procedendo a piedi; l'infrazione dell'unità d'azione implica, dunque, anche l'infrazione dell'unità di tempo).

⁸³ Cfr. Hölderlin a Neuffer, 12 novembre 1798, in KNAUPP, II, p. 711.

⁸⁴ Cfr. F. Beissner, *Hölderlins Trauerspiel Der Tod des Empedokles in seinen drei Fassungen*, cit.

⁸⁵ Emil Staiger, *Der Opfertod von Hölderlins Empedokles*, cit.

⁸⁶ Cfr. M. B. Benn, *The Dramatic Structure of Hölderlin's Empedokles*, "The Moderne Language Review", 1967, 62, 1, pp. 92-97.

⁸⁷ F. Hölderlin, *Scritti di estetica*, cit., p. 74, KNAUPP, II, p. 67.

⁸⁸ La seconda *Fassung*, come accennato nel paragrafo relativo al contesto storico-politico entro cui si forma l'*Empedokles*, è quella nella quale trova (anche) sfogo la delusione di Hölderlin per l'inabissarsi del progetto di *Republik* in Germania e per le derive tiranniche del governo direttoriale francese.

⁸⁹ Cfr. *La morte di Empedocle*, 2ª stesura, atto I, scena I, vv. 29-37, tr. it. cit., p. 163: «ERMOCRATE: Lo ha reso troppo/ potente l'essere diventato/ intimo con gli dei./ La sua parola risuona per il popolo/ come se venisse dall'Olimpo;/ lo ringraziano/ perché sottrae al cielo/ la fiamma della vita e con il/ tradimento la cede ai mortali».

⁹⁰ «MECADE [parlando di Empedocle] Alla fine l'assetato beve il veleno:/ il poveretto che non riesce a stare/ con se stesso e non trova un suo simile./ si consola con l'adorazione/ dei folli; accecato, diviene simile a loro./ senz'anima e superstizioso», ivi, vv. 86-91, p. 167.

⁹¹ «EMPEDOCLE: [...] In me./ in me confluite un tempo, sorgenti della vita./ dalle profondità del mondo/ e gli assetati venivano/ a me... E come mai ora siete divenute/ lacrime? Sono completamente solo?/ [...] Deve vagare così./ esiliato? Senza amici, lui/ l'amico degli dei? Deve ora/ pascersi del suo nulla e della sua notte./ sopportare l'insopportabile come i pavidi/ nello spaventoso Tartaro./ incatenati ogni giorno alla stessa pena?/ Sono caduto così in basso per nulla? [...] Di nuovo solo, ohimè, di nuovo solo?/ Povero me, solo, solo, solo! Non vi trovo più./ mie divinità./ non torno più/ alla tua vita, natura/ mi hai scacciato! [...] Non c'è da qualche parte un vendicatore, o devo/ invocare da solo schermo e maledizione sulla mia/ anima? Devo essere solo anche in questo?», in *La morte di Empedocle*, 2ª stesura, atto I, scena II, v. 298 ss, tr. it. cit., 179-83, corsivi miei.

⁹² Ivi, 2ª stesura, atto I, scena III, vv. 497-511, tr. it. cit., pp. 191-92.

⁹³ *La morte di Empedocle*, 2ª stesura, atto I, scena III, vv. 525-35, tr. it. cit. (leggermente modificata), pp. 194-95.

⁹⁴ Un'interessante analisi di E. Guglielminetti mostra come, a livello esistenziale e psicologico, il teorico dei toni Hölderlin avesse molte difficoltà a passare da un tono dell'animo all'altro, ad esempio da uno stato di allegria a uno di tristezza, o dal raccoglimento e dalla concentrazione alla leggerezza: E. Guglielminetti, *Il mondo in eccesso. Lo scambio dei toni in Hölderlin e Novalis*, Milano 2003.

⁹⁵ Cfr. J. Link, *Hölderlin-Rousseau. Retour inventif*, Paris 1995, specialmente p. 231 ss.

⁹⁶ Sul *Grund zum Empedokles* cfr. P. Hucke, *Entgegengesetzte Wechselwirkungen. Hölderlins "Grund zum Empedokles"*, Würzburg 2006.

⁹⁷ In *La morte di Empedocle*, tr. it. cit., pp. 209-11.

⁹⁸ Hölderlin precisa che «il sentimento più intimo è esposto alla caducità nella misura in cui non nega le autentiche relazioni temporali e sensibili». Ciò significa che la delocalizzazione e la de-temporalizzazione, intesi come trasferimento del proprio sé in altro tempo e in altro spazio, sono gli unici mezzi per dire del proprio sé "più infinito", e insieme l'unico schermo adeguato per sostenere, di esso, la violenza; cfr. *La morte di Empedocle*, tr. it. cit., p. 211.

⁹⁹ Per il concetto di aorgico (senza forma, illimitato, ma anche inconscio, di contro al formato, limitato, consapevole che è l'organico), si veda H. Schwerte, *Aorgisch*, "Germanisch-Romanische Monatsschrift", III, 1, Januar 1953, XXXIV, pp. 29-38.

¹⁰⁰ In *La morte di Empedocle*, tr. it. cit., p. 215.

¹⁰¹ La ὕβρις del monologo empedocleo nella *zweite Fassung*, citato sopra (ma più in generale l'eccesso, l'impetuosità che caratterizzano il personaggio per tutto il corso di quella stesura) esemplificano adeguatamente ciò che qui si intende.

¹⁰² Nella dinamica dello "scambio delle parti" tra organico e aorgico (io e non-io, per certi versi, uomo e Natura) agisce la lezione fichiana della "Wechselwirkung" e le figure fichiano-hölderliniane della «harmonische» e della "direkte Entgegensetzung", presenti anche negli scritti humberghesi. La critica ha ampiamente messo in luce questo punto: cfr. S. Grimm, *Fichtes Gedanke der Wechselwirkung in Hölderlins Empedokles-Tragödie*, "Poetica. Zeitschrift für Sprach- und Literaturwissenschaft", 33, 2001, 1-2, pp. 191-214; P. Hucke, *Entgegengesetzte Wechselwirkungen*, cit. Sul concetto di matrice fichiana di *Wechselwirkung* (e di *Wechselbestimmung*) in Hölderlin, cfr. V. Waibel, *Hölderlin und Fichte. 1794-1800*, Paderborn 2002, soprattutto la terza parte.

¹⁰³ *La morte di Empedocle*, tr. it. cit., p. 223. Hölderlin giunge a queste conclusioni, circa l'inevitabile tramontare del determinato e il generale destino dei personaggi tragici, anche con l'apporto della contemporanea riflessione filosofico-teologica di Hegel, impegnato al tempo dell'*Empedokles* nella stesura de *Lo spirito del cristianesimo e il suo destino*. In generale, le notazioni di Hölderlin nel *Grund* valgono come definitivo sanzionamento del privilegio del genere tragico-drammatico per la resa del Vivente nella poesia: il *Lebendiges* ha la sua via d'espressione nel destino di morte che accomuna tutti i personaggi tragici.

¹⁰⁴ Il *Grund zum Empedokles*, in altre parole, vale in senso retrospettivo, come chiarificazione delle istanze teoriche operanti implicitamente (e non sempre coerentemente) nelle due

stesure precedenti, piuttosto che in senso programmatico. Questa è la posizione sostenuta, in merito ai legami tra il *Grund* e le stesure, da T. Birkenhauer, in *Legende und Dichtung*, cit., nella parte espressamente dedicata a *Der Grund des Empedokles*.

¹⁰⁵ Con ciò, Hölderlin riprende il fecondo filone tematico dei fratelli nemici, sviluppato, ad esempio, da Schiller nei *Räuber*, in *Masnadierei*.

¹⁰⁶ Cfr. *La morte di Empedocle*, tr. it. cit., p. 235.

¹⁰⁷ Sulla reintroduzione del coro della tragedia classica greca nelle opere drammatiche moderne il riferimento è a Schiller, che ne fornisce le ragioni nella nota introduttiva alla sua *La sposa di Messina o I fratelli nemici*: cfr. F. Schiller, *Über den Gebrauch des Chors in der Tragödie, Sull'uso del coro nella tragedia*, in *Teatro*, cit., pp. 901-08 (anche in F. Schiller, *Vom Pathetischen und Erhabenen. Schriften zur Dramatheorie*, cit., alle pp. 104-14).

¹⁰⁸ Si noti la differenza nell'auto-interpretazione di Empedocle rispetto alle prime due stesure: nella prima stesura egli si paragona a Tantalò, che avendo ricevuto dagli dèi più di quanto meritava, pecca infine di tracotanza; nella seconda stesura (ma per bocca del sacerdote), egli è accostato a Prometeo, colui che sperpera delittuosamente il dono divino tra gli uomini; nella terza, invece, Empedocle parla di sé e del proprio agire in analogia a un elemento naturale, a uno στοιχεῖον: ha servito gli uomini come li servono l'acqua e il fuoco, cioè ciecamente, ha messo a tacere la propria umanità, servendo gratuitamente e senza chiedere nulla in cambio, e gli uomini hanno risposto ai suoi servigi come se lui fosse non uno di loro, bensì anch'egli natura. In *La morte di Empedocle*, 3ª stesura, atto I, scena I, vv. 35-43, tr. it. cit., p. 245.

¹⁰⁹ «Sì, sarebbe stupendo se, invece che un uomo solitario, una coppia festosa si recasse al tramonto, mano nella mano, nella fiamma della tomba e volentieri porterei con me laggiù ciò che qui ho amato, come un nobile fiume tutte le sue sorgenti, bevanda sacrificale alla sacra notte». Inevitabile, tuttavia, la conclusione: «Ma è meglio che ciascuno di noi segua la sua strada, quella che il dio gli ha destinato, è più innocente e non causa danno», in *La morte di Empedocle*, 3ª stesura, atto I, scena II, vv. 248-53 e vv. 254-56, tr. it. cit., p. 259.

¹¹⁰ Ivi, III scena, vv. 347-75, tr. it. cit., p. 267.

¹¹¹ In *La morte di Empedocle*, 3ª stesura, atto I, scena III, vv. 440-43, tr. it. cit., p. 271.

¹¹² Di diverso avviso Ph. Lacoue-Labarthe, nel contributo *Il teatro di Hölderlin*, in «Aut-Aut», 293-94, 1999, pp. 153-66: «quando Hölderlin scrive del teatro (e sul teatro), è precisamente di teatro che si tratta», alla p. 153, intendendo perciò la *Der Tod des Empedokles*, come anche le successive traduzioni dalle tragedie sofoclee *Antigone* ed *Edipo il tiranno*, come pièces espressamente pensate per la scena.

¹¹³ In KNAUPP, II, pp. 819-20.

¹¹⁴ Espedienti drammatici solitamente del tipo "oggetti mistificatori", e specialmente scritti (lettere): la falsa lettera che Franz Moor fa recapitare al padre circa l'attività di brigante di Karl e che dà avvio all'azione drammatica nei *Masnadierei*; la lettera d'amore per il marchese von Kalb che vien fatta scrivere a Luise in *Intrigo e amore* e che, per alterne vicende, condurrà gli amanti alla morte; la congiura (ordita servendosi di falsi documenti, lettere proditorie, inganni) e poi il travestimento della moglie Eleonora ne *La congiura del Fiesco a Genova*; la lettera scritta dalla principessa di Eboli per dichiarare il suo amore all'infante ed erroneamente interpretata dal destinatario come uno scritto della regina nel *Don Carlos*. Espedienti di questo tipo – tanto centrali nell'organizzazione drammatica delle pièces schilleriane – mancano del tutto nell'*Empedokles*.

¹¹⁵ Cfr. B. Böschstein, Hölderlins "Tod des Empedokles", in *Das neuzeitliche Ich in der Literatur des 18. und 20. Jahrhunderts*, a cura di U. Fülleborn e M. Engel, München 1988, pp. 219-32. Anche in: Bernhard Böschstein, «Frucht des Gewitters». Hölderlins Dionysos als Gott der Revolution, Frankfurt am Main 1989, col titolo *Das neuzeitliche Ich in Hölderlins. Tod des Empedokles*, pp. 153-65.

¹¹⁶ Ne traduce infatti una parte, all'inizio del ciclo di *Hyperion*, precisamente il *Parzenlied* pronunciato da Ifigenia: cfr. in merito J. Schmidt, *Hölderlins Übersetzung von Iphigenies Parzenlied in Hyperions Schicksalslied*, in *Zwiesprache. Beiträge zur Theorie und Geschichte des Übersetzens*, Stuttgart 1996, pp. 347-53. Che i drammi giovanili di Goethe fossero ben noti a Hölderlin ce lo conferma anche una lettera di Susette in cui si fa riferimento al *Torquato Tasso* goethiano, una delle più famose produzioni giovanili del maestro di Weimar, con toni che lasciano immaginare una certa confidenza e frequentazione, da parte di Hölderlin, delle opere goethiane: cfr. KNAUPP, II, p. 787.

¹¹⁷ La distinzione benjaminiana tra *Tragödie* e *Trauerspiel* non si applica, dunque, alle peculiarità del testo dell'*Empedokles*. Cfr. W. Benjamin, *Il dramma barocco...*, cit.

¹¹⁸ I personaggi sono, infatti, in numero ridottissimo, l'azione si svolge interamente o fuori del tempio della dea Artemide o al suo interno, il suo corso occupa una sola giornata. Un certo riavvicinamento ai dettami della tragedia classica (soprattutto per il numero ridotto di personaggi e per l'unità d'azione) è riscontrabile, come s'è visto, nella III Fassung dell'*Empedokles*.

¹¹⁹ Sviluppo tipicamente goethiano, del tutto implicito nel testo di Euripide, è ad esempio la questione del contrasto tra la lealtà, da parte di Ifigenia, al re dei Tauri che l'ha accolta e il desiderio di tornare a casa, dettato dal sangue e dall'affetto per il fratello Oreste giunto in Tauride a liberarla.

¹²⁰ Con il riferimento alla *Humanität* nell'opera goethiana ci riallacciamo alle discussioni sviluppate nel primo capitolo circa l'importanza del concetto di *Humanität* nell'economia del progetto hölderliniano di rivista *Iduna*, all'interno della quale, come sappiamo, sarebbe dovuto comparire proprio il dramma su Empedocle.

¹²¹ J. W. Goethe, *Iphigenie auf Tauris*, (*Ifigenia in Tauride*), intr., tr. it. e note di R. Fertonani, testo tedesco a fronte, Milano 2001, p. 131.

¹²² In Goethe-Schiller, *Carteggio*, cit., p. 295.

¹²³ G. Steiner, in *Morte della tragedia*, cit., sviluppa un ulteriore parallelo tra l'*Empedokles* e la *Sposa di Messina* di Schiller, in base al fatto che si tratta delle due opere «meno shakespeariane» di tutta la letteratura drammatica tedesca. Cfr. *ibi*, p. 205.

¹²⁴ Il testo è in F. Schiller, *Vom pathetischen und Erhabenen. Schriften zur Dramentheorie*, cit., alle pp. 101-03, la tr. it. è in Goethe-Schiller, *Carteggio*, cit., alle pp. 215-18.

¹²⁵ Cfr. KNAUPP, II, p. 630-35.

¹²⁶ Cfr. *ivi*, p. 740.

¹²⁷ Per tutte queste notizie di carattere cronologico, cfr. l'*Appendice* alla traduzione italiana delle *Jugendchriften* edite da H. Nohl nel 1907 (*Hegels theologische Jugendchriften*): G. W. F. Hegel, *Scritti teologici giovanili*, a cura di E. Mirri, tr. it. di E. Mirri e N. Vaccaro, Napoli 1989³, p. 517 ss.

¹²⁸ Ha esaminato con risultati illuminanti il periodo francofortese hölderliniano e i rapporti tra Hölderlin e Hegel Ch. Jamme, anzitutto in «*Ein ungelehrtes Buch*». *Die philosophische Gemeinschaft zwischen Hölderlin und Hegel in Frankfurt 1797-1800*, Bonn 1983, cui si fa riferimento anche per le questioni di ordinamento cronologico dei frammenti giovanili hegeliani; con specifico riferimento al parallelo tra l'*Empedocle* e *Lo spirito del cristianesimo*, cfr. anche Ch. Jamme, *Liebe, Schicksal und Tragik. Hegels «Geist des Christentums» und Hölderlins «Empedokles»*, contenuto nel volume collettaneo «*Frankfurt aber ist der Nabel dieser Erde*». *Das Schicksal einer Generation der Goethezeit*, a cura di Ch. Jamme e O. Pöggeler, Stuttgart 1983, pp. 300-24.

¹²⁹ W. Dilthey, *Das Erlebnis und die Dichtung* (1906), tr. it. di N. Accolti Gil Vitale, *Esperienza vissuta e poesia*, Genova 1999, soprattutto alle pp. 421-46.

¹³⁰ In italiano, gli scritti giovanili di Hegel sono raccolti in G. W. F. Hegel, *Scritti teologici giovanili*, cit., che traduce la nota raccolta a cura di H. Nohl, G. W. F. Hegel, *Hegels theologische Jugendchriften* (1907) e in G. W. F. Hegel, *Scritti giovanili*, a cura di E. Mirri, Napoli 1993, che traduce il primo volume (*Jugendliche Schriften*) di G. W. F. Hegel, *Gesammelte Werke*, edito dalla Reinisch-Westfälischen Akademie der Wissenschaften, apparso nel 1989 a cura di F. Nicolin e di G. Schuler. In questo volume, che raccoglie in edizione critica le produzioni hegeliane del periodo 1785-1796, i due studiosi modificano in maniera sostanziale l'ordinamento dei testi di Nohl, a fronte di più recenti indagini storico-filologiche. In particolare, il nuovo ordinamento del materiale testuale dimostra come un'opera quale quella che, secondo Nohl, Hegel era impegnato a comporre tra l'ultimo anno di permanenza allo Stift di Tubinga e il periodo di precettorato in Svizzera (*Religione popolare e cristianesimo*) non è mai esistita. Per tutte queste questioni, cfr. l'*Introduzione* di E. Mirri in *Scritti teologici giovanili*, cit., alle pp. 25-55 e, in *Scritti giovanili*, cit., alle pp. 11-16, la *Premessa* (ancora di Mirri). Sulla fase giovanile della produzione hegeliana, cfr. R. Racinaro, *Realtà e conciliazione in Hegel*, Roma-Bari 1975; B. De Giovanni, *Su Hegel. Humanitas e destino tra Francoforte e Jena (1799-1802)*, in *Humanismus? Goethe e dopo*, a cura di U. Curi, Venezia 1984, alle pp. 97-120; più in generale, D. Henrich, *Hegel im Kontext*, Frankfurt am Main 1971. Una fonte importante per le riflessioni hegeliane sulla religione vivente, e soprattutto sulla possibilità di utilizzare la religione come collante sociale (non in senso dogmatico, bensì nel rispetto della libertà e dell'autonomia di pensiero dei cittadini) è verosimilmente il *Contratto sociale* di Rousseau, specie nella parte finale dedicata alla religione civile (J.J. Rousseau, *Le Contrat social*, 1762, tr. it. in *Discorsi e contratto sociale*, a cura di R. Mondolfo, Bologna 1971, so-

prattutto alle pp. 284-95). K. Rosenkranz nella *Hegel's Leben*, ci informa che Hegel aveva letto molto di Rousseau, già al tempo del ginnasio a Stuttgart e poi durante la permanenza presso lo *Stift* di Tübingen (cfr. K. Rosenkranz, *Georg Wilhelm Friedrich Hegel's Leben beschrieben durch Karl Rosenkranz*, 1844, tr. it. a cura di R. Bodei, *Vita di Hegel*, Firenze 1974, alle pp. 50 e 54).

¹³¹ Cfr. E. Mirri, in G. W. F. Hegel, *Scritti giovanili*, cit., pp. 137-58.

¹³² La coppia concettuale «religione oggettiva» e «religione soggettiva» viene a Hegel dal fichtiano *Saggio in critica di ogni rivelazione* (1791-92), che costituisce, insieme alla *Critica della ragione pratica* kantiana e, successivamente, alla *La religione nei limiti della semplice ragione*, uno dei punti di riferimento essenziali per Hegel nella stesura dei suoi scritti di argomento etico-religioso. Cfr. in merito E. Mirri, in G. W. F. Hegel, *Scritti giovanili*, pp. 139-40. Occorre notare che, rispetto a Kant, Hegel è più conseguente: muovendo dall'assunto kantiano, che egli condivide, per il quale l'unica religione vera religione è quella della pura razionalità morale, Hegel si rende conto che ciò che risulta dalla religione cristiana, purificata dai suoi elementi storici e superstizioni in base ai dettami della pura ragione (kantiana), non può più essere chiamato *cristianesimo*. Il cristianesimo, detto altrimenti, è per Hegel inconciliabile con qualsiasi istanza di religiosità autentica.

¹³³ La religione oggettiva è l'insieme delle conoscenze – su Dio, i suoi attributi e le modalità del suo rapporto agli uomini – che è possibile articolare in capitoli e paragrafi e ridurre in libro; essa è del tutto ininfluyente come movente dell'azione morale. Nella religione oggettiva domina, infatti, l'intelletto, il quale, nota Hegel, «non ha mai fatto diventare pratici i principi», in G. W. F. Hegel, *Scritti giovanili*, cit., p. 179.

¹³⁴ Cfr. su questo punto anche I. Kant, *Die Religion innerhalb der Grenzen der blossen Vernunft* (*La religione nei limiti della semplice ragione*, 1794²), in Id., *Scritti di filosofia della religione*, tr. it. di G. Durante, A. Poma e G. Riconda, a cura di G. Riconda, Milano 1994: «La fede religiosa pura è l'unica che possa fondare una Chiesa universale, essendo una semplice fede di ragione [...]. Sennonché una debolezza particolare dell'umana natura fa sì che non si possa fare mai tanto assegnamento su quella fede religiosa pura quanto essa merita»; «per il bisogno naturale di ogni uomo di esigere sempre qualche sostegno sensibile, qualche conferma dell'esperienza, ecc.», p. 140 e 145-146. Per il testo tedesco, cfr. *Kant's Werke*, edizione a cura della Königlich Preussischen Akademie der Wissenschaften, vol. 6, Berlin 1914, pp. 102-04.

¹³⁵ Soprattutto, il cristianesimo nella sua confessione cattolica. Si notino, già nel *Diario ginnasiale* (in data 5 agosto 1785, quando ancora Hegel non aveva compiuto quindici anni), le espressioni di biasimo riservate al rito della messa: «Sono intervenuto oggi per la prima volta al culto divino dei cattolici e alla predica sacra [...]. Quando sono arrivato, non era ancora finita quella che chiamano «messa», che in verità mi è spiaciuta assai come ad ogni uomo sano di mente», in G. W. F. Hegel, *Scritti giovanili*, cit., p. 44.

¹³⁶ In G. W. F. Hegel, *Scritti giovanili*, cit., p. 169-99.

¹³⁷ Si tratta di due parti ben distinte sia a livello tematico – la prima tratta della positività del cristianesimo, la seconda dei rapporti tra stato e chiesa – sia a livello cronologico: la maggior parte del testo costituente la prima parte è composto entro il 2 novembre 1795, mentre il resto, tra questa data e quella del 29 aprile 1795, come segnalano le indicazioni apposte da Hegel stesso ai manoscritti.

¹³⁸ Il cristianesimo, dunque, è per Hegel positivo per essenza; la sua positività non è da attribuire a un presunto snaturamento dei principi di Gesù ad opera dei discepoli. Come nota Mirri nella sua *Introduzione a La positività*, in G. W. F. Hegel, *Scritti teologici giovanili*, cit., p. 215: «Il vero scopo di quest'opera, particolarmente nella sua prima parte, non è quello di porre una distinzione tra il cristianesimo di Gesù e la cristianità storica (Hegel, già si è detto, non si è mai posto di fronte al cristianesimo come un riformatore), bensì quello di provare che la religione cristiana era positiva già nel suo primo sorgere, nell'insegnamento di Gesù e nella primitiva comunità apostolica».

¹³⁹ Si tratta del paragrafo intitolato da Hegel *Gesù parla di sé come il Messia*, in G. W. F. Hegel, *Scritti teologici giovanili*, cit., pp. 266-67.

¹⁴⁰ Cfr. E. Mirri, in G. W. F. Hegel, *Scritti teologici giovanili*, cit., p. 234.

¹⁴¹ In G. W. F. Hegel, *Scritti teologici giovanili*, cit., pp. 246-47.

¹⁴² *Ivi*, p. 247.

¹⁴³ Si veda il colloquio tra Empedocle e il discepolo Pausania nella terza stesura de *La morte di Empedocle*. Pausania tenta di convincere il maestro a retrocedere dal proposito di morte e a restare accanto a lui per tutta la vita («Rimani dunque a queste altezze, vivi nel

tuo mondo, io ti servirò e procurerò il necessario» e «io so che la cosa più saggia è appartenere a colui per il quale sono nato», 3^a stesura, atto I, scena II, vv. 91-93 e vv. 122-23, tr. it. cit., pp. 249 e 251), ma Empedocle oppone al giovane la necessità della separazione, per evitare che persino il più forte e bello dei legami – com'è l'amore che stringe Empedocle al suo discepolo – si trasformi in elemento "positivo": «io non appartengo a te, né tu a me, e la tua strada non è la mia; altrove mi attende la pienezza [...]. Ciò che è unito si divide, l'amore non muore nel suo germoglio e dappertutto si dirama l'arioso albero della vita con libera gioia. Nessun vincolo temporale rimane sempre uguale, dobbiamo separarci, figlio; non ostacolare il mio destino e non indugiare», ivi, vv. 149-60, p. 253.

¹⁴⁴ Cfr. G. W. F. Hegel, *Scritti teologici giovanili*, cit., p. 395.

¹⁴⁵ La diaspora del popolo ebraico vale, qui, come il dialettico capovolgimento dell'altezzosa volontà d'isolamento che aveva sin dal suo albeggiare caratterizzato gli ebrei.

¹⁴⁶ Sul concetto di "destino" nella produzione giovanile di Hegel, cfr. il contributo di B. De Giovanni, *Su Hegel. Humanitas e destino tra Francoforte e Jena (1799-1802)*, in *Humanismus? Goethe e dopo*, cit.

¹⁴⁷ Ivi, p. 464.

¹⁴⁸ In KNAUPP, II, p. 712.

¹⁴⁹ Ecco uno dei passaggi più illuminanti circa il concetto di *reines Leben* che Hegel attribuisce a Gesù: «concepire una vita pura è il compito del fare astrazione da ogni atto, da tutto ciò che l'uomo era o sarà [...]. La pluralità non è niente di assoluto. Questa vita pura è la sorgente di tutte le vite singole, di tutti gli impulsi e di tutti gli atti; ma quando giunge a coscienza, quando l'uomo ha fede in essa, è sì viva in lui, ma in parte è fuori di lui; poiché, nella misura in cui ne è cosciente, egli si limita, e coscienza e infinito non possono essere completamente in uno. L'uomo può credere in Dio solo se è in grado di astrarre da ogni atto, da ogni cosa determinata, e può mantenere pura l'anima da ogni atto, da ogni determinato [...]. Poiché il divino è vita pura, tutto ciò che ne vien detto deve necessariamente non avere nulla di opposto in sé», in G. W. F. Hegel, *Scritti teologici giovanili*, cit., p. 438.

¹⁵⁰ L'accentuazione progressiva della condizione di isolamento di Empedocle è soprattutto nel passaggio dal *Frankfurter Plan* alle successive stesure del dramma, con un culmine nella terza stesura.

¹⁵¹ Cfr. G. W. F. Hegel, *Prefazione alla Fenomenologia dello spirito*, tr. it. cit., p. 19: «non quella vita che inorridisce dinanzi alla morte, schiva della distruzione; anzi quella che sopporta la morte e in essa si mantiene, è la vita dello spirito. Essa guadagna la sua verità solo a patto di ritrovare sé nell'assoluta dilacerazione».

¹⁵² F. Hölderlin, *Scritti di estetica*, cit., p. 152, KNAUPP, II, p. 114. Il piccolo testo appartiene verosimilmente al periodo delle traduzioni sofoclee di *Antigone* e di *Edipo il tiranno*, dunque al 1803, ma gli studiosi hanno a lungo affermato come plausibile anche una sua collocazione al periodo di Homburg, in connessione con le stesure del *Der Tod des Empedokles*, specialmente la seconda e la terza. In ogni caso, se pure dal punto di vista cronologico esso effettivamente è successivo all'*Empedokles*, dal punto di vista tematico-concettuale l'affinità con le dinamiche teoriche alla base del dramma, quali ad esempio emergono dal *Grund zum Empedokles*, è evidente. Cfr. per tutto questo, R. Ruschi, curatore e commentatore degli *Scritti di estetica* hölderliniani in traduzione italiana (F. Hölderlin, *Scritti di estetica*, Milano 1996), alla p. 196; cfr. anche KNAUPP, III, p. 402.

¹⁵³ *La morte di Empedocle*, messa in scena dal 18-26 luglio 1987 presso i Ruderer di Gibellina, per la regia di Cesare e Daniele Lievi.

¹⁵⁴ Per tutto questo, cfr. l'*Introduzione* di E. Mirri, in G. W. F. Hegel, *Scritti teologici giovanili*, cit., pp. 483-95.

¹⁵⁵ Cfr. G. W. F. Hegel, *Scritti teologici giovanili*, cit., p. 499. In questo testo risuona la dottrina platonica del *Timeo*, laddove Platone indica come la forma più bella di legame quella che è in grado di fare una cosa sola di sé e delle cose che lega («di tutti i legami il più perfetto è quello che, per quanto è possibile, costituisce in unità sé e i termini che lega», in Platone, *Dialoghi politici. Lettere*, tr. it. di F. Adorno, Torino 1988, 2 voll., I vol., *Timeo*, p. 743). Hegel mostra in vari luoghi dei suoi scritti la propria ammirazione per Platone e in particolare per questa formula platonica dal *Timeo*: cfr., ad esempio, G. W. F. Hegel, *Lezioni sulla storia della filosofia*, tr. it. di E. Codignola e G. Sanna, Firenze 1954, alle pp. 231-32, espressamente dedicate al *Timeo* platonico.

¹⁵⁶ Si legga il seguente passaggio: «Così come vien fatta valere l'identità, altrettanto deve essere fatta valere la separazione. In quanto l'identità e la separazione vengono reciprocamente opposte, sono l'una e l'altra assolute, e se l'identità deve essere mantenuta per ciò che

risulta annullata la scissione, identità e separazione rimangono reciprocamente opposte. La filosofia deve concedere al separare il diritto di separare soggetto e oggetto, ma in quanto lo pone assolutamente insieme all'identità opposta alla separazione, essa lo pone soltanto come condizionato, così come una tale identità – che è condizionata dall'annullare degli opposti – è anch'essa soltanto relativa. Ma l'assoluto stesso è con ciò l'identità dell'identità e dell'identità; opporre ed esser uno sono contemporaneamente in esso», in G. W. F. Hegel, *Differenz des Fichte'schen und Schelling'schen System der Philosophie (Differenza fra il sistema di Fichte e di Schelling)*, del 1801, in Id., *Primi scritti critici*, ed. it. a cura di R. Bodei, Milano 1990, pp. 78-79.

¹⁵⁷ Su questo, cfr. il volumetto di J. L. Nancy, *L'inquietudine del negativo*, a cura di A. Moscati, Napoli 1998.

¹⁵⁸ Cfr. F. Chiareghin, *L'idea della vita e l'essenza dello spirito in Hegel*, in Aa. Vv., *La vita*, cit., pp. 179-92, p. 179.

¹⁵⁹ Ne *Lo spirito del cristianesimo e il suo destino* Hegel scrive: «Quel che è contraddittorio nel regno della morte non lo è nel regno della vita» e, discutendo del rapporto tra l'uno e i molti, tra il tutto e le parti, all'interno degli organismi viventi (in un essere vivente ogni parte è tutto essa stessa, come il tutto di cui fa parte; allo stesso modo Kant, nella terza *Critica*, aveva affermato che, nel vivente, ogni parte è insieme fine e mezzo in se stessa), prosegue: «Un albero con tre ramificazioni forma con queste tre un solo albero, ma ogni figlio dell'albero, ogni ramificazione (anche gli altri suoi figli, cioè foglie e fiori) è esso stesso un albero; le fibre che portano la linfa dal tronco ai rami sono della stessa natura delle radici, tanto è vero che un albero piantato alla rovescia trarrà foglie dalle radici che si stendono all'aria e i rami si radicheranno nella terra; dunque è tanto vero dire che qui vi è un solo albero quanto dire che vi sono tre alberi», in G. W. F. Hegel, *Scritti teologici giovanili*, cit., p. 442.

¹⁶⁰ Cfr. G. Kurz, *Mittelbarkeit und Vereinigung*, cit., p. 80: «Hölderlin's Kategorie des "Lebens" ist spinozistisch begründet: das Leben ist eine reale und substanzielle Einheit, die alles umfaßt [...]. Leben ist der unruhige Zusammenhang von Trennungen und Verbindungen, von Auslösungen und Vereinigungen, der Subjektivität umgreift, ständig überholt und gleichzeitig ermöglicht».

¹⁶¹ Su questo, cfr. W. Dilthey, *L'analisi dell'uomo e l'intuizione della natura. Dal Rinascimento al secolo XVIII* (una raccolta di studi pubblicati da Dilthey tra il 1891 e il 1904), tr. it. di G. Sanna, Firenze 1974 (riproduzione anastatica dell'edizione del 1927), 2 voll., soprattutto alle pp. 66-210. Per una rilettura della filosofia di Spinoza nel solco del pensiero del "vitalismo", a partire dai naturalisti dell'antichità passando per il Rinascimento italiano, per Spinoza, sino al romanticismo tedesco sino ad arrivare a noi, cfr. G. Rensi, *Spinoza*, Milano 1993.

¹⁶² Cfr. G. W. F. Hegel, *Epistolario. I*, cit., p. 107.

¹⁶³ Cfr. la lettera di Hölderlin al fratello Karl dell'1 gennaio 1799: «Kant è il Mosè della nostra nazione, che la conduce dal torpore egizio nel libero e solitario deserto della sua speculazione e porta la legge energica dalla montagna sacra», in KNAUPP, II, p. 726.

¹⁶⁴ In generale, Fichte ritiene che il pensiero di Kant, corretto e geniale nei suoi esiti, debba essere però chiarito e fondato: è come se Kant si fosse mosso sotto alla guida di una ispirazione geniale, ma senza adeguatamente fondare e sistematizzare in modo cogente le sue affermazioni. Così Fichte nella *Prefazione* allo scritto intitolato *Sul concetto della dottrina della scienza*, in J. G. Fichte, *Scritti sulla dottrina della scienza. 1794-1804*, a cura di M. Sacchetto, Torino 1999, pp. 81-139, cit., alla p. 83: «[L'Autore, cioè Fichte medesimo] sa di non poter dire nulla su cui Kant, in modo diretto o indiretto, chiaramente od oscuramente, non si sia già espresso. Affida all'età futura di sondare il genio dell'uomo che, dal punto in cui ha trovato la facoltà del giudizio filosofante, spesso condotto come da una più alta ispirazione, l'ha spinta con decisione verso il suo scopo ultimo» (in GA, I, 2, p. 110). Sul rapporto tra Fichte e Kant la bibliografia è molto vasta: cfr. per una prima introduzione M. Ivaldo, *Principi del sapere. La visione trascendentale di Fichte*, Napoli 1987; C. Cesa, *Fichte e il concetto di trascendentale* in J.G. Fichte e l'idealismo trascendentale, Bologna 1992, pp. 149-66; V. Verra, *Dopo Kant. Il criticismo nell'età preromantica*, Torino 1957.

¹⁶⁵ Sull'imposarsi sempre più netto di tematiche metafisiche entro il quadro del primo idealismo trascendentale fichtiano (in particolare alla svolta di secolo, dunque a partire dal 1800, ma già negli ultimi anni della decade finale del Settecento), cfr. C. Cesa in J.G. Fichte e l'idealismo trascendentale, cit., alla p. 56: «È probabilmente esatto dire che il primo idealismo, quello che si può chiamare trascendentale, e che Fichte e Schelling elaborarono nello scorcio del XVIII secolo, fu sottoposto, nel nuovo secolo, a una rielaborazione critica, sia da parte di Hegel (che

per la verità gli era sempre rimasto piuttosto estraneo), sia da parte di Fichte e Schelling. Il carattere comune di tale rielaborazione è lo sforzo di recuperare la tematica metafisica, prima attraverso Leibniz (non a caso tanto lodato sia da Fichte che da Schelling), poi riallacciandosi al filone maestro, dai greci sino a Spinoza». Anche Hölderlin ha una parte importante in questa rielaborazione in senso metafisico dell'idealismo trascendentale kantiano-fichtiano.

¹⁶⁶ Cfr. in KNAUPP, II, p. 541, la lettera di Hölderlin a Hegel del 10 luglio 1794: «Kant und die Griechen sind beinahe meine einzige Lektüre»; per Schelling, l'interazione originale di kantismo e platonismo si concreta nel giovanile commentario al *Timeo* platonico (1794), nel quale egli dà prova di leggere Platone alla luce del criticismo, «kantianizzandolo» e reciprocamente Kant alla luce del platonismo. Cfr. F. W. J. Schelling, *Timaeus* (1794), tr. it. di M. D'Alfonso e F. Viganò, intr. di F. Moiso, postfazione di F. Viganò, Milano 1995. Sul platonismo del giovane Schelling, cfr. il volume di F. Viganò, *Entusiasmo e visione. Il platonismo estetico del giovane Schelling*, Milano 2003. Cfr. l'articolo di M. Franz, *Schelling und Hölderlin – ihre schwierige Freundschaft und der Unterschied ihrer philosophischen Position um 1796*, cit. In merito alla ricezione di Platone presso i giovani allievi dello *Stift* di Tübingen e con particolare riferimento a Hölderlin, va chiarito che si trattava di un Platone connotato in senso neoplatonico, precisamente ficiniano: è quanto mette in luce E. Polledri nell'articolo *Friedrich Hölderlin e la fortuna di Platone nel '700 tedesco. Divus Plato: Platone o Ficino?*, *Aevum*, LXXXIV, Milano 2000, pp. 789-812. Come noto, l'edizione critica vera e propria degli scritti di Platone è solo del 1804, ad opera di F. Schleiermacher.

¹⁶⁷ Cfr., per questo, F. W. J. Schelling, *Vom Ich als Prinzip der Philosophie* (1795), tr. it. a cura di A. Moscati, *Dell'Io come principio della filosofia ovvero sull'incondizionato nel sapere umano*, Napoli 1991.

¹⁶⁸ Prova ne sia che Hegel, nel suo primo lavoro ufficiale dedicato alla *Differenza tra il sistema filosofico di Schelling e quello di Fichte*, accusa Fichte di non aver stabilito un'adeguata relazione dialettica tra i tre principi della dottrina della scienza, cioè, appunto, un nesso deduttivo tra di essi.

¹⁶⁹ G. Kleefeld, *Rückkehr zur Sinnlichkeit. Über Hölderlins Begriff der transzendentalen Empfindung*, in «*Sinnlichkeit in Bild und Klang: Festschrift für Paul Hoffmann zum 70. Geburtstag*, Stuttgart 1987, pp. 239-65, p. 245. Sull'interpretazione hölderliniana del fichtismo come spinozismo, cfr. in generale V. Waibel, *Hölderlin und Fichte. 1794-1800*, Paderborn 2002, nel capitolo espressamente dedicato.

¹⁷⁰ In merito a questo importante scritto hölderliniano, la cui profondità teorica è inversamente proporzionale all'estensione quantitativa (si tratta di neppure due pagine manoscritte), cfr. l'imponente volume di D. Henrich, *Der Grund im Bewusstsein. Untersuchungen zu Hölderlin Denken (1794-1795)*, Stuttgart 1992; M. Frank, *Philosophische Grundlagen der Frühromantik*, «Athenäum. Jahrbuch für Romantik», 4, 1994, Paderborn-München-Wien-Zürich 1994, pp. 37-130. In italiano, il recente lavoro di E. Forcellini, *Hölderlin e la filosofia. L'Uno in se stesso diviso*, Napoli 2006.

¹⁷¹ Cfr. in merito M. Bozzetti, *Introduzione a Hölderlin*, Roma-Bari 2004, pp. 27-42 e 62-76.

¹⁷² Questo nesso etimologico è già in Fichte. Cfr. GA, II, 4, alla p. 182, nel testo di una delle lezioni sugli *Aforismi* di Platone: «Urtheilen, ursprünglich teilen; u, es ist wahr: es liegt ein ursprüngl. Theilen ihm zum Grunde». V. Waibel, *Hölderlin und Fichte...*, cit., p. 140.

¹⁷³ Si noti, a proposito, che un sistema che avesse in se stesso il proprio principio di fondatezza era espressamente nelle intenzioni di Fichte: «È nostra intenzione indagare l'assolutamente primo, in tutto e per tutto incondizionato principio fondamentale di ogni umano sapere», in J. G. Fichte, *Fondamento dell'intera dottrina della scienza*, tr. it. cit., p. 139.

¹⁷⁴ In KNAUPP, II, p. 49.

¹⁷⁵ «La beata unitezza, l'essere nel significato autentico del termine, è per noi andato perduto e doveva essere perduto per poterlo poi desiderare, riconquistare. Ci separiamo con violenza dal pacifico *En kai Pan* del mondo per ricostruirlo attraverso noi stessi. Siamo in disaccordo con la natura e quello che un tempo, come si può ritenere, era uno, ormai è nell'opposizione, e la signoria e la schiavitù si alternano da entrambe le parti[...]. Porre fine all'eterno contrasto tra il nostro essere e il mondo, ristabilire la pace di tutte le paci, che è superiore a ogni ragione, riunificarci alla natura in un tutto infinito, questo è il fine di ogni nostra aspirazione», *Hyperion, Vorletzte Fassung*, in KNAUPP, I, p. 558.

¹⁷⁶ «Non avremmo alcun presentimento di quella pace infinita [...], se quell'unificazione infinita, quell'essere nel significato autentico della parola, non fosse presente. È presente come bellezza», «Wir hätten auch keine Ahnung von jenem unendlichen Frieden [...]

wenn nicht dennoch jene unendliche Vereinigung, jenes Seyn, im einzigen Sinne des Worts vorhanden wäre. Es ist vorhanden – als Schönheit», *ibid.*

¹⁷⁷ Cfr. KNAUPP, II, p. 551.

¹⁷⁸ Cfr. Ch. Jamme, *Hölderlin und der deutsche Idealismus*, cit., vol. III, pp. 2-3. Dello stesso autore, si veda anche Ch. Jamme, *Lo sviluppo filosofico di Hölderlin*, «Rivista di storia della filosofia», 58, 2003, 3, pp. 423-36 (che fornisce le linee fondamentali dello sviluppo filosofico di Hölderlin dagli esordi, sino al periodo della *Vereinigungsphilosophie*, intorno al 1795-1796).

¹⁷⁹ Cfr. KNAUPP, II, pp. 62-64.

¹⁸⁰ Ivi, pp. 72-77 (tr. it., con testo a fronte, in *La morte di Empedocle*, cit., alle pp. 280-91).

¹⁸¹ In KNAUPP, II, pp. 104-05.

¹⁸² «Das Tragische [...] ist die Metapher einer intellektuellen Anschauung», ivi, p. 102; l'intuizione intellettuale è definita come «jene Einigkeit mit allem, was lebt», ivi, p. 104.

¹⁸⁴ Della ricezione hölderliniana di Spinoza la critica si è occupata solo parzialmente: cfr. il testo di M. Wegenast, *Hölderlins Spinoza-Rezeption und ihre Bedeutung für die Konzeption des «Hyperion»*, Tübingen 1990, che però si concentra soprattutto sull'influenza della dottrina di Spinoza per la concezione dell'*Iperione*.

¹⁸⁵ La dottrina spinoziana è modificata, inoltre, mediante la rivisitazione in chiave ontologica dei concetti di «tutto», «parte», «numero», «ordine», «misura», che, secondo Spinoza, sono puri enti di ragione e sussidi dell'immaginazione, dal momento che esiste una sola Sostanza o Natura (cfr. nel *Breve trattato su Dio, l'uomo e il suo bene*, intr., ed., tr. it. e commento di F. Mignini, L'Aquila 1986, alla p. 149: «parte e tutto non sono enti veri e reali, ma solo enti di ragione, e di conseguenza non ci sono nella natura nè tutto nè parte», citato in R. Diodato, *Vermeer, Góngora, Spinoza. L'estetica come scienza intuitiva*, Milano 1997, alla p. 34).

¹⁸⁶ È lo stesso Hölderlin a notarlo, nei suoi brevi appunti sul testo dei *Briefe* jacobiani: «Jacobi crede in una causa intelligente e personale del mondo. Egli vede così chiaramente le osservazioni di Spinoza, che queste quasi diventano una sua caratteristica», in KNAUPP, II, p. 41, corsivo mio.

¹⁸⁷ I punti fondamentali di accordo tra il sistema di Spinoza e quello di Leibniz sono individuati: a) nella concezione della divinità. Lessing cita un passo di Leibniz nel quale questi pare assolutamente spinoziano. Si tratta del passo in cui Dio è descritto come l'Essere «in una continua espansione e contrazione. Da ciò scaturirebbe la creazione e il sussistere del mondo»; il rinvenimento dell'accordo tra Leibniz e Spinoza in riferimento a questa questione chiarisce come Spinoza fosse interpretato alla luce delle teorie cabalistiche (quella dello *Zim-Zum*, precisamente; nel testo delle *Lettere* è del resto presente il concetto di *En-Sof* immanente); b) nella concezione della libertà (illusoria, sia per Leibniz, sia per Spinoza); c) nella modalità di spiegazione delle cause finali (in realtà, per Spinoza apparenti), chiarite per mezzo di un *appetitus* da Leibniz, per mezzo di un *conatus* da Spinoza. Cfr. F. H. Jacobi, *Lettere al signor Moses Mendelssohn sulla dottrina di Spinoza*, tr. it. a cura di F. Capra, p. 42-43; testo tedesco in F. H. Jacobi, *Werke*, a cura di F. Roth e F. Köppen, Darmstadt 1968, 6 voll., vol. 4, *Über die Lehre des Spinozas in Briefen an Herrn Moses Mendelssohn*, pp. 64-66. Su Moses Mendelssohn, figura importante nella *querelle* spinoziana settecentesca innescatasi attorno ai *Briefe* di Jacobi, si veda il recente volume di D. Bourel, *Mendelssohn. Le naissance du judaïsme moderne*, Paris 2004, specialmente alle pp. 391-450.

¹⁸⁸ J. G. Herder, *Ideen...*, cit., pp. 155-56, tr. it. cit., pp. 130-31.

¹⁸⁹ Id., *Gott*, cit., p. 825, tr. it. cit., pp. 178-79.

¹⁹⁰ Soprattutto, purificato dei tratti che lo riconducono a Cartesio. Cfr., per questo, l'intero primo *Dialogo* del testo.

¹⁹¹ Si considerino, ad esempio, i leibniziani *Principes de la nature et de la grace fondés en raison*, *Principi razionali della natura e della grazia*, già al primo paragrafo: «tutta la Natura è piena di vita» «toute la nature est pleine de vie»; la *Monadologie*, con le sue immagini preziose e suggestive, approfondisce ulteriormente il principio della vitalità universale: «Ogni porzione di materia può essere concepita come un giardino pieno di piante, o come uno stagno pieno di pesci. Ma ciascun ramo delle piante, ciascun membro dell'animale, ciascuna goccia dei loro umori, è a sua volta un tale giardino o un tale stagno» e ancora «Sicché non c'è nulla di incolto, di sterile, di morto nell'universo. E c'è caos e confusione soltanto in apparenza; pressappoco come se, guardando da una certa distanza in uno stagno, vi si scorgesse un movimento confuso e, per così dire, un brulichio di pesci, senza distinguere i pesci stessi», in G. W. Leibniz, *Principi della filosofia o Monadologia. Principi razionali della*

natura e della grazia, intr., tr., note e apparati di S. Cariati, testo francese a fronte, Milano 2001, §§ 67-69, pp. 89-91.

¹⁹² Cfr. J. G. Herder, *Gott*, cit., p. 839 ss., tr. it. cit., p. 182 ss.

¹⁹³ Cfr. KNAUPP, II, p. 104: «es [das Ursprüngliche] aus sich herausgehen müsse, des Stillstands wegen, der darum in ihm nicht stattfinden könne», «L'originario deve uscire da se stesso, perchè l'immobilità non può avere luogo in esso».

¹⁹⁴ In *ivi*, p. 723, lettera del 24 dicembre 1798 a Sinclair.

¹⁹⁵ Cfr. per questo Ch. Jamme, *Ein ungelehrtes Buch*..., cit., p. 330 ss. Inoltre alla p. 337, precisamente sul perché della divisione cui va incontro l'Essere: «Das Sein ist nicht bloß etwas, es wird etwas, sein Wesen ist ‚Ahnung‘ und ‚Sehnsucht‘; es ahnt seine künftige Entfaltung in seienden Dingen, wo es sich anschaut» e inoltre «Es gibt ein „Übermaas der Innigkeit“ [...], ein „Übermaß des Geistes in der Einigkeit“ [...], m.a.W., es gibt eine Einheit, die aus sich herausgehen muß, weil sie anders nicht „sich fühlen“, ihrer selbst sich bewußt werden kann».

¹⁹⁶ Il «mondo di tutti i mondi», «l'insieme di tutti i possibili»: è viva l'eco, qui, del «palazzo dei destini» leibniziano, alla conclusione dei *Saggi di teodicea*, che racchiude le rappresentazioni non solo di ciò che accade, ma anche di tutto ciò che è possibile.

¹⁹⁷ In KNAUPP, II, p. 72.

¹⁹⁸ Cfr. *ivi*, pp. 73-74.

III – *In se ipsum*

Sentire tutto in tutte le maniere
vivere tutto da tutte le parti,
essere la stessa cosa in tutti i modi possibili allo stesso tempo,
realizzare in sé tutta l'umanità di tutti i momenti
in un solo momento diffuso, profuso, completo e distante.

F. Pessoa, *Il passaggio delle ore. Ode sensazionista*

Anche nella poesia tragico-drammatica si esprime dunque il divino che il poeta percepisce e sperimenta nel suo mondo; anche la poesia tragico-drammatica è per lui immagine del vivente che gli si fa e fece presente nella vita. Ma [...] poiché esprime l'interiorità più profonda, il poeta tragico rinnega interamente la sua persona e la sua soggettività come anche l'oggetto a lui presente: li traspone in una personalità estranea, in un'oggettività estranea (persino là dove il sentimento totale di base si lascia cogliere meglio, cioè nel protagonista che fissa il tono della tragedia e nella situazione principale, dove l'oggetto della tragedia, il destino, manifesta più chiaramente il suo segreto...) ¹.

Il progetto drammatico dell'*Empedokles* aveva visto operante per l'intero suo corso il presupposto della distinzione e della distanza tra la personalità del poeta e l'oggetto dell'esibizione drammatica: quell'elemento «divino», il *Lebendiges* (l'«interiorità più profonda»), che il poeta aveva sentito e sentiva in sé e che l'opera si proponeva di *darstellen* ². Coerentemente al suo intento anzitutto compositivo, l'attenzione di Hölderlin si era soffermata meno sull'analisi degli atti compiuti dallo spirito poetico nel suo procedere verso la poesia finita (tra i quali, appunto, la «negazione di sé»), quanto piuttosto sugli esiti di quest'operazione, cioè sulla composizione della poesia tragico-drammatica vera e propria.

È il fallimento dell'impresa tragica a spingere il poeta, con un rivolgimento teorico in senso trascendentale, all'indagine delle condizioni di possibilità dell'opera intrapresa e non conclusa, muovendo anzitutto dalla considerazione delle operazioni in cui è coinvolta la soggettività poetica allorché essa decida di tentare la composizione di un *lebendiges Gedicht*, quale voleva appunto essere *La morte di Empedocle*. I testi teorici del periodo homburghese-stuttgartiano (1799-1800), non destinati alla pubblicazione bensì scritti per se stesso, per un'opera di chiarificazione delle ragioni del proprio fallimento, vanno intesi in

questi termini: come un ripiegamento del poeta sino ai fondamenti della propria soggettività, per radicare in essa l'opera di composizione "vivente".

L'io poetico, che sino a tutta la stesura dell'*Empedokles* (in forza della trasposizione del suo sentimento in una personalità estranea) era rimasto, per dir così, "in seconda linea", è ora richiamato potentemente a emergenza. È dunque dalle strutture della soggettività poetica e dalla riproposizione del problema dell'autocoscienza³ che si riparte.

Cercare il vivente, cercare di *dire* il vivente – quella connessione "più infinita" degli uomini tra loro e con il loro mondo, fondata in senso ontologico-metafisico – significa per il poeta scendere nelle profondità di sé e da lì, arrischiandosi a fare della propria *Subjektivität* il medio fragile ma irrinunciabile del *Lebendiges*, trarre quella vita che è l'unica vita possibile, uguale alla vita di tutti.

Per svolgere questo ordine di pensieri, si procederà anzitutto a un'analisi del testo del *Wenn der Dichter einmal mächtig ist* (per lungo tempo noto tra gli studiosi col titolo di *Über die Verfabrungsweise des poetischen Geistes*)⁴, il maggiore dei frammenti teorici del periodo di Homburg, con una particolare attenzione al chiarimento delle difficoltà terminologiche e concettuali ivi presenti (a tal fine sarà utile il riferimento alla costellazione di autori coi quali Hölderlin è in dialogo nel suo scritto, soprattutto Schiller e Fichte). Seguirà una seconda parte dedicata alla poetologia *strictu sensu*, cioè alle leggi dell'alternanza dei toni e dei generi poetici, fondate a livello teorico nella *Verfabrungsweise* ed esposte nelle tabelle e negli scritti frammentari più strettamente poetologici. Esse valgono come esito "tecnic, per dir così, della riflessione trascendentale.

1. *Verfabrungsweise*

1.1. *Fenomenologia della creazione*

Lo scritto frammentario *Wenn der Dichter einmal...*, il più lungo e più complesso dei testi teorici prodotti da Hölderlin durante il 1799-1800 tra il soggiorno a Homburg vor der Höhe e quello di Stuttgart, intende chiarire fase per fase il modo in cui procede un poeta quando compone una poesia, a partire dall'ispirazione originaria sino al componimento finito. Si tratta, detto altrimenti, del tentativo di descrivere la modalità in cui lo spirito di un poeta (il suo *Geist*, la sua ispirazione, potremmo dire preliminarmente) si fa concreto ed "effettuale" (*wirklich*) legandosi a una materia, a un *Wirkungskreis* (sfera d'azione). E ciò non in un modo qualunque, bensì in vista della *Darstellung* del "vivente", cioè della esibizione nella poesia di quella "connessione più infinita", non meramente meccanica, degli uomini tra loro e con il loro

mondo che, come si è visto, figura tra gli intenti di Hölderlin sin dalla progettazione della rivista *Iduna*.

Il testo del *Verfabrungsweise* non segue uno sviluppo argomentativo lineare, bensì procede per avanzamenti e regressioni, con una continua opera di scavo e di verifica delle affermazioni volta a volta pronunciate dall'autore. L'ordine di presentazione dei contenuti sulla pagina non coincide, dunque, con l'ordine logico di svolgimento del pensiero: un'esposizione coerente del *Verfabrungsweise* implica che si "rimonti" il testo in modo funzionale alla comprensione dell'argomento⁵.

Hölderlin prende le mosse da quel momento del tutto aurorale del comporre, in cui il poeta si determina per la produzione del *Gedicht*. Lo spirito del poeta esce dalla sua unità, dalla condizione di «libera vita ideale», in cui era uno con se stesso e puro, nella mancanza temporale⁶. Esso si considera non più come vita bella, armonica, bensì anzitutto come "vita in generale", secondo il significato che Hölderlin attribuisce a quest'espressione nel saggio, come vita capace di legarsi a un elemento del tutto opposto (cioè in previsione del *Gedicht*, a una materia)⁷.

Lo spirito del poeta si volge dunque su di sé, mette in atto una riflessione in cui prende per oggetto se stesso: ciò che ne risulta è che l'unica e bella vita ideale che esso era si frammenta in una molteplicità di stati d'animo (*Stimmungen*) in successione⁸. È tra queste *Stimmungen* che il poeta individua quella che gli è più caratteristica (la sua intonazione fondamentale), la quale rimarrà costante per tutta la poesia. Con ciò è dunque rinvenuto l'elemento da cui prendere le mosse per la composizione: la *Grundstimmung* del poeta, «lo stato d'animo fondamentale del poeta lungo tutto il suo operare»⁹. Questa fase è chiamata da Hölderlin di «fondazione soggettiva» (*Begründung*, la quale ha per risultato la *Bedeutung*, il significato)¹⁰ e costituisce in assoluto la prima fase del comporre poetico¹¹.

Individuare la *Grundstimmung* del poeta è essenziale, giacché essa rappresenta la *conditio sine qua non* per lo svolgimento dell'intero successivo percorso compositivo e inoltre perché, da essa, dipende il "tipo" della futura poesia. Secondo Hölderlin, infatti, qualunque materia il poeta decida di trattare, essa deve comunque essere fondata nella sua soggettività, pena l'insincerità del componimento, il suo risultare superficiale e infondato¹². Così, date le tre tipologie possibili di stato d'animo fondamentale (sensazione, aspirazione, intuizione intellettuale), valgono i seguenti rapporti: se lo stato d'animo del poeta viene fissato come sensazione, la materia cui esso si lega verrà trattata in modo da apparire come «qualcosa di universalizzabile»; se invece questo stato d'animo fondamentale è un'aspirazione, il poeta darà alla sua poesia il tono di «qualcosa di appagabile»; infine, se intonazione fondamentale del poeta è un'intuizione intellettuale, si scoglierà un'espressione che sia

«qualcosa di realizzabile»¹³. La piena comprensione di questi rapporti presuppone l'esposizione delle teorie hölderliniane dei toni poetici, cui ci dedicheremo nella seconda parte di questo capitolo. Si noti intanto che, per ogni stato d'animo, la modalità di trattazione che gli corrisponde è del tutto opposta: la sensazione (qualcosa di intimo, di personale) esige generalizzazione; l'aspirazione esige soddisfazione; l'intuizione intellettuale (da Hölderlin definita, in un altro testo, «l'unità con tutto ciò che vive»¹⁴) esige realizzabilità. Ciò accade in conformità al fatto che spirito e modalità di trattazione, in questa fase, sono uniti secondo il concetto di "vita in generale", un concetto di opposizione diretta, che lega per contrasto.

La vita spirituale del poeta comincia, dunque,

con uno stato d'animo caratterizzato in senso ideale. Essa non è ora qualcosa di legato in generale all'armonicamente opposto, ma esiste come tale sotto una forma determinata e procede attraverso l'alternanza degli stati d'animo [...], la vita pura non è più rinvenibile, poiché in ognuno degli stati d'animo alternantisi essa è appunto legata in forma particolare al suo diretto opposto, dunque non è più pura e nell'insieme esiste solo in quanto continuo tendere e, secondo la legge del tendere continuo, solo in quanto vita in generale¹⁵.

Quest'uscita dello spirito da sé, nel passaggio dal concetto di vita bella a quello di vita in generale, ha come conseguenza la sparizione dell'originaria *unità* e *identità* spirituale. Lo spirito progredisce adesso «attraverso l'alternanza degli stati d'animo, dove ogni volta lo stato d'animo che segue è determinato da quello che lo precede e ad esso opposto per contenuto, cioè rispetto agli organi con cui esso è concepito»¹⁶, è dunque presente a sé in ognuno degli stati d'animo ma non lo è più, però, «di continuo, in ogni momento e in stati d'animo diversi»¹⁷.

Non si tratta dell'unica difficoltà cui far fronte, in questa prima fase del processo creativo. Infatti, arrivati sino a questo punto, lo spirito del poeta non si è in effetti ancora confrontato con una materia vera e propria, con un soggetto poetico, un *Wirkungskreis* (sfera d'azione) entro cui riprodursi per acquistare effettualità e sensibilità. Hölderlin scrive infatti che «al procedimento dello spirito poetico manca ancora un elemento importante, grazie al quale lo spirito conferisce al suo operare non lo stato d'animo, il tono, e nemmeno il significato, la direzione, ma la realtà effettiva»¹⁸. Si tratta appunto di legare l'uno all'altro lo spirito e la materia, la «calda vita che è in me», per tornare alle espressioni di Hölderlin nella lettera a Neuffer che fa da esergo a questa ricerca, con la «storia gelata del giorno», con la realtà di un mondo.

La continua presenza a sé dello spirito nella poesia (la sua *unità* e *identità*) è ciò che Hölderlin chiama «individualità poetica»¹⁹, «io poetico». In quanto individualità poetica lo spirito, per usare l'immagine di Hölderlin, dispone di un "filo" o un "ricordo" che, nel passaggio da uno stato d'animo all'altro, tra il declinare di una *Stimmung* e il sorgere della successiva, mantiene viva la coscienza dell'unità spirituale

nel divenire delle sue determinazioni²⁰. L'individualità poetica è essenziale al comporre. Se essa manca, infatti, il poeta procede per salti e discontinuità e la poesia che compone (ammesso che egli riesca a comporla) risulta inesorabilmente priva di unità tematica²¹.

Tutta la questione, in questa fase, si gioca allora attorno al tipo di legame che sussiste tra le varie *Stimmungen* dello spirito e tra ciascuna di esse e il suo corrispondente opposto. Un legame di opposizione materiale e di pura connessione formale non è evidentemente sufficiente. Allo stesso modo, non è sufficiente né fruttuoso concepire l'identità spirituale come l'assolutamente altro dalle differenze e l'unità come ciò che rifugge l'opposizione in quanto suo assoluto opposto, poiché, così facendo, lo spirito come *identico* sparisce. L'autentica individualità poetica, infatti, «non è mai semplice opposizione di ciò che è unito, e neppure semplice rapporto di unificazione di ciò che è opposto e alternantesi; in essa ciò che è opposto e unito sono inseparabili»²². Solo guadagnando quest'individualità, si riuscirà a legare in maniera efficace *Stimmungen* e materia, l'identità non si infrangerà contro la successione di differenze e il poeta sarà sulla strada buona per comporre la sua poesia.

È questo il punto del saggio, dunque, in cui Hölderlin introduce nel discorso schiettamente poetologico che stava conducendo la questione della natura dell'autocoscienza e dell'identità; nel fare questo, focalizza inoltre in modo esplicito la tematica del *Wirkungskreis*, cioè della necessità di realtà effettiva (di un mondo cui legarsi) da parte dello spirito, facendo interagire l'uno con l'altro i due problemi e, così, risolvendoli entrambi.

Per quanto riguarda la questione dell'*identità* e *unità* dello spirito, il testo del *Wenn der Dichter einmal...* mostra come per Hölderlin il processo identitario, fatto consistere nella conoscenza di se stessi in quanto individualità poetica, cioè in quanto uniti e opposti, identici e differenti («conoscenza di se stessi nell'armonicamente opposto e dell'armonicamente opposto in sé») ²³, valga da condizione del poetare, e il poetare sia precisamente l'unico alveo in cui può svilupparsi l'identità e in cui l'uomo può compiere la sua destinazione.

L'individualità poetica, però, «non può e non deve assolutamente concepirsi mediante se stessa, farsi oggetto a se stessa, se non vuole diventare, invece che un'unità infinitamente unita e vivente, un'unità morta e mortifera, un *positum* infinito»²⁴. Bisogna allora chiedersi in che modo l'io poetico possa riuscire a conoscere se stesso. Hölderlin distingue una modalità "soggettiva" e una modalità "oggettiva" per il guadagno, da parte dell'io, dell'individualità poetica. Entrambi sono tentativi erronei, fallaci, ma, come scrive il poeta, «entrambi devono avere il loro tempo», poiché solo alla luce dell'errore – la traiettoria non perfettamente lineare, bensì eccentrica – emerge in maniera compiuta la modalità di conoscenza efficace.

Se l'io cerca di guadagnare consapevolezza di sé in quanto armonicamente opposto – cioè in quanto uno differente in se stesso – restando all'interno della sua natura soggettiva, esso può procedere in due modi, o attivamente o passivamente. *Attivamente*, negando la realtà della distinzione che rileva in se stesso, dichiarandola un'illusione e ponendosi, rispetto ad essa, come elemento unificante (armonizzante), ma in questo caso non si conosce come uno differente in se stesso, bensì solo come unità. *Passivamente*, accogliendo la realtà della distinzione di sé con se stesso: così, però, sempre restando all'interno della sua natura soggettiva, gli è impedito di ricomprendere questa distinzione all'interno di un'unità armonica²⁵, dunque di conoscersi autenticamente come uno e differente.

Se invece l'io viene fuori dalla sua natura soggettiva, può cercare di conoscere la propria identità secondo una modalità oggettiva, cioè abbandonandosi totalmente alla vita oggettiva:

nell'armonicamente opposto si rivela oggettivamente l'impossibilità di una identità conoscibile, come prima si è rivelata soggettivamente. Infatti, poiché in questa condizione l'uomo non conosce affatto se stesso nella sua natura soggettiva, è pura vita oggettiva nell'oggettivo, egli può aspirare a riconoscere l'unità nell'armonicamente opposto solo per il fatto che nella sua sfera, da cui può astrarre tanto poco quanto l'uomo soggettivo può astrarre dalla sua sfera soggettiva, egli procede nello stesso modo in cui questi procede nella propria²⁶.

Come infatti era accaduto per la modalità soggettiva, anche in questa modalità oggettiva l'io può tentare di riconoscere se stesso come armonicamente opposto o ponendosi come elemento unificante oppure come opponente, previa affermazione dell'irrealtà o, viceversa, della realtà della distinzione che avverte in se stesso. Solo che, dal momento che risulta del tutto abbandonato alla vita oggettiva, cioè alla sfera all'interno della quale è inserito, senza possibilità di astrarne e di acquistare autonomia, esso si porrà come elemento unificante o opponente in base a quanto indotto dalla sfera stessa. Gli atti dell'io non saranno, allora, propriamente *suoi* atti e la sua sfera sarà quella in cui egli si comporta così in modo meccanico²⁷, cioè senza libertà.

Né restando all'interno di se stessi, allora, né abbandonandosi alla vita oggettiva, cioè alla natura, è dato all'io di acquistare consapevolezza della struttura armonicamente opposta in cui esso consiste e, con ciò, di porsi nella condizione di poetare. Nel primo caso l'io, infatti, è così tanto legato a se stesso che non potrà riconoscere efficacemente, accanto all'unità, anche la differenza di sé da sé (qui la critica hölderliniana va implicitamente a Fichte); nel secondo caso, esso ha così tanto rinunciato alla propria libertà e indipendenza dal mondo oggettivo, da non poter più attivamente affermare la propria identità di sé con se stesso. È l'osservanza di una sorta di "imperativo poetico" ad aprire all'io la strada per la conoscenza di se stesso come unità identica e differente:

Poniti con libera scelta in opposizione armonica con una sfera esterna, così come sei per natura in *armonica* opposizione con te stesso, ma lo sei in modo inconoscibile finché rimani in te stesso²⁸.

A questo scopo, l'io deve scegliersi un "organo" cui contrapporsi liberamente e, in forza di questa contrapposizione, rendersi conto di ciò che egli stesso è.

L'"organo" non è nient'altro che la sfera poetica, il *Wirkungskreis* di cui si è già parlato in precedenza e che è necessario allo spirito del poeta per acquistare realtà, *Wirklichkeit*. La strategia teorica hölderliniana prevede, dunque, che la soluzione al problema dell'individualità dell'io coincida con la soluzione (almeno, con i passi iniziali verso la soluzione) del problema della sua "realizzazione".

Ora, la sfera cui lo spirito del poeta si contrappone non è la *sua propria* sfera, cioè il suo mondo effettivo, bensì una sfera altra (a un mondo *realmente* altro dal proprio e non una mera produzione immaginifica del soggetto: se così fosse, infatti, il processo identitario non andrebbe a buon fine), che egli si sceglie liberamente²⁹ (e che dunque, in certo modo, è dipendente dalla volontà dell'io-poeta). L'io poetico, nel relazionarsi a questa sfera esterna, non corre il rischio di identificarsi troppo con essa, tanto da non riuscire più ad astrarne (come nella modalità oggettiva). L'ha scelta, dunque può anche prescindere quando vuole. Dall'altro lato, questa sfera è esterna all'io, sicché, per relazionarsi a essa, l'io deve uscire da se stesso, trasladandosi in un differente. Così facendo, è anche protetto dal rischio di restare troppo legato a sé e di confinarsi nella sua natura soggettiva.

In sintesi, per Hölderlin è proprio nella prassi del comporre che si dispiega il processo di conoscenza di sé, e ogni nuova poesia con cui si cimenti il poeta – ogni nuovo mondo, differente dal proprio, cui egli scelga di contrapporsi – è un passo ulteriore nella costruzione e precisazione della propria identità. Inoltre, con l'esplicitazione di questo imperativo poetico Hölderlin riprende, fondandolo adesso con chiarezza, il motivo della necessaria sospensione di sé, dei legami sensibili alla propria sfera (cioè al proprio mondo e alla comunità cui si appartiene), da parte del poeta impegnato nella realizzazione di un'opera tragico-drammatica (come si è visto nel *Fondamento dell'Empedocle*, che accompagna la tragedia). Con la differenza che, qui, egli estende tale sospensione al processo compositivo di *ogni* opera poetica.

La libera contrapposizione a una sfera esterna, come detto, costituisce il primo gradino nel percorso finalmente efficace di conoscenza dell'io; il secondo, e definitivo, è l'astrazione da questa sfera cui ci si è contrapposti. Infatti, dal momento che non è né troppo dipendente dal nuovo *Wirkungskreis* né troppo unito a se stesso, il poeta si trova nella condizione ideale per poter astrarre da questo mondo e riflettere su se stesso in quanto non posto in esso. Quest'astrazione è

necessaria: solo per mezzo di essa, infatti, il poeta si rende conto di poter legare il proprio spirito a qualsiasi materia possibile. Hölderlin scrive che, in seguito a questa astrazione, l'io-poetico resta «nudo», in un «puro stato d'animo immateriale (*eine stofflose reine Stimmung*)»³⁰ in cui è ricettivo nei confronti della materia pura e dello spirito puro, cioè nei confronti di qualsiasi possibile materia e qualsiasi possibile ispirazione.

Il puro e immateriale stato d'animo è precisato da Hölderlin nei termini di una «sensazione trascendentale»:

L'uomo cerca dunque invano di conseguire la sua destinazione in una condizione o troppo soggettiva o troppo oggettiva, destinazione che consiste nel conoscere se stesso come unità contenuta nel divino armonicamente opposto, e inversamente il divino, l'unico, l'armonicamente opposto, contenuto in lui come unità. Infatti ciò è possibile solo in una sensazione bella, sacra e divina [...]. In una sensazione che, perciò, è trascendentale³¹.

Solo quando ha sperimentato la *transzendente Empfindung*, l'uomo è davvero padrone dello spirito e della materia, come si dice in esordio al *Verfabrungsweise*: non solo del proprio spirito individuale e di una materia specifica, bensì dello spirito e della materia *puri*. A questo punto, dopo l'astrazione dal mondo particolare liberamente scelto e con la sensazione trascendentale, il riferimento del poeta si estende dall'ordine individuale all'ordine ontologico-metafisico. Lo spirito puro di cui egli si impadronisce, infatti, non corrisponde soltanto al suo spirito proprio bensì, *in unum*, anche all'«anima collettiva comune a tutte le cose e propria di ciascuna di esse», cioè all'*allgemeiner Geist*:

Una volta che il poeta sia padrone dello spirito, che abbia sentito e si sia appropriato dell'anima collettiva comune a tutte le cose e propria di ciascuna di esse, l'abbia tenuta salda e di essa si sia accertato...³².

Tornando al nostro problema della poesia vivente, cioè di quella poesia che sia in grado di esibire sensibilmente la connessione più che meccanica, infinita, degli uomini tra loro e con la natura (secondo lo sfondo ontologico-metafisico di marca *anche* spinoziana di cui si è parlato nel capitolo precedente), siamo adesso sulla strada giusta per produrla.

Procedendo nelle vari fasi del *Verfabrungsweise*, infatti, arriviamo adesso al punto in cui il poeta apprende, nello stesso momento in cui apprende se stesso, anche lo spirito collettivo, cioè l'anima che fonda e sostanzia la comunità dei viventi. Questo perché la struttura identica e differente, una e molteplice dello spirito del poeta ricalca l'uni-molteplicità del *gemeinschaftlicher Geist* e della materia pura, sicché tentare di conoscere la prima è automaticamente conoscere anche gli altri. Anzi: dagli ultimi due dipende la prima, come la parte dipende dal tutto in cui è inserita e la cui figura essa riproduce in piccolo.

Detto altrimenti: il poeta trova la verità del proprio spirito individuo nell'inserimento di sé all'interno di uno spirito più ampio, di cui egli si fa padrone; parimenti, per rinvenire il modo efficace in cui legarsi a una materia specifica e così poetare, il poeta si fa ricettivo a ogni possibile materia. Come si legge nel testo, la destinazione dell'io poetico è di riconoscersi come unità e individualità all'interno del divino (cioè all'interno del *Lebendiges*, della connessione infinita) armonicamente opposto, e di riconoscere il divino armonicamente opposto contenuto in sé come unità (cioè di riconoscere l'identità tra la struttura uni-molteplice del reale e quella del proprio spirito individuo). Finitezza nell'infinità e infinità nella finitezza, in un chiasma sensibile e sentito.

È per questo che la poesia che deriverà da questo procedimento sarà in grado, qualunque materia e qualunque ispirazione determinata essa si trovi precisamente a cantare, di «unire gli uomini tra di loro», di rendersi afferrabile da tutti e da ciascuno: poiché al suo fondo risuona l'apprensione dello spirito collettivo comune a tutti e della totalità di tutte le materie possibili.

Il poeta riflette adesso sul modo in cui lo spirito e la materia puri – dei quali si è fatto padrone e che ha colto nella loro struttura uni-molteplice, identica e differente – possono essere poeticamente uniti l'uno all'altra³³. Si tratta di una riflessione in chiave generale, che non prende ancora in considerazione alcuno spirito o materia precisi bensì procede a fissare le linee fondamentali per la configurazione di ogni possibile «incontro» poetico.

Nel legare una materia a uno spirito, occorre anzitutto che siano rispettate le opposte *Forderungen* che animano l'uno e l'altra³⁴ e ciò può essere garantito solo mediante una composizione per opposizione. Per consentire alla *Forderung* all'unità dello spirito di rendersi percepibile, è necessario comporla con una materia costituita di molteplici parti differenti tra loro: solo la molteplicità, infatti, consente all'unità, come da uno sfondo in contrasto, di rendersi percepibile nella poesia. Per consentire, viceversa, alla forma dello spirito, cioè al progresso alterno secondo cui esso si riproduce in se stesso e in altro, di farsi percepibile, occorre che la materia mantenga, pur nella molteplicità delle parti, un'unità formale-sensibile. C'è dunque una logica precisa cui il poeta deve attenersi nel momento in cui decide di comporre, e ciò per consentire alle due componenti della sua poesia di esprimersi secondo la loro verità e compiutezza. Se il poeta è padrone di questa logica, se ha inteso la struttura dello spirito e si è accertato della recettività della materia³⁵, se, insieme a ciò, ha percepito sentimentalmente sia l'elemento spirituale, sia quello materiale, allora non rimarrà deluso nel «momento culminante»³⁶.

Il «momento culminante» corrisponde infine alla produzione del linguaggio, ultima tappa del complesso percorso poetico che ha con-

dotto all'autocoscienza, all'apprensione dello "spirito di un mondo", al confronto con il *Geist* e lo *Stoff* puri, trascendentali.

Padrone dello spirito e della materia, aperto all'infinità materiale e spirituale in forza del puro stato d'animo che ha guadagnato, il poeta passa da questa condizione (precisata, come detto, in quanto "sensazione trascendentale") al linguaggio vero e proprio per mezzo di una cosiddetta "riflessione creativa". Questa riflessione non ha più, come all'inizio del procedimento poetico, un esito frammentante, disgregante: piuttosto, essa restituisce al mondo del poeta (al suo *Wirkungskreis*) la sua dignità e il suo valore. Sappiamo, infatti, che la sfera poetica propria del poeta è stata allontanata e sostituita con una sfera liberamente scelta, dalla quale si è infine comunque astratto, per guadagnare quella *stofflose Vollendung*, assolutamente pura, che è il segno dell'avvenuta addomesticazione della materia (di ogni materia possibile), da parte dello spirito. Questa è la fase che Hölderlin chiama *arte spiritualizzante*.

A essa segue, ora, l'*arte vivificante*. Con la riflessione creativa, infatti, il poeta torna a guardare al proprio mondo, al proprio *Wirkungskreis*, fortificato dal percorso che ha compiuto sin qui e ricco del punto di vista infinito che ha guadagnato. L'essersi riconosciuto identico e differente, unito e opposto in se stesso e fuori di sé, ha completamente trasformato lo sguardo del poeta, a cui il suo mondo appare ora «nuovo e sconosciuto», «presente quasi fosse la prima volta», «incompreso, indeterminato, dissolto in mera materia e vita»³⁷. È molto importante, in questa fase, che il poeta sia del tutto libero da influenze estranee, che in autonomia e indipendenza conferisca da se stesso un nome a ciò che gli si presenta sconosciuto nel suo *Wirkungskreis*, dopo averlo paragonato alla sua *Stimmung* e averlo riconosciuto a essa concordante³⁸. Così, nel dare "nomi" a un mondo "senza nomi" (*namenlos*), si esplica l'attività poetica. La parola "nominante" del poeta si posa sulle cose del suo mondo e chiamandole, «con un colpo di bacchetta magica dopo l'altra»³⁹, ridona ad esse la vita perduta (precisamente: sottratta). È il sorgere del linguaggio e, con ciò, del componimento poetico vero e proprio.

Come Hölderlin tornerà a ribadire nella famosa lettera a Böhlen-dorff del 4 dicembre 1801, «il libero uso del proprio è la cosa più difficile»⁴⁰. Benché il contesto della lettera sia, lì, di filosofia della storia e relativo al confronto tra grecità e occidente moderno, possiamo applicare la notazione hölderliniana anche al *Wenn der Dichter einmal...* Abbiamo visto, infatti, che per il poeta dire il *proprio* mondo, cioè la sua sfera d'azione, è quanto di più difficile: egli può riuscirci solo dopo un lungo percorso, fatto anzitutto di estraneazione da sé e dal suo mondo, di passaggio in altro e solo alla fine, quando ha raggiunto un punto di vista aperto a tutti i mondi e le materie possibili, sorge la parola adatta a dire il proprio. C'è una dinamica complessa e sinuosa, che attraversa tutto lo scritto come un ritmo di pensiero: l'avvicinarsi

di rivolgimento su di sé, dispersione, alienazione di sé in altro, ancora ritorno su di sé, sino al dono del linguaggio. Dire *das Eigene* non è dunque nulla di immediato, benché si tratti – anzi, forse *proprio perché* si tratta – di quel che ci è più vicino.

Con la riflessione creativa del poeta si conclude la parte più significativa dell'argomentazione della *Verfahrungsweise*. Resta da chiarire di che tipo sia questo linguaggio che Hölderlin mette a punto, ritenendolo adeguato a rendere l'uni-molteplicità dello spirito e della materia. Esso è il linguaggio retto dalle leggi dell'alternanza dei generi e dei toni poetici, traduzione tecnica del percorso di analisi e approfondimento svolto nel testo della *Verfahrungsweise*. Passando dallo "stato d'animo immateriale" alla "nominazione" del mondo, infatti, il poeta si attiene a precisi criteri. Egli si preoccupa che questo mondo, vivificato per mezzo del linguaggio, appaia come una totalità armonica, coerente, dinamica; che sia determinato in se stesso, ma anche dotato di un legame alla molteplicità degli altri mondi possibili, cioè ricompreso all'interno dell'unica "connessione vivente"; che, infine, nella sua finitezza e determinatezza esso valga da immagine dell'infinito, "mondo nel mondo", "voce dell'eterno verso l'eterno". Insomma, che sia uno e molteplice, determinato singolarmente ma aperto alla infinità delle possibilità latenti, identico e differente, in una parola "vivente". Le leggi dell'alternanza dei toni poetici valgono, almeno nell'intenzione hölderliniana, a consentire tutto questo.

1.2. *Costellazioni attorno al Wenn der Dichter... Schiller e Fichte*

Epperò, dal fatto che sappiamo indicare le parti costitutive che nella loro unione producono la bellezza in nessun modo ancora è spiegata la genesi di essa; perché a tal fine sarebbe necessario comprendere quella medesima unione, la quale ci rimane imperscrutabile come in generale ogni azione reciproca tra il finito e l'infinito. La ragione, per motivi trascendentali, pone tale esigenza: che si stabilisca una comunione tra impulso formale e impulso materiale, cioè che vi sia un impulso al gioco, perché solo l'unità della realtà con la forma, della contingenza con la necessità, della passività con la libertà rende completo il concetto di umanità [...]. L'esperienza può risponderci se c'è una bellezza, e lo sapremo non appena l'esperienza stessa ci avrà fatto conoscere che c'è un'umanità. Ma come possa esservi una bellezza e come sia possibile un'umanità, né la ragione né l'esperienza ce lo possono insegnare⁴¹.

Hans-Georg Pott, nei suoi contributi circa il rapporto tra Hölderlin e Schiller, ha affermato che gli scritti hölderliniani del periodo di Homburg (1798-1800) riprendono lo *Über die ästhetische Erziehung des Menschen* di Schiller, tentando – come annunciato da Hölderlin nel 1794 col progetto dei *Neue Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen*, già nel titolo una dichiarazione d'intenti⁴² – un passo oltre esso, precisamente nel senso dell'individuazione di una facoltà d'ambito estetico, l'intuizione intellettuale, capace di attestare all'uomo

l'unità di soggetto e oggetto, che la filosofia teoretica e quella pratica situavano in un progresso infinito ⁴³.

Tuttavia, rispetto allo specifico del testo della *Verfabrungsweise* – che mostra numerose convergenze con gli argomenti dei *Briefe* schilleriani, benché al suo interno il filosofema d'“intuizione intellettuale” venga sottoposto a dura critica – occorre pensare che la revisione e il “passo oltre” compiuti da Hölderlin vadano nel senso della risoluzione dell'interrogativo tecnico-procedurale lasciato da Schiller in sospeso nei *Briefe*. L'obiettivo del saggio di Hölderlin, infatti, è quello di *mostrare le leggi di produzione del bello*, sondando con precisione il processo creativo dell'opera d'arte e seguendone passo passo le varie fasi: proprio quanto Schiller – in ciò affermando una sorte di postulato estetico della bellezza ⁴⁴ o, comunque, limitandosi a dirne per via apagogica, à la Fichte – riteneva impossibile.

Accanto alle tematiche schilleriane, nel saggio di Hölderlin sono presenti riferimenti alla prima *Wissenschaftslehre* fichtiana, la *Grundlage* del 1794 – probabilmente l'unica *Wissenschaftslehre* che Hölderlin conoscesse –, specialmente nella sua parte pratica. Ciò è stato messo in luce, tra gli altri, da Violetta Waibel, autrice di un fondamentale contributo sui rapporti tra Hölderlin e Fichte nel periodo compreso tra il 1798 e il 1800 ⁴⁵. La presenza di tematiche fichtiane potrebbe, invero, anche essere ricondotta al *medium* di Schiller, dal momento che la *Grundlage* è uno dei riferimenti schilleriani per la rielaborazione degli *Augustenburger Briefe* (nucleo originario delle *Lettere sull'educazione estetica*), nella loro versione definitiva comparsa su *Die Horen* tra il 1795 e il 1796, caratterizzata dal passaggio da un metodo empirico-induttivo a uno deduttivo. In ogni caso, Schiller e Fichte svolgono un ruolo importante per la stesura della *Verfabrungsweise* di Hölderlin; su di loro occorre perciò sostare, per chiarire ulteriormente, attraverso l'esplicitazione di affinità e divergenze tra le posizioni dei due pensatori e quelle holderliniane, alcuni punti del testo del *Verfabrungsweise*.

Muoviamo anzitutto dalla fisionomia dello spirito, del *Geist*, quale è descritta all'inizio del *Verfabrungsweise*. Lo spirito che va trasposto in poesia è animato da due opposte *Forderungen*: una più originaria all'unità («la più originaria esigenza dello spirito, che si dirige alla comunanza e alla simultaneità di tutte le parti» ⁴⁶) e l'altra, contrastante, «che lo spinge ad uscire fuori di sé e a riprodursi, in un bel progresso e alternanza, in se stesso e in altro» ⁴⁷; è proprio il contrasto tra queste due opposte *Forderungen* che spinge avanti lo spirito e lo induce a legarsi a una materia, nella creazione poetica.

Il concetto di *Forderung* (“esigenza”, “postulazione”) è tipicamente fichtiano. Nella prima parte della *Grundlage* ⁴⁸, Fichte afferma la presenza di due esigenze contrastanti nell'io finito (*Forderungen* o *Streben*): una diretta alla causalità dell'io sul non-io e l'altra, invece, diretta alla conoscenza/rappresentazione del non-io da parte dell'io. Ciò, proceden-

do con una dimostrazione apagogica ⁴⁹, per rendere ragione dell'attività pratica e dell'attività conoscitiva dell'io finito. Queste due *Forderungen*, o – ma è lo stesso – la *Forderung* più originaria alla completa saturazione e riconduzione del non-io nell'io, non possono mai venir totalmente appagate, perché ciò metterebbe a repentaglio l'identità dell'io finito; l'io non deve mai riuscire ad avere una causalità assoluta sul non-io: se così fosse, infatti, «si dovrebbe rinunciare all'identità dell'io» ⁵⁰.

Oltre a questa prova apagogica, Fichte fornisce della questione anche una deduzione genetica, precisamente nel § 5 della *Grundlage* ⁵¹, rinvenendo nello stesso atto originario di autoposizione assoluta dell'io la ragione della *Forderung* (o *Streben*) dell'io finito e con ciò la condizione di possibilità per la totalità dei successivi incontri dell'io finito col non-io, cioè col mondo degli oggetti da conoscere o da modificare. Analogie lessicali e di argomentazione mostrano che Hölderlin aveva in mente soprattutto questa parte della dottrina pratica della *Grundlage* mentre scriveva lo *Über die Verfabrungsweise des poetischen Geistes*.

Scriva infatti Fichte:

questa esigenza [*Forderung*, cioè appunto, in termini holderliniani, l'esigenza alla comunanza di tutte le parti] deve essere dimostrabile anche direttamente e geneticamente [...]. È necessario che si possa indicare che cosa fondi l'uscir fuori dell'io da se stesso, per la qual cosa soltanto diventa possibile un oggetto. Questo fuoriuscire, che precede ogni attività resistente fondandone la possibilità riguardo all'io, deve essere fondato semplicemente ed esclusivamente nell'io ⁵².

L'unico atto autoposizionale, per cui mezzo l'io pone se stesso in quanto (*als*) assoluto, è precisamente l'atto col quale l'io, nel momento stesso in cui si pone, torna su se stesso per verificare l'assolutezza che ha posto, originando così per sé una direzione centripeta (quella riflettente, ritornante in sé) e una centrifuga (in quanto l'io è anche ciò *su* cui si riflette). Questo significa che l'io, *appena* si pone come assoluto, già si scinde. La *Forderung* alla ricostituzione della totalità assoluta (mediante una causalità assoluta sul non-io) è perciò originaria, più originaria dell'opposta *Forderung* alla riproduzione di sé in se stesso e in altro (in quanto oggetto cui s'indirizza la riflessione originaria), cui però la prima inevitabilmente si accompagna.

Fin tanto che si resta all'interno dell'io, non è possibile assumere consapevolezza delle due originarie direzioni contrastanti:

la riflessione, per mezzo della quale l'una e l'altra direzione potrebbero essere distinte, non è però possibile se non sopraggiunge un terzo elemento [*ein Drittes*] a cui quelle possono essere messe in relazione o che possa essere messo in relazione con esse ⁵³.

Quello di Fichte è un ordine di discorso simile, almeno in prima battuta, a quanto dice Hölderlin circa la necessità di un terzo elemento per l'acquisizione di consapevolezza della relazione di opposizione ar-

monica da parte dell'io poetico. Si badi, però: questo terzo è per Fichte l'urto, cioè l'incontro/scontro tra l'attività infinita dell'io, centrifuga, e un oggetto determinato, scontro che «non è in alcun modo deducibile dall'io», benché si possa (sia apagogicamente sia geneticamente) «dimostrare la necessità che tale fatto accada, se un'effettiva coscienza reale dev'essere possibile»⁵⁴ (e certo essa dev'essere possibile: almeno quella coscienza che sta ponendo il problema della possibilità di una coscienza reale). Per Hölderlin, invece, questo terzo è liberamente scelto dal poeta ed egli vi si contrappone secondo una modalità precisa, cioè in modo armonicamente opposto, così da riuscire a tematizzare l'armonicamente opposto anche in sé.

Pur nell'affinità degli argomenti e nell'evidente vicinanza tra il concetto hölderliniano di *Geist* e quello fichtiano di io, occorre tener ferma la differenza d'intenti tra Fichte e Hölderlin: mentre nel caso fichtiano si tratta di chiarire a livello trascendentale l'attività teoretica e pratica dello spirito finito con le due *Forderungen* opposte, nel caso hölderliniano, invece, si tratta della descrizione di una struttura ontologica fondamentale, appunto quella dello spirito comunitario uni-molteplice (cui è strutturalmente identico lo spirito individuo del poeta), uno in se stesso e proprio di ciascuna e di tutte le parti, la quale va trasposta nella poesia e resa percepibile. Sin dal primissimo confronto con la *Grundlage*, in effetti, Hölderlin è sospettoso circa l'io fichtiano, riconoscendo che i caratteri che Fichte attribuisce ad esso, e in particolare l'assolutezza, non sono del tutto coerenti. Come già in *Urteil und Sein* (dove il poeta scrive: «L'identità non è dunque un'unificazione di oggetto e soggetto che avvenga in modo assoluto; dunque l'identità non è = all'essere assoluto»⁵⁵), anche qui al concetto di io è sostituito quello più penetrante di *Geist*, di *Seele*.

Si noti, inoltre, che per Fichte non c'è requie al contrasto interno all'io, mentre per Hölderlin la composizione per opposizione scambievoli tra lo spirito e la materia ha proprio l'effetto di comporre il contrasto – pur senza annullarlo – e di renderlo percepibile, appunto declinandolo in un'opera poetica. Da questo punto di vista, Hölderlin è più vicino alla rilettura in senso estetico delle questioni fichtiane messa a punto da Schiller, che alla pura lettera di Fichte.

La fenomenizzazione per opposizione, principio secondo cui Hölderlin fissa in sede di poetologia i rapporti scambievoli tra spirito e materia all'inizio della *Verfahrungsweise*, al fine di assicurare ad essi la più efficace percepibilità all'interno della poesia, è portato fichtiano⁵⁶, così come le figure della *Wechselwirkung* e della *Wechselbestimmung*, che ricorrono con frequenza nello scritto (anche in questo caso, trasferite dall'ambito di filosofia trascendentale a quello dell'analisi poetologica).

Hölderlin stabilisce che il contenuto spirituale, cioè l'affinità e la comunanza di tutte le parti, corrispondente alla «più originaria» *Forderung* dello spirito, non sarebbe percepibile se queste parti non fossero

l'una diversa dall'altra per contenuto sensibile. Allo stesso modo la forma spirituale, cioè l'alternanza armonica (corrispondente alla seconda *Forderung* dello spirito), non sarebbe percepibile se nella molteplicità delle parti non ci fosse un'identica forma sensibile, che, poetologicamente parlando, consiste nella fedeltà al genere o tipo letterario d'appartenza (lirico, epico, tragico). Più in particolare, all'insieme di tutti gli accorgimenti poetico-linguistici che segnalano l'adesione di un componimento a un certo tipo o genere (le figure di suono, la misura dei versi, la modulazione, il ritmo, la dimensione semantica delle parole)⁵⁷.

Inoltre, in base al principio della determinazione reciproca, che nel caso di Hölderlin, a differenza di quello di Fichte, si applica non a una coppia, bensì a una quaterna di elementi (contenuto spirituale, forma spirituale, identità materiale, alternanza materiale), valgono i seguenti rapporti: il contrasto tra il contenuto spirituale, cioè la totalità affine, e la forma spirituale, cioè l'alternanza, si risolve per il fatto che la forma della materia, nel componimento, resta identica in tutte le parti (costituendo il contenuto obiettivo del *Gedicht*); l'alternanza materiale della materia, invece, che «accompagna ciò che vi è di eterno nel contenuto spirituale», appaga l'esigenza di molteplicità dello spirito e costituisce la forma obiettiva del componimento. Analogamente, il contrasto tra l'identità materiale, corrispondente, a livello di *Stoff*, a ciò che è l'unità spirituale prima dell'alternanza armonica, e l'alternanza materiale si risolve per il fatto che la perdita dell'identità materiale è compensata dalla presenza del contenuto spirituale, mentre la perdita della molteplicità materiale, effetto dell'architettura del componimento tutta orientata verso un punto preciso di esso⁵⁸, è compensata dall'alternanza spirituale. Materia e spirito, ciascuno dei quali scisso ulteriormente nella propria componente di permanenza e movimento, si ingranano reciprocamente e *wechselweise*, compensando una le mancanze dell'altro: dove l'uno è unitario e stabile, l'altra è mossa e molteplice e, proprio in forza di questa opposizione speculare, unita al primo, come accade in Fichte per io e non-io⁵⁹.

Il concetto di *Wechsel* (-*Bestimmung*/-*Wirkung*) – uno tra i più importanti introdotti da Fichte nella *Grundlage* per definire il vicendevole agire-su e delimitarsi di io e non-io, in particolare nel contesto del terzo principio della scienza⁶⁰, e che qui Hölderlin modella a categoria poetologica⁶¹ – appariva già al giovane poeta di Lauffen «gewis merkwürdig», «certamente degno di nota»⁶², com'è scritto nella lettera a Hegel del gennaio 1795, poco tempo dopo aver udito Fichte discuterne a Jena.

All'interno della *Grundlage*, la determinazione reciproca (*Wechselbestimmung*) è il tipo di rapporto che lega tra loro io e non-io: l'io in tanto pone in sé attività, in quanto pone passività nel non-io e pone in sé passività in quanto pone attività nel non-io (si tratta del cosiddetto principio della «mediatezza del porre»⁶³). Entro i confini della sfera

teoretica della dottrina della scienza non è dato di rinvenire il fondamento dello scambio reciproco tra io e non-io ⁶⁴, che viene in chiaro soltanto nella parte pratica ⁶⁵.

I concetti fichtiani di *Wechselbestimmung* e *Wechselwirkung* hanno molta importanza anche nella schilleriana *ästhetische Erziehung*, come Schiller dichiara in margine al tredicesimo *Brief* ⁶⁶. Nella forma dello scambio reciproco, infatti, Schiller individua la rigorosa architettura concettuale in base a cui organizzare in modo sistematico il rapporto tra impulso sensibile e impulso materiale (le due *Forderungen* dell'io fichtiano, ma trasferite da Schiller dall'alveo della filosofia trascendentale a quello dell'antropologia), la cui necessaria interazione egli aveva intuito ben prima dell'incontro con il filosofo dell'idealismo pratico, sin dai tempi degli studi di medicina presso la *Karlsschule* di Stoccarda (come appare chiaramente anche dalle prime prove drammaturgiche, specialmente *Die Räuber* ⁶⁷). Per Schiller, dunque, così come per Hölderlin, lo spirito è spazio di lotta per una coppia d'opposti: nel caso schilleriano si tratta dei due *Triebe* originari dell'animo dell'uomo, quello diretto alla materia, cioè alla dispersione dell'unità nella molteplicità, e quello opposto alla forma; nel caso di Hölderlin, invece, si tratta delle due fondamentali "esigenze" del *Geist*, interpretato in senso ontologico-metafisico come anima comunitaria: quella all'unità delle parti e quella alla loro moltiplicazione, le quali stanno in azione reciproca con la coppia delle opposte *Forderungen* della materia.

L'argomentazione schilleriana in merito è svolta soprattutto a partire dall'undicesimo dei *Briefe* sull'educazione estetica: proprio la lettera undicesima (come nota ancora Pott nel suo contributo ⁶⁸) presenta affinità con l'ordine di discorso sviluppato in esordio alla *Verfabrungsweise des poetischen Geistes*. Attraverso l'utilizzo di un certo livello d'astrazione, argomenta Schiller, distinguiamo nell'uomo un elemento che permane – che chiamiamo *persona* – e un elemento che muta, che chiamiamo *stato*. Tra *persona* e *stato* non c'è nesso di causa-effetto (né da parte della *persona* sullo *stato*, né da parte dello *stato* sulla *persona*: se fosse il primo, lo *stato* sarebbe immutabile, se fosse il secondo, la *persona* sarebbe mutevole). Tuttavia solo lo *stato*, o meglio gli *stati* (*Zustände*), consentono di manifestare la *persona* facendone una forza attiva (di dare ad essa un "mondo"), mentre solo attraverso il principio unificante della *persona* gli *stati* sono riconosciuti da ciascuno come "i propri *stati*" ⁶⁹.

Quest'intima dualità che fa l'uomo origina in lui due esigenze (*Anforderungen*) opposte: una alla realtà, cioè a rendere mondo quanto in lui è forma (il principio formale unificante della *persona*) e un'altra alla formalità, cioè a raccogliere sotto a un'unica forma tutti i suoi mutamenti di *stato*. Due impulsi (*Triebe*) ⁷⁰, anch'essi originari, rispondono al tentativo di appagare tali esigenze: l'impulso materiale o sensibile,

per il quale la *persona* tende a farsi attiva dispiegandosi, essa che è una ed eterna, nella molteplicità degli *stati* temporali, e l'impulso formale, per il quale la molteplicità risulta unificata e in certo modo "annullata" nella funzione unificante della *persona*, abolendo il tempo. Ora, nota Schiller all'inizio del tredicesimo *Brief*:

A prima vista nulla sembra esservi di più opposto delle tendenze di questi due impulsi, l'uno spingendo al mutamento, l'altro all'immutabilità. E nondimeno sono tali due impulsi a esaurire il concetto di umanità ed è assolutamente impensabile un terzo impulso fondamentale che possa mediare tra i due. In che modo ripristineremo dunque l'unità della natura umana che pare totalmente annientata da quest'originaria e radicale contrapposizione ⁷¹?

Il concetto kantiano di "dominio" ⁷² aiuta a porre la questione sotto la giusta luce. I due impulsi, pur contraddicendosi nelle loro tendenze, non si contraddicono, infatti, quanto ai loro oggetti, ciascuno di essi appartenendo a un dominio differente da quello dell'altro: «e quello che non s'incontra, non può urtarsi» ⁷³. È allora possibile accordare i due impulsi; anzi, vigilare perché a ciascuno vengano assicurati i propri confini. Proteggere la sensibilità contro gli attacchi della ragione ⁷⁴ e la ragione contro gli attacchi della sensibilità è l'autentica destinazione (*Bestimmung*) per l'uomo, l'inveramento della sua umanità. Svolgendo un argomento che ritroviamo anche nella *Verfabrungsweise* Schiller nota infatti:

l'uomo può fallire in duplice modo la sua destinazione (*Bestimmung*). Può applicare alla forza passiva l'intensità richiesta da quella attiva [...]. Può attribuire alla forza attiva l'estensione che spetta alla passiva [...] Nel primo caso non sarà mai egli stesso, nel secondo caso non sarà mai qualcos'altro ⁷⁵.

Da ciò segue che la *Bestimmung* è guadagnabile soltanto se entrambi gli impulsi vengono tenuti attivi e reciprocamente limitati: l'eliminazione di uno dei due snatura l'altro (è solo dalla resistenza all'altro che l'impulso esprime autenticamente se stesso). Per sistematizzare il tipo di rapporto vigente tra i due *Triebe*, Schiller mutua opportunamente il fichtiano concetto di azione reciproca (*Wechselwirkung*), tale cioè che «in essa l'efficacia di uno fonda e insieme limita l'efficacia dell'altro, e nella quale ciascuno perviene alla propria manifestazione suprema appunto per il fatto che l'altro è attivo» ⁷⁶. Questo rapporto reciproco tra due impulsi è il vero e proprio compito della ragione, il compimento dell'esistenza umana, cui però l'uomo «può vieppiù approssimarsi nel corso del tempo, senza tuttavia raggiungerlo» ⁷⁷ mai del tutto.

Ci sono dei casi particolari, tuttavia, nei quali all'uomo è dato di esperire – anticipando, nel tempo, il compimento (pure costitutivamente solo esigenziale) di ogni tempo – questa condizione d'accordo tra gli impulsi e ottenere, così, un'intuizione della propria umanità completa. Gli oggetti che procurano all'uomo quest'intuizione valgono da «simbo-

lo della sua destinazione attuata» e da «rappresentazione dell'infinito»⁷⁸ e consentono il destarsi di un terzo impulso, propriamente chiamato impulso al gioco, che concilia i primi due non mediandoli, bensì sospendendoli, annullandoli⁷⁹. Oggetti di tal sorta sono gli oggetti estetici e lo stato di completa determinabilità in cui si conciliano impulso formale e impulso materiale, conferendo all'uomo la prova tangibile della propria destinazione alla libertà, è lo stato estetico. Se l'oggetto dell'impulso sensibile, in generale, si chiama *vita* (cioè «tutto l'essere materiale e tutto quanto è immediatamente presente nei sensi»⁸⁰, attribuendo al concetto non del tutto equivalente a quello hölderliniano) e se l'oggetto dell'impulso formale si chiama *forma* («un concetto che raccoglie in sé tutte le caratteristiche formali delle cose e tutte le relazioni di esse con le forze del pensiero»⁸¹), allora l'oggetto dell'impulso al gioco va chiamato *forma vivente, lebendige Gestalt*, cioè *bellezza*.

Quanto importa notare in questa sede circa l'interpretazione schilleriana dell'esperienza estetica e dell'oggetto proprio che l'innesci, in quanto oggetto dell'impulso al gioco e perciò oggetto bello, è il suo caratteristico accadere *casuale*, non preventivabile né predisponibile. Scrive infatti Schiller, relativamente al *modus operandi* dell'impulso al gioco:

essendo che l'impulso sensibile ci costringe fisicamente e l'impulso formale moralmente, quello lascia contingente la nostra natura formale, questo la nostra natura morale; ciò significa che sarà un caso se la nostra felicità si accorderà con la nostra perfezione, o questa con quella⁸².

Cioè, sarà un caso lo schiudersi dello stato estetico, l'accadere della bellezza. E ancora, nella lettera ventiseiesima circa la possibilità di un passaggio dallo stato fisico (in cui domina l'impulso materiale) allo stato estetico (in cui domina l'impulso al gioco), come tappa intermedia verso lo stato morale (in cui domina l'impulso formale)⁸³:

Essendo la disposizione estetica dell'animo a originare la libertà [...] si comprende agevolmente che essa non può derivare da questa e dunque non può avere un'origine morale. Bisogna che sia un dono della natura: solo *il favore del caso* può sciogliere le catene dello stato fisico e condurre il selvaggio alla bellezza⁸⁴.

Per chiarire questi passaggi va considerato che, nel pensiero estetico di Schiller, agisce, da un lato, una certa componente platonica (ad esempio riscontrabile laddove, nella lettera sedicesima, egli distingue tra una «bellezza nell'idea [...], perennemente una, sola, indivisibile» e una «bellezza nell'esperienza [...], perennemente duplice»⁸⁵, cioè dolce o energica), dalla quale Hölderlin s'era già staccato negli scritti del periodo homburghese, anche in forza della ricerca di pensiero svolta insieme a Hegel a Francoforte tra il 1797 e il 1800 e, dall'altro – non senza frizioni col primo assunto – una convinta adesione ai principi della filosofia trascendentale, per cui della bellezza, come *lebendige*

Gestalt, non s'indaga il *come* della sua genesi o la sua essenza oggettiva (interrogazione di tenore piuttosto metafisico)⁸⁶, bensì alla bellezza si approda muovendo dall'esperienza di un'umanità perfettibile, potenzialmente suscettibile di compimento, per la quale occorre indicare la condizione di possibilità. Appunto, lo stato estetico, la dimensione della bellezza⁸⁷.

Si tratta di un approccio alla questione della bellezza diverso rispetto a quello hölderliniano, che nel periodo homburghese-stuttgartiano, sull'onda di quella che Else Buddeberg ha definito una nuova attenzione «auf das Besondere und Konkrete»⁸⁸, s'interessa propriamente al *come* può essere prodotta la bellezza, ponendo un'interrogazione di carattere tecnico-procedurale. Le più tarde note alle traduzioni sofoclee, nelle quali il poeta auspica per la *Dichtkunst* un ritorno al modello della *mechanè* degli antichi, sono in tal senso paradigmatiche⁸⁹.

Esistono dunque relazioni stringenti tra la *Verfabrungsweise* di Hölderlin, i *Briefe* schilleriani e la *Grundlage* fichtiana, ma anche ineliminabili diversità d'istanze: quella fichtiana è di tipo trascendentale, Schiller si muove su un piano più schiettamente estetico-antropologico, l'istanza hölderliniana, specialmente nella *Verfabrungsweise*, è infine onto-poetologica (nella misura in cui fa della discussione di questioni ontologico-metafisiche la premessa per lo svolgimento di un'efficace teoria poetologica) e insieme tecnico-procedurale. Il riferimento alle strutture della soggettività trascendentale è centrale in tutti e tre i testi (più spiccatamente, alla soggettività poetica in Hölderlin).

C'è infine ancora un testo, non molto noto, che, mettendo a tema questioni piuttosto affini a quelle qui trattate con la *Verfabrungsweise*, è utile a illuminare ulteriormente il frammento hölderliniano. Si tratta di uno scritto di Isaac von Sinclair, amico di Hölderlin e anche di Hegel, autore di alcuni obliati testi di argomento filosofico ed estetologico-letterario non senza importanza nel processo di genesi dell'idealismo tedesco e nei quali è forte l'influenza esercitata su Sinclair da Hölderlin. Lo scritto in questione è intitolato *Über die dichterische Composition überhaupt, und über Lyrische insbesondere* (apparso nel 1806 nella raccolta di Sinclair *Glauben und Poesie*) e vale come una sorta di rielaborazione, notevolmente semplificata e perciò di più agevole lettura, delle problematiche della *Verfabrungsweise*⁹⁰.

In questo saggio Sinclair, utilizzando una terminologia, un modello argomentativo e di organizzazione dei contenuti che ricalcano il testo hölderliniano⁹¹, afferma che fine di ogni composizione poetica è l'unione dell'elemento personale dell'ispirazione (il *Geist* di cui discute Hölderlin nel suo frammento e che Sinclair chiama *Begeisterung*) e della vita⁹². Quest'unione ha come suo *medium* l'espressione (*Ausdruck*), o linguaggio, che è la modalità in cui l'elemento ideale dell'ispirazione si unisce al corpo della vita, il «luogo» in cui si compie la mediazione

tra spirito e senso⁹³. Ma tale unione non si verifica mai integralmente, bensì solo secondo una progressione infinita: c'è sempre un *Darzustellendes*, anche chiamato *Ideales*, che rimane comunque trascendente rispetto alla *Darstellung*, refrattario alla trasposizione in parola⁹⁴.

Questa è la differenza fondamentale, come nota Hannelore Hegel in uno dei più significativi contributi sull'opera di Sinclair e sul suo rapporto con Hegel e Hölderlin⁹⁵, tra la posizione hölderliniana e quella di Sinclair, al di là delle numerose riprese terminologiche e concettuali. Mentre Hölderlin, nella *Verfabrungsweise*, prospetta un procedimento dello spirito poetico utile a disporre senza residui la composizione della *gemeinschaftliche Seele* con lo *Stoff*, Sinclair sostiene invece, al massimo, un'approssimazione infinita (in ciò restando legato alla posizione di Hölderlin in *Urteil und Sein* e, ancora di più, nelle fasi iniziali della stesura di *Hyperion*).

Pur con questa differenza di esito teorico, nella concordanza a livello terminologico e di procedimento argomentativo, il testo di Sinclair vale efficacemente da reagente per cogliere con ancora maggior nettezza le peculiarità del procedere hölderliniano nella *Verfabrungsweise des poetischen Geistes*. Dal confronto con Schiller, da quello con Fichte e con l'opera di Sinclair emergono l'originalità della posizione di Hölderlin e la sua autonomia teorica.

Per concludere l'esame della *Verfabrungsweise*, c'è una nozione in particolare all'interno di questo testo che, se da un lato rimarca l'autonomia teorica hölderliniana di cui s'è appena detto, dall'altro compendia il percorso di pensiero compiuto sin qui e prepara alle successive considerazioni di carattere poetologico. Si tratta della nozione di *sensazione trascendentale* (*transzendente Empfindung*), centrale per il nostro discorso sul concetto di *Leben* e sul linguaggio vivente.

Il sintagma ha suggerito agli studiosi numerose riflessioni, specialmente nel senso del distanziamento, rilevabile attraverso di esso, dalle precedenti posizioni di "platonismo estetico"⁹⁶ da parte di Hölderlin, con la messa a fuoco di un pensiero sempre più orientato nel senso della "finitzza", dell'interrogazione tecnica, "concreta".

La nozione di *sensazione trascendentale* sostituisce, infatti, quella di intuizione intellettuale, che pure Hölderlin aveva utilizzato in precedenza proprio per indicare la modalità d'apprensione, da parte dell'uomo, della sua unità con il Tutto (del suo esser contenuto nel divino e del contenere il divino in sé, nella forma di un chiasma), in modo apparentemente non troppo diverso da quanto accade qui con la sensazione. Per chiarire la ragione di questa sostituzione, occorre anzitutto delineare le coordinate fondamentali del filosofema dell'intuizione intellettuale (vero e proprio *Steckenpferd* nella riflessione filosofica contemporanea a Hölderlin), precisando brevemente come e quando Hölderlin l'ha utilizzato e, con ciò, perché e come l'ha modificato.

La nostra indagine prende le mosse dalla filosofia kantiana. Il rifiuto dell'intuizione intellettuale, in Kant, è conseguenza dell'assunto di realismo trascendentale: conosciamo solo i fenomeni, plessi categoriali-materiali frutto dell'attività dell'intelletto su *data* sensibili di cui non siamo noi spontaneamente a dotarci, ma che riceviamo per affezione dall'esterno. Affermare un'intuizione intellettuale per l'uomo equivarrebbe a ritenere l'intelletto umano "creatore", cioè capace di dare a se medesimo le intuizioni su cui applicare le categorie a priori, perciò di conoscere ciò che esso stesso ha prodotto: posizione che contrasta con i principi del criticismo. Kant specifica, perciò, il significato della *intellektuelle Anschauung* in chiave esclusivamente teologica, distinguendo tra il nostro *intellectus ectypus*, bisognoso di immagini e di procedimento discorsivo, e il divino *intellectus archetypus*⁹⁷. L'intuizione intellettuale è soltanto per Dio; nell'uomo, l'intelletto è spontaneità «vuota» (nelle sue categorie a priori), mentre l'intuizione, "piena", è mera passività. Tra di essi c'è uno iato ineliminabile.

Alla luce di alcuni importanti passaggi dalla prima *Critica*, tuttavia, questa "ufficiale" posizione kantiana mostra di essere meno netta e univoca di quanto si potrebbe in prima battuta pensare⁹⁸. Al § 23 della *Critica della ragione pura*, Kant distingue tre forme d'intuizione⁹⁹: sensibile umana, sensibile non umana e non-sensibile (cioè intellettuale); quest'ultima è preclusa agli uomini, ma i rapporti tra le prime due sono difficili da stabilire¹⁰⁰. Come il filosofo tornerà a spiegare nei *Progressi della metafisica* (1804), l'intuizione sensibile non-umana, propria di esseri mediani quali, ad esempio, gli ipotetici abitanti di pianeti diversi dal nostro, è sciolta dal condizionamento spazio-temporale ed è non recettiva, vale a dire non riceve il materiale, che pure essa non produce e a cui si applicherà l'intelletto, per affezione da parte di un elemento esterno al soggetto. Difficile rappresentarsi il funzionamento di un'intuizione simile, come lo stesso Kant riconosce; ciò che interessa qui notare, in ogni caso, è che aver inserito un *medium* tra la pura intuizione intellettuale divina e l'intuizione empirica umana, dotato di caratteri analoghi sia all'una che all'altra, ha come risultato quello di indebolire il contrasto tra le due e accorciare la loro distanza. È questa la prima delle breccie attraverso le quali si inseriscono i post-kantiani (Fichte, tra tutti), assertori della fedeltà della loro interpretazione alla dottrina kantiana, ma anche sostenitori della possibilità di un'intuizione intellettuale per l'uomo.

Ancora nella *Critica della ragion pura*, un passaggio significativo è in una nota nella sezione dedicata alla *Confutazione della prova di Mendelssohn riguardo alla permanenza dell'anima* (in cui Kant dimostra come l'intera psicologia razionale si basi sull'erronea applicazione della categoria di sostanza all'unità della coscienza). Discutendo della proposizione «io penso», Kant scrive che:

[essa] esprime un'intuizione empirica indeterminata (*eine unbestimmte empirische Anschauung*), ossia una percezione (dimostrando in tal modo che a fondamen-

to di tale proposizione esistenziale viene a trovarsi già la sensazione, la quale non può che appartenere alla sensibilità), ma precede l'esperienza [...]. Una percezione indeterminata, in questo caso, non significa altro che un alcunché di reale, dato sì, ma soltanto per il pensiero in generale, quindi né come fenomeno né come cosa in se stessa (noumeno), bensì come qualcosa che esiste effettivamente e che trova la sua designazione adeguata nella proposizione «io penso». Occorre tener presente infatti che, allorché ho dichiarata empirica la proposizione “io penso”, non ho inteso affermare che, in questa proposizione, “io” sia una rappresentazione empirica: al contrario, questa rappresentazione è puramente intellettuale, essendo propria del pensiero in generale ¹⁰¹.

Qui Kant afferma che la proposizione esistenziale “io penso” esprime un'intuizione empirica indeterminata, precedente l'esperienza e al cui fondamento c'è la sensazione. Si tratta di una notazione importante: secondo una linea di pensiero che si svilupperà con maggior ampiezza nella terza *Critica*, in particolar modo con la discussione della capacità riflettente di giudizio e del giudizio di gusto come “percezione riflessa” (*reflektierte Wahrnehmung*) ¹⁰², si mostra qui come ci sia per Kant una dimensione della sensibilità che precede l'esperienza (cioè che non è empirica, bensì *a priori*), e che al tempo stesso risulta fondante rispetto a ogni esperienza determinata, implicata in ogni sintesi conoscitiva ¹⁰³. Già nella prima *Critica*, insomma, come sarà molto più spiccatamente nella terza, l'attenzione di Kant è attratta verso il rinvenimento di un'efficace dinamica di *Übergang*, di passaggio, tra la spontaneità dell'intelletto e la passività dell'intuizione e della sensazione, tra l'universalità intellettuale e la singolarità del sentire – “scalfendo” da sé, per dir così, la distinzione altrimenti nettissima tra intuizione (meramente passiva e recettiva) e intelletto (spontaneo, ma, nelle sue categorie a priori, vuoto).

La ricezione primo-idealista del criticismo kantiano si muove nel segno della rigorizzazione degli argomenti e della esplicitazione delle premesse tacite (più o meno intenzionalmente, a seconda delle interpretazioni) dal filosofo di Königsberg. Fichte, che riconosce a Kant un «geniale senso della verità» (da portare, però, a chiarezza e fondare) e Schelling (nella lettera a Hegel del 6 gennaio 1795: «la filosofia non è ancora giunta al termine; Kant ha fornito i risultati, mancano ancora le premesse» ¹⁰⁴) sono, tra i filosofi della generazione successiva a Kant, i due che più spiccatamente fanno della nozione di intuizione intellettuale l'oggetto delle loro riflessioni. Occorre tuttavia segnalare la distanza che corre tra l'interpretazione fichtiana e quella schellinghiana della *intellektuelle Anschauung*: se, mutuando il suggerimento di Xavier Tilliette ¹⁰⁵, definiamo la prima “critico-trascendentale”, la seconda, quella schellinghiana, è invece “ontologico-dogmatica”.

L'intuizione intellettuale corrisponde, per Fichte, alla pura consapevolezza di se stessi mentre si agisce, cioè alla coscienza di ciò che si sta facendo, mentre lo si fa. Anche Kant ammetteva una tale presenza a se stessi come *Selbstbewusstsein* nei vari atti che si compiono (pena

il regredimento dell'uomo a mero automa, animale senza coscienza) ¹⁰⁶. Ma Fichte, rispetto al suo “maestro”, fa coincidere più nettamente, da un lato, il *Selbstbewusstsein* con la *Selbsterkenntnis* pura; dall'altro, vede nell'intuizione intellettuale, intesa come “coscienza di se stessi e di ciò che si fa mentre lo si fa”, il simbolo dell'intima libertà e autonomia di ogni uomo, assumendo a obiettivo di tutto il suo filosofare proprio il ripristino di quest'intuizione intellettuale assopita nei uomini, con un'istanza sociale e politica piuttosto marcata. Nella *Seconda introduzione alla dottrina della scienza*, il filosofo specifica che nessuna intuizione sensibile può mai darsi separatamente da una corrispondente intuizione intellettuale ¹⁰⁷.

Di tenore molto diverso rispetto a quello fichtiano e, conseguentemente, anche a quello di Kant, è il significato attribuito da Schelling al filosofema dell'intuizione intellettuale, soprattutto nel *Vom Ich als Prinzip der Philosophie* e nei *Philosophische Briefe über Dogmatismus und Kritizismus*. Schelling interpreta l'Io assoluto di Fichte attraverso il filtro ontologico spinoziano (in ciò ponendosi sulla stessa scia di Hölderlin); lo stesso vale anche la questione dell'intuizione intellettuale. Egli fa di essa una sorta di potere eccezionale, per certi versi paranormale, che permette di attingere alla superiore unità di tutte le cose con conseguente perdita della coscienza e dell'identità. L'intuizione intellettuale somiglia alla condizione della morte ¹⁰⁸: alla soppressione, nell'*unum*, di ogni libertà e attività.

Le ambiguità racchiuse nel concetto non sfuggono a Hölderlin, il quale tuttavia mostra di intendere la nozione (in maniera implicita ed esplicita) in un senso analogo a quello schellinghiano: ad esempio in *Hyperion*, in una fase della sua produzione durante la quale gli scambi e gli incontri con Schelling erano frequenti:

Essere uno con tutto ciò che vive e ritornare, in una felice dimenticanza di se stessi, al tutto della natura, questo è il punto più alto del pensiero e della gioia, è la sacra cima del monte, è il luogo dell'eterna calma [...]. Essere uno con tutto ciò che vive! Con queste parole la virtù depone la sua austera corazza, lo spirito umano lo scettro e tutti i pensieri si disperdono innanzi all'immagine del mondo eternamente uno ¹⁰⁹.

La dimenticanza di se stessi, la calma eterna, la dispersione dei propri pensieri nell'eternamente Uno sono tutti elementi che connotano il ripristino, mediato appunto dalla facoltà dell'intuizione intellettuale, dell'unità tra lo spirito finito dell'uomo e il Tutto, col tendenziale e pericoloso annientamento di questo stesso spirito finito entro il Tutto cui ritorna. Il passaggio dall'*Hyperion* non è l'unico nel quale Hölderlin dichiara in maniera più o meno esplicita di eleggere l'intuizione intellettuale a modalità di recupero dell'unità perduta (per mezzo dell'annientamento di tutte le differenze, particolarità e finitezze, nella quiete immota della Totalità). Si considerino, ad esempio, il frammento su

Urteil und Sein, nel quale la *intellektuelle Anschauung* è esplicitamente citata ¹¹⁰, e le importanti lettere a Schiller del 4 settembre 1795 ¹¹¹ e al “mentore” Niethammer del 24 febbraio 1796 ¹¹². L’intuizione intellettuale, almeno negli anni centrali tra l’apprendistato filosofico di Hölderlin a Jena e il lavoro sulla stesura definitiva di *Hyperion*, si conferma via principe per il raggiungimento della *Bestimmung* dell’uomo, cioè per il suo innalzarsi dal regno delle scissioni e della finitezza, entro cui è costretto, alla superiore pace dell’unità. Per il significato che ad essa è attribuito, Hölderlin si rivela più vicino a Schelling che a Fichte.

Se così stanno le cose, e se la nozione ha tale centralità soprattutto tra il 1794 e il 1796 nell’orizzonte di Hölderlin, qual è la ragione che ha indotto il poeta a criticarla nella *Verfabrungsweise*, dove essa è fatta confluire nella più comprensiva *transzendente Empfindung*?

Ricordiamo precisamente i termini della critica di Hölderlin:

[la sensazione trascendentale] non è semplice armonia, come l’intuizione intellettuale e il suo mitico, immaginifico soggetto-oggetto, implicante la perdita della coscienza e dell’unità ¹¹³.

Per intendere il senso di questa notazione, tuttavia, conviene rileggere per intero il passaggio del testo nel quale Hölderlin descrive la sensazione trascendentale:

L’uomo cerca dunque invano di raggiungere la sua destinazione in una condizione o troppo soggettiva o troppo oggettiva, destinazione che consiste nel riconoscere se stesso in quanto unità contenuto nel divino armonicamente opposto, e viceversa il divino, l’unico, l’armonicamente opposto, contenuto in lui come unità. Infatti ciò è possibile solo in una sensazione *bella, santa e divina*. In una sensazione che è *bella* perché non è né semplicemente *piacevole e felice*, né semplicemente *sublime e intensa*, né semplicemente *unica e quieta*, ma è, e può essere soltanto, tutto questo insieme; in una sensazione che è *santa* perché non è né semplicemente *legata in modo disinteressato al suo oggetto*, né semplicemente *fondata in modo disinteressato sul suo interno fondamento*, né semplicemente *oscillante in modo disinteressato tra il proprio interno fondamento e il proprio oggetto*, ma è, e può essere soltanto, tutto questo insieme; in una sensazione che è *divina* poiché non è né *mera coscienza*, né *mera riflessione* (soggettiva o oggettiva), con la perdita della vita interiore ed esteriore, né *mero sforzo* (determinato soggettivamente o oggettivamente), con la perdita dell’armonia interna ed esterna, né *mera armonia* come l’intuizione intellettuale e il suo mitico, immaginoso soggetto-oggetto, con la perdita della coscienza e dell’unità, piuttosto perché è, e può essere soltanto, tutto questo insieme. In una sensazione, dunque, che non può che essere trascendentale [...], meno recettiva nei confronti dell’infinito vero e proprio, che da essa viene determinato come una infinità determinata reale (*wirklich*), esistente all’esterno ¹¹⁴.

Inoltre:

da essa si sviluppano in modo originario tutte le forze, che quelle specificità possiedono in modo certamente più determinato e conoscibile, ma anche in modo più isolato ¹¹⁵.

La ricca aggettivazione che nel testo hölderliniano accompagna la sensazione trascendentale impone si riconosca in essa, più che una semplice *Empfindung*, una complessa esperienza coscienziale: se infatti non fatichiamo troppo ad accostare alla *Empfindung* nel suo significato “consueto” l’attributo di *intensa* o *unica*, più difficile è dire di una sensazione che essa è *felice* o *sacra* o *bella* (ad esempio, felice sarà il senziente, sacro l’oggetto sentito ecc.) ¹¹⁶.

In base al modo in cui Hölderlin introduce la nozione nell’economia della *Verfabrungsweise*, s’intende che essa vale a indicare la conoscenza (non semplicemente a livello intellettuale, ma proprio *vissuta, sentita* dallo spirito poetico) della propria unità con la totalità, non più attraverso il superamento delle differenze e delle scissioni (come, ad esempio, in *Hyperion* o in *Urteil und Sein*), bensì mediante la ricomposizione di esse in un’unità che è, ora, unità di unità e non unità, identità e differenza. Dalla dettagliata descrizione apofatica che *per viam negationis* descrive i tratti dell’*Empfindung* al ritmo dei parallelismi *weder zu... noch zu...*, emerge come, nella sensazione trascendentale, sia racchiuso in *unum* tutto ciò che potrebbe essere una relazione tra soggetto e mondo, tra soggetto e oggetto: piacevole, unica, quieta, disinteressata, oscillante, sacra (cioè distanziata), bella, sublime. In breve, tutte le principali possibili modalità d’esistenza dell’uomo nel mondo, e che il poeta sente ora – in forza del complesso tragitto che ha percorso nel suo intimo e che è descritto dalla *Verfabrungsweise* – tutte in se stesso.

Di null’altro che di una sensazione trascendentale (e di nulla di meno) ha bisogno un poeta che voglia tradurre *das Lebendige in der Sprache*, cioè voglia imbrigliare nella propria parola poetica la vita che è vita di tutti e che stringe in *unum*, nel rispetto delle differenze di ciascuno, la totalità dei viventi, ivi compreso il poeta che intende cantarla. Una poesia “vivente” non può che originarsi dalla viva partecipazione del poeta a tutte possibili forme dello stare al mondo: egli riunisce in sé ogni declinazione possibile di umanità, perché tutti gli uomini, poi, possano ritrovare se stessi nella poesia che il poeta comporrà.

Se così stanno le cose, si capisce perché l’intuizione intellettuale, quale organo dell’auto-coglimento dell’io poetico (e della sua relazione col tutto) e, con ciò, condizione di possibilità del poetare, non sia più adeguata: troppo immediata, troppo irrispettosa delle differenze, positiva, “mortale” ¹¹⁷. L’unità garantita dall’intuizione intellettuale, che pure pretenderebbe di essere conciliazione efficace di soggetto e oggetto, è armonia meramente cristallizzante: nello sforzo di superare le separazioni in cui l’io vive e pensa, essa finisce per pietrificare l’io stesso, giacché troppo velocemente trascorre dal piano delle partizioni a quello della superiore unità ¹¹⁸.

Se la vita è ciò di cui si è detto – Uno differente in se stesso, unione di unione e non-unione (per riprendere l’espressione hegeliana tanto calzante) e che cerca differenza e scissione per esprimersi, evitando

così ogni rischio di positività – non può dirne l'intuizione intellettuale, bensì la sensazione trascendentale.

Per tutte queste ragioni, è possibile affermare che nella nozione della *transzendente Empfindung* in quanto sostitutiva ¹¹⁹ della *intellektuelle Anschauung* si compendia il nucleo pregnante delle problematiche che animano il saggio *Über die Verfabrungsweise*. Tanto più che, come detto, proprio dalla sensazione trascendentale “emerge”, al poeta, il suo linguaggio.

2. Poetologia

2.1 Wechsel dei toni e dei generi

Nella parte conclusiva della *Verfabrungsweise*, il passaggio del poeta dalla sensazione trascendentale al linguaggio è descritto nei termini seguenti:

Non è forse il linguaggio come la conoscenza, di cui si è parlato e di cui si è detto che in essa, in quanto unità, è contenuto ciò che è unito e viceversa? E che essa è di tre specie ecc.

Non deve forse, per l'uno, come per l'altra, il momento più bello risiedere laddove accade l'espressione autentica, il linguaggio più spirituale, la coscienza più vivente, laddove ha luogo il passaggio da un'infinità determinata a una più generale? [...]

Non si riduce forse ogni valutazione del linguaggio al fatto che si esamini, secondo quei segni di riconoscimento più sicuri e possibilmente più infallibili, se esso sia il linguaggio di una sensazione autentica, descritta in modo bello? Come la conoscenza presagisce il linguaggio, così il linguaggio si ricorda della conoscenza ¹²⁰.

E ancora più precisamente circa le modalità in cui il poeta chiarisce linguisticamente il suo stato d'animo (cioè la sensazione che ha esperito) e produce con ciò un *lebendiges Gedicht*:

egli [il poeta] rendendosi comprensibile e afferrabile, procede da uno stato d'animo senza vita, immateriale e perciò meno opponibile e più inconsapevole, chiarendolo appunto: 1) nella sua infinità di accordo, attraverso una totalità di contenuto affine, proporzionale sia rispetto alla forma che rispetto alla materia e attraverso un mondo idealmente in alternanza; 2) nella sua determinatezza e nella sua finitezza vera e propria, attraverso l'esposizione ed enumerazione del suo proprio contenuto; 3) nella sua tendenza, nella sua generalità all'interno del particolare mediante il contrasto tra il suo contenuto vero e proprio e il contenuto infinito; 4) nella sua misura, nella bella determinatezza e unità e saldezza del suo accordo infinito, nella sua identità infinita e individualità e atteggiamento, nella sua prosa poetica di un momento che tutto delimita, verso il quale e nel quale le parti nominate, cioè la forma infinita con il contenuto infinito, si rapportano e si unificano negativamente, perciò in modo espressivo e sensibile, per il fatto che per mezzo di quel momento la forma infinita assume un'immagine, l'alternanza di più debole e più forte, il contenuto infinito assume un'armonia, un'alternanza di più limpido e più sommerso, ed entrambi si unificano negativamente nella

lentezza, nella rapidità e alla fine nella stasi del movimento, sempre in virtù di quel momento e di quella attività che ne sta alla base, la bella riflessione infinita che nell'assoluta delimitazione è nello stesso tempo assolutamente relazionante e unificante ¹²¹.

Dal raggiungimento della *Bestimmung* nella sensazione trascendentale segue al poeta, senza soluzione di continuità, il “presagio” del proprio linguaggio, che ripropone nei suoi tratti quelli della *Empfindung* (di cui si dice che è *ähnlich*, simile). Le leggi di alternanza dei toni e dei generi poetici, compendiate nella loro articolazione generale nella seconda delle citazioni riportate sopra e compiutamente esposte da Hölderlin in alcuni criptici scritti teorici contemporanei o immediatamente successivi alla stesura della *Verfabrungsweise*, sono la precisazione a livello poetologico delle modalità di trasposizione del *Lebendiges in der Poesie*: il riflesso in chiave poetologica, come sua tappa ultima, del percorso poetico descritto nella *Verfabrungsweise des poetischen Geistes*.

Per dimostrare questa tesi occorre anzitutto esporre le leggi, per poi esaminare in che modo esse ripropongano l'itinerario compiuto dal poeta nel frammento:

Il componimento lirico, ideale nell'apparenza, è ingenuo nel suo significato. È la metafora perdurante di un sentimento.

Il componimento epico, ingenuo nell'apparenza, è eroico nel suo significato. È la metafora di grandi aspirazioni.

Il componimento tragico, eroico nell'apparenza, è ideale nel suo significato. È la metafora di una intuizione intellettuale ¹²².

Questa è la descrizione più generale dei tre tipi di componimento poetico (lirico, epico, tragico). Per ciascuno di essi, a livello di “struttura” fondamentale del componimento, Hölderlin distingue una dimensione dell'apparenza (*Schein*) e una dimensione del significato (*Beduetung*). Col primo termine ¹²³, s'intende l'insieme dei tratti (caratterizzanti il componimento) direttamente osservabili e riconoscibili (per dir così, il *fenotipo* del componimento), col secondo termine, s'intende la sua intonazione di fondo, cioè la *Stimmung* fondamentale (del poeta) che prevale nel componimento (il suo *genotipo*, solo mediatamente osservabile). Fenotipo e genotipo non sono affini l'uno all'altro: servendosi di una terna di attributi (ingenuo, eroico, ideale), Hölderlin descrive il componimento lirico come ideale nell'apparenza e ingenuo nel suo significato, quello epico come ingenuo nell'apparenza ed eroico nel suo significato, infine quello tragico come eroico nell'apparenza e ideale nel suo significato.

La comprensione del breve passaggio è vincolata ad alcune precisazioni: occorre anzitutto chiarire perché il numero dei tipi di componimento poetico sia secondo Hölderlin proprio tre, perché siano tre (e proprio quelli) gli attributi possibili dei componenti, che tipo di relazione sia vigente tra apparenza e carattere d'arte.

Come noto, la tripartizione dei generi poetici in lirico, epico, tragico risale sino a Platone, il quale nel terzo libro del *De Republica* – ragionando non per astrazione a partire da opere esistenti, bensì in base a un principio di suddivisione teorico, precisamente in base al tipo di rapporto esistente tra il poeta e la sua opera – stabilisce che, se il poeta narra in prima persona, il suo componimento sarà di genere lirico; se imita personaggi in azione, esimendosi del tutto dall’inserire il proprio punto di vista o la propria opinione nel componimento, produrrà tragedie e commedie; se narra in terza persona, il componimento sarà di genere epico, che vale come *genus mixtum* tra i primi due ¹²⁴.

La tripartizione platonica è modificata in bipartizione nella *Poetica* aristotelica, a partire dall’assunto generale per cui ogni componimento, a qualsiasi tipo esso appartenga, è *mimesis*, imitazione, la quale può avvenire in forma narrativa (se in terza persona, producendo epica, se in prima persona, producendo lirica), oppure in forma drammatica (tragedie e commedie) ¹²⁵.

Ora, a livello di teoria della letteratura, l’età cui Hölderlin appartiene – l’età di Goethe – lascia registrare la netta preferenza per la posizione platonica – dunque per la tripartizione dei generi – piuttosto che per quella aristotelica. In generale occorre dire, come mostra ad esempio l’interessante scambio epistolare tra Goethe e Schiller a partire dall’aprile del 1797 (specialmente la lettera del 28), che la *Poetica* aristotelica non gode in questi anni di gran stima, giacché mal se ne sopportano la “materialità”, cioè il punto di vista limitatamente empirico dello Stagirita, e soprattutto la normatività asfissiante che i seguaci francesi di Aristotele, tra Seicento e Settecento, aveva ritenuto di poter trarre dalla *Poetica* ¹²⁶.

In ogni caso, per Hölderlin come per la maggior parte dei suoi contemporanei, il favore concesso alla tripartizione dei generi non è solo motivato da simpatie di carattere storico-letterario, bensì da considerazioni teoriche. Tra la fine del Settecento e gli inizi dell’Ottocento è infatti netta la consapevolezza – come ripeterà circa centocinquanta anni dopo Emil Staiger nel suo *Grundbegriffe der Poetik, Fondamenti della poetica* (1946) – che «i generi si riferiscono a qualcosa che non appartiene soltanto alla letteratura» ¹²⁷ e anzitutto alle modalità fondamentali dello «stare al mondo» da parte del soggetto-uomo, al “tipo” della sua relazione all’oggetto (dunque a considerazioni di carattere antropologico e ontologico) ¹²⁸, sicché anche della terna dei generi si danno ragioni che non si limitano all’ossequio alla tradizione di storia della poetica.

C’è una nota, nel saggio schilleriano sulla poesia ingenua e sentimentale, in cui Schiller (nel quadro di un esame della tripartizione dei sottogeneri all’interno del genere specifico della poesia sentimentale, ma con un’argomentazione che può valere a esemplificare quanto si sta discutendo qui) scrive:

Che [...] al di fuori dei limiti della poesia ingenua non vi possa essere altro che questo modo triplice di sentire e di comporre e che, di conseguenza, il campo della poesia sentimentale sia completamente suddiviso in questa ripartizione, si può facilmente dedurre dal concetto stesso di poesia sentimentale. La poesia sentimentale si distingue infatti dalla poesia ingenua perché [...] ha sempre a che fare contemporaneamente [...] con due oggetti contrastanti, cioè con l’ideale e con l’esperienza, tra i quali sono concepibili solo ed esclusivamente i tre seguenti rapporti: ciò che in prevalenza domina l’animo è o il contrasto dello stato reale con l’ideale, o l’accordo di questo con l’ideale, oppure la scissione dell’animo tra i due stati. Nel primo caso l’animo è appagato dalla forza della lotta interiore, dal *movimento energico*; nel secondo dall’armonia della vita interiore, dalla *calma energica*; nel terzo la lotta *si alterna* con l’armonia e la calma con il movimento. Questo triplice stato del sentimento dà origine alle tre diverse specie di poesia, [...] *satira, idillio, elegia* ¹²⁹.

Detto altrimenti, dati un soggetto e un oggetto i rapporti possibili tra di essi sono solo tre: accordo immediato dell’uno con l’altro, disaccordo dell’uno con l’altro, ricostituzione dell’accordo dell’uno con l’altro; il che, trasferito nel campo della teoria dei generi, significa: poesia lirica, tragica, epica. Ancora Schiller, sempre nello stesso saggio, ma stavolta circa il rapporto più generale tra il tipo della poesia ingenua e quello della poesia sentimentale:

i due modi di sentire [cioè quello ingenuo e quello sentimentale, n.b.], se considerati nel loro concetto più alto si comportano tra loro come la prima e la terza categoria, giacché quest’ultima nasce sempre dalla sintesi della prima con il suo diretto opposto. L’opposto del sentimento ingenuo è infatti l’intelletto che riflette e lo stato d’animo sentimentale è il risultato dello sforzo di ristabilire il sentimento ingenuo nel suo contenuto anche nelle condizioni della riflessione. Questo si attuerebbe attraverso il compimento dell’ideale in cui l’arte incontra nuovamente la natura. Se si esaminano attentamente questi tre concetti secondo le categorie, troveremo sempre la natura e lo stato d’animo corrispondente nella prima categoria; l’arte, in quanto abolizione della natura grazie all’intelletto nella sua libera azione, nella seconda; l’ideale, infine, in cui l’arte compiuta ritorna alla natura, nella terza ¹³⁰.

Come rileva Peter Szondi nel suo classico contributo sul saggio schilleriano ¹³¹, qui Schiller riprende quasi in maniera letterale la posizione kantiana al paragrafo 11 della seconda edizione della *Critica della ragion pura*, dove Kant precisa, con un ragionamento che, secondo Szondi, ha già *in nuce* la successiva dialettica hegeliana, il motivo delle tricotomie nella tavola delle categorie:

in ogni classe il numero delle categorie è sempre eguale e cioè tre. Il che fa riflettere, perché solitamente ogni divisione a priori per concetti deve essere una dicotomia. Al che va ancora aggiunto il fatto che la terza categoria nasce sempre dal collegamento della seconda con la prima della sua classe ¹³².

Il fatto che Schiller, per fissare la relazione intercorrente tra i vari tipi di poesia descritti nel suo saggio, faccia riferimento ai rapporti a priori tra le categorie quali definisce Kant conferma come, al di là dell’ossequio alla tradizione della tripartizione dei generi, a sostenere la

riflessione poetica e poetologica alla fine del Settecento siano anzitutto considerazioni di ordine schiettamente filosofico.

Accanto alla ripartizione in tre dei generi poetici, Hölderlin, nel breve passaggio citato, presenta anche una terna di “attributi” del componimento, ciascuno dei quali specifica una delle sue componenti (significato e apparenza): si tratta dei tre *Töne* ingenuo, ideale, eroico. Il testo nel quale il significato dei *Töne* viene chiarito con maggior efficacia è il breve frammento *Ein Wort über die Iliade*, uno dei saggi preparati da Hölderlin per la pubblicazione su *Iduna*¹³³. Quanto importa qui notare è che, per Hölderlin, ciascun genere poetico, lungi dall’essere una struttura omogenea e univoca, si presenta piuttosto bipartito, scisso al suo interno: il carattere dell’ispirazione di fondo del poeta (ad esempio, nel componimento lirico, un’ispirazione *ingenua*, cioè un sentimento di quiete e pacifica intimità del soggetto-poeta col suo mondo) sta in opposizione al carattere “di superficie” (cioè all’insieme degli accorgimenti linguistici, stilistici, formali funzionali a tradurre in parola e testo l’ispirazione di partenza). Questo perché, se è vero, come si dice ulteriormente nel testo, che ogni componimento è una “metafora”, cioè appunto una *traslazione*, una *trasposizione* di un elemento “interiore” (cioè l’ispirazione) in uno “esteriore” (cioè la struttura linguistica, fenomenologicamente evidente, del componimento)¹³⁴, tale metafora può avvenire solo secondo la regola della *Wechselbestimmung* fichtiana, cioè di modo che al *quantum* di attività presente nell’io-poeta (precisamente, al “tipo” qualitativo della sua relazione all’oggetto-mondo: quiete, cioè ingenua e limitata, nel genere lirico; eroica, cioè dinamica, violenta, nel genere epico; armonica e imperturbabile, ideale, nel genere tragico) corrisponda un *quantum* opposto di attività nel “non-io” (cioè, nel nostro caso, nel componimento, che sarà perciò ideale per la lirica, ingenuo per l’epica, eroica per il tragico). Ciascun componimento è dunque il frutto dell’equilibrio precario e sempre rinnovantesi tra un elemento profondo e uno superficiale. In riferimento all’epica, ad esempio, Hölderlin mette in luce come il fondo della pacatezza descrittiva e della sobrietà dell’epica omerica fosse in realtà un fuoco di passioni travolgenti e eroiche.

Ma le riflessioni poetologiche di Hölderlin non si fermano qui, bensì proseguono affermando che, benché ciascuno dei tre generi poetici sia caratterizzato da un tono diverso da quello presente negli altri due, in realtà nella lirica, nell’epica, nella tragedia sono presenti tutti e tre i toni (o *Grundstimmungen*) e a stabilire la differenza tra un genere e l’altro è solo una questione di prevalenza di un “tono” a partire da un intreccio affine in tutti e tre¹³⁵. I testi nei quali Hölderlin mette a punto questa concezione sono le note tabelle poetologiche, presenti in più versioni e che espongono la successione dei toni per *Bedeutung* e *Schein* all’interno del componimento poetico¹³⁶, e soprattutto un piccolo frammento, intitolato dagli editori *Mescolanza dei generi poetici*, nel quale si legge:

Il poeta tragico fa bene a studiare quello lirico, il poeta lirico a studiare l’epico, l’epico il tragico. Poiché nel tragico sta il compimento dell’epico, nel lirico il compimento del tragico, nell’epico il compimento del lirico. Infatti, anche se il compimento di ognuno è un’espressione mista di tutti, solo uno dei tre generi è in ognuno di essi il più accentuato¹³⁷.

Questo testo poetologico vale come la spiegazione più calzante del perché il linguaggio dell’alternanza dei toni e dei generi poetici sia, come detto nella *Verfahrungsweise*, il linguaggio della «sensazione trascendentale descritta in modo bello», cioè il linguaggio che traduce la conoscenza da parte del poeta del “proprio esser contenuto nel divino armonicamente opposto” (cioè nell’Uno differente in se stesso, come struttura ontologico-metafisica) e del “contenere il divino armonicamente opposto in sé”. Dunque, la realizzazione del *Lebendiges in der Sprache*.

Quanto afferma questo piccolo testo, infatti, è che ogni componimento poetico è analogo – cioè in parte uguale, in parte differente – a ogni altro componimento, dal momento che ognuno è l’espressione mista di tutti gli altri; allo stesso modo, secondo le tabelle dell’alternanza dei toni poetici, in ogni componimento compare la medesima terna fondamentale di toni, solo variata quanto al suo intreccio. Con ciò è tradotto poetologicamente il carattere universalizzante della sensazione trascendentale, il suo valere da dilatazione *ad infinitum* dell’esperienza individua del poeta. Infatti, come con la *transzendente Empfindung* il poeta s’innalza dalla propria ristretta sfera d’azione pervenendo a un «immateriali stato d’animo», in cui *sente tutto in tutte le maniere* e percepisce se stesso come contenuto nel divino armonicamente opposto e contenente questo in sé, così, qui, quando la sensazione si fa linguaggio, ciò che ne deriva è poetologicamente un componimento uno e differente in se stesso, uni-molteplice, legato a tutti gli altri componimenti possibili, poiché condivide, con essi, la medesima struttura fondamentale d’intreccio.

Inoltre, come nella *Verfahrungsweise* si dice che, una volta guadagnato l’immateriali stato d’animo della sensazione trascendentale, occorre al poeta distogliersi da essa, tornare su di sé e in una riflessione creativa all’interno della propria (recuperata) sfera d’azione cominciare a poetare, così, a livello poetologico, si dice nel testo che «sebbene il compimento di ognuno sia un’espressione mista di tutti, solo uno dei tre generi è in ognuno di essi il più accentuato». Ciò in conseguenza dell’insopprimibile specificità della *Stimmung* del poeta e del mondo particolare che ha di fronte a sé, dei quali occorre tenere conto per garantire al componimento la necessaria sincerità e fondatezza¹³⁸.

Uno e molteplice, identico e differente, ideale e reale, intimamente dinamico e oscillante tra gli opposti, in una parola, *vivente*: se torniamo allo sfondo ontologico-metafisico messo a punto da Hölderlin nel corso della sua riflessione (uno spinozismo – *En kai Pan*, Uno in tutto

e tutto come Uno – dinamicizzato alla luce della dottrina di Leibniz, rinvigorito da Herder e da certi esponenti della filosofia della natura del tempo, affinato dalla filosofia trascendentale fichtiana e dalle concezioni speculative del giovane Hegel), è possibile affermare che il componimento frutto delle leggi d'alternanza dei toni e dei generi è la trasposizione più efficace, a livello di forma poetica, per l'ontologia hölderliniana. Con ciò, Hölderlin sembra voler sanare nella poetologia l'antica scissione della *Repubblica* di Platone tra poesia e filosofia, producendo una poesia che si sostanzia di speculazione filosofica, che anzi modella i suoi tratti in funzione della esibizione di una certa concezione ontologica e metafisica¹³⁹.

Non la tragedia, dunque, come intendeva Hölderlin con il progetto dell'*Empedokles*, è il mezzo più adeguato a un poeta moderno per rendere la struttura ontologico-metafisica del mondo all'interno del quale egli vive; non il tragico è la forma più calzante per dire l'Essere, l'*En diaphèron eautò*. Anche l'intuizione intellettuale («l'unità con tutto ciò che vive») ¹⁴⁰ deve essere metaforizzata, cioè tradotta in un componimento che si presenti, pur nel prevalere di un certo tono sugli altri, come intreccio di tutti i toni possibili. Il linguaggio dell'alternanza dei toni e dei generi poetici si rivela perciò l'unico efficace linguaggio della metafisica ¹⁴¹. Hölderlin sviluppa con le sue teorie poetologiche un tipo di poesia nuovo, animato da forti istanze filosofiche e insofferente alla riconduzione entro gli alvei dei generi poetici tradizionali; questo genere nuovo, come si è visto, nasce dalle ceneri delle categorizzazioni poetiche tradite, soprattutto dal genere tragico. La forma del dramma tragico, condotta da Hölderlin all'estremo delle sue possibilità espressive con *La morte di Empedocle* e da lì in poi dissolta, schiude lo spazio per una nuova, profonda poesia.

A confermare ulteriormente che le leggi dell'alternanza dei toni sono la trascrizione schematica della *Verfahrungsweise* e perciò il segno del raggiungimento del *Lebendiges* nel linguaggio è la stessa organizzazione dei toni all'interno del componimento, quale risulta dalle tabelle.

Le tabelle prevedono per ogni componimento la successione di sette coppie di toni, secondo sette livelli ¹⁴²; il primo elemento di ciascuna coppia si riferisce alla *Stimmung* del poeta, il secondo elemento, al carattere d'arte in cui si traduce questa *Stimmung* nella poesia ¹⁴³. A metà del componimento, tra terzo e quarto tono, Hölderlin pone un "rivolgimento categorico", che modifica l'ordine di successione dei toni, ridisponendo la coppia d'apertura ¹⁴⁴. Il modo in cui le varie *Stimmungen* si susseguono all'interno del *Gedicht*, sia l'una dopo l'altra sia in rapporto ai caratteri d'arte corrispondenti, ripropone, in forma schematica, il modo in cui ha proceduto lo spirito poetico per pervenire all'intuizione di questo stesso linguaggio, cioè della struttura del componimento cui risultano applicate le leggi d'alternanza. Le prime tre coppie di toni,

relativamente al rapporto sussistente tra la *Stimmung* (l'elemento interiore) e la materia (l'elemento esteriore, la sfera d'azione), stanno tra loro secondo un'opposizione diretta, cioè secondo il modo del primo incontro tra lo spirito e la materia quale ne dice la *Verfahrungsweise* (in base alla figura della *vita in generale, Leben überhaupt*). C'è, poi, tra terzo e quarto tono, un rivolgimento categorico, che schematicamente segnala il raggiungimento della sensazione trascendentale, cioè della relazione autentica e feconda tra il poeta e il divino/natura armonicamente opposto, dal quale egli ha tratto il frammento vivente di materia che fa da *Stoff* alla sua poesia. Infine, dopo il rivolgimento categorico, è descritta una nuova armonica contrapposizione tra materia e spirito, i quali però, stavolta, si legano l'un l'altro completandosi vicendevolmente, pur nel rispetto delle reciproche differenze. Non più opposizione *diretta*, come per le prime tre coppie di toni, bensì opposizione *armonica*, vale a dire il raggiungimento dell'autentico legame di unità e differenza ¹⁴⁵.

Le leggi dell'alternanza dei toni valgono, con ciò, da monogramma in poesia, da riproposizione schematica del percorso compiuto dal poeta per approdare al componimento stesso cui le leggi risultano applicate. In questo senso, in quanto *signum* di un tragitto già compiuto verso il *Leben*, le leggi dell'alternanza dei toni sono traccia del linguaggio vivente ¹⁴⁶.

Una questione interessante relativamente alle leggi del *Wechsel* dei toni e dei generi poetici è quella della loro applicabilità alle poesie, nel senso proprio di una poetologia normativa. Una volta che Hölderlin è giunto ad esse e le ha formulate nelle tabelle rimaste tra i suoi scritti, esse possono essere utilizzate come ausilio "tecnico" per la composizione di qualsiasi poesia, magari anche da parte di poeti che non siano lo stesso Hölderlin? Le posizioni degli studiosi, in merito, sono piuttosto caute: Johann Kreuzer, nel citato volume *Erinnerung*, spiega che le leggi d'alternanza, come esito del percorso della *Verfahrungsweise*, valgono più come chiarimento delle istanze e degli obiettivi che Hölderlin aveva posto a se stesso con la sua ricerca poetologica, che come vero e proprio ausilio compositivo ¹⁴⁷. Stephan Metzger, nel volume *Die Konjektur des Organismus*, ritiene che i toni poetici, nella poesia, valgano come una topica, anziché come uno schema da applicare rigidamente alle composizioni o, da parte degli interpreti della poesia di Hölderlin, da tentare di rinvenire per verificarne l'applicazione corretta o meno. Esse sono, da un lato, il segno di un percorso "vivo" e "vissuto" compiuto dal poeta per approdare sino ad esse e, dall'altro lato, un invito al lettore che le intuisce, anche oscuramente, nel componimento a rifare da sé lo stesso percorso che il poeta ha compiuto. Questo significa, infatti, che la *Bestimmung* del poeta è uguale alla *Bestimmung* di qualsiasi uomo in generale ¹⁴⁸.

Detto altrimenti, le leggi del *Wechsel*, in quanto risultato della *Verfahrungsweise*, sono e devono essere sempre accompagnate da ciò da

cui esse risultano, cioè dal procedere dello spirito poetico che ne ha consentito la messa a punto. Per questo non si può, staccandole dagli atti dello spirito da cui conseguono, farne “tabella morta” e applicarle a qualsiasi componimento, come rigido modello formale.

In generale si può affermare che ogni tentativo di applicare queste leggi pedissequamente è destinato a fallire: e del resto, se si trattasse di una mera applicazione di uno schema fisso di alternanze a qualsiasi poesia si voglia comporre, con ciò si ricadrebbe nella più banale positività, sconfessando così tutto il percorso compiuto alla ricerca del linguaggio *vivente*, e proprio nella sua fase conclusiva. Piuttosto, le leggi sono la trascrizione di un vivo procedere, segno – per il poeta – che gli rammenta ciò che egli ha fatto, testimonianza dell’avvenuto ancoraggio nella propria soggettività poetica del divino armonicamente opposto, e per il lettore esortazione a mettersi anch’egli sulla via di questo ancoraggio, verso il raggiungimento della sua destinazione ¹⁴⁹.

3. Oltre la soggettività poetica. Una conclusione che riapre

Con le leggi dell’alternanza dei toni, che segnalano il raggiungimento della modalità di trasposizione efficace del *Lebendiges in der Poesie*, si conclude il percorso di ricerca poetologica di Hölderlin per gli anni tra il 1798 e il 1800. Si tratta di un percorso faticoso e complesso che, per il poeta impegnato nella *Verfabrung*, richiede la messa in gioco di capacità cognitive e artistiche. Come si è visto, la chiave di volta per la riproduzione poetica del “vivente” è riconosciuta da Hölderlin nella soggettività poetica, impegnata in un arduo cammino verso le profondità di se stessa (la conoscenza di sé in quanto individualità e del proprio inserimento nello spirito comunitario, la dilatazione di sé sino a essere recettiva nei confronti di ogni spirito e di ogni materia possibile...). L’io-poeta si fa “piattaforma” per la sensibilizzazione dell’Uno differente in se stesso, che passa da ineffabile ideale metafisico a dinamica interna all’uomo e, da lì, a *signum* sensibile nella poesia.

Hölderlin utilizza nello *Über die Verfabrungsweise des poetischen Geistes* un vero e proprio tono di “battaglia” per descrivere le varie manovre di avvicinamento tra *Dichter* e *Stoff*, come è stato opportunamente messo in luce dagli studiosi¹⁵⁰. Una tale faticosa battaglia, che il poeta ipotizza abbia luogo per *ogni* componimento poetico, non dura, però, per sempre.

Solo pochi anni dopo la scrittura dei testi poetologici (nel 1803), a metà di uno dei componimenti appartenenti al cosiddetto ciclo dei *Nachtgesänge* e intitolato significativamente *Hälfte des Lebens* (*Metà della vita*), si alza il primo, acuto grido del poeta: «Ahimè, dove trovare, quando/ sarà inverno, i fiori, e dove / la luce del sole, / E l’ombra della terra?» ¹⁵¹. In quest’accurata interrogazione si riflette l’incipiente

incepparsi del meccanismo di resa del vivente nella poesia per il *medium* della soggettività.

Hälfte des Lebens è una delle composizioni più note di Hölderlin, con la quale ci riallacciamo a quanto già detto nell’*Introduzione* circa la drammaticità e il “rischio” dell’impresa poetologica holderliniana. Il componimento continua, ai versi successivi, con l’incisiva immagine dei “muri freddi e *sprachlos*, privi di parola”, che, fuor di metafora, significano il *Gefäß* poetico (il poeta stesso come *Gefäß*), ormai incapace di fungere da strumento di sensibilizzazione per il *Lebendiges*. Il faticoso procedimento messo a punto con la *Verfabrungsweise* non risulta più efficacemente percorribile.

Luciano Zagari ha messo in luce, in alcuni suoi contributi sulla poesia holderliniana, come lo scavo di Hölderlin per reperire la parola vivente vada di pari passo con un’opera di corrosione degli strumenti stessi dello scavo (anzitutto la soggettività del poeta), il cui esito ultimo egli individua nelle enigmatiche *Poesie delle stagioni*, l’insieme di brevi componimenti in rima prodotto da Hölderlin durante il periodo di permanenza nella torre di Tübingen, malato conclamato ¹⁵². Esse, ormai rifiutando qualsiasi legge di alternanza dei toni, si presentano come elementari strofette monotoni, tutte dedicate al medesimo tema (appunto, l’avvicinarsi delle quattro stagioni) e in rima (che Hölderlin non utilizzava dal tempo dei giovanili *Inni agli ideali dell’umanità*). Soprattutto, le poesie del ciclo delle stagioni si caratterizzano per la pressoché completa assenza di deittici, cioè di elementi di riferimento alla dimensione della soggettività poetica. Proprio quella soggettività che, nella poetologia homburghese-stuttgartiana, aveva fatto da *medium* per il buon esito della resa del vivente ¹⁵³.

Le notazioni di Zagari circa la corrosione della piattaforma della soggettività, esemplare nel ciclo delle poesie delle stagioni, vanno nello stesso senso di quelle svolte da Adorno relativamente ai componimenti della maturità di Hölderlin, tra i quali, appunto, *Hälfte des Lebens*. In essi il poeta è «attratto irresistibilmente» verso formazioni paratattiche, «sintesi senza concetto» ¹⁵⁴, che Adorno riconduce a un comportamento radicato dello spirito di Hölderlin, cioè la «docilità», la «passività suprema» ¹⁵⁵. Quest’atteggiamento, che si manifesta nella maniera più conseguente solo dopo il 1800, conduce, negli poesie di questi anni, a un radicale antisoggettivismo, cioè al venir meno del primato della soggettività poetica ordinatrice, al suo spaesamento, come si nota ad esempio in *Hälfte des Lebens* ¹⁵⁶.

Ancora il venir meno del primato della soggettività poetica ordinatrice è, secondo Philippe Lacoue-Labarthe, l’elemento che distingue la fase di elaborazione tragico-drammatica dell’*Empedokles* (e delle scritture poetologiche) dalle posteriori traduzioni delle tragedie sofoclee, dopo il 1800 ¹⁵⁷.

Alla luce di queste notazioni critiche, tutte relative agli anni imme-

diatamente successivi alle stesure poetologiche di Homburg e Stuttgart e tutte concordi nel cogliere un sempre più netto vacillare del ruolo del poeta come *medium* per la trasposizione del vivente (inteso in quanto struttura ontologico-metafisica), occorre riconoscere che, in base alla teoria della poesia di Hölderlin, immettersi sulla via della *Darstellung* del vivente comporta un alto rischio, anzitutto per la soggettività poetica. Ma, si noti, è proprio questo alto rischio, e l'inevitabile e drammatico esito di desoggettivazione che esso comporta, a permettere l'apertura, da parte della poesia hölderliniana nei primissimi decenni dell'Ottocento, di percorsi nuovi del dire poetico, sorprendentemente vicini a quelli battuti dai poeti della nostra contemporaneità.

Con le parole di Luciano Zagari, che, esaminando le poesie dello Hölderlin maturo, si chiede perché egli riesca a parlare così acutamente alla coscienza del contemporaneo:

[nelle poesie dell'ultimo Hölderlin] non ha spazio alcun tentativo di afferrare il Dio [...]. È il Dio [cioè: il *Lebendiges*] ad avere ormai preso possesso del procedimento poetico. Il tragico tramite costituito dalla soggettività poetica, un tempo personaggio e insieme specchio ustorio, è scomparso. La poesia è ancora solo scansione del già noto e già accettato. Dall'interno di una funzione ora auto-terapeutica, ora di schermo frapposto fra gli estranei e la propria nudità esistenziale, in questi pastelli docilmente ripetuti secondo una serie limitata di modelli si manifesta ancora un'ormai diversa capacità poetica. Ognuno di noi sa che il tessuto della vita si regge su una trama di fondo semplicissima e insieme indispensabile, ma poi ognuno di noi concentra l'attenzione sui fili multicolori che costruiscono il disegno. In queste poesie l'occhio non trova altro che quella trama elementare e sempre uguale [...]. La parola non è più protagonista di una lotta che debba ancora far venire alla luce l'immagine e il suo senso nascosto. La parola è ormai solo posseduta trasparenza del tempo e dello spazio come naturali modalità dell'essere¹⁵⁸.

Si tratta di una poesia nuova, che articola un concetto di *Leben* diverso rispetto a quello alla base della poetologia nel periodo homburghese-stuttgartiano, qui presa in esame. Ci troviamo di fronte a un inedito approdo che, sbarrando con l'irruzione di un *novum* la strada percorsa da Hölderlin sino a questo momento, la riapre su un piano diverso.

¹ In *La morte di Empedocle*, tr. it. cit., pp. 209-11.

² Cfr. Su questo Y. Gauthier, *L'Arc et le Cercle. L'essence du langage chez Hegel et Hölderlin*, Bruxelles-Paris-Montreal 1969, p. 61.

³ Chiudendo così, poetologicamente, il cerchio aperto con *Urteil und Sein* cinque anni prima (1795) intorno al problema del *Selbstbewusstsein*. Cfr. G. Kleefeld, *Rückkehr zur Sinnlichkeit...*, cit., p. 257. Suggestioni circa il ripiegamento della coscienza sui propri fondamenti, nei momenti di crisi, vengono dal volume di M. Pezzella, *La concezione tragica di Hölderlin*, Bologna 1993.

⁴ Il titolo di *Über die Verfahrungsweise des poetischen Geistes* (espressione contenuta letteralmente nel testo) è apposto al frammento da Frank Zinkernagel, che cura un'importante edizione delle opere di Hölderlin tra la fine del primo decennio e l'inizio degli anni Venti

del Novecento (Hölderlin, *Sämtliche Werke und Briefe*, a cura di F. Zinkernagel, Leipzig 1916-1924). La grande edizione di Stuttgart (Hölderlin, *Sämtliche Werke*, "Große Stuttgarter Ausgabe", a cura di F. Beissner et al., Stuttgart 1946-1985) accoglie, per il frammento, la proposta di titolo di Zinkernagel, favorendo così l'assodarsi e il diffondersi di tale denominazione tra gli studiosi. Oggi, tuttavia, anche alla luce della radicale revisione degli assunti della *Stuttgarter Ausgabe* a opera della *Frankfurter Ausgabe* (Hölderlin, *Sämtliche Werke*, "Frankfurter Ausgabe", a cura di D. E. Sattler, Frankfurt a.M. 1975-2008) gli studiosi inclinano a utilizzare l'incipit letterale del frammento quale titolo.

⁵ Tra i principali commentari, L. Ryan, *Hölderlins Lehre vom Wechsel der Töne*, Stuttgart 1960; U. Gaier, *Der gesetzliche Kalkül. Hölderlins Dichtungslehre*, Tübingen 1962; M. Konrad, *Hölderlins Philosophie im Grundriß*, Bonn 1967; J. Kreuzer, *Erinnerung: zum Zusammenhang von Hölderlins theoretischen Fragmenten «Das untergehende Vaterland ...» und «Wenn der Dichter einmal des Geistes mächtig ist...»*, Königstein 1985; F. Lönker, *«Welt in der Welt». Eine Untersuchung zu Hölderlins «Verfahrungsweise des poetischen Geistes»*, Göttingen 1989; M. Hiller, *«Harmonisch entgegengesetzt». Zur Darstellung und Darstellbarkeit in Hölderlins Poetik um 1800*, Tübingen 2008. La lettura qui proposta del frammento hölderliniano prende a riferimento soprattutto gli ultimi due, Lönker e Hiller.

⁶ F. Hölderlin, *Scritti di estetica*, cit., p. 102, KNAUPP, II, p. 82.

⁷ *Ibid.* Con l'espressione «vita bella», o anche «vita pura», si indica la condizione di assoluta armonia in cui lo spirito poetico è uno con se stesso, libero e legato solo in generale (dunque solo in via teorica, astratta) con l'elemento materiale opposto. L'espressione «vita in generale», invece, significa la condizione in cui lo spirito poetico, uscito dalla propria armonia, si lega a un elemento materiale particola « è presente in quanto tale sotto una forma determinata ».

⁸ Per questa concezione della riflessione come strumento di frammentazione, di separazione dell'unità originaria, cfr., Fichte, *Fondamento dell'intera dottrina della scienza*, ma anche Hegel, *Differenza tra il sistema filosofico di Fichte e quello di Schelling* (le cui tesi, anche per questioni cronologiche, non dovevano essere del tutto ignote a Hölderlin), in Id., *Primi scritti critici*, a cura di R. Bodei, Milano 1990, p. 18.

⁹ F. Hölderlin, *Scritti di estetica*, cit., p. 103, KNAUPP, p. 83.

¹⁰ Sui concetti di *Bedeutung* e *Begründung*, cfr. P. Szondi, in *Poetica e filosofia della storia*, cit., pp. 154-55.

¹¹ F. Hölderlin, *Scritti di estetica*, cit., p. 101, KNAUPP, p. 81.

¹² Questo è quanto si afferma nel *Fondamento generale dell'Empedocles*: ogni componimento deve «scaturire dalla vita e dalla realtà poetica, dal mondo e dall'anima del poeta, perché altrimenti mancherebbe di veridicità, e niente può venire compreso e vissuto, se non possiamo trasporre il nostro animo e la nostra esperienza in una materia estranea, analogica», in *La morte di Empedocle*, tr. it. cit., p. 209.

¹³ F. Hölderlin, *Scritti di estetica*, cit., p. 100, KNAUPP, p. 80.

¹⁴ Così Hölderlin nel saggio frammentario *Das lyrische dem Schein nach idealische Gedicht...*, in KNAUPP, p. 104.

¹⁵ F. Hölderlin, *Scritti di estetica*, cit., pp. 103-04, KNAUPP, II, p. 84.

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ *Ivi*, p. 107, KNAUPP, II, p. 87.

¹⁸ *Ivi*, p. 103, KNAUPP, II, p. 83.

¹⁹ *Ivi*, p. 107, KNAUPP, II, p. 87.

²⁰ Per una diversa declinazione di queste stesse tematiche, non più in senso poetologico, bensì nel senso di una filosofia della storia, cfr. l'importantissimo saggio hölderliniano *Das untergehende Vaterland...*, in KNAUPP, II, p. 72 ss., composto dal poeta a ridosso della scrittura della sua opera tragica (anch'essa rimasta frammentaria) *La morte di Empedocle*. L'interessante studio di J. Kreuzer, *Erinnerung...*, cit., si occupa appunto di indagare le connessioni teoriche tra *Das untergehende Vaterland...* e *Wenn der Dichter einmal...*

²¹ Unità tematica che ricorda molto da vicino, per il modo in cui Hölderlin la intende, quell'«unità qualitativa», l'«unità del tema in un'opera teatrale, in un discorso, in una favola», di cui parla Kant nel fondamentale paragrafo 12 della *Critica della ragione pura*. Cfr. I. Kant, *Critica della ragione pura*, introduzione, traduzione e note di Giorgio Colli, Torino 1957, p. 140.

²² F. Hölderlin, *Scritti di estetica*, cit., p. 107, KNAUPP, II, p. 87.

²³ *Ivi*, p. 113, KNAUPP, II, p. 93.

²⁴ *Ivi*, p. 108, KNAUPP, p. 88.

²⁵ Cfr., per questo, *ibi*, pp. 119-20, KNAUPP, II, la *Anmerkung* alle pp. 89-90.

²⁶ *Ivi*, p. 112, KNAUPP, II, p. 93.

²⁷ Cfr. *ibi*, p. 120, KNAUPP, II, p. 89, *Anmerkung*.

²⁸ *Ivi*, p. 110, KNAUPP, II, p. 91. Ch. Jamme, autore insieme a F. Völkel del fondamentale *Hölderlin und der deutsche Idealismus* (Stuttgart 2003, 4 voll.), accosta a questo punto del *Wenn der Dichter...* hölderliniano il passaggio schellinghiano dalla *Einleitung* alle *Ideen zu einer Philosophie der Natur* (*Introduzione alle Idee per una filosofia della natura*, del 1797, verosimilmente note a Hölderlin), in cui Schelling individua nel movimento dell'uomo che pone se stesso in opposizione alle cose esterne il primo passo dell'autentica filosofia. Schelling scrive precisamente: «Non appena l'uomo si pone in opposizione con il mondo esterno [...] è fatto il primo passo verso la filosofia», F. W. J. Schelling, *Introduzione alle Idee per una filosofia della natura*, in Id., *L'empirismo filosofico e altri scritti*, a cura di G. Preti, Firenze 1967, p. 3, cit., p. 3 (il testo tedesco è in F. W. J. Schelling, *Historisch-Kritische Ausgabe*, cit., 5, p. 71).

²⁹ Il riferimento principale per l'io-poeta resta e deve sempre restare il suo mondo, la sfera sua propria, all'interno della quale egli si trova a compiere la sua esperienza di vita. Infatti, se egli non poeta di sé e su di sé, la sua poesia sarà priva di verità, solidità e autenticità, come si è detto all'inizio di questo commento discutendo della *Bedeutung* e della *Begründung*. Solo che, come ci suggerisce Hölderlin qui, il riferimento al proprio mondo non può essere immediato né tanto meno così forte, che da esso non si possa astrarre. La contrapposizione armonica a una sfera scelta liberamente, diversa dal mondo e dalla condizione propria, serve appunto per confermare all'io la sua libertà nel mondo, cioè la sua natura di individualità poetica armonicamente opposta.

³⁰ *Ivi*, p. 115, KNAUPP, p. 96.

³¹ *Ivi*, p. 113, KNAUPP, pp. 94-95.

³² *Ivi*, p. 98, KNAUPP, p. 77.

³³ Cfr. *ivi*, l'intera parte contenuta tra le pp. 98-99, KNAUPP, II, pp. 77-78.

³⁴ «Anche la materia [...], come lo spirito, deve essere fatta propria dal poeta e trattata con libero interesse, una volta che essa sia presente in tutto il suo impianto, una volta che l'impressione da essa prodotta sul poeta, quel piacere primo che potrebbe anche essere casuale, è stata indagata ed è stata riconosciuta conforme allo scopo per cui lo spirito si riproduce in se stesso e in altro, in virtù della sua recettività all'elaborazione dello spirito e della sua efficacia», *ivi*, p. 119, KNAUPP, II, pp. 78-79.

³⁵ Sul concetto di recettività della materia, cfr. E. Buddeberg, *Hölderlins Begriff des Receptivität des Stoffs*, cit., che, in una ricostruzione di ampio respiro della riflessione estetica e poetologica del periodo homburgese-stuttgartiano di Hölderlin, vede raccogliersi nell'unica istanza della resa del *Lebendiges in der Poesie* i tre diversi punti cardine di quegli anni: «1. das Zurücktreten der metaphysischen Stimmung; 2. die Richtung auf das Besondere und Konkrete; 3. die Konfrontierung mit dem Stoff», (p. 178).

³⁶ F. Hölderlin, *Scritti di estetica*, cit., p. 99, KNAUPP, II, p. 79.

³⁷ *Ivi*, p. 117, KNAUPP, II, p. 99.

³⁸ *Ibid.* Sullo sfondo di questa notazione hölderliniana circa la necessaria autonomia e indipendenza del poeta all'atto della produzione del suo linguaggio, torna ad emergere tutta la complessa questione dell'influenza dei modelli antichi sui poeti contemporanei. Come abbiamo visto, infatti, nello scritto del 1797 *Sul punto di vista da cui dobbiamo considerare l'antichità* Hölderlin mette in guardia i moderni dall'incondizionata imitazione degli antichi. La loro esemplare perfezione, infatti, potrebbe agire sulla viva vena creativa dei moderni sino ad annientarla e disperderne l'originario impulso formativo. Cfr. *ivi*, pp. 68-69, KNAUPP, II, pp. 62-64.

³⁹ *Ivi*, p. 115, KNAUPP, II, p. 97.

⁴⁰ In KNAUPP, II, p. 913.

⁴¹ F. Schiller, *L'educazione estetica dell'uomo*, tr. it. cit., pp. 133-35.

⁴² Cfr. H.-G. Pott, *Schiller und Hölderlin. Studien zur Ästhetik und Poetik*, Frankfurt am Main - Wien 2002, specialmente il primo saggio, *Schiller und Hölderlin. Die Neuen Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen*, alle pp. 7-27. Di Pott, su Schiller e i *Briefe* sull'educazione estetica dell'uomo, cfr. anche, *Die schöne Freiheit. Eine Interpretation zu Schillers Schrift „Über die ästhetische Erziehung des Menschen in eine Reihe von Briefen“*, München 1980.

⁴³ Cfr. a proposito KNAUPP, II, p. 595-96, lettera di Hölderlin a Schiller del 4 settembre 1795.

⁴⁴ Nota a questo proposito U. Tschierke nel suo testo su Schiller, *Vernunftkritik und ästhetische Subjektivität. Studien zur Anthropologie Friedrich Schillers*, Tübingen 1988, alla p. 256: «Kein hinweisendes Beispiel aus der empirischen Welt kann die Idee von Spiel und Schönheit je hinreichend erläutern, da sie ins unerforschliche Gebiet des rein Übersinnlichen übergangen ist und mit der moralischen Idee der Freiheit das Schicksal teilt, sich jeder Schematisierung zu entziehen», parlando perciò, coerentemente a queste indicazioni di Schiller, di un «postulato della bellezza».

⁴⁵ V. L. Waibel, *Fichte und Hölderlin*, cit., specialmente pp. 289-353.

⁴⁶ In F. Hölderlin, *Scritti di estetica*, cit., p. 98, KNAUPP, II, p. 77.

⁴⁷ *Ibid.*

⁴⁸ Hölderlin assiste a Jena alla esposizione della parte teoretica e, successivamente, della parte pratica della *Grundlage der gesamten Wissenschaftslehre* fichtiana, tra la fine del 1794 e i primi mesi del 1795; rende conto di quest'esperienza agli ex compagni dello *Stift*, Hegel e Schelling, prima che questi venissero direttamente in contatto, per loro conto, col testo di Fichte.

⁴⁹ Il ragionamento apagogico consiste essenzialmente della mossa inferenziale per cui, da certi dati osservati (nel caso fichtiano della *Grundlage*: dalla osservazione della esistenza di un Io finito identico a se stesso), si passa alla supposizione di un principio generale che li spieghi (ancora nel caso di Fichte, alla supposizione della *Forderung* dell'Io all'infinità, appunto costitutivamente inappagabile). Kant discute del procedimento dimostrativo per apagogia nella *Dottrina del Metodo* nella *Critica della ragione pura*, precisamente nel paragrafo dedicato a *La disciplina della ragione pura rispetto alle sue dimostrazioni* (in I. Kant, *Critica della ragion pura*, a cura di P. Chiodi, Torino 1967, B 818-A 790, pp. 597-601).

⁵⁰ J. G. Fichte, *Grundlage der gesamten Wissenschaftslehre*, tr. it. cit., p. 527.

⁵¹ Il paragrafo 5 della *Grundlage*, stando alla lettura di V. L. Waibel, ha esplicitamente risentito delle critiche arrivate a Fichte dal suo precocissimo allievo Hölderlin, già nell'inverno tra 1794 e 1795. Cfr. V. L. Waibel, *Hölderlin und Fichte*, cit., p. 53 ss.; per le critiche hölderliniane a Fichte, cfr. soprattutto la lettera di Hölderlin a Hegel del 26 gennaio del 1795, da Jena, in KNAUPP, II, pp. 567-69.

⁵² J. G. Fichte, *Grundlage der gesamten...*, tr. it. cit., p. 529.

⁵³ *Ivi*, p. 535. Quando l'io si rende conto delle sue due opposte istanze, allora ha raggiunto il suo fondamento ultimo, la sua destinazione. Scrive Fichte: «il fondamento ultimo di ogni coscienza è un'azione reciproca dell'io con se stesso per mezzo di un non-io che va considerato da diversi lati», *ibi*, p. 551.

⁵⁴ *Ivi*, p. 537.

⁵⁵ F. Hölderlin, *Scritti di estetica*, p. 53, KNAUPP, II, p. 50.

⁵⁶ Si legga, sulla questione dell'opposizione e del contrasto, necessari al guadagno della percepibilità, il seguente passaggio dalla lettera al fratello Karl del 13 aprile 1795, che Hölderlin probabilmente ricopia dagli appunti di una lezione di Fichte, in KNAUPP, II, pp. 578-79.

⁵⁷ Cfr. su questo P. Reisinger, *Hölderlins poetologische Poetologie, oder: Die Bedingungen der Möglichkeit zur ästhetischen Interpretation von Poesie*, cit., soprattutto alla p. 43 ss.

⁵⁸ È quello che Hölderlin chiama rivolgimento categorico o *catastrofe*.

⁵⁹ L'io e il non-io, secondo quanto afferma Fichte nella *Grundlage*, sono legati tra loro in base al fatto che, secondo la regola della determinazione reciproca, il *quantum* di passività posto nel non-Io è sempre identico al *quantum* di attività (op)-posto nell'Io e viceversa. Cfr., per questo, tra gli altri luoghi, J. G. Fichte, *Grundlage der gesamten...*, tr. it. cit., p. 257.

⁶⁰ *Ivi*, p. 217 ss.

⁶¹ Hölderlin, nella *Verfabrungsweise*, opera questa trasposizione nell'ambito estetico-poetologico dei principi trascendentali della fichtiana *Dottrina della scienza* anche risentendo dell'esempio schilleriano nei *Briefe* sull'educazione estetica. Tuttavia, nell'utilizzare così ampiamente la filosofia fichtiana per le proprie riflessioni di carattere estetico-poetologico, possiamo anche pensare che Hölderlin abbia colto l'"esteticità", la forte versatilità estetica del pensiero fichtiano, quale sarebbe emerso solo successivamente ai critici del pensiero di Fichte (Fichte di per sé, infatti, non si occupa mai sistematicamente di tematiche estetiche, né è autore di alcuna precisa teoria estetica). Cfr. in merito, ad esempio, L. Pareyson, in *L'estetica di Fichte*, in *L'estetica dell'idealismo tedesco*, Torino 1950, poi pubblicato separatamente, a cura di C. Amadio, Napoli 1997.

⁶² In KNAUPP, II, p. 569. Cfr. a proposito V. Waibel nel suo volume *Hölderlin und Fichte*, cit., alle pp. 117-97.

⁶³ «La mediatezza del porre (come si mostrerà per l'avvenire: la legge della coscienza: nessun soggetto senza un oggetto, nessun oggetto senza un soggetto), ed essa sola, fonda l'essenziale essere-contrapposto dell'io e del non-io e, con ciò, tutta la realtà tanto del non-io quanto dell'io», in J. G. Fichte, *Grundlage der gesammten...*, tr. it. cit., p. 339.

⁶⁴ Cfr. Ivi, p. 325.

⁶⁵ Molto significativamente, alla p. 329 di J.G. Fichte, *Grundlage der gesammten...*, tr. it. cit., la forma caratteristica dello scambio reciproco nella capacità di produrre effetti è definita *una sorgere attraverso un trapassare (un divenire attraverso uno scomparire)*: Hölderlin avrà certo avuto in mente questo passaggio per la stesura del suo saggio *Das Werden im Vergeben*, dove essa ricorre quasi letteralmente.

⁶⁶ «Questo concetto di relazione reciproca e tutta la sua importanza trovano eccellente spiegazione nei *Fondamenti dell'intera dottrina della scienza* di Fichte», in F. Schiller, *Briefe...*, tr. it. cit., p. 117.

⁶⁷ Cfr. soprattutto il monologo di Franz Moor nella scena prima dell'atto secondo dei *Masnadieri*, in cui Franz, forte della consapevolezza che tra spirito e corpo c'è un nesso ineliminabile, cerca di indebolire sino alla morte il corpo del vecchio padre provocandogli un grande dolore spirituale: «I filosofi e medici mi insegnano che gli stati d'animo si armonizzano in accordo perfetto con i moti dell'organismo. Le sensazioni del podagroso si accompagnano costantemente alle dissonanze delle vibrazioni meccaniche. Le passioni maltrattano la forza vitale; lo spirito sovraccarico fa crollare al suolo la sua armatura... E allora?... Chi sapesse appianare alla morte la strada verso la sede della vita: rovinare il corpo movendo dallo spirito. Un'opera originale!», in F. Schiller, *Teatro*, cit., p. 37.

⁶⁸ H.-G. Pott., *Schiller und Hölderlin. Studien zur Ästhetik und Poetik*, cit., *passim*.

⁶⁹ F. Schiller, *Briefe...*, tr. it. cit., p. 103 ss.

⁷⁰ È dubbio che Schiller conoscesse e utilizzasse il concetto di *Trieb* in senso categoriale prima dell'incontro con la dottrina di Fichte: le *Lezioni sulla missione del dotto* (1794, tr. it. a cura di G.P. Marotta, Bergamo 1969) hanno un ruolo cruciale per la precisa semantizzazione del termine. Come rileva L. Pareyson nel suo contributo critico sulla questione, ancora nel 1793, in una lettera dell'11 novembre del 1793, Schiller mostra di intendere il *Trieb*, impulso, in senso puramente sensibile. Scrive infatti: «L'uomo, in quanto essere sensibile, viene guidato da impulsi, che sono impegnati senza interruzione a sottomettere la sua natura razionale» e ancora: «Questa potenza cieca della natura in lui, questa potenza meramente sensibile non si ha soltanto il diritto, ma l'obbligo di spezzarla» (appunto, la potenza dei *Triebe*). Oltre che l'influenza di Fichte, per l'attribuzione al termine *Trieb* del significato di impulso originario e strutturale dell'animo umano, Schiller ha verosimilmente tratto giovamento anche dagli scritti di Reinhold, che ha un ruolo importante nell'avvicinamento di Schiller a Kant. Per tutto questo, si veda L. Pareyson, *Etica ed estetica in Schiller*, cit., soprattutto il capitolo dedicato alle *Lettere sull'educazione estetica dell'uomo*.

⁷¹ F. Schiller, *Briefe...*, tr. it. cit., p. 117.

⁷² Cfr., per il concetto di "dominio", nella sua differenza rispetto a quello di "territorio", I. Kant, nell'*Introduzione* alla *Critica della capacità di giudizio*, tr. it. cit., pp. 81-82. Un rapporto analogo a quello qui descritto per intelletto e ragione in Kant, sussiste anche tra i due *Triebe*, formale e materiale, in Schiller. Su questo punto, cfr. U. Tschierke, *Vernunftkritik und ästhetische Subjektivität*, cit., p. 250.

⁷³ F. Schiller, *Briefe...*, tr. it. cit., p. 117.

⁷⁴ Sulla medesima questione Schiller si era soffermato anche in *Über Anmut und Würde* (1793), *Su grazia e dignità*, con esplicita presa di posizione nei confronti del rigorismo kantiano. Cfr. la nota di Kant, in risposta alle considerazioni schilleriane, in *La religione nei limiti della semplice ragione* (in I. Kant, *Scritti di filosofia della religione*, a cura di G. Riconda, Milano 1989, pp. 80-81), che vale, tra l'altro, a conferire moltissima visibilità (oltre tutto, in modo piuttosto inaspettato) alle posizioni filosofiche di Schiller.

⁷⁵ F. Schiller, *Briefe...*, tr. it. cit., p. 121.

⁷⁶ Ivi, p. 127. Dal confronto con Fichte deriva a Schiller una precisione e un rigore sistematico che la sua dottrina prima non aveva: Fichte non ha «ispirato il contenuto della dottrina schilleriana, ma [...] contribuito soltanto a migliorarne l'espressione filosofica, fornendola del prezioso strumento di nuovi concetti filosofici singolarmente adatti ad esprimere sistematicamente ciò che Schiller intendeva affermare, concetti di cui Schiller ebbe il merito di scorgere la singolare convenienza con i propri intenti», L. Pareyson, *Etica ed estetica in Schiller*, cit., p. 271.

⁷⁷ F. Schiller, *Briefe...*, tr. it. cit., p. 127.

⁷⁸ Ivi, p. 129.

⁷⁹ *Ibid.*

⁸⁰ Ivi, p. 133.

⁸¹ *Ibid.*

⁸² Ivi, p. 131.

⁸³ Cfr. L. Pareyson, *Estetica ed etica...*, cit., p. 285: «il senso profondo del pensiero di Schiller è che, se è vero che il passaggio dallo stato fisico a quello morale è reso possibile solo dallo stato estetico, non è meno vero che il passaggio dallo stato estetico allo stato morale non è più un passaggio ulteriore, giacché lo stato estetico è mediatore solo il quanto finale e conclusivo, e quindi già comprensivo di quello morale».

⁸⁴ F. Schiller, *Briefe...*, tr. it. cit., p. 221.

⁸⁵ Ivi, p. 143.

⁸⁶ La ricerca di una "oggettività" della bellezza aveva guidato Schiller nella stesura dei *Kallias-Briefe* (cfr. F. Schiller, *Kallias oder über die Schönheit*, in Id., *Kallias oder über die Schönheit. Über Anmut und Würde*, Stuttgart 2006, pp. 5-65, tr. it. a cura di A. Negri, in F. Schiller, *Lettere sull'educazione estetica dell'uomo. Callia o della bellezza*, Roma 1993), rimasti poi interrotti, nei quali la bellezza (nel tentativo di fornirne una definizione che non fosse né soggettivo-sensibile come quella di Burke, né soggettivo-razionale come quella di Kant, né oggettivo razionale come quella di Baumgarten) è definita come *analogon* estetico della libertà trascendentale kantiana. Cfr. a proposito U. Perone, in *Schiller. La totalità interrotta*, Milano 1982, alla p. 127.

⁸⁷ La questione della bellezza può infatti mettere in imbarazzo il filosofo metafisico, ma non il filosofo trascendentale, il quale, sostiene Schiller, «non si prodiga in nessun modo per illustrare la possibilità delle cose, piuttosto si accontenta di fissare le conoscenze da cui si comprende la possibilità dell'esperienza», F. Schiller, *Briefe...*, tr. it. cit., p. 165. In relazione all'idea schilleriana dello spazio estetico (dello spazio della bellezza) come condizione di possibilità di un'umanità autentica, più nel senso della ripresa del problema kantiano della *Trennung* tra dimensione della necessità naturale-sensibile e dimensione della libertà, che nel senso di una «diagnosi circa i caratteri propri della modernità», cfr. la lettura offerta da F. Desideri in *«Freiheit in der Erscheinung»: spazio estetico e genesi della coscienza in Schiller*, cit.

⁸⁸ Cfr. E. Buddeberg, *Hölderlins Begriff...*, cit., p. 178.

⁸⁹ Cfr. F. Hölderlin, *Scritti di estetica...*, cit., p. 137, KNAUPP, II, p. 309. Sulla ripresa in epoca moderna del concetto greco di *mechanè*, cfr. P. Hadot, *Il velo di Iside*, cit., p. 92 e pp. 99-104.

⁹⁰ Su Isaac von Sinclair, cfr. R. Bodei, *Un documento sulle origini dell'idealismo. Le Note filosofiche di Isaac von Sinclair*, "Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa", cit., con indicazioni anche di carattere biografico; H. Hegel, *Isaac von Sinclair zwischen Fichte, Hölderlin und Hegel. Ein Beitrag zur Entstehung der idealistischen Philosophie*, Frankfurt am Main 1971; sul testo dello *Über die dichterische Composition überhaupt, und über Lyrische insbesondere*, cfr. Y. Gauthier, *L'Arc et le Cercle. L'essence du langage chez Hegel et Hölderlin*, Bruxelles-Paris-Montreal 1969, soprattutto le pp. 100-108, ma in generale tutto il capitolo III. Il testo dello *Über die dichterische Composition überhaupt, und über Lyrische insbesondere* è riportato nella edizione Hellingrath delle opere di Hölderlin, dalla quale si cita: F. Hölderlin, *Sämtliche Werke*, a cura di von Hellingrath, Berlin 1923, 3 voll., III vol., a cura di L. Von Pigenot, alle pp. 569-89.

⁹¹ È pressoché certo che Sinclair fosse a conoscenza della scrittura hölderliniana della *Verfabrungsweise*, dal momento che, tra il 1798 e il 1800, i due si frequentarono assiduamente e Hölderlin fu per lungo tempo ospite di Sinclair nella sua casa di Homburg. H. Hegel, in *Isaac von Sinclair zwischen...*, cit., dà un elenco minuzioso delle concordanze a livello terminologico-concettuale tra il testo di Sinclair e la *Verfabrungsweise* di Hölderlin: sono comuni, ad esempio, i concetti di *Begeisterung, Leben, Ideal, Reproduktion, Grund, Ton, Charakter, Stil, Empfindung* ecc. (*ibi*, p. 171).

⁹² «L'accordo con se stessi e con il mondo, la pace che è più alta di ogni ragione, che appare all'uomo come il compito infinito della sua vita, si realizza per lui, quando egli percepisce l'ideale della bellezza. In questo sentimento scompare la scissione, che è presente nella sua vita, lo spirito e il senso si conciliano. Egli sente una vita completamente libera, indipendente, autonoma, che appare non essere in rapporto con null'altro, una in se stessa, una vita nella vita. Si potrebbe chiamare questa condizione un essere-vita. Soltanto lo spirito vivifica l'uomo, in questo senso si chiama entusiasmo», in I. von Sinclair, *Über die dichter-*

sche Composition überhaupt..., cit., pp. 569-70. Si noti l'affinità tra l'esordio di questo testo di Sinclair e la Vorrede alla Vorletzte Fassung dell'Hyperion, anche con riprese letterali, da parte di Sinclair, del testo hölderliniano: cfr. F. Hölderlin, *Scritti di estetica...*, cit., p. 55, KNAUPP, I, p. 558.

⁹³ «L'artista esibirà questo entusiasmo, tanto infinitamente così come esso gli si è manifestato, attraverso l'espressione, il linguaggio, che abbraccia la totalità della vita», ivi, pp. 571-72.

⁹⁴ «occorre distinguere nell'entusiasmo un elemento puro, interiore, e uno finito, limitante, i quali, per il fatto di stare in contraddizione l'uno con l'altro, portano con sé la tendenza all'espressione o alla riproduzione, a una coscienza più vivace. In ogni entusiasmo c'è un elemento interiore, che non esce fuori da se stesso, e un altro, uno esteriore, che invece determina la vita. Essi, in questo grado della coscienza artistica, vengono contrapposti l'uno all'altro. Quello si chiama l'ideale, questo, invece, l'oggetto», ivi, p. 573. L'elemento "interiore" dell'entusiasmo, che non esce mai da se stesso, è anche chiamato *das Darzustellende*, "ciò che sempre è ancora da rappresentare", mentre l'elemento finito, limitato e limitante, è la *Darstellung* vera e propria, cioè il componimento poetico.

⁹⁵ H. Hegel, in *Isaac von Sinclair zwischen...*, cit., soprattutto pp. 180-81.

⁹⁶ L'espressione «platonismo estetico» è utilizzata da K. Düsing nel suo contributo *Ästhetischer Platonismus bei Hölderlin und Hegel*, in *Homburg vor der Höhe in der deutschen Geistesgeschichte*, Stuttgart 1986, pp. 101-17 e poi ripresa da J. Kreuzer, nel suo *Hölderlins Kritik der intellektuellen Anschauung. Ueberlegungen zur einem platonischen Motiv, in Platonismus im Idealismus. Die platonische Tradition in der klassischen deutschen Philosophie*, München 2003, alle pp. 119-37.

⁹⁷ Cfr. I. Kant, *Critica della capacità di giudizio*, cit., §§ 75-76-77. Cfr., in merito, X. Tilliette, *L'intuizione intellettuale da Kant a Hegel*, ed. it. ampliata e aggiornata rispetto all'originale fr., tr. di G. Losito, rev. di F. Tomasoni, Brescia 2001, nei capp. dedicati specificamente a Kant.

⁹⁸ Sulla questione dell'intuizione intellettuale, anche con riferimento al rapporto tra questo filosofema e quello di sensazione trascendentale in Hölderlin, si vedano soprattutto: X. Tilliette, *L'intuizione intellettuale da Kant a Hegel*, cit.; J.-F. Courtine, *De l'intuition intellectuelle à la sensation transcendente*, in *Le transcendantal et le spéculatif dans l'idealisme allemand*, a cura di J.-C. Goddard, Paris 1999, pp. 98-112; G. Giannetto, *Pensiero e disegno. Leibniz e Kant*, Napoli 1990, specialmente le parti su Kant; G. Augello, *Forme e metafore dell'intuizione in F. Hölderlin*, cit.; G. Kleefeld, *Rückkehr zur Sinnlichkeit: Über Hölderlins Begriff der transzendentalen Empfindung*, cit.; J. Kreuzer, *Hoelderlins Kritik der intellektuellen Anschauung. Ueberlegungen zur einem platonischen Motiv*, cit.; M. Frank, *«Intellektuelle Anschauung». Drei Stellungnahmen zu einem Deutungsversuch von Selbstbewußtsein: Kant, Fichte, Hölderlin, Novalis*, in *Die Aktualität der Frühromantik*, a cura di E. Belher e J. Hörisch, Paderborn 1987, pp. 96-126; T. Griffero, *Intuizione intellettuale e intuizione estetica: dalla teoria alla visio beatifica*, "Paradosso", III, 9, 1994, ripreso in *Cosmo, Arte, Natura. Itinerari schellingiani*, Torino 1995, pp. 61-79. Il termine *Empfindung*, sensazione, non è assunto sempre con lo stesso significato all'interno dei vari scritti hölderliniani. Può essere utile fissare che cosa intende Kant per "intuizione" e "sensazione": l'"intuizione" (*Anschauung*) è la rappresentazione oggettiva immediata dell'oggetto, distinta dalla "sensazione" (*Empfindung*), che è il semplice dato sensibile non elaborato, e dal concetto, che è rappresentazione mediata dell'oggetto. La sensazione è effetto di una azione esercitata sulla facoltà recettiva del soggetto ed è puramente passiva; l'intuizione è già invece un primo modello di organizzazione spontanea del materiale pervenuto attraverso la sensibilità. Nella *Critica della capacità di giudizio*, al § 3, Kant distingue, inoltre, tra *Empfindung* e *Gefühl*: «noi intendiamo con la parola "sensazione" (*Empfindung*) una rappresentazione oggettiva dei sensi; e per non correre sempre il pericolo di venire fraintesi, vogliamo chiamare col nome, peraltro abituale, di "sentimento" (*Gefühl*) ciò che non può restare sempre solo soggettivo [...]. Il colore verde dei prati rientra nella sensazione oggettiva [...]; la sua gradevolezza, invece, nella sensazione soggettiva», tr. it. cit., p. 157.

⁹⁹ Anziché soltanto due: sensibile umana e intellettuale divina.

¹⁰⁰ In I. Kant, *Critica della ragion pura*, tr. it. cit., pp. 172-73.

¹⁰¹ Ivi, p. 346.

¹⁰² Cfr. ivi, § VII della *Einleitung*, tr. it. cit., p. 125.

¹⁰³ F. Desideri, in *Il passaggio estetico*, cit., alla p. 106. Sulla questione, cfr. l'intero capitolo III del volume, *Dell'affinità tra coscienza estetica e sapere pratico. A partire dal § 9 della Critica della facoltà di giudizio*, alle pp. 97-128.

¹⁰⁴ In G. W. F. Hegel, *Epistolario*, cit., p. 107.

¹⁰⁵ Cfr. X. Tilliette, *L'intuizione intellettuale da Kant a Hegel*, cit., specialmente capp. II e III.

¹⁰⁶ Come esposto nei fondamentali §§ 16-17-18 della *Critica della ragion pura*, la *Selbstbewusstseins* accade, in Kant, nell'atto dell'"appercezione originaria", che consente all'intelletto di cogliersi nella sua originaria attività sintetica, nella sua spontaneità e vitalità, di rendersi trasparente a se stesso percependosi puramente come "vita": cfr. I. Kant, *Critica della ragion pura*, cit., p. 162. Nell'appercezione originaria Kant pone il cogliimento, da parte dell'intelletto, di se medesimo in quanto «viva» funzione unificante delle rappresentazioni.

¹⁰⁷ «Chiamo intuizione intellettuale questo intuire se stesso attribuito al filosofo nel compimento dell'atto da cui sorge per lui l'Io. Essa è la coscienza immediata che io agisco e di che cosa io agisco, è ciò grazie a cui io so qualcosa, perché sono io a farlo. Non si può dimostrare mediante concetti che una tale facoltà dell'intuizione intellettuale si dia, né sviluppare da concetti che cosa essa sia. Ciascuno deve trovarla immediatamente in se stesso, oppure non imparerà mai a conoscerla. [...] Io non posso fare neanche un passo, muovere una mano o un piede, senza l'intuizione intellettuale della mia autocoscienza in queste azioni», in J. G. Fichte, *Seconda introduzione alla dottrina della scienza*, in *Scritti sulla dottrina della scienza. 1794-1804*, cit., pp. 391-92 (testo tedesco in GA, I, 4, pp. 216-17). La *Seconda introduzione alla dottrina della scienza* viene pubblicata a Jena e a Leipzig da Fichte tra 1797 e 1798 sul "Philosophisches Journal einer Gesellschaft Teutscher Gelehrten", alla cui direzione Fichte era stato chiamato dal suo fondatore Niethammer. I rapporti amichevoli tra Hölderlin e Niethammer, benché Hölderlin in quel periodo risiedesse non più a Jena ma a Francoforte, e l'interesse costante per la filosofia fichtiana, lasciano supporre che i due testi fossero noti al poeta.

¹⁰⁸ Il riferimento è all'ottava delle schellinghiane *Lettere su dommatismo e criticismo* (apparso tra il 1795 e il 1796 sul "Philosophisches Journal einer Gesellschaft Teutscher Gelehrten", di cui Fichte e Niethammer erano insieme alla guida), che vale a mettere in luce la distanza – meglio: l'opposizione speculare – tra la concezione fichtiana in merito all'intuizione intellettuale e quella schellinghiana. Cfr. F. W. J. Schelling, *Lettere filosofiche su dommatismo e criticismo*, a cura di G. Semerari, Firenze 1958 (in F. W. J. Schelling, *Kritische-Historische Ausgabe*, cit., 3).

¹⁰⁹ F. Hölderlin, *Iperione*, traduzione a cura di G. V. Amoretti, Milano 2004⁶, p. 29, corsivi miei (in KNAUPP, I, p. 615).

¹¹⁰ Cfr. F. Hölderlin, *Scritti di estetica...*, cit., p. 52, KNAUPP, II, p. 49.

¹¹¹ Cfr. KNAUPP, II, p. 595.

¹¹² Cfr. vi, p. 614.

¹¹³ F. Hölderlin, *Scritti di estetica...*, cit., p. 113, KNAUPP, II, p. 49. R. Bodei, in F. Hölderlin, *Sul tragico*, Milano 1980, p. 18, coglie in queste parole di Hölderlin un riferimento polemico alla filosofia schellinghiana: in particolare, all'uso del concetto di intuizione intellettuale all'interno del *Sistema dell'idealismo trascendentale* di Schelling, opera pressoché contemporanea al saggio *Über die Verfahrungsweise* e della quale Hölderlin era verosimilmente a conoscenza (il *Sistema* di Schelling è pubblicato alla fine di marzo del 1800, a Jena; la *Verfahrungsweise* è composta nei primi mesi del 1800).

¹¹⁴ F. Hölderlin, *Scritti di estetica...*, cit., p. 113, KNAUPP, II, pp. 94-95.

¹¹⁵ Ivi, p. 114, KNAUPP, II, p. 95.

¹¹⁶ Cfr., su questo, F. Lönker, *Welt in der Welt...*, cit., p. 138. J.-F. Courtine, in *De l'intuition intellectuelle à la sensation transcendente...*, cit., alla p. 108, parla di trascendentalità della *Empfindung* nei termini di «une expérience fondamentale au fondement de toutes les relations possibles à un monde» e sottolinea come il termine "trascendentale", nel caso della *Empfindung*, non si lasci sostituire con quello di "intellettuale", come accade invece in Schelling nelle pagine conclusive del *Sistema dell'idealismo trascendentale*. Questa *Empfindung*, una dilatazione dell'esperienza coscienziale del poeta, è in certo modo una capacità di sentire *tutto in tutte le maniere*; con le parole di F. Pessoa, in *Il passaggio delle ore. Ode sensazionista*: «Sentire tutto in tutte le maniere, / vivere tutto da tutte le parti, / essere la stessa cosa in tutti i mondi possibili allo stesso tempo, / realizzare in sé tutta l'umanità di tutti i momenti / in un solo momento diffuso, profuso, completo e distante. // [...] Mi sono moltiplicato per sentirmi, / per sentirmi ho dovuto sentir tutto, / sono straripato, / non ho fatto altro che trabocarmi, / mi sono spogliato, mi sono dato, / e in ogni angolo della mia anima c'è un altare a un dio differente», in F. Pessoa, *Poesie di Álvaro de Campos*, a cura di M. J. de Lancastre, tr. it. di A. Tabucchi, Milano 1993, pp. 129-69.

¹¹⁷ Così Schelling, nelle *Lettere su dommatismo e criticismo*: «Questa intuizione intellettuale avviene quando cessiamo di essere oggetti per noi stessi, quando, ritirati in noi stessi, il nostro io intuente è tutt'uno con quello intuito. In questo momento dell'intuizione spariscono per noi tempo e durata: noi non siamo nel tempo, ma il tempo – o piuttosto non il tempo, bensì l'eternità pura e assoluta è in noi [...] Noi ci svegliamo dall'intuizione intellettuale, come dalla condizione della morte», cit., pp. 62-73.

¹¹⁸ Ancora J.-F. Courtine scrive che l'intuizione intellettuale è rifiutata da Hölderlin perché troppo armonica, cioè troppo unilaterale, perché, conciliando troppo immediatamente, non consente di attingere quella *bestimmte wirkliche Unendlichkeit*, «l'infinità determinata e perciò effettiva, né mitica, né figurativa, né fittizia: l'infinito effettivo è quello che traspare nel sensibilità in cui si trova a incarnarsi, per così dire», cfr. J.-F. Courtine, *De l'intuition...*, cit., p. 106, traduzione mia. Sulla stessa linea J. Kreuzer, in *Hölderlins Kritik der intellektuellen Anschauung*, cit., alla p. 129, che legge nell'abbandono del filosofema dell'intuizione intellettuale il distanziamento, da parte di Hölderlin, dalle iniziali posizioni di platonismo estetico. In questo rifiuto dell'intuizione intellettuale l'argomentazione hölderliniana va nello stesso senso di quella hegeliana all'inizio della *Fenomenologia dello spirito*: la *intellektuelle Anschauung* è come una notte delle “vacche nere”, troppo immediata (“un colpo di pistola”), unilaterale e indifferenziata per risultare davvero efficace in quanto approccio all'assolutezza.

¹¹⁹ Si tratta infatti di una sostituzione, e non di un surrogato indebolito, come vorrebbe X. Tilliet, in *L'intuizione intellettuale da Kant a Hegel*, cit., alla p. 101. Tilliet, del resto, nel discutere la questione del ruolo della *transzendente Empfindung* nella *Verfahrungsweise*, scrive: «non vanno cercate troppe ragioni per sostituzioni e mutazioni, dovute a una deriva anarchica del pensiero e ad un trascinarsi verbale irrefrenabile» (*ibid.*), facendo dunque agire il presupposto della *Umnachtung* del poeta per spiegare le difficoltà d'intellegibilità della *Verfahrungsweise*.

¹²⁰ F. Hölderlin, *Scritti di estetica...*, cit., pp. 114-15, KNAUPP, II, p. 96.

¹²¹ Ivi, p. 118, KNAUPP, II, pp. 99-100.

¹²² In KNAUPP, II, p. 102.

¹²³ Per indicare il concetto di *Bedeutung*, significato, Hölderlin utilizza negli altri scritti poetologici anche i sinonimi *fondamento*, *intonazione fondamentale*, *accento*; espressioni sinonimiche per il concetto di *apparenza (Schein)* sono invece *carattere artistico e direzione*.

¹²⁴ Cfr. Platone, *Repubblica*, III, 393 b - 394 d, in Id., *Dialoghi politici. Lettere*, tr. it. di F. Adorno, 2 voll., vol. I, Torino 1988, pp. 370-71. Cfr., per tutto questo, P. Szondi, *Antico e moderno nell'estetica dell'età di Goethe*, a cura di R. Bodei, Milano 1995; Id. *Poetica e filosofia della storia*, a cura di F. Vercellone, Einaudi, Torino 2001.

¹²⁵ Cfr. Aristotele, *Poetica*, 1448 a, 20-25, tr. it. di G. Paduano, Roma-Bari 2001, p. 5.

¹²⁶ Cfr. *Briefwechsel zwischen Goethe und Schiller*, cit., p. 329, da Goethe a Schiller. Sulla ricezione di Aristotele in Germania, con specifico riferimento alla sua teoria della tragedia: M. Fuhrmann, *Die Rezeption der aristotelischen Tragödienpoetik in Deutschland*, in *Handbuch des deutschen Dramas*, cit., pp. 93-105.

¹²⁷ Conviene citare il passaggio per intero: «Da tempo ci è ormai chiaro che i generi si riferiscono a qualcosa che non appartiene soltanto alla letteratura. Ora vediamo chiaramente come stanno le cose. I concetti lirico, epico, drammatico sono [...] nomi della scienza della letteratura per delle possibilità fondamentali dell'esistenza umana e la lirica, l'epos e il dramma esistono soltanto perché gli ambiti dell'emozione, dell'immaginazione e della logica costituiscono l'essenza dell'uomo, sia come unità sia come successione, in cui si suddividono fanciullezza, giovinezza e maturità», in E. Staiger, *Grundbegriffe der Poetik* (1946), tr. it. a cura di A. Borsano Fiumi, *Fondamenti della poetica*, Milano 1979.

¹²⁸ In A. Mecacci, *Hölderlin e i greci*, cit.: «il genere poetico non è semplicemente un criterio orientativo ed euristico del testo letterario, ma la traduzione delle modalità esistenziali dell'uomo nel mondo», p. 86.

¹²⁹ F. Schiller, *Über naive und sentimentalische Dichtung*, cit., p. 67, tr. it. cit., p. 79-80.

¹³⁰ Ivi, pp. 74-75, tr. it. cit., p. 87.

¹³¹ Cfr. P. Szondi, *L'ingenuo è il sentimentale...*, cit., p. 75 ss.

¹³² I. Kant, *Critica della ragion pura*, cit., p. 149.

¹³³ Sul significato da attribuire ai toni, sulle differenze qualitative tra l'uno e l'altro, cfr. M. Corssen, *Der Wechsel der Töne in Hölderlins Lyrik*, “Hölderlin Jahrbuch”, 1951, pp. 19-49. Cfr. anche U. Gaier, *Der gesetzliche...*, cit., pp. 190-193 e L. Ryan, *Hölderlins Lehre...*, cit., pp. 11-18.

¹³⁴ In particolare, l'epico è metafora di forti aspirazioni, il lirico metafora di un sen-

timento continuo, il tragico è metafora di una intuizione intellettuale. Cfr. KNAUPP, II, p. 102.

¹³⁵ Cfr., a proposito, quanto nota E. Staiger, in *Fondamenti della poetica*, cit.: «Una poesia lirica [...] può, proprio perché è una poesia, essere non solo lirica. Essa prende parte, in diversi gradi e modi, a tutte le idee del genere e soltanto una preminenza della liricità ci determina a chiamare lirici i versi», alle pp. 145-46.

¹³⁶ In KNAUPP, II, pp. 101-02 e 108-09.

¹³⁷ In KNAUPP, II, p. 110. Come nota R. Ruschi, nel suo commento alla traduzione italiana degli scritti di estetica di Hölderlin, si tratta di una breve nota che, se «ben interpretata, forse racchiude l'essenza dell'estetica hölderliniana», in F. Hölderlin, *Scritti di estetica*, a cura di R. Ruschi, Milano 1996, p. 189.

¹³⁸ Come si legge nel *Fondamento generale dell'Empedokles*, «ogni poesia [...] deve scaturire dalla vita e dalla realtà poetica, dal mondo e dall'anima del poeta, perché altrimenti mancherebbe di veridicità, e niente può venire compreso e vivificato se non possiamo trasportare il nostro animo e la nostra esperienza in una materia estranea e analogica», in *La morte di Empedocle*, tr. it. cit., leggermente modificata, p. 209.

¹³⁹ Su questo, cfr. A. Mecacci, *Hölderlin e i greci*, cit., specialmente al cap. 2 (p. 57 ss.).

¹⁴⁰ Cioè la *Grundstimmung* del componimento tragico-drammatico.

¹⁴¹ Cfr. A. Mecacci, *Hölderlin e i greci*, cit., alla p. 95: «Il poema riproduce così attraverso l'alternanza dei toni (epico, lirico, tragico) la dimensione plurale dell'esistenza: si profila una caratterizzazione psico-antropologica del poetico e un radicamento poetico del comportamento umano. Il paradigma dell'*en diapheron eauto* è riproposto all'interno dell'uomo, l'incessante rimando tra centro e periferia, tra sfondo e primo piano, che caratterizza la costituzione della contingenza: il qui, l'ora, l'io». Sulla questione della mescolanza dei generi, ma da altra prospettiva, cfr. anche F. Schlegel, che definisce il romanzo, genere privilegiato dalla poesia romantica, come una «mescolanza di tutti i generi». Cfr. F. Schlegel, *Frammenti sulla poesia e sulla letteratura I*, sezione V, in Id., *Frammenti critici e poetici*, a cura di M. Cometa, Torino 1998, p. 119.

¹⁴² Sulla topica del numero sette il riferimento è verosimilmente al testo herderiano *Herder's Älteste Urkunde des Menschengeschlechts, 1774-76 (Il più antico documento del genere umano)*, notissimo all'epoca. Cfr. S. Metzger, in proposito, nel volume *Die Konjektur des Organismus. Wahrscheinlichkeitsdenken und Performanz im späten 18. Jahrhundert*, München 2002, specialmente dalla p. 355 ss.

¹⁴³ Sul concetto di *Stimmung*, cfr. L. Spitzer, *L'armonia del mondo. Storia semantica di un'idea*, Bologna 1967.

¹⁴⁴ Ecco un esempio di successione di toni, per il genere epico, quale esso risulta dagli scritti di Hölderlin (con la lettera maiuscola si indica il carattere d'arte, con la minuscola l'intonazione fondamentale): eroico / Ingenuo; ideale / Eroico, ingenuo / Ideale // ideale / Ingenuo, ingenuo / Eroico, eroico / Ideale, ideale / Ingenuo. Sono presenti, come si vede, tutti e tre i toni, secondo una successione che prende le mosse dal tono eroico, identificato come il tono di fondo del genere epico in generale; la materia specifica (cioè la sfera d'azione, la trama, il mondo particolare di vicende e personaggi cui si applica questa successione) dipende ogni volta dalla situazione specifica in cui si trova il poeta impegnato nella composizione, dal mondo che egli si trova dinnanzi e dal quale trae ispirazione per il proprio canto (in maniera sempre mediata). Tra terza e quarta coppia di toni, si colloca una *catastrofe* (il riferimento è ad Aristotele, *Poetica*, 1452, a 22-29, tr. it. cit., p. 23: un «rovesciamento al contrario dei fatti, sempre secondo necessità o verosimiglianza», anche chiamata *metabolè*, nel senso di “cambiamento”, “inversione”), che è l'*analogon* poeticizzato della sensazione trascendentale, guadagnata dal poeta nel suo procedere. Il fatto che la figura della *catastrofe* sia posta, tra terzo e quarto livello, *indifferentemente* sia per il genere lirico, sia per l'epico, sia per il tragico, conferma la nostra ipotesi di una sorta di “interiorizzazione” del tragico, in Hölderlin, che, da genere privilegiato per dire il *Lebendiges*, si fa adesso, “dimensione” tragica, il cui attraversamento è *sempre* necessario, per qualsiasi poeta che intenda comporre, a qualsiasi genere appartenga la sua poesia. La *catastrofe*, infatti, a partire almeno dalla *Poetica* di Aristotele, era considerata *tipica*, in particolare, della forma tragico-drammatico.

¹⁴⁵ Cfr. in merito U. Gaier, *Hölderlin. Eine Einführung*, cit., soprattutto pp. 256-66.

¹⁴⁶ Le teorie dell'alternanza dei toni sono il culmine e il punto di approdo della poetologia di Hölderlin. Rilevando la presenza, negli scritti poetologici hölderliniani, di termini in generale appartenenti alla sfera semantica del “musicale” (i termini *Ton*, *Auslösung*, il numero di sette per i toni in successione nelle poesie, le ultime righe del frammento *Über*

die Verfabrungsweise, dove compaiono il termine *Wohlklang* e l'espressione *der Wechsel des Hellen und Leisern*, l'«alternanza di limpido e somnesso»), alcuni critici hanno posto la questione del ruolo della componente musicologica nella poetologia di Hölderlin e, in generale, del rapporto tra la sua poesia e la musica. Cfr. U. Gaier, in *Hölderlin-Texturen 3*, pp. 185-208; J. H. Donelan, *Hölderlin's Poetic self-Consciousness*, «Philosophy and Literature», 26, 2002, pp. 124-41; J. Link, in *Hölderlin-Rousseau. Retour inventif*, Paris 1995; J. Kreuzer, *Tönende Ordnung der Welt: über die Musik in Hölderlins Lyrik*, in *Hölderlin und die Moderne: eine Bestandsaufnahme*, Tübingen 1995.

¹⁴⁷ Cfr. J. Kreuzer, *Erinnerung...*, cit., pp. 5-6.

¹⁴⁸ S. Metzger, *Die Konjektur des Organismus...*, cit., p. 357. Lo stesso Ryan, che pure scrive un testo appositamente dedicato a verificare l'applicazione delle leggi nelle poesie (J. L. Ryan, *Hölderlins Lebre...*, cit.) è piuttosto cauto sull'argomento (ivi, p. 4). Precede invece con maggior sicurezza U. Gaier, che nel suo volume (*Der gesetzliche...*, cit.) svolge un'analisi minuziosa, secondo l'unica e identica alternanza dei sette toni, in un numero molto ampio di opere poetiche hölderliniane, a partire da quelle del periodo di Francoforte (1796) sino ai frammenti innci dei primi anni dell'Ottocento (cfr. ivi, p. 2, p. 174).

¹⁴⁹ Cfr. C. Hamlyn, *The Philosophy of Poetic Form. Hölderlin's Theory of Poetry and the Classical German Elegy*, in *The Solid Letter. Readings of Friedrich Hölderlin*, a cura di A. Fioretos, Stanford 1999, pp. 291-319, alla p. 311: «The primary function of the tonal modulation is hermeneutical, imposing upon the reader an obligation to participate in the full cognitive complexity of the poem as performance [...]. The dialectic of tonal variation thus effects a correlative mode of self-consciousness in us that will affirm the poet's vision of renewal and hope for revelation, not as mere dream or imagined possibility, but as an immediate poetic event, which takes place for us here and now, in and through the act of reading the poems». Cfr. anche J. L. Ryan, *Hölderlins Lebre...*, p. 130, e U. Gaier, *Der gesetzliche...*, pp. 197-98 («der Wechsel der Töne [...] erfordert einige Übung und eigene Versuche der Deutung vom Leser. Sofern die Töne Haltungen oder Ausdrücke von seelischen und natürlichen Kräften sind, müssen sie vom Leser in entsprechenden Haltungen aufgenommen und gehört werden. Erst wenn der Leser die Töne tatsächlich hört, hat er das Gedicht begriffen, weil es ihn dann wie Musik unreflektiert ergreift. Den Gedichten ist demnach nicht beizukommen mit Erklärungen der Töne – sie sollen nicht verstanden, sondern gehört, miterlebt werden»).

¹⁵⁰ Cfr. ad esempio U. Gaier, in *Der gesetzliche...*, cit., p. 319, circa la contrapposizione di materia e spirito, ai fini della loro armonizzazione: «Der Kampf der geistigen Auseinandersetzung drückt sich unmittelbar in der Sprache, im Zusammenzwingen der Töne aus – Kampf ist Sprache». Cfr. anche M. Benn, *Hölderlin and Pindar*, The Hague 1962, pp. 152-55.

¹⁵¹ La traduzione del testo è di L. Zagari, in *La città distrutta di Mnemosyne*, cit., alla p. 142.

¹⁵² Cfr. la traduzione italiana delle poesie del ciclo delle stagioni in F. Hölderlin, *Le poesie della torre*, a cura di M. Schneider, tr. it. di G. Celati e G. Messori, Milano 1993.

¹⁵³ Cfr., per tutto questo, R. Jakobson, *Ein Blick auf «Die Aussicht» von Hölderlin.*, in Id., *Hölderlin. Klee. Brecht*, tr. it. di C. Angelino, *Hölderlin. L'arte della parola*, Genova 1988.

¹⁵⁴ In T. Adorno, *Paratassi. L'ultima lirica di Hölderlin*, cit., alle pp. 150-51.

¹⁵⁵ Ivi, p. 154

¹⁵⁶ Ivi, pp. 156-57.

¹⁵⁷ Cfr. Ph. Lacoue-Labarthe, *Il teatro di Hölderlin*, cit.

¹⁵⁸ L. Zagari, in *La città distrutta di Mnemosyne...*, cit., p. 164.

Bibliografia

1. Bibliografia primaria

Testi di Hölderlin

Sämtliche Werke. Große Stuttgarter Ausgabe, a cura di F. Beißner e A. Beck, Stuttgart 1943-1985 (= GrSA).

Sämtliche Werke. Frankfurter Ausgabe, a cura di D.E. Sattler, Frankfurt a. M. 1975-2008 (= FA).

Sämtliche Werke und Briefe, a cura di M. Knaupp, München-Wien 1992-1993 (= KNAUPP).

Sämtliche Werke, Briefe und Dokumente zeitlicher Folge, a cura di D. E. Sattler, Bremen 2004.

Diotima e Hölderlin. Lettere e poesie, a cura di E. Mandruzzato, Milano 1979.

Frammento di Iperione, tr. it. di M.T. Bizzarri e C. Angelino, Genova 1989.

Iperione o dell'eremita Grecia, tr. it. a cura di G. V. Amoretti, Milano 1981.

La morte di Empedocle, tr. it. a cura di E. Pocar, Parma 1983.

La morte di Empedocle, tr. it. di L. Balbiani, saggio introduttivo e commentario di E. Polledri, Milano 2003.

Le liriche, tr. it. di E. Mandruzzato, Milano 1989.

Poesie, tr. it. di G. Vigolo, Torino 1958.

Scritti di estetica, tr. it. di R. Ruschi, Milano 1996.

Tutte le liriche, tr. it. di L. Reitani, con commento e revisione del testo critico tedesco, Milano 2004.

Testi su Hölderlin

Aa. Vv., *Antigone e la filosofia: Hegel, Kierkegaard, Hölderlin, Heidegger, Bultmann*, a cura di P. Montani, Roma 2001.

—, *Hölderlin et la France*, a cura di N. Parfait, Paris 2000.

—, *Homburg vor der Höhe der deutschen Geistesgeschichte. Studien zum Freundeskreis um Hegel und Hölderlin*, a cura di Ch. Jamme e O. Pöggeler, Stuttgart - Bad Cannstatt 1981.

—, *The Solid Letter. Readings of Friedrich Hölderlin*, a cura di A. Fioretos, Stanford 1999.

Alleman B., *Hölderlin zwischen Antike und Moderne*, "Hölderlin-Jahrbuch", 1985/85 (1986), pp. 29-62.

Augello A., *Forme e metafore dell'intuizione F. Hölderlin*, "Giornale di Metafisica", Nuova serie, XVI (1994), pp. 199-210.

Ayrault R., *Hölderlin et les premiers romantiques. Sur les project de la revue Iduna en 1799*, "Revue d'Allemagne", 9, 4, 1977, pp. 571-88.

Bachmeier H., Horst Th., Reisinger P., *Hölderlin. Transzendente Reflexion der Poesie*, Stuttgart 1979.

Beck A., Raabe P. (a cura di), *Hölderlin. Eine Chronik Text und Bild*, Frankfurt a. M. 1970.

Beissner F., *Friedrich Hölderlin. Reden und Aufsätzen*, Weimar 1961.

Benn M. B., *Hölderlin and Pindar*, The Hague 1962.

—, *The Dramatic Structure of Hölderlin's Empedokles*, "The Moderne Language Review", 1967, 62, 1, pp. 92-97.

Bertaux P., *Hölderlin und die Französische Revolution*, Frankfurt a. M. 1969.

Bevilacqua G., *Una questione hölderliniana. Follia e poesia nel tardo Hölderlin*, Firenze 2007.

Binder W., *Hölderlin-Aufsätze*, Frankfurt a. M. 1970.

—, *Hölderlins Deutung des Menschen*, "Hölderlin-Jahrbuch", 1961-62, pp. 1-19.

—, *Sprache und Wirklichkeit Hölderlins Dichtung*, "Hölderlin-Jahrbuch", 1955-56, pp. 183-200.

Birkenhauer T., *La Mort d'Empédocle. Un essai sur le don, Hölderlin et la France*, Paris 2000, pp. 63-95.

—, *Legende und Dichtung: der Tod des Philosophen und Hölderlins Empedokles*, Berlin 1996.

Bodei R., *Hölderlin: la filosofia e il tragico*, F. Hölderlin, *Sul tragico*, a cura di R. Bodei, Milano 1994, pp. 7-71.

—, *Natura e decentramento della coscienza Hölderlin, La persona e i nomi dell'essere: scritti di filosofia onore di Virgilio Melchiorre*, Milano 2002, pp. 767-779.

—, *Politica e tragedia Hölderlin*, "Rivista di Estetica", XIV, fasc. III, settembre-dicembre 1969, pp. 382-412.

—, *Un documento sulle origini dell'idealismo. Le Note filosofiche di Isaak von Sinclair*, "Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa", Classe di Lettere e Filosofia, 2, 1972, pp. 703-35.

Böhm R., *Eine gescheiterte Tragödie: Hölderlins Tod des Empedokles*, Id., *Tragik. Von Oidipus bis Faust*, Würzburg 2001, pp. 91-102.

Bozzetti M., *Conflitto estetico: Hölderlin, Hegel e il problema del linguaggio*, Milano 2004.

—, *Introduzione a Hölderlin*, Roma-Bari 2004.

Cometa M., *Iduna. Mitologie della ragione*, Palermo 1984.

—, *Palingenesi e mito Friedrich Hölderlin e nel preromanticismo*, Id., *Il romanzo dell'infinito*, Palermo 1990, pp. 87-131.

Constantine D., *Hölderlin*, Oxford 1988.

Cordibella G., *Hölderlin Italia. La ricezione letteraria*, Bologna 2009.

Corssen M., *Der Wechsel der Töne Hölderlins Lyrik*, "Hölderlin Jahrbuch" 1951, pp. 19-49.

Courtine J.-F., *De la métaphore tragique*, "Revue philosophique de Louvain", 81, 1983, pp. 37-62.

Courtine J.-F., *Les débuts philosophique de Hölderlin à Jena et sa critique de Fichte*, *Le Cahier de Philosophie (numéro hors série). Le bicentenaire de la*

doctrine de la science de Fichte (1794-1994). Actes du colloque du Poitiers (4-6 octobre 1994), 1995, pp. 267-285.

Dilthey W., *Das Erlebnis und die Dichtung* (1905), tr. it. di N. Accolti Gil Vitale, *Esperienza vissuta e poesia: Lessing, Goethe, Novalis, Hölderlin*, Genova 1999.

Donelan J.H., *Hölderlin's Poetic Self-Consciousness*, "Philosophy and Literature", 26, 2002, pp. 124-141.

Eldridge R., *Rotating the Axis of Our Investigation: Wittgenstein's Investigations and Holderlin's Poetology*, Gibson J., Huemer W. (a cura di), *The Literary Wittgenstein*, London 2004, pp. 211-227.

Enke U., *Der «Trieb uns, das Ungebildete zu bilden...». Der Begriff "Bildungstrieb" bei Blumenbach und Hölderlin*, "Hölderlin-Jahrbuch", 30, 1996/97 (1998), pp. 102-18.

Forcellino E., *Hölderlin e la filosofia. L'Uno se stesso diviso*, Napoli 2006.

Frank M., *«Intellektuale Anschauung». Drei Stellungnahmen zu einem Deutungsversuch von Selbstbewusstsein: Kant, Fichte, Hölderlin, Novalis, Die Aktualität der Frühromantik*, a cura di E. Belher e J. Hörisch, Paderborn 1987, pp. 96-126.

—, *Hölderlins philosophische Grundlagen*, G. Kurz, V. Lawitschka, J. Wertheimer (a cura di), *Hölderlin und die Moderne: eine Bestandsaufnahme*, Tübingen 1995, pp. 174-94.

Franz M., *Schelling und Hölderlin – ihre schwierige Freundschaft und der Unterschied ihrer philosophischen Position um 1796*, "Hölderlin-Jahrbuch", 31, 1998/99 (2000), pp. 75-98.

Gaier U., *...ein Empfindungssystem, der ganze Mensch. Grundlagen von Hölderlins poetologischer Anthropologie im 18. Jahrhundert*, Aa. Vv., *Der ganze Mensch: Anthropologie und Literatur im 18. Jahrhundert*, a cura di H.-J. Schings, Stuttgart 1994, pp. 724-46.

—, *Der gesetzliche Kalkül. Hölderlins Dichtungslehre*, Tübingen 1962.

—, *Hölderlin. Eine Einführung*, Tübingen-Basel 1993.

—, Lawitschka V., Metzger S., Rapp W., Waibel V., *Hölderlin-Texturen*, vol. 3, *"Gestalten der Welt": Frankfurt 1796-1798*, Tübingen 1996.

—, Lawitschka V., Metzger S., Rapp W., Waibel V., *Hölderlin-Texturen*, vol. 4., *„Wo sind jetzt Dichter?“: Homburg, Stuttgart 1798-1800*, Tübingen 2002.

—, *Zur Tradition von Hölderlins „kalkulablen Gesetz“*, "Schwäbische Heimat", 4, 1969, pp. 293-301.

Gargano A., *Hölderlin. Pensiero politico e filosofia della storia*, Napoli 2003.

Gargano M., *La ricerca della misura. Essere, armonia e tragico nel pensiero di Hölderlin*, Pisa 1996.

Gauthier Y., *L'Arc et le Cercle. L'essence du langage chez Hegel et Hölderlin*, Bruxelles-Paris-Montreal 1969.

Goddard J.Ch. (a cura di), *Le transcendantal et le spéculatif dans l'idealisme allemand*, Paris 1999.

Goldoni D., *Filosofia e paradosso: il pensiero di Hölderlin e il problema del linguaggio da Herder a Hegel*, Napoli 1990.

—, *Immagine del tempo: la natura aus der Ferne. Die Aussicht di F. Hölderlin. Con una nota su Jakobson e Heidegger*, L. Perissinotto, M. Ruggenini (a cura di), *Tempo e interpretazione*, Milano 2002, pp. 67-91.

Guglielminetti E., *Il mondo eccesso: scambio dei toni Hölderlin e Novalis*, Milano 2003.

Härtling H., *Hölderlin. Ein Roman* (1976), tr. it. di P. Albarella, Hölderlin, Napoli 1992.

Hegel H., *Isaac von Sinclair zwischen Fichte, Hölderlin und Hegel. Ein Beitrag zur Entstehung der idealistischen Philosophie*, Frankfurt a. M. 1971.

Henrich D., *Der Grund im Bewusstsein. Untersuchungen zu Hölderlins Denken* (1794-1795), Stuttgart 1992.

—, *Hölderlin über Urteil und Sein: eine Studie zur Entstehungsgeschichte des Idealismus*, "Hölderlin-Jahrbuch", 15, 1965-66, pp. 73-96.

—, *The Course of Remembrance and Other Essays on Hölderlin*, Stanford 1997.

Hiller M., *"Harmonisch entgegengesetzt. Zur Darstellung und Darstellbarkeit Hölderlins Poetik um 1800*, Berlin 2008.

Hölscher U., *Empedokles und Hölderlin*, Eggingen (1965) 1998.

Hucke P., *Entgegengesetzte Wechselwirkungen*, Würzburg 2006.

Internationale Hölderlin-Bibliographie, ed. dello Hölderlin-Archiv, Württembergischen Landesbibliothek Stuttgart, a cura di M. Kohler, Stuttgart 1985; a cura di W. P. Sohnle e M. Schütz, Stuttgart - Bad Cannstatt 1991-1998.

Jamme Ch., *«Ein ungelehrtes Buch». Die philosophische Gemeinschaft zwischen Hölderlin und Hegel Frankfurt 1797-1800*, Bonn 1983.

—, *Liebe, Schicksal und Tragik. Hegels «Geist des Christentums» und Hölderlins «Empedokles»*, Aa. Vv., «Frankfurt aber ist der Nabel dieser Erde». *Das Schicksal einer Generation der Goethezeit*, a cura di Ch. Jamme e O. Pöggeler, Stuttgart 1983, pp. 300-24.

—, *Lo sviluppo filosofico di Hölderlin*, "Rivista di storia della filosofia", 58, 2003, 3, pp. 423-36.

—, Völkel F., *Hölderlin und der deutsche Idealismus*, 4 voll., Stuttgart - Bad Cannstatt 2003.

Jurgen S., *Der Wechsel der Töne im Drama. Beobachtungen zu Hölderlins Trauerspiel «Der Tod des Empedokles»*, Tübingen 1967.

Kleefeld G., *Rückkehr zur Sinnlichkeit: Über Hölderlins Begriff der transzendentalen Empfindung*, Aa. Vv., «Sinnlichkeit Bild und Klang»: *Festschrift für Paul Hoffmann zum 70. Geburtstag*, a cura di H. Delbrück, Stuttgart 1987, pp. 239-265.

Konrad M., *Hölderlins Philosophie im Grundriß*, Bonn 1967.

Kranz W., *Hölderlins Empedokles und sein Vorbild*, Id., *Empedokles. Antike Gestalt und romantische Neuschöpfung*, Zürich 1949, pp. 157-221.

Kreutzer H. J., *Tönende Ordnung der Welt: über die Musik Hölderlins Lyrik*, G. Kurz, V. Lawitschka, J. Wertheimer (a cura di), *Hölderlin und die Moderne: eine Bestandsaufnahme*, Tübingen 1995, pp. 240-79.

Kreuzer J. (a cura di), *Hölderlin Handbuch. Leben-Werk-Wirkung*, Stuttgart-Weimar 2002.

—, *Erinnerung: zum Zusammenhang von Hölderlins theoretischen Fragmenten „Das untergehende Vaterland ...“ und „Wenn der Dichter einmal des Geistes mächtig ist...“*, Königstein 1985.

—, *Hölderlins Kritik der intellektuellen Anschauung. Überlegungen zur einem platonischen Motiv*, Aa. Vv., *Platonismus im Idealismus. Die platonische*

Tradition der klassischen deutschen Philosophie, München 2003, pp. 119-37.

Kurz G., *Mittelbarkeit und Vereinigung. Zum Verhältnis von Poesie, Reflexion und Revolution bei Hölderlin*, Stuttgart 1975.

Lacoue-Labarthe Ph., *Il teatro di Hölderlin*, tr. it. di A. Mirabella e D. Caiati, "Aut Aut", 293/294, 1999, pp. 153-66.

Lämmert E., *„Von Ibhnen dependir“ ich unüberwindlich: über die Macht des Vorbildlichen der Literaturgeschichte, Unser Commercium: Goethes und Schillers Literaturpolitik*, a cura di W. Barner, E. Lämmert e N. Oellers, Stuttgart 1984, pp. 601-23.

Lampenscherf S., *Exzentrische Bahnen. Hölderlin - Herder*, Aa. Vv., *Herder und die Philosophie des deutschen Idealismus*, a cura di M. Heinz, Amsterdam 1997, pp. 269-95.

Lamrani R., *Karl Philipp Conz und Friedrich Hölderlin*, "Weimarer Beiträge: Zeitschrift für deutsche Literaturgeschichte", Berlin, 31, 1985, 1, pp. 141-152.

Laplanche, J., *Hölderlin et la question du père* (1961), tr. it. a cura di M. L. Algini, *Hölderlin e la questione del padre*, Roma 1992

Link J., *Hölderlin-Rousseau. Retour inventif*, Paris 1995.

—, *Schillers "Don Carlos" und Hölderlins "Empedokles"*, Id., *Elementare Literatur und generative Diskursanalyse*, München 1983, pp. 87-114.

Lo Bue S., *Hölderlin contra Hegel. Per una scienza della logica poetica*, "Giornale di Metafisica", XXII, 2000, pp. 147-166.

Lönker F., *Welt der Welt. Eine Untersuchung zu Hölderlins „Verfabrungsweise des poetischen Geistes“*, Göttingen 1989.

Macor L. A., *La riflessione antropologica alle origini dell'idealismo tedesco: momenti di continuità tra "Spätaufklärung" e filosofia postkantiana*, Padova 2006, Diss.

—, *Hölderlin. Tra Illuminismo e rivoluzione*, Pisa 2006.

—, *Il giro fangoso dell'umana destinazione. Friedrich Schiller dall'illuminismo al criticismo*, Pisa 2008.

—, *La concezione antropologica di F. Hölderlin: Gegenauflösung Namen des ganzen Mensch*, "Archivio di storia della cultura", XIX, 2006, pp. 17-41.

—, *La destinazione del genere umano: técnica e progresso morale nella riflessione di Friedrich Hölderlin*, «Paradosso», 2007, pp. 73-96.

Mecacci A., *Hölderlin e i greci*, Bologna 2002.

—, *La mimesis del possibile. Approssimazioni a Hölderlin*, Bologna 2006.

Meetz A., *Quellen für den «Empedokles»*, "Euphorion", 50 (1956), pp. 388-404.

Mieth G., *Das "Iduna"-Projekt*, Id., *Friedrich Hölderlin. Zeit und Schicksal. Vorträge 1962-2006*, Würzburg 2007, pp. 86-94.

Moretti G., *Goethe, Hölderlin e l'essenza della poesia. Breve storia di un'incomprensione*, Aa. Vv., *Arte, scienza e natura Goethe*, Torino 2005, pp. 311-23.

Osterkamp E., *Neue Zeiten – neue Zeitschriften. Publizistische Projekte um 1800*, "Zeitschriften für Ideengeschichte", München, 1, 2007, 2, pp. 62-78.

Otto W. F., *Der Dichter und die alten Götter* (1942), tr. it. di G. Carchia, *Il poeta e gli antichi dei*, Napoli 1991.

Pellegrini A., *Hölderlin. Storia della critica*, Firenze 1955.

Perini Bianchi I., *Poesia e verità del "vivente"*, F. Hölderlin, *La Morte di Empedocle*, Torino 1990, pp. 213-19.

Pezzella M., *La concezione tragica di Hölderlin*, Bologna 1993.

Polledri E., *Friedrich Hölderlin e la fortuna di Platone nel '700 tedesco. Divus Plato: Platone o Ficino?*, "Aevum", LXXXIV, Milano 2000, pp. 789-812.

Polledri E., *Friedrich Hölderlin: «In lieblicher Bläue...». L'inno della torre – Summa di un'esistenza*, Milano 1996.

Pott H.-G., *Schiller und Hölderlin. Studien zur Ästhetik und Poetik*, Frankfurt a. M. - Wien 2002.

Prignitz Ch., *Hölderlin und die Iduna*, "Trödler & Sammler Journal", Reichertshausen 2005, 6, p. 16.

Rodriguez Garcia J.-L., *Friedrich Hölderlin et la Révolution Française, L'image de la Révolution française*, vol. III, Paris et al. 1990, pp. 2039-45.

Roth S., *Friedrich Hölderlin und die deutsche Frühromantik*, Stuttgart 1991.

Ruschi R., *Hölderlin «filosofo» dell'idealismo tedesco. Un tema ricorrente nella storia della critica*, "Cultura e scuola", n. 106, 1988, pp. 131-44; n. 107, 1988, pp. 116-28.

—, *Poesia come memoria storica. Hölderlin e la rivoluzione francese*, Aa. Vv., *Un lieu de mémoire romantique: la Révolution de 1789*, Napoli 1993, pp. 99-114.

Ryan L., *Hölderlins Dichtungsbegriff*, "Hölderlin-Jahrbuch", 1961-62, pp. 20-41.

Ryan L., *Hölderlins Lehre vom Wechsel der Töne*, Stuttgart 1960.

Schmidlin G., "Die Psyche unter Freunden". *Hölderlins Gespräch mit Schelling*, "Hölderlin-Jahrbuch" 1975-77, pp. 303-27.

Schmidt J., *Hölderlins idealistischer Dichtungsbegriff der poetologischen Tradition des 18. Jahrhunderts*, "Hölderlin-Jahrbuch" 1980-81, pp. 98-121.

—, *Hölderlins Übersetzung von Iphigenies Parzenlied Hyperions Schicksalslied*, "Zwiesprache: Beiträge zur Theorie und Geschichte des Übersetzens", Stuttgart 1996, pp. 347-53.

Schulz G. F., *Unterwegs zu Hölderlin*, "Individualität. Europäische Vierteljahresschrift", 6, 15, 1987, pp. 34-56.

Schwerte H., *Aorgisch*, "Germanisch-Romanische Monatsschrift", III, 1, Januar 1953, XXXIV, pp. 29-38.

Scimonello G., *Hölderlin e l'utopia: uno studio sociologico sul rapporto tra natura, storia e poesia nella sua opera*, Napoli 1976.

Söring J., *Die Dialektik der Rechtfertigung. Überlegungen zu Hölderlins Empedokles-Projekt*, Frankfurt 1973.

Sproll M., "«...mit platten Füßen im modernen Wasser»? Zum ästhetischen Programm von Hölderlins Zeitschriftenprojekt "Iduna", "Sprache und Literatur", 37, 2006, 1, 97, pp. 32-58.

Sproll M., *Zur Chronologie von Hölderlins Werbbebriefen an Ebel, Schelling und Goethe für die Zeitschrift "Iduna"*, "Hölderlin-Jahrbuch", 33, 2002/2003 (2004), pp. 259-68.

Staiger E., *Der Opfertod von Hölderlins Empedokles*, "Hölderlin-Jahrbuch", 13, 1963/64, pp. 1-21.

Strack F., *Von Goethe und Schiller verkannt und gegängelt? Hölderlins Auseinandersetzung mit der Weimarer Klassik*, "Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts", Tübingen 2001, pp. 122-50.

Taminiaux J., *Hölderlin à Iéna*, "Kairos", 16, 2000, pp. 27-42.

—, *Il fuoco nel giovane Hölderlin*, saggio introduttivo a F. Hölderlin, *Ipe-*

riane o l'eremita Grecia, tr. it. di M. Bertamini e F. Ferrari, Milano 1981, pp. 7-23.

Thomasberger A., *Der Gesichtspunct aus dem wir das Altertum anzusehen haben. Grundlinien des Hölderlinischen Traditionsverständnisses*, "Hölderlin-Jahrbuch", 24, 1984/86 (1986), pp. 189-94.

Ugazio U. M., *Il senso della «Erinnerung» Hegel e Hölderlin*, Aa. Vv. *Romanticismo Esistenzialismo Ontologia della libertà*, Milano 1979, pp. 60-77.

Vivarelli V., *Empedocle e Zarathustra: dissipazione di ricchezza e voluttà del tramonto. Gli echi delle letture hölderliniane Così parlò Zarathustra, La biblioteca ideale di Nietzsche*, a cura di G. Campioni e A. Venturelli, Napoli 1992, pp. 201-35.

Völker H., *Hölderlins Dramenfragmente „Der Tod des Empedokles“ und ihr Bezug zur Antike und Romantik*, Hamburg 2002.

Wagner G., *Hölderlin und die Vorsokratiker*, Würzburg 1937.

Waibel V., *Hölderlin und Fichte. 1794-1800*, Paderborn 2000.

Waiblinger W., *Friedrich Hölderlins Leben, Dichtung und Wahnsinn* (1831), tr. it. di D. Mealli, a cura di R. Ruschi, *Hölderlin. Vita, poesia, follia*, Milano 1986.

Wegenast M., *Hölderlins Spinoza-Rezeption und ihre Bedeutung für die Konzeption des Hyperion*, Tübingen 1990.

Weiss H.F., *Ein unbekannter Brief Friedrich Hölderlins an Johann Gottfried Ebel vom Jahre 1799*, "Hölderlin-Jahrbuch", 31, 1998/99 (2000), pp. 7-33.

Wörterbuch zu Friedrich Hölderlin, dal testo critico della *Große Stuttgarter Ausgabe*, I. Teil: *Die Gedichte*, a cura di H.-M. Dannhauer, H. O. Horch e K. Schuffels, Tübingen 1983; II. Teil: *Hyperion*, a cura di H. O. Horch, K. Schuffels e M. Kammer, Tübingen 1992.

Zagari L., *La città distrutta di Mnemosyne. Saggi sulla poesia di Friedrich Hölderlin*, Pisa 1999.

2. Bibliografia generale

Aa. Vv., *Ältestes Systemprogramm des deutschen Idealismus*, C. Jamme, H. Schneider (a cura di), *Mythologie der Vernunft. Hegels "Ältestes Systemprogramm" des deutschen Idealismus*, Frankfurt a. M. 1984.

—, *Handbuch des deutschen Dramas*, a cura di W. Hinck, Düsseldorf 1980.

—, *Humanismus? Goethe e dopo*, a cura di U. Curi, Venezia 1984.

—, *Il problema del vivente tra Settecento e Ottocento. Aspetti filosofici, biologici e medici*, a cura di V. Verra, Roma 1992.

—, *La Querelle des Anciens et des Modernes*, edizione e note di A.-M. Lecoq, con un saggio introduttivo di M. Fumaroli e postfazione di J.-R. Armogathe, Paris 2001.

—, *La vita. Storia e teoresi*, a cura di M. Sánchez Sorondo, Roma 1998.

—, *Mitologie della ragione. Letterature e miti dal Romanticismo al Moderno*, Pordenone 1989.

—, *Nature et politique. Logique des métaphores telluriques*, a cura di D. Bertrand, Clermont-Ferrand 2005.

—, *Rivoluzione francese e filosofia classica tedesca*, a cura di D. Losurdo, Urbino 1993.

Bachelard G., *La Psychanalyse de feu* (1937), *La psicoanalisi del fuoco*, Id., *L'intuizione dell'istante. La psicoanalisi del fuoco*, tr. di A. Pellegrino e G. Silvestri, Bari 1993, pp. 125-243.

Baioni G., *Classicismo e rivoluzione. Goethe e la rivoluzione francese*, Napoli 1988³.

Barbetta M.C., *Dalla «sostanza unica» spinoziana alla «forza organica»: una lettura del Gott di Herder*, "Quaderni di lingue e letterature", Verona, 16 (1991), pp. 25-39.

Baumer M., «*Eines zu seyn mit Allem*». *Heinse und Hölderlin*, Id., *Heinse-Studien*, Stuttgart 1966, pp. 49-91.

Benjamin W., *Goethes Wahlverwandtschaften* (1924-1925), *Le affinità elettive*, Id., *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, tr. it. e intr. di R. Solmi, Torino 1962.

—, *Ursprung des deutschen Trauerspiels* (1928), tr. it. di F. Cuniberto, *Il dramma barocco tedesco*, Torino 1999.

—, *Zwei Gedichte von Friedrich Hölderlin*, tr. it. di G. Agamben, *Due poesie di Friedrich Holderlin, Opere di Walter Benjamin*, I, *Metafisica della gioventù. Scritti 1910-1918*, Torino 1982, pp. 111-136

Berman A., *L'épreuve de l'étranger*, Paris 1984, tr. it. di G. Giometti, *La prova dell'estraneo. Cultura e traduzione nella Germania romantica*, Macerata 1997.

Bernd L., H.-D. Dahnke (a cura di), *Debatten und Kontroversen. Literarische Auseinandersetzungen Deutschland am Ende des 18. Jahrhunderts*, Berlin-Weimar 1989.

Bloom H., *The Anxiety of Influence* (1973), tr. it. di M. Diacono, *L'angoscia dell'influenza. Una teoria della poesia*, Milano 1983.

Blumenbach J.F., *Über den Bildungstrieb und das Zeugungsgeschäfte* (1781), ristampa a cura di L.V. Karolyi, Stuttgart 1971, tr. it. di A. De Cieri, *Impulso formativo e generazione*, Salerno 1992.

Bodei R., *Scomposizioni: forme dell'individuo moderno*, Torino 1987.

—, *Sistema ed epoca Hegel*, Bologna 1975.

Boldrini S., *Fondamenti di prosodia e metrica latina*, Roma 2004.

Campo M., *La genesi del criticismo kantiano*, Varese 1953.

Cesa C., *J.G. Fichte e l'idealismo trascendentale*, Bologna 1992.

Courtine J-F., *Estasi della ragione. Saggio su Schelling*, Milano 1998.

Desideri F., *Il passaggio estetico. Saggi kantiani*, Genova 2003.

—, *Il velo di Iside. Coscienza, messianismo e natura nel pensiero romantico*, Bologna 1997.

Dilthey W., *Weltanschauung und Analyse des Menschen seit Renaissance und Reformation* (1914), tr. it. di G. Sanna, *L'analisi dell'uomo e l'intuizione della natura. Dal Rinascimento al secolo XVIII*, Firenze 1974.

Empedocle, *Frammenti e testimonianze*, a cura di A. Tonelli, Milano 2002.

Fabbri Bertolotti S., *Impulso formazione e organismo. Per una storia del concetto di Bildungstrieb nella cultura tedesca*, Firenze 1989.

Fichte J. G., *Die Bestimmung des Menschen* (1800), tr. it. di R. Cantoni, *La destinazione dell'uomo*, Roma-Bari 2001.

—, *Gesamtausgabe der Bayerischen Akademie der Wissenschaften*, a cura di R. Lauth, Stuttgart - Bad Cannstatt 1964 ss.

—, *Grundlage der gesamten Wissenschaftslehre: als Handschrift für seine Zuhörer* (1794-1795), tr. it. di G. Boffi, *Fondamento dell'intera dottrina della scienza*, Milano 2003.

—, *Scritti sul linguaggio, 1795-1797*, ed. it. a cura di Carlo Tataschiere, Milano 1998.

—, *Scritti sulla dottrina della scienza. 1794-1804*, ed. it. a cura di M. Sacchetto, Torino 1999.

—, *Über den Unterschied des Geistes und des Buchstabes der Philosophie* (1800), tr. it. di C. Ugazio, *Sullo spirito e la lettera*, Torino 1989.

—, *Vorlesungen über die Bestimmung des Gelehrten* (1794), tr. it. di M. Marroni, a cura di N. Merker, *La missione del dotto*, Milano 1997.

Formigari L., *La logica del pensiero vivente*, Bari 1977.

Frank M., *Der kommende Gott. Vorlesungen über die Neue Mythologie*, (I parte, 1982), *Gott im Exil. Vorlesungen über die neue Mythologie*, (II parte, 1988), tr. it. di F. Cuniberto, introduzione di S. Givone, *Il dio a venire: lezioni sulla nuova mitologia*, Torino 1994.

Fumaroli, *Le api e i ragni. La disputa degli Antichi e dei Moderni*, Milano 2005.

Furet F., D. Richet, *La Révolution française*, tr. it. di S. Brillì Cattarini e C. Patanè, *La rivoluzione francese*, Roma-Bari 1986, 2 voll.

Garroni E., *Estetica ed epistemologia. Riflessioni sulla «Critica del giudizio»*, Roma 1976.

Giannetto G., *Pensiero e disegno. Leibniz e Kant*, Napoli 1990.

Givone S., *Disincanto del mondo e pensiero tragico*, Milano 1988,

Goethe J. W., *Der Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe*, a cura di H.G. Gräf e A. Leitzmann, Leipzig 1955, 3 voll.

—, *Iphigenie auf Tauris*, tr. it. di R. Fertoni, *Ifigenia Tauride*, Milano 1985.

—, *La metamorfosi delle piante e altri scritti sulla scienza della natura*, a cura di S. Zecchi, tr. it. di B. Groff, B. Maffi, S. Zecchi, Parma 2005.

—, *Massime e riflessioni*, intr., tr. it. e note di S. Giammetta, Milano 2001.

—, *Carteggio*, a cura di A. Santangelo, Torino 1946.

—, *Torquato Tasso*, a cura di E. Bernardi, tr. it. di C. Lievi, Venezia 1998.

Griffero T., *Intuizione intellettuale e intuizione estetica. Teoria e visio beatifica nel primo Schelling*, "Paradosso" III, 9, 1994 (anche Id., *Cosmo arte natura. Itinerari schellinghiani*, Torino 1995, pp. 61-7).

—, *L'estetica di Schelling*, Roma 1996.

—, *Senso e immagine. Simbolo e mito nel primo Schelling*, Milano 1994.

Hadot P., *Le voile d'Isis. Essai sur l'histoire de l'idée de Nature* (2004), tr. it. di D. Tarizzo, *Il velo di Iside: storia dell'idea di natura*, Torino 2006.

Haym R., *Die romantische Schule* (1870), tr. it. a cura di E. Pocar, *La scuola romantica*, Milano-Napoli 1965.

Hegel G. W. F. (?), Schelling F. W. J. (?), Holderlin F. (?), *Il più antico programma di sistema dell'idealismo tedesco*, a cura di L. Amoroso, Pisa 2007.

Hegel G. W. F., *Phänomenologie des Geistes* (1807), tr. di E. De Negri, *Fenomenologia dello spirito*, Firenze 2001.

—, *Primi scritti critici*, tr. it. di R. Bodei, Milano 1990.

—, *Scritti giovanili*, a cura di E. Mirri, Napoli 1993.

—, *Scritti teologici giovanili*, tr. it. a cura di E. Mirri e N. Vaccaro, Napoli 1989.

Heinse W., *Ardingbello oder die glückseligen Inseln* (1787), tr. it. di L. Gabetti, *Ardingbello e le isole felici*, Bari 1969.

—, *Hildegard von Hohenthal. Musikalische Dialogen*, a cura e con com-

mento di W. Keil, con la collaborazione di B. Petersen, Hildesheim-Zürich-New York 2002.

Henrich D., *Fichtes ursprüngliche Einsicht*, Frankfurt a. M. 1967.

—, *Konstellationen. Probleme und Debatten am Ursprung der idealistischen Philosophie (1789-1795)*, Stuttgart 1991.

—, *Hegel im Kontext*, Frankfurt a. M. 1988.

Herder J. G., *Auch eine Philosophie der Geschichte zur Bildung der Menschheit* (1774), tr. it. di F. Venturi, *Ancora una filosofia della storia per l'educazione dell'umanità* Torino 1971.

—, *Gott. Einige Gespräche* (1787), tr. it. di I. Perini Bianchi, *Dio: dialoghi sulla filosofia di Spinoza*, Milano 1992.

—, *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit* (1784-1791), tr. it. a cura di V. Verra, *Idee per una filosofia della storia dell'umanità*, Roma 1992.

—, *Über den Ursprung der Sprache* (1770), tr. it. a cura di A. P. Amicone, *Saggio sull'origine del linguaggio*, Parma 1995.

—, *Werke*, a cura di M. Bollacher, H.D. Irmischer et al., Frankfurt a. M. 1987, 10 voll.

—, *Werke*, a cura di W. Pross, Darmstadt - München, 1984-1987, 3 voll.

Hocks P., P. Schmidt, *Index zu den deutschen Zeitschriften der Jahre 1773-1830*, Nendeln 1979.

—, *Literarische und politische Zeitschriften 1789-1805*, Stuttgart 1975.

Humboldt W., *Scritti filosofici*, a cura di G. Moretto e F. Tessitore, Torino 2004.

Ivaldo M., *Principi del sapere. La visione trascendentale di Fichte*, Napoli 1987.

Jacobi F., *Über die Lehre des Spinozas Briefen an den Herrn Moses Mendelssohn*, (1785, 1789), tr. it. di F. Capra e V. Verra, *La dottrina di Spinoza: lettere al signor Moses Mendelssohn*, Bari 1969.

Jauss H. R., *Schlegels und Schillers Replik auf die "Querelle des anciens et des modernes"*, Id., *Literaturgeschichte als Provokation*, Frankfurt a. M. 1970, tr. it. a cura di P. Cresto-Dina, *La replica di Schlegel e di Schiller alla Querelle des anciens et des modernes*, Id., *Storia della letteratura come provocazione*, Torino 1999, pp. 90-128.

Kant I., *Die Religion innerhalb der Grenzen der blossen Vernunft* (1794), tr. it. a cura di G. Riconda, *La religione nei limiti della semplice ragione*, Kant, I, *Scritti di filosofia della religione*, Milano 1989.

—, *Kritik der praktischen Vernunft* (1788), tr. it. a cura di V. Mathieu, *Critica della ragion pratica*, Brescia 1987.

—, *Kritik der reinen Vernunft* (1781, 1787²), tr. it. a cura di P. Chiodi, *Critica della ragione pura*, Torino 1967.

—, *Kritik der Urteilskraft* (1790), tr. it. a cura di L. Amoroso, *Critica della capacità di giudizio*, Milano 1998.

—, *Questioni di confine. Saggi polemici (1796-1800)*, ed. it. a cura di F. Desideri, Genova 1990.

Kingsley P., *Misteri e magia nella filosofia antica. Empedocle e la tradizione pitagorica*, tr. it. di M. Bonazzi, Milano 2007.

Körner Ch.G., *Über Charakterdarstellung der Musik*, Weimar 1795, ristampato W. Seifert, *Christian Gottfried Körner: ein Musikästhetiker der deutschen Klassik*, Regensburg 1960.

Lampont F.J., *German Classical Drama. Theatre, Humanity and Nation. 1750-1870*, Cambridge 1990.

Lamrani R., *Der schwäbische Dichter Karl Philipp Conz (1762-1827) und die französische Revolution*, «Euphorion», 83, 1989, 2, pp. 196-213.

—, *Karl Philipp Conz (1762-1827). Leben, Werk und literaturgeschichtliche Leistung*, Diss., Leipzig 1982.

Leibniz G. W., *Le principes de la Philosophie ou Monadologie* (1714); *Principes de la nature et de la grâce fondés en raison* (1714), tr. it. a cura di S. Cariati, *Principi della filosofia o Monadologia. Principi razionali della natura e della grazia*, Milano 2001.

Lessing G. E., *Nathan il saggio*, tr. it. di Andrea Casalegno, Milano 1996.

Lotito L., *Il mito e la filosofia*, Milano 2003.

Lugarini L., *Hegel e l'esperienza dell'anima bella*, «Giornale di metafisica», 1980, 1, pp. 37-67.

Lukács G., *Il carteggio tra Goethe e Schiller*, Id., *Goethe und seine Zeit* (1964-1965), tr. it. *Goethe e il suo tempo*, a cura di A. Casalegno, Torino 1983, pp. 45-85.

Magris C., *Heinse*, Trieste 1966.

Marcucci S., *Aspetti epistemologici della finalit  Kant*, Firenze 1972.

Marcuse H., *Eros and Civilisation. A Philosophical Inquiry into Freud* (1955), tr. it. di L. Bassi e intr. di G. Jervis, *Eros e civilt *, Torino 1982.

Marino L., *I maestri della Germania. Göttingen 1770-1820*, Torino 1975.

Martinelli R., *Musica e natura. Filosofie del suono (1790-1930)*, Milano 1999.

Martino A., *Storia delle teorie drammatiche nella Germania del Settecento (1730-1780)*, vol. I: *La drammaturgia dell'Illuminismo*, Pisa 1967.

Matth e A., Lefebvre G., *La Révolution française. Les Thermidoriens. Le Directoire*, tr. it. di M. Bofantini e S. Cotta, *La rivoluzione francese*, Torino 1960, 2 voll.

Mittner L., *Storia della letteratura tedesca*, Torino 1982, 3 voll.

Moiso F., *Vita natura libert . Schelling*, Milano 1990.

Moritz K. Ph., *Scritti di estetica*, a cura di P. D'Angelo, Palermo 1990.

Novalis, *Opera filosofica*, I, ed. it. a cura di G. Moretti, Torino 1993.

Oetinger F. Ch., *Pensieri sul sentire e sul conoscere*, tr. it. di T. Griffiero, Palermo 1999.

Ottone R., *Il tragico come domanda: una chiave di volta nella cultura occidentale*, Milano 1998.

Pareyson L., *Etica ed estetica Schiller*, Milano 1983.

—, *Fichte. Il sistema della libert *, Milano 1976.

—, *L'estetica di Fichte*, a cura di C. Amadio, (Torino 1950) Milano 1997.

Perone U., *Schiller. La totalit  interrotta*, Milano 1982.

—, *Schiller: un abbozzo di filosofia della storia*, AA.VV., *Romanticismo Esistenzialismo Ontologia della libert *, Milano 1979, pp. 7-20.

Pott H. G., *Die schöne Freiheit. Eine Interpretation zu Schillers Schrift „Über die  sthetische Erziehung des Menschen eine Reihe von Briefen“*, München 1980.

Racinaro R., *Realit  e conciliazione Hegel: dagli scritti teologici alla filosofia della storia*, Bari 1975.

—, *Rivoluzione come riforma: filosofia classica tedesca e rivoluzione francese*,

Milano 1995.

Reill P. H., *Vitalizing Nature the Enlightenment*, Berkeley-Los Angeles 2005.

Rensi G., *Spinoza*, Milano 1993.

Rosen Ch., *The Romantic Generation* (1998), tr. it. di G. Zaccagnini, *La generazione romantica*, Milano 2005.

Rousseau J. J., *Le Contrat social* (1762), tr. it. *Discorsi e contratto sociale*, a cura di R. Mondolfo, Bologna 1971.

Salvucci P., *Filosofia e vita nel primo idealismo tedesco*, Urbino 1981.

Scheel H., *Suddeutsche Jakobiner. Klassenkämpfe und republikanische Bestrebungen im deutschen Süden*, Berlin 1962.

Schelling F. W. J., *Allgemeine Übersicht der neuesten philosophischen Literatur* (1798-1799), tr. it. a cura di C. Tatasciore, *Recensione su tutta la letteratura filosofica da un punto di vista generale, Criticismo e idealismo*, Roma-Bari 1996.

—, *Einleitung alle Ideen zu einer Philosophie der Natur als Einleitung*, (1797), tr. it. di G. Preti, *Introduzione alle Idee per una filosofia della natura, L'empirismo filosofico e altri scritti*, Firenze 1967.

—, *Philosophische Briefe über Dogmatismus und Kritizismus* (1795), tr. it. di G. Semerari, *Lettere filosofiche su dommatismo e criticismo. Nuova deduzione del diritto naturale*, Firenze 1958.

—, *System des transzendentalen Idealismus* (1800), tr. it. di G. Boffi, *Sistema dell'idealismo trascendentale*, Milano 1997.

—, *Timaeus* (1794), tr. it. di M. D'Alfonso e F. Viganò, *Timaeus*, Milano 1995.

—, *Über die Möglichkeit einer Form der Philosophie überhaupt* (1794), tr. it. di L.V. Distaso, *Sulla possibilità di una forma della filosofia generale*, Roma 2005.

—, *Vom Ich als prinzip der Philosophie* (1795), tr. it. di A. Moscati, *Dell'io come principio della filosofia*, Napoli 1991.

—, *Werke. Historisch-Kritische Ausgabe der Bayerischen Akademie der Wissenschaften*, a cura di H.M. Baumgartner., Stuttgart 1976 ss.

Schiller F., *Don Carlos*, München 1984.

—, *Kallias oder über die Schönheit. Über Anmut und Würde*, Stuttgart 1994.

—, *Lettere sull'educazione estetica dell'uomo: Callia o della bellezza* (1793), tr. it. di A. Negri, Roma 1993.

—, *Über naive und sentimentalische Dichtung*, (1796), a cura di K. L. Berghahn, Stuttgart 2002.

—, *Vom Pathetischen und Erhabenen. Schriften zur Dramentheorie* (contiene: *Die Schaubühne als eine moralische Anstalt betrachtet* (1785-1802), *Über den Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen* (manoscritto per lezioni, 1790), *Über die tragische Kunst* (1792), *Über das Pathetische* (1801), *Über das Erhabene* (1793 -1796), *Über epische und dramatische Dichtung* (1797), *Über den Gebrauch des Chors der Tragödie* (1803), *Tragödie und Komödie*), Stuttgart 1970.

—, *Poesie filosofiche*, tr. it. di G. Pinna, Milano 2005.

—, *Sulla poesia ingenua e sentimentale, Sulla poesia ingenua e sentimentale. Del Sublime. Sul patetico. Sul sublime*, tr. it. di A. Pinotti, Milano 2001.

—, *Teatro*, tr. it. di B. Allason e M. D. Ponti, Torino 1969.

—, *Über die ästhetische Erziehung des Menschen, einer Reihe von Briefen* (1795-1796), tr. it. di G. Boffi, *L'educazione estetica dell'uomo. una serie di lettere*, Milano 1998.

—, *Über die ästhetische Erziehung des Menschen*, Stuttgart 2006.

Schlegel F., Schlegel A. W., *Athenäum (1798-1800). La rivista di August Wilhelm Schlegel e Friedrich Schlegel*, prima versione integrale a cura e con introduzione di G. Cusatelli, traduzioni, note, apparato critico di E. Agazzi e D. Mazza, Milano 2000.

Schlegel F., *Über das Studium der Griechischen Poesie* (1797), tr. it. di A. Lavagetto, *Sullo studio della poesia greca*, Napoli 1988.

Soboul A., *La Revolution francaise* (1964), tr. it. di C. Pischedda, *La rivoluzione francese*, Bari 1966, 2 voll.

Sofocle, *Edipo Re, Edipo a Colono, Antigone*, con testo greco a fronte, a cura di D. Del Corno, tr. it. di R. Cantarella, Milano 1991.

Spinoza B., *Ethica ordine geometrico demonstrata* (1677), tr. it. di E. Giaccotti, *Etica: dimostrata con ordine geometrico*, Roma 1995.

Staiger E., *Grundbegriffe der Poetik* (1961), tr. it. A. Borsano Fiumi, *Fondamenti della poetica*, Milano 1979.

Steiner G., *The Death of Tragedy* (1961), tr. it. di G. Scudder, *Morte della tragedia*, Milano 1992.

Susanetti D., *Il teatro dei greci. Feste e spettacoli, eroi e buffoni*, Roma 2003.

Szondi P., *Antike und Moderne der Ästhetik der Goethezeit* (1974), tr. it. di P. Kobau, *Antico e moderno nell'estetica dell'età di Goethe*, Milano 1995.

Szondi P., *L'ingenuo è il sentimentale, Poetica dell'idealismo tedesco*, ed. it. a cura di R. Buzzo Margari, Torino 1974, pp. 45-90.

—, *La poetica di Hegel e Schelling*, ed. it. di A. M. Solmi, Torino 1986.

—, *Versuch über das Tragische* (1961), tr. it. di F. Vercellone, *Saggio sul tragico*, Torino 1996.

Taminiaux J., *La nostalgie de la Grèce a l'aube de l'idealisme allemande*, La Haye 1967.

Theile G. (a cura di), *Das Maß des Bacchanten: Wilhelm Heineses Über-Lebenskunst*, München 1998.

Tilliet X., *Recherche sur l'intuition intellectuelle de Kant à Hegel* (1995), tr. it. di G. Losito, *L'intuizione intellettuale da Kant e Hegel*, Brescia 2001.

Tschierske U., *Vernunftkritik und ästhetische Subjectivität. Studien zur Anthropologie Friedrich Schillers*, Tübingen 1988.

Verra V., *Dopo Kant. Il criticismo nell'età preromantica*, Torino 1957.

—, *Linguaggio, mito e storia. Studi sul pensiero di Herder*, a cura di C. Cesa, Pisa 2006.

Viganò F., *Entusiasmo e visione. Il platonismo estetico del giovane Schelling*, Milano 2003.

Supplementa

- 1 *Breitinger e l'estetica dell'Illuminismo tedesco*, di S. Tedesco
- 2 *Il corpo dello stile: Storia dell'arte come storia dell'estetica a partire da Semper, Riegl, Wölfflin*, di A. Pinotti
- 3 *Georges Bataille e l'estetica del male*, di M. B. Ponti
- 4 *L'altro sapere: Bello, Arte, Immagine in Leon Battista Alberti*, di E. Di Stefano
- 5 *Tre saggi di estetica*, di E. Migliorini
- 6 *L'estetica di Baumgarten*, di S. Tedesco
- 7 *Le forme dell'apparire: Estetica, ermeneutica ed umanesimo nel pensiero di Ernesto Grassi*, di R. Messori
- 8 *Gian Vincenzo Gravina e l'estetica del delirio*, di R. Lo Bianco
- 9 *La nuova estetica italiana*, a cura di L. Russo
- 10 *Husserl e l'immagine*, di C. Cali
- 11 *Il Gusto nell'estetica del Settecento*, di G. Morpurgo-Tagliabue
- 12 *Arte e Idea: Francisco de Hollanda e l'estetica del Cinquecento*, di E. Di Stefano
- 13 *Poeta quasi creator: Estetica e poesia in Mathias Casimir Sarbiewski*, di A. Li Vigni
- 14 *Rudolf Arnheim: Arte e percezione visiva*, a cura di L. Pizzo Russo
- 15 *Jean-Bapiste Du Bos e l'estetica dello spettatore*, a cura di L. Russo
- 16 *Il metodo e la storia*, di S. Tedesco
- 17 *Implexe, fare, vedere: L'estetica nei Cahiers di Paul Valéry*, di E. Crescimanno
- 18 *Arte ed estetica in Nelson Goodman*, di L. Marchetti
- 19 *Attraverso l'immagine: In ricordo di Cesare Brandi*, a cura di L. Russo
- 20 *Prima dell'età dell'arte: Hans Belting e l'immagine medievale*, di L. Vargiu
- 21 *Esperienza estetica: A partire da John Dewey*, a cura di L. Russo
- 22 *La maledizione della parola*, di F. Mauthner
- 23 *Premio Nuova Estetica*, a cura di L. Russo
- 24 *Poesia vivente: Una lettura di Hölderlin*, di M. Portera

Aesthetica Preprint[®]
Supplementa

Collana editoriale del Centro Internazionale Studi di Estetica

Direttore responsabile Luigi Russo

Comitato Scientifico: Leonardo Amoroso, Maria Andaloro, Hans-Dieter Bahr, Fernando Bollino, Francesco Casetti, Paolo D'Angelo, Arthur C. Danto, Fabrizio Desideri, Giuseppe Di Giacomo, Gillo Dorfles, Maurizio Ferraris, Elio Franzini, Enrico Fubini, Tonino Griffero, Stephen Halliwell, José Jiménez, Jerrold Levinson, Giovanni Lombardo, Pietro Montani, Mario Perniola, Lucia Pizzo Russo, Giuseppe Pucci, Roberto Salizzoni, Baldine Saint Giron, Giuseppe Sertoli, Richard Shusterman, Victor Stoichita, Massimo Venturi Ferriolo, Claudio Vicentini

Comitato di Redazione: Francesco Paolo Campione, Elisabetta Di Stefano, Salvatore Tedesco

Segretario di Redazione Emanuele Crescimanno

Aesthetica Preprint si avvale della procedura di *peer review*

Presso il Dipartimento FIERI dell'Università degli Studi di Palermo

Viale delle Scienze, Edificio 12, I-90128 Palermo

Fono +39 91 6560274 – Fax +39 91 6560287

E-Mail <estetica@unipa.it> – Web Address <<http://unipa.it/~estetica>>

Progetto Grafico di Ino Chisesi & Associati, Milano

Stampato in Palermo dalla Tipolitografia Luxograph s.r.l.

Registrato presso il Tribunale di Palermo il 27 gennaio 1984, n. 3

Iscritto al Registro degli Operatori di Comunicazione il 29 agosto 2001, n. 6868

Associato all'Unione Stampa Periodica Italiana

ISSN 0393-8522

Living Poetry

A Reading of Hölderlin

What does it mean to define a poem as “living” or “alive”? How, if at all, is it possible to capture life, the living element, in a poem? Is it not true that poetry, *qua talis*, is a “living language” different from the “dead” speculations of the intellect? Or is there maybe a kind of poetry that is “more alive” than others, in that it is able in itself and through its effects to represent life? At the turn into the 19th century, Friedrich Hölderlin (1770-1843) explored such issues, which were crucial to his own personal intellectual and poetic development. The present volume by Mariagrazia Portera (maria-graziaportera@libero.it) examines Hölderlin’s passionate search through an analysis of its forms, articulations, and outcomes in his works.

A restless spirit and an extremely lucid visionary, Hölderlin devotes to this search of the *Lebendiges in der Poësie*, the living element in poetry, some of his most important works, such as the tragedy *Der Tod des Empedokles*, the project of the literary review *Iduna*, and his various, complex, and lofty poetological writings, including the fragment *Über die Verfahrungsweise des poetischen Geistes*, which is possibly one of the masterpieces of poetology of the last two centuries.

Hölderlin shares this interest in the concept of life and its manifold implications with other contemporaneous thinkers who were fellow intellectuals and friends. Together with Hegel, Schelling, Fichte, Schiller, and Sinclair, they form a veritable and tight *Konstellation*, where the Lauffen poet’s role is that of experimenter and propelling force. However, the specificity of Hölderlin’s poetics and poetology, as the present study illuminates, is that his search for the *Lebendiges in der Poësie* ultimately acquires ambiguous tonalities. His increasingly bold experimentation with new and peculiar poetic forms to capture life is accompanied by an increasing corrosion of those same expressive forms. In his last poems, dedicated to the changing of the seasons, the rugged elementariness of the bare poetic mono-tone weaves together life and death.