

Maria Arpaia
(Napoli)

*La funzione mitopoietica della lingua euripidea
Alcune osservazioni sulla traduzione
di Friedrich Hölderlin «Die Bacchantinnen»*

ABSTRACT. Based on a philological analysis of the translation of Euripides' *Bacchae* by Hölderlin, this paper examines the syntactical and semantic choices made by the translator and aims to investigate the adaptation of the ancient lexicon to his contemporary expressive needs. Every voluntary violation of the syntactic order of the phrases, as well as every semantic choice that diverges from the original Greek text, which is usually translated word by word, represents a conscious modification of the "sacred" Greek archetype, and allows the poet to turn the translation into his own "place of poetic creation".

Nel panorama delle traduzioni hölderliniane, quella del prologo delle *Bacchanti* di Euripide si distingue per la sua funzione mitopoietica. I versi di Euripide costituiscono una soglia letteraria attraverso cui l'immagine archetipica di Dioniso è stata importata nella nuova concezione hölderliniana della poesia.

La scelta di tradurre la tragedia euripidea deve essere contestualizzata nel clima di riscrittura e sperimentazione che caratterizza il lavoro dello *Stuttgarter Folioheft*, in cui comincia a profilarsi come centrale la questione del ruolo del poeta nel panorama culturale moderno¹. Dopo aver sperimentato

¹ Il manoscritto, che ospita componimenti che vanno dalla fine del 1799 ai primi anni del nuovo secolo e di cui è impossibile stabilire con certezza la cronologia, contiene, tra gli altri testi, l'abbozzo di *Dichterberuf* e la revisione e l'ampliamento dell'ode *Dichtermuth*, in cui sono indagate le prerogative sacerdotali del poeta, ricercate nelle figure archetipiche di Orfeo o dei predecessori greci, rispettivamente identificati in Omero (*Der blinde Sänger*) e in

l'impossibilità di un ritorno della cultura classica nella contemporaneità, è compito del poeta aprire nuovi itinerari comunicativi e cercare linguaggi simbolici, capaci di dare una rappresentazione figurata e allegorica del divino, la cui manifestazione diretta risulterebbe ora fatale per l'uomo moderno, disabituato al contatto intimo con gli dèi che invece avevano gli antichi². La ricerca hölderliniana si indirizza quindi verso la rifunzionalizzazione delle figure mitiche del mondo antico, che siano in grado di riattivare le capacità comunicative tra il mondo esperico e l'età moderna.

Dioniso, duplice nella sua stessa natura – compartecipe della divinità del padre Zeus e della mortalità della madre Semele – ben si presta a ricoprire il ruolo del mediatore tra le due dimensioni temporali lontane e antitetiche e costituisce, per Hölderlin, la trasposizione simbolica della poesia moderna. Nell'inno *Wie wenn am Feiertage*, direttamente ispirato dal lavoro traduttivo, la vicenda della nascita del dio, raccontata nei primi versi del prologo, costituisce il *Vorbild* mitologico per rappresentare l'atto di creazione della poesia, nata – come Dioniso – dall'intervento diretto del divino³. La traslazione

Sofocle (*Sophokles*), emblemi insuperati di epica e tragedia. Per una ricostruzione del contenuto dello *Stuttgarter Folioheft* si rimanda al commento di Reitani in Friedrich Hölderlin: Tutte le liriche. Edizione tradotta e commentata e revisione del testo critico tedesco a cura di Luigi Reitani. Con uno scritto di Andrea Zanzotto. Milano 2001:1663-1665.

² Luciano Zagari: La città distrutta di Mnemosyne. Saggi sulla poesia di Friedrich Hölderlin. Pisa 1999: 44-74. Il fallimento di Iperione nel recupero della purezza archetipica dell'immagine classica, a causa dell'insuperabile estraneità della Germania moderna ai valori sociali e politici del passato, e il sacrificio di Empedocle che, elevatosi al rango degli dèi, paga con la morte il fio di aver rivelato il divino senza mediazioni, aprono la via al mito storico-cosmico della Grecia. L'incontro con il passato classico deve avvenire all'interno delle fasi storiche, che segnano un incolmabile divario tra il passato e il presente. Il testo poetico allora sarà sempre meno un tentativo di rappresentazione diretta dell'archetipo greco, ma la ricerca di un percorso creativo, da cui forgiare la poesia moderna.

³ Il tema della rifunzionalizzazione della figura di Dioniso nella *Feiertags hymne* e le relazioni dell'inno con la traduzione euripidea sono oggetto di nutrita bibliografia. Si riportano qui, tra gli altri, Jürg Friedrich: Dichtung als «Gesang»: Hölderlins «Wie wenn am Feiertage» im Kontext der Schriften zur Philosophie und Poetik 1795-1802. München 2007: 171-175; Bernhard Böschstein: Hölderlins Dionysoshymne «Wie wenn am Feiertage». In: Ders.: «Frucht des Gewitters». Zu Hölderlins Dionysos als Gott der Revolution. Frankfurt/M.

del mitologema dionisiaco nella poesia moderna si è rivelata quindi il primo atto di creazione letteraria del nuovo corso poetico, che proprio nella *Feiertags hymne* trova il suo inizio. La lingua poetica di Euripide, quindi, resa oggetto della sua riflessione letteraria, si fa veicolo di questa rifunzionalizzazione mitica e reca in sé, *in nuce*, gli strumenti espressivi del Dioniso della contemporaneità, giunto – come lo straniero sulla scena euripidea – a farsi sacerdote di una nuova religione in cui sia finalmente ristabilita la comunicazione tra uomini e dèi. Alla luce della stesura del *Systemprogramm*, in cui si assegnava al mito il compito di esprimere l'essenza poetica della religione e di renderla così fruibile al popolo, il personaggio del Dioniso euripideo incarna perfettamente le esigenze comunitarie della *Neue Mythologie*, il cui intento è quello di mostrarsi il più possibile accessibile e comunicabile al popolo, in attesa di ricevere una speranza di rinnovamento⁴. La natura collettiva del suo rito, che si diffonde tra oriente e occidente e che coinvolge giovani e vecchi, senza distinzione di sorta; il suo rapporto diretto con i mortali, che eleva alla condizione divina inducendoli alla possessione baccica, e l'appellativo di nuova divinità⁵, che si proietta verso la religione del

1989: 114-136; Karl Mauerer: Die Anfänge von Hölderlins hymnischen Sprechen. «Wie wenn am Feiertage». In: «Es bleibt aber eine Spur, Doch eines Wortes». Zur späten Hymnik und Tragödientheorie Friedrich Hölderlins. Hrsg. von Christoph Jamme und Anja Lemke. München 2004: 21-66.

⁴ Nel rifiuto di una religione ridotta a fanatismo, il documento auspica la diffusione di una nuova «mitologia della ragione», legittimata dal ragionamento filosofico e dall'impiego di un linguaggio mitico che esprima, in forma simbolica, ogni rappresentazione religiosa. Per una definizione della *Neue Mythologie* e una ricostruzione dei rapporti tra religione, mito e poesia nella *Goethezeit* si rimanda a Manfred Frank: Il dio a venire. Lezioni sulla Nuova Mitologia. Torino 1994 (Frankfurt/M. 1982): 171-196; Michael Franz: Hölderlin und das älteste Systemprogramm des deutschen Idealismus. In: «Hölderlin-Jahrbuch» 19/20.1975-1977: 137-257; Mythologie der Vernunft. Hegels «ältestes Systemprogramm» des deutschen Idealismus. Hrsg. von Christopher Jamme e Helmut Schneider. Frankfurt/ M. 1984.

⁵ Il carattere ecumenico di Dioniso, che accomuna giovani e vecchi, ricchi e poveri, greci e barbari, può dirsi una caratteristica precipua del dio descritto da Euripide. Nel primo episodio, nel dialogo tra Tiresia e Cadmo, l'indovino risponde al vecchio sovrano che esprime vergogna per essersi abbigliato da baccante nonostante la sua vetusta età: «Il dio

futuro, sono tutti elementi fondanti della narrazione euripidea⁶. È il Dioniso di Euripide, quindi, che viene importato come emblema della nuova mitologia.

Rispetto alla ricchezza di informazioni sulla biografia dionisiaca che pure avrebbe potuto attingere dalle numerose fonti mitografiche ed epitomatorie diffuse nell'ambiente culturale coevo⁷, Hölderlin sceglie quindi scientemente di avvicinarsi alla narrazione euripidea, perché Dioniso giunga con il suo bagaglio semantico e retorico a parlare una nuova lingua, mistione di quella greca e tedesca. Il lavoro stesso di traduzione, del resto, costituisce per Hölderlin uno spazio creativo⁸, in quanto richiede un'immersione profonda nel testo antico e un incontro ravvicinato con le esigenze espressive

non distingue né il giovane né il meno giovane, preferisce essere onorato da tutti, paritariamente» (Eur. *Bacchae*: 206-209). Il tema ricorre anche nel finale del primo stasimo: «Senza distinguere, a chi gode prosperità / e a chi ne è privo egli concede / che abbiano il piacere del vino / che allontana il dolore» (ivi: 421-424). La novità relativa al culto di Dioniso è invece sottolineata con disprezzo dal sovrano Penteo nel primo episodio: «de nostre donne [...] vagabondano sui monti per onorare danzando questo nuovo demone, Dioniso, chiunque egli sia» (ivi, 217-220). Le traduzioni della tragedia sono di Giulio Guidorizzi (Euripide: *Le Baccanti*. A cura di Giulio Guidorizzi. Venezia 1989).

⁶ Sui motivi del recupero della religiosità dionisiaca nelle poetiche romantiche del primo idealismo si veda Frank: *Il dio a venire* (cit. nota 4): 6-19.

⁷ Tra i numerosi lessici mitologici settecenteschi più utilizzati nella *Goethezeit*, che avevano come fonte la rassegna mitografica di Nonno di Panopoli (*Dionysiaka*), si possono citare Benjamin Hederich: *Gründliches mythologisches Lexicon*. Leipzig 1770 e il lavoro pionieristico di Friedrich Creuzer: *Dionysus, sive Commentationes academicae de rerum Bacchicarum*. Heidelberg 1809 (cfr. Frank: *Il dio a venire*, cit. nota 4, 223-321).

⁸ Penso alla metafora suggestiva della traduzione hölderliniana come «spazio di gioco» coniata da Antoine Berman: *La prova dell'estraneo*. A cura di G. Giometti. Macerata 1997 (Paris 1999): 201 e all'attitudine hölderliniana di rinnovare il linguaggio attingendo alle origini etimologiche della lingua tedesca, efficacemente illustrate da Rolf Zuberbühler: *Hölderlins Erneuerung der Sprache aus ihren etymologischen Ursprüngen*. Berlin 1969. Sull'idea di traduzione per Hölderlin si veda anche Walter Benjamin: *Die Aufgabe des Übersetzers*. In: *Ders: Gesammelte Schriften*. Unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Scholem hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Bd. IV/1. Frankfurt/M. 1980: 9-21.

della propria lingua, la cui piena conoscenza può avvenire solo tramite l'acquisizione di quella estranea⁹. Il doppio movimento simultaneo tra la ricerca del *pathos* che si cela nel fondo dell'idioma greco e il mantenimento della sobrietà della forma esperica viene esasperato dalla riproduzione di una resa letterale del testo greco nella lingua tedesca.

Questa rigidità espressiva costituisce il termine oppositivo verso cui la lingua tedesca deve tendere, per adeguarsi alla potenza espressiva del greco. La traduzione stessa freme di questa tensione interna e realizza un movimento iperbolico che consente, seppur fugacemente, la *coincidentia oppositorum*, quel breve momento di equilibrio e misura che opera la giusta differenziazione tra i due idiomi, contenendo le caratteristiche di entrambi. Ogni deliberata violazione dell'ordine sintattico, ogni singolare scelta semantica che si discosti dall'originale greco, perfino quelli che possono sembrare palesi errori nella comprensione del testo, devono essere quindi letti come segni di un intervento volontario e ragionato, mirato a mettere in comunicazione iperbolica i sistemi linguistici delle due culture, diverse per natura e distanti nel tempo. È nelle modifiche alla sacralità dell'archetipo, nello scarto differenziale che il poeta apre tra l'antico e il moderno che si annida lo spazio di creazione poetica¹⁰.

1. *All'ombra di un albero di fichi: genesi filologica di un errore*

Nel prologo euripideo è conferito un particolare rilievo al sacrificio della madre di Dioniso, Semele, dalla cui morte per incenerimento, ad opera del

⁹ L'incontro tra l'elemento «nativo» greco e quello «esperico» occidentale, descritto nella celebre lettera a Böhlendorff (4 dicembre 1801, cfr. *StA* VI/1: 425s.), costituisce quel doppio movimento di ritorno ai significati della lingua naturale ma al tempo stesso di appropriazione della *Sprachlichkeit* di una lingua straniera, efficacemente riassunto nell'espressione heideggeriana «la prova dell'estraneo e l'apprendimento del proprio».

¹⁰ Tra i lavori che risultano fondamentali per l'analisi della traduzione euripidea si rimanda a Bernhard Böschstein: *Die Bakchen des Euripides in der Umgestaltung Hölderlins und Kleistes*. In: Ders.: «Frucht des Gewitters» (cit. nota 3): 240-254; Momme Mommsen: *Dionysos in der Dichtung Hölderlins, mit besonderer Berücksichtigung der «Friedensfeier»*. In: «Germanisch-Romanische Monatsschrift» n.s. 13.1963: 345-379; Maria Behre: «Des dunkeln Lichtes voll». Holderlins Mythokonzepit Dionysos. München 1987: 243.

fulmine di Zeus, è nato il dio stesso. Il luogo della folgorazione della donna è stato recintato e consacrato come *mnema* del suo sacrificio¹¹. Hölderlin, nella sua traduzione, attribuisce a «Der Mutter Grabmal»¹² un particolare rilievo sintattico, ponendolo in prolessi ad inizio del verso ed associandolo al valore del ricordo, simbolo della poesia eternatrice. Nella creazione di questa nuova semantica mitica acquista particolare rilievo l'errore di traduzione che egli compie al v. 11, in cui la grafia di «σηκόν»¹³, il recinto sacro eretto in memoria di Semele, è confusa con quella di «σῦκον», l'albero di fichi¹⁴. Non è possibile risalire al volume euripideo che Hölderlin leggeva, per poter attribuire, con un riscontro preciso, l'errore di traduzione ad una eventuale variante della lezione tràdita. Le indicazioni riportate dal *Bücherverzeichnis*, l'indice dei libri posseduti da Hölderlin quando ancora era uno studente a Nürtingen, attestano il possesso di un'edizione euripidea non meglio specificata, in due volumi, priva di alcuna indicazione circa l'editore e la data di pubblicazione¹⁵. Nel caso di una traduzione più estesa, si sarebbe potuto rintracciare l'edizione consultata, cercando di risalire alle varianti testuali in essa contenute¹⁶. Tuttavia la piccola porzione di prologo tradotta

¹¹ La presenza del deittico nel testo greco (Eur.: *Bacchae*: 6s.: «Qui vicino alla reggia vedo il sepolcro di mia madre folgorata»), posto in iperbato a inizio verso («ὄρω δὲ μητρὸς μνήμα τῆς κεραυνίας / τόδ' ἐγγυὸς οἴκων») ci suggerisce che il recinto fosse materialmente presente sulla scena antica, metaforica sostituzione dell'assenza della donna, desiderio di eterizzazione del suo sacrificio (Vincenzo Di Benedetto – Enrico Medda: *La tragedia sulla scena. La tragedia in quanto spettacolo teatrale*. Torino 1997:148).

¹² *SLA V*: 41, 6.

¹³ Eur.: *Bacchae*: 11.

¹⁴ *SLA V*: 41, 11. Hölderlin compie una ulteriore confusione rispetto al genere: nella lingua greca l'albero di fichi è di genere femminile, mentre il fraintendimento grafico del suo errore traduttivo dovrebbe essere riconducibile alla forma neutra «τὸ σῦκον», che indica però solo il frutto del fico. Un errore simile è presente qualche verso prima. Hölderlin scambia ancora il neutro per il maschile: il termine femminile «νᾶμα», «fonte», è confuso con un maschile «νέμος» e tradotto come «bosco» (*SLA V*: 41, 5: «Wäldern»). *SLA V*: 370, 25.

¹⁵ «Euripides, 2 Tomi», *SLA VII/3*: 388, 13.

¹⁶ Nei cataloghi della biblioteca di Nürtingen, tra i libri in ottavo, erano presenti al tempo di Hölderlin ben due edizioni cinquecentesche di Euripide, per la precisione quella di

da Euripide non presenta *lectiones dubiae* particolarmente controverse e i *loci* in cui il poeta tedesco si discosta dal testo greco non risultano corrotti, stando all'apparato critico riportato dalle più recenti edizioni di riferimento¹⁷.

Melantone (*Euripidis tragoediae, quae hodie extant, omnes, Latine soluta oratione redditae*. Francofurti 1562) e una *editio rara* del 1537 (*Tragoediae octodecim, apud Joan. Hernagium*. Basileae 1537), quest'ultima proprio in due volumi. Tuttavia, non abbiamo alcuna prova che fossero simili a quelle possedute dal poeta. Non ci giungono notizie significative neanche dallo *Ausleibbuch* dello Stift di Tübingen, in cui il nome di Hölderlin compare solo due volte nell'intero periodo di studi e sempre nel triennio successivo all'esame di *Magister*. Una volta (il 14 settembre del 1792) egli prese in prestito due volumi dell'opera di Platone, l'anno successivo (18 settembre 1793) chiese il commentario ad Isaia di Campegius Vitranga del 1714 (Walter Betzendörfer: *Hölderlins Studienjahre im Tübinger Stift*. Heilbronn 1922: 30). Non va inoltre dimenticato che agli *Stiftler* era concesso anche di consultare la biblioteca dell'università di Tübingen e che la condivisione culturale nell'ambito della cerchia di amici e colleghi dello Stift implicava anche lo scambio e la circolazione di volumi di interesse comune. Le edizioni che godevano di maggior diffusione nel periodo storico che va tra la fine del Settecento e inizio Ottocento sono quelle di Joshua Barnes (*Euripidis quae extant omnia*. Cantabrigiae 1694) e di Svikert del 1778 (*Euripidis Tragoediae, Fragmenta, Epistolae*, I-III. Lipsiae 1778). Degna di nota è anche quella di Philippe Brunck (*Tragoediae quattuor: Hecuba, Phoenissae, Hippolytus et Bacchae ex optimis exemplaribus emendatae*. Argentorati 1780), di recente pubblicazione per gli anni in cui Hölderlin attendeva alla sua traduzione e contenente sia l'*Ecuba* che le *Baccanti*, le due tragedie euripidee di cui il poeta si è occupato. Nessuna di queste edizioni, tuttavia, mostra varianti testuali degne di nota che abbiano potuto influire sulla traduzione holderliniana.

¹⁷ L'edizione di riferimento per le *Baccanti* euripidee, corredata da un apparato critico, è quella di James Diggle: *Euripidis Fabulae*, III. Oxford 1994. Lo *stemma codicum* della tragedia non risulta particolarmente complesso: il testo euripideo ci è stato tramandato solo da due manoscritti, il *Laurentianus* XXXII.2 e il *Palatinus graecus* 287, entrambi risalenti al XIV secolo. Il primo codice, conservato nella Biblioteca Medicea Laurenziana a Firenze, contiene un testo mutilo delle *Baccanti* (si arresta, infatti, al v. 755), mentre il secondo, diviso nel 1420 in due parti, una delle quali è conservata nella Biblioteca Vaticana, l'altra a Firenze (noto come *Laurenziano Conv. Soppr.* 172), presenta il testo completo della tragedia, ma con una grossa lacuna verso la fine dell'opera. Entrambi i codici sono testimoni di un'edizione delle tragedie euripidee appartenenti alla tradizione bizantina, che rappresenta il risultato finale della selezione operata dai dotti commentatori nei tardi secoli dell'impero. Questi scelsero

L'origine di questo errore, quindi, è riconducibile ad un fenomeno di *misreading* del testo greco, ma può sottendere anche un latente riferimento intertestuale, che Hölderlin può aver avuto in mente durante la sua traduzione e che potrebbe aver contribuito alla confusione grafica. In un passo del *Lexikon* di Hederich (1770), *s.v.* «Bacchus», si legge:

4 §. *Thaten.* Von oberwähnten Personen dieses Namens soll der indianische Bacchus zuerst den Wein zu pressen, und einen Trank daraus zu machen, erfunden haben, nachdem die Erde die Trauben von sich selbst hervor gebracht. So soll er auch die Feigen und andere dergleichen fruchtbare Bäume zu pflanzen gelernet, dabey aber den ganzen Erdkreis durchzogen, und den Menschen seine Erfindungen wieder gewiesen haben. Hingegen soll des Jupiters und der Ceres, oder auch der Proserpina Sohn zuerst erfunden haben, die Erde mit dem Pfluge und vorgespannten Ochs zu arbeiten, da solches sonst vorher mit den Händen geschehen müssen.¹⁸

Dioniso, posto sullo stesso piano della divinità generatrice della terra, Demetra, è identificato qui come dio civilizzatore, che si occupa di insegnare agli uomini le tecniche di coltivazione.

È significativo che il lessicografo, parafrasando un passo di Diodoro Siculo in cui si ritrova il medesimo riferimento¹⁹, senta il bisogno di conferire maggior evidenza proprio all'albero del fico rispetto a tutti gli altri alberi da frutto. Le sue implicazioni, infatti, sono chiaramente riconducibili alla prerogativa dionisiaca di potenziare la forza generativa della natura. La conformazione del frutto del fico, somigliante all'esterno all'organo di riproduzione femminile e contenente al suo interno un numero cospicuo di semi, diventa una trasposizione simbolica della fertilità²⁰. Lo stesso Hofmann, nel

di tramandare solo nove delle opere di Euripide (*Alceste*, *Andromaca*, *Ecuba*, *Ippolito*, *Medea*, *Oreste*, *Troadi*, *Fenicie* e il *Reso* pseudo-euripideo), più il solo testo delle *Baccanti*, trådito senza scoli o annotazioni marginali (cfr. Euripides: *Bacchae*. Ed. with introduction and commentary by Eric R. Dodds. Oxford 1960: LIII-LIX).

¹⁸ Hederich: *Gründliches mythologisches Lexikon* (cit. nota 7): Sp. 504.

¹⁹ Diod.: *Bibl.* III: 63.

²⁰ La sua coltivazione infatti, è propiziata anche da Demetra, dea della rinascita stagionale dei frutti. Secondo alcune fonti (Paus. I: 37, 2; Plut.: *Symp.*: VII 4, 4; Hederich: *Gründliches mythologisches Lexikon*, cit. nota 7, *s.v.* «Ceres», Sp. 679:), la dea avrebbe regalato a

mit der Amalthea, daß er nämlich dieselbe mit seinem Blise selbst verbrannte, so war er dennoch nicht weniger für die Erhaltung und Erziehung des jungen Bacchus besorget. Gestalt er ihn denn daher, weil er nur sechs Monate alt war, als seine Mutter umkam, und also noch allzuunzeitig war, ihm sich selbst in die Hüfte einnehete, und darinnen vollends zu seiner Zeitigkeit kommen ließ. Als er ihn aber hernach gleichsam zum andernmale geboren, so übergab er ihn dem Mercurius, daß er ihn zu der Iuno und dem Ithamas bringen mußte, da ihn denn jene aufs sorgfältigste auferzog. Es machte aber Iuno dieselben beyderseits dafür so rased, daß sie ihre eigenen Kinder elendiglich umbrachten. Jupiter verwandelte daher den kleinen Bacchus in einen jungen Ziegenbock, damit er ihn solcher Gestalt vor der Iuno Wuth erhielt, und ließ ihn den Mercurius endlich auch nach Nyssa, einer Stadt in Asien, bringen, und daselbst durch einige Nymphen erziehen, welche er hernach in Sterne verwandelte, und unter dem Namen der Hyaden mit an den Himmel versetzte. *Apollod. lib. III. c. 4. §. 3.* Einige wollen, daß, als er in der Hüfte des Jupiters reif geworden, er solchen mit seinen Hörnern, die er auf dem Kopfe hatte, dergestalt geängstiget, daß er ihn vor Schmerzen nicht mehr habe darinnen behalten können; *Sesimbrotus ap. Nar. Com. lib. V. c. 13.* allein, als er ihn auch so fort nach seiner Geburt mit in den Himmel genommen, so habe wenig gefehlet, daß ihn Iuno nicht wieder aus solchem hinunter geworfen. *Euripid. in Bacchis ap. eumd. ibid.* Wiederum geben einige vor, als Kadmus seiner Tochter Händel gewahr worden, so habe er sie nebst dem Rinde in einen hölzernen Kasten gesteckt, und also in das Meer werfen lassen, da sie denn bey Dreatis in Laetionien ans Land angetrieben worden: weil nun Semele bereits gestorben war, so erzog man den kleinen Bacchus vollends daselbst. *Pausan. Lucon. c. 24.* Dieses soll, wie andere wollen, von den Hören, *Demarch. ap. Nar. Com. l. c.*

oder auch der Matris, in Euböa, geschehen seyn, die deshalb auch vor der Iuno entfliehen müssen. *Apollod. l. IV. v. 1131. & ad eum Schol. l. c.* Nicht weniger wollen auch einige, es hätten ihn die Nymphen selbst aus der Asche seiner verbrannten Mutter hervor gesucht, und so dann auferzogen. *Meleager ap. Nar. Com. l. c.* Andere meinen, daß solches von der Hippa, *Orph. Hymn. in Hippam. v. 1.* oder von obbemeldeter Iuno nicht allein, sondern zugleich auch von deren Schwestern, Autonoe und Agave, *Oppian. ap. Nar. Com. l. c.* oder auch von der Philia, Koronis und Rhyda, in der Insel Naxos, *Nar. Com. l. c.* oder von den Nymphen, der Bacche und Bromo, auf dem Berge Nyssa, geschehen seyn. *Servius ad Virg. Ecl. VI. v. 15.* Wie sich aber die Thebaner rühmeten, daß Bacchus bey ihnen geboren, und auch in dem Brunnen Cissusa zuerst abgewaschen worden, *Plutarch. in Lyfandro c. 25.* also wollten auch die Patrenser dessen Erzieher seyn, welche zugleich zu erzählen wußten, wie die Panen ehemals bald solchen jungen Bacchus aufgefangen hätten. *Pausan. Ach. c. 18.* Nicht weniger wollten sich dessen Geburtsort auch die zu Eleutheris und andere mehr zueignen. *Diod. Sic. lib. III. c. 66. p. 140.*

4§. Thaten. Von obervähnten Personen dieses Namens soll der indianische Bacchus zuerst den Wein zu pressen, und einen Tranck daraus zu machen, erfunden haben, nachdem die Erde die Trauben von sich selbst hervor gebracht. So soll er auch die Feigen- und andere dergleichen fruchtbare Bäume zu pflanzen gelehret, dabey aber den ganzen Erdbreis durchzogen, und den Menschen seine Erfindungen wieder gewiesen haben. *Diod. Sicul. lib. III. c. 63. p. 137.* Hingegen soll des Jupiters und der Ceres, oder auch der Proserpina Sohn zuerst erfunden haben, die Erde mit dem Pfluge und vorgespannten Ochsen zu bearbeiten, da solches sonst vorher mit den Händen geschehen müssen. *Id. ib. c. 64. p. 138.* Was aber des Jupiters und der Semele Sohn, oder den thebanischen Bacchus

Benjamin Hederich: Gründliches mythologisches Lexicon.

Leipzig: in Gleditschens Handlung 1770, Sp. 504.

(<http://www.zeno.org> - Contumax GmbH & Co.KG)

un certo Phythalos un ramo dell'albero del fico, insegnandogli a coltivarlo come gesto di riconoscenza per essere stata accolta dall'uomo durante le sue peregrinazioni alla ricerca della figlia Persefone.

suo *Dionysos Archemythos*, riconduce la presenza dell'albero di fichi al contesto dei misteri Eleusini che celebravano il rapimento di Persefone dalla madre Demetra e il successivo ricongiungimento delle due dee²¹. Il mito delle due dee, in origine connesso con antichissimi riti agrari intesi ad assicurare la fecondità della terra, è connesso con le implicazioni escatologiche della sopravvivenza dell'anima oltre la morte e della sua felicità nell'oltretomba. Il rapimento di Persefone e il suo ritorno alla luce diventano attuazione mitica dell'ancestrale mitologema mediterraneo del ciclo dell'anno come morte e resurrezione di una divinità: Persefone, figlia della madre Terra, identificata con Demetra, muore e risorge in corrispondenza con la stasi e la rinascita della vegetazione. Questa vicenda, interpretata in senso salvifico, divenne presto modello valido per ogni adepto che si aspettava di trovare, dopo la morte, beatitudine e pace eterna, doni che si accompagnavano anche alla promessa di felicità materiale da godere già in questa vita (Hom. *Hym. Dem.*, 488s.). La presenza dell'albero di fico, quindi, viene ricondotta dallo studioso ad un contesto eleusino, alla luce delle sovrapposizioni sincretiche di cui godono le due divinità: il fico, l'attributo di Demetra al pari del vino per Dioniso, costituirebbe un segno di questa identificazione in ambito misterico²².

È tuttavia possibile stabilire anche una connessione diretta con i rituali dionisiaci, nei quali è noto venissero impiegati oggetti costruiti con il legno del fico, di solito a forma di fallo, portati in processione durante le Falloforie con lo scopo di potenziare la produttività del campo²³. Elementi simili erano probabilmente impiegati anche nelle celebrazioni misteriche, che ripercor-

²¹ Gert Hofmann: *Dionysos Archemythos: Holderlins transzendente Poiesis*. Tübingen 1996: 47-50.

²² «[...] Die souveräne Auslegung seines anerkannt sterblichen Daseins als Bedingung einer spontanen Kreativität, als Provokation menschlicher Selbsthervorbringung, ergibt sich unausweichlich aus der evidenten Verbindung mit dem eleusinischen Geheimnis, das Hölderlin auch hier in geschickter Abwandlung des Euripides herbeizitiert. [...] Die Feige ist aber das eigentliche Attribut der Demeter, der irdischen Mutter in Eleusis, ihre Stiftung, so wie der Wein des Dionysos» (ivi: 49).

²³ Hederich: *Gründliches mythologisches Lexikon* (cit. nota 7): s.v. «Bacchus», Sp. 517.

rono l'uccisione e la risurrezione di Dioniso, divinità che rinasce dalla sua stessa morte. Smembrato dai Titani su istigazione di Era, secondo la versione orfica del mito, il dio, nominato come Zagreo, sarebbe stato cucinato e mangiato dai suoi aguzzini, i quali sarebbero stati puniti da Zeus mediante folgorazione. Dalla fuliggine esalata dai loro corpi inceneriti sarebbe nata l'umanità²⁴. Una variante alternativa del racconto sostiene, invece, che le membra disperse del dio, salvate dall'atto di cannibalismo, sarebbero state raccolte e ricomposte da Era allo scopo di ridargli nuova vita²⁵. Il rito iniziatico si basa quindi sulla riproduzione, simbolica e rituale, del sacrificio del dio e sulla promessa, per gli adepti, di una futura rinascita dopo la morte²⁶. Le donne, a cui i riti erano riservati, ripercorrevano infatti il gesto

²⁴ Questo particolare è raccontato dal filosofo neoplatonico Olimpiodoro, nel suo commentario al *Fedro*: «Il nostro corpo è dionisiaco; siamo pur sempre una parte di lui, perché siamo nati dalla fuliggine dei Titani che avevano mangiato della sua carne» (*In Platonis Phaedonem commentarii*: 61 C, 2, 2). La rinascita di Dioniso si compirebbe quindi nell'uomo, che condivide con lui l'essenza della propria umanità.

²⁵ Filodemo: *De pietate*: 44; Euphorione: fr. 36 Powell; *Orphicum Fragmenta*: 36 Kern. Per una storia approfondita dei riti misterici dionisiaci si rimanda a Karl Kerényi: *Dioniso. archetipo della vita indistruttibile*. Milano 1992 (Stuttgart 1976): 225-244. Sui legami tra l'orfismo e i rituali dionisiaci si vedano anche Erwin Rhode: *Psiche. Culto delle anime e fede nell'immortalità presso i Greci*. Roma-Bari 2006 (Freiburg im Breisgau-Leipzig 1890-1894): 355-379 e Henri Jeanmaire: *Dioniso. Religione e cultura in Grecia*. Torino 1972 (Paris 1970): 389-413.

²⁶ La finalità comune dei due culti misterici eleusino e dionisiaco nel promettere l'immortalità dell'anima ha determinato una progressiva apertura della tradizione eleusina ad altre forme di venerazione provenienti dai culti locali, come nel caso dell'introduzione di una nuova figura all'interno della storia mitica, Iackhos, figlio di Zeus ctonio e di Persefone, che andò acquisendo un ruolo sempre maggiore nella cerchia delle dee femminili e che ben presto fu poi identificato, probabilmente proprio in ambiente ateniese, con Dioniso stesso. I tentativi di sovrapposizione mitografica tra Iacco e Dioniso sono testimoniati dal peana di Filodemo di Scarfia, risalente al IV secolo a. C., in cui si riferisce che Dioniso, figlio di Thyone, si sia recato da Delfi ad Eleusi e, con la denominazione di Iakchos, abbia liberato i mortali dalle loro pene. Rhode: *Psiche* (cit. nota 25): 235, *ad n.* 9. L'assimilazione dei due culti era nota anche al lessico di Hederich: *Gründliches mythologisches Lexikon* (cit. nota 7): *s.v.* «Ceres», Sp. 683, in cui si riporta che le due divinità erano raffigurate sempre in coppia.

violento dei carnefici divini compiendo lo *sparagmós* sull'animale sacrificale, di solito un capretto, che veniva sacrificato per smembramento senza l'impiego del coltello. Della vittima avevano l'accortezza di mettere da parte il cuore, così come aveva fatto Pallade Atena con quello di Zagreo, messo in salvo e consegnato a Zeus affinché il padre degli dèi ne spremesse un succo e lo facesse bere a Semele, da cui Dioniso sarebbe stato concepito una seconda volta²⁷. Il significato simbolico della salvezza di una *pars pro toto* della vittima costituisce il nucleo magico-rituale dell'intera celebrazione: l'atto della conservazione dell'organo in una *cysta mistica*, detta *liknon*²⁸, era considerato presupposto imprescindibile per la rinascita del dio e, metaforicamente, per la salvezza degli uomini che celebrano il rito. Nella *cista*, tuttavia, insieme agli altri oggetti cultuali occulti, che potevano essere mostrati solo durante l'iniziazione, non si ritrova alcun manufatto riprodotto un cuore, bensì un fallo di legno di fico. L'ambiguità tra i due organi, che rappresentano entrambi il centro delle potenzialità vitali, è anche lessicale: l'epiteto di «Diónysos kradiaios»²⁹ che si legge nelle fonti potrebbe derivare sia da «kradíā», «cuore», che da «krádē», «ramo» in senso generico e, per estensione, oggetto a forma di fallo prodotto dal legno del fico³⁰. Il membro tenuto in serbo da Atena, dunque, era il fallo del dio, trasposizione totemica della nascita e della riproduzione, che probabilmente veniva impiegato per celebrare le nozze sacre della sacerdotessa con Dioniso³¹. Questo *hieros gamos* determinava la rinascita del dio, che tornava dal regno dei morti e si presentificava alle celebrazioni compiute in suo onore. Se l'*ágalma* fallico costituisce quindi il mezzo con cui la vita sconfigge la morte, non stupisce che nell'antichità numerosi falli di legno erano eretti come monumenti sepolcrali³². Lo stesso Dioniso, come riferisce Clemente Alessandrino, eresse

²⁷ Proclo: *Hymn. Minervae*: VII 13; *Orphicum Fragmenta*: 210 Kern; Igino: *Fabulae*: 167.

²⁸ Nonno: *Dionysiaka*: 6, 173.

²⁹ Proclo: *In Platonis Timaeum*: 30 b; *Orphicorum Fragmenta*: 199 Kern.

³⁰ Kerényi: Dioniso (cit. nota 25): 242.

³¹ Ivi: 287.

³² Hans Herter: *s.v.* «Phallos». In: *Der Neue Pauly. Enzyklopädie der Antike Gesamtwerk*. Hrsg. von Hubert Cancik und Helmuth Schneider. Stuttgart-Weimar 1893-1980: Bd. XIX, 2, Sp. 1728-1733.

uno di questi *mnema* funerari in segno di gratitudine verso un certo Prosymnos. Costui avrebbe indicato al dio la via più breve per raggiungere l'Ade, dove era diretto per ricondurre in vita la madre Semele, e, in cambio del suo aiuto, avrebbe chiesto a Dioniso di concedersi a lui. Ma la morte prematura dell'uomo rese inadempita la promessa: il dio, una volta tornato sulla terra, adornò di rami di albero di fico la sua tomba e gli lasciò come dono funebre un fallo di legno³³. L'albero della rinascita diventa quindi anche simbolo della sopravvivenza alla morte, che per i mortali è possibile solo nel ricordo dei vivi. In linea con il carattere liminale di Dioniso, figura mediatrice tra la terra e il mondo sotterraneo, il fico rappresenta da un lato la forza vitale e riproduttiva, impiegata per propiziare la fecondazione della terra, dall'altro uno strumento di immortalità.

Nella traduzione hölderliniana l'albero di fichi acquista la medesima funzione: viene piantato da Dioniso come ricordo funerario della madre, incenerita dal fulmine divino, e si fa simbolo di un sacrificio, oltre che promessa di futura divinizzazione della donna. Anche se non ci sono prove testuali del fatto che Hölderlin avesse letto le fonti dirette che riportano i dettagli del rituale misterico dionisiaco, non è improbabile che egli fosse a conoscenza del legame mistico tra Dioniso e il fico. La religione misterica e le fonti orfiche erano ben note nel contesto culturale in cui Hölderlin si è formato: nella vicenda della passione, morte e resurrezione di Zagreo, spesso rappresentato come un "fanciullo divino", giunto a rinnovare le età del mondo secondo la cosmogonia orfica, gli intellettuali tedeschi hanno intravisto i presupposti per una rilettura in chiave cristologica della religione dionisiaca³⁴. Lo stesso Hölderlin mostra una conoscenza approfondita dei riferimenti mitografici che ruotano intorno alle celebrazioni misteriche: spesso identificato come figlio della dea terra e per questo inserito nella ritualità dei Misteri Eleusini, Dioniso segue lo stesso destino del seme, che sparisce sot-

³³ Clem. Alex: *Protrepticus*: II, 34; s.v. «Feige», ivi: Bd. XIII, Sp. 2146.

³⁴ Sull'equazione Cristo-Dioniso e il reimpiego in chiave filosofico-letteraria della tradizione orfica nell'ambiente culturale tedesco del primo idealismo si rimanda a Frank: *Il dio a venire* (cit. nota 4): 259-278; 279-321.

toterra per rinascere poi a nuova vita³⁵. Egli è il “dio che viene”, il dio delle epifanie che si manifesta ciclicamente in connessione con la rifioritura della natura. Il carattere funerario dell’albero del fico, che prende corpo in questa traduzione, diventerà un *topos* nella successiva produzione hölderliniana, in cui il valore del ricordo sarà messo in relazione con la cesura irrimediabile del tempo passato e con la funzione eternatrice della poesia³⁶. In *Mnemosyne* l’amara consapevolezza della distanza storica tra il tempo degli eroi e quello contemporaneo sancisce in modo esplicito la perdita dolorosa del mito classico. I personaggi della classicità sono ormai morti e Achille giace proprio ai piedi di un albero di fichi³⁷. Alla modernità non resta altro che rivolgersi a Eleutere, la città di Mnemosyne, madre delle Muse le quali si assumono il compito di trasfondere nella poesia il passato mitico³⁸. In *Andenken*, invece, il processo di rammemorazione prende l’avvio dalla descrizione mitizzata del paesaggio francese della regione di Bordeaux, in cui spicca un fico che allude alla sopravvivenza del ricordo e al compito del poeta che vince l’oblio

³⁵ Le affinità tra il culto dionisiaco e quello eleusino erano ben chiare al poeta tedesco: nel quarto stasimo dell’*Antigonä* Hölderlin fa un esplicito riferimento ad Eleusi e al ventre da cui sarebbe nato il dio bambino, Iacco («Im Schoose du, zu Elevisis», *StA* V: 253, 1168), prefigurazione mitica del figlio del Dio cristiano. Hofmann: Dionysos Archemythos (cit. nota 21): 48s. sottolinea il legame che Hölderlin stringe tra l’epifania di Dioniso, che si rende manifesto ai mortali attraverso i suoi riti («Werd’ offenbar», ivi: 254, 1199), e il mistero eleusino della fertilità della morte, da cui rinasce nuova vita. Secondo lo studioso, anche la traduzione del prologo euripideo sarebbe orientata in chiave misterica: Dioniso si manifesterebbe non in qualità di divinità, ma come ipostasi di una essenza trascendentale, segno metaforico dell’iniziazione spirituale dell’uomo.

³⁶ Si vedano Bernhard Böschstein: Die Bakchen des Euripides (cit. nota 10): 245 e Ulrich Gaier: Hölderlins Vaterländischer Gesang «Andenken». In: «Hölderlin-Jahrbuch» 26.1988-1989: 175-201; 181.

³⁷ *StA* II/1: 198, 36-38. Boris Previšić (Hölderlins Rhythmus. Ein Handbuch. Frankfurt/M. 2008: 103s.) stabilisce un parallelismo tra la posizione metrica del «Feigenbaum» in *Mnemosyne* e nella traduzione euripidea. In entrambi i testi scanditi in metro giambico il termine si trova nella medesima posizione, sottolineato dalla cesura mediana che divide in due il verso.

³⁸ Ivi: 45s.

della morte, lasciando nei suoi versi traccia indelebile del passato³⁹. La memoria, che mette in comunicazione passato e presente, è fluida: «[...] Es nehmet aber / und giebt Gedächtniß die See»⁴⁰. Il movimento incessante della risacca, con cui il ricordo va e viene, contiene in sé l'elemento transeunte che richiama il *panta rhei* eracliteo e diviene simbolo dell'instabilità della condizione storica⁴¹. «Ciò che resta» è ciò che il mare non può assicurare stabilmente, a causa della sua corrente che richiama il corso e ricorso del tempo; è quella parte del ricordo, come il mito, che ha bisogno di un vate che lo racconti per non morire come i guerrieri in battaglia, ma diventare immortale come un Aiace o un Achille.

La poesia, dunque, condivide con Dioniso la medesima natura liminale tra vita e morte: contiene in sé il passato ma è in grado di riportarlo a nuova vita attraverso il potere evocativo dei suoi versi. Dioniso “viene” nel presente, con manifestazione epifanica, ma ha congenita in sé l'attitudine di tornare indietro al passato, per renderlo attuale e, quindi, eterno. L'immagine del dio retrospiciente di *Brod und Wein* riassume in sé, con efficacia eidetica, l'idea di un viaggio che non è mai privo di un ritorno e il cui ritorno

³⁹ *StA* II/1: 188, 13-16.

⁴⁰ Ivi: 189: 56s. Gerhard Kurz (Mittelbarkeit und Vereinigung. Zum Verhältnis von Poesie, Reflexion und Revolution bei Hölderlin. Stuttgart 1975: 105) opera una distinzione semantica tra l'azione della rimembranza, che prevede una destinazione volontaria del pensiero verso qualcuno o qualcosa (*An-denken*) mediante un processo attivo ed emotivo, e il concetto di *Er-Innerung*, in cui il ricordo è una introiezione dell'unità originaria verso cui il singolo deve tendere. Aristotele (*De memoria et reminiscenza*: 449 b6 – 451 a20) compie la medesima differenziazione tra *anamnēsis*, «reminiscenza» e *mnēmē*, «memoria»: la prima indica un volontario richiamo affettivo del trascorso; la seconda, invece, è la facoltà della mente di serbare involontariamente traccia di eventi passati.

⁴¹ L'associazione dell'elemento liquido con il tema del ricordo rievoca l'immagine platonica del fiume infernale della dimenticanza, *Lethe*, alle cui acque le anime si dissetavano per obliare le vite precedenti (Plat.: *Resp.*: 614 b – 621 d). Le sue acque non potevano essere contenute da alcun recipiente: esse sono state create per scorrere sempre, senza limiti di sorta, come il flusso e riflusso del divenire, di cui non v'è margine che possa limitare il progredire.

non è mai privo di nuove acquisizioni. Dal mondo dei morti a quello dei vivi, dal passato al presente.

2. Osservazioni sulla sintassi e sul ritmo compositivo

Nel corso della sua traduzione Hölderlin tende a conservare l'originaria collocazione delle parole nel verso, anche a costo di rendere difficile la comprensione del testo d'arrivo. In tal modo, oltre a mostrare un rispetto sacrale per il testo greco, stabilisce una relazione diretta tra il modello ritmico e l'aspetto semantico. Come nel testo greco, infatti, la scansione metrica dei trimetri giambici tedeschi entra in dialogo con la posizione delle parole, sottolineate dalla successione degli accenti ritmici o dal rilievo conferito loro dalla cesura, che resta generalmente mediana e divide in due i versi⁴². Nella trasposizione sintattica Hölderlin ha perfino cura di rendere anche quegli effetti sonori che – così rari nella lingua greca – sono utilizzati volontariamente, per investire di un rilievo particolare i versi che li ospitano. Euripide, nell'elencare le tappe del viaggio di Dioniso, partito dalle terre d'Oriente per portare il suo culto nell'Occidente greco, usa un particolare ritmo catalogico, funzionale a conferire maggior risalto al potere dilagante della nuova divinità. L'andamento cumulativo della narrazione è reso da una sequenza insistita di sintagmi aggettivo-sostantivo, concentrata in particolar modo nella clausola metrica finale, e dall'effetto sonoro dell'assonanza:

λιπῶν δὲ Λυδῶν τοὺς πολυχρύσους γύας
 Φρυγῶν τε, Περσῶν ἡλιοβλήτους πλάκας
 Βάκτροιά τε τείχη τήν τε δύσχιμον χθόνα
 Μήδων ἐπελθῶν Ἀραβίαν τ' εὐδαίμονα
 Ἀσίαν τε πᾶσαν ἢ παρ' ἄλμυρὰν ἄλα
 κεῖται μιγάσιν Ἑλλησι βαρβάροις θ' ὄμοῦ
 πλήρεις ἔχουσα καλλιπυργώτους πόλεις,

⁴² Nel rapporto tra semantica e accentuazione Previšić: Hölderlins Rhythmus (cit. nota 37): 102s. sottolinea come le parole che si riferiscono alla sfera divina di Dioniso si trovino in posizione di arsi «göttlichen» (SLA V: 41, 8), «ewge Gewalttha» (ivi, 9); al contrario, invece, di quelle che fanno riferimento all'elemento terreno del dio, che si collocano in posizione atona «sterbliche Gestalt» (ivi, 4).

ἐς τήνδε πρώτην ἦλθον Ἑλλήνων πόλιν,
τὰκεῖ χορεύσας καὶ καταστήσας ἐμὰς⁴³

I sostantivi a fine verso γύαs /πλάκαs; χθόνα / εὐδαίμονα presentano omoteleuto nella medesima sede metrica (vv. 13s.). Hölderlin cerca di riprodurre l'effetto fonico del testo greco con una consonanza tra «Land» e «Gegend», che riprende l'omoteleuto greco tra γύαs /πλάκαs, e con una rima interna tra «rund» e «und», che cerca volontariamente per rafforzare i suoni consonantici:

[...] Den hab ich **rund**
Umgeben mit des Weinstoks Traubenduft **und** Grün,
Und ferne von der Lyder golderfülltem **Land**,
Der Phryger und der Perser lichtgetroffner **Gegend**,
Bei Bactras Mauern, durch das stürmische Gefild
Der Meder, durch Arabien, das glückliche
Und die ganze Asia wandernd, [...]
So kam ich hier in eine Griechenstadt zuerst.⁴⁴

Nel testo euripideo, infatti, la congiunzione copulativa è assente:

[...] ἀμπέλου δέ νιν
πέριξ ἐγὼ “κάλυψα βοτρῶδει χλόηι⁴⁵

Il sepolcro di Semele è stato circondato dal figlio devoto con foglie di vite («ἀμπέλου χλόη») punteggiate di grappoli («βοτρῶδει»). Hölderlin scinde il sintagma in due diversi complementi: l'aggettivo «βοτρῶδει» è reso con un sostantivo che fa esplicito riferimento all'aroma dell'uva («Traubenduft») e si affianca al verde («Grün») della vite. Alla suggestione visiva della descrizione euripidea il poeta ne accosta una olfattiva, ricreando così

⁴³ Eur. *Bacchae*. 13-20: «Ho lasciato le contrade ricche d'oro di Lidia e di Frigia, le terre arse di Persia, le rocche della Battriana, la gelida terra dei Medi. Ho percorso l'Arabia felice e tutta l'Asia che giace lungo il mare: vi abitano Greci e Barbari insieme, e possiede molte città cinte da mura. Là ho fondato i miei riti e le sacre danze, e sono giunto qui a Tebe, prima tra le città greche».

⁴⁴ *StA V*: 41, 11-14; 20.

⁴⁵ Eur.: *Bacchae*. 11s.: «[...] e io l'ho coperto tutto attorno con tralci di vite, carichi di grappoli».

un contesto dionisiaco dal carattere sinestetico, a cui l'aggiunta della congiunzione «und» contribuisce a conferire anche un andamento sonoro cadenzato.

Nel contesto di una comprensione così profonda delle relazioni tra gli aspetti ritmico-fonici e quelli semantici del testo antico, le violazioni consapevoli all'ordine sintattico dell'originale greco risultano pertanto dense di conseguenze a livello contenutistico. L'attitudine peregrina di Dioniso, espressa nei versi precedenti, è descritta da una frase dalla struttura ipotattica alquanto complessa: le due subordinate implicite, espresse dai participi ai vv. 13 e 16, introducono la principale, che compare solo al v. 20⁴⁶. Hölderlin riduce le due subordinate ad una, sopprimendo il primo participio⁴⁷. Il manoscritto che riporta la traduzione attesta l'iniziale intento di rendere fedelmente il verbo λιπών con «komend»⁴⁸. Il poeta corregge poi questa versione sovrascrivendo un avverbio, «ferne»⁴⁹, da cui seguono una serie di sintagmi preposizionali («von der Lyder Land»; «bei Bactras Mauern»; «durch Arabien») che rendono ancora più incalzante l'effetto catalogico dell'originale greco. Il secondo participio, ἐπελθών – anch'esso fedelmente riportato in una prima versione di traduzione interlineare⁵⁰ – è stato poi spostato al verso seguente («Und die ganze Asia wandernd»), in modo tale che risultasse riferito esclusivamente all'Asia, che comprende tutte le regioni prima nominate.

Il rilievo conferito a questa terra come luogo per eccellenza di incontro tra Greci e Barbari è presente anche nella catalogazione euripidea, in cui costituiva l'acme del ritmo cumulativo⁵¹. Inoltre la scelta lessicale operata da

⁴⁶ Ivi: 13-20: «λιπών δὲ Λυδῶν τοὺς πολυχρόσους γῦας [...] / Μήδων ἐπελθῶν Ἀραβίαν τ' εὐδαίμιον / [...] ἐς τήνδε πρῶτην ἦλθον Ἑλλήνων πόλιν».

⁴⁷ *StA* V: 41, 13: «Und **ferne** von der Lyder golderfülltem Land / [...] Und die ganze Asia **wandernd**, [...] / So **kam** ich hier in eine Griechenstadt zuerst».

⁴⁸ *FHA* 17: 628, 21.

⁴⁹ *Ibidem*: 20.

⁵⁰ *Ibidem*: 26.

⁵¹ Euripide: *Le Baccanti*. A cura di Vincenzo Di Benedetto. Milano 2004: 286: «Euripide non era interessato ad un approccio ellenocentrico: a conclusione di un fastoso enumerare, Euripide si riferisce a quella parte dell'Asia, come la Ionia, in cui la cultura greca si

Hölderlin subisce un significativo slittamento semantico. Il verbo «ἐπέρχομαι» infatti indica l'azione di giungere in un luogo⁵², mentre il verbo «wandern» suggerisce l'idea di un lungo viaggio e sarà fortemente connotato in tutta la produzione successiva in cui, in senso traslato, indicherà il percorso che il poeta moderno dovrà compiere nei luoghi della cultura classica, alla ricerca del sentimento originario del mondo antico⁵³.

Il viaggio di Dioniso si profila quindi già in questa traduzione come prefigurazione di quello spirituale e culturale che spetta al vate moderno e il dio stesso si presenta come personificazione simbolica dello spirito identitario che si forma da istanze opposte⁵⁴. Greco e barbaro al tempo stesso, egli è per eccellenza veicolo di osmosi culturale.

3. Influenze euripidee sul ritmo compositivo hölderliniano

L'essenza di mediatore, di *Vermittler*, che caratterizza la figura dionisiaca è insita nell'appellativo stesso con cui è identificato nella tragedia euripidea. Il dio, pur essendo giunto a Tebe per confermare la sua identità divina, non si qualifica mai in qualità di *theós*, ma sempre come *daímon*⁵⁵, uno spirito semidivino che arriva a possedere l'individuo indipendentemente dalla sua volontà e che si fa latore di comunicazione tra i celesti e i mortali⁵⁶. Dioniso è

fondeva con quella orientale».

⁵² Henry George Liddell – Robert Scott – Henry Stuart Jones: Greek-English Lexicon. Oxford 1925-40⁹ (d'ora in poi: LSJ): s.v. «ἐπέρχομαι»: «come upon; of persons, approach».

⁵³ Il viaggio di Dioniso in Asia, prefigurazione della sua venuta in Esperia, torna in *Die Wanderung* e in *Am Quell der Donau*. Cfr. Böschstein: Die Bakchen des Euripides (cit. nota 10): 245s.

⁵⁴ Sul tema di Dioniso come «Gemeinsamer Geist» cfr.: Mommsen: Dionysos in der Dichtung Hölderlins (cit. nota 10): 357 e Böschstein: Hölderlins Dionysoshymne (cit. nota 3): 123-126.

⁵⁵ Eur.: *Bacchae*: 22. La qualifica ritorna più volte nel dramma: Dioniso stesso si chiama così al termine del prologo (ivi: 43), e così viene identificato da Tiresia nel corso della sua digressione sulla natura divina (ivi: 272; 298). In senso dispregiativo l'appellativo viene usato da Penteo (ivi: 219s.).

⁵⁶ LSJ: s.v. «δαίμων»: «god, goddess, of individual gods or goddesses, the power controlling the destiny of individuals; spiritual or semi-divine being inferior to the Gods. More

un *daimon* perché ha attitudine alla possessione e alla mania e condivide la natura umana e quella divina. La ben nota traduzione hölderliniana con il termine «Geist»⁵⁷ attesta l'importazione culturale del termine antico nel sistema filosofico del poeta⁵⁸. Nello scritto teorico *Über die Verfabrungsweise des poetischen Geistes*, il *Geist* è descritto come «gemeinschaftliche Seele, die allem gemein und jedem eigen ist»⁵⁹, un'anima collettiva che contiene simultaneamente in sé sia una forza centripeta, che porta alla comunione delle singole parti, sia una centrifuga, che impone allo spirito di uscire da sé e di riprodursi in sé in un processo continuo e alternato. Questo procedere iperbolico è percepibile solo dal poeta, il quale è in grado di cogliere distintamente gli opposti ed operare una loro conciliazione nello spazio sacro della poesia, unico luogo in cui è possibile assistere alla presentificazione dello Spirito. Il poeta deve contemporaneamente riconoscere se stesso (elemento soggettivo) e il Tutto (elemento oggettivo), senza mai perdere la tensione tra individualità e totalità: solo in tal modo ha la possibilità di accogliere in sé la sintesi di questi due elementi. «Diß ist die wahre Freiheit seines Wesens»⁶⁰, conclude Hölderlin. Se la figura di Dioniso non è altro che trasposizione

probably the root of δαίμων (deity) is δαίω to distribute destinies». Per una digressione storica del significato e uso del termine nella cultura greca si veda Eric R. Dodds: *The Greek and the Irrational*. Berkeley 1951: 54-60.

⁵⁷ *StA* V: 41, 22.

⁵⁸ La traslazione lessicale è ancora più significativa se si tiene in considerazione che questa scelta semantica è minoritaria nelle traduzioni dal greco, in cui Hölderlin utilizza di solito un calco, *Dämon*. Così in *VIII Olympica*, *StA* V: 55, 88; *Pythische Ode I*, ivi: 63, 21; *Pythische Ode III*, ivi: 78, 62 e 79, 107 e 82, 193; *Pythische Ode IV*, ivi: 84, 50; *Achte Pythische Ode*, ivi: 100, 108; *Zwölfte Pythische Ode*, ivi: 115, 53. Anche l'aggettivo δαιμόνιος è reso con il calco *dämonisch* in *Achte Pythische Ode*, ivi: 54, 36; *Zweite Pythische Ode*, ivi: 70, 5. In tragedia, invece, si riscontrano, seppur in numero percentualmente inferiore, delle occorrenze del termine: in soli 5 casi su 14 il termine *daimon* è stato tradotto come *Geist* (Friedrich Beißner: *Hölderlins Übersetzungen aus dem Griecheschen*. Stuttgart 1933, 1961: 176). Cfr. Böschenstein: *Hölderlins Dionysos hymne* (cit. nota 3): 123-125. Sull'identificazione tra *Gott* e *Geist* nelle altre poesie hölderliniane si veda Behre: «Des dunkeln Lichtes voll» (cit. nota 10): 155s.

⁵⁹ *StA* IV: 241, 3s.

⁶⁰ *Ibidem*: 16.

metaforica di questo *Geist*, figurazione mitologica della riunificazione dei contrari, le tre fasi che Hölderlin identifica come necessarie alla creazione poetica sembrano ripercorrere i tre momenti fondamentali del rituale dionisiaco, ben descritto dalle *rheseis* dei messaggeri nelle *Baccanti* euripidee.

Nella tragedia, infatti, vengono ripercorsi ben due baccanali: il primo, raccontato da un pastore che sorprende le donne nel momento precedente l'invasamento⁶¹; il secondo, più cruento, riferito da un servo del re che ha assistito allo *sparagmós* con cui è stato punito Penteo⁶². In entrambi i racconti le baccanti, prima della furia dionisiaca, sono ritratte in un momento di quiete: le donne giacciono addormentate, raccolte in atteggiamento composto (Eur.: *Bacchae*: 683-690) oppure occupate in attività pacifiche, come la decorazione del tirso o il canto di un inno bacchico (ivi: 1052-1057). Il momento di possessione avviene per incitamento del dio, suscitato dall'urlo della sacerdotessa (ivi: 689-691) o dello stesso Dioniso, che offre loro Penteo, giunto a spiarle al monte, in qualità di animale sacrificale (ivi: 1079-1081). Il punto di massima tensione è proprio il sacrificio, in cui la forza sovrumana infusa dal dio consente alle adepte di smembrare a mani nude la vittima e di cibarsi della sua carne ancora palpitante (ivi: 734s.; ivi: 1125-1133). Al termine dell'invasamento, poi, le donne ritornano di nuovo in quiete, tergendosi dal sangue della vittima (ivi: 765-769; 1133-1136). Durante il rito le baccanti, assimilandosi alle fiere, perdono i tratti antropomorfi ed entrano in comunanza ontologica con il regno naturale di Dioniso. Dioniso dà voce all'esigenza insopprimibile della natura umana di superare gli angusti confini del suo essere finito per fondersi, anche solo per un momento, con l'infinito della divinità: prese dalla mania, esse "diventano" il dio che venerano, nella sua ipostasi più ferina e violenta⁶³. Tuttavia, la parte finale del rituale deve riaccompagnare il fedele a riconciliarsi con la sua na-

⁶¹ Eur.: *Bacchae*: 677-774.

⁶² Ivi: 1043-1052.

⁶³ Sulle dinamiche del rituale bacchico e le sue implicazioni psicologiche si vedano Jeanmaire: *Dioniso* (cit. nota 25) e Richard Seaford: *Dionysos. Gods and Heroes of the Ancient World*. Abingdon 2006.

tura umana e a tornare nei suoi limiti mortali, affinché non smarrisca se stesso definitivamente, rimanendo irrisolto nel Tutto. In questo senso risultano funzionali le fasi di stasi e movimento, di quiete e di entusiasmo che precedono e seguono il sacrificio rituale. La pace iniziale e quella finale delimitano i confini temporali della possessione e ne circoscrivono l'azione: le donne devono innanzitutto prendere coscienza di sé e della propria condizione mortale per poter incontrare il dio senza subirne gli effetti distruttivi⁶⁴.

Dioniso non può limitarsi ad essere tradotto come *Dämon* da Hölderlin, pur conservandone l'attitudine di *Vermittler*, ma assume la qualifica di *Geist* perché è l'unico dio dell'antichità in grado di conciliare la forza centrifuga e quella centripeta che sono all'interno del Tutto e di condurre il poeta a fare altrettanto.

Questo movimento oscillatorio di superamento dei propri limiti e di ritorno in essi con nuove esperienze e consapevolezza è assunto, sulla scia del trattato *Del Sublime* di Longino, come condizione imprescindibile per la creazione poetica⁶⁵. Secondo le indicazioni poetologiche del retore greco, infatti, il concetto del sublime, che consiste nell'altezza e nell'eccezionalità del discorso, si raggiunge con uno slancio entusiastico che provoca meraviglia e domina il lettore fino a condurlo ad uno stato di estasi⁶⁶, identificato da Hölderlin con il sentimento della *Begeisterung*. Questo slancio di irrazionalismo, tuttavia, perché non ecceda in balia dei propri impulsi o sfoci nel più bieco patetismo, deve essere bilanciato e arginato da limiti ben precisi,

⁶⁴ La stessa successione di enfasi e stasi si può riscontrare nella danza tipica delle baccanti, descritta dal coro nella parodo (Eur.: *Bacchae*: 135-167). Mediante una ripetizione ossessiva di suoni a percussione, il ritmo lentamente crescente della danza si comunica alle baccanti, che esperiscono progressivamente una accelerazione delle movenze e una tensione delle membra, fino a giungere all'inarcamento del corpo e allo scuotimento della testa (ivi: 150). Una volta raggiunto il parossismo dell'eccitazione, le forze vengono meno e le donne cadono esauste al suolo, quasi per un bisogno fisiologico di scaricare la tensione accumulata (ivi: 136). Jeanmaire: Dioniso (cit. nota 25), 238-241.

⁶⁵ Sui rapporti tra gli *Aforismi* hölderliniani e il trattato di Longino si rimanda a Martin Vöhler: Hölderlins Longin-Rezeption. In: «Hölderlin-Jahrbuch» 28.1992-1993: 152-172.

⁶⁶ Ps.-L.: I, 4.

che la tecnica e la ragione pongono al fluire dello slancio poetico⁶⁷. Nei suoi *Aforismi*, il poeta tedesco mostra di aver ben assimilato la lezione longiniana sulla necessità della compresenza degli opposti nella creazione poetica:

Da wo die Nüchternheit dich verläßt, da ist die Gränze deiner Begeisterung. [...] Das Gefühl ist aber wohl die beste Nüchternheit und Besinnung des Dichters, wenn es richtig und warm und klar und kräftig ist. Es ist Zügel und Sporn dem Geist. Durch Wärme treibt es den Geist weiter, durch Zartheit und Richtigkeit und Klarheit schiebt es ihm die Gränze vor und hält ihn, daß er sich nicht verliert; [...].⁶⁸

La definizione di entusiasmo diventa un elogio alla sobrietà: la complementarietà e l'opposizione delle istanze passionali e razionali conferiscono la possibilità di bilanciarle con misura ed equilibrio, in osservanza dell'alternanza armonica dei contrari. È il sentimento (*Gefühl*) che garantisce questo equilibrio allo Spirito: lo inibisce, quando esso si libera dai confini umani superando la misura, e lo sprona, indicandogli le sue potenzialità, quando invece si limita e si frena eccessivamente.

Le indicazioni di poetica, che Hölderlin rielabora dal trattato di Longino, sembrano adattarsi alle caratteristiche del rito dionisiaco, secondo la lettura holderliniana del dio e della sua religione. Il movimento del *Geist*, che si libera dai suoi limiti e tende verso l'infinito per poi ritornarvi, viene descritto mediante un equilibrato susseguirsi di momenti di impeto e quiete, allo stesso modo in cui le baccanti sperimentano l'estasi del contatto con il divino e la stasi al termine della possessione.

La medesima oscillazione tra uno slancio estatico dell'entusiasmo e un momento successivo di rilassamento della tensione si riscontra anche nella struttura narrativa delle composizioni poetiche che fanno di Dioniso il centro tematico e simbolico e che ospitano nelle strofe centrali un momento di ierofania, preceduto e seguito da descrizioni paesaggistiche o da immagini testuali che suggeriscano l'idea della quiete. In *Wie wenn am Feiertage* le prime

⁶⁷ Ps.-L.: XVI, 4. Ma lo stesso concetto di misura torna anche in II, 2; III, 5, XXXIII, 5.

⁶⁸ *SLA* IV: 233: 16s.; 21-26.

due strofe ritraggono un paesaggio di quiete dopo una notte di tempesta⁶⁹. Segue un momento di rivelazione divina, resa manifesta dalla visione del giorno e della luce (*StA* II/1: 118, 19), in cui la natura si risveglia, allo stesso modo in cui le baccanti si scuotono al grido del bacco. L'immagine del fulmine (*ibidem*: 3) preannuncia la successiva ripresa del mito di Semele e si fa prefigurazione dell'invasamento dell'anima del poeta. Il contatto divino genera la *Begeisterung* (*ibidem*: 26), segno di presentificazione del dio («ist offenbar erst jetzt», ivi: 119, 33). Ogni aspetto della terra e del cielo è pervaso dal contatto con il soprannaturale (*ibidem*: 38-40) ed è elencato con ritmo incalzante, che tuttavia finisce nella quiete nell'animo del poeta (*ibidem*: 44). L'alternanza tra momenti di quiete e di esaltazione si identifica in modo ancora più capillare in *Brod und Wein*, che contiene tensioni ritmiche già all'interno della prima strofe. Le strade deserte e silenziose sono attraversate da sollecitazioni sonore (musica, scroscio di zampilli di fontane, rintocchi di campane) che infrangono il silenzio e predispongono ad un'attesa, che è l'attesa di una ierofania⁷⁰. Di nuovo si palesa nella terza strofe il ritmo concitato delle esclamazioni, funzionali all'invocazione del fuoco divino (*StA* II/1: 91, 37-54). Dopo l'avvenuta ierofania, l'immagine di quiete è rappresentata dal Titano e da Cerbero che, ammansiti, riposano nel cuore della terra (ivi: 95, 159s.). Entrambi condividono la natura liminale di esseri semidivini ed entrambi sono incatenati, il primo nel cuore della terra, il secondo sulle soglie dell'Ade⁷¹. Come le due figure mitologiche, l'anima è di nuovo imprigionata («gefangnen», *ibidem*:157) nei suoi limiti, anche se splende dell'avvenuta rivelazione.

⁶⁹ La descrizione è connotata da spie lessicali ricorrenti: «In stiller Sonne» (*StA* II/1: 118, 9); «schlafen» (*ibidem*: 14); «ruhet» (*ibidem*: 18).

⁷⁰ Si osservino le contrapposizioni lessicali, presenti in versi immediatamente attigui: «ruhet» e «still» (*StA* II/1: 90, 1) vs «rauschen» (*ibidem*: 2); «ruhen» (*ibidem*: 3) e «ruht» (*ibidem*: 6) vs «tönt» (*ibidem*: 7), fino ad arrivare all'espressione ossimorica: «Still [...] ertönen» (*ibidem*:11). Anche i contrasti tra luce e buio sono particolarmente evocativi di una tensione interna al narrato poetico: la via è illuminata («erleuchtete Gasse», *ibidem*:1) e le carrozze sono adorne di fiaccole («Fakeln», *ibidem*: 2) ma l'aria è scura («dämmeriger», *ibidem*: 11).

⁷¹ Fonte diretta di questa allusione mitologica è probabilmente Hor.: *Carm.* II: 19, 29-

Non solo quindi la lingua e la semantica euripidea, ma anche l'andamento ritmico della narrazione ha lasciato segni riconoscibili nella creazione delle composizioni ierofaniche di Hölderlin, quelle in cui si assiste alla presentificazione del divino che trova nel mitologema di Dioniso la trasposizione simbolica di una relazione funzionale con la divinità. Nella sua attitudine a entrare in relazione così profonda con l'umano al punto tale da indiarlo ed elevarlo – anche se per un breve momento – alla condizione divina, Dioniso si fa paradigma dell'armonica compartecipazione degli opposti che il mondo moderno ricerca così affannosamente. L'incontro con il dio si sperimenta al sicuro da eccessi, nella cornice protetta e ritualizzata della festa, in cui la successione di azioni prescrittive lascia poco adito alla pericolosa iniziativa del singolo, che invece tende a cadere nell'eccesso di entusiasmo e a superare i limiti.

Nella tragedia stessa, del resto, abbondano ammonizioni etiche dal sapore gnomico in cui si prescrive di tenersi lontano dagli eccessi, vivendo una vita tranquilla e godendo della bellezza delle piccole cose. Queste osservazioni di carattere etico, nella cultura greca, sono poste sovente in relazione con il precetto religioso di conoscere la misura ed evitare la *hybris*⁷². Un tale appello a godere del bene presente e della tranquillità, infatti, affiancato sistematicamente ad una condanna della superbia umana, andrebbe

32. La storia di Cerbero, invece, era riportata da Apollod.: II 5, 12. Il cane infernale era domato da Eracle, affinché l'eroe potesse compiere il suo viaggio di andata e ritorno dagli Inferi, viaggio gemello di quello di Dioniso. Il Titano è identificato dai commentatori come Tifone, la cui vicenda mitica era nota ad Hölderlin dalla traduzione della *Pith.* I: 23-37 e da Hesiod.: *Theog.*: 820-868. Nella mitologia holderliniana il Titano è identificato come una figura eroica, incatenato nella scissione tra mondo contemporaneo e natura originaria, contrasto da cui inutilmente cerca di divincolarsi e che lo porterà progressivamente ad assumere contorni sempre più negativi, fino a diventare simbolo di violenza e *hybris*. Si veda Arthur Hänny: Hölderlins Titanenmythos. Zürich 1948: 7-17; 107s. Sull'interpretazione delle due figure mitologiche dell'elegia si veda anche Wolfram Groddeck: Hölderlins Elegie «Brod und Wein» oder «Die Nacht». Frankfurt/M. 2012: 277-280.

⁷² Hermann Fränkel: Dichtung und Philosophie des frühen Griechentums. München 1969: 185-243 Lo studioso mette a confronto diversi luoghi della poesia arcaica in cui compare un nesso analogo tra *hybris* e invocazione alla tranquillità di vita.

letto come un invito a rispettare la misura e a rimanere nell'ambito delle prerogative umane. E non è casuale che l'alternanza di temi all'interno dei canti corali della tragedia segua il ritmo altalenante in cui alla narrazione dell'estasi faccia seguito la ricerca di quiete e serenità.

Ad un canto corale che proclama la gioia estatica del rituale, segue uno in cui si ricordano i limiti umani e si pone l'accento sulla felicità profana: questa alternanza si mantiene puntuale anche per gli altri spazi lirici del dramma, in cui dopo l'esaltazione dell'entusiasmo si cerca la pace della gioia composta⁷³.

Anche nelle poesie dionisiache di Hölderlin il concetto della misura è riproposto in stretta connessione con il momento in cui si aspira alla ierofania. Intesa generalmente come sinonimo di armonia suprema, come una proiezione utopica di armonica convivenza con il divino⁷⁴, l'idea del *Maß* arriva a bilanciare, nella struttura compositiva del testo, i momenti poetici

⁷³ Nella parodo si assiste ad una meta-rappresentazione di una cerimonia bacchica, in cui si riproduce la danza estatica delle baccanti e si fa allusione all'orebasia e all'omofagia rituale (Eur.: *Bacchae*: 135-167); nel primo stasimo, invece, si invocano le proprietà rasserenanti dell'oblio che dona il vino e si prescrive una vita tranquilla in cui non sia lecito concepire pensieri «superiori all'umano» (ivi: 370-399). Il secondo stasimo presenta nuovamente contenuti ispirati ai baccanali: Dioniso stesso è descritto mentre agita il tirso nelle varie sedi olimpiche (ivi: 520-575). Nel terzo stasimo, infine, si ripetono con andamento speculare al primo i precetti morali ispirati alla misura e alla felicità catastematica (ivi: 861-911). Nel quarto stasimo, infine, i due motivi sembrano riassumersi. Nella strofe viene rievocata, con un intensificarsi di toni, la terribile fine di Penteo, mentre l'antistrofe ospita di nuovo le osservazioni moralistiche sul limite e sulla tranquillità della vita, rendendo ancora più evidente la consequenzialità tra la colpa di *hybris* e il suggerimento di una felicità quotidiana. Qui i momenti di eccitamento bacchico (l'assalto delle donne al re, ivi: 975-995) si alternano con puntualità a momenti in cui si evoca la serenità (ivi: 996-1020), rendendo in modo ancora più evidente la struttura responsoriale che sembra avere l'intero dramma nelle sue parti corali.

⁷⁴ Una trattazione completa sull'evoluzione del concetto di misura nell'intera produzione holderliniana si rimanda a Elena Polledri: «...immer bestehet ein Maas». Der Begriff des Maßes in Hölderlins Werk. Würzburg 2002. Sull'impiego dei concetti di *Maß* e *Stille* da parte di Hölderlin nelle liriche si rimanda al lavoro di Miljan Mojasevic *Stille und Mass*. In «Hölderlin-Jahrbuch» 13.1963-1964: 44-64.

che ospitano una presentificazione del divino. *Heimkunft* si apre nel momento liminale tra il dissiparsi delle tenebre e il sorgere del sole, simbolo dell'avvento della luce divina nel mondo. Il mattino che sorge è "bacchico" («bacchantischer»; *SLA* II/1: 96, 8), perché scenario di un momento epifanico. Come le baccanti, durante il rito, incontrano e si lasciano invadere fino a far entrare il divino nella loro natura mortale, così la luce entra nella notte, metafora di incontro e fusione tra gli opposti⁷⁵. Il dio, però, si mostra cauto nell'inviare il dono della sua presenza all'umanità, ancora impreparata: per scongiurare le nefaste conseguenze della *hybris* egli è costretto a tener conto della finitezza umana e ad attenuare la sconvolgente forza dell'assoluto. Nel corso dell'elegia la natura, permeata dallo spirito celeste, si fa sempre più esultante e rivitalizzata dalla presenza viva del divino nel mondo. La gioia provata è tale da limitare la follia («Thörig red ich. Es ist die Freude», ivi: 98, 81), figurazione della mania bacchica. Tuttavia, subito dopo aver colto la rivelazione degli dei, Hölderlin sembra riprendere consapevolmente contatto con i limiti della natura umana, quasi come quando le baccanti, dopo aver sperimentato l'estasi, ritornano nella loro finitezza di mortali. La gioia di cui gli uomini sono capaci, infatti, è troppo piccola per comprendere il divino («ihn zu fassen, ist fast unsere Freude zu klein», ivi: 99, 100). Anche in *Brod und Wein* lo *Streben* verso l'assoluto è bilanciato dalla consapevolezza che esiste sempre una misura, comune a tutti e a ciascuno assegnata. Dopo l'invocazione alla notte come ricettacolo della manifestazione del fuoco celeste⁷⁶, cui segue l'entusiastico incitamento a percorrere i luoghi dionisiaci in preda alla giubilante follia⁷⁷, il poeta richiama il lettore alla misura: ciascuno deve spingersi fin dove può nel viaggio verso il divino, fin dove gli dèi hanno stabilito i suoi limiti («immer bestehet ein Maas, / Allen gemein, doch jeglichem auch ist eignes beschieden», ivi: 91, 44s.). L'allusione alla misura, quindi, diventa consustanziale della stessa natura dionisiaca, che convenzionalmente è indicata come più incline agli eccessi e alla perdita di

⁷⁵ *SLA* II/1: 96s., 24-27: «Der ätherische scheint Leben zu geben geneigt, / Freude zu schaffen, mit uns, wie oft, wenn, kundig des Maases, / Kundig der Athmenden auch zögernd und schonend der Gott / Wohlgediegenes Glück den Städten und Häußern [...]».

⁷⁶ *SLA* II/1: 91, 40-42.

⁷⁷ *Ibidem*: 47-53.

razionalità ma che, in linea con l'attitudine a inglobare in sé gli opposti, non può fare a meno della quiete per suscitare la furia bacchica, né del rispetto dei propri limiti per instillare nell'uomo il desiderio di superarli.

L'influenza delle *Baccanti* si fa quindi pregnante anche nel sistema di pensiero hölderliniano, che a sua volta si esprime grazie a importazioni lessicali e traslazioni semantiche della lingua euripidea. Hölderlin non avrebbe mai importato nella sua nuova mitologia la figura del dio senza la veste linguistica dell'opera letteraria che maggiormente ne esprime la natura: sarebbe stato come se il figlio di Semele fosse giunto nella poesia moderna come un "senso" senza il suo "segno", come sostanza senza forma. Il dio dell'epifania si svela così in controluce. La traccia linguistica della presenza dionisiaca occorre leggerla tra le righe della successiva produzione poetica, cercarla sul fondo, scavarla nella profondità del lessico tedesco, secondo la stessa modalità con cui Hölderlin compie la sua attività di traduzione.