

Elena Polledri
(Udine)

Peter Szondi. «Sul tragico» di Hölderlin

ABSTRACT. The aim of this paper is to reconsider Peter Szondi's readings of Friedrich Hölderlin, beginning with *Versuch über das Tragische* (1961) up to the *Hölderlin-Studien* (1967), with particular regard to the essay *Der andere Pfeil. Zur Entstehungsgeschichte von Hölderlins hymnischem Spätstil*. Hölderlin's conception of «das Tragische» as outlined in Szondi's first mentioned work will be discussed in relation to his later reading of *Wie wenn am Feiertage...* and of Hölderlin's hymnic style. This will show how the poet's idea of the tragic movement (from the unity of the human and the Divine to their separation) becomes Szondi's gateway to the understanding of Hölderlin's late poetry, his translations, and his poetics. Just like Oedipus, whom the Gods punish for his *nefas*, the poet is struck in *Wie wenn am Feiertage...* by the "other arrow" and condemned to "divine infidelity" since he cannot stand bare-headed before the Divine and celebrate it in song.

1. Szondi: dal dramma alla lirica, da Hölderlin a Celan

L'interesse di Peter Szondi per il tragico si sviluppò in seguito agli studi filologici compiuti a Zurigo, sotto la supervisione di Emil Staiger, nell'ambito della tesi di dottorato di ricerca, valutata nel 1954 *summa cum laude*, e poi pubblicata, in una versione ampliata, da Suhrkamp nel 1956 con il titolo *Teoria del dramma moderno (Theorie des modernen Dramas)*, un lavoro, fin dal titolo, di chiara ispirazione lukácsiana¹. A partire dal 1958 Szondi incontrerà più volte Theodor W. Adorno, di cui si proclamerà in seguito con orgoglio allievo e con il quale si impegnerà per la pubblicazione delle opere di Walter

¹ Peter Szondi: *Theorie des modernen Dramas*. Frankfurt/M. 1956. Cfr. Georg Lukács: *Die Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik*. Berlin 1920. Georg Lukács: *Zur Soziologie des modernen Dramas*. In: «Archiv für Sozialwissenschaft und Sozialgeschichte» 38.1914: 303-345; 662-706.

Benjamin, la cui lettura risale già al 1948². A Heidelberg incontrerà quindi nel 1960 Jürgen Habermas e Ernst Bloch, a Princeton nel 1965 Siegfried Kracauer³. Proprio questa fitta rete di incontri e dialoghi costituisce il retroterra degli studi sul tragico, ma anche degli studi su Friedrich Hölderlin, che proprio dal tragico prenderanno avvio.

Sarà infatti l'interesse per il tragico, oltre alla mediazione di Benjamin e Adorno, a condurre Szondi a Hölderlin. Nel 1960, nella sua *Habilitationschrift*, il *Versuch über das Tragische* uscito da Insel nel 1961⁴ e pubblicato in italiano con il titolo *Saggio sul tragico*⁵, Szondi dedica a Hölderlin uno dei suoi cosiddetti «commenti»: «Di semplici commenti si tratta qui di seguito, non di una trattazione esauriente, per non parlare di critica»⁶. Nell'inverno del 1961, in un ciclo di lezioni tenute alla *Freie Universität*, Szondi non si concentrerà invece più sulle tragedie, ma sulla lirica tarda di Hölderlin e, in parallelo, in un ciclo di esercitazioni, analizzerà poesie di Celan. Il cambiamento del focus di interesse dal genere drammatico a quello lirico sembra rispondere all'idea espressa nel saggio *Poetica dei generi e filosofia della storia (Gattungspoetik und Geschichtsphilosophie)*, pubblicato nel 1967 negli *Studi su Hölderlin (Hölderlin-Studien)*⁷; in esso Szondi, rifacendosi alla dialettica tra

² Peter Szondi: Adornos Vortrag «Zum Klassizismus von Goethes Iphigenie». In: Ders.: Über eine «Freie» (d.h. freie) Universität. Stellungnahme eines Philologen. Hrsg. von Jean Bollack u.a. Frankfurt/M. 1973: 55-59, qui 56.

³ Queste informazioni si devono a Dieter Burdorf: Der letzte Textgelehrte: Bemerkungen zu Peter Szondi. In: Textgelehrte: Literaturwissenschaft und literarisches Wissen im Umkreis der Kritischen Theorie. Hrsg. von Nicolas Berg und Dieter Burdorf. Göttingen u.a. 2014: 409-425, qui 410-413. Si veda inoltre per i dati biografici Andreas Isenschmid: Chronik. In: Christoph König: Engführungen. Peter Szondi und die Literatur. Unter Mitarbeit von A.I. Marbach/Neckar 2004: 99-112 (Marbacher Magazin; 108).

⁴ Peter Szondi: Versuch über das Tragische. Frankfurt/M. 1961.

⁵ Peter Szondi: Saggio sul tragico. A cura di Federico Vercellone. Introduzione di Sergio Givone. Traduzione di Gianluca Garelli. Torino 1996.

⁶ Szondi (cit. nota 5): 5. «Um Kommentare handelt es sich im Folgenden bloß, nicht um erschöpfende Darstellung, geschweige denn um Kritik». Peter Szondi: Versuch über das Tragische. In: Ders.: Schriften I. Frankfurt/M. 1978: 151-260, qui 152.

⁷ Peter Szondi: Hölderlin-Studien. Frankfurt/M. 1967. Del volume, uscito da Insel, vengono venduti nel 1967 776 copie, nel 1968 376. Cfr. Isenschmid (cit. nota 3):109.

Grecia ed Esperia della lettera a Casimir Ulrich Böhlendorff del 4 dicembre, sottolinea come il poeta considerasse il genere lirico, dal tono fondamentale ingenuo, moderno ed esperico, tragedia ed epos invece, dai toni fondamentali rispettivamente eroico e ideale, generi greci ed antichi⁸:

Soltanto la concezione della dialettica ellenico-esperica, unitamente all'idea di Hölderlin sulla *Missione del poeta*, dimostra che epos e tragedia, in virtù del loro tono fondamentale rispettivamente eroico e ideale, in quanto espressioni del sacro pathos, sono generi poetici antichi, mentre la lirica, in virtù del suo tono fondamentale ingenuo, esperico-sobrio, è un genere poetico moderno.⁹

In *Sulla differenza dei generi poetici* (*Über den Unterschied der Dichtarten*) il poeta aveva attribuito alla poesia lirica un tono fondamentale (*Grundton*) ingenuo (*naiv*), sensibile (*sinnlich*) vale a dire legato alla dimensione concreta e sensibile, e un carattere artistico (*Kunstcharakter*) opposto, vale a dire ideale (*übersinnlich*):

La poesia lirica, nell'aspetto ideale, è nel significato ingenua. [...] La poesia lirica è nel suo tono fondamentale la più concreta in quanto contiene quell'unione che si esprime più facilmente, proprio per questo non tende nel suo aspetto esteriore alla realtà, alla serenità e alla grazia, ed elude a tal punto un legame con i sensi e una rappresentazione concreta (in quanto il tono fondamentale puro si deve piegare

⁸ Anche Burdorf riconduce il cambiamento d'interesse dal dramma alla lirica alla poetica dei generi così come espressa nel saggio hölderliniano, pur senza chiarire che l'interpretazione storico-filosofica del *Wechsel der Töne* (*Alternanza dei toni*) proposta da Szondi sia frutto di una originale lettura della poetica di Homburg alla luce della lettera a Böhlendorff. Cfr. Burdorf (cit. nota 3): 418.

⁹ Trad. E.P. «Erst die Konzeption der hellenisch-hesperischen Dialektik, in eins mit Hölderlins Einsicht in seinen Dichterberuf, erweist das Epos und die Tragödie, kraft ihrer heroischen bzw. idealischen Grundstimmung, der beiden Erscheinungsweisen des heiligen Pathos, als antike, die Lyrik dagegen, kraft ihrer naiven, abendländisch nüchternen Grundstimmung, als moderne Dichtart». Peter Szondi: *Gattungspoetik und Geschichtsphilosophie. Mit einem Exkurs über Schiller, Schlegel und Hölderlin*. In Ders.: *Schriften I*. Frankfurt/M. 1978: 367-412, qui 388. (Non essendovi una edizione italiana degli *Hölderlin-Studien* la traduzione proposta di seguito è di chi scrive e indicata con E.P.).

ad essi) che nelle sue formazioni e nella composizione delle stesse è piuttosto meravigliosa e astratta.¹⁰

In realtà nei saggi di Homburg si insiste sul fatto che ciascuna opera, lirica, epica o tragica, debba essere caratterizzata dalla presenza di tutti e tre i toni, che si alternano in diversi stadi e si oppongono tra loro direttamente e armonicamente¹¹; anche questo aspetto non sfugge comunque a Szondi, che sintetizza così le complesse tabelle hölderliniane:

	NAIV	IDEALISCH	HEROISCH
Epos	Kunstch.	Geist	Grundst.
Tragödie	Geist	Grundst.	Kunstch.
Lyrisches Gedicht	Grundst.	Kunstch.	Geist

Szondi giunge quindi nel saggio a formulare una interpretazione storico-filosofica della poetica dell'alternanza dei toni alla luce della prima lettera a

¹⁰ Trad. E.P. «Das lyrische, dem Schein nach idealische Gedicht ist in seiner Bedeutung naiv. [...] Das lyrische Gedicht ist in seiner Grundstimmung das sinnlichere, indem diese eine Einigkeit enthält, die am leichtesten sich giebt, eben darum strebt es im äußern Schein nicht so wohl nach Wirklichkeit und Heiterkeit und Anmuth, es gehet der sinnlichen Verknüpfung und Darstellung so sehr aus dem Wege (weil der reine Grundton eben dahin sich neigen möchte), daß es in seinen Bildungen und der Zusammenstellung derselben gerne wunderbar und übersinnlich ist» (*Über den Unterschied der Dichtarten*, *StA* IV: 266).

¹¹ Cfr. sui vari stadi della poesia lirica, epica e tragica il saggio *Wechsel der Töne* (*StA* IV: 236-240). Rimando sul tema alle due posizioni più note, precisamente di Ulrich Gaier e Lawrence Ryan. Cfr. Ulrich Gaier: *Der gesetzliche Kalkül. Hölderlins Dichtungslehre*. Tübingen 1962. Lawrence Ryan: *Hölderlins Lehre vom Wechsel der Töne*. Stuttgart 1960. Fred Lönker: *Welt in der Welt. Eine Untersuchung zu Hölderlins «Verfahrungsweise des poetischen Geistes»*. Göttingen 1989. Cfr. anche Elena Polledri: «...immer bestehet ein Maas». *Der Begriff des Maßes in Hölderlins Werk*. Würzburg 2002: 174-191. Di recente la poetica del *Wechsel der Töne* è stata affrontata da una doppia prospettiva, musicologica e germanistica, nel convegno organizzato dal 9 all'11 dicembre 2016 a Fondazione Cini a Venezia, con il sostegno del DAAD: «*Alternanza dei toni*». *Elementi musicali nell'opera di Friedrich Hölderlin e sua fortuna tra i compositori. Presupposti per un dialogo tra germanistica e musicologia*. Parte dei contributi sono di prossima pubblicazione in un volume, a cura di Gianmario Borio ed Elena Polledri, presso l'editore Winter (2019).

Böhlendorff del 4 dicembre 1801¹². Epos e tragedia, in virtù del loro *Grundton* rispettivamente eroico ed ideale, sarebbero quindi da considerarsi caratteristici della greicità, alla cui origine nella lettera a Böhlendorff il poeta aveva posto «il sacro pathos», «il fuoco del cielo», mentre la lirica, dal *Grundton* ingenuo (*nain*), sarebbe la forma letteraria propria della modernità e dell'occidente, in quanto l'elemento originario dell'Esperia individuato nella lettera è appunto «la sobrietà giunonica», «la chiarezza della rappresentazione»¹³. Proprio la lirica, la forma letteraria che considera propria dell'occidente e dell'epoca moderna, priva del pathos e dell'eroismo degli antichi, diviene

¹² Cfr. Szondi (cit. nota 9): 388.

¹³ «Non impariamo niente con maggiore difficoltà che ad utilizzare liberamente il carattere nazionale. E come io credo, proprio la chiarezza della rappresentazione ci è originariamente tanto naturale quanto ai Greci il fuoco del cielo. Proprio per questo motivo essi si potranno *superare* nella bella passione, che tu hai conservata, piuttosto che in quella omerica presenza dello spirito e capacità di rappresentazione. // Suona paradossale. Ma lo dico di nuovo, e lo lascio alla tua verifica e al tuo giudizio; il carattere propriamente nazionale diventerà sempre, con il progredire della cultura, il pregio minore. Perciò i Greci sono meno maestri del sacro pathos, perché è loro innato, al contrario sono eccellenti nella capacità di rappresentazione, a partire da Omero, perché quest'uomo straordinario era abbastanza pieno di anima da conquistare al suo regno di Apollo la *sobrietà giunonica* occidentale, e in questo modo appropriarsi veramente di ciò che era estraneo». Friedrich Hölderlin: Epistolario. Lettere e dediche. Traduzione, note e commento a cura di Gianni Bertocchini. Milano 2015: 438. «Wir lernen nichts schwerer als das Nationale frei gebrauchen. Und wie ich glaube, ist gerade die Klarheit der Darstellung uns ursprünglich so natürlich wie den Griechen das Feuer vom Himmel. Eben deswegen werden diese eher in schöner Leidenschaft, die Du Dir auch erhalten hast, als in jener homerischen Geistesgegenwart und Darstellungsgabe zu *übertreffen* seyn. // Es klingt paradox. Aber ich behaupt' es noch einmal, und stelle es Deiner Prüfung und Deinem Gebrauch frei; das eigentliche nationale wird im Fortschritt der Bildung immer der geringere Vorzug werden. Deswegen sind die Griechen des heiligen Pathos weniger Meister, weil es ihnen angeboren war, hingegen sind sie vorzüglich in Darstellungsgabe, von Homer an, weil dieser außerordentliche Mensch seelenvoll genug war, um *die abendländische Junonische Nüchternheit* für sein Apollonsreich zu erbeuten, und so wahrhaft das fremde sich anzueignen». (StA VI: 425s.). Si tratta di uno dei passi più discussi di tutta l'opera holderliniana; cito, tra gli ultimi contributi pubblicati, quello di Marco Castellari su questa rivista, a cui rimando anche per la bibliografia precedente (Marco Castellari: «Es klingt paradox»: Hölderlin, Böhlendorff e il teatro moderno. In: «Studia Hölderliniana» 2.2016: 119-144).

oggetto privilegiato degli studi di Szondi e Hölderlin (e, in seguito, Celan) il poeta a cui dedica un'attenzione privilegiata; a differenza dei suoi contemporanei, e degli studiosi di letteratura fino ad oggi, Szondi mostra invece scarso interesse per la prosa.

All'inizio del 1962 Szondi tiene a Berlino la relazione *Sul problema della conoscenza nella scienza della letteratura (Zur Erkenntnisproblematik der Literaturwissenschaft)*, costellata di riferimenti hölderliniani, che uscirà nel 1967 negli *Studi su Hölderlin* con il titolo *Trattato sulla conoscenza filologica (Traktat über philologische Erkenntnis)*. Nello stesso anno consegue la *Habilitation*¹⁴ in *Deutsche Philologie* a Göttingen, sotto la supervisione di Walter Killy; la sua lezione inaugurale, anch'essa poi apparsa negli *Studi su Hölderlin*, si intitola *L'altra freccia. Sulla storia della nascita dello stile innico tardo di Hölderlin (Der andere Pfeil. Zur Entstehungsgeschichte von Hölderlins hymnischem Spätstil*¹⁵); nel saggio viene introdotta una concezione di opera tarda legata esclusivamente a una cronologia interiore e definito il cosiddetto «stile innico».

Nel 1963, al convegno della Hölderlin-Gesellschaft, Szondi difenderà il saggio di Adorno *Parataxis* dagli attacchi degli heideggeriani; il contributo non sarà accolto nello «Hölderlin-Jahrbuch». Adorno gliene dedicherà in segno di gratitudine una versione ampliata («Peter Szondi gewidmet», 1964)¹⁶. In una lettera del 28 novembre 1963 gli scrive per comunicargli le sue intenzioni e chiedergli il permesso¹⁷. Il rapporto di amicizia e stima tra i due grandi intellettuali diverrà pubblico proprio nel nome di Hölderlin.

Con Hölderlin, come già accennato, Szondi inizia a leggere anche Celan, ma solo diversi anni più tardi gli dedicherà alcuni saggi. L'incontro con Ce-

¹⁴ Il termine viene lasciato in tedesco, non essendovi un corrispettivo italiano, in quanto in Italia non vi è una tesi di abilitazione (*Habilitationsschrift*) al termine della quale si acquisisce, come in Germania e in altri paesi europei, la *facultas docendi* a livello accademico.

¹⁵ La prima pubblicazione risale al 1963 (Peter Szondi: *Der andere Pfeil. Zur Entstehungsgeschichte von Hölderlins hymnischem Spätstil*. Frankfurt/M. 1963). Nel 1967 il saggio viene quindi accolto negli *Hölderlin-Studien*. Szondi (cit. nota 7): 33-54.

¹⁶ Theodor W. Adorno: *Parataxis. Zur späten Lyrik Hölderlins*. In: Ders: *Gesammelte Schriften*. Hrsg. von Rolf Tiedemann. Bd. 11. Frankfurt/M. 1974: 447-491, qui 447.

¹⁷ Cfr. Thomas Sparr: *Peter Szondi: Über philologische Erkenntnis*. In: Berg/Burdorf (cit. nota 3): 427-438, qui 434-435.

lan risale all'8 aprile del 1959 a Parigi; tra i due nasce un'amicizia e un intenso scambio epistolare¹⁸; Szondi inizierà la stesura degli *Studi su Celan* (*Celan-Studien*), che usciranno postumi, solo dopo il suicidio del poeta¹⁹. Hölderlin resta quindi l'unico poeta su cui Szondi pubblicò in vita una monografia, in realtà una raccolta di saggi, un volumetto da lui stesso definito «il mio libretto migliore» («mein bestes Büchlein»²⁰). Stupisce che a oggi non vi sia ancora una traduzione italiana di questo prezioso «libretto», tra i più intensi e ricchi confronti con l'opera hölderliniana del Novecento. In esso Szondi raccolse tutte le riflessioni su Hölderlin, scritte dal 1961 al 1967; il commento apparso nel *Saggio sul tragico* è invece del 1960. In sintesi il percorso compiuto da Peter Szondi dal 1960 al 1971 lo portò, come ha fatto notare Dieter Burdorf, dal dramma alla lirica, e infine, da Hölderlin fino a Celan²¹.

2. Il «Saggio sul tragico»: «opus parvum» e «filosofia della letteratura»

Il *Saggio sul tragico* è un libretto, un «opus parvum»²², come lo definì il suo autore, con scarso seguito presso i contemporanei, come dimostrano le poche centinaia di copie vendute alla sua pubblicazione²³. Il volume testimonia

¹⁸ Cfr. Paul Celan, Peter Szondi: Briefwechsel. Hrsg. von Christoph König. Frankfurt/M. 2005.

¹⁹ Peter Szondi: *Celan-Studien*. Frankfurt/M. 1971. Prima di morire Szondi riuscirà a pubblicare i saggi *Poetry of Constancy – Poetik der Beständigkeit* e *Lecture de Strette. Essai sur la poésie de Paul Celan*, mentre il saggio *Eden* resterà incompiuto. I *Celan-Studien* usciranno nel 1972 e presenteranno tutti e tre i saggi, di cui il secondo tradotto in tedesco con il titolo *Durch die Enge geführt. Versuch über die Verständlichkeit des modernen Gedichts*. Cfr. Burdorf (cit. nota 3): 418; König (cit. nota 3): 56-63.

²⁰ Lettera a Rudolf Hirsch, 23. dicembre 1966, cit. da Burdorf (cit. nota 3): 417.

²¹ Ivi: 418-419. Oltre agli studi di Burdorf, König e Sparr si rimanda anche a Andreas Isenschmid: Peter Szondi. Portrait des Literaturwissenschaftlers als junger Mann. In Berg/Burdorf (cit. nota 3): 389-408; Ders.: «Die philologische Leidenschaft des Differenzierens»: lebensgeschichtliche Hintergründe der *Philologie* und Politik bei Peter Szondi. In: Realismus der Utopie. Zur politischen Philosophie bei Arnold Künzli. Hrsg. von Ueli U. Mader und Hans Saner. Zürich 2003: 267-298.

²² Dal lascito di Szondi, 13 novembre 1960, cit. da König (cit. nota 3): 41.

²³ Cfr. Isenschmid (cit. nota 3): 109.

la predilezione per le forme brevi, a cui Szondi resta fedele anche con gli *Studi su Hölderlin*, appunto una raccolta di saggi, e che omaggia con la traduzione degli aforismi di Valéry²⁴. Nella forma Szondi sembra consapevolmente opporsi alla germanistica monumentale dell'epoca, rappresentata dalle opere del suo maestro Staiger²⁵. Il testo si compone di una introduzione, di brevi «commenti»²⁶, che illustrano «la filosofia del tragico»²⁷, di un succinto capitolo di passaggio, «transizione»²⁸, e di una seconda parte dedicata all'analisi del tragico in opere drammatiche. Il volumetto sembrerebbe a prima vista rappresentare il risvolto filosofico della *Teoria del dramma moderno*; Szondi dichiara infatti di non volere porre al centro la poetica di Aristotele e la poesia tragica di Sofocle ed Eschilo, ma appunto la filosofia del tragico, che definisce un fenomeno recente ed essenzialmente tedesco: «Fin da Aristotele vi è una poetica della tragedia; solo a partire da Schelling vi è una filosofia del tragico»²⁹, e ancora: «Fino a oggi, il concetto di tragicità e di tragico è rimasto fundamentalmente un concetto tedesco»³⁰. Solo alcuni dei commenti sono di filosofi *stricto sensu*; accanto a Schelling, Hegel e Schopenhauer, appaiono infatti Goethe, Hebbel e appunto Hölderlin. L'analisi del tragico della seconda parte è invece un affresco della *Weltliteratur*, che va da Sofocle a Caldéron, da Shakespeare a Racine e Schiller. I commenti si propongono di «far trasparire le diverse determinazioni del tragico»³¹, ma

²⁴ Paul Valéry: *Windstriche. Aufzeichnungen und Aphorismen. Ausgewählt und übertragen von Bernhard Böschstein, Hans Staub und Peter Szondi*. Wiesbaden 1959.

²⁵ Cfr. Emil Staiger: *Goethe*. 3 Bde. Zürich 1952-1959.

²⁶ Szondi (cit. nota 5): 5. «Kommentare». Szondi (cit. nota 6): 152.

²⁷ Szondi (cit. nota 5): 7. «Die Philosophie des Tragischen». Szondi (cit. nota 6): 155.

²⁸ Szondi: *Saggio sul tagico* (cit. nota 5): 64. «Überleitung». Szondi (cit. nota 6): 200.

²⁹ Szondi (cit. nota 5): 3. «*Seit Aristoteles gibt es eine Poetik der Tragödie, seit Schelling erst eine Philosophie des Tragischen*». Szondi (cit. nota 6): 151.

³⁰ Szondi (cit. nota 5): 4. «*Bis heute ist der Begriff von Tragik und Tragischem im Grunde ein deutscher geblieben*». Szondi (cit. nota 6): 152.

³¹ Szondi (cit. nota 5): 6. «*Ferner haben sie die verschiedenen Bestimmungen auf ein mehr oder weniger verdecktes Strukturmoment hin durchsichtig zu machen*». Szondi (cit. nota 6): 153.

l'obiettivo di Szondi non è mai esclusivamente filosofico; egli mira infatti «alla possibilità di analizzare tragedie con il loro aiuto»³². Il commento a Hölderlin è in questo quadro un'eccezione in quanto nato principalmente dalla «necessità di estorcere a un testo difficile il suo significato», si dichiara alla fine: «Le eccezioni sono invece costituite da quei commenti che hanno innanzitutto la necessità di estorcere a un testo difficile il suo significato, come nel caso del frammento di Hölderlin»³³. La riflessione che segue dimostrerà tuttavia che, in realtà, anche nella determinazione del tragico hölderliniano Szondi persegue un obiettivo filologico; come nel caso degli altri autori, le cui filosofie del tragico mirano ad analizzare tragedie, anche nel caso di Hölderlin il tragico servirà a comprendere e interpretare l'opera letteraria del suo autore, in particolare la lirica tarda, a cui Szondi dedicherà i suoi studi.

3. *Il tragico di Hölderlin come paradosso: «Nel tragico il segno è in se stesso insignificante, inefficace, mentre emerge appunto ciò che è originario»*

Nel commento Szondi considera in primo luogo il breve saggio *Il significato delle tragedie (Die Bedeutung der Tragödien)* che legge in prima istanza unitamente a due altri scritti appartenenti al complesso dell'*Empedocle. Il Fondamento dell'Empedocle (Der Grund zum Empedokles)* e il saggio *Il divenire nel trapassare (Das Werden im Vergehen)*, intitolato anche *La patria in declino (Das untergehende Vaterland*³⁴), ma Szondi sembra avere ben presente, pur non dichiarandolo esplicitamente, anche il dramma *La morte di Empedocle (Der Tod des Empedokles)*; nell'ultima parte si concentra invece sulle *Note alle tragedie di Sofocle*, in particolare sulle *Note all'Edipo (Anmerkungen zum Oedipus)*:

Il modo più semplice per comprendere il significato delle tragedie è di

³² Szondi (cit. nota 5): 6. «[...] auf die Möglichkeit mit ihrer Hilfe, Tragödien zu analysieren». Szondi (cit. nota 6): 153.

³³ Szondi (cit. nota 5): 6. «Die Ausnahmen sind aber jene Kommentare, die einem schwierigen Text, wie dem Fragment Hölderlins, seine Bedeutung erst abtrotzen müssen». Szondi (cit. nota 6): 153.

³⁴ *Das Werden im Vergehen*, *StA* IV: 282-287; *Das untergehende Vaterland*, *MA* II: 72-77.

partire dal paradosso. Infatti, tutto quanto è originario, essendo ogni facoltà distribuita in maniera equa e uniforme, non appare invero nella sua forza originaria, ma invece propriamente nella sua debolezza, dimodoché la luce della vita e il fenomeno appartengono propriamente alla debolezza di ogni totalità. Ora, nel tragico il segno è in se stesso insignificante, inefficace, mentre emerge appunto ciò che è originario. L'originario può infatti propriamente apparire solo nella sua debolezza: nella misura in cui il segno in se stesso, in quanto insignificante, viene posto = 0, può allora rappresentarsi anche ciò che è originario; il celato fondamento di ogni natura. Se la natura si rappresenta propriamente nella sua dote più debole, allora il segno è = 0 quando essa si rappresenta nella sua dote più forte.³⁵

Szondi sottolinea che il tragico hölderliniano non è semplicemente dialettico, condizione imprescindibile ma non sufficiente alla tragicità, ma fondato sul paradosso tra arte e natura, quel «paradosso [...] per cui l'impulso verso l'arte e la cultura con tutte le sue modificazioni e degenerazioni è un autentico servizio che l'uomo tributa alla natura»³⁶, come scrive il poeta stesso nella lettera al fratello del 4 giugno 1799. Tutto quanto è originario, secondo Hölderlin, non può mai apparire nella sua forza originaria, in quanto, come scrive nella lettera a Sinclair, «nessuna forza in cielo e in terra

³⁵ Friedrich Hölderlin: Il significato delle tragedie. In: *id.*: Sul tragico. A cura di Remo Bodei. Milano 1989: 94. «Die Bedeutung der Tragödien ist am leichtesten aus dem Paradoxon zu begreifen. Denn alles Ursprüngliche, weil alles Vermögen gerecht und gleich geteilt ist, erscheint zwar nicht in ursprünglicher Stärke sondern eigentlich in seiner Schwäche, so daß recht eigentlich das Lebenslicht und die Erscheinung der Schwäche jedes Ganzen angehört. Im Tragischen nun ist das Zeichen an sich selbst unbedeutend, wirkungslos, aber das Ursprüngliche ist gerade heraus. Eigentlich nemlich kann das Ursprüngliche nur in seiner Schwäche erscheinen, insofern aber das Zeichen an sich selbst als unbedeutend = 0 gesetzt wird, kann auch das Ursprüngliche, der verborgene Grund jeder Natur sich darstellen. Stellt die Natur in ihrer schwächsten Gaabe sich eigentlich dar, so ist das Zeichen wenn sie sich in ihrer stärksten Gaabe darstellt = 0». (*Die Bedeutung der Tragödien*, *StA* IV: 274).

³⁶ *Lettera al fratello*, 4 giugno 1799; *StA* VI: 329, trad. E.P.: «das Paradoxon [...], daß der Kunst- und Bildungstrieb mit allen seinen Modifikationen und Abarten ein eigentlicher Dienst sei, den die Menschen der Natur, erweisen».

è monarchica»³⁷, ma soltanto nella sua debolezza, tramite cioè un segno che viene posto «= 0»³⁸:

Questa dialettica, per cui ciò che è forte di per sé può manifestarsi soltanto come debole e ha bisogno di qualcosa di debole perché la sua forza possa apparire fonda la necessità dell'arte. In essa la natura non appare più "propriamente", ma tramite la mediazione di un segno. Tale segno nella tragedia è l'eroe.³⁹

Per comprendere questa idea Szondi fa riferimento a due saggi del complesso della tragedia hölderliniana, da filologo si appella alla tragedia e alla poetica della tragedia per spiegare la filosofia del tragico e afferma: «Il segno che viene posto uguale a zero è l'eroe tragico»⁴⁰, vale a dire Empedocle. Nel *Fondamento dell'Empedocle* il filosofo viene infatti definito il «figlio delle potenti contrapposizioni fra natura e arte con le quali il mondo si presentava ai suoi occhi. Un uomo in cui quelle opposizioni si uniscono così intimamente da diventare tutt'uno in lui»⁴¹. Empedocle incarna l'unità degli opposti, ma questa unità deve venire meno in quanto ogni unità è conoscibile soltanto quando ciò che è intimamente connesso si separa nel conflitto; ogni unificazione sensibile è temporanea e deve venire separata «perché altrimenti l'universale si perderebbe nell'individuo e [...] la vita di un mondo si

³⁷ *Lettera a Sinclair*, 24 dicembre 1798; *SLA* VI: 300, trad. E.P. «Es ist auch gut, und sogar die erste Bedingung alles Lebens und aller Organisation, daß keine Kraft monarchisch ist im Himmel und auf Erden».

³⁸ Hölderlin (cit. nota 35): 94; *SLA* IV: 274.

³⁹ Szondi (cit. nota 5): 16. «Diese Dialektik, daß das Starke von sich aus nur als Schwaches erscheinen kann und eines Schwachen bedarf, damit seine Stärke in Erscheinung trete, begründet die Notwendigkeit der Kunst». Szondi (cit. nota 6): 162.

⁴⁰ Szondi (cit. nota 5): 16. «Dieses Zeichen ist in der Tragödie der Held». Szondi (cit. nota 6): 162).

⁴¹ Friedrich Hölderlin: *La morte di Empedocle*. Traduzione e appendice di Laura Balbiani. Saggio introduttivo, commento, biografia e bibliografia di Elena Polledri. Milano 2003: 217. «Ein Sohn der gewaltigen Entgegensetzungen von Natur und Kunst in denen die Welt vor seinen Augen erschien. Ein Mensch, in dem sich jene Gegensätze so innig vereinigen, daß sie zu Einem in ihm werden» (*SLA* IV: 154).

estinguerebbe in una singolarità»⁴². Empedocle deve quindi divenire «vittima del suo tempo»⁴³ e soccombere affinché con il suo trapassare diventi possibile la visione dell'unità riconciliata:

La sua tragicità consiste però nel fatto che egli deve soccombere proprio in nome di quella riconciliazione che incarna, e proprio perché la incarna, cioè la rappresenta in modo sensibile. Infatti, secondo quanto espone il *Fondamento dell'Empedocle*, la riconciliazione diventa riconoscibile soltanto quando ciò che è intimamente connesso si separa nel conflitto; e d'altra parte l'unificazione sensibile può essere soltanto apparente e temporanea, e deve necessariamente essere tolta «perché altrimenti l'universale si perderebbe nell'individuo e [...] la vita di un mondo perirebbe in una singolarità» Empedocle è pertanto «una vittima del suo tempo», il cui trapassare rende tuttavia possibile un «divenire».⁴⁴

Queste parole trovano appunto una perfetta corrispondenza nei saggi hölderliniani di cui rappresentano ancora uno dei commenti più preziosi. Così si legge nel *Fondamento dell'Empedocle*:

Così Empedocle è figlio del suo cielo, del suo tempo e della sua patria, figlio delle potenti contrapposizioni fra natura e arte con le quali il mondo si presentava ai suoi occhi. Un uomo in cui quelle opposizioni si uniscono così intimamente da diventare tutt'uno in lui, tanto da perdere e capovolgere la loro originaria forma istintiva [...] e in un'azione ideale l'individuo muore e deve morire perché troppo prematuramente si è mostrata in lui questa unione sensibile, scaturita dalla ne-

⁴² Hölderlin (cit. nota 41): 221. «Weil sonst das Allgemeine im Individuum sich verlöre, und [...] das Leben einer Welt, in einer Einzelheit abstürbe» (*StA* IV: 156s.).

⁴³ Hölderlin (cit. nota 41): 221. «Opfer seiner Zeit» (*StA* IV: 157).

⁴⁴ Szondi (cit. nota 5): 16s. «Seine Tragik aber ist, daß er eben um der Versöhnung willen, die er verkörpert, und gerade, weil er sie verkörpert, das heißt sinnlich darstellt, untergehen muß. Denn einerseits wird die Versöhnung, wie der *Grund zum Empedokles* ausführt, nur dann erkennbar, wenn das zur innigen Einheit Verbundene im Kampf sich trennt, andererseits darf die sinnliche Vereinigung, bloß scheinbar und temporär sein und muß aufgehoben werden, "weil sonst das Allgemeine im Individuum sich verlöre, und [...] das Leben einer Welt in einer Einzelheit abstürbe". Empedokles ist so "ein Opfer seiner Zeit", dessen Vergehen indessen ein "Werden" ermöglicht». Szondi (cit. nota 6): 163.

cessità e dal conflitto; essa ha risolto il problema del destino, che però non può mai risolversi in modo visibile e individuale perché altrimenti l'universale si perderebbe nell'individuo e [...] la vita di un mondo si estinguerebbe in una singolarità.⁴⁵

Ma oltre al *Fondamento*, che viene esplicitamente citato, Szondi sembra trarre la concezione del tragico hölderliniano anche da un'attenta lettura della tragedia stessa: Empedocle all'inizio del dramma vive infatti in profonda unità con tutto ciò che vive («Essere uno con tutto ciò che vive»⁴⁶), ma questa unità suprema con le forze divine viene meno nel momento in cui compie il *nefas*, sostituendosi agli dèi e proclamandosi dio:

[...] gli dèi
mi obbedivano, io solo
ero dio, e l'ho affermato con presuntuoso orgoglio.
Credimi, sarebbe meglio se non fossi mai
nato!⁴⁷

Nella dinamica della tragedia all'unità con le forze divine segue la separazione; gli dèi voltano le spalle a Empedocle, Crizia ed Ermocrate lo cacciano da Agrigento; il filosofo giunge quindi fino alla cima dell'Etna e cerca la morte tra le fiamme. Il percorso di Empedocle è quello dell'eroe che di-

⁴⁵ Hölderlin (cit. nota 41): 217, 221. «So ist Empedokles ein Sohn seines Himmels und seiner Periode, seines Vaterlandes, ein Sohn der gewaltigen Entgegensetzungen von Natur und Kunst in denen die Welt vor seinen Augen erschien. Ein Mensch, in dem sich jene Gegensätze so innig vereinigen, daß sie zu Einem in ihm werden, daß sie ihre ursprüngliche unterscheidende Form ablegen und umkehren, [...] und in einer idealischen That das Individuum deswegen untergeht und untergehen muß, weil an ihm sich die vorzeitige aus Noth und Zwist hervorgegangene sinnliche Vereinigung zeigte, welche das Problem des Schicksaals auflöste, das sich aber niemals sichtbar und individuell auflösen kann, weil sonst das Allgemeine im Individuum sich verlöre, und [...] das Leben einer Welt, in einer Einzelheit abstürbe» (*SLA IV*: 154, 156s.).

⁴⁶ Friedrich Hölderlin: Iperione o l'eremita in Grecia. A cura di Laura Balbiani. Milano 2015: 125. «Eines zu seyn mit Allem, was lebt» *Hyperion* (*SLA III*: 9).

⁴⁷ Hölderlin (cit. nota 41): 49. «Die Götter waren / Dienstbar mir geworden, ich allein / War Gott, und sprachs im frechen Stolz heraus – / O glaub es mir, ich wäre lieber nicht / Geboren!» (*SLA IV*: 21).

viene uguale a zero e questo annientamento spirituale e fisico è nell'ottica hölderliniana necessario in quanto appunto «il problema del destino [...] non può mai risolversi in modo visibile e individuale perché altrimenti l'universale si perderebbe nell'individuo»⁴⁸. Grazie alla morte di Empedocle, gli agrigentini saranno condotti a una nuova giovinezza; il filosofo non si proclama re ma si sottrae al popolo affinché l'universale non si esaurisca nel particolare; morendo riconcilia gli opposti e permette all'unità di essere conosciuta⁴⁹.

4. *Il tragico tardo di Hölderlin: da Empedocle a Edipo, dall'«illimitato diventar uno» all'«illimitato scindersi» tra uomo e dio, dalla tragedia all'opera lirica tarda*

Il movimento del tragico dall'unità alla scissione degli opposti come via alla conoscenza dell'unità originaria è una dinamica presente nella filosofia hölderliniana dai tempi di Jena e descritta nel saggio *Giudizio ed Essere (Urtheil und Seyn)*, in cui la *Ur-theilung*, intesa appunto come separazione originaria, è considerata l'unica via per conoscere dialetticamente il *Seyn* perduto⁵⁰.

Nella seconda parte della sua riflessione sul tragico hölderliniano Szondi sembra insistere proprio sulla dinamica tra unità e scissione, al centro non pone più il rapporto arte e natura, illustrato nel *Fondamento*, ma l'unità e separazione tra uomo e dio. Il movimento che va dall'«illimitato diventar uno»

⁴⁸ Hölderlin (cit. nota 41): 221. «Das Problem des Schicksaals [...] das sich aber niemals sichtbar und individuell auflösen kann, weil sonst das Allgemeine im Individuum sich verlöre» (*StA* IV: 156s.).

⁴⁹ Per la interpretazione della tragedia qui proposta e, per forza di cose, solo accennata rimando a Elena Polledri: Friedrich Hölderlin: i classici, la tragedia della storia e il superamento del tragico. In: Hölderlin (cit. nota 41): V-XLII. Si vedano anche il commentario e le note, ivi: 295-357.

⁵⁰ «*Giudizio* è nel senso più alto e più rigoroso l'originaria separazione dell'oggetto e del soggetto intimamente unificati nell'intuizione intellettuale, quella separazione mediante la quale soltanto diventa possibile oggetto e soggetto, la originaria partizione [*Ur-theilung*]». Hölderlin (cit. nota 35): 75. «*Urtheil* ist im höchsten und strengsten Sinne die ursprüngliche Trennung des in der intellectualen Anschauung innigst vereinigten Objects und Subjects, diejenige Trennung, wodurch erst Object und Subject möglich wird, die *Ur-Theilung*» (*StA* IV: 216).

all'«illimitato scindersi» tra uomo e dio è, secondo Szondi, il tragico, così come definito da Hölderlin stesso nelle *Note all'Edipo*:

La rappresentazione del tragico si fonda principalmente sul fatto che il portentoso – il modo cioè in cui dio e uomo si accoppiano e la forza della natura e l'intimità dell'uomo diventano illimitatamente uno nella collera – diventa comprensibile perché l'illimitato diventar uno è purificato dall'illimitato scindersi.⁵¹

Secondo Hölderlin la «infedeltà divina»⁵² è frutto di un'unione anzitempo tra Edipo e il dio; questa unione lo farà piombare nella notte e lo porterà a una separazione infinita dal divino. Edipo è colui che vuole conoscere troppo e che interpreta «troppo infinitamente»⁵³ la sentenza dell'oracolo, che gli ha annunciato di mantenere l'ordine a Tebe; l'eroe tragico si vuole cioè sostituire agli dèi, parla «in tono sacerdotale»⁵⁴ e commette il *nefas*, interpretando la sentenza «troppo infinitamente»⁵⁵, vale a dire come invito divino a purificare il paese dall'assassinio di Laio; ciò lo condurrà a cercare il colpevole e a scoprire di conseguenza la terribile verità sul proprio destino. Edipo conosce quanto non è dato all'uomo di conoscere: «si eccita in primo luogo a sapere più di quanto possa sopportare o capire»⁵⁶. La scoperta della sua vera identità, conseguenza del *nefas*, cioè della unione infinita tra uomo e dio, è una separazione infinita, un «illimitato scindersi»⁵⁷ dal dio; l'accecaimento di Edipo è espressione della sua morte spirituale; Hölderlin scrive: «l'uomo dimentica se stesso», diviene cioè «= 0»⁵⁸:

⁵¹ Hölderlin (cit. nota 35): 101. «Die Darstellung des Tragischen beruht vorzüglich darauf, daß das Ungeheure, wie der Gott und Mensch sich paart, und gränzenlos die Naturmacht und des Menschen Innerstes im Zorn Eins wird, dadurch sich begreift, daß das gränzenlose Eineswerden durch gränzenloses Scheiden sich reinigt» (*StA V*: 201).

⁵² Hölderlin: Sul tragico (cit. nota 35): 101. «göttliche Untreue» (*StA V*: 202).

⁵³ Hölderlin: Sul tragico (cit. nota 35): 96. «zu unendlich» (*StA V*: 197).

⁵⁴ *Ibidem*.

⁵⁵ *Ibidem*.

⁵⁶ Hölderlin (cit. nota 35): 97. «[Er reizt; E.P.] sich selbst, mehr zu wissen, als es tragen oder fassen kann» (*StA V*: 198).

⁵⁷ Hölderlin (cit. nota 35): 101. «Gränzenloses Scheiden» (*StA V*, 201).

⁵⁸ Hölderlin (cit. nota 35): 101. «In solchem Momente vergißt der Mensch sich» (*StA V*: 202). – Hölderlin (cit. nota 35): 94. (*StA IV*, 274).

L'intelligibilità del tutto dipende principalmente dal fatto che si tenga ben presente la scena in cui Edipo *interpreta troppo infinitamente* la sentenza dell'oracolo e viene tentato al *nefas*.

La sentenza dell'oracolo dice cioè:

Chiaramente Febo, il re, ci comanda
Di schiacciare l'onta del paese,
su questo suolo nutrita,
e non nutrire l'insanabile

Ciò poteva voler dire: stabilite in generale un tribunale severo e integro, mantenete un buon ordinamento civile. Edipo però subito dopo parla in modo sacerdotale:

Con quale purificazione ecc.

Entra nel *particolare*:

E a chi riserba egli questa sorte?

E porta *così i pensieri* di Creonte a esprimersi nelle fatali parole:

In questa terra, o re, Laio fu un tempo
nostro sovrano, prima
che tu reggessi la città.⁵⁹

Nella seconda parte del saggio Szondi dedica un capitolo all'*Edipo re* di Sofocle, ma qui non insiste più su questo aspetto, che considerava evidentemente tipico della lettura hölderliniana, quanto piuttosto sulla dialettica degli opposti e sulla «tragica unione di salvezza e annientamento»⁶⁰; tutti i personaggi della tragedia, da Laio ad Edipo, cercano di salvarsi e finiscono invece per andare incontro alla propria morte effettiva o spirituale; tragico nell'*Edipo* sofocleo è in primo luogo il trasformarsi di salvezza in annienta-

⁵⁹ Hölderlin (cit. nota 35): 96s. «Die Verständlichkeit des Ganzen beruhet vorzüglich darauf, daß man die Scene ins Auge faßt, wo Oedipus den Orakelspruch *zu unendlich* deutet, zum *nefas* versucht wird. Nämlich der Orakelspruch heißt: "Geboten hat uns Phöbos klar, der König, / Man soll des Landes Schmach, auf diesem Grund genährt, / Verfolgen, nicht Unheilbares ernähren". Das konnte heißen: Richtet, allgemein, ein streng und rein Gericht, haltet gute bürgerliche Ordnung. Oedipus aber spricht gleich darauf priesterlich: Durch welche Reinigung, etc. Und gehet ins *besondere*, Und welchem Mann bedeutet er diß Schicksaal? Und bringet *so die Gedanken* des Kreon auf das furchtbare Wort: Uns war, o König, Lajos vormals Herr / In diesem Land', eh du die Stadt gelenket». (SLA V: 197).

⁶⁰ Szondi (cit. nota 5): 85.

mento, l'identità dei contrari di Eraclito⁶¹; proprio nell'unità di salvezza e annientamento Szondi vede il tratto fondamentale di ogni tragico:

Nella confessione che Edipo è costretto a estorcergli, si ripresenta la tragica unione di salvezza ed annientamento: Laio per salvarsi la vita aveva destinato alla morte il proprio figlio; il pastore volle risparmiarlo, ma in tal modo «l'ha salvato per più grande sventura». L'assassino che Edipo va cercando è Edipo stesso. [...] Pertanto gli oracoli segnano nelle tre vicende, che nel contempo sono parte di un unico destino, un incremento tragico in cui ciò che si contrappone è connesso sempre più strettamente al proprio altro, la dualità viene sempre più inesorabilmente ricondotta all'unità. Laio fugge il suo assassino sulla strada che ve lo conduce incontro – il giovane Edipo sfugge alla propria azione assassina che gli era stata predetta e la compie nel corso della fuga – Edipo re cerca gli assassini di Laio, di cui ha timore come se potessero essere i propri, e trova se stesso.⁶²

Nel commento al tragico hölderliniano Szondi mette in relazione il tragico inteso come unità e scissione tra uomo e Dio alla lirica tarda del poeta e scrive:

Le *Anmerkungen zum Ödipus* [Note all'Edipo], redatte da Hölderlin nel 1803, seguono con quelle all'*Antigone* gli inni tardi, così come i saggi di Homburg accompagnano la composizione poetica dell'*Empedocle*. La

⁶¹ Si rimanda a: Carlo Gentili; Gianluca Garelli: *Sul tragico*. Bologna 2010. Gianluca Garelli: «Un'ideale tragedia di Edipo». *Il Saggio sul tragico alla luce dell'epistolario di Szondi*. In: «Il Cannocchiale» 3.1998: 33-47; *id.*: *Ermeneutica filosofica e «Saggio sul tragico»*. Note su Peter Szondi. In: «Itinerari» 1.1997: 25-60.

⁶² Szondi (cit. nota 5): 85s. «In seinem Bekenntnis, das Ödipus ihm entreißen muß, kehrt die tragische Einheit von Rettung und Vernichtung wieder: Laios hatte, um sich das Leben zu retten, den eigenen Sohn zum Tode bestimmt, der Hirte wollte ihn schonen, hat ihn aber *gerettet zu größter Schmach*. Der Mörder, den Ödipus sucht, ist er selber. [...] So markieren die Orakel in den drei Schicksalen, die zugleich ein einziges bilden, eine tragische Steigerung, in der das Entgegengesetzte immer enger aneinander, die Zweiheit immer unerbittlicher zur Einheit getrieben wird: Laios flieht seinen Mörder auf dem Weg, der ihn jenem entgegenführt – der junge Ödipus. entflieht seiner verkündeten Mordtat und begeht sie auf der Flucht – König Ödipus sucht die Mörder des Laios, die er als seine eigenen fürchtet, und findet sich selbst». Szondi (cit. nota 6): 217s.

definizione delle tragedie in esse contenuta è vicinissima a quella fornita in precedenza, ma riceve un significato nuovo dalla prossimità degli inni.⁶³

Szondi sostiene che la definizione di tragico nelle *Note all'Edipo*, da intendersi come l'idea dell'infedeltà divina, trovi un corrispettivo proprio nella lirica tarda:

[La] notte in cui «il dio e l'uomo – affinché il corso del mondo non conosca lacune e *il ricordo dei celesti non finisca – comunicano nella forma, dimentica di tutto, dell'infedeltà: poiché l'infedeltà divina si ricorda più di tutto».*⁶⁴

Szondi afferma che: «Questa dialettica di fedeltà e infedeltà, di memoria e di oblio è il tema fondamentale delle tarde poesie di Hölderlin. Esse definiscono e realizzano a un tempo il compito del poeta in un'epoca alla quale gli dèi possono essere vicini soltanto nella loro lontananza»⁶⁵. Sembra qui riferirsi a *Pane e vino* (*Brod und Wein*), ma anche soprattutto a *Come nel giorno di festa...* (*Wie wenn am Feiertage...*) e a *Festa di pace* (*Friedensfeier*), a cui dedicherà due lunghi saggi. La notte in cui gli dèi si sono nascosti perché l'uomo non ne sopporterebbe la rivelazione, quella in cui, il «mancare di Dio verrà in aiuto»⁶⁶) è la notte esperica della lirica tarda. Szondi nomina nel

⁶³ Szondi (cit. nota 5): 17. «Hölderlins 1803 geschriebene Anmerkungen zum Ödipus folgen mit jenen zur Antigone die späten Hymnen, wie die Homburger Aufsätze die Empedokles-Dichtung begleiten. Ihre Bestimmung der Tragödie berührt sich aufs engste mit der früher gegebenen, erhält aber in der Nachbarschaft der Hymnen eine neue Bedeutung». Szondi (cit. nota 6): 163s.

⁶⁴ Szondi (cit. nota 5): 18. «[Die] Nacht, in welcher *der Gott und der Mensch, damit der Weltlauf keine Lücke hat und das Gedächtnis der Himmlischen nicht ausgeht, in der allvergessenden Form der Untreue sich mitteilt, denn göttliche Untreue ist am besten zu behalten*». Szondi (cit. nota 6): 164.

⁶⁵ Szondi (cit. nota 5): 18. «Diese Dialektik von Treue und Untreue, Behalten und Vergessen haben Hölderlins späte Gedichte zum thematischen Grund. Sie bestimmen und erfüllen zugleich den Auftrag des Dichters in einer Zeit, der die Götter nur noch durch ihre Ferne nahe sein können». Szondi (cit. nota 6): 164.

⁶⁶ Friedrich Hölderlin: *Vocazione del poeta*. In: *id.*: 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: 252-257, qui 257. «Gottes Fehl hilft» (*Dichterberuf*, *StA* II: 48).

commento *Festa di pace*, ma le sue affermazioni sembrano anticipare in primo luogo l'interpretazione di *Come nel giorno di festa...*:

Hölderlin è deciso, nella notte in cui gli dèi sono lontani – che comunque costituisce un presente, e il solo che non annienti l'uomo – a restare saldo e a preparare il loro futuro ritorno. [...] Il futuro chiliastico in cui gli dèi saranno vicini irrompe anzitempo nel presente, che non ne è all'altezza; scocca la scintilla, e nell'incendio cui essa dà luogo la notte si tramuta in giorno fiammeggiante.⁶⁷

La notte di Edipo accecato («il giorno conquistato con la forza si ribalta tragicamente in una notte ancor più oscura: la tenebra dell'Edipo accecato»⁶⁸) è per Szondi anche la condizione in cui si viene a trovare il poeta alla fine di *Come nel giorno di festa...*, come si mostrerà di seguito. Il poeta ferito non può più sopportare la visione di Dio e stare a capo scoperto di fronte al divino; «Apollo mi ha colpito» («mich hat Apollon geschlagen»⁶⁹), scriverà Hölderlin a Böhlendorff. Come Edipo non sopporta la visione di Dio, viene accecato dall'unità con le forze divine compiuta nel *nefas* e condannato alla lontananza degli dèi, così il poeta, si mostrerà di seguito, in *Come nel giorno di festa...*, non riuscirà più a stare a capo scoperto di fronte agli dèi e a cantare il divino e sarà anch'egli alla fine costretto all'infedeltà. Il tragico, inscritto secondo Szondi anche nell'opera lirica tarda di Hölderlin, nella forma della scissione tra il poeta e il divino, trova la sua piena espressione e rappresentazione nelle immagini della ferita sanguinante e della freccia, su cui, Szondi si sofferma sia nel *Saggio sul tragico* che nel commento alla poesia.

⁶⁷ Szondi (cit. nota 5): 18. «Hölderlin ist entschlossen, in der Nacht der Götterferne, die dennoch eine Gegenwart ist, und die einzige, welche den Menschen nicht vernichtet, auszuharren und die künftige Einkehr der Götter vorzubereiten. [...] Die chiliastische Zukunft der Götternähe stürzt vor der Zeit in die Gegenwart ein, die ihr nicht gewachsen ist; der Funke springt herüber und in dem Brand, den er entfacht, wandelt sich die Nacht zum versengenden Tag». Szondi (cit. nota 6): 164s.

⁶⁸ Szondi (cit. nota 5): 18. «Der erzwungene Tag schlägt tragisch um in gesteigerte Nacht: in die Finsternis des geblendeten Ödipus». Szondi (cit. nota 6): 165.

⁶⁹ *SLA* VI: 432.

5. *Il tragico ovvero «il soccombere di qualcosa cui perire non è consentito, dopo il cui allontanarsi la ferita non si chiude», l'«altra freccia», la «ferita da se stessi inferta»*

Nel capitolo *Transizione*, inserito nel *Saggio sul tragico* tra i commenti e le analisi delle tragedie, Szondi prende le mosse da Benjamin, sottolineando la sua rinuncia a un concetto generale di tragico e a una filosofia del tragico, sostituiti nei suoi scritti da una filosofia della storia della tragedia⁷⁰. Quindi afferma che essa fu influenzata dal concetto di sacrificio hölderliniano: «Tuttavia non bisogna dimenticare il fatto che l'analisi benjaminiana del sacrificio si connette assai strettamente alla trattazione di Hölderlin nel *Fondamento dell'Empedocle* e nel saggio sul *Divenire nel trapassare*»⁷¹. Proprio nel sottolineare la struttura dialettica e paradossale del tragico⁷² Szondi torna a ci-

⁷⁰ Cfr. «Pertanto la filosofia non sembra poter concepire il tragico – ovvero il tragico non esiste. Questa è la conseguenza tratta da Walter Benjamin» Szondi (cit. nota 5): 64. «Also scheint die Philosophie das Tragische nicht fassen zu können oder es gibt das Tragische nicht. Diese Konsequenz zog Walter Benjamin». Szondi (cit. nota 6): 201. Con la sua opera *Sull'origine del dramma tedesco (Ursprung des deutschen Trauerspiels)* Benjamin rinuncia a un concetto generale del tragico per sostituire ad esso l'idea di tragedia, basata sull'analisi della tragedia attica; alla filosofia del tragico subentra quindi la filosofia della storia della tragedia. Così Szondi commenta Benjamin: «“La poesia tragica si basa sull'idea del sacrificio”. [...] In base ai momenti del sacrificio, del silenzio e dell'agone si concepisce per Benjamin l'idea di tragedia. Per tragedia egli intende però solo la tragedia dei Greci, “il cui confronto [...] con l'ordine demoniaco del mondo imprime il suo sigillo di filosofia della storia [...] alla poesia tragica». Szondi (cit. nota 5): 65-67. «*Die tragische Dichtung ruht auf der Opferidee. [...] Aus den Momenten des Opfers, der Sprachlosigkeit und des Agon konstituiert sich für Benjamin die Idee der Tragödie. Unter Tragödie versteht er aber nur die Tragödie der Griechen, deren Auseinandersetzung mit der dämonischen Weltordnung [...] der tragischen Dichtung ihre geschichtsphilosophische Signatur gibt*». Szondi (cit. nota 6): 201s.

⁷¹ Szondi (cit. nota 5): 67. «Dennoch ist nicht zu übersehen, daß die Benjaminsche Analyse des Opfers aufs engste an jene Darstellungen sich anschließt, die Hölderlin im *Grund zum Empedokles* und in dem Aufsatz *Über das Werden im Vergehen* [...] gibt». Szondi (cit. nota 6): 203.

⁷² Szondi sottolinea come Benjamin, pur respingendo un concetto generale del tragico, consideri nella sua filosofia della storia della tragedia comunque il momento dialettico come costante: «momento dialettico, che rappresenta il denominatore comune delle diverse definizioni idealistiche e postidealistiche del tragico, e quindi la possibile base di un concetto

tare Hölderlin e la sua particolare «forma di tragico»⁷³. Il discorso prosegue con una definizione del tragico, che non viene espressamente riferita al poeta svevo ma che, di fatto, anticipa e contiene la lettura dell'opera lirica tarda e del tragico, secondo Szondi⁷⁴, presente in essa:

Esso [il tragico] è piuttosto un modo, una determinata maniera in cui l'annientamento minaccia di compiersi o si compie, e cioè quella dialettica. Tragico è soltanto *quel* soccombere che deriva dall'unità degli opposti, dal ribaltamento di una cosa nel suo contrario, dall'autoscissione. Ma tragico è anche soltanto il soccombere di qualcosa cui perire non è consentito, dopo il cui allontanarsi la ferita non si chiude.⁷⁵

generale». Szondi (cit. nota 5): 70. «Das Moment des Dialektischen [...], das den gemeinsamen Nenner der verschiedenen idealistischen und nachidealistischen Bestimmungen des Tragischen und darum die mögliche Basis für dessen generellen Begriff darstellt». Szondi (cit. nota 6): 205. Cfr. su Benjamin e Szondi (l'argomento non può essere in questa sede che accennato): Danilo Manca: Il silenzio, il lamento o il riso. Benjamin e Szondi su tragico e linguaggio. In: La filosofia di fronte al tragico. A cura di Marta Vero. Pisa 2015: 11-27. Cfr. inoltre nello stesso volume Marta Vero: Il tragico come *Grenzbestimmung*. Filosofia e poesia nella ricezione benjaminiana di Hölderlin (ivi: 29-45).

⁷³ Cfr. «Ragione non unica di ciò sarà il fatto che i pensatori più significativi Schelling, Hegel, Hölderlin [...] non avevano come intenzione precipua di definire il tragico, ma si sono imbattuti all'interno della loro filosofia, in un fenomeno che hanno definito come il tragico, sebbene esso fosse *una* forma di tragico». Szondi (cit. nota 5): 73. «Nicht der einzige Grund dafür wird sein, daß die bedeutendsten Denker Schelling, Hegel, Hölderlin [...] primär nicht das Tragische haben bestimmen wollen, sondern innerhalb ihrer Philosophie auf ein Phänomen stießen, das sie das Tragische nannten, obwohl es ein tragisches war: die Konkretion des Tragischen in ihrem Denken». Szondi (cit. nota 6): 208.

⁷⁴ Ribadisco che la lettura del tragico come momento inscritto nell'opera lirica tarda è l'interpretazione szondiana dello *Spätwerk* lirica del poeta svevo. Sul rapporto tra tragico e lirica tarda e il suo superamento si rimanda a Elena Polledri: Friedrich Hölderlin: i classici, la tragedia della storia e il superamento del tragico. In: Hölderlin (cit. nota 41): V-XLII.

⁷⁵ Szondi (cit. nota 5): 74s. «Sondern das Tragische ist nur ein Modus, eine bestimmte Weise drohender oder vollzogener Vernichtung, und zwar die dialektische. Nur der Untergang ist tragisch, der aus der Einheit der Gegensätze, aus dem Umschlag des Einen in sein Gegenteil, aus der Selbstentzweiung erfolgt. Aber tragisch ist auch nur der Untergang von etwas, das nicht untergehen darf, nach dessen Entfernen die Wunde sich nicht schließt». Szondi (cit. nota 6): 209.

Szondi definisce il tragico un «annientamento che minaccia di compiersi», un «soccombere di qualcosa cui perire non è consentito», un'«auto-scissione», una «ferita che non si chiude»; si tratta di una concezione e di immagini che ricorreranno proprio nel saggio *L'altra freccia*.

Szondi cita quindi Kierkegaard: «Nessuno ha meditato su tutto ciò come Kierkegaard»⁷⁶. Proprio nel commento al filosofo nella prima parte e alla sua idea di tragico («Il tragico è la contraddizione sofferente»⁷⁷) Szondi aveva ricordato quanto il filosofo aveva raccontato di Antigone, che non poté rivelare al suo amato i delitti del padre Edipo, in quanto confessarli avrebbe significato perderlo per sempre. Per descrivere la disperazione di Antigone Kierkegaard era ricorso all'immagine della freccia di Epaminonda, la cui estrazione avrebbe significato per lui la morte:

«Solo nel momento della sua morte ella confesserà l'interiorità del suo amore: ella non può confessare che appartiene all'amato che nel momento in cui non gli appartiene più», scrive Kierkegaard, e paragona il segreto di lei alla freccia di Epaminonda, che questi fece fissare nella ferita dopo la battaglia, poiché sapeva che estrarla avrebbe significato la sua morte. [...] La sua tragicità è quella della sua Antigone.⁷⁸

Il tragico non è la morte ma la freccia che resta conficcata nella carne sanguinante, appunto quel «soccombere di qualcosa cui perire non è con-

⁷⁶ «Nessuno ha meditato su tutto ciò come Kierkegaard; sulla base delle sue opere, soprattutto gli *Stadi sul cammino della vita* e la *Postilla conclusiva non scientifica*, sarebbe possibile ricavare una valida teoria del tragico e dei concetti a esso opposti». Szondi (cit. nota 5): 75. «Wie kein anderer hat hierüber Kierkegaard nachgedacht; aus seinen Werken zumal den *Stadien auf dem Lebensweg* und der *Unwissenschaftlichen Nachschrift*, ließe sich eine gültige Theorie des Tragischen und seiner Gegenbegriffe gewinnen». Szondi (cit. nota 6): 209.

⁷⁷ Szondi (cit. nota 5): 40. «Das Tragische ist der leidende Widerspruch». Szondi (cit. nota 6): 185.

⁷⁸ Szondi (cit. nota 5): 48. «Allein im Augenblick ihres Todes kann sie die Innigkeit ihrer Liebe gestehn, erst in dem Augenblick, da sie ihm nicht mehr gehört, kann sie gestehn, daß sie ihm gehört, schreibt Kierkegaard und vergleicht ihr Geheimnis dem Pfeil des Epaminondas, den dieser nach der Schlacht in der Wunde stecken ließ, weil er wußte, es wäre sein Tod, wenn der Pfeil herausgezogen würde. [...] Seine Tragik war die seiner Antigone». Szondi (cit. nota 6): 188.

sentito»⁷⁹; scrive Szondi: «La biblica spina nella carne divenne per Kierkegaard il tragico emblema della sua vita»⁸⁰.

Come incipit alla seconda parte del volume, dedicata all'analisi del tragico, Szondi sceglie alcuni versi di un frammento tragico eschileo in cui Achille racconta che l'aquila colpita da una freccia avvelenata si accorge che la coda della freccia è costituita da piume d'aquila:

[Achille]
Così disse l'aquila, quando vide il piumaggio
della freccia avvelenata che l'aveva colpita:
– Così non per opera d'altri siam presi,
ma di piume delle nostre stesse ali... Eschilo⁸¹

Questa idea di tragico, sintetizzata nel saggio nelle immagini della spina nella carne, della freccia con piume d'aquila e della ferita sanguinante rimanda in modo sorprendente all'«altra freccia», al centro del saggio del 1962: *L'altra freccia. Sulla storia della nascita dello stile innico tardo*.

Szondi prende qui le mosse dall'idea secondo cui è la cronologia interiore di un poeta a determinare il carattere della sua opera: la poesia innica a ritmo libero di Hölderlin, pur essendo l'opera di un trentenne, può essere definita per questo motivo la sua «opera tarda» («Spätwerk»⁸²), alla pari degli ultimi quadri di Cézanne e degli ultimi quartetti di Beethoven:

Si dovrebbe dimostrare che il linguaggio innico di Hölderlin – diversamente dalle ultime poesie composte nel tempo dell'ottenebramento – partecipa dell'intreccio paradossale di fermezza estrema ed esitazione, di audacia e umiltà, di forza e debolezza, tipico delle opere tarde

⁷⁹ Szondi (cit. nota 5): 75. «Der Untergang von etwas, das nicht untergehen darf». Szondi (cit. nota 6): 209.

⁸⁰ Szondi (cit. nota 5): 48. «Der biblische Pfahl im Fleisch wurde für Kierkegaard zum tragischen Emblem seines Lebens». Szondi (cit. nota 6): 188.

⁸¹ «Achill: So sprach der Adler, als er am dem Pfeile, / Der ihn durchbohrte, das Gefieder sah: So sind wir keinem anderen erlegen / Als unserer eigenen Schwinge... Aischylos». Szondi (cit. nota 6): 212.

⁸² Peter Szondi: Der andere Pfeil. Zur Entstehungsgeschichte von Hölderlins hymnischem Spätstil. In: Ders.: Schriften I. Frankfurt/M. 1978: 289-314, qui 289.

di quegli artisti che non conducono la loro opera verso una serenità rischiarata, ma che con ostinato distacco dal mondo mirano a saltare al di sopra di un'ombra, che non appartiene a loro soltanto, ma a tutta la loro epoca. [...] Si pensi agli ultimi quartetti di Beethoven, agli ultimi quadri di Cézanne – agli inni di Hölderlin. [...] L'artista è solo con la sua opera: sbatte la testa unicamente contro la tentazione che viene da se stesso, contro i propri dubbi, contro le proprie debolezze.⁸³

Szondi spiega attraverso quale percorso Hölderlin giunse a maturare questo stile tardo. E per farlo comincia dall'analisi degli ultimi versi di *Come nel giorno di festa...* La poesia definisce, come noto, il ruolo dei poeti quali mediatori del divino nella notte esperica; Hölderlin li definisce come coloro che sono in grado di stare a capo scoperto «sotto le folgori del Dio» e di bere il fuoco celeste:

E per questo bevono ora fuoco celeste
I figli della terra senza pericolo.
Ma a noi spetta, sotto le folgori del Dio,
Poeti! Restare a capo scoperto,
Con le mani e al popolo, avvolto
Nel canto, porgere il dono celeste.⁸⁴

Ricordando Semele, che partorì Bacco, ma fu incenerita dalle folgori di

⁸³ Trad. E.P. «Zu zeigen wäre, wie Hölderlins Hymnensprache – im Gegensatz zu den letzten Gedichten der Umnachtungszeit – teilhat an jener paradoxen Verschränkung von Entschlossenheit zum Äußersten und von Zaghaftigkeit, von Kühnheit und Demut, Kraft und Schwäche, die für die Spätwerke von Künstlern kennzeichnend ist, die ihr Werk nicht der abgeklärten Heiterkeit zuführen, sondern mit weltabgewandtem Eigensinn über einen Schatten zu springen trachten, der nicht nur der ihre ist, sondern auch der ihrer Zeit. [...] Man denke an Beethovens letzte Quartette, an die späten Bilder Cézannes – an Hölderlins Hymnen. [...] Der Künstler ist allein mit seinem Werk: er köpft nur noch gegen die Versuchung durch sich selber, gegen die eigenen Zweifel, gegen die eigene Schwäche». Szondi (cit. nota 84): 291s.

⁸⁴ Friedrich Hölderlin: «*Come nel giorno di festa...*». In: *id.* (cit. nota 67): 750-755: qui 753. «Und daher trinken himmlisches Feuer jetzt / Die Erdensöhne ohne Gefahr. / Doch uns gebührt es, unter Gottes Gewittern, / Ihr Dichter! mit entblößtem Haupte zu stehen, / Des Vaters Strahl, ihn selbst, mit eigner Hand / Zu fassen und dem Volk ins Lied / Gehüllt die himmlische Gabe zu reichen». (*SLA* II: 119s.).

Giove («Così cadde, come dicono i poeti, poiché lei il Dio / Desiderò vedere manifesto, la folgore sulla casa di Semele, / E colpita dal Dio la sua cenere partorì / il frutto della tempesta, il sacro Bacco»⁸⁵), Hölderlin, così Szondi, evita ogni riferimento alla sua morte; si limita a chiamarla colei che fu «colpita dal Dio»⁸⁶ («die göttlichgetroffene»⁸⁷). In questo modo il poeta dimostrerebbe di essere ancora sicuro di potere cantare senza pericoli il divino. Si ricordi che era questa la lettura corrente dell'inno, inteso come esaltazione del poeta vate, teorizzata da Martin Heidegger nel suo discorso dedicato alla poesia, tenuto per la prima volta nel 1939 e nel 1940, pubblicato nel 1941 e poi accolto nella seconda edizione delle *Erläuterungen zu Hölderlins Dichtung* del 1951⁸⁸. Nella versione proposta da Heidegger la poesia si conclude con i seguenti versi, che sembrano ribadire questa certezza:

Giacché solo se avremo puro il cuore
 Come fanciulli, e mani innocenti,
 Il fulmine del padre, il puro fulmine non incenerirà
 E scosso nel profondo, ai dolori del più forte
 Partecipando, nelle tempeste che dall'alto precipitano
 Del Dio, quando egli si avvicina, resterà saldo il cuore.⁸⁹

Szondi sottolinea come l'interpretazione di Heidegger insistesse su questi versi finali della poesia, in cui viene sottolineata la capacità del poeta di

⁸⁵ Hölderlin (cit. nota 67): 753. «So fiel, wie Dichter sagen, da sie sichtbar / Den Gott zu sehen begehrte, sein Blitz auf Semeles Haus / Und die göttlichgetroffene gebar, / Die Frucht des Gewitters, den heiligen Bacchus». (*SLA* II: 119).

⁸⁶ Hölderlin (cit. nota 67): 753.

⁸⁷ *Ibidem*.

⁸⁸ Rispetto alla prima edizione (1944) la seconda (1951) accoglie oltre alle conferenze *Hölderlin und das Wesen der Dichtung* (*Hölderlin e l'essenza della poesia*) e *«Heimkunft/ An die Verwandten»* («Ritorno a casa/I parenti») anche i saggi dedicati appunto a *Come nel giorno di festa...* (*Wie wenn am Feiertage...*) e *Rimembranza* (*Andenken*). Martin Heidegger: *Erläuterungen zu Hölderlins Dichtung*. Frankfurt/M. 1951.

⁸⁹ Hölderlin (cit. nota 67): 753-755. «Denn sind nur reinen Herzens, / Wie Kinder, wir, sind schuldlos unsere Hände, // Des Vaters Strahl, der reine, versengt es nicht / Und tieferschüttert, die Leiden des Stärkeren / Mitleidend, bleibt in den hochherstürzenden Stürmen / Des Gottes, wenn er nahet, das Herz doch fest» (*SLA* II: 119s.).

stare saldo e assolvere al compito affidato dagli dèi. Heidegger si era rifatto alla edizione critica di Norbert von Hellingrath⁹⁰. Ma Szondi fa notare come, in realtà, già in appendice alla sua edizione Hellingrath avesse citato alcuni versi frammentari, definendoli la «continuazione a cui [Hölderlin; E.P.] non aveva ancora rinunciato»⁹¹. Szondi osserva inoltre che già Frank Zinkernagel aveva introdotto questi versi direttamente alla fine dell'inno⁹²; lo stesso aveva poi fatto Friedrich Beißner, la cui versione viene citata per esteso nel saggio:

Doch weh mir! Wenn von

Weh mir!

Und sag ich gleich,

Ich sei genaht, die Himmlischen zu schauen,
 Sie selbst, sie werfen mich tief unter die Lebenden
 Den falschen Priester, ins Dunkel, daß ich
 Das warnende Lied den Gelehrigen singe.
 Dort⁹³

Ma ahimè, quando da
 Ahimè!

E dico subito,

Sarei portato a guardare i Celesti,

⁹⁰ Friedrich Hölderlin: Sämtliche Werke. 4. Band. Gedichte 1800-1806. Besorgt durch Norbert von Hellingrath. München; Leipzig 1916: 151s.

⁹¹ Trad. E.P.; «immer noch nie aufgegebne Fortsetzung», cit. da Szondi (cit. nota 84): 298.

⁹² Friedrich Hölderlin: Sämtliche Werke und Briefe. Kritisch-historische Ausgabe von Franz Zinkernagel. Band 1. Leipzig 1922: 320.

⁹³ *StA* II: 120. Si ringrazia lo Hölderlin-Archiv della Württembergische Landesbibliothek di Stoccarda per il permesso di pubblicare in appendice le pagine del Libro in folio di Stoccarda (*Stuttgarter Folioheft*).

Loro stessi nell'abisso tra i viventi mi scagliano,
 Il falso sacerdote, nell'oscurità, perché
 A chi apprende il canto che ammonisce io canti.
 Là⁹⁴

Szondi commenta così i versi:

Il finale è costituito da sette versi e dall'inizio di un ottavo, nel testo a stampa (come peraltro nel manoscritto) tra i primi quattro versi sono presenti degli spazi bianchi, che lasciano presagire che vi sia in questo punto qualcosa di incompiuto. Che cosa si dice in questi versi da essere continuamente rinnegati?⁹⁵

Questi versi intervallati da spazi bianchi (cfr. le pagine 35-36 / fogli 17 fronte e retro del *Libro in folio di Stoccarda* in appendice) «[n]on solo annullano con le loro espressioni disparate, con quel “là” isolato dell'ultimo verso, la forma artistica chiusa dell'inno, ma significano l'irruzione della disperazione in quella certezza che pone il poeta a capo scoperto sotto il temporale di Dio»⁹⁶. Per comprenderli Szondi ricorre quindi alla versione in prosa (cfr. le pagine 31-32 / fogli 15 fronte e retro del *Libro in folio di Stoccarda*, riprodotte in appendice), trascritta nelle pagine immediatamente precedenti del fascicolo, in cui, a suo parere, si ritroverebbe quanto taciuto negli spazi bianchi dell'inno⁹⁷. Così recita il frammento in prosa:

Poiché solo se il cuore resta puro e le nostre mani sono innocenti come quelle dei bambini o purificate dai sacrilegi, allora il sacro non

⁹⁴ Hölderlin (cit. nota 67): 755.

⁹⁵ Trad. E.P. «Den Schluß bilden nun sieben Verse und der Ansatz zu einem achten, wobei das Druckbild (wie auch die Handschrift) zwischen den ersten vier jedesmal einen Zwischenraum aufweist, der darauf deutet, daß hier etwas nicht ausgeführt worden ist. Was wird in diesen Versen gesagt, daß sie immer wieder verleugnet wurden?». Szondi (cit. nota 84): 298.

⁹⁶ Trad. E. P. «Nicht nur lösen sie, mit ihren disparaten Wendungen, mit dem vereinzelt Dort der letzten Zeile, die geschlossene Kunstgestalt der Hymne auf. Sie bedeuten den Einbruch der Verzweigung in jene Zuversicht, die den Dichter mit entblößtem Haupte unter Gottes Gewitter stellt» (ivi: 299).

⁹⁷ «Poiché quanto manca tra i versi, si ritrova nel frammento in prosa dell'inno». («Denn was in den Zwischenräumen fehlt, findet sich in dem Prosaentwurf zur Hymne», *ibidem*).

morirà, non si struggerà e, seppur scosso nel profondo, rimarrà interiormente saldo, partecipando delle sofferenze della vita, dell'ira divina della natura e delle sue gioie, che il pensiero non conosce. Ma se invece il cuore mi sanguina della ferita che io stesso mi sono inferta, se la pace e l'appagamento libero e modesto sono perduti in profondità, e l'irrequietezza e la mancanza mi conducono alla sovrabbondanza del banchetto celeste, se attorno a⁹⁸

Questo passo chiarirebbe perché il poeta, sopraffatto dalla propria disperazione e impegnato a curare la propria ferita, non possa più concentrare la propria attenzione sul divino. Si spiegherebbe quindi il motivo per cui la poesia si interrompe e il poeta diventi, come dichiarato negli ultimi versi, un «falso sacerdote»⁹⁹ e sia punito dagli dèi e scagliato nell'oscurità. Szondi afferma: «è questo momento di sofferenza personale a essere bandito dallo spazio innico, in cui il poeta è solo un servitore»¹⁰⁰. Nella prima versione in prosa, poi cancellata, fa notare Szondi, al posto di «ferita da se stesso inferta» Hölderlin usa l'espressione «l'altra freccia» per descrivere la sofferenza personale (cfr. ultima riga di pagina 31/15 fronte e prima riga di pagina 32/15 retro del manoscritto, riprodotte in appendice): «Ma quando il cuore colpito dall'altra freccia mi sanguina»¹⁰¹:

Il quarto passo è quello in cui si parla dell'altra freccia, espressione che viene poi corretta in *ferita da se stesso inferta*. Il cambiamento sacrifica il legame con il temporale per chiarire meglio che cosa si intenda con *altra*. *L'altra freccia* non viene da Dio ma dall'uomo stesso: la ferita è

⁹⁸ Trad. E.P. «Denn sind wir reinen Herzens nur, den Kindern gleich sind schuldlos oder gereinigt von Freveln unsere Hände, dann tödtet dann verzehret nicht das heilige und tieferschütteret bleibt das innere Herz doch fest, mitleidend die Leiden des Lebens, den göttlichen Zorn der Natur, u. ihre Wonnen, die der Gedanke nicht kennt. Aber wenn von selbgeschlagener Wunde das Herz mir blutet, und tiefverloren der Frieden ist, u. freibe-scheidenes Genügen, Und die Unruhe, und der Mangel mich treibt zum Überflusse des Göttertisches, wenn rings um» (ivi: 300s.).

⁹⁹ Hölderlin (cit. nota 67): 755.

¹⁰⁰ Trad. E.P. «Es ist dieses Moments persönlichen Leids, das aus dem hymnischen Raum, der den Dichter nur als Dienenden kennt, verbannt ist?». Szondi (cit. nota 84): 313.

¹⁰¹ Trad. E.P. «Aber wenn von anderem Pfeile das Herz mir blutet» (ivi: 301).

stata inferta dall'uomo a se stesso. Al posto della partecipazione alle sofferenze del dio più forte, che ha comunque bisogno degli uomini, subentra la sofferenza per se stessi, per le proprie debolezze.¹⁰²

Per fare comprendere quale sia questa sofferenza Szondi cita alcuni versi tratti da *L'arcipelago* (*Der Archipelagus*) in cui l'uomo vaga nella notte, abbandonato dagli dèi:

Ma ahimè! Vaga nella notte e dimora, come nell'Orco,
Senza il divino la nostra stirpe.¹⁰³

La notte e la condizione d'infedeltà divina rimandano a Edipo. Le immagini della ferita sanguinante e dell'altra freccia su cui Szondi insiste nel saggio e in cui coglie la summa della sofferenza personale del poeta e la causa ultima dell'interruzione dell'inno trovano una perfetta corrispondenza nelle immagini della freccia di Epaminonda, della spina nella carne e della ferita sanguinante con cui nel *Saggio sul tragico* veniva riassunta l'idea di tragico. Quindi il tragico, secondo Szondi, sembrerebbe essere ancora presente anche nell'opera lirica tarda di Hölderlin, e proprio ad esso sarebbe da imputare la causa del fallimento dell'inno *Come nel giorno di festa...* Diversamente da Heidegger, che aveva insistito sul ruolo del poeta e la sua capacità di cantare il divino e di farsene mediatore presso gli uomini¹⁰⁴, Szondi dimostra che il tragico fa irruzione anche nei cosiddetti inni tardi come una ferita che non si rimargina, un «soccombere di qualcosa cui perire non è consentito, dopo il cui allontanarsi la ferita non si chiude»¹⁰⁵. E alla fine del

¹⁰² Trad. E.P.: «Die vierte Stelle aber ist die, in der vom anderen Pfeil die Rede ist. Sie wird korrigiert in *von selbgeschlagener Wunde*. Die Änderung opfert den Zusammenhang mit dem Gewitter der Verdeutlichung dessen, was das *andere* ist. Der *andere Pfeil* kommt nicht vom Gott, sondern vom Menschen selbst: die Wunde hat sich der Mensch selber geschlagen. An die Stelle des Mitleidens der Leiden des stärkeren Gottes, der dennoch der Menschen bedarf, tritt das Leiden an sich selber, an der eigenen Schwäche» (ivi: 302).

¹⁰³ Hölderlin (cit. nota 67): 281. «Aber weh! Es wandelt in Nacht, es wohnt, wie im Orkus, / Ohne Göttliches unser Geschlecht» (*StA* II: 110).

¹⁰⁴ Martin Heidegger: «Wie wenn am Feiertage...». In *id.* (cit. nota 89): 49-77, qui 71-77.

¹⁰⁵ Szondi (cit. nota 5): 75. «Der Untergang von etwas, das nicht untergehen darf». Szondi (cit. nota 6): 209.

saggio dimostra come proprio il tragico possa divenire, nel caso di Hölderlin, anche produttivo: se da un lato, infatti, esso impedì al poeta di proseguire il suo inno, dall'altro esso fu comunque fecondo. Sulla stessa pagina del manoscritto in cui sono annotati i versi interrotti della poesia (cfr. pagina 36/17 retro del *Libro in Folio di Stoccarda*, in appendice) e al centro della quale viene annotata dal poeta l'espressione «Ahimè»¹⁰⁶ («Weh mir!»¹⁰⁷), summa appunto della sua sofferenza (cfr. particolare del centro della pagina 36/17 retro riprodotta in appendice), si trova anche abbozzata quella che diventerà la sua poesia più nota: *Metà della vita (Hälfte des Lebens)*, la cui seconda strofa inizia proprio con la stessa esclamazione:

Ahimè, dove trovare, quando
 È inverno, i fiori, e dove
 Il raggio del sole,
 E l'ombra della terra?
 I muri stanno
 Afoni e feddi, nel vento
 Stridono le bandiere.¹⁰⁸

Si tratterebbe di una poesia quindi nata dalla sofferenza, che fa tacere il poeta degli inni ma genera un altro tipo di poesia, quella dei «canti della notte»¹⁰⁹. Le parole con cui Szondi la presenta evocano ancora una volta il

¹⁰⁶ Hölderlin (cit. nota 67): 298.

¹⁰⁷ *StA* II: 120.

¹⁰⁸ Hölderlin (cit. nota 67): 299.

¹⁰⁹ «Sto esaminando alcuni notturni [*Nachtgesänge*; E.P.] per il vostro almanacco. [...] È un piacere sacrificarsi per il lettore, e porsi insieme a lui nei ristretti limiti della nostra cultura ancora infantile. Peraltro le canzoni d'amore sono sempre un volo stanco, perché siamo sempre a questo punto, nonostante la diversità degli argomenti; un'altra cosa è l'alta e pura esultanza dei canti patriottici [*vaterländischer Gesänge*; trad. E.P.]. Hölderlin: Lettera a Wilmans, dicembre 1803. In: *id.* (cit. nota 13): 451. «Ich bin eben an der Durchsicht einiger Nachtgesänge für Ihren Allmanach. [...] Es ist eine Freude, sich dem Leser zu opfern, und sich mit ihm in die engen Schranken unserer noch kinderähnlichen Kultur zu begeben. Übrigens sind Liebeslieder immer müder Flug, denn so weit sind wir noch immer, trotz der Verschiedenheit der Stoffe; ein anders ist das hohe und reine Frohloken vaterländischer Gesänge» (*StA* VI: 436). Sul rapporto tra *Nachtgesänge* e *vaterländische Gesänge* tra i tanti studi

tragico, ma rimarcano soprattutto la distanza tra questa breve poesia, in cui il divino è taciuto e prevale piuttosto la sofferenza personale, e l'inno, destinato a cantare il divino:

È il sentimento di oscurità, di lontananza degli dèi, di mancanza di amore, l'esperienza di isolamento, che si esprime nella mancanza del linguaggio, la cui immagine è l'assenza dell'ombra, che lega sole e terra. [...] Lo stato d'animo del poeta, per cui la riconciliazione è qualcosa di estraneo, a cui non può partecipare, è la stessa attestata dal frammento in prosa dell'inno *Come nel giorno di festa...*: «quando il cuore mi sanguina della ferita che io stesso mi sono inferta e profondamente perduta è la pace». È una via diretta che conduce da questa frase, che il poeta non ha portato a termine nella stesura in versi, alla seconda strofa di *Metà della vita*. E ciò che lungo il percorso è stato cambiato, ciò a cui si è rinunciato, fa comprendere perché l'inno *Come nel giorno di festa...* non abbia potuto essere completato. È il rapporto con il divino che ora viene sacrificato.

Nell'inno l'inquietudine e la mancanza conducono il poeta sofferente per la ferita che si è inferto alla sovrabbondanza della mensa degli dèi e fanno di lui un falso sacerdote. La poesia *Metà della vita* rivela che questa tentazione non è semplicemente un pericolo, come si percepisce nella versione in prosa, ma il reale stato d'animo con cui Hölderlin compone l'inno. [...] L'inno *Come nel giorno di festa...*, che intende definire la posizione del poeta rispetto alla sfera degli dèi, si trova nei suoi versi finali sulla soglia dell'abisso, in un punto in cui è costretto ad interrompersi e annullarsi.¹¹⁰

cfr. Anke Bennholdt Thomsen: *Nachtgesänge*. In: Hölderlin-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Hrsg. von Johann Kreuzer. Stuttgart; Weimar 2002: 336-346; Jochen Schmidt: Hölderlins späterer Widerruf in den Oden Chiron, Blödigkeit und Ganymed. Tübingen 1978. Elena Polledri: «Spesso il canto ho cercato». Hölderlin e il canto della poesia. In: «Humanitas» 1.2012: 24-37 (= Friedrich Hölderlin: *Pensiero e Poesia*. A cura di E.P.).

¹¹⁰ Trad. E.P. «Es ist das Gefühl von Finsternis, von Götterferne, von Liebelosigkeit; die Erfahrung der Vereinzelung, deren Ausdruck das Fehlen der Sprache, deren Bild das Fehlen des Schattens ist, der zwischen Sonne und Erde vermittelte. [...] Die Verfassung des Dichters, dem so das Versöhnte ein Fremdes ist, an dem er nicht teilhat, ist keine andere als die der Prosaentwurf zur Feiertagshymne bezeugt: *wenn von selbgeschlagener Wunde das Herz mir blutet, und tiefverloren der Frieden ist*. Von diesem Satz, mit dem der Dichter bei

Nelle ultime pagine Szondi cita i versi dell'elegia *I lamenti di Menone per Diotima* (*Menons Klagen um Diotima*) in cui compare l'immagine della fiera ferita che vaga con la freccia sanguinante conficcata nella carne:

Ma il verde giaciglio non più la [la fiera ferita] ristora nel cuore,
Tra lamenti e senza riposo il dardo la spinge a vagare.¹¹¹

E afferma: «Ciò ricorda la ferita del poeta per *l'altra freccia*, a cui rimanda anche il titolo *Il Cervo*¹¹²; il riferimento è a un titolo non sviluppato nel manoscritto che contiene le bozze di *Metà della vita* (cfr. particolare di pagina 36/17 retro in appendice). Nella parte finale della elegia, osserva quindi Szondi, sembra compiersi il «capovolgimento della disperazione in speranza, del lamento in lode; il tentativo anche dell'elegia di andare oltre se stessa per avvicinarsi all'innica». Ma l'elegia non diventa mai inno: «L'elegiaco non sfocia mai propriamente nell'innico, un salto qualitativo separa entrambe le forme: quello che dalla *Erlebnislyrik* giunge alla lode disinteressata degli dèi»¹¹³. Solo dopo essere passato attraverso il fallimento di *Come*

der metrischen Ausführung gleichsam nicht fertig geworden, an dem die Hymne gescheitert ist, führt ein gerader Weg zur zweiten Strophe von *Hälfte des Lebens*. Und was auf diesem Weg geändert, worauf verzichtet wird, läßt erkennen, warum die Feiertagshymne nicht hat vollendet werden können. Es ist der Bezug zum Göttlichen, der nun geopfert wird. In der Hymne treibt die Unruh und der Mangel den an selbgeschlagener Wunde leidenden Dichter zum Überfluß des Göttertisches und macht ihn zum falschen Priester. Das Gedicht *Hälfte des Lebens* verrät, daß die Versuchung nicht bloß eine Gefahr ist, wie es der Prosaentwurf wahrhaben will, sondern die reale Verfassung, aus der Hölderlin die Hymne dichtet. [...] Die Hymne *Wie wenn am Feiertage...*, die die Stellung des Dichters zur Sphäre der Götter bestimmen will, steht in ihren fragmentarischen Schlußversen an dem Abgrund, wo sie sich selber verbieten, sich selber aufheben muß". Szondi (cit. nota 84): 309s.

¹¹¹ Hölderlin (cit. nota 67): 227. «Aber nimmer erquikt sein grünes Laager das Herz ihm, / Jammernd und schlummerlos treibt es der Stachel umher» (*StA* II: 71).

¹¹² Trad. E.P. «Das erinnert an das Verwundetsein des Dichters *von anderem Pfeil*, wie der Vergleich mit dem Wild auf die Überschrift *Der Hirsch* hinweist». Szondi (cit. nota 84): 311.

¹¹³ Trad. E.P. «Am Schluß der Elegie erfolgt dann der Umschlag aus Verzweiflung in Hoffnung, aus Klage in Preis; der Versuch gleichsam der Elegie, sich selber zum Hymnischen hin zu überwinden. [...] Das Elegische mündet also nicht eigentlich ins Hymnische,

nel giorno di festa... e avere preso coscienza della necessità di estrarre l'altra freccia e di guarire la ferita, Hölderlin inizierà, secondo Szondi, a comporre la sua poesia innica:

Solo dopo questo fallimento, un fallimento che fu al contempo presa di coscienza e chiarificazione, la poesia innica di Hölderlin, la sua opera tarda, poté iniziare. Essa non è meno personale delle odi e delle elegie, ma l'io, di cui si fa voce, non conosce più nessuna altra freccia che non sia quella di Dio.¹¹⁴

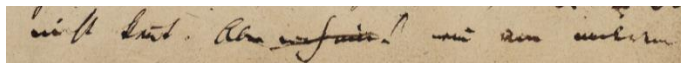
Non è qui il luogo per discutere, accettare o confutare la tesi szondiana rispetto alla nascita dello stile innico¹¹⁵. Ma non si può non constatare che quell'«altra freccia», che aveva impedito di portare a termine *Come nel giorno di festa...*, non smise in realtà di incombere sulla opera di Hölderlin, come testimoniano i numerosi frammenti tardi, in cui la poesia spesso si interrompe e rimane incompiuta, ma soprattutto proprio quella freccia, quella ferita sanguinante, sarà al centro della lettura e interpretazione di Hölderlin negli anni seguenti, da Paul Celan a Peter Weiss.¹¹⁶

ein qualitativer Sprung trennt die beiden Formen: der von der Erlebnislyrik zum selbstlosen Preis der Götter» (ivi: 312s.).

¹¹⁴ Trad. E.P. «Erst nach diesem Scheitern, einem Scheitern, das zugleich Erkenntnis und Läuterung gewesen sein mag, konnte Hölderlins eigentliche Hymnendichtung, sein Spätwerk, beginnen. Sie ist nicht weniger persönlich als die Oden und Elegien, aber das Ich, dessen Stimme sie trägt, kennt einen anderen Pfeil als den des Gottes nicht mehr» (ivi: 313s.).

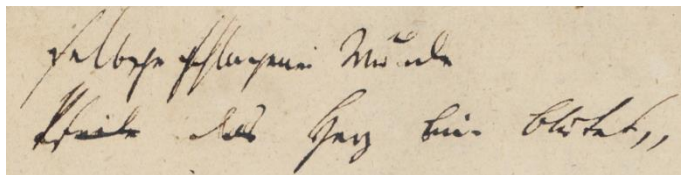
¹¹⁵ Fino ad oggi nella critica hölderliniana non vi è peraltro accordo riguardo alla definizione di queste poesie come inni. Sono state proposte altre espressioni per definirli, in primo luogo quella di *vaterländische Gesänge*, già usata da Beißner nella *Stuttgarter Ausgabe*, e dallo stesso Hölderlin nella lettera a Wilmans del 3 dicembre 1803 (cfr. nota 111). Cfr. Ulrich Gaier: Hölderlin. Eine Einführung. Tübingen; Basel 1993: 403-424; Ders.: «Heilige Begeisterung». Vom Sinn des Hymnischen um 1800. In: «Hölderlin-Jahrbuch» 32.2000-2001: 7-49; Ders.: Späte Hymnen, Gesänge, Vaterländische Gesänge. In Hölderlin-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Hrsg. von Johann Kreuzer. Stuttgart; Weimar 2002: 162-174; Ders.: «Bald sind wir aber Gesang». Vom Sinn des Hymnischen nach 1800. In: «Es bleibet aber eine Spur / Doch eines Wortes». Zur späten Hymnik und Tragödientheorie Friedrich Hölderlins. Hrsg. von Christoph Jamme und Anja Lemke. München 2004: 177-195.

¹¹⁶ Cfr. a questo proposito Elena Polledri: («Pallaksch. Pallaksch»). Celans Poetik der tragischen Zäsur und die Dichtung als «Lallen». In: Das Tragische: Dichten als Denken.



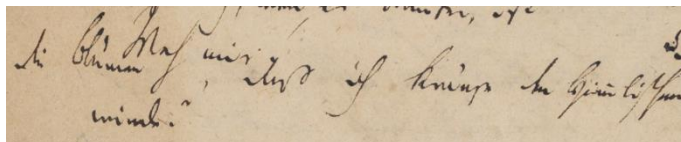
«nicht kennt. Aber weh mir! wenn von anderem»

Libro in Folio di Stoccarda, p. 31 (15 fronte), particolare dell'ultima riga



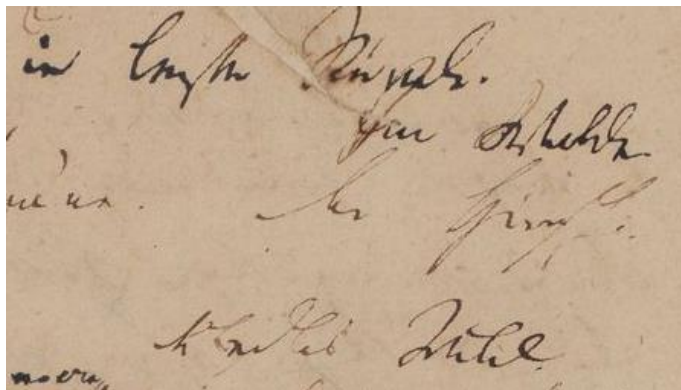
«Selbstgeschlagener Wunde / Pfeile das Herz mir bluet,»

Libro in Folio di Stoccarda, p. 32 (15 retro), particolare della prima riga



«Weh mir / Die Blumen, daß ich Kränze den Himmlischen / winde»

Libro in Folio di Stoccarda, p. 36 (17 retro), particolare del centro della pagina



«Die letzte Stunde / im Walde / der Hirsch / Du edles Wild»

Libro in Folio di Stoccarda, p. 36 (17 retro), particolare della pagina, in alto a destra

Literarische Modellierungen eines pensiero tragico. Hrsg. von Marco Menicacci. Heidelberg 2016: 153-171. Su Hölderlin di Weiss rimando al mio contributo: Weiss' Dichterdrama «Hölderlin»: Von Empedokles zu Scardanelli. Von der «revolutionären Utopie» zum Schritt «jenseits der Grenze des sprachlichen Ausdrucks». In: Peter Weiss 1916-2016. Experiment und Engagement heute. Hrsg. von Marco Castellari e Matteo Galli. St. Ingbert 2019 [forthcoming]. Sulla ricezione teatrale di Hölderlin nel dopoguerra cfr. Marco Castellari: Hölderlin und das Theater. Produktion – Rezeption – Transformation. Berlin 2018: 296-447.

