

Studia theodisca

Hölderliniana III

Volume Editors: Marco Castellari and Elena Polledri

Journal Editors: Fausto Cercignani, Marco Castellari

Editorial Board

Ursula Amrein (Universität Zürich)

Rüdiger Campe (Yale University)

Alberto Destro (Università degli Studi di Bologna)

Isabel Hernández (Universidad Complutense de Madrid)

Primus-Heinz Kucher (Universität Klagenfurt)

Paul Michael Lützeler (Washington University in St. Louis)

Marie-Thérèse Mourey (Université Paris-Sorbonne)

Sandra Richter (Universität Stuttgart)

Ronald Speirs (University of Birmingham)

Studia theodisca

An international journal devoted to the study
of German culture and literature
Published annually in the autumn

ISSN 2385-2917

Special volume 2018: “Hölderliniana III”

Volume Editors: Marco Castellari and Elena Polledri

Journal Editors: Fausto Cercignani, Marco Castellari

Editorial Board:

Ursula Amrein (Universität Zürich)

Rüdiger Campe (Yale University)

Alberto Destro (Università degli Studi di Bologna)

Isabel Hernández (Universidad Complutense de Madrid)

Primus-Heinz Kucher (Universität Klagenfurt)

Paul Michael Lützeler (Washington University in St. Louis)

Marie-Thérèse Mourey (Université Paris-Sorbonne)

Sandra Richter (Universität Stuttgart)

Ronald Speirs (University of Birmingham)

Founded in 1994

Published in print between 1994 and 2010 (vols. I-XVII)

On line since 2011 under <http://riviste.unimi.it>

Online volumes are licensed under a [Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivs 3.0 Unported License](#).

The background image of the cover is elaborated
from the original of Georg Büchner’s “Woyzeck” (F4-2v).

Studia theodisca

Hölderliniana III

**A cura di
Marco Castellari ed Elena Polledri**

Edizione elettronica 2018

ISSN 2385-2917

Studia theodisca
Hölderliniana III (2018)

Indice

| | |
|---|--------|
| Marco Castellari; Elena Polledri – <i>Premessa / Vorwort</i> | p. 7 |
| Maria Arpaia – <i>La funzione mitopoietica della lingua euripidea. Alcune osservazioni sulla traduzione di Friedrich Hölderlin «Die Bacchantinnen»</i> | p. 15 |
| Lorenzo Pizzichemi – <i>Il compito del traduttore e le condizioni dell'afasico. Per un'interpretazione linguistica della pratica traduttiva di Hölderlin</i> | p. 43 |
| Sotera Fornaro – <i>«Gemeinsamschwesterliches! O Ismenes Haupt!». Note sull'esordio dell'«Antigone» di Hölderlin</i> | p. 77 |
| Christian Sinn – <i>Hölderlins «Antigonä»: Übersetzung als Kulturrevolution. Philologische Anmerkungen zum Verhältnis von Musik und Politik bei Hölderlin</i> | p. 99 |
| Bruno Duarte – <i>Kentauren-Übersetzen. Hölderlins Schema von Begriff und Bild</i> | p. 117 |
| Marco Menicacci – <i>«Im Kunstwerk lerne das Leben». Tradurre Hölderlin al tempo dell'ermetismo</i> | p. 145 |
| Jean-Pierre Lefebvre – <i>Hälfte des Lebens</i> | p. 171 |
| Francesco Rossi – <i>Le traduzioni di Hölderlin nel circolo di George. Poetica traduttiva e critica filologica</i> | p. 193 |
| Elena Polledri – <i>Peter Szondi. «Sul tragico» di Hölderlin</i> | p. 217 |
| <i>Recensioni</i> | |
| Marco Castellari: <i>Hölderlin und das Theater. Produktion – Rezeption – Transformation</i> . Berlin 2018. (Luca Crescenzi) | p. 257 |
| Marta Vero: <i>Quella non comune tendenza all'universalità. Studio sull'«Empedocle» di Hölderlin</i> . Pisa 2018. (Giulia Puzzo) | p. 261 |
| Peter Utz: <i>«Nachreife des fremden Wortes». Hölderlins «Hälfte des Lebens» und die Poetik des Übersetzens</i> . Paderborn 2017. (Marco Castellari) | p. 267 |

* * *

Premessa Vorwort

Il terzo volume degli «Studia Hölderliniana», che dal 2014 escono come numeri speciali della rivista «Studia theodisca» e si concepiscono anche come organo della Sezione italiana della Hölderlin-Gesellschaft, raccoglie saggi e recensioni su Friedrich Hölderlin e la sua ricezione.

Diversamente dai due fascicoli precedenti, che documentavano principalmente eventi scientifici svoltisi a Roma e a Udine, questo terzo numero porta a compimento il desiderio espresso dai curatori nella premessa di «Studia Hölderliniana II», vale a dire il progetto di raccogliere contributi della ricerca internazionale attorno a una questione di particolare rilievo per la *Hölderlin-Forschung*, prendendo così parte al dibattito scientifico attuale. Attraverso la diffusione di un *call for papers* a metà 2017, si sono perciò invitati gli studiosi a sottoporre

Der dritte Band der «Studia Hölderliniana», die seit 2014 als Sonderhefte der Zeitschrift «Studia Theodisca» erscheinen und sich auch als Organ der 2013 in Rom gegründeten italienischen Ortsvereinigung der Hölderlin-Gesellschaft verstehen, versammelt Aufsätze und Rezensionen über Friedrich Hölderlin und seine Rezeption.

Anders als die beiden ersten Hefte, die aus wissenschaftlichen Tagungen in Rom und in Udine hervorgingen, realisiert dieser Band den von den Herausgebern im Vorwort von «Studia Hölderliniana II» geäußerten Wunsch, über einen *Call for Papers* internationale Forschungsbeiträge zu einer wissenschaftlich brisanten Konstellation zu sammeln. Mitte 2017 wurde dementsprechend durch einen Beitragsaufruf zum Thema *Hölderlins Übersetzungen / Hölderlin-Übersetzungen* um

una proposta relativa al tema
Friedrich Hölderlin e la traduzione
– intendendo dunque aprire a
prospettive d'indagine
lungo tre direttrici.

Vorschläge erbeten, die in einen
von drei thematischen
Schwerpunkten einzugliedern
seien oder diese übergreifend
verknüpfen.

In primo luogo, si comprende
sotto questa ampia dicitura
l'indagine delle traduzioni che
Friedrich Hölderlin
ha compiuto degli autori
antichi, e dell'influenza di tale
pratica traduttiva sulla sua
opera tutta, in chiave stilistica,
tematica e concettuale.

In secondo luogo,
si propone una riflessione
sull'idea hölderliniana di
traduzione, così come emerge
nella prassi ma anche nelle sue
considerazioni poetologiche e
filosofiche (dalle *Note*
alle lettere), e sulla
filiazione che essa ha avuto
presso intellettuali e artisti
fino a oggi, in numerosi e vari
esempi di riconsiderazione
estetica o di riuso letterario.

In terzo luogo, si mira a
stimolare lo studio – vuoi su
singoli esempi significativi,
vuoi per dinamiche storiche,
vuoi con un taglio
problematico generale – della
traduzione dei testi
hölderliniani in altre lingue,
e, con ciò, dell'influenza che
questi hanno esercitato sulla

Erstens sollten Hölderlins
Übersetzungen in ihrem Kontext
untersucht sowie die stilistische,
inhaltliche und gedankliche
Ausstrahlung durchleuchtet
werden, die von Hölderlins
Übersetzungspraxis auf sein
ganzes dichterisches und
philosophisches Oeuvre ausging.
Zweitens wurde aufgefordert, der
Übersetzungsauffassung Hölder-
lins, wie sie aus der Praxis
hervorgeht und sich zu seinen
poetologischen und philoso-
phischen Positionen verhält, und
der Filiation nachzugehen, die sie
bei späteren Intellektuellen,
Schriftstellern und Künstlern
erlebte. Drittens wurde erbeten,
sich der Erforschung einzelner
Beispiele bzw. übergreifender
Konstellationen der Übersetzung
von Hölderlins Texten in andere
Sprachen zu widmen. Dabei war
sowohl die Berücksichtigung
kultur- bzw. problemgeschicht-
licher Aspekte als auch die
Erhellung spezieller Momente
und Fragen willkommen, die den
Eingang von Hölderlins Figur
und Werk in die literarischen,
philosophischen und künstle-

letteratura ma anche sulla discussione filosofica di altre culture.

rischen Debatten der jeweiligen Länder und Kulturen und dessen anhaltende Präsenz ermöglichen.

Il tema della traduzione, di lunga memoria negli studi hölderliniani, può oggi essere oggetto di sguardi originali grazie alla possibilità di avvalersi dell'ampia messe di studi, sia diacronici che sincronici, sulla traduzione nell'età di Goethe, sulla teoria della traduzione, su fenomeni di transfer e ricezione otto-novecentesca e contemporanea, e di riconsiderare in tale luce il significato storico, poetico e teorico del lavoro traduttivo hölderliniano.

Gli studi raccolti qui di seguito, selezionati dai curatori sulla base delle proposte ricevute e quindi sottoposti a doppia *peer review* cieca secondo la politica editoriale della rivista, rendono ampiamente conto dell'interesse suscitato.

La sezione *Saggi* è aperta da cinque indagini di vasto respiro attorno alle traduzioni di Hölderlin. Maria Arpaia si dedica nelle sue ficcanti considerazioni alla versione dei

Die Themenkonstellation *Hölderlin / Übersetzung* kann zwar auf eine lange und heterogene Geschichte zurückblicken und ist heute sicher keine "terra incognita" mehr, sie ist aber durchaus als ein erneut zu erkundendes Terrain zu betrachten. Neue Untersuchungen können von der in den letzten Jahrzehnten massiv erfolgten Erforschung historischer und typologischer Aspekte der Übersetzung in der Goethezeit, vom theoretisch weitaus gesicherten Rüstzeug der Übersetzungs-, Adoptions- und Transferforschung und einer interkulturell und intermedial arbeitenden Literaturwissenschaft sowie von der neueren, sich auch mit Kontext- und Rezeptionsfragen rege beschäftigenden internationalen Hölderlin-Forschung profitieren und die Übersetzungsarbeit Hölderlins bzw. an Hölderlin neu beleuchten.

Davon zeugen die hier versammelten Beiträge, die gemäß der Editions politik der Zeitschrift einem doppelten Blind-Review unterzogen wurden. Die Sektion *Aufsätze*

primi ventiquattro versi delle *Baccanti* euripidee che Hölderlin stese a cavallo del secolo (*Die Bacchantinnen*), mentre Leonardo Pizzichemi opera un'ampia rilettura della pratica traduttiva tarda di Hölderlin alla luce degli studi sull'afasia, riconsiderando così in nuovo modo dati testuali spesso appannaggio della "filologia degli errori". Esempio paradigmatico ne è stata a lungo la traduzione dell'*Antigone*: proprio tale versione commentata da Sofocle è al centro dei due successivi contributi, che uniscono taglio filologico (specie nell'incisivo *close reading* cui Sotera Fornaro sottopone i primi undici versi) e sguardo storico e culturale, con cui Christian Sinn modula una riflessione attorno ai poli della musica e della politica. Bruno Duarte rintraccia quindi nell'ultimo dei tardi *Frammenti* da Pindaro (*Das Belebende*) quella dinamica hölderliniana tra immagine e concetto che funge da chiave di lettura del rapporto tra traduzione e commento del testo antico.

Quattro ulteriori contributi illuminano da prospettive differenti le linee di continuità e frattura

wird durch fünf tiefschürfende Untersuchungen zu Hölderlins Übersetzungen eröffnet. Widmet sich Maria Arpaia der Übersetzung der ersten 24 Zeilen von Euripides *Bakchen*, die um 1799/1800 gefertigt wurden, so unternimmt Leonardo Pizzichemi in seinem Beitrag eine umfassende Relektüre von Hölderlins später Übersetzungspraxis aus dem Griechischen im Lichte der Aphasie-Forschung, indem altbewährte Ergebnisse der "Fehlerphilologie" anders interpretiert werden. Ein Paradebeispiel davon ist lange die *Antigonä*-Übersetzung gewesen, die wiederum in den beiden darauffolgenden Studien philologisch (namentlich mit Sotera Fornaros *close reading* der ersten elf Zeilen) und kulturgeschichtlich (in Christian Sinns Beitrag, der insbesondere das Verhältnis von Musik und Politik fokussiert) neu loziert wird. Bruno Duarte untersucht dann das letzte Pindar-Fragment und gewährt dadurch Einblick in die Dynamik von Bild und Begriff als Interpretationsmodell der Relation zwischen Übersetzung und Interpretation.

Die vier weiteren Beiträge zeigen in unterschiedlicher Weise Kontinuitäten und

del *Nachreifen* (Walter Benjamin), della maturazione postuma della poesia di Hölderlin lungo il Novecento e fino a oggi. Riflessioni esemplari attorno a traduzioni di singole poesie hölderliniane in lingua italiana (Marco Menicacci con riferimento a *Andenken*) e francese (Jean-Pierre Lefebvre per quanto concerne *Hälfte des Lebens*) aprono affascinanti squarci su aspetti storici e attuali del *transfert* interculturale e mostrano altresì quanto tale lavoro tracci originali vie di accesso agli originali hölderliniani stessi. Puntando l'attenzione a momenti decisivi della ricezione novecentesca del poeta, i due ultimi studi fanno risaltare in tutta la loro importanza quelle linee critiche e produttive che hanno trovato proprio nell'opera tarda di Hölderlin il luogo di manifestazione di un linguaggio per il presente.

Francesco Rossi rilegge acutamente la "riscoperta" del poeta e delle sue tarde versioni dal greco entro la cerchia di Stefan George, mostrando il ruolo paradigmatico del *ductus* straniante del poeta svevo. Il contributo di Elena Polledri, infine, rinviene nelle riflessioni di Peter Szondi su Hölderlin, in specie quelle attorno al Tragico e alla lirica tarda, non soltanto un'imprescindibile tappa della catena *forschungsgeschichtlich*,

Brüche des «Nachreifens» (Walter Benjamin) von Hölderlins Dichtung im 20. Jahrhundert bis heute auf. Dabei werden Übersetzungen der Lyrik ins Italienische (Marco Menicacci zu *Andenken*) und Französische (Jean-Pierre Lefebvre zu *Hälfte des Lebens*) ausgelotet, wodurch nicht nur faszinierende, sowohl historische als auch aktuelle Fragen des interkulturellen Transfers bei Dichtern und Übersetzern berührt, sondern auch Rückschlüsse auf die Interpretation von Hölderlins Gedichten selbst ermöglicht werden. Kritisch-produktive Linien der Auseinandersetzung mit Hölderlins Spätoeuvre, einschließlich der Übersetzungen aus dem Griechischen, werden schließlich an markanten Wendepunkten der Rezeption erhellt. Francesco Rossi liest dabei die "Wiederentdeckung" Hölderlins und seiner späten Übersetzungen im George-Kreis im Zusammenhang von Poetik und Kritik, während Elena Polledri Peter Szondis unverändert maßgeblichen *Hölderlin-Studien*

bensi anche un intenso dialogo fra il poeta e il suo interprete, di valore esemplare anche per la critica odierna.

nachgeht, insbesondere dessen Überlegungen über das Tragische und das Spätoeuvre insgesamt.

A chiudere il volume è, come di consueto, la sezione *Recensioni*, che affida al vaglio critico di studiosi italiani tre recenti trattazioni monografiche della ricerca internazionale sull'autore e la sua ricezione. Luca Crescenzi discute il volume in cui Marco Castellari ricostruisce l'intero arco della scrittura, ricezione e trasformazione dei testi teatrali di Hölderlin tra la pagina e la scena (Berlin 2018); Giulia Puzzo recensisce quindi l'intrigante dissertazione dottorale che Marta Vero ha dedicato al progetto hölderliniano attorno a Empedocle (Pisa 2018); in chiusa, Marco Castellari presenta la raffinata proposta critica di Peter Utz attorno alla storia e alla tipologia delle traduzioni di *Hälfte des Lebens* in lingua inglese e francese (Paderborn 2017).

Die Sektion *Rezensionen* schließt wie gewohnt das Heft mit Besprechungen von drei Neuerscheinungen aus der internationalen Hölderlin-Forschung ab. Luca Crescenzi diskutiert Marco Castellaris groß angelegte Rekonstruktion der Wirkung von Hölderlins Theatertexten und -übersetzungen zwischen Literatur und Bühne (Berlin 2018), Giulia Puzzo legt Marta Veros anregende Monographie zu Hölderlins *Empedokles*-Projekt dar (Pisa 2018), Marco Castellari präsentiert die raffinierte Studie, die Peter Utz den englisch- und französischsprachigen Übersetzungen von *Hälfte des Lebens* gewidmet hat (Paderborn 2017).

Per concludere, una nota tecnica e alcuni ringraziamenti. Come d'uso negli studi hölderliniani, qui e nei contributi che seguono le opere dell'autore sono citate con sigla, numero del volume e di pagina da una

Hier noch eine wichtige Bemerkung: Wie in der Hölderlin-Forschung üblich, werden in allen folgenden Beiträgen Hölderlins Werke und Briefe mit Sigle, Band- und Seitenzahl aus einer der vier maßgeblichen Ausgaben zitiert:

delle edizioni di riferimento: *StA* (Stuttgarter Ausgabe, Beißner); *FHA* (Frankfurter Hölderlin-Ausgabe, Sattler); *KA* (Klassiker-Ausgabe, Schmidt) e *MA* (Münchner Ausgabe, Knaupp).

Desideriamo esprimere in chiusa la nostra riconoscenza a tutti coloro che hanno reso possibile la pubblicazione di questo fascicolo. Al Professor Fausto Cercignani, Direttore della rivista in cui siamo ospitati, alla Prof.ssa Sonja Kuri, che ha gentilmente fornito consulenza linguistica per alcuni saggi, a tutte le colleghe e i colleghi che hanno accettato con generosità di svolgere il referaggio dei contributi e, in primo luogo, a tutte le autrici e gli autori per la loro collaborazione esperta e appassionata.

Abschließend möchten wir uns bei allen Kollegen und KollegInnen bedanken, die die Publikation dieses Heftes ermöglichten: Prof. Dr. Fausto Cercignani, der unsere «Hölderliniana»-Bände weiter als Sonderhefte der von ihm herausgegeben Zeitschrift «Studia theodisca» aufnimmt, Prof. Dr. Sonja Kuri für ihr sorgfältiges und gewissenhaftes Korrekturlesen sowie allen BegutachterInnen und selbstverständlich allen BeiträgerInnen für ihre begeisterte Mitarbeit.

Milano-Udine
dicembre 2018

Milano-Udine
im Dezember 2018

Marco Castellari
Elena Polledri

Marco Castellari
Elena Polledri

* * *

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, paritarimente» (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 *Bücherverzeichniß*, 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' ἐγγυὺς 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

| 503 | B A C | B A C | 504 |
|--|--|-------|-----|
| <p>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 Athamas 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. <i>Apollod. lib. III. c. 4. §. 3.</i> Einige wollen, daß, als er in der Hüfte des Jupiters reif geworden, er solchen mit seinen Hörnern, die er auf dem Kopfe hatte, dergestalt geängstigt, daß er ihn vor Schmerzen nicht mehr habe darinnen behalten können; <i>Sesimbrotus ap. Nar. Com. lib. V. c. 13.</i> 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. <i>Euripid. in Bacchis ap. eumd. ibid.</i> 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. <i>Pausan. Lucon. c. 24.</i> Dieses soll, wie andere wollen, von den Hören, <i>Demarch. ap. Nar. Com. l. c.</i></p> | <p>oder auch der Matris, in Euböa, geschehen seyn, die deshalb auch vor der Iuno entfliehen müssen. <i>Apollod. l. IV. v. 1131. & ad eum Schol. l. c.</i> Nicht weniger wollen auch einige, es hätten ihn die Nymphen selbst aus der Asche seiner verbrannten Mutter hervor gesucht, und so dann auferzogen. <i>Meleager ap. Nar. Com. l. c.</i> Andere meinen, daß solches von der Hippa, <i>Orph. Hymn. in Hippam. v. 1.</i> oder von obbemeldeter Iuno nicht allein, sondern zugleich auch von deren Schwestern, Autonoe und Agave, <i>Oppian. ap. Nar. Com. l. c.</i> oder auch von der Philia, Koronis und Rhyda, in der Insel Naxos, <i>Nar. Com. l. c.</i> oder von den Nymphen, der Bacche und Bromo, auf dem Berge Nyssa, geschehen seyn. <i>Servius ad Virg. Ecl. VI. v. 15.</i> Wie sich aber die Thebaner rühmeten, daß Bacchus bey ihnen geboren, und auch in dem Brunnen Cissusa zuerst abgewaschen worden, <i>Plutarch. in Lyfandro c. 25.</i> also wollten auch die Patrenser dessen Erzieher seyn, welche zugleich zu erzählen wußten, wie die Panen ehemals bald solchen jungen Bacchus aufgefangen hätten. <i>Pausan. Ach. c. 18.</i> Nicht weniger wollten sich dessen Geburtsort auch die zu Eleutheris und andere mehr zueignen. <i>Diod. Sic. lib. III. c. 66. p. 140.</i></p> <p>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. <i>Diod. Sicul. lib. III. c. 63. p. 137.</i> 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. <i>Id. ib. c. 64. p. 138.</i> Was aber des Jupiters und der Semele Sohn, oder den thebanischen Bacchus</p> | | |

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).

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

I sostantivi a fine verso γύας /πλάκας; 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 γύας /πλάκας, 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 γύας [...] / 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 Dionysoshymne* (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.

Lorenzo Pizzichemi
(Napoli)

*Il compito del traduttore e le condizioni dell'afasico
Per un'interpretazione linguistica
della pratica traduttiva di Hölderlin*

ABSTRACT. The paper aims to question the traditional interpretative hypotheses concerning Hölderlin's translation practice. To this end, I will argue that the majority of Hölderlin's "mistakes" in translating are due neither to the application of poetological or philosophical criteria, nor to occasional translator's oversights, nor to supposed schizophrenic disease suffered by the poet. I will offer instead an interpretation of Hölderlin's translation deficits and his peculiar translation practice (i.e. the wide use of metaphors and metonymies) by referring to Sigmund Freud's and Roman Jakobson's theories on aphasia and its linguistic types. In the light of these analyses, I will also focus on the inner relation between translation practice and language deficits.

1. Introduzione

Nell'affrontare, senza disporre di nuove osservazioni personali, la pratica traduttiva di Hölderlin in quanto problema, una questione assai controversa e sulla quale si sono già espresse alcune tra le migliori menti della *Hölderlin-Forschung*¹, la miglior cosa che posso fare è indicare sin da subito pochi punti a partire dalla cui analisi spero di avviare una discussione tra gli studiosi.

¹ Norbert von Hellingrath: Pindarübertragungen von Hölderlin. Prolegomena zu einer Erstausgabe. Jena 1911; Gunther Zuntz: Über Hölderlins Pindar-Übersetzung. Kassel 1928; Friedrich Beißner: Hölderlins Übersetzungen aus dem Griechischen. Stuttgart 1933, 1961²; Wolfgang Schadewaldt: Hölderlins Übersetzung des Sophokles. In: *id.*: Hellas und Hesperien. 2. Band. Zürich; Stuttgart 1970: 275-332; George Steiner: Oltre il greco e il tedesco. La «terza lingua» di Hölderlin. Traduzione di Claude Béguin-Almansi. In: Antigone di Sofocle nella traduzione di Friedrich Hölderlin. Versione italiana di Giuseppina

Nel saggio tenterò di mostrare che le principali ipotesi interpretative avanzate in riferimento alla prassi traduttiva di Hölderlin – fra loro concorrenti e alternative – possono essere sostituite da altre ipotesi; o che almeno non c'è alcun argomento decisivo per preferire le prime alle seconde. A partire da una serie di deficit traduttivi costanti e ricorrenti, che a mio avviso non vengono tenuti in debita considerazione dalla ricerca, proverò a dar conto della peculiare pratica traduttiva di Hölderlin senza chiamare in causa quelle sue riflessioni poetologiche né quelle circostanze estrinseche alle quali solitamente gli studiosi si appellano nel tentativo di coglierne i modi e i procedimenti. D'altra parte, non ritengo sia plausibile accostare le traduzioni di Hölderlin – come pure hanno fatto alcuni – agli esiti di un incontrollato e presunto delirio psicotico né al codice di un idioletto della cui chiave sarebbe stato in possesso soltanto il traduttore.

L'argomento che proverò ad avanzare a sostegno della mia posizione è che *una parte consistente* della serie dei celebri “errori” nelle traduzioni hölderliniane di Pindaro e Sofocle sembra essere direttamente riconducibile a una diversione da determinate *leggi strutturali* di linguaggio, il cui carattere prescinde da meri intenti di tipo poetologico o filosofico, e la cui ricorrenza li rende irriducibili a sviste o a circostanze occasionali. Questa *diversione* cui ho appena fatto riferimento a me sembra la medesima che regola alcuni specifici disturbi della facoltà di linguaggio, i quali, inoltre, risultano di fatto inerti alla medesima pratica traduttiva. Anche con l'ausilio della *sola* scienza linguistica si potrebbe dunque dar conto della maggior parte degli “errori”

Lombardo Radice. Adattamento di Bertolt Brecht. Con un saggio di George Steiner. Torino 1996: 169-196; Karl Reinhardt: Hölderlin und Sophocles. In: Hölderlin. Beiträge zu seinem Verständnis in unserem Jahrhundert. Hrsg. von Alfred Kellertat. Tübingen 1961: 287-303; Antoine Berman: La prova dell'estraneo. Cultura e traduzione nella Germania romantica. Traduzione di Gino Giometti. Macerata 1997: 201-223; *id.*: La traduzione e la lettera o l'albergo nella lontananza. Traduzione di Gino Giometti. Macerata 2003: 65-80; Bernhard Böschenstein: «Die Nacht des Meers». Zu Hölderlins Übersetzungen des ersten Stasimons der «Antigone». In: *id.*: «Frucht des Gewitters». Hölderlins Dionysus als Gott der Revolution. Frankfurt/M. 1989: 37-53; *id.*: Göttliche Instanz und irdische Antwort in Hölderlins drei Übersetzungsmodellen. Pindar: Hymnen – Sophokles – Pindar: Fragmente. In: «Hölderlin-Jahrbuch» 29.1994-1995: 47-63; *KA* II: 1264-1495.

di traduzione di Hölderlin e delle sue eccentricità altrimenti inspiegabili. Se questo percorso diverrà praticabile, credo si otterrà un certo vantaggio rispetto alle principali ipotesi interpretative finora avanzate: sarebbe così possibile dar conto in modo complessivo e sistematico di tutti quei deficit traduttivi di Hölderlin più vistosi e ricorrenti – che vanno dal massiccio impiego di metafore e metonimie alla percezione fluttuante delle fondamentali opposizioni fonematiche distintive della lingua greca – senza aver bisogno di riferirsi a testi del poeta la cui pertinenza potrebbe essere dubbia o arbitraria (ad es. le due celebri lettere a Böhlendorff, in cui questioni di traduzione non vengono mai esplicitamente citate) e senza presupporre stati mentali schizoidi. In altri termini: privilegiando le prerogative di un approccio esclusivamente linguistico alla pratica traduttiva di Hölderlin verrebbero di conseguenza deposte le pretese sia delle interpretazioni “speculative” sia di quelle “psichiatreggianti”².

Vi è infatti una serie di questioni concernenti la pratica traduttiva di Hölderlin che intendo porre all’attenzione dell’attuale *Hölderlin-Forschung* e che non reputo del tutto indifferenti ai fini di una sua interpretazione. La prima è la seguente: come è possibile dar conto in modo coerente e sistematico di quei numerosissimi “errori” e di quelle eccentricità delle traduzioni hölderliniane da Pindaro e Sofocle decisamente infrequenti nelle traduzioni precedentemente redatte dal poeta? La seconda, invece, è di carattere più generale: che relazione intercorre tra attività traduttiva e disturbi del linguaggio?

Nella prima parte di questo saggio riassumerò a grandi linee le principali tendenze interpretative in riferimento alla pratica traduttiva di Hölderlin,

² A prescindere dalla riuscita del mio intento, intendo qui sviluppare – spero non a torto – un’istanza più volte espressa da Luigi Reitani (cfr. ad es. Luigi Reitani: *La figura del chiasmo nelle lettere di Hölderlin*. In: «*Studia Theodisca*» n.s. 2016: 43-52, qui 50 [=*Hölderliniana II*. A cura di Marco Castellari ed Elena Polledri]), secondo il quale il tardo interesse per l’opera di Hölderlin, prettamente novecentesco, ha fatto in modo che venisse prediletto un indirizzo generale di ricerca fortemente caratterizzato in senso speculativo oppure – io aggiungerei – pseudo-psichiatrico, che spesso e volentieri ha aggirato un approccio «positivistico» (ad es. linguistico) ai testi.

tentando di farne emergere di volta in volta le relative criticità. In secondo luogo, procederò con un'esposizione dei deficit ricorrenti nella prassi traduttiva del poeta. In seguito, invece, dopo aver esposto le teorie di Sigmund Freud e di Roman Jakobson sull'afasia e sui suoi tipi linguistici, cercherò di affrontare la questione se gli "errori" di Hölderlin siano da ricondurre a semplici «errori di distrazione» in base ai principi della critica testuale oppure se essi siano vere e proprie prestazioni linguistiche disfunzionali. Un'ultima considerazione, infine, sarà dedicata all'analisi della relazione strutturale tra pratica linguistica della traduzione e disturbi del linguaggio.

2. *Le principali tendenze interpretative*

Norbert v. Hellingrath, probabilmente il primo studioso a considerarle criticamente, ha sostenuto che nelle sue traduzioni dal greco Hölderlin avesse mostrato al contempo un'«ignoranza delle regole più elementari» della lingua greca e una «completa mancanza di esattezza grammaticale»³. Hellingrath faceva in questo caso tutt'uno di due fatti linguistici ben distinti (conoscenza delle regole di una lingua e agrammatismo), ritenendo inoltre che la pratica traduttiva di Hölderlin fosse stata per lo più compromessa da «meri errori di lettura» o «errori di distrazione»⁴. Questi sarebbero dovuti in parte alle sue conoscenze approssimative della lingua greca⁵, in parte a circostanze estrinseche e contingenti come la sua lettura «frettolosa» – scrive

³ Hellingrath: *Pindarübertragungen von Hölderlin* (cit. nota 1): 75. Salvo diversamente indicato, le traduzioni sono mie.

⁴ Ivi: 78.

⁵ Lo *Abgangszeugnis Hölderlins von Tübinger Stift*, datato dicembre 1793, recita: «Philologiae, in primis graecae, et philosophiae, in primis Kantianae, et litterarum elegantiorum assiduus cultor» (KA III: 618), e non ci consente di stabilire con precisione l'effettivo grado di padronanza del greco di Hölderlin. Più che alla luce del percorso formativo dei giovani *Stiftler* (H.E.G. Paulus, infatti, già lamentava un'insufficiente preparazione in greco dei borsisti, cfr. Martin Leube: *Das Tübinger Stift. 1770-1950*. Stuttgart 1954: 88), credo tuttavia che la formazione personale di Hölderlin (il poeta era molto vicino al *Repetent* K.Ph. Conz, di cui aveva seguito anche un *Collegium* sulle tragedie di Euripide, cfr. ivi: 104) possa escludere l'eventualità, suggerita invece da Hellingrath, di una completa «ignoranza delle regole più elementari» della lingua greca. Eppure, essa – nelle traduzioni che verranno qui prese

Hellingrath – «probabilmente anche di notte in condizioni di notevole stanchezza e con una cattiva luce»⁶. Nonostante ciò – continua Hellingrath – Hölderlin, a differenza dei traduttori comuni, aveva anche un enorme talento poetico, e così i suoi «errori di lettura» rappresenterebbero vere e proprie “varianti” con un prezioso valore estetico. Si tratterebbe, in altre parole, di “miglioramenti fuorvianti” fondati sulla peculiare sensibilità di un traduttore ispirato, il quale avrebbe avuto più confidenza con l’«essenza della lingua greca» che con le sue regole. In altri termini: Hölderlin nelle sue traduzioni avrebbe sì «del tutto frainteso» il testo dell’originale, «ma in modo molto bello»⁷.

La posizione di Hellingrath, leggermente rielaborata, è stata ripresa più recentemente da Jochen Schmidt, per il quale però sarebbero da prendere più concretamente in considerazione anche le «pesanti crisi della malattia mentale»⁸, di cui il traduttore al tempo già soffriva, così come la mancanza di strumenti critici adeguati. Infatti, la stessa edizione di cui si servì Hölderlin per le sue versioni dal greco di Sofocle (molto probabilmente, almeno per l’*Antigone*, la cosiddetta “Brubachiana 1555”)⁹ contiene alcune lezioni palesemente erranee o improbabili: seguendo le quali Hölderlin restituì nella propria lingua un testo poco chiaro, come poco chiaro è il testo greco dell’edizione impiegata; tentando di emendarle, invece, il traduttore avrebbe di necessità “parafrasato” il testo originale, ad esempio rielaborandone fortemente la sintassi dei casi, allontanandosi in questo modo dal testo greco soltanto per ragioni di maggiore comprensibilità. Tuttavia, come è evidente, in questi casi non si può parlare di deficit linguistici; non è su tali – e, tra

in esame – sembra essere in un certo senso perspicua. Come tenterò di mostrare, quello che Hellingrath non poteva spiegarsi altrimenti che come un presupposto è di fatto un risultato.

⁶ Hellingrath: Pindarübertragungen von Hölderlin (cit. nota 1): 76.

⁷ Ivi: 75.

⁸ *KA II*: 1327.

⁹ ΣΟΦΟΚΛΕΟΥΣ ΤΡΑΓΩΔΙΑΙ ΕΠΤΑ, ΜΕΤΑ ΣΚΟΛΙΩΝ ΠΑΛΑΙΩΝ ΚΑΙ ΠΑΝΥ ΩΦΕΛΙΜΩΝ. SOPHOCLES TRAGOEDIAE SEPTEM cum Interpretationibus vetustis & valde utilibus. Francoforti 1555.

ΣΟΦΟΚΛΕΟΥΣ

ΤΡΑΓΩΔΙΑΙ ΕΠΤΑ, ΜΕΤΑ ΣΧΟ-
ΛΙΩΝ ΠΑΛΑΙΩΝ ΚΑΙ ΠΑ-
ΝΥ ΩΦΕΛΙΜΩΝ.

SOPHOCLES TRA

gœdiæ Septem, cum

Interpretationibus uetustis & ual
de utilibus.)



Τὰ τῶν τραγωιδιῶν ὀνόματα.

Tragœdiarum Nomina.

Αἴας Μαστιγοφόρος.

Ηλέκτρα.

Οἰδῖπος τύραννος.

Αντιγόνη.

Οἰδῖπος ἐπικόλωνος.

Τραχινία.

Φιλοκτήτης.

Ajax flagellifer.

Electra.

Oedipus Tyrannus.

Antigone.

Oedipus coloneus:

Trachinïa.

Philoctete.

FRANCOFORTI

M D LV.



ΣΟΦΟΚΛΕΟΥΣ ΤΡΑΓΩΔΙΑΙ ΕΠΤΑ, ΜΕΤΑ ΣΧΟΛΙΩΝ ΠΑΛΑΙΩΝ ΚΑΙ ΠΑΝΥ
ΩΦΕΛΙΜΩΝ. SOPHOCLES TRAGOEDIAE SEPTEM
cum Interpretationibus uetustis & ualde utilibus. Francoforti, [apud Petrum Brubachium] 1555.

l'altro, facilmente individuabili – tentativi di miglioramento delle oscure o improbabili lezioni dell'edizione impiegata che può basarsi un'interpretazione delle peculiarità della sua pratica traduttiva. Vi è invece tutta una serie di deficit traduttivi o “errori di lettura” mediante i quali le parole vengono fraintese in base a determinate leggi che prescindono da intenti migliorativi – tant'è che hanno reso la traduzione per lo più oggetto di biasimo. Degno di attenzione è qui il fatto che negli “errori” di Hölderlin giacciono manifesti legami verbali con quella che sarebbe dovuta essere la prestazione corretta, l'individuazione dei quali dischiude la possibilità di restituire una piena intelligibilità al discorso altrimenti compromesso.

Hellingrath formulò la sua interpretazione in forte polemica con quella dello psichiatra Wilhelm Lange, autore di una *Pathographie* di Hölderlin¹⁰. Riprendendo un motivo ricorrente della primissima *Hölderlin-Rezeption*¹¹, Lange considerava le traduzioni di Hölderlin opere di un catatonico prive di qualsiasi valore estetico: «Ciò che da Hellingrath viene concepito come espediente della tecnica traduttiva decade per Lange a sintomo accidentale della catatonìa»¹². Sebbene possa destare sorpresa, la posizione di Helling-

¹⁰ Wilhelm Lange: Hölderlin. Eine Pathographie. Stuttgart 1909. L'attacco di Hellingrath al lavoro di Lange si trova in Hellingrath: Pindarübertragungen von Hölderlin (cit. nota 1): 26. Di diversa opinione fu invece Karl Jaspers, il quale – non completamente a torto – riteneva che «queste due valutazioni [sc. quella di Hellingrath e quella di Lange], che sembrano escludersi, non sono necessariamente inconciliabili» (Karl Jaspers: Genio e follia. Strindberg e Van Gogh. Traduzione di Brigitte Baumbush e Mario Gandolfi. Prefazione di Umberto Galimberti. Postfazione di Maurice Blanchot. Milano 2001: 121).

¹¹ Proverbiale sono ormai diventate le risate di Schiller tramandateci da Heinrich Voß, così come l'ironia di questi, che, considerando le traduzioni hölderliniane di Sofocle opere di un «pazzo furioso», ostentava di voler consigliare a Goethe le «sviste» traduttive di Hölderlin come materiale da analizzare per le sue ricerche ottiche. Tra l'altro, anche lo stesso Wilhelm Waiblinger, che non era certo animato da sentimenti ostili nei confronti del poeta, riteneva che nelle sue traduzioni di Sofocle ci fossero già tracce di eccentricità e follia (cfr. Wilhelm Waiblinger: Friedrich Hölderlin. Vita, poesia e follia. A cura di Luigi Reitani. Traduzione di Elena Polledri. Milano 2009: 27).

¹² Klaus Schonauer: Germanistisch-psychiatrische Deutungs rivalität um Hölderlin in erster Instanz. Wilhelm Lange und Norbert von Hellingrath. In: Hölderlin und die Psychiatrie. Hrsg. von Uwe Gonthier und Jann E. Schlimme. Bonn 2010: 140-176, qui 155.

rath – che, tra l'altro, si trovò costretto a operare una forzatura biografica spostando le prime avvisaglie dell'«ottenebramento mentale» di Hölderlin al 1807 –¹³ fu inizialmente minoritaria tra gli studiosi, e inaugurò in seguito una rivalità tra germanisti e psichiatri per quanto riguarda le interpretazioni delle sue traduzioni, e, più in generale, dell'«opera tarda»¹⁴.

A dire il vero, Lange – a differenza di autori successivi e meno prudenti come Uwe Peters – non era ossessionato dal trovare una determinata e precisa causa organica cui ricondurre le eccentricità di Hölderlin. Ciononostante, egli si sentì legittimato a ipotizzare l'esistenza in Hölderlin di uno stato psicotico generico: la catatonìa. Ad ogni modo, particolarmente degne di essere ripensate sono alcune istanze di Lange non sufficientemente sviluppate dall'autore: in particolare l'attenzione che questi dedica al linguaggio e ai suoi disturbi in Hölderlin (talvolta però fraintendendone il senso, scambiando costrutti sintattici peculiari di una prosa filosoficamente pregnante per disfunzioni linguistiche) oppure l'idea delle traduzioni dal greco come un estremo tentativo di «autoterapia» nel momento in cui il poeta avvertiva l'incombente perdita del linguaggio spontaneo¹⁵. La problematicità delle posizioni di Lange e dei suoi epigoni è nota: esse sembrano essere anzitutto contestate dai fatti. L'autopsia sul cervello del poeta effettuata al tempo dai medici Gmelin e Rapp, infatti, non ha rilevato lesioni organiche ascrivibili a disturbi di tipo schizoide¹⁶; i disturbi del linguaggio di Hölderlin, certamente innegabili, sarebbero stati dunque di carattere *funzionale*, e non organico. Di conseguenza, parlare di schizofrenia o di altre sindromi psicotiche nel caso di Hölderlin è del tutto infondato – in modo particolare nel caso delle sue traduzioni.

¹³ Ivi: 156.

¹⁴ Cfr. Uwe Gonther: Hölderlins Wahnsinn. Missverständnisse in der Debatte zwischen Geisteswissenschaftler und Psychiatern am Beispiel von Pierre Bertaux und Uwe Henrik Peters. In: Hölderlin und die Psychiatrie (cit. nota 12): 194-212.

¹⁵ Cfr. Schonauer: Germanistisch-psychiatrische Deutungs rivalität um Hölderlin (cit. nota 12): 161f.

¹⁶ Gmelin a Gork, 11 giugno 1843, KA III: 690-691. Rapporto dell'autopsia del Dr. Rapp, KA III: 691-692. Cfr. Reinhard Horowski: Hölderlin war nicht verrückt. Eine Streitschrift. Tübingen 2017: 96.

Più recentemente, invece, parte degli studiosi ha tentato di ricondurre sistematicamente la prassi traduttiva di Hölderlin ai consapevoli e ben attestati intenti poetologici dell'autore. Gli "errori" di traduzione di Hölderlin, quelli che Hellingrath ha definito «miglioramenti fuorvianti», sarebbero intenzionali e da iscrivere nella cornice di precisi fini poetologici che Hölderlin avrebbe esposto nelle sue lettere, quale ad es. l'intento di voler «migliorare» con le sue traduzioni l'«errore artistico» (*Kunstfehler*) dei Greci e di «mettere maggiormente in risalto» d'elemento orientale, che essa [sc. l'arte greca] ha rinnegato¹⁷; oppure nelle sue *Anmerkungen* alle traduzioni, "Annotazioni" in cui tuttavia non si trova ciò che ci si aspetterebbe di trovare, e in cui in *un solo caso* il traduttore sembra voler dar conto di una sua peculiare scelta traduttiva – la traduzione metaforica di «Zeus» con «Padre del Tempo, ovvero: Padre della Terra» (*Vater der Zeit oder: Vater der Erde*)¹⁸; o ancora, infine, essi troverebbero un riscontro diretto in alcune elegie e saggi teoretici. In questa cornice è certo molto affascinante la tesi di Böschenstein, secondo la quale alcune controverse scelte traduttive di Hölderlin dipenderebbero proprio dal suo "credo filosofico" sul ruolo e sulla funzione della traduzione dal greco¹⁹.

A prescindere dalla tesi di Böschenstein – tanto affascinante quanto radicale – questo modo di considerare la prassi traduttiva di Hölderlin nel contesto più ampio della sua produzione poetica, poetologica e filosofica rappresenta una conquista scientifica della *Hölderlin-Forschung*, ed è ormai saldo patrimonio delle passate quanto delle nuove generazioni di studiosi: gli scritti poetologici e filosofici di Hölderlin sono certo importanti per

¹⁷ A Wilmans, 28 settembre 1803, *KA* III: 468. Cfr. a proposito Elena Polledri: Friedrich Hölderlin e l'idea della traduzione come metafora. In: *Se il pensiero non va grato. Studi in onore di Barbara Stein per i suoi settant'anni*. A cura di Laura Balbiani e Giovanni Gopher. Milano 2009: 109-121, che rinviene tre fasi speculative della prassi traduttiva di Hölderlin che vanno dal «grecizzare il tedesco» delle prime traduzioni di Pindaro fino al «rendere esperico il greco» dei *Pindarfragmente*, passando per il «mettere in risalto l'elemento orientale celato dall'arte greca» delle *Tragedie di Sofocle*.

¹⁸ *KA* II: 916.

¹⁹ Böschenstein: «Die Nacht des Meers» (cit. nota 1): 40.

comprendere e collocare le traduzioni del poeta in un contesto critico, e in questo senso irrinunciabili. Eppure, come proverò a suggerire, essi non mi sembrano essere in grado di dar conto di *quelle* peculiarità che rendono *esemplare* la pratica traduttiva di Hölderlin.

A questo proposito trovo decisivo il seguente motivo. Hellingrath ha colto un punto di estrema importanza avendo enucleato «una quantità di significati di parole e costrutti errati» che avrebbe costituito un «patrimonio fisso e indubitabile» della pratica traduttiva di Hölderlin²⁰. Di sovente ad esempio «le parole vengono intese erroneamente o a senso unico, e quelle foneticamente simili scambiate le une con le altre»²¹. Come già visto, per Hellingrath si trattava di «errori di distrazione» o di “miglioramenti fuorvianti” dovuti alla sensibilità artistica del traduttore. Eppure, lo stesso Hellingrath – con l’atteggiamento genuinamente scientifico che ne contraddistingue la prosa – fu costretto ad ammettere che in molti di questi casi «è tuttavia difficile stabilire» se si tratti di fatto di «meri errori di lettura»²²: il loro carattere ricorrente e la loro natura verbale inducono a pensare che non si possa trattare di semplici “sviste” né che abbiano a che fare – come credeva Hellingrath – con una conoscenza insufficiente della lingua greca. Anche perché – se così fosse – la medesima serie di “errori” avrebbe dovuto compromettere anche le traduzioni hölderliniane dal greco precedenti al 1800, nelle quali non si riscontra nulla del genere. Il cambiamento radicale della pratica traduttiva di Hölderlin a partire dalle traduzioni di Pindaro ha dunque indotto gli studiosi da una parte a metterla in connessione con gli intenti poetologici che il traduttore andava nel frattempo maturando, dall’altra – come si è visto – ad associarla a un’incombente e presunta follia. Il «patrimonio fisso e indubitabile» della pratica traduttiva di Hölderlin di cui parlava Hellingrath diviene perciò o secondario e accidentale, e quindi indegno di interpretazione e analisi, oppure sintomo di una “malattia” il cui legame causale con quest’ultima risulta tuttavia oscuro e ingiustificato.

²⁰ Hellingrath: Pindarübertragungen von Hölderlin (cit. nota 1): 76.

²¹ *Ibidem*. Cfr. anche ivi: 78: «le numerose confusioni tra parole foneticamente simili sono probabilmente il più perspicuo genere di errori».

²² *Ibidem*.

Uno dei problemi che potrebbe incontrare l'ipotesi che intendo avanzare di seguito è la spiegazione del massiccio impiego della metafora e della metonimia nella pratica traduttiva di Hölderlin, solitamente considerate mezzi espressivi creativi e consapevoli. Molto probabilmente è stato proprio questo fatto che ha indotto gli studiosi a prendere in esame le traduzioni di Hölderlin nella cornice più ampia della sua produzione poetica e filosofica. Senza dubbio, questo rappresenta un punto di forza dell'interpretazione avanzata dalla più recente *Hölderlin-Forschung*. Eppure, credo che le metafore e le metonimie peculiari della prassi traduttiva di Hölderlin siano in se stesse significative, e che possano essere spiegate anche *senza* ulteriori riferimenti intertestuali.

Due sono dunque i fatti da prendere in considerazione se si vuole dar conto in modo coerente e sistematico della peculiare attività traduttiva di Hölderlin. Da una parte, infatti, la serie dei suoi "errori" più perspicui concerne il campo della fonologia (come si evince dalle «frequenti confusioni tra parole foneticamente simili»), dall'altra quello della stilistica (come si evince dal massiccio impiego di metafore metonimie). I due fatti risultano in realtà *inseparabili*. Considerare i suoi testi teoretici per spiegare la sua prassi traduttiva può al massimo dar conto di un aspetto di essa (la stilistica), ma ne tralascia necessariamente un altro che non risulta dal primo separabile (la fonologia). D'altro canto, le «confusioni» fonologiche di Hölderlin accadono secondo schemi costanti tali da escludere si tratti di occasionali «errori di lettura».

Riassumendo, nessuna delle tendenze della *Hölderlin-Forschung* appena enunciate è in grado di fornire una spiegazione onnicomprensiva della prassi traduttiva di Hölderlin, ossia un modello interpretativo che ne comprenda tutte le peculiarità. La scienza linguistica, tuttavia, sembra suggerire una via alternativa per uscire da questa *impasse*.

3. Le peculiarità della prassi traduttiva di Hölderlin

Per quanto riguarda le traduzioni di Pindaro (1800) e Sofocle (1803) è possibile fornire una serie di esempi di deficit caratterizzanti la prassi traduttiva di Hölderlin che reputo significativi ai fini di una sua interpretazione.

Prendendo in considerazione quelle sue particolari lezioni che non dipendono dai difetti dell'edizione utilizzata né da refusi di stampa dal traduttore successivamente rilevati²³ o tantomeno dai suoi intenti poetologici²⁴, Hölderlin sembra tradurre *come se* fosse parzialmente compromessa la sua percezione di quelle opposizioni fonematiche distintive della lingua greca che sono portatrici di valori semantici²⁵.

Il traduttore, infatti, per lo più non avverte o confonde: la differenza oppositiva nel greco tra vocale breve e vocale lunga (diffuse sono confusioni del tipo ϵ/η oppure o/ω)²⁶; l'opposizione fonematica tra gruppi consonantici (ad es. $\nu\tau/\tau$, $\sigma\tau/\sigma$, $\lambda/\lambda\lambda$); l'alternanza vocalica, l'aspirazione (τ/θ ,

²³ L'edizione a stampa de *Die Trauerspiele des Sophokles* si contraddistingue per i numerosi refusi. Come noto, Hölderlin ne redasse una lista per la sua traduzione dell'*Edipo re* (cfr. *SLA V*: 458s.), che l'editore Wilmans tuttavia non si premurò di allegare al volume. Oltre alla punteggiatura, gli errori del compositore riguardano almeno in un caso una scelta traduttiva: *Sache*, «cosa», «questione» in luogo di *Rache*, «vendetta» (*KA II*: 798, v. 260; or. gr. $\pi\rho\acute{\alpha}\gamma\mu\alpha$, SOPHOCLIS TRAGOEDIAE SEPTEM [cit. nota 9]: 75). Poiché tra l'altro non esiste una simile lista per l'*Antigone*, bisogna qui prestare molta attenzione, e tener presente la seguente eventualità: alcune scelte traduttive di Hölderlin potrebbero essere nient'altro che errori di stampa. Come ha già fatto notare Steiner: Oltre il greco e il tedesco (cit. nota 1): 179, risulta di fatto molto difficile «distinguere fra i refusi, l'ignoranza filologica, i difetti delle edizioni usate da Hölderlin e gli «errori» voluti». In realtà, consapevole di questa perplessità di fondo, di seguito tenterò di prendere in considerazione soltanto quei deficit la cui ricorrenza non mi sembra possa venir messa in dubbio.

²⁴ Un primo tentativo in questo senso si trova in Berman: *La traduzione e la lettera* (cit. nota 1): 74-80, dove l'autore rintraccia una serie di strategie traduttive (traduzione etimologizzante, ricorso al dialetto svevo, intensificazione dell'originale e modifiche intenzionali) non riconducibili in alcun modo all'applicazione della sua «poetica» a un autore – nel caso specifico: Sofocle – considerato per lui fondamentale (ivi: 79).

²⁵ Prendo di seguito in esame alcuni casi dall'elenco di «errori» delle traduzioni di Pindaro e Sofocle contenuto nei commenti di Beißner (*SLA V*: 402-519) e di Schmidt (*KA II*: 1336-1375, 1393-1470).

²⁶ Nel suo commentario, Beißner ha sostenuto a più riprese la pronuncia itacistica di Hölderlin: leggendo, il poeta avrebbe pronunciato η e $\epsilon\iota$ come [i]. A sostegno della sua posizione, lo studioso porta alcuni casi di traslitterazione di nomi propri (cfr. *SLA V*: 402, 438, 446) ed errori di lettura (ivi: 481). Eppure, vi sono alcuni casi in cui bisogna invece presumere la pronuncia etacistica del poeta (cfr. ivi: 486, 502). La questione del presunto

spirito dolce/spirito aspro, consonante aspirata/vocale aspirata) e l'accentuazione differenziali. Dunque, l'originale γήρας, «vecchiaia», viene letto come fosse γέρας, «dono», e tradotto perciò da Hölderlin con *Gift*; τέλει (< τέλος), «allo scopo», come fosse τῆλε, «lontano», e tradotto di conseguenza con *fern*; χορούς, «ridde», come fosse χώρας, «contrade», *Länder*; ἔνασσε (< νάσσω), «premeva», come fosse ἦνασσε (< ἀνάσσω), «regnava», *beherrscht hat*; κατεκλάσε (< κατακλάω), «sprezzò» come fosse κατέκλεισε (< κατακλειώ), «rinchiuse», *verschloß*; στόλω (< στόλος), «nel viaggio», come fosse στολή (< στολή), «nella veste», *in Gewande*; πέδας (< πέδη), «ceppi» come fosse πόδας (< πούς), «piedi», *Füße*; ἐφίμερος, «desiderabile», come fosse ἐφήμερος, «che dura un giorno solo», *täglich*; νᾶμα, «corrente», come fosse νέμος, «selva», *Wald*; τέμενος, «recinto sacro» come fosse θέμενος, «avendo posto per sé», *gestellt*; τόθι, «lì», come τότε, «in quel tempo», *dann*; ἄλλοτε, «altra volta», come fosse ἄλλοθεν, «da altro luogo», *anderswoher*; θαμά, «spesso», come fosse ἅμα, «nello stesso tempo», *zugleich*; ἐνι (< ἐνειμι), «c'è», come fosse ἐνί, «ad uno», *einem*; ὁ πηδήσας [...] δαίμων, «quale dio balzò [...]» come fosse ὀπηδήσας [...] δαίμων, «quale dio accompagnò [...]», *welcher Dämon / Geleitete [...]*; ἔλουσα (< λούω), «lavai», come fosse ἐλοῦσα (< αἰρέω), «presi», *Hab' ich genommen*; ἀδάμαντος (< ἀδάμας), «d'acciaio», come fosse ἀδάματος, «indomito», *ungezähmt*; ἀνιόχοις (dor. per ἠνιόχοις), «con gli aurighi», come fosse ἡμίονοις (< ἡμίονος), «con i muli», *mit Maulen*; πείρατα «limiti estremi» (< πείραθ), come fosse πείρας (< πείρα), «tentativi», *Versuche*; φῶλον, «tribù», come fosse φύλλον, «foglia», *Gezweig*; οὐ γὰρ ἂν πύθοιό μου (< πυνθάνομαι), «che tu non venga a sapere da me», con οὐ γὰρ ἂν πίθοιό μου (< πείθομαι), «tu non mi ubbidiresti», *Du folgst mir ja doch nicht!*; δῆλος, «evidente», come fosse, δειλός, «vile», *Feig*; σέβας, «(oggetto di) venerazione», come fosse, σέλας, «fulgore», *Licht*; κεινάν (< κεινός = κενός), «vuota» come fosse, κείναν (ion. e roet. per ἐκεῖναν < ἐκεῖνος), «quella», *jene*; Σώτειρα, «salvatrice», come fosse Σωτήρα, «salvatore», *Erhalter*; ὁμῶς, «ugualmente», come fosse ὁμως, «nondimeno», *doch*; νόμον (<

itacismo di Hölderlin è comunque del tutto indifferente per la tesi che qui intendo mostrare.

νόμος), «costume» come fosse νομόν (< νομός), «dimora», *Wohnsitz*; φωτῶν (< φώς), «degli uomini», come fosse φώτων (< φῶς), «delle luci», *der Lichter*; οὐπω, «non ancora» come fosse οὐποτε, «mai», *niemals*; ἄπουρον, «esiliato», come fosse ἄπυρον, «privo di fuoco», *ohne Feuer*; οἶδμα, «fiotto», come fosse οἶκημα, «dimora», *Hütte*; κηδεμών, «tutore», come fosse ἡγεμών, «guida», [...] *weisest du den Weg*.

Che qui non si tratti di “errori” frutto di sconsiderato arbitrio è prova la loro ricorrenza: Hölderlin commette *più volte sempre lo stesso errore* per quanto riguarda la “lettura” di una parola. D'altronde, che al contempo non si tratti di scelte consapevoli e intenzionali è mostrato dal fatto che essi *non sono così stabili* da potersi considerare tali²⁷. Difatti, non sono qui rilevanti le singole lezioni, bensì una più generale – essa sì costante e ricorrente – *pervezione fluttuante* degli elementi fonemati distintivi della lingua greca. In ogni caso tra quelli elencati è possibile – guardando alla resa traduttiva di Hölderlin – risalire *proprio a quella* prestazione linguistica difettosa (confusione tra quantità di vocali, mancato riconoscimento dell'aspirazione, semplificazione fonetica di gruppi consonantici complessi ecc.), la quale, verificatasi senza alcuna intenzione, è alla base dell'errore di traduzione. Rimane così esclusivamente da stabilire se si abbia qui a che fare con una situazione familiare alla critica testuale (errori di distrazione, sviste, banalizzazioni) oppure se la radice di questi errori sia da ricercare ancora più a fondo.

Tra le peculiarità della pratica traduttiva di Hölderlin, la più sorprendente e vistosa è tuttavia il massiccio impiego di metafore e metonimie, alcune delle quali divenute proverbiali. Ecco qualche esempio di metonimia: τετραορία, «quadriga», diviene *Wagenkampf*, «carro da battaglia»; χάρις, «riconoscenza (da parte di chi riceve)», diviene *Freude*, «gioia»; πῆμα, «ciò che si subisce», diviene *Rache*, «vendetta»; ἀκροσεκόμης, «dai lunghi capelli», diviene *bärtig*, «barbuto»; σπομέναν, «seguita», diviene *gezogen*, «tirata»; ἀγυιάς, «strade», diviene *Felder*, «campi»; ἰχνεύων, «seguendo le orme», diviene *for-schend*, «ricercando»; πειθαρχία, «obbedienza (all'autorità)» diviene *Obrigkeit*,

²⁷ Ad es. ἄλλοτε/ἄλλοθεν (cfr. *StA* V: 403), φῶς/φῶς (ivi: 428), φύλον/φύλλον (ivi: 466).

«autorità»; πολυώνυμε, «o [dio] dai molti nomi», diviene *Namenschöpfer*, «o [dio] creatore di nomi»; νύμφας, «della sposa», confuso con l'aggettivo νυμφάς, «ninfeo», diviene *von den Wassern*, «delle acque»; βωμία, «di altare», diviene *geschlachtet*, «abbattuta»²⁸. L'ingombrante cospicuità dell'impiego della metonimia trapela inoltre anche da alcuni degli esempi precedentemente elencati, nei quali il traduttore è autore di lezioni "errate": *täglich*, «giornaliero», infatti, è metonimia della lezione (scorretta) ἐφήμερος, «che dura un solo giorno»; φύλλον, «foglia», solo metonimicamente si può rendere con *Gezweig*, «ramo», e lo stesso vale per σέλας, «fulgore», con *Licht*, «luce».

Non meno numerose delle metonimie sono tuttavia le metafore impiegate da Hölderlin: ἄπειρος, «innumerevole» diviene *unnachahmbare*, «inimitabile»; σκευή, «rete (del pescatore)» diviene *Gefäß*, «contenitore»; θηκάμενος, «avendo assunto», diviene *entzündet*, «infiammato»; κόρος, «sazietà», diviene *Fülle*, «pienezza»; ἀναλίσκοισα, «consumando», diviene *auflösend*, «dissolvendo»; νεαρόν, «giovane», diviene *neuen*, «nuovo»; κεδναί, «insigni», diviene *die Heiligen*, «i santi»; πένθος, «dolore», diviene *Last*, «peso»; αὐτόφωρος, «evidente», diviene *selbstverschuldeter*²⁹, «imputabile a se stesso»; πυρφόρος, «portatore di fuoco», diviene *Liebestrunken*, «ebbro d'amore»; μυθουμένη, «dicendo a me stesso», diviene *träumend*, «sognando»; πορθεῖ, «distrugge», diviene *verführt*, «dirotta»; δίκη, «giustizia», diviene *Gewissen*, «coscienza», oppure *Regel*, «regola»; δυσκάθατος, «difficile da purificare o pulire», «inespiabile», diviene *schmutziger*, «sporco»; στεγανός, «coperto», diviene *furchtbar*, «spaventoso»; πολιοῦ / πόντου, «del canuto mare», diviene *die Nacht / Des Meers*, «la notte del mare».

²⁸ Schmidt spiega in che modo si tratti qui di metonimia: «Da auf Altären auch Schlachtopfer dargebracht wurden, assoziiert Hölderlin mit dem Altar hier fälschlich die Vorstellung des Schlachtens, ohne dann das «rings» (πέριε) noch sinnvoll zuordnen zu können» (KA II: 1467).

²⁹ Questo termine ricorre nella celebre definizione di «illuminismo» contenuta nel saggio kantiano *Beantwortung der Frage: Was ist Aufklärung?* (Cfr. Immanuel Kant: *Gesammelte Schriften*. Hrsg. von der Königlich-Preußischen Akademie der Wissenschaften und Nachfolgern. Berlin; Leipzig 1900ff., Bd. 8: 35).

L'*intenzionalità* dell'impiego di queste figure retoriche a fini poetologici sembra evidente. Eppure, è possibile esercitare un dubbio legittimo a riguardo sulla base del rapporto equivoco che Hölderlin intrattiene con esse. C'è da dire, infatti, che non sempre le metonimie utilizzate vengono conservate dal traduttore in occasioni successive – e lo stesso discorso vale per le metafore³⁰. Hölderlin, inoltre, talvolta “scioglie” prosaicamente le metafore e le metonimie dei testi originali³¹, talaltra, invece, manca proprio di percepirle³², mostrando dunque da una parte disinteresse, dall'altra insensibilità. Esempiare in questo senso è il celebre verso dell'*Antigone* Τί δ' ἔστι; δηλοῖς γάρ τι καλχαίνουσ' ἔπος, «Che c'è? Riveli invero, tu sconvolta, una certa parola»³³, che viene reso con *Was ist's, du scheinst ein rotes Wort zu färben?*, «Che c'è? Tu sembri colorare di rosso una parola», e in cui καλχαίνω viene impiegato da Sofocle in senso metaforico. Ovviamente, queste ultime considerazioni non possono scalfire l'importanza e l'impiego ipertrofico di metafore e metonimie appena accertato: semmai mostrano che esso non può venir compreso facendo riferimento esclusivamente a intenti poetologici.

A questo riguardo, credo sia opportuno considerare l'uso di metafore e metonimie in concomitanza con gli “errori” precedentemente elencati, così come assieme a un terzo e folto gruppo eterogeneo di rese traduttive che intrattengono un rapporto altrettanto problematico con il testo originale: neologismi; rese paraetimologizzanti; nominalizzazione di verbi; alterazioni di caso, tempo, numero e modo; trasformazione di pronomi personali in possessivi; inversioni di parole; predilezione per termini astratti oltre a fraintendimenti di varia natura per il cui puntuale resoconto rimando ai commentari di Beißner e Schmidt.

³⁰ Cfr. ad es. *StA* V: 420 (πῆμα), 492 (δίκη).

³¹ Cfr. ad es. ivi: 427 (μαστός).

³² Cfr. ivi: 421 (παλάμαις), 422 (ἔρκος), 428 (ὄρνις), 435 (ὀφθαλμός).

³³ «Che c'è? Qualche tuo detto oscuro sembrami» (Ettore Romagnoli); «Che c'è? Una voce t'ha sconvolto, vedo» (Giuseppina Lombardo Radice); «Di che si tratta? Un pensiero, evidentemente, ti turba» (Franco Ferrari). Il participio καλχαίνουσα, interpretato solitamente come *diacronico*, potrebbe anche essere interpretato *sincronicamente*, esprimendo così la qualità dell'azione: «Che c'è? Dici invero con sconvolgimento una tale parola».

In questa cornice, tuttavia, due tendenze meritano la massima attenzione, se non altro per i loro copiosi riscontri testuali: l'uso del dialetto natio (lo svevo) e la confusione tra lingue straniere successivamente apprese. Ad es. ἀλγεινόν, «dolore», viene reso con [traur'ge] *Arbeit*, che in svevo significa «pena», e non «lavoro»; γενής, «zappa», viene reso con *Karst*, che in svevo indica una particolare zappa con due denti; *wirklich*, in conformità alla parlata sveva, viene impiegato in un'occasione nel senso di «ora» laddove in tedesco ci si aspetterebbe *jetzt*; in un'altra occasione, invece, il termine *Sache*, come consueto in svevo, viene impiegato come fosse di genere neutro (*das Hauptsach*). D'altro canto, τιμώμενος, «onorato», viene confuso col latino *timere* e, forse anche per influsso del tedesco *Ehrfurcht*, diviene *gefürchtet*, «temuto»; παντοδαπᾶν, «d'ogni specie», col latino *daps*, «cibo», e diviene *der vielgenährten*, «del molto nutrito»; κολώνη, «collina», col latino *colonia*, e diviene *Pflanzstadt*, «colonia»; κάλυξ, «germe», più che interpretato metaforicamente, viene confuso col latino *calix* e diviene *Becher*, «calice»; οὐ, «non», confuso col francese *ou*, diviene *oder*, «o»; οὔρος, «vento a favore», viene tradotto con *Luf*, «orza», la cui grafia in luogo dell'ortografia tedesca *Luv* rivela l'azione disturbante del francese *lof*, «orzare».

Ora, come interpretare complessivamente tutte queste peculiari “deviazioni” (lezioni scorrette, massiccio impiego di metafore e metonimie, uso dello svevo, confusione tra lingue ecc.) operate dallo Hölderlin traduttore?

4. L'afasia e i suoi tipi linguistici

Una caratterizzazione linguistica di quel disturbo della comunicazione verbale classificato come *afasia* mostra singolari convergenze strutturali con l'insieme complessivo delle peculiarità della pratica traduttiva di Hölderlin appena descritte.

In un saggio tuttora apprezzato da esponenti dell'odierna comunità scientifica³⁴, Sigmund Freud prende in esame in modo assai dettagliato

³⁴ Cfr. Oliver Sacks: *Il fiume della coscienza*. Traduzione di Isabella C. Blum. Milano 2018.

alcuni particolari fenomeni linguistici riscontrabili nei disturbi afasici³⁵. A determinare le particolari manifestazioni linguistiche dell'afasia è una «*involuzione funzionale*» (*Dis-involution*) dell'apparato di linguaggio³⁶: all'afasico sfuggono dalle labbra – in un ordine ben definito nel decorso della malattia – tutti quegli elementi strutturali che fanno di *una* lingua una *lingua*, proiettandolo indietro verso la condizione dell'infante o dello straniero. Scrive Freud: «la patologia dei disturbi del linguaggio ripete semplicemente uno stato che è presente normalmente durante l'apprendimento delle funzioni del linguaggio»³⁷.

Frequente è ad esempio presso gli afasici quel disturbo «in cui la parola appropriata viene sostituita da un'altra impropria, che però conserva sempre un certo rapporto con la parola corretta»³⁸. Si tratta di: parole collegate da associazione metonimica (ad esempio in luogo di “penna” si dice “matita”) o metaforica (un sostantivo determinato viene sostituito da un altro quanto più possibile indeterminato, ad esempio “lampada” con “fuoco”); scambi di termini foneticamente affini (*Butter* in luogo di *Mutter*, *Lippe* in luogo di *Rippe*); convergenza di due intenzioni verbali in un unico termine malformato (ad es. *Vutter* in luogo di *Mutter* o di *Vater*). Si ha qui certo a che fare con «un segno di ridotta efficienza dell'apparato associativo del linguaggio», ma esso «in niente si differenzia dalla confusione e mutilazione di parole che una persona sana può osservare su di sé in caso di affaticamento, di attenzione divisa, d'interferenza di affetti disturbanti», o dagli “errori” commessi da un infante o uno straniero alle prese con l'apprendimento di una lingua³⁹. Da compagno di giochi del suo apprendistato a ombra sinistra proiettata da ogni sua singola esecuzione, questa «involutione» può divenire persino lo spettro che ne minaccia la perdita laddove il linguaggio di un

³⁵ Sigmund Freud: *L'interpretazione delle afasie. Uno studio critico*. Traduzione di Carmela Armentano e Francesco Napolitano. Commento di Francesco Napolitano. Macerata 2010.

³⁶ Ivi: 112.

³⁷ Ivi: 60s.

³⁸ Ivi: 38.

³⁹ Ivi: 29.

soggetto mostra di aver globalmente perduto un ordinamento superiore sviluppatosi in tempi più recenti, mantenendone uno più semplice precedentemente acquisito. La differenza tra normalità e patologia dell'apparato di linguaggio è dunque soltanto di *grado* (quantitativa) e non di *natura* (qualitativa).

Sintomatiche dell'afasico sono altresì le seguenti manifestazioni linguistiche, le quali ben si comprendono facendo riferimento a uno stato precedente dello sviluppo funzionale del suo apparato di linguaggio: la perdita delle più recenti acquisizioni linguistiche con mantenimento di quelle apprese per prime; la sopravvivenza di un particolare «resto del linguaggio», abitualmente consistente in una «prestazione linguistica complessa» (ad es. imprecazioni, frasi stereotipate ecc.)⁴⁰, probabilmente «le ultime parole prodotte dall'apparato del linguaggio prima della malattia, forse già nel suo presentimento»⁴¹, o di altre parole «adoperate all'inizio del linguaggio»⁴²; un cospicuo deficit di attenzione; ecolalia. Nella cornice di questa sintomatologia linguistica è da notare, inoltre, che «l'influsso della professione [sc. del paziente] può essere molto rilevante»⁴³ per dar conto della resistenza al disturbo afasico di alcune particolari associazioni di parole o prestazioni linguistiche particolarmente complesse e altrimenti inspiegabili.

Prendendo spunto dallo studio freudiano, Roman Jakobson ha avanzato una delle più complete tipologie linguistiche dell'afasia disponibili oggi in letteratura. Studiando il linguaggio infantile – delle cui acquisizioni l'afasia risulta essere il «processo a rovescio»⁴⁴ – Jakobson rintraccia anzitutto «la vera origine dei disturbi afasici di produzione e comprensione del suono» non nella «riduzione della capacità di pronunciare o percepire i suoni», bensì in una più generale «riduzione della capacità di distinguere i suoni da un

⁴⁰ Ivi: 84.

⁴¹ Ivi: 84s.

⁴² Ivi: 112.

⁴³ Ivi: 112s.

⁴⁴ Roman Jakobson: Due aspetti del linguaggio e due tipi di afasia. In: *id.*: Saggi di linguistica generale. Traduzione di Letizia Grassi e Luigi Heilmann. Milano 1965: 22-45, qui 24.

punto di vista funzionale»⁴⁵. Questo fatto è di estrema importanza nella misura in cui si ammette – con il linguista – che il disturbo afasico riguarda la sfera «concettuale “semiotica”» e «non ha radice direttamente nella sfera concreta acustica»⁴⁶. Ad essere pregiudicata dal disturbo afasico non è dunque «la percezione come tale, bensì il suo valore linguistico»⁴⁷. Proprio perciò tale disturbo funzionale investe assieme al sistema fonemico anche tutti gli altri elementi del sistema linguistico.

A partire da queste considerazioni, Jakobson avanza una tipologia duplice dei disturbi afasici basata sulle «due operazioni fondamentali [che] sono a fondamento del nostro comportamento verbale: *selezione* e *combinazione*»⁴⁸: l'atto linguistico implica, infatti, «la selezione di certe entità linguistiche e la loro combinazione in unità linguistiche maggiormente complesse»⁴⁹. Più precisamente:

Ogni segno linguistico comporta due modalità di realizzazione. 1. La combinazione. – Ogni segno è composto di segni costitutivi e/o appare in combinazione con altri segni. Questo significa che ogni unità linguistica serve al tempo stesso come contesto per unità più semplici e/o trova il suo proprio contesto in un'unità linguistica più complessa. Ne consegue che ogni insieme effettivo di unità linguistiche le riunisce in un'unità superiore: combinazione e contestualizzazione sono due aspetti dello stesso processo. 2. La selezione – La selezione tra termini alternativi implica la possibilità di sostituire uno dei termini all'altro, equivalente al primo sotto un aspetto e diverso da esso sotto un altro. Quindi, selezione e sostituzione sono due facce di una medesima operazione.⁵⁰

Particolari manifestazioni linguistiche sintomatiche consentono dunque di isolare un disturbo della *selezione* («disturbo della similarità o della deco-

⁴⁵ Roman Jakobson: *Linguaggio infantile e afasia*. Nuova edizione ampliata. Introduzione di Livio Gaeta. Traduzione di Lidia Lonzi e Livio Gaeta. Torino 2006.

⁴⁶ Ivi: 37.

⁴⁷ Ivi: 37s.

⁴⁸ Ivi: 149.

⁴⁹ Jakobson: *Due aspetti del linguaggio e due tipi di afasia* (cit. nota 44): 24.

⁵⁰ Ivi: 26s.

dificazione»), nel quale la *combinazione* rimane stabile, e un disturbo della *combinazione* («disturbo della contiguità o della codificazione»), in cui tuttavia la *selezione* viene conservata.

Stando a Jakobson, sintomatici del «disturbo della similarità» sono:

1. incapacità di sostituire fra loro due unità del codice linguistico sulla base della loro reciproca somiglianza (eteronimi, sinonimi) o contrasto (antonimi) e conseguente carenza lessicale;
2. frequente uso di parole astratte e unità puramente analitiche (congiunzioni, preposizioni, pronomi e articoli);
3. pronominalizzazione di nomi;
4. incapacità di associare a una percepita opposizione fonemica il suo corretto equivalente semantico (“sordità” fonemica);
5. difficoltà a iniziare un dialogo;
6. perdita della regolazione dei pronomi anaforici;
7. intenso uso di neologismi;
8. scivolamento costante verso frasi stereotipate o cliché verbali;
9. perdita del “metalinguaggio”;
10. perdita della facoltà poliglottica e restrizione a una sola varietà dialettale di una sola lingua;
11. comprensione esclusivamente letterale del significato delle parole senza il loro eventuale carattere metaforico;
12. massiccio impiego di metonimie.

Di converso, in questi afasici la combinazione è per lo più intatta: «posto di fronte a frammenti di parole o frasi, un malato di questo genere li completa con molta facilità»⁵¹; nonostante ciò, «egli si sente incapace di formulare una frase che non risponda né alla replica di un interlocutore, né alla effettiva situazione del momento»⁵². Le operazioni della *selezione* cedono difatti di fronte a quelle fondate sulla *combinazione*. È qui inoltre pertinente far notare quanto segue: una volta abolita la funzione metalinguistica, va da sé che «questi malati hanno perso ogni dono della traduzione, sia intralinguale che interlinguale»⁵³.

⁵¹ Ivi: 29.

⁵² Ivi: 29.

⁵³ Jakobson: Linguaggio infantile e afasia (cit. nota 45): 115. Cfr. anche ivi: 180.

Le manifestazioni linguistiche dell'afasico che soffre di un «disturbo della contiguità» sono invece affette da:

1. perdita della capacità di costruire proposizioni;
2. diminuzione nella lunghezza e nella varietà delle frasi;
3. omissione delle parole di relazione e conseguente “stile telegrafico”;
4. uso olofrastico di parole (frasi di una parola) o frasi (enunciati di una frase);
5. declino della variazione flessionale (coniugazione e declinazione);
6. carenza grammaticale (agrammatismo);
7. difficoltà nell'uso dei gruppi di fonemi, nella costruzione delle sillabe e impedimenti nel passaggio da una sillaba all'altra e da fonema a fonema;
8. assimilazioni fonematiche, incapacità di utilizzare certi elementi costitutivi del fonema (es. opposizione aspirato/lene) e tratti prosodici distintivi (quantità delle vocali);
9. fluttuazioni nell'esecuzione dei fonemi;
10. primato delle parole indipendenti o primarie (nomi e forme nominali dei verbi);
11. perdita della capacità di scomporre le parole in tema e desinenza;
12. interpretazione erronea della *Gestalt* di una parola, e conseguente tentativo di dedurre il suo senso da quello dei suoi componenti⁵⁴;
13. incapacità di trasporre un dialogo verbale in un sistema di segni non verbale; lesione del “linguaggio interiore”;
14. continuo impiego di metafore.

Anche in questo caso, l'operazione linguistica non danneggiata (qui la *selezione*) funge da fulcro per tutte le prestazioni linguistiche effettuate.

Ovviamente, «le varietà di afasia sono numerose» – ricorda Jakobson – «ma tutte oscillano fra i due tipi antitetici or ora descritti»⁵⁵. Ai fini di questo saggio non è inoltre indifferente far notare che i disturbi della «similarità» e

⁵⁴ Di seguito un esempio chiarificatore in Jakobson: Due aspetti del linguaggio e due tipi di afasia (cit. nota 44): 38: «Il termine russo *mokr-ica* significa «millepiedi», ma un afasico russo lo interpretò come «qualcosa di umido» e particolarmente «un tempo umido», poiché la radice *mokr-* significa «umido» e il suffisso *-ica* indica il portatore di una determinata proprietà».

⁵⁵ Ivi: 39.

della «contiguità» sono “concorrenti”: ciascuno dei due, infatti, mira a compromettere «l'effettiva bipolarità» del comportamento verbale normale con l'imposizione del proprio «schema unipolare distorto»⁵⁶. Per questa ragione, in particolari circostanze il soggetto può mostrare un'oscillazione di comportamenti verbali in cui si danno a vedere alternativamente i sintomi di entrambi i disturbi. E la pratica traduttiva, con le peculiari operazioni linguistiche che necessita per la sua esecuzione, come sarà mostrato a breve, di tale contesa è quel campo di battaglia d'elezione in cui è possibile ammirare l'entità e le strategie delle forze disturbanti in gioco.

5. *Disfunzioni linguistiche strutturali o semplici «errori di distrazione»?*

Le affinità strutturali tra gli “errori” di traduzione di Hölderlin e i sintomi linguistici dei disturbi afasici sono evidenti. Nelle sue lezioni così come nelle sue rese traduttive, Hölderlin sostituisce le parole appropriate con altre improprie sulla base di precisi rapporti fonemati, metaforici o metonimici. La confusione tra lingue successivamente apprese (francese, latino e greco), la fluttuante capacità di distinguere da un punto di vista funzionale i suoni consonantici e prosodici della lingua greca, le assimilazioni fonematiche e l'uso del dialetto svevo sono conformi alla tendenza in virtù della quale nell'afasico ha luogo una perdita delle più recenti acquisizioni linguistiche e un conseguente impiego compensativo di quelle apprese per prime. A ciò si aggiungono i neologismi (tra cui il celebre *Gemeinsamschwesterliches!* con cui si apre la sua *Antigone*), la comprensione esclusivamente letterale del significato delle parole senza il loro eventuale carattere metaforico (ad es. καλχαίνω, «colorare di porpora» invece di «esser sconvolto») e il frequente tentativo di dedurre il senso delle parole a partire da quello dei suoi componenti⁵⁷, oltre a vari casi di agrammatismo. Trovo sorprendente che né Freud

⁵⁶ Jakobson: Linguaggio infantile e afasia (cit. nota 45): 119.

⁵⁷ Ad es. ἄτεγκος, «insensibile», ricondotto a τέγγω nel senso di «colorare», diviene *farblos*, «senza colore»; ἀπειράντου, «allimitato», interpretato come composto di ἀ- e πειράω, «esperire», diviene *unversuchten*, *unerpriifste*; μόρος, «destino», ricondotto a μέρος, «parte», diviene *Teil*; δίψα, «asciutto», ricondotto a δίς, «due volte», diviene *zweimal*; ἡμεροσκοπός, «sentinella», ricondotto a σκοπέω, diviene *der erste Tagesblik*, «da prima luce del giorno», lett. «il primo sguardo del giorno». Cfr. *supra* nota 54.

né Jakobson – due autori sempre sensibili ai temi e agli spunti provenienti dalla grande letteratura – abbiano considerato la prassi traduttiva o più in generale l'opera tarda di Hölderlin da questo punto di vista. D'altronde, se non ho visto male, Freud non cita mai Hölderlin né discute le opere del poeta svevo nei suoi scritti; ma il caso di Jakobson, al contempo pioniere della tipologia linguistica dei disturbi afasici e autore di un importante e dettagliato studio linguistico sulle composizioni del “periodo della Torre”, è davvero singolare⁵⁸.

Delle peculiarità della prassi traduttiva di Hölderlin qui analizzate è tuttavia possibile fornire una spiegazione linguistica alternativa di cui è doveroso vagliare le ragioni. Essa chiama in causa quei principi di critica testuale impiegati da Sebastiano Timpanaro per destituire di fondamento la teoria dei *lapsus* freudiani⁵⁹. Ciascun filologo è in grado di spiegare – in base ad altre tendenze – la serie di errori commessi da Hölderlin nelle sue lezioni, a partire dai quali hanno luogo rese traduttive scorrette.

Nel corso di ogni lettura l'attenzione mostra le sue «smagliature»⁶⁰: «errori impropriamente detti paleografici (consistenti cioè in fraintendimenti di segni del testo scritto)»⁶¹, «modifiche apportate consapevolmente al te-

⁵⁸ Roman Jakobson: Hölderlin. L'arte della parola. Traduzione di Oscar Meo. Genova 1979. Eppure scrive Jakobson a proposito delle manifestazioni linguistiche dell'ultimo Hölderlin: «Soltanto con fatica e lacunosamente poteva essere imitato tutto ciò che è proprio del dialogo: la reciprocità della comunicazione, lo scambio verbale di domande e risposte, la *capacità prestazionale* del locutore e l'*attenzione* dell'allocutore, la corretta *codificazione* delle proprie espressioni e la corretta *decodificazione* di quelle dell'altro; in una parola: l'intera tecnica della conversazione. Tutto ciò era sconvolto e nell'essenziale perduto» (ivi: 57, corsivo mio).

⁵⁹ Sebastiano Timpanaro: Il lapsus freudiano. Psicanalisi e critica testuale. Nuova edizione a cura di Fabio Stok. Torino 2002. Tengo a precisare che non propongo un'interpretazione delle peculiarità della prassi traduttiva di Hölderlin alla luce della teoria freudiana dei *lapsus*. Tralasciando le lucide critiche di Timpanaro, gli «errori» traduttivi di Hölderlin mi sembrano infatti per loro natura difficilmente riconducibili a «rimozioni» di tipo freudiano.

⁶⁰ Ivi: 12.

⁶¹ Ivi: 10.

sto»⁶², o più generalmente «errori di distrazione» (ad es. un indebolimento occasionale dell'attenzione per quel che concerne gli elementi distintivi di una lingua straniera a noi ben noti, ma che non hanno riscontro nella nostra lingua madre), «banalizzazioni» (modificazioni di varia natura in direzione di una semplificazione) e «rabberciature» (tentativi maldestri di rimediare a supposti errori del testo) possono colpire – compromettendoli – molteplici aspetti del testo originale. In effetti, dando un'occhiata all'edizione delle tragedie di Sofocle impiegata da Hölderlin, i segni grafici per *ou*, *α* e *υ* si prestano facilmente a confusioni. Ma gli errori “paleografici” – come ben sanno i filologi – sono di natura auditiva più che visiva. Di regola, infatti, ogni copista – come ogni traduttore – «legge un tratto più o meno lungo e poi, senza tornare a guardare il modello ad ogni istante, lo mette per iscritto “a memoria”»⁶³; e ognuno di noi, leggendo, dopo aver riconosciuto alcune lettere e dato un'occhiata all'aspetto complessivo di una parola ne “integra” mentalmente il resto. E così, quando Hölderlin rende ad es. con *nach allem Verhalt* l'espressione greca *ποτὶ [ῥα] πάντα λόγον* che in tedesco suonerebbe *in jedem Betracht*⁶⁴, o quando rende il greco *γυιαρκέος*, «di ciò che rafforza le membra», in tedesco *der gliederstärkenden*, con *der starkgegliederten*⁶⁵, è verosimile supporre si siano verificati disturbi nell’“autodettatura”; o ancora, a fondamento della sua frequente confusione tra *ε*, *ει* e *η* verrebbe da supporre una presunta pronuncia itacistica di Hölderlin. Confusioni tra due parole quasi identiche, poi, delle quali ad esempio una perispomena e l'altra parossitona (*ὄμῳς* per *ὄμως*), o tra due termini che differiscono soltanto per l'aspirazione iniziale (*τέμενος* per *θέμενος*) sono disattenzioni in cui potrebbe incorrere tranquillamente anche il più dotto dei grecisti. Per quanto invece riguarda le numerose metafore e metonimie impiegate da Hölderlin, esse apparterrebbero allo stile personale, alle preferenze verbali o, tutt'al più, all'influsso culturale cui sarebbe stato soggetto il poeta, e dovrebbero di conseguenza venir interpretate in certo qual modo come «modifiche apportate consapevolmente al testo» dell'originale.

⁶² Ivi: 10s.

⁶³ Ivi: 12.

⁶⁴ *SLA* V: 421.

⁶⁵ *SLA* V: 423.

Le lezioni erranee di Hölderlin si spiegherebbero dunque in base a principi di critica testuale, e senza il bisogno di fare riferimento a disturbi del linguaggio, anche perché, pur ammessa con un certo grado di approssimazione un'astratta equivalenza tra le manifestazioni linguistiche disfunzionali del copista e quelle dell'afasico, Hölderlin – come qualsiasi copista, fosse anche il più mediocre, e a differenza di soggetti cronicamente afasici – legge per lo più la cosa giusta.

Riconosco una certa coerenza di tali considerazioni, ma ritengo che vi siano buoni motivi per difendere le tesi sostenute in questo saggio, non accontentandosi di spiegazioni di tipo esclusivamente “filologico”. E ciò almeno per un duplice ordine di ragioni.

In primo luogo, vi sono frequenti “errori” di Hölderlin che non possono venir spiegati esclusivamente a partire da principi di critica testuale né con processi di “psicologia di superficie” (disattenzioni nella lettura). Come comprendere, infatti, in base a tali principi la confusione tra lingue, i neologismi dal significato fuorviante, la mancata comprensione del carattere metaforico di alcuni termini e la frequente deduzione del senso delle parole a partire da quello delle sue unità componenti? Che, poi, in questi casi non si possa parlare di scelte stilistiche, è prova il loro *pendant* fonologico: la concomitante percezione fluttuante delle fondamentali opposizioni fonematiche distintive della lingua greca. A questo riguardo, la critica testuale insegna che in particolari occasioni di stanchezza o distrazione proprio esse sono soggette a confusione, trattandosi così di banalizzazioni o di meri errori di distrazione. Quest'osservazione – pur vera – non è qui pertinente, dato che, a prescindere dalla loro ricorrenza in Hölderlin, il calo di attenzione occasionale cui il critico testuale è solito fare riferimento per dar conto di tali fenomeni concerne esclusivamente l'esecuzione di una specifica attività (la lettura), e non uno stato globale del soggetto come il deficit d'attenzione peculiare degli afasici⁶⁶. Dalle fonti apprendiamo come fosse propria di Hölderlin una generale mancanza di attenzione al tempo della redazione delle sue traduzioni di Pindaro e Sofocle. Charlotte von Kalb – così come Schil-

⁶⁶ Cfr. Freud: L'interpretazione delle afasie (cit. nota 35): 120.

ler⁶⁷ – parlando con Hölderlin aveva l'impressione di una generale irrequietezza e mancanza di concentrazione⁶⁸, mentre Schelling, in una lettera a Hegel dell'11 luglio 1803, dà notizia del lavoro di Hölderlin come traduttore dal greco, e, al contempo, del suo complessivo stato di attenzione – per definire il quale il filosofo non trova parole migliori di «vollkommene Geistesabwesenheit»⁶⁹. Metafora e metonimia, inoltre, non possono venir esclusivamente considerate – e a maggior ragione in questo contesto – come espressioni di uno stile personale, se è vero che ciò che più conta non è il risultato lessicale cui giungono, bensì l'operazione mentale che ne è alla base. Ebbene, entrambe operano sulla «comprensione logica della parola» per mezzo di uno «spostamento dell'attenzione»⁷⁰, che è strutturalmente molto più simile a un deficit che a una mera disattenzione occasionale. C'è da dire, infatti, che la concomitanza di fattori fonologici, semantici, sintattici ecc. riduce la portata dei cosiddetti «errori paleografici»: questi ultimi non possono spiegare una molteplicità di manifestazioni linguistiche come quella in questione. La disfunzione che conduce all'errore non è quindi di carattere strettamente percettivo (deficit visivi o acustici), ma riguarda più generalmente la «sfera “semiotica”», e dunque la “percezione” linguistica.

In secondo luogo, tali disfunzioni linguistiche non rappresentano un *hapax* circoscrivibile alla sua attività traduttiva. Anzi, la storia individuale di Hölderlin mostra un acuirsi nel corso del tempo di *questa* tipologia di manifestazioni linguistiche proprio a partire dalle traduzioni da Pindaro del 1800, nelle quali la critica riconosce all'unanimità un «cambiamento della sua prassi traduttiva»⁷¹ rispetto alle traduzioni precedentemente redatte. «Cambiamento» che comporta alterazioni del lessico e della sintassi della lingua

⁶⁷ Wilhelm Lange: Hölderlin (cit. nota 10): 24: «Offenbar hatte Schiller bei Hölderlin den Eindruck innerer Unruhe und eines Mangels an Ausdauer».

⁶⁸ Cfr. von Kalb a Schiller, agosto 1794; 25 ottobre 1794; 9 dicembre 1794, *KA III*: 619-622.

⁶⁹ Schelling a Hegel, 11 luglio 1803, *KA III*: 647.

⁷⁰ Albert Henry: Metafora e metonimia. Traduzione di Pier Marco Bertinetto. Torino 1975.

⁷¹ *KA II*: 1264.

d'arrivo, e che va ben oltre una semplice *imitatio* dell'originale. Un rapporto medico su Hölderlin di G.F.K. Müller dell'aprile 1805 riferisce che «non è possibile scambiare con lui alcuna parola ragionevole», che «i suoi discorsi sono diventati più incomprensibili» (in confronto alle visite precedentemente effettuate)⁷², e che «il suo discorso sembra suonare in parte tedesco, in parte greco e in parte latino»⁷³.

Ulteriori fonti come Christian e Gustav Schwab, C.Ph. Conz, J.G. Fischer, Wilhelm Waiblinger, Max Eifert, Fr.Th. Vischer, Ernst Zimmer e i suoi familiari concordano nell'ascrivere a Hölderlin involuzioni linguistiche di questa natura nel successivo “periodo della Torre”, i cui prodromi sono già visibili nelle sue traduzioni: convergenza di intenzioni verbali distinte in un'unica prestazione linguistica malformata, stile telegrafico, uso olofrastico di singoli termini, confusione tra lingue, ecolalia, trovata “esplosiva” di parole⁷⁴, neologismi⁷⁵, povertà lessicale, riferimento privo di denotazione⁷⁶, perdita del dialogo, logorrea e lesione del linguaggio “interiore” (come ogni visitatore poteva evincere ascoltando in disparte i suoi monologhi ad alta voce)⁷⁷.

⁷² La prima visita di Müller a Hölderlin risale al marzo 1799, cfr. Dietrich von Engelhardt: Friedrich Hölderlins Geisteskrankheit in der Perspektive der Medizin und Philosophie um 1800. In: «Hölderlin-Jahrbuch» 38.2012-2013: 199-224, qui 203.

⁷³ KA III: 666.

⁷⁴ Waiblinger: Friedrich Hölderlin (cit. nota 11): 40: «Hölderlin era completamente immerso nei suoi pensieri e non proferiva parola. Quando già eravamo in città, d'improvviso prese a guardarmi come se si fosse svegliato e disse: «Concerto». Era senz'altro questo che aveva pensato per tutto il tempo». Cfr. a proposito il caso clinico citato da Freud in cui un afasico «riusciva a trovare la parola cercata, ma *sempre solo dopo una lunga pausa*, e questa pausa non era usata per cercare lettera per lettera la parola, che invece *esploseva di colpo*». Freud: L'interpretazione delle afasie (cit. nota 35): 58.

⁷⁵ Waiblinger: Friedrich Hölderlin (cit. nota 11): 33: «Tra le peculiarità di Hölderlin vi è anche quella di coniare parole nuove».

⁷⁶ Jakobson: Hölderlin (cit. nota 58): 59.

⁷⁷ A questa compromissione del linguaggio interiore sembra tuttavia corrispondere una funzione intatta delle prestazioni metalinguistiche. Cfr. Michael Franz: «...der Güter gefährlichstes...». Bemerkungen zu Hölderlins Sprache im Umbruch seines Lebens. In: Hölderlin und die Psychiatrie (cit. nota 12): 253-262, qui 259f., che interpreta in questo

In questa cornice si iscrivono anche prestazioni linguistiche complesse, la cui presenza ormai non dovrebbe più sorprendere: resti linguistici (in modo particolare: imprecazioni, associazione di parole in serie o frasi stereotipate) e la capacità «stranamente intatta e accresciuta» per una composizione poetica «agile, spontanea e consapevole», oltre che per il canto e per l'impiego di strumenti musicali⁷⁸. I poemi di “Scardanelli” con il metro standardizzato sono l'opposto dell'incapacità di Hölderlin di intrattenere una conversazione o di scrivere in prosa: la maggior parte delle “poesie della Torre” – nonostante il lessico limitato e alcuni tratti caratteristici del linguaggio infantile – rivela di fatto una solida struttura compositiva, tra l'altro ben suscettibile di valutazione estetica. In questo caso la distruzione di una competenza linguistica avviene a fianco di una compensatrice e aumentata maestria nella composizione in versi. Ciò si spiega con il fatto che «l'influsso della professione può essere molto rilevante» per determinare quali saranno le funzioni che resisteranno meglio al disturbo⁷⁹. Inoltre, è cosa nota che «la perdita afasica del linguaggio si combina spesso con una preservata o addirittura incrementata capacità di cantare»⁸⁰. La concomitanza di frasi stereotipate e il «nulla mi può succedere» che il poeta ripeteva continuamente a se stesso, quasi a imperituro ricordo del momento in cui il dramma dell'esistenza l'aveva travolto, rientrano nello spettro dei disturbi afasici più frequentemente osservati⁸¹. Che le frasi stereotipate impiegate da Hölderlin

sensu la celebre frase di Hölderlin: «Es ist eine Behauptung der Menschen, daß Vortrefflichkeit des inneren Menschen eine interessante Behauptung wäre», e non – come fa Schwab – come sintomo di follia.

⁷⁸ Jakobson: Hölderlin (cit. nota 58): 57.

⁷⁹ Freud: L'interpretazione delle afasie (cit. nota 35): 112.

⁸⁰ Jakobson: Linguaggio infantile e afasia (cit. nota 45): 205.

⁸¹ Cfr. i casi clinici citati da Freud in riferimento ai resti linguistici dei pazienti afasici (Freud: L'interpretazione delle afasie [cit. nota 35]: 84): «Un uomo, ad esempio, che riusciva a dire solo: “I want protection” (pressappoco: aiutatemi), doveva la sua afasia a una rissa in cui era caduto a terra privo di sensi per un colpo alla testa. Un altro aveva come resto linguistico l'insolita espressione: “List complete”; si trattava di uno scrivano colto da malattia dopo lo sforzo fatto per portare a termine un pesante lavoro di compilazione di un catalogo».

siano state per lo più in lingue straniere (soprattutto in francese) non pregiudica la tendenza in base alla quale «è la capacità linguistica acquisita per prima a sopravvivere significativamente anche a quella meglio esercitata»⁸²: questo resto linguistico si spiega con la frequente associazione di tale serie di parole, frequenza che ha “protetto” le espressioni in lingue straniere qui in questione dalla forza distruttiva del disturbo. Di contro, la mancata conservazione del nome, quando non il suo ostinato rifiuto – in cui potrebbe giocare un ruolo anche una “rimozione” psicologica (perché avvertito come causa di pericolo) – è comune presso gli afasici, dato che «il nostro nome lo pronunciamo molto raramente»⁸³. Di tutti i nomi con cui il poeta soleva riferirsi a se stesso (*Salvator Rosa*, *Killalusimeno*, *Bu[on]arroti* etc.) ce n'è poi uno in particolare – “Scardanelli” – che intrattiene un manifesto rapporto fonemico con “Hölderlin”⁸⁴.

Sotto questo rispetto è certo suggestivo ai fini di una loro reinterpretazione mettere in relazione alcuni componenti di Hölderlin, tra tutti – solo per fare un esempio – il celebre inno *Mnemosyne*, con la sua lotta contro l'incombente disturbo afasico del linguaggio. Detto questo, sebbene possa essere inferita per via indiziaria, ritengo sia una questione davvero priva di interesse voler stabilire se Hölderlin fosse o meno afasico; oltre che priva di interesse essa mi sembra per di più mal posta, dato che a questo scopo servirebbe perlomeno una trascrizione fonemica dei suoi atteggiamenti verbali redatta secondo i criteri più moderni, che vada oltre i pochi e vaghi *pallaksch pallaksch*, *kalamatta* e *Killalusimeno* trasmessici dalle fonti.

Ciò che tuttavia mi preme sottolineare è l'affinità tra le peculiarità della prassi traduttiva di Hölderlin e alcuni specifici disturbi strutturali della facoltà di linguaggio. Difatti, mi sembra che il riferimento a manifestazioni linguistiche tipiche dell'afasia esaurisca l'insieme di tutti i deficit traduttivi propri di Hölderlin, facendo apparire la sua prassi traduttiva come un sistema coerente. Credo però che tale affinità abbia radici più profonde: entro

⁸² Ivi: 83.

⁸³ Ivi: 112.

⁸⁴ Cfr. Jakobson: Hölderlin (cit. nota 58): 8.

un certo grado, infatti, tali disturbi linguistici risultano essenziali all'esecuzione della medesima pratica traduttiva.

6. Il compito del traduttore e le condizioni dell'afasico

L'attività di traduzione – sia essa infra- o extra-linguistica – consiste di due operazioni verbali ben distinte, le quali tuttavia avvengono in una cornice unitaria: la *decodificazione* di un testo e la sua *codificazione* in un registro linguistico diverso da quello di partenza. Il traduttore si trova nella condizione di dover decifrare un codice e di doverne al contempo produrne uno ulteriore. In altri termini, nell'attività di traduzione quelle che Jakobson definiva le «due operazioni fondamentali a fondamento del nostro comportamento verbale» sono talmente concatenate da risultare indivisibili.

Disturbi della decodificazione e della codificazione come quelli tipici dell'afasia possono compromettere o addirittura rendere impossibile l'attività traduttiva. I più comuni e quotidiani deficit traduttivi mostrano difatti una somiglianza strutturale con tali disturbi. La ragione di ciò sta nel fatto che essi rappresentano al contempo risorse per trasferire un messaggio da un registro linguistico a un altro completamente differente. È indubbio che neologismi, metafore, metonimie, rese paraetimologizzanti, impiego di locuzioni stereotipate ecc. siano *risorse* notevoli per il traduttore. Lo stesso Jakobson riconosce a ciascun tipo di afasico «eccezionali abilità» per così dire “compensatorie”: l'afasico affetto da disturbi della selezione mostra un'augmentata abilità di comprensione e costruzione degli aspetti *contestuali* del discorso; l'afasico che soffre di disturbi della combinazione, invece, un talento particolare per la *selezione* di termini eteronimi. Di queste particolari abilità, inscindibili per natura da tali disturbi, il traduttore deve avvalersi per espletare il proprio compito: questi deve ad es. oscurare il contesto per ottenere una maggiore presa sulle singole parole, oppure esaltarlo nel tentativo di cogliere quei nessi contestuali dell'originale per i quali la lingua d'arrivo non dispone di adeguati mezzi espressivi. Nel corso del suo lavoro ogni traduttore sperimenta lo stato in cui si trova permanentemente un afasico, ma si avvale – entro determinati limiti – dei suoi stessi disturbi per trarsene fuori e portare a termine il proprio compito. Va da sé che i disturbi della

decodificazione e della codificazione, nonostante siano inerenti alla medesima pratica traduttiva, rappresentano al contempo un *pericolo* che rende impossibile approntare qualsiasi traduzione. Il traduttore convive con uno stato di afasia senza esserne travolto, e così facendo esperisce quelle che sono le condizioni di possibilità del gioco linguistico in cui è coinvolto. Ciò ci dice molto sulla natura linguistica dell'afasia: non semplicemente uno stato di deficienza linguistica, ma una forza permanente attiva e creativa.

Limitare le pretese delle interpretazioni poetologiche o psichiatreggianti non vuol dire negare uno statuto affatto particolare alla pratica traduttiva di Hölderlin. Antoine Berman ha sostenuto al riguardo che l'unicità delle traduzioni di Hölderlin non consiste nei risultati lessicali scaturiti dall'applicazione di una precisa poetica, ma concerne la pratica traduttiva nel suo complesso:

Grande è la tentazione di considerare (per esempio con Reinhardt) questa traduzione [sc. dell'*Antigone* di Sofocle] come un'eccezione unica, come un'impresa dove Hölderlin ha prima di tutto "applicato" la sua poetica a un autore per lui essenziale. Se così fosse, non se ne potrebbe trarre alcuna "legge" per la nostra esperienza della traduzione – alcun insegnamento. Io sostengo, al contrario, che Hölderlin ci ha trasmesso qualcosa di fondamentale, che riguarda l'essenza della traduzione in generale.⁸⁵

Ora, mi sembra che un'interpretazione linguistica delle traduzioni hölderliniane di Pindaro e Sofocle conduca a metterne in luce inequivocabilmente l'esemplarità: «in esse, più che in altre» – scrive Walter Benjamin – «abita il pericolo terribile e originario di ogni traduzione: che le porte di una lingua così estesa e dominata si chiudano – e chiudano il traduttore nel silenzio»⁸⁶. I suoi "errori" e le sue eccentricità rendono infatti perspicui i meccanismi di funzionamento e le condizioni di possibilità di ogni tradurre, e perciò quel «pericolo terribile e originario» di cui ogni pratica traduttiva si alimenta: l'afasia. George Steiner ha scritto al proposito che Hölderlin

⁸⁵ Antoine Berman: La traduzione e la lettera (cit. nota 1): 79.

⁸⁶ Walter Benjamin: Il compito del traduttore. In: *id.*, *Angelus novus*. Saggi e frammenti. A cura di R. Solmi. Con un saggio di F. Desideri. Torino 1995: 39-52, qui 52.

avrebbe tradotto «come se fosse segretamente in contatto con la matrice *fisica* del linguaggio e del pensiero»⁸⁷. Trovo illuminante l'intuizione di Steiner di mettere in relazione la pratica traduttiva di Hölderlin con «la matrice *fisica* del linguaggio»: come hanno mostrato Freud e Jakobson sulla base empirica di molteplici manifestazioni linguistiche comuni, l'infante e l'afasico (e io aggiungerei: il traduttore) condividono – a differenza della maggior parte dei parlanti – una certa coscienza di questa prossimità con la scaturigine *fisica* del linguaggio, la condizione a partire dal quale ogni atto linguistico deve faticosamente ottenere esistenza.

Riprendendo la celebre istanza di Benjamin, è possibile precisare in che senso le traduzioni di Hölderlin possano dirci qualcosa di fondamentale sulla natura della traduzione: in quanto «esempi mostruosi» di fedeltà alla lettera⁸⁸, esse *mostrano* in maniera unilaterale e ipertrofica le condizioni di possibilità di ogni tradurre. È in questo senso, allora, che la pratica traduttiva di Hölderlin può dirsi “mostruosa”, perché si tratta di una pratica che fa apparire in luce deforme quelle che sono le sue stesse condizioni di possibilità. Negli “errori” di Hölderlin la “traduzione” appare al suo grado zero, ed è proprio questa vicinanza all'afasia, alla scaturigine fisica del linguaggio, che rende le traduzioni di Hölderlin splendide e commoventi.

In conclusione, in questo saggio ho semplicemente provato a scuotere una certa teoria della pratica traduttiva di Hölderlin – per certi versi comoda e attraente (la «grande tentazione» di cui parlava Berman) – a partire da una serie di deficit traduttivi costanti e ricorrenti che sembrano di fatto riconducibili a sistema. Questi “errori” accadono con una ricorrenza tale da escludere che si possa trattare di semplici sviste casuali. Perciò ho tentato di descriverne la distribuzione e la dipendenza reciproca riconducendoli a determinati disturbi linguistici e alle leggi strutturali che ne regolano le dinamiche. Del resto, come avevano già suggerito Ferdinand de Saussure e Kurt Goldstein, è proprio nelle patologie del linguaggio che divengono perspicui i meccanismi di funzionamento del suo normale svolgimento. E se tale ri-

⁸⁷ George Steiner: Oltre il greco e il tedesco (cit. nota 1): 180. Corsivo mio.

⁸⁸ Walter Benjamin: Il compito del traduttore (cit. nota 86): 48.

corso alla linguistica per l'interpretazione della prassi traduttiva di Hölderlin può di primo acchito risultare "arido", è bene ricordare che già Benjamin manifestava l'esigenza di «fondare il concetto di traduzione nello strato più profondo della teoria linguistica»⁸⁹. Un'esigenza che rimane tuttora disattesa.

⁸⁹ Walter Benjamin: Sulla lingua in generale e sulla lingua dell'uomo. In: *id.*, *Angelus novus* (cit. nota 86): 53-70, qui 64.

Sotera Fornaro
(Sassari)

«*Gemeinsamschwesterliches! O Ismenes Haupt!*»
*Note sull'esordio dell'«Antigone» di Hölderlin**

ABSTRACT. In his translation of *Antigone* Hölderlin certainly used the ancient *scholia*, which he read at the margins of the edition he had available (the so called *Brubachiana*, Frankfurt 1544), or in another source (perhaps the commentary on the Theban plays of Sophocles by Joachim Camerarius, 1534). This paper analyzes the beginning of Hölderlin's translation (vv. 1-11) in a close reading focused on its relationship with the Greek text and its tradition; special attention will be paid to the poetic significance of Hölderlin's lexical choices. The aim is to demonstrate the inner poetic coherence of Hölderlin's translation and, as a consequence, to hint at the consistency of his interpretation of Sophocles' *Antigone*.

I. Modelli e sussidi

1.

Hölderlin pubblicò nel 1804 solo due volumi dei *Trauerspiele des Sophokles* per l'editore Friedrich Wilmans di Francoforte: il primo conteneva *Edipo il Tiranno*, il secondo *Antigone*¹. Al pubblico colto tedesco si offriva così una

* Vorrei ringraziare i revisori anonimi per le loro correzioni e integrazioni e Simonetta Sanna, che ha voluto leggere queste pagine con la sua solita acribia e sensibilità. Gli errori restano naturalmente miei.

¹ La traduzione italiana delle lettere di Hölderlin e delle *Note all'Antigone*, seguita dal saggio «L'Antigone di Hölderlin. Da Tubinga a Tebe» e da un'utile «Nota critico-bibliografica», si trova a cura di Andrea Mecacci nel volume: Hegel; Kierkegaard; Hölderlin; Heidegger; Bultmann: *Antigone e la filosofia*. Un seminario a cura di Pietro Montani. Roma 2001: 86-132. Mentre la traduzione di *Edipo il Tiranno* è stata edita in italiano, a cura di Tomaso Cavallo e con un'introduzione di Franco Rella (Milano 1991), non lo è ancora, invece, l'*Antigone*.

versione compiutamente poetica delle tragedie sofoclee, nella quale le parti corali erano rese in versi liberi, quelle narrative in giambi irregolari, cioè di quattro, cinque e sei piedi, versione che, per la notorietà del suo autore, suscitò prevedibili aspettative oltre al confronto con il nuovissimo Eschilo di Friedrich Leopold von Stolberg (1802). Delle tragedie di Sofocle, invero, solo l'*Antigone* barocca in *Knittelverse* di Martin Opitz (1639) e quella in giambi di Christian von Stolberg (1787) avevano ricevuto una versione metrica², ma proprio la «regellose Form» di Hölderlin fu oggetto degli strali del primo recensore, Heinrich Voß il giovane, figlio del celebre traduttore di Omero, il cui sarcasmo e dileggio ferirono profondamente il poeta³. Hölderlin prevedeva forse che i drammi sarebbero stati messi in scena⁴, e la definizione di *Trauerspiele* rinvia del resto a un genere moderno e non antico. Nella versione, le tragedie appaiono divise classicisticamente in cinque atti, ciascuno composto di tre scene che integrano i canti corali. Se guardiamo ai precedenti, anche la traduzione prosastica di Eustachius Moritz Goldhagen

² Cfr. Wolfgang Schadewaldt: Hölderlin Übersetzung des Sophokles. In: *id.*: Hellas und Hesperien. Zürich; Stuttgart 1960: 771: «Hölderlin war (wenn wir von dem frühen Versuch von Martin Opitz im 17. Jahrhundert abgesehen) nach den Arbeiten von J. Elias Schlegel (1739), Steinbrüchel (1760), Goldhagen (1777), Tobler (1781) und Christian Graf zu Stolberg (1787) einer der ersten Deutschen, die überhaupt eine Übersetzung des Sophokles unternommen haben». Elias Schlegel, però, non traduce l'*Antigone*, ma l'*Elektra*. Sulle teorie della traduzione all'epoca è ora fondamentale Josefine Kitzbichler; Katja Lubitz; Nina Mindt: *Theorie der Übersetzung antiker Literatur in Deutschland seit 1800*. Berlin; Boston 2009. Cfr. anche Josephine Kitzbichler: *Die Brüder Stolberg als Übersetzer der griechischen Tragödien*. In: *Übersetzer als Entdecker: Ihr Leben und Werk als Gegenstand translationswissenschaftlicher und literaturgeschichtlicher Forschung*. Hrsg. von Andreas F. Kellertat und Aleksey Tashinskiy. Berlin 2014: 209-228. Non a caso la prima recensione «tecnica» del giovane Johann Heirich Voß alle traduzioni di Hölderlin si appunta in primo luogo alla cattiva versificazione (cfr. nota successiva).

³ «Jenaische Allgemeine Zeitung» 255.1804: 161-168, in parte ristampato e commentato in *SLA* VII/4: 96-101. Sulla ricezione delle traduzioni di Hölderlin presso gli antichisti contemporanei vedi anche la rassegna di Friedrich Seebaß: *Hölderlins Sophoklesübertragungen im zeitgenössischen Urteil*. In: «Philologus» 77.1921: 413-421.

⁴ Cfr. ora nei dettagli Marco Castellari: *Hölderlin und das Theater*. Berlin; Boston 2018: 55-63.

dei *Trauerspiele* di Sofocle (1771) si presenta divisa in *Handlungen*, “atti”, e *Auftritte*, “scene”⁵, ma i canti corali sono intesi quali *Zwischengesänge*. Georg Christoph Tobler (1781)⁶ aveva ripartito in atti (*Akte*), ma non in scene, Johan Jakob Steinbrüchel (1760) in *Aufzüge* e *Auftritte*. Hölderlin adopera però la nomenclatura francese e la sua ripartizione sembra analoga a quella adottata in un’opera assai nota e diffusa anche tra gli intellettuali tedeschi del tempo, il *Théâtre des Grecs* del padre gesuita Pierre Brumoy (prima edizione nel 1730, poi variamente rielaborata ed integrata)⁷, che dà un compendio di tutte le tragedie greche, intercalato da alcuni passi tradotti, in cui però non giustifica mai l’infedeltà o la deviazione dal testo greco anche quando lo cambia o lo parafrasa; né esita ad introdurre, seppure per scopi comparativi, passi di tragedie moderne ispirate al tema antico, come, nel caso dell’*Antigone*, l’opera omonima di Jean Rotrou (1639). Con le sue sintesi commentate Brumoy intende piuttosto trasportare il lettore o spettatore moderno in un viaggio verso l’antichità, secondo la metafora usata da lui stesso, cioè avvicinare agli antichi i moderni, che dovevano rinunciare al loro gusto estetico per poter appieno apprezzare la naturalezza, la semplicità, la verosimiglianza delle tragedie greche, tanto più efficace, dal punto di vista della fruizione teatrale, se confrontata con la complessità delle tragedie moderne. Insomma la traduzione invece che l’aderenza all’originale doveva piuttosto avere di mira la capacità di suscitare nel lettore/spettatore moderno le stesse emozioni che la tragedia antica suscitava nel lettore/spettatore antico. Solo così poteva scattare quel meccanismo, analogo all’immedesimazione, che costituiva aristotelicamente lo scopo proprio della tragedia greca e che in realtà travalicava la storia, nel senso che poteva raggiungere ugualmente nell’Atene del V secolo a.C. come nel teatro di corte fran-

⁵ Des Sophokles Trauerspiele. Mitau 1777. Johann Elias Schlegel divide la sua traduzione dell’*Elettra* di Sofocle in atti e scene.

⁶ Sophocles verdeutsch von Johann Christoph Tobler. Zweiter Theil. Basel 1781.

⁷ Pierre Brumoy: Théâtre des Grecs. Ouvrage contenant des traductions et des analyses des tragiques grecs, avec des remarques. 3 vols. Paris 1730. Le Théâtre des Grecs. Par R.P. Brumoy. Nouvelle édition par MM. Brotier, de Rochefort et Dutheil pour les trois premiers volumes et par M. Prevost pour les autres. Paris 1785.

cese o di Weimar. Anche Brumoy, come altri francesi⁸, appone delle note alle versioni, ma non di tipo grammaticale né sistematiche, che riguardano anzi solo alcuni passi ritenuti significativi ai fini dell'interpretazione. Invece che spiegare il rapporto con l'originale, tali annotazioni marcano lo scarto esistente tra la versione e il testo greco, danno conto della distanza storica e concettuale che c'è tra l'antichità e la contemporaneità, sottolineando sia la differenza tra la traduzione data e quella letterale, sia il significato attribuito a singole parole greche in termini e concetti moderni. Hölderlin pare, nelle sue note stampate in fondo alle traduzioni, uniformarsi più agli esempi francesi che ai pochi predecessori tedeschi⁹.

2.

Hölderlin possedette un'edizione di Sofocle del Cinquecento, la cosiddetta *Brubachiana*, dal nome dell'editore che la stampò a Francoforte¹⁰, ma dall'inventario dei suoi libri non si capisce se si trattasse di quella in quarto, con gli scoli¹¹, o dell'altra in ottavo, senza scoli, ossia quelle annotazioni succinte, presenti in alcuni manoscritti d'età bizantina, che risalgono a commenti di epoca varia a partire dall'età ellenistica. Si tratta di osservazioni grammaticali, lessicali, esegetiche, di difficile comprensione e dal linguaggio

⁸ Cfr. Suzanne Saïd; Christan Biet: L'enjeu des notes. Les traductions de l'«Antigone» de Sophocle au XVIII^e siècle. In: «Poétique» 58.1984: 156-169. Tra i precedenti tedeschi, solo l'*Antigone* di Steinbrüchel (1760) dispone di sparse annotazioni *ad usum scholarum*, che non si riferiscono alla traduzione ma al testo greco (Antigone. Ein Trauerspiel des Sophocles. Nebst Pindar vierter und fünfter Ode. Wien; Leipzig 1760. È possibile che le note non siano da attribuirsi al traduttore).

⁹ Si deve anche rimarcare la differenza tipografica tra il testo della traduzione, in tondo e senza indicazione del numero dei versi, e le note, in fondo al volume, in corsivo, senza un sistema di rinvii.

¹⁰ Sophoclis tragoediae septem cum interpretationibus vetustis et valde utilibus. Francoforti MDLV. Cfr. *StA* VII/3: 388, r. 12.

¹¹ Cfr. *KA* II: 1324. Inoltre Bernhard Böschstein: Übersetzungen. In: Hölderlin Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Hrsg. von Johann Kreuzer. Stuttgart 2002: 283-289, a cui si permette di rinviare per la bibliografia precedente. Dei contributi di filologi classici che si sono occupati delle traduzioni di Hölderlin, oltre a quelli di Wolfgang Schadewaldt e di Karl Reinhardt, sono particolarmente significativi i contributi di Hellmut Flashar.

tecnico¹². Hölderlin era in grado di capire gli scoli antichi così fittamente riportati nella *Brubachiana*? Forse non tutto, ma poteva comunque scorrerli e considerarli come un commento a margine, ed in effetti vedremo che vi sono tracce di una loro consultazione. Inoltre le osservazioni principali degli scoliasti sono parafrasate anche nel chiaro commento latino di Joachim Camerarius (1534)¹³, che Hölderlin potrebbe aver tenuto presente perché al tempo non aveva certo perso di autorevolezza. Resta infine possibile che Hölderlin usasse un'altra edizione di Sofocle, anche se questa non risulta nell'inventario della sua biblioteca, come quella dell'inglese Thomas Johnson (1758 e 1775), che riporta gli scoli ed anche lezioni varie di studiosi precedenti¹⁴, oppure quella annotata di Capperonier e Vauvillier (1781)¹⁵, ambedue dotate però della stessa traduzione latina di Johnson: dal che si pensa che se Hölderlin l'avesse consultata avrebbe evitato errori e fraintendimenti, ma non si può certo escludere che egli volesse talora distanziarsi da quella e da altre traduzioni precedenti, pur conoscendole.

3.

Sebbene la sua formazione filologica non fosse specialistica, né all'epoca

¹² L'edizione degli scholia vetera è *Scholia in Sophoclis Tragoedias Vetera*, e cod. Laurent. denuo coll. ed. [...] P.N. Papageorgiou, Lipsiae 1888; inoltre sugli scoli sofoclei cfr. Paolo Scattolin: *Studi sugli scoli all'«Antigone» di Sofocle*. Verona 2008; *Scholia vetera in Sophoclis Oedipum Coloneum*. Ed. by Georgios A. Xenis. Berlin; Boston 2018 e infine, per una efficace panoramica sulla letteratura scoliastica: Fausto Montana: *The Making of Greek Scholiastic Corpora*. In: *From Scholars to Scholia*. Ed by in Franco Montanari and Lara Pagani. Berlin; New York 2011: 105-189.

¹³ *Commentarii Interpretationum Argumentum Thebaidos Fabularum Sophoclis*. Auctore Ioachim Camerario Quaestore. Haganoae MDXXXIII.

¹⁴ *Sophoclis tragediae septem scholiis veteribus inlustratae: cum versionis et notis Thomae Johnsoni, accedunt variae lectiones, et Emendationes Virorum Doctorum undecumque collatae*. Duobus voluminibus. Londini MDCCLVIII. Questa prima edizione fu rivista e corretta nel 1775, cfr. Scattolin: *Studi* (cit. nota 12): 123s. *et passim*.

¹⁵ *Tragoediae septem, cum interpretatione latina, et scholiis veteribus ac novis*. Editionem curavit Joannes Capperonier, Notas, Praefationem et Indicem adjecit Joannes-Franciscus Vauvilliers. Parisiis MDCCLXXXI. La consultazione di quest'edizione è segnalata a proposito dell'*Edipo Tiranno* in *FHA* 16: 63 (cfr. l'edizione italiana citata alla nota 2, pp. 203s., e le note di commento alla traduzione).

si potesse ancora parlare di filologia classica come disciplina scientifica, Hölderlin doveva essere consapevole che tutte le edizioni a stampa costituiscono solo un avvicinamento per approssimazione a quello che era stato l'originale di Sofocle, irrimediabilmente perduto come perduti sono gli originali di qualsiasi autore greco o latino. Le edizioni sono frutto di una scelta tra le diverse tradizioni testuali dei manoscritti medievali e gli scoli antichi, tra l'altro, sono parte integrante di quelle tradizioni. Perciò, di fronte a passi dubbi di un'edizione a stampa, Hölderlin, in quanto traduttore, doveva sentirsi autorizzato a integrare, correggere *ex silentio*, parafrasare il testo: ed è quel che fa proprio nei primi, problematici, versi dell'*Antigone*. Nell'operare così, Hölderlin congetturava, se era il caso, risolvendo le oscurità del testo e usando a suo modo la *divinatio*, una delle virtù filologiche essenziali per ristabilire un testo il più vicino possibile a quello concepito dall'autore: si può perciò affermare che Hölderlin, pur rivolgendosi ad un pubblico di non specialisti ed eventualmente ignaro di greco, ritenesse di compiere un lavoro "filologico".

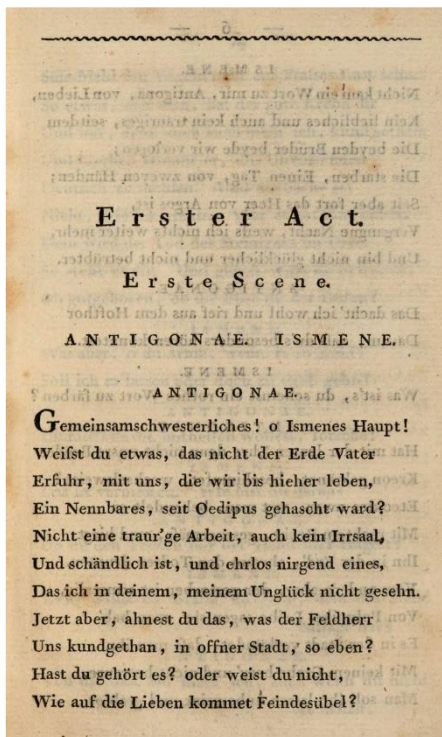
4.

Riportiamo dunque l'esordio dell'*Antigone* con un mio tentativo di traduzione:

- Gemeinsamschwesterliches! o Ismenes Haupt!
 Weißt du etwas, das nicht der Erde Vater
 Erfuhr, mit uns, die wir bis hieher leben.
 Ein Nennbares, seit Oedipus ghascht ward?
 5 Nicht eine traur'ge Arbeit, auch kein Irrsaal,
 Und schändlich ist, und ehrlos nirgend eines,
 Das ich in deinem, meinem Unglück nicht gesehn.
 Jezt aber, ahnest du das, was der Feldherr
 Uns kundgethan, in offner Stadt, so eben?
 10 Hast du gehört es? oder weist du nicht,
 Wie auf die Lieben kommet Feindesübel? (*StA* V: 205)

[Capo di Ismene, sorella di comune sangue, conosci qualcosa che il Padre della terra non abbia sperimentato su noi rimaste ancora vive, qualcosa che si possa nominare, da quando Edipo fu preso? Non un triste travaglio, non uno smarrimento, ovunque niente che non sia ver-

gognoso, disonorevole, che io non abbia visto nella mia e nella tua infelicità. E ora hai idea di quel che da pochissimo il Capitano ci ha reso noto, pubblicamente? Lo hai sentito? Oppure non sai dei mali nemici che incombono sui cari?»¹⁶



Friedrich Hölderlin: Die Trauerspiele des Sophokles, Zweiter Band: Antigona, Frankfurt a. M., Friedrich Wilman 1804, S. 5. (MDZ – Münchener Digitalisierungs-Zentrum).



Sophoclis tragoediae septem, cum Interpretationibus vetustis & valde utilis. Francoforti, apud Petrum Brubachium, 1544, p. 94. (DSpace at University of Tartu – CC0 1.0 Universal)

¹⁶ Si riporta qui per confronto la traduzione di *Antigone* di Luigi Belloni (Pisa 2014): «Ismene, sorella del mio stesso sangue, ti è forse noto, delle sventure che vengono da Edipo, quale, noi viventi, Zeus ancora vorrà compiere? Nulla che non sia penoso, funesto, turpe ed indegno, io non ho veduto fra le tue e le mie sciagure. Ed ora, cos'è questo bando che il sovrano – dicono – da poco ha disposto per la città intera? Ne hai udito parlare? O forse ti sfuggono i mali che dai nemici avanzano sui nostri cari?». Al libro di Belloni si rinvia anche per un ottimo inquadramento generale della tragedia di Sofocle (alle pagine 19-31).

Il testo greco usato da Hölderlin era verosimilmente questo, identico nella *Brubachiana*, in Thomson e in Capperonier-Vauvilliers:

Ὡ κοινὸν αὐτάδελφον Ἰσμῆνης κάρα.
 ἄρ' οἴσθ' ὄ, τι Ζεὺς τῶν ἀπ' Οἰδίπου κακῶν
 ὅποιον οὐχὶ νῶν ἔτι ζώσαιν τελεῖ;
 οὐδὲν γὰρ οὐτ' ἀλγεινὸν, οὐτ' ἄτης ἄτερ,
 5 οὐτ' αἰσχροῦν, οὐτ' ἀτιμὸν ἔσθ', ὅποιον οὐ
 τῶν σῶν τε καμῶν οὐκ ὄπωπ' ἐγὼ κακῶν.
 καὶ νῦν, τί τοῦτ' αὖ φασὶ πανδήμῳ πόλει
 κήρυγμα θεῖναι τὸν στρατηγὸν ἀρτίως.
 ἔχεις τι κεισῆκουσας; ἢ σε λανθάνει
 10 πρὸς τοὺς φίλους στεῖχοντα τῶν ἐχθρῶν κακά;

II. Analisi

1.

Il primo verso offre grandi difficoltà ad ogni traduttore e l'esordio di Hölderlin, per il suo sperimentalismo lessicale, può dirsi celebre: *Gemeinschwesterliches! O Ismenes Haupt!*¹⁷. La prima parola rende con un ardito neologismo le parole greche κοινόν e αὐτάδελφον, incipitarie dopo l'interiezione, che insieme esprimono la comunanza (κοινόν) di sangue delle sorelle tra loro (αὐτάδελφον), ma anche delle sorelle con i fratelli che si sono reciprocamente uccisi, infine, implicitamente, il loro “comune” interesse a seppellire il fratello Polinice, che Creonte vorrebbe invece lasciare illacrimato e preda degli avvoltoi. Gli scolii e Camerarius segnalano come i due termini greci siano da intendere sinonimicamente: forse per questo Hölderlin le fonde in maniera tale che *gemein* (= κοινόν) potesse rafforzare il significato specifico di αὐτάδελφον, «nato sia dallo stesso padre che dalla stessa madre»: questa la spiegazione dello scolio, riportata dai commentari che Hölderlin poteva avere a disposizione. Prima di lui solo Georg Christoph To-

¹⁷ La traduzione tedesca precedente più vicina sembra essere quella di Steinbrüchel, che traduce: *O meine Ismene, meine schwesterliche Freundin*, invece, tra quelle latine, si deve segnalare il tentativo di Thomas Johnson di rendere l'incipitario κοινόν: *O Germana soror, iunctissimum mihi Ismenes caput*. La parola *mibi*, aggiunta al testo greco, è enfaticizzata dal traduttore.

bler (1781) non rinuncia a tradurre il greco κοινόν, ma togliendogli la posizione incipitaria: *Ismene! Schwester! Freundin! die mein alles theilt!*¹⁸ Le due sorelle condividono il destino sventurato, analogamente e in parallelismo con i due fratelli, «nati da un unico padre e da un'unica madre» (*von Einem Vater / Und einer Mutter gezeuget*, vv. 149s. = vv. 144s.), che si sono dati una morte «comune» (vv. 151s.: *und empfangen / Des gemeinsamen Todes Theil, die beiden* = vv. 146s., ἔχετον κοινού θανάτου μέρος ἄμφω, «entrambi ebbero la sorte di una morte comune»). *Gemein* rinvia però anche al legame universale di ogni uomo con gli altri uomini, e in questa accezione viene usato più oltre nella tragedia in considerazioni gnomiche, come: «a tutti gli uomini è comune sbagliare» (v. 1062: *Denn allen Menschen ist's gemein, zu fehlen*, = v. 1024, τοῖς πᾶσι κοινόν ἐστὶ τοῦ ἁμαρτάνειν, «il fare errori è comune a tutti gli uomini»). Il concetto di *Gemeinschaft* sta d'altra parte nei fondamenti della morale cristiana, e perciò nella prima parte del neologismo incipitario *Gemeinschwesterliches* si può leggere una coloritura lessicale in tal senso, la «tendenza ad usare volentieri espressioni bibliche» che ritroveremo anche nei versi successivi e che fu notata, con disappunto, ma giustamente, dal giovane Voß¹⁹.

2.

Mentre Antigone stringe e afferma la “comunanza” con la sorella, nel sangue e nella condizione umana, Ismene, invece, la rifiuta. Solo nell'ultimo confronto Antigone separa davvero Ismene da lei: *Ich nahm dich nicht dazu mit*, «io non ti ho preso con me per questo», traduce Hölderlin il v. 539, che letteralmente suona: «né io l'ho avuto in comune con te» (οὐτ' ἐγὼ 'κοινωσάμην). Ismene perciò non può morire *allgemein* (v. 567 = 546), «di una morte comune», espressione in cui Hölderlin rende assoluta una sentenza che in greco è invece relativa: «tu non morirai con me» (μὴ μοι θάνης σὺ κοινά). Ismene, cioè, non può morire consapevole del proprio destino, di

¹⁸ Sophocles verdeutsch von Johann Christoph Tobler. Zweiter Theil. Basel 1781: 169.

¹⁹ Voß: [Recensione] (cit. nota 3): 166, a proposito del Coro che canta il *Geist der Liebe* che «oscilla sulle acque»: «wobey noch zu bemerken ist, daß Hr. H. auch anderswo gern biblische Ausdrücke gebraucht hat, z.B. O. 114» (il passo non è ristampato in *StA* VII/4).

cui non ha preso coscienza, e così Creonte: al quale resta sino alla fine preclusa la comprensione di ciò che connota e accomuna l'umanità intera, la sofferenza e la morte, la cui aspettativa segna il tempo dell'esistenza umana. Solo la coscienza eroica resiste a questa consapevolezza, si erge nella sua solitudine contro il tempo che segna inevitabile il compiersi del destino, la cui ineluttabilità è espressa dal coro nelle parole del quale si rivela la *reinste Allgemeinheit* e lo *eigentlichster Gesichtspunkt* da cui bisogna contemplare tutto²⁰. Il tempo, infatti, è misurato dal dolore, scrive Hölderlin nelle *Note*, ma «poiché questo persistere saldissimo davanti al tempo che scorre, questa eroica vita di eremita è realmente la coscienza più alta, si motiva così il coro seguente come l'*universalità (Allgemeinheit) più pura* e come il *punto di vista più autentico* nel quale il tutto deve essere colto» [corsivi miei, S. F.]²¹. Con il «coro seguente» si intendono qui i versi immediatamente successivi quelli che Hölderlin sta commentando, in cui si esprime la legge generale che regola ogni umana cosa, e che iniziano con: «Ma paurosa è la forza del destino» (*Aber des Schicksaals ist furchtbar die Kraft*, v. 989 = v. 951)²². Così quando Creonte ironizza sprezzante con Tiresia *was sagst du dieses Allgemeine?*²³, sta irridendo la previsione del proprio stesso annientamento. Al v. 1349 Creonte afferma che il corpo di Euridice giace *über allgemeinem Zerfalle* «oltre alla generale rovina», dove *allgemein* è un'aggiunta al testo greco che ha *ἐπ' ὀλέθρου* (v. 1291: «oltre alla rovina»). Il destino individuale si inserisce dunque in quello collettivo e non può separarsi da esso. Il senso religioso di ciò che è *gemein* risuona inoltre oscuramente nell'inno a Dioniso, *Allen gemein / Ist aber Undurchdringliches* (vv. 1166s.), una perifrasi che non trova preciso

²⁰ *SLA V*: 268, rr. 21s. (vd. nota successiva).

²¹ «Weil aber dieses vesteste Bleiben vor der wandelnden Zeit diß heroische Eremitenleben das höchste Bewußtseyn wirklich ist, motivirt sich dadurch der folgende Chor, als reinste Allgemeinheit und als eigentlichster Gesichtspunkt, wo das Ganze angefaßt werden muß» (*SLA V*: 268, rr. 19-22). La traduzione è di Andrea Mecacci in Montani (cur.): *Antigone e la filosofia* (cit. nota 1): 104.

²² Cfr. anche Susan Bernofsky: Hölderlin as Translator: The Perils of Interpretation. In: «The Germanic Review: Literature, Culture, Theory» 76.2001/3: 223s.

²³ V. 1090 = 1049, l'aggettivo greco qui è *πάγκοινον*, «cosa risaputa da tutti, scontata, trita».

appiglio nel testo greco per esprimere l'impenetrabilità del culto del dio, basato su una comunità nella quale bisogna essere ammessi. Dioniso è dunque *der gemeinsame Gott*, è *Gemeingeist Bacchus*²⁴: dio che mostra la potenza rivoluzionaria del *Gemein-Sein*, dell'essere comune dell'uomo agli altri uomini.

3.

I vv. 2-4 di Sofocle sono dal punto di vista grammaticale insostenibili²⁵, ma giustificabili se si attribuisce ad Antigone uno stato di agitazione ed ansia che ne condiziona il linguaggio: ἄρ' οἴσθ' ὃ τι Ζεὺς τῶν ἀπ' Οἰδίπου κακῶν / ὅποῖον οὐχὶ νῶν ἔτι ζώσαιν τελεῖ; «sai quale, tra i mali che vengono da Edipo, quale che Zeus non porterà a compimento, per noi ancora in vita?». Hölderlin sembra risolvere la difficoltà attenendosi alle spiegazioni degli scoliasti, per i quali ὅποῖον al v. 3 è una ripetizione enfatica del precedente ὃ τι, e perciò traduce: *Weißt du etwas, das [...] Ein Nennbares*, traduzione che apparirà meno stravagante se confrontata con quella che il filologo ed editore Nicolaus Wecklein nel 1874, senza conoscere la traduzione di Hölderlin e confrontandosi con la stessa difficoltà del testo, appone ad un suo commento scolastico: *quid quale, welches Leid, wie es auch immer beissen mag*²⁶. Nell'edizione di Capperonier-Vauvilliers, in nota, si propone la traduzione francese: *Connoissez-vous quelque fléau, en connoissez-vous de quelque espece? Etc*²⁷. In greco, d'altro canto, τῶν ἀπ' Οἰδίπου κακῶν, «delle sventure che vengono da Edipo» grammaticalmente dipende da τι, e la stessa edizione francese in

²⁴ Cfr. Bernhard Böschstein: «Frucht des Gewitters». Zu Hölderlins Dionysos als Gott der Revolution. Frankfurt/M. 1989: 37-71.

²⁵ Cfr. Marc Griffith: *Sophocles Antigones*. Cambridge 1999: 120: «The syntax is rather confused, as ὅποῖον redefines and amplifies ὃ τι (both of them objects of τελεῖ in indirect question)». Vd. anche Sofocle: *Antigone*. Introduzione, traduzione e commento di Davide Susanetti. Roma 2012, *ad loc.*

²⁶ Citato in *Sophocles: The plays and fragments. Part III. The Antigone*. Ed. by Richard Jebb. Cambridge 1891²: 242.

²⁷ Notae in *Sophoclis Tragoediae a Joannes-Francisco Vauvilliers*, in appendice a: *Capperonier-Vauvilliers (cur.): Tragoediae septem* (cit. nota 16): 43 (con numerazione di pagine a parte).

nota traduce: *mala quae ab Oedipo originem ducunt*²⁸. La versione di Hölderlin devia dal senso letterale, forse anche per influenza del commento di Camerarius, ove si legge: «c'è qualcuno, dei mali di Edipo, che Dio non infligge a noi che viviamo? Infatti [Antigone] avverte che tutte quelle cose esistono a partire da quell'autore [cioè da Dio]. O piuttosto: che cosa resta dei mali di Edipo, che noi superstiti della sua stirpe non sopportiamo?»²⁹. Hölderlin sembra seguire la prima spiegazione di Camerarius, e quindi intendere: “il Padre della Terra” prima ha distrutto Edipo, poi ha continuato a infliggere ogni pena e prova ai suoi discendenti. Perciò introduce l'espressione *seit Oedipus gehascht ward*, «da quando Edipo fu preso», che non è affatto una traduzione, ma dà piuttosto un segnale interpretativo. Invece che autore ed origine dei mali, Edipo viene inteso come una vittima dell'ira divina, che lo “cattura”, lo “prende”, lo “afferra”, lo fa prigioniero della sventura³⁰. D'altro canto, l'aggiunta di Hölderlin stabilisce anche un ponte narrativo con la vicenda mitologica, da Sofocle messa in scena nell'*Edipo Re*.

4.

Il destino di Edipo ha un parallelo specifico in quello di Licurgo, il figlio di Driante, di cui si dice ai vv. 993s. (= vv. 955s.): *Und gehascht ward zornig behend Dryas Sohn, / Der Edonen König in begeistertem Schimpf / Von Dionysos, von den stürzenden / Steinhaufen gedecket*, dove però *haschen* traduce il verbo greco ζεύχθη che significa “essere aggogato”: «e fu preso, il figlio di

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ «Est ne quicquam quod non infligit nobis viventibus Deus de malis Oedipodeis? Nam ab autore hoc illa omnia existentia sentit. Aut potius ita: an quicquam restabat Oedipi malorum, quod nos quae sumus de illius genere reliquiae non sustineamus?». Camerarius: *Commentarii* (cit. nota 14): 66.

³⁰ Forse è solo un caso che il supplemento al vocabolario di greco di Johann Christoph Vollbeding (*Supplemente, Emendationen und Berichtigungen zum Griechischen-Deutschen Handwörterbuch*. Leipzig 1788: 78), posseduto da Hölderlin (cfr. *SLA VII/3*: 391, rr. 97-100), abbia una voce per il verbo contratto ἀποκακῆω, «divenire senza alcuna forza a causa di grandi incidenti» (*vor lauter Unfällen muthlos werden*), e sembra un'ipotesi non percorribile che Hölderlin abbia considerato ἀπ' [...] κακῶν come participio presente del verbo contratto ἀποκακῆω in tmesi, grammaticalmente insostenibile con gli altri termini.

Driante, facile all'ira, figlio del re degli Edoni, da Dioniso irritato dall'oltraggio, coperto da una valanga di pietre». Licurgo è colui che si è opposto a Dioniso, ne ha ostacolato il culto e per questo è stato annientato, analogamente a Edipo, il quale ha presunto di elevare la propria coscienza e conoscenza al di là del dio: la vicenda dell'*Antigone* costituisce un'ulteriore conseguenza del suo annichilimento voluto dal dio. Sia nel caso di Edipo che di Licurgo, l'essere catturato implica la nozione di sacrificio con allusione cristologica, perché *haschen* è il verbo usato nei Vangeli della versione luterana per indicare la "cattura" di Gesù³¹. Introducendo l'immagine della punizione e del sacrificio di Edipo, Hölderlin evita la ripetizione del sostantivo greco *κακῶν* (v. 2 e v. 6), che risuona forte in chiusa delle prime parole di Antigone: la seconda ricorrenza è resa col sostantivo *Unglück* (v. 7). I "mali", al plurale nel testo greco, diventano così un'unica "infelicità" non prevista né prevedibile, assurgono quasi a ruolo di altra divinità, della latina *Fortuna*³². E d'altro canto la capacità di dominare razionalmente il linguaggio anche nel colmo dell'infelicità e della follia è proprio del carattere di Antigone, come si legge nelle *Note. Das Liebenswürdige, Verständige im Unglück* (KA 914, rr. 38s.)³³. Così il sostantivo *Unglück* implica anche un parallelismo tra Edipo e Antigone, tra la presunzione al divino dei due caratteri e il loro destino sacrificale.

5.

Der Erde Vater sta per il nome Zeus. Camerarius parafrasa direttamente

³¹ Cfr. Jakob Grimm; Wilhelm Grimm: Deutsches Wörterbuch. Leipzig 1854ss., s.v. *haschen* (http://woerterbuchnetz.de/cgi-bin/WBNetz/wbgui_py?sigle=DWB – Ultima consultazione 1 ottobre 2018).

³² Per quest'uso cfr. *ibidem*, s.v. *Unglück*, che è lo stesso sostantivo usato da Martin Opitz (1639) per rendere il greco *κακῶν* (*O Schwester / liebstes Haupt / Ismene / kannst du sagen // mit welchem Unglück uns nicht Jupiter geschlagen?*): se gli intenti morali di questa traduzione barocca, che pure è più attinente al testo greco di altre, sono certo lontani da Hölderlin, non è da escludere che la patina cristiana della lingua abbia in qualche maniera influenzato Hölderlin. Cfr. anche Tobler: *Kennst du von allen Unglücken*.

³³ «La gentilezza, la ragionevolezza nella sventura»; traduzione di Andrea Mecacci, in Montani (cur.): *Antigone e la filosofia* (cit. nota 1): 103.

Deus. Nelle *Note*, come si sa, Hölderlin giustifica questa sua scelta scrivendo che bisogna «rappresentare dappertutto i miti in maniera più dimostrabile» (*Wir müssen die Mythe nemlich überall beweisbarer darstellen*, KA 916, rr. 26s.). Hölderlin si inserisce nella tradizione antica e rinascimentale di spiegare in senso allegorico le figure della religione e della mitologia greca. Il sostantivo *Vater* ha comunque valenza cristiana, specie se confrontato con *Mutter Erde*, che si richiama invece ad un archetipico immaginario mitologico, il principio femminile della Terra³⁴. *Erde* indica dunque nell'espressione di Hölderlin "tutto ciò che esiste", il cosmo intero. L'espressione *der Erde Vater* richiama, d'altro canto, il "Padre nostro" della preghiera cristiana, e ricorre ancora come *Vater der Erde* al v. 626 (= v. 604), in una strofe del canto corale, nei quali al «Padre della terra» viene attribuita la cura «del prossimo, del futuro e del passato» (vv. 633s.)³⁵. L'indubbio richiamo al "Padre" cristiano, la cui volontà deve essere fatta sia in cielo che in terra (*auf Erde*), contrasta con l'autorità di Creonte, *der Feldherr*, sostantivo usato anche nella traduzione di Martin Opitz³⁶ per il greco τὸν στρατηγόν, e che nella sua concretezza e limitatezza suona antinomico di *der Erde Vater*. A un padre universale, che detta l'esperienza del dolore come mezzo di conoscenza, si oppone il "signore" di un brandello di terra, che rende pubblici in una città "mali nemici" che incombono sugli "amati".

6.

Nei vv. 2s., ancora, Hölderlin rende il verbo principale della frase greca τελεῖ, presente con significato futuro, «[Zeus] porterà a compimento», con un passato *erfuhr*, «ha esperito». Come la traduzione *der Erde Vater* per il soggetto «Zeus», il verbo *erfahren* rinvia ad espressioni bibliche³⁷, ove il verbo

³⁴ Presente tra l'altro, com'è noto, in uno dei *Gesänge* di Hölderlin.

³⁵ Traduzione che invero dipende dall'interpunzione sbagliata della *Brubachiana*, cfr. KA II: 1428.

³⁶ La traduzione è ristampata anastaticamente in Martin Opitz: *Weltliche Poemata*. 1644. Erster Teil. Unter Mitwirkung von Christine Eisner hrsg. von Erich Trunz. Tübingen 1975: 245-308.

³⁷ Come ad esempio *Gott versucht euch, daß er erfahre, ob er geliebt werde* (5 Mos. 13,3).

ha senso figurato che coincide con il latino *experiri*³⁸. Il dativo di svantaggio $\nu\tilde{\omega}\nu \epsilon\tau\iota \zeta\acute{\omega}\sigma\alpha\iota\nu$, allora, viene inteso da Hölderlin in maniera duplice: il dio sperimenta tutto il dicibile *con* Ismene ed Antigone, ossia *su* di loro ma anche *insieme* a loro. L'esperienza di dolore degli uomini è esperienza di conoscenza per lo stesso dio, che afferra la vita degli uomini, la permea di sé. *Erfahren* è usato, nella traduzione dell'*Antigone*, sempre col significato di «venire a conoscere per averlo provato» (v. 327 e v.1032 = 311 e 995, per tradurre $\mu\alpha\nu\theta\acute{\alpha}\nu\omega$ e $\pi\epsilon\acute{\upsilon}\theta\omicron\mu\alpha\iota$). L'infelicità degli uomini, d'altro canto, voluta dallo stesso dio, vale come mezzo di conoscenza: riecheggia qui indirettamente l'eschileo «imparare attraverso la sofferenza», ma anche la *Erfahrung* che è alla base della morale cristiana³⁹.

7.

Perciò *erfuhr* completa, chiasticamente, il *weist du*, che apre la domanda rivolta ad Ismene, ripresa poi al v. 10: *oder weist du nicht*. L'uomo sa quel che il dio vuole che riesca a sapere. La limitatezza del sapere umano è segnata da «quel che si può nominare, da quel che si può dire», *ein Nennbares*⁴⁰, come Hölderlin traduce l'indefinito e problematico greco $\acute{\omicron}\pi\omicron\iota\omicron\nu$: e trova un riscontro nella sapienza di Chirone nell'omonimo *Canto della notte*, che impara, osservando la terra e le stelle, *das Nennbare nur*, «il dicibile solo» (v. 16, *StA* II: 56). La domanda proemiale di Antigone a Ismene, dunque, è retorica: se qualcosa fosse rimasto che loro non hanno ancora visto, questo non è “nominabile”, perché è fuori dalla conoscenza, e dunque dal linguaggio, dell'uomo. Ma quel che è rimasto Antigone lo ha visto con i propri occhi (v. 7, *gesehn*, greco $\acute{\omicron}\pi\omega\pi\alpha$ al v. 6) e continua a vederlo.

³⁸ Cfr. Johann Christoph Adelung: Grammatisch-kritisches Wörterbuch der hochdeutschen Mundart. Wien 1811, *s.v.* *erfahren* (<https://lexika.digitale-sammlungen.de/adelung/online/angebot> – Ultima consultazione 1 ottobre 2018).

³⁹ Cfr. in uno dei libri posseduti da Hölderlin (Franz Volkmar Reinhard: System der christlichen Moral. Wittenberg; Zerbst 1788ss.), la voce *Erfahrung* dell'indice tematico, a pagina 198 dell'edizione da me consultata (Stuttgart 1823⁵).

⁴⁰ E che mostra una *Intensivierung* del lessico – cfr. il commento *ad loc.* di Jochen Schmidt (*KA* II: 1395).

8.

Il v. 4 nella *Brubachiana* è stampato conformemente ai manoscritti, ma irrimediabilmente corrotto (οὐδὲν γὰρ οὐτ' ἀλγεινὸν οὐτ' ἄτης ἄτεο). ἄτης ἄτεο rappresenta una *crux* filologica⁴¹ che ha dato adito a innumerevoli congetture, poiché la locuzione esprime alla lettera il senso contrario da quel che vorrebbe il testo, significando “né senza *ate*, senza rovina”. Gli scoli antichi riconoscono la difficoltà, perché commentano: «ἄτης ἄτεο significa ciò che è bene» e riportano la correzione del grammatico Didimo, che invece delle due parole legge ἀτηρὸν⁴², parola che etimologicamente si riconduce ad *ate*, ma che non può essere corretta nel testo per motivi metrici, come avvisa il commento di Capperonier-Vauvilliers, ove invece si propone di leggere *ou d'Ates ater*, e si parafrasa: *Dicet nemque Antigone: nihil est neque triste, nec vero ipsam Atem excipio, neque turpe, neque infame quidquam est* («Antigone dice dunque: niente c'è di triste, né invero escludo la stessa *ate*, né di turpe, né di infame qualcosa»)⁴³ aggiungendo altri passi per spiegare il significato di *ate* che è appunto il termine tradotto da Hölderlin con *Irrsaal*, semplificando la parafrasi latina. *Irrsaal* è sostantivo a sua volta pregnante, anticipando una delle sentenze con cui il coro commenta l'annientamento di Creonte alla fine della tragedia, quando rientra in scena portando tra le braccia il cadavere del figlio Emone: «se è giusto dire: ha sbagliato non per un errore voluto da altri, ma da se stesso» (vv. 1315s., *Wenn's Recht ist, es zu sagen, aus fremdem / Irrsaal nicht, sondern selber hat er gefehlt*, = vv. 1259s., εἰ θεῖμις εἰπεῖν, οὐκ ἀλλοτριαν / ἄτην, ἀλλ' αὐτὸς ἀμαρτῶν).

9.

Nella traduzione dello stesso verso, *traur'ge Arbeit* per la parola greca

⁴¹ Il testo tradito è comunque difeso da Günther Schwab: Sophokles Antigone 4-6: Eine konjekturlose Erklärung. In: «Mnemosyne» 63/2010.1: 94-109.

⁴² Per motivi metrici il termine non può essere accolto nel testo. Camerarius commenta parafrasando: *Vult autem dicere nihil carere miseria omnium eorum qui ipsis acciderint* («Ma [Antigone] vuole dire che la miseria di tutti coloro che sono caduti in quei mali non manca di niente»). Camerarius: *Commentarii* (cit. nota 14): 66.

⁴³ Capperonier-Vauvilliers (cur.): *Tragoediaes septem* (cit. nota 16): 43.

ἀλγεινὸν dipende forse dalla resa latina del verso di Thomson (e Capperonier-Vauvillier): *Nihil enim triste, nihil aerumnosum*, «niente di triste, niente di travagliato». La scelta del termine tedesco *Arbeit*, sembra però doversi, più che al latino *aerumnosum*, all'influenza del lessico biblico nella versione di Lutero, in cui *Arbeit* è spesso usato per il latino *tribulatio*.

10.

La “vergogna” (*und schändlich ist*, v. 6) di Antigone non appartiene al passato o non solo: è presente, invece, indica la vergogna della sopravvivenza (*die wir bis hieher leben*), la vergogna del corpo insepolto di Polinice, dell'esistenza umana in generale. L'idea di vergogna era già messa in luce nella traduzione di Opitz, che Holderlin riprende: *Nichts also schändlich ist...* Il tema della *Schande* percorre d'altro canto tutta la tragedia e questa parola tedesca traduce sia αἰσχρόν, ciò che è turpe perché voluto dagli uomini, sia μῖασμα, ciò che è vergognoso davanti a dio e quindi impuro. Mentre la denuncia della vergogna (*und schändlich ist*) fa parte dell'azione e dell'esistenza di Antigone, il silenzio è invece la modalità della sofferenza di Ismene, il riconoscimento di quel che “non si può fare” (*Unthunliches* ai vv. 92 = 91 e 94 = 93 per il greco: ἀμήχανον, l'impossibile). Il senso di quel «fare» (*thun*) è esplicitato più oltre da Ismene (vv. 80s.): *den Bürger / Im Aufstand thun, bin linksich ich geboren*. *Aufstand* traduce il più generico greco βία πολιτῶν (vv. 79 e 907, “contro i cittadini”), ma è termine ambiguo, perché resta in bilico tra il significato originario di *resurrectio*, con evidente valore cristologico, e l'accezione politica di *sedition*. Quel che Ismene non può fare, costituisce invece lo scopo di Antigone (cfr. 942: *Als wollt' ich einen Aufstand*): il rivolgimento di tutte le forme e maniere di pensare, rivolgimento del rapporto tra morte e vita, tra singolo e legge, tra uomo e dio.

11.

Anche *ehren*, evocato per negazione da *ehrlos* (v. 6), costituisce un tema che percorre tutta la tragedia: Hölderlin con *ehren* traduce non soltanto τιμάω, che vuol dire etimologicamente «concedere l'onore dovuto agli uomini» (τιμή), ma anche σέβειν, «dare onore agli dei». Nell'interpretazione

che Hölderlin dà dell'*Antigone* i due tipi di «onore», verso gli dei e verso gli uomini, non si contrappongono, ma costituiscono un'unica aspirazione elusa nell'esistenza umana da una condizione perenne di vergogna e mancanza di onore, di cui Antigone è stata testimone con i propri occhi (v. 7 = v. 6). Quegli occhi che proprio perciò Creonte vorrà spegnere, privare della capacità di vedere, decretando empicamente che venga rinchiusa in una grotta buia, sì che «vedrà bene, ma con lo spirito, / come sia davvero inutile onorare ciò che è morto» (*So wird sie einsehn, aber geisterweise; / Es sey doch Überfluß nur, Todtes ehren* vv. 809s.): dove Hölderlin parafrasa e amplifica il testo greco, che dice: «o almeno, apprenderà allora che è vana fatica onorare i morti» (vv. 779s.: ἢ γνώσεται γοῦν ἀλλὰ τηνικαῦθ' ὅτι / πόνος περισσός ἐστι τὰν Ἄιδου σέβειν).

12.

I vv. 8s. (= vv. 6s.) sono interrogativi, ma Hölderlin leggeva un testo dove non c'era l'interpunzione di domanda, e così tradotto in latino da Thomson⁴⁴: dal che si deve pensare o che abbia corretto da solo oppure, meglio, che abbia seguito la nota di Capperronier-Vauvilliers: *Lege interrogative*⁴⁵.

13.

L'esordio dunque anche nella scelta dei termini annuncia il tema primario della tragedia: quello del conflitto tra dio (il dio o Dio) e l'essere umano che si crede simile a dio. Edipo, Creonte, Licurgo sono gli esempi patenti di questa presunzione, che finisce per determinare l'*ate*, la sventura causata dalla propria stessa follia. Senonché è lo stesso dio a trascinare nell'*ate* l'essere umano, afferrandolo. Ed è in questa lotta di resistenza al dio che si

⁴⁴ *Atque nunc rursus aliquod universis civibus / Edictum posuisse dicunt duces modo.*

⁴⁵ Capperronier-Vauvilliers (cur.): *Tragoediae septem* (cit. nota 16): 44, dove si rinvia a: *Notae, sive, lectiones ad tragicorum graecorum veterum: Aeschylis, Sophoclis, Euripidis quae supersunt dramata deperditorumque reliquias. Auctore Benjamine Heath. Oxonii MDCLXXII* [cfr. a pagina 43: *Haec interrogative accipienda sunt. Verte: Nunc quid istud est edicti quod duces aiunt denuo civitati universae tulisse?*].

rivela, come si legge nelle *Note*, il carattere dell'eroe tragico, ed anche la sua più tremenda contraddizione: di comportarsi come contro dio proprio quando pensa di essere a lui più simile (*antitheos*, che Vollbeding spiega: *Göttergleich, Gott erhaben*⁴⁶). Una contraddizione che “Anti-gone” possiede già nel nome. Si attua dunque un processo reciproco di conoscenza, di esperienza: il dio esperisce le capacità e i limiti dell'uomo (*etwas, das [...] der Erde Vater / Erfuhr, mit uns*), l'uomo esperisce le potenzialità del divino e aspira a realizzarle; nel v. 467 Antigone dice *M e i n Zeus* e non diversamente Creonte, al v. 319, dice addirittura, con uno stravolgimento del verso greco: «Se il padre della terra ha vita anche in me» (*Wenn aber Leben hat der Erde Herr, in mir auch*).

14.

Proseguendo nella lettura del prologo della tragedia, si verifica ancora come probabilmente Hölderlin si sia servito degli scoli, ad esempio a proposito del verso 21 *Was ist's, du scheinst ein rothes Wort zu färben?* (= τί δ' ἔστι; δηλοῖς γάρ τι καλχαίνουσ' ἔπος, v. 20), che fu deriso dai contemporanei per la sua esasperata aderenza alla lettera. Sono infatti gli scoli a spiegare l'etimologia del verbo greco καλχαίνω, collegato alla conchiglia (κάλλιη) da cui si ricava la porpora, aggiungendo che dallo stesso termine viene anche il nome “Calcante”, dell'indovino iliadico: la metafora deriva dal fatto che la conchiglia dalle profondità del mare tinge la superficie di rosso, quindi porta turbamento; ma il nome “Calcante” rinvia anche indirettamente all'idea di “tingere di rosso” come “dare oscure profezie”. Interessante, inoltre, l'aggiunta di Camerarius: il senso del verbo, scrive, è traslato «o dai tintori, sì che capiamo che alla stessa maniera si confondono i pensieri dell'animo tra le preoccupazioni, oppure perché la porpora, emergendo dal profondo del mare, dona alle vesti un colore bellissimo: allo stesso modo sono soliti essere singolari i propositi nobili dell'animo»⁴⁷. Se Hölderlin avesse cono-

⁴⁶ Vollbeding: Supplemente (cit. nota 31): 62.

⁴⁷ Camerarius: Commentarii (cit. nota 14): 66: «Sed tranflatum est vel a tintoribus, ut similiter cogitationes animi inter curas confundi intelligamus, aut quod purpura e profundo

sciuto questa nota, dunque, nel dire che Antigone «sembra tingere di rosso una parola», avrebbe inteso «sembra renderla nobile, eccezionale, singolare», restando nella metafora.

15.

L'espressione colloquiale *der gute Kreon* al v. 33 (= 31) può dipendere dalla notazione dello scolio che sottolinea l'ironia dell'espressione greca (τὸν ἀγαθὸν Κρέοντα), e così anche Camerarius, spiegando: «[Lo dice] con ironia. E già, dice, sento che viene per promulgare l'editto anche qui: infatti moltissimo questa cosa conta per lui»⁴⁸.

16.

Il difficile *denn mich auch mein' ich* (v. 34 = v. 31), che è invero un calco dal greco (λέγω γὰρ καὶ μέ, «anche per me, dico!»), potrebbe però essere stato influenzato nel senso dalla spiegazione dello scolio, che sottolinea il *pathos* dell'espressione e sottintende al pensiero di Antigone: «perché anche io sono ancora da annoverare tra i vivi». La traduzione del v. 46: *Dem willst zu Grabe du gehn, dem die Stadt entsagt hat?* (= v. 44: ἦ γὰρ νοεῖς θάπτειν σφ', ἀπόρητον πόλει;) segue la parafrasi datane dallo scolio, che considera ἀπόρητον non neutro, com'è, ma riferito a Polinice. La traduzione del v. 50, *Mit diesem hat das Meine nichts zu thun* (= v. 48, ἀλλ' οὐδὲν αὐτῷ τῶν ἐμῶν εἶργειν μέτα, «non può tener[mi] lontano dai miei») sembra risentire dell'interpretazione dello scolio, che spiega in due maniere: «o non sta a lui [*sc.* Creonte] separare me dai miei congiunti, oppure distogliermi dai miei pensieri». Lo scolio cioè integra nel testo un accusativo (ἀλλ' οὐδὲν αὐτῷ τῶν ἐμῶν <μ'> εἶργειν μέτα), che Richard François Philippe Brunck accoglie nella sua edizione (1786), ma che non era letto da Hölderlin nella *Brubachiana* o nelle altre edizioni che forse consultò. Il fatto che lo scolio interpreti il

pelago emergens pulcherrimum colorem attribuat vestibus, et eodem modo singularia esse soleant alta confilia animi».

⁴⁸ *Ibidem*: «Ironia. Etiam, inquit, audio adventare ut edictum hic quoque promulgetur, magnopere enim hanc rem tibi cura esse pati».

genitivo τῶν ἐμῶν come riferibile non solo ai familiari (quindi a Polinice) ma anche ai propri propositi, alla propria volontà, può aver fatto sì che Hölderlin scegliesse il neutro *das Meine* (“tutto ciò che è mio, che mi appartiene”). Al v. 53 *Nach selbstverschuldeten Verirrungen* (= v. 51: πρὸς αὐτοφώρων ἀμπλακημάτων, «dinanzi alle colpe proprio da lui rese manifeste») tiene presente la spiegazione dello scolio: «[Edipo] lo scoprì *da se stesso* e ricobbe di aver giaciuto con la madre». La traduzione del v. 76 (= v. 74) è semplificante: lì dove il greco ha «avendo commesso un crimine sacro» (ὄσια πανουργήσασ'), con un efficace ossimoro, Hölderlin traduce: *Wenn Heiligs ich vollbracht*, seguendo lo scolio che dice: «[l'espressione] ὄσια πανουργήσασσα sta al posto di: avendo fatto ogni cosa in maniera pia». Nell'attribuzione dell'interiezione *Ich Arme!* al v. 82, Hölderlin segue lo scolio: «Anche il carattere [di Ismene] è amorevole ma timoroso: ha paura infatti per la sorella» (sulla stessa falsariga Camerarius). Altri interpreti, invece, credono che οἴμοι ταλαίνης, «Ohimè infelice!», sia riferito ad Antigone.

17.

Queste note possono servire, spero, per mostrare come Hölderlin non lavorò in maniera così improvvisata e ingenua, come si affermava nella recensione firmata dal giovane Voß⁴⁹, che consultò probabilmente almeno la traduzione latina di Thomson e quella di Opitz; inoltre usò per quel che gli sembrava opportuno gli scoli antichi, conosciuti dalla *Brubachiana* in quarto o da altre edizioni, ed anche il commento di Camerarius. Qui ci siamo limitati all'esordio della tragedia, ma si intende proseguire l'analisi in un lavoro di più ampio respiro. Tuttavia già un'attenzione particolare ai vv. 1-11 ha

⁴⁹ «Wir geben ihm das Zeugniß, daß er nicht mit fremden Augen sein Original angeblickt habe, sondern mit eigenen. Kein einziges Hülfsmittel hat er benutzt, aus keiner früheren Übersetzung geborgt; keinen Commentar, noch die Arbeit eines früheren Denkers, keine lateinische Version, kein Lexicon; keine Grammatik hat er vor Augen gehabt. Es findet sich keine Spur, daß er die Brunkische Ausgabe auch nur gekannt habe. Was er gutes hat, ist sein unentziehbares Eigenthum. Dagegen haben seine Vorgänger für die an ihnen bewiesene Geringschätzung den Trost, daß sie keine seiner zeihreichen Verirrungen verantworten dürfen» (*SLA VII/4*: 98, rr. 60-69).

mostrato, credo, come vi sia una coerenza interna, terminologica e interpretativa, in tutta la traduzione.

Christian Sinn
(St. Gallen)

*Hölderlins «Antigonä»: Übersetzung als Kulturrevolution
Philologische Anmerkungen zum Verhältnis
von Musik und Politik bei Hölderlin*

ABSTRACT. Music (in the Attic sense of *musiké*) and politics are intimately connected in Hölderlin's thinking. *Musiké* organises the rhythm of ideas («Rhythmus der Vorstellungen») in the tragedies of Sophocles by integrating the different competencies of humans. Nevertheless, Hölderlin's translation of Sophocles aims not at a rewriting of *musiké* to compensate for the deficits of the French Revolution (cf. Herder, Schiller or Hegel). Rather, he acknowledges the fact that an open society consists in a permanent struggle for translation. Even this society is not to be abstracted from the concrete "musical", i.e. metric and prosodic, features of translation. The paper focuses on Hölderlin's use of polymetric features in anticipation of a society that will no longer be "narratable".

Gar die Wörtlichkeit hinsichtlich der Syntax wirft jede
Sinneswiedergabe vollends über den Haufen [...].¹

Wer sich mit den Sophokles-Übersetzungen Hölderlins beschäftigen will, hat mit einer ganzen Reihe von z.T. fundamentalen Problemen zu kämpfen. Da sind zuerst die Wirrnisse der Wirkungsgeschichte zu durchdringen, die dazu führten, dass diese Übersetzungen bereits vom Beginn ihres Erscheinens an (1804) aufgrund einer Verleumdungskampagne der Weimarer Kulturpolitik² vergessen wurden. Die dann erst im 20. Jahrhun-

¹ Walter Benjamin: Gesammelte Schriften. Unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Scholem hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Bd. IV/1. Hrsg. von Tillmann Rexroth. Frankfurt/M. 1991: 17.

² Vgl. hierzu die eindringliche Studie von Marco Castellari: Hölderlin und das Theater. Produktion – Rezeption – Transformation. Berlin 2018. Mit Castellari teilt mein Beitrag

dert von Künstlern wie Eugen Wittmann oder Stefan George, vor allem aber von Germanisten wie Max Kommerell und Norbert von Hellingrath, nicht zuletzt auch von der Philosophie Martin Heideggers vollzogene Inanspruchnahme Hölderlins als Symbol der Antimoderne schlechthin³ führte zwar auch zur Wiederentdeckung der Sophokles-Übersetzungen in der NS-Zeit, hier v.a. durch die Inszenierungen Paul Smolnys⁴. Aber diese «Annexion Hölderlins»⁵ führte zum nochmaligen Vergessen der Tatsache, dass die Sophokles-Übersetzungen Hölderlins alles andere als anti-modern sind und sich gerade nicht jener archaischen Musik fügen wollen, für die sie Carl Orff in Anspruch nahm.

Zweitens wimmeln Hölderlins Sophokles-Übersetzungen von Fehlern ganz unterschiedlicher Art:

1. die Übernahme von Fehlern aus der Brubachiana, 2. eine allerdings schwer genau bestimmbare eingeschränkte Griechischkenntnis Hölderlins, 3. bewusste Veränderungen des Textes in poetischer Absicht. Diese drei Faktoren sind nicht sauber gegeneinander abgrenzbar.⁶

Drittens handelt es sich bei den bewussten «Veränderungen des Textes in poetischer Absicht» um eine neue metrische Konzeption, die sich nicht kausal aus vergangenen Metriken herleiten lässt. Hölderlins polymetrische Strukturen sind kein Echo der Antike. Eher ist es umgekehrt: Durch seine Übersetzungen werden uralte lyrische Traditionen erst hörbar.

erstens die These, dass die Dramenübersetzungen Hölderlins keine Lesedramen, sondern ein umfangreiches Bühnenprojekt mit politischer Absicht sind. Zweitens ist er ebenso an einer Kritik des Rhythmus-Diskurses in der Hölderlinrezeption interessiert.

³ Ich verweise auf die maßgeblichen Arbeiten von Claudia Albert: *Deutsche Klassiker im Nationalsozialismus. Schiller – Kleist – Hölderlin*. Stuttgart; Weimar 1994 und Gerhard Kaiser: *Grenzverwirrungen. Literaturwissenschaft im Nationalsozialismus*. Berlin 2008.

⁴ Vgl. Castellari (wie Anm. 2): 274.

⁵ Gerhard Kurz: *Hölderlin 1943*. In: *Hölderlin und Nürtingen*. Hrsg. von Peter Härtling und Gerhard Kurz. Stuttgart 1994: 103-128; hier 112. [Der Ausdruck «Annexion Hölderlins» geht ursprünglich auf Anna Seghers zurück].

⁶ Hellmut Flashar: *Hölderlins Sophokles-Übersetzungen auf der Bühne*. In: «Hölderlin-Jahrbuch» 37.2010-11: 9-29; hier 9f.

Viertens erheben Hölderlins *Anmerkungen* zu diesen Übersetzungen zugleich einen metalogischen⁷ Geltungsanspruch gegenüber der damals neuesten Philosophie der Zeit:

[Die Regel der *Antigonä*] ist eine der verschiedenen Successionen, in denen sich Vorstellung und Empfindung und Raisonement, nach poetischer Logik, entwickelt. So wie nemlich immer die Philosophie nur ein Vermögen der Seele behandelt, so daß die Darstellung dieses Einen Vermögens ein Ganzes macht, und das bloße Zusammenhängen der Glieder dieses Einen Vermögens Logik genannt wird; so behandelt die Poësie die verschiedenen Vermögen des Menschen, so daß die Darstellung dieser verschiedenen Vermögen ein Ganzes macht, und das Zusammenhängen der selbstständigeren Theile der verschiedenen Vermögen der Rhythmus, im höhern Sinne, oder das kalkulable Gesetz genannt werden kann.⁸

Wenn die Übersetzung den Geltungsbereich der Sprache im engeren Sinne verlässt und sich gleichwohl qua Metrik in erster Linie an die Philosophie, in der Folge auch an die Theologie adressiert, so ist das zweifellos nicht trivial: Die Philosophie läuft Gefahr, jene Wirklichkeit des Menschen zu verfehlen, die für Hölderlin durch den Begriff der Religion durchaus positiv besetzt ist, nämlich die vor- und unbegriffliche Erfahrung der Einheit der drei Seelenvermögen Empfindung (*aisthesis*), Vorstellung (*imaginatio*) und Raisonement (*ratio*). Diese Erfahrung ist nur als konkrete sinnliche Sprach- und Klanggestalt präsent, von der besonders die Philosophie abstrahiert, indem sie Logik auf die interne Strukturierung des «Räsonnements» beschränkt und damit Vorstellung und Empfindung ausblendet. Der erweiterte Logikbegriff Hölderlins geht demgegenüber auf den alten Sinn von

⁷ Unter «Metalogik» verstehe ich die konsequente Anwendung einer wissenschaftlichen Methode auf sich selbst, d.h. Rekursivität als Entdeckungsprozess, dessen potentiell unendlicher Selbstbezug freilich überfordern kann.

⁸ Friedrich Hölderlin: Sämtliche Werke und Briefe in drei Bänden. Bd. II: Hyperion. Empedokles. Aufsätze. Übersetzungen. Hrsg. von Jochen Schmidt in Zusammenarbeit mit Katharina Grätz. Frankfurt/M. 2008 (künftig zitiert als *KA II* mit Seiten- und Zeilenangabe, hier: *KA II*: 913, 7-18).

Logik als Zusammenhang von Teilen eines Systems zu ihrem Ganzen zurück und zielt auf die Berücksichtigung des ganzen Menschen als Einheit ästhetischer, imaginativer und rationaler Kompetenzen.

So rational diese Rekonstruktion der Poetik Hölderlins auch klingt, – und in der Tat kritisierte ja Hölderlin in den *Anmerkungen zum Ödipus*, dass es der modernen Poesie «besonders an der Schule und am Handwerksmäßigen fehle»⁹ – nicht nur der von Hölderlin gewählte Ausdruck «Rhythmus»¹⁰ entzieht sich solcher Verständlichkeit. Seine Poetik erklärt nicht den dichterischen Akt selbst, die Invention eines plötzlich erscheinenden Klangbildes, das aufgrund mehrerer Bezugsmöglichkeiten die Verständlichkeit erschwert, aber gerade dadurch viel zu denken gibt.

Eben dies, die potentielle Rationalität von Unverständlichkeit, gilt es im Folgenden zu erweisen. Um dieses Problem philosophisch zu erhellen, muss man zu einer Rhetorik der Klänge gelangen. Ich verstehe darunter das Studium der Art und Weise, wie metrisch regulierte Klänge weniger im individuellen Bewusstsein auftauchen als das soziale Bewusstsein selbst bil-

⁹ KA II: 849, 12f.

¹⁰ Gegenüber der mit Bettina von Arnim beginnenden, über Dilthey bis zu Heidegger reichenden euphorischen wie hochproblematischen Rezeption von Rhythmus als «Rhythmus des Lebens», die unter «Rhythmus» ein unterhalb der Wahrnehmungsschwelle liegendes, unbewusst idealisierendes Phänomen versteht, sei an den v.a. Nietzsche noch präsenten Zusammenhang von Rhythmus und Rhetorik erinnert, nach dem Rhythmus ein menschlich intendiertes, ästhetisches Gestaltungsprinzip ist (vgl. Erwin Arndt und Harald Fricke in: *Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte*. Hrsg. von Jan-Dirk Müller u.a. Bd. III. Berlin 2003: 301-304). So wird denn auch in den Wörterbüchern der Zeit unter dem Lemma zu *Rhythmus* ganz selbstverständlich «die Proportion betreffend» verstanden (Immanuel Johann Gerhard Scheller: *Ausführliches und möglichst vollständiges deutsch-lateinisches Lexikon oder Wörterbuch zur Übung in der lateinischen Sprache in zwey Bänden*. 3. A. Leipzig 1805: Sp. 9488). In diesem Sinne als ästhetisches Gestaltungsmittel ist das Wort auch im *Deutschen Wörterbuch* von Jacob und Wilhelm Grimm, Leipzig 1889 dann zu finden, wenn es der Erklärung deutscher Worte dient. Leitend ist dabei die auf ein in sich gegliederter Regelkomplex der Rhetorik von *ars poetica*, *ars dictaminis* und *ars rhythmica*. Als Teil der *actio* ist der Rhythmus von grösster Bedeutung für die Tragödie. Das Zusammenspiel dieser über die lateinischen Poetiken vermittelten Tradition mit dem spezifischen Sinn des antiken Rhythmus wird unten weiter erörtert.

den. Das 18. Jahrhundert stellt hierfür Theorien bereit, die Musik nach dem Vorbild der antiken *musiké*, d.h. als Gesang, Instrumentalspiel, Tanz und Poesie umgreifende Form, als *pharmakon* verstanden, mittels tiefer psychischer Wirkungen gegen intellektuelle Routinen anzugehen und eben dadurch zum Denken im eigentlichen Sinne zu kommen¹¹.

Das ganze Paradox der Hölderlin'schen Poetik ist darin enthalten, dass in seinen Übersetzungen durch sehr abseitig scheinende Bilder und Wort- und Satzstellungen gerade jene «Vermögen der Seele» konzentriert in Erscheinung treten, die in den *Anmerkungen* rational deduziert werden. Der performative Widerspruch zwischen der Praxis der Übersetzungen und der Theorie der *Anmerkungen* ist philosophisch ausgesprochen produktiv und zielt auf weit mehr als die in Kants §9 der *Kritik der Urteilkraft* eingestandene Lust an der Harmonie der Erkenntniskräfte von Einbildungskraft und Verstand. Denn Kants rationale Herleitung ästhetischer Lust erklärt nicht die transsubjektive Geltung der durch die soziale Einbildungskraft generierten Bilder¹².

Die Rhetorik allein und nicht die Philosophie oder gar Phänomenologie berücksichtigt, dass Verbindlichkeit nicht durch Begriffe deduzierbar ist oder in einem individuellen Bewusstsein liegt, sondern in der sozialen Einbildungskraft gründet. Nur die Rhetorik, im Blumenberg'schen Sinne als Theorie, kann uns dazu verhelfen, die Transsubjektivität dichterischer Rede und ihre Kraft wiederherzustellen. Objektiver Anhaltspunkt im Falle Hölderlins ist seine komplexe Inszenierung verschiedener Metren. Die stu-

¹¹ Wesentlich ist hier Wilhelm Heine, vgl. Ulrich Gaier: Neubegründung der Lyrik auf Heines Musiktheorie. In: «Hölderlin-Jahrbuch» 31.1998-1999: 129-138. Die gemeinsamen Gespräche zwischen Hölderlin und Heine zwischen Juli bis Oktober 1796 brachten Hölderlin zwar endgültig von der Reimdichtung ab. Gleichwohl geht er in seinen späteren Dichtungen und Übersetzungen nicht mehr vom Paradigma der Abbildung von Affekten durch freimetrische Formen aus wie noch in seinen früheren Maulbronner Adaptionen von Klopstocks Metrik oder wie in seinen darauffolgenden Adaptionen von Heines *Hildegard von Hohenstaufen*.

¹² Lothar Borneo: Topik. Zur Struktur der gesellschaftlichen Einbildungskraft. Frankfurt/M. 1976.

pende Arbeit von Boris Previšić¹³ belegt u.a. die paradoxe Existenz abwesender Anwesenheit griechischer Metrik im Rekurs auf die gleichfalls beeindruckenden Arbeiten von Thrasybulos Georgiades:

Der griechische Rhythmus entsteht also nicht durch Unterteilung oder Multiplikation, nicht nach einem abstrakten Takt-Gesetz, sondern durch Addition, durch verschiedenartige Zusammenstellungen der zwei von Anfang an konkret gegebenen, festen Bausteine, der Kürze und der Länge. Dieses rhythmische Prinzip aber ist der Dynamik der Takt-Rhythmik denkbar entgegengesetzt. Der durch bloße Addition entstehende und locker zusammengefügte griechische Rhythmus ist statisch. [...] Man kann den Rhythmus nicht überfliegen, sondern muss fest auf dem Boden bleiben. Ja, man muss am Boden kleben und jede Wendung so mitvollziehen, wie sie auftaucht.¹⁴

Der entscheidende philologische Punkt, auf den nun Previšić abhebt, ist die genetische Entwicklung, in der Hölderlin im Vollzug seiner Übersetzung die scheinbar unproblematische sinnliche Präsenz der griechischen Tradition mit den abstrakten Schemata abendländischer Polyphonie überschreibt. Die Denkfigur von Übersetzung in Termini von "Original" und "Quelle" löst sich in den Überarbeitungsstufen auf und wird einem Prozess von Erinnern und Vergessen ausgesetzt. Das Vergessen, so Wolfram Groddeck an anderer Stelle¹⁵, ist bei Hölderlin im Kontext einer selbstreflexiven Rhetorik zu sehen, die erst im Vergessen den Tableaukalkül neuer Rede erzeugt: Die Gültigkeit eines neuen Argumentes wird im Unterschied zur klassischen Logik nicht bewiesen, sondern seine Ungültigkeit wird widerlegt und dies ist logik- wie rhetorikgeschichtlich¹⁶ dort der Fall, wo die *memoria*

¹³ Boris Previšić: Hölderlins Rhythmus. Ein Handbuch. Frankfurt/M. 2008.

¹⁴ Thrasybulos Georgiades: Musik und Rhythmus bei den Griechen – Zum Ursprung der abendländischen Musik. Hamburg 1958: 79.

¹⁵ Wolfram Groddeck: Reden über Rhetorik: Zu einer Stilistik des Lesens. Basel 1995, v.a. 11.

¹⁶ Paolo Rossi: Logic and the Art of memory. The Quest for a Universal Language. Translated with an introduction by Stephen Clucas. London 2006. Eine Aufarbeitung der Logikgeschichte des 18. Jahrhunderts, die v.a. gegenüber dem Neuhegelianismus die innovativen Leistungen von Hölderlin, Novalis, Friedrich Schlegel nicht zuletzt durch Rekurs

weiß, dass sie als Mnemotechnik seit Simonides selbst auf einer Katastrophe gründet¹⁷. Dieser memoriale Kontext ist im Falle der *Antigonä* im Kampf um das Gedenken eines Toten gegeben: Weil von Antigone selbst dieser Kampf gegen das staatlich verhängte und sanktionierte Bestattungsverbot ihres Bruders nicht siegreich geführt werden kann, muss er vor allem dem Medium der Schrift so anvertraut werden, dass er zugleich des Denkens würdig ist. Dies eben leisten dann die *Anmerkungen zur Antigonä*, die auch angesichts der späteren philologischen Anmerkungen der Hölderlin-Forschung zu diesen *Anmerkungen* begriffsanalytisch gesehen problematische Rezeptionsofferten erzeugen, denn der Einbruch des Politischen ins Private¹⁸ verbindet sich in den *Anmerkungen* und den Anmerkungen zu den *Anmerkungen* so, dass das politisch zu Erinnernde, Widerstand gegen un gerechte Staatsgewalt, mit ihrer musikalisch-poetischen Figurierung zur theoretischen Einheit verschmilzt.

Was also zunächst einmal eine eher peripher anmutende Frage nach der richtigen Übersetzung im noch fluktuierenden Prozess deutscher Metrik zu sein scheint, die sich durch Klopstock, Heinse und dann Moritz zu einer begrifflich komplexen Theorie deutscher Prosodie weiterentwickelt, erweist sich bei näherem Hinsehen als Modellbildung kollektiver Erinnerungspolitik im rhetorischen Kontext ostentativer Aufmerksamkeitsherstellung, in denen die Metren die Schemata sind, «in denen sich Zustände von Kraft und Spannung artikulieren»¹⁹ und von der *aisthesis* aus über die *imaginatio* die *ratio* und *vice versa* nach dem Prinzip einer gleichursprünglich gedachten Wechselwirkung bestimmen.

Diese Kopplungen von Kraft, Metrik, Laut und Bedeutung sind für ein

auf die historischen Notationssysteme geltend machen könnte, ist gleichwohl immer noch Desiderat, – weder die Logiker noch die Historiker scheinen daran interessiert zu sein.

¹⁷ Cic.: *De or.* II: 350-360.

¹⁸ Vgl. George Steiner: *Die Antigonen. Geschichte und Gegenwart eines Mythos*. München 1990 (Oxford 1984): 24.

¹⁹ Ulrich Gaier: *Aufmerksamkeitsebenen: Hintergrundstudien zum Lehrgang*. In: Ders.: *Hölderlin-Studien*. Hrsg. von Sabine Doering und Valérie Lawitschka. Tübingen 2014: 211-264; hier 221.

rhetorisches Verständnis der Dichtkunst grundlegend. Nach Castellaris «recht betrüblichen Bericht»²⁰ über die vergangenen Verleumdungen Hölderlins scheinen nun im 21. Jahrhundert endlich intellektuelle Untersuchungen möglich zu sein, die dem höheren Rhythmus Hölderlins gerechter werden als zuvor.

Das durch Heidegger inaugurierte dumpfe Nacherleben angeblich organischen Seins weicht rationalen Rekonstruktionen, die entscheidende Hinweise zur Textgenese geben und die Schreibweise Hölderlins als kulturpolitischen Akt wahrnehmen. So entwickelt Hölderlin in den Handschriften seiner Übersetzungen zwar durch Taktstriche regulierte Schemata, die auf die Opitz'schen Regulierungen nach dem deutschen Akzentgesetz zurückgehen. Die in einer ersten Schreibphase mimetisch nachgebildete griechische Metrik wird durch diese Schemata neu geordnet. Vorderhand scheint Hölderlin damit hinter Klopstock, aber auch Heinse zurückfallen. Er sprengt damit jedoch die Definitionen sowohl griechischer wie deutscher Metrik. Denn die Taktstriche sind nicht horizontal zu lesen, sondern vertikal: Sie dienen der Organisation jener Polyphonie, durch die sich die abendländische Musik im 14. Jahrhundert gegenüber allen anderen Kulturen profilierte und die Frage beantwortete, wie die Sukzession von Zeichen (Paradigma, Melodie) in Simultaneität (Syntagma, Harmonie) überführt werden kann. Hölderlins Übersetzung ist polyphon unter metalogischem Aspekt: Sie überführt die additive Zeitauffassung der Antike als Paradigma in das Syntagma der divisiven Zeitauffassung der Moderne²¹ und überfordert damit von vornherein die Rezeption. Gleichwohl ist ein solches Verfahren rational organisiert wie die alte Polyphonie.

Hölderlins *Antigonä* erzeugt qua Übersetzung von Metren in Zeitauffassungen eine temporale Phantasmagorie, die im Sinne des platonischen *Theaitetos* Schwindel als Beginn des Philosophierens erzeugt. Sie nimmt in der ersten Schreibphase Anleihen bei der griechischen, d.h. sukzessiv-additiv bestimmten Metrik und bezieht diese dann in der zweiten Schreibphase

²⁰ Castellari (wie Anm. 2): 71.

²¹ Vgl. Previšić (wie Anm. 8): 26.

auf ein durch Simultaneität organisiertes Zeichenmodell, von dem aus schließlich in einer dritten Schreibphase das “konkrete” Gedicht hergestellt wird.

Diese Erkenntnisse der neueren Hölderlin-Philologie berechtigen nicht nur zu einer “rhetorischen” Lesart Hölderlins, sie führen zu Hölderlins mehrdimensionaler Auffassung von Wahrnehmung hin, die von einem eindimensionalen klassizistischen Standpunkt aus wiederum als “wahnsinnig” bewertet werden musste:

[...] es bleibt dem Leser überlassen, zu diviniren, ob mit Herrn *H.* seit kurzem eine Metamorphose vorgegangen sey, oder ob er durch eine verschleyerte Satyre auf den verderbten Geschmack des Publicums habe wirken wollen. Schon das Sylbenmaass dieser Übersetzung ist durch die gänzliche Charakterlosigkeit auffallend. Statt des tragischen Senars findet man hier vierfüssige, fünffüssige und sechsfüssige Jamben mit männlichen und weiblichem Ausgange, nebst allen möglichen Variationen verschiedenartiger Bewegungen [...].²²

Hölderlins Übersetzungen stellten nicht nur den klassizistischen Gelehrten diskurs und den eng geschlossenen Weimarer Kreis in Frage, sie subvertierten die allgemeine, von Hegel etablierte unheilvolle, weil letztlich antisemitische Differenz zwischen den Kulturmodellen «Athen und Jerusalem»²³. Dadurch sank der philologische Kurswert der Übersetzungen Hölderlins im 18. Jahrhundert, während ihr philosophischer gegenwärtig eine Hausse verspricht, wenn sie als unentbehrlich für das Denken erachtet werden.

Denn v.a. Übersetzungen belegen, dass nicht nur mit, sondern in der Sprache selbst jene energetischen Klangpotenziale gegeben sind, die sich zu einem «System geistiger Kräfte» so weiterentwickeln, «das aus eigener Energie und oft mit einer sonderbaren Ideosynkrasie Erinnerungen aufruft und

²² Heinrich Voß d.J.: Alte Literatur. In: «Jenaische Allgemeine Literatur-Zeitung» 255-257, 24.-26. Oktober 1804: 161-183; hier 162.

²³ Gerhard Kurz: Athen und Jerusalem. Die Konkurrenz zweier Kulturmodelle im 18. Jahrhundert. In: Ästhetische und religiöse Erfahrungen der Jahrhundertwenden. Hrsg. von Wolfgang Braungart u.a. Paderborn 1997: 83-96.

[...] Ideen bindet»²⁴. Obwohl Hölderlin doch eine Theorie der Tragödie zu entwerfen verspricht, spitzt an dieser Stelle seiner *Anmerkungen zur Antigonä* den ersten Schritt der Rhetorik, die *inventio*, – wie man zu neuen Vorstellungen kommt –, mit ihren letzten Schritten, *memoria* und *actio*, – wie man diese Vorstellungen erinnert und umsetzt –, zu einer System- und Wissenschaftstheorie *avant la lettre* zu: Das «System geistiger Kräfte» ist wesentlich rhetorisch organisiert.

Darum also stellen Übersetzungen auch theoretische wie rhetorische Probleme wie dies nicht zuletzt Walter Benjamin²⁵ in seiner a-, aber nicht antisystematischen Übersetzungstheorie in *Die Aufgabe des Übersetzers* belegt. Wie Hölderlin macht er Metrik als kulturpoetische Denkfigur stark, als nicht auf die Deskription interner Strukturen von Sprachen und Kulturen beschränkten Begriffskomplex, sondern als auf dem rhetorischen Begriff der *gradatio* aufruhende, sich ihrer Ambivalenz immer bewusste Kulturrevolution im Rückgriff auf vergangene Texte: «In ihnen [den Sophokles-Übersetzungen Hölderlins] stürzt der Sinn von Abgrund zu Abgrund, bis er droht, in bodenlosen Sprachtiefen sich zu verlieren»²⁶. Benjamin inszeniert seine Theorie der Übersetzung durch eine *gradatio* zwischen den Extremen der haltlosen Sophokles-Übersetzungen Hölderlins und der Interlinearversion des heiligen Textes als «Urbild oder Ideal aller Übersetzung»²⁷. Er unterstreicht damit seine Auffassung, dass Übersetzungen immer schon Verunreinigungen des Heiligen sind, Brüche in jener symbolischen Ordnung des rationalen Diskurses, die Hölderlin in seinen *Anmerkungen* weniger hinter sich denn hinter Hegels Auffassung von der Tragödie als Absolutum gelassen hat:

Denn vaterländische Umkehr ist die aller Vorstellungsarten und Formen. Eine gänzliche Umkehr in diesen ist aber, so wie überhaupt

²⁴ Johann Gottfried Herder: Ideen zu einer Philosophie der Geschichte der Menschheit. In: Ders.: Werke. Hrsg. von Martin Bollacher u.a. Frankfurt/M. 1989. Bd. VI: 182.

²⁵ Vgl. Patrick Primavesi: Hölderlins «Sophokles-Übersetzungen» zwischen Theater und Film. In: «Hölderlin-Jahrbuch» 37.2010/11: 88-109.

²⁶ Benjamin (wie Anm. 1): 21.

²⁷ Benjamin (wie Anm. 1): 21.

gänzliche Umkehr, ohne allen Halt, dem Menschen, als erkennendem Wesen unerlaubt.²⁸

Im Versuch der selbstreferentiellen Erfassung der Brüche im Denken des Absoluten vermittelt Hölderlin in den *Anmerkungen* eine indirekte, humanverträgliche Darstellung der *Antigonä*, die als Performanz nur haltlose Gewalt sein könnte. Die *Anmerkungen* versuchen in einem dreifachen *periodus* durch Komposition, tragisches Geschehen und Reflexion des Darstellungsmodus der Philosophie angesichts der Gewalt eine Stimme zu verleihen. Freilich ruht diese Philosophie auf pluraler Textualität auf, von der aus die Gewalt abduziert und damit zumindest methodisch gesehen kontrolliert werden kann. Das “Unerlaubte”, d.h. die Unmöglichkeit für Menschen, «ohne allen Halb» leben zu können, erklärt so im Nachhinein noch die Rezeption in der NS-Zeit.

Entscheidend nun ist, dass diese derart die Rezeption überfordernde Haltlosigkeit jedoch nicht als Plötzlichkeit inszeniert wird, sondern als Spiel beginnt, das nicht um des Spieles selbst willen fortgeführt wird, sondern im Kampf um eine radikaldemokratische Auffassung in tödlichem Ernst endet. Wer am Anfang noch über die schwäbische Umlautung der *Antigonä* und die unbeholfen scheinende Übersetzung «Was ist’s, du scheinst ein rotes Wort zu färben»²⁹ spotten zu können meinte, wird am Ende wie Kreon wünschen, nicht mehr den anderen Tag schauen zu müssen. Der Grund hierfür ist:

Die Gruppierung solcher Personen, ist, wie in der *Antigonä*, mit einem Kampfspiele von Läufern zu vergleichen, wo der, welcher zuerst schwer Othem holt, und sich am Gegner stößt, verloren hat, da man das Ringen im Oedipus mit einem Faustkampf, das im Ajax mit einem Fechtspiele vergleichen kann. Die Vernunftform, die hier tragisch sich bildet, ist politisch und zwar republikanisch [...].³⁰

Was Hölderlin als «Rhythmus im höhern Sinne, oder das kalkulable Ge-

²⁸ KA II: 919, 27-31.

²⁹ KA II: 861, 21.

³⁰ KA II: 920, 20-25.

setz»³¹ umschreibt, sein Plädoyer für eine musikalische Poesie in agonaler Absicht, hat einen doppelten Skopus: Es geht ihm erstens um Musik als Modell einer Metalogik, lässt sich doch die ganze Existenz des Menschen nicht durch ein abstrahierendes Denken erfassen, das sich als intellektuell redliches seine Kontingenz eingestehen müsste.

Zweitens kann aber die gegenüber dem Weimarer Klassizismus intendierte Sprengung allzu enger Gesellschaftskreise nicht selbst restriktiv vorgehen, wenn sie theoretisch konsistent bleiben will. Hölderlin funktionalisiert deshalb Übersetzung als Kulturrevolution, setzt aber auf die Musik als Modell, weil im fortwährenden Kampf um die Übersetzung verschiedenster Kultur- und Lebensmodelle die Gleichzeitigkeit unterschiedlicher Kontexte nicht mehr philosophisch aufgelöst werden kann. Vielmehr muss eine Debatte darüber entstehen, welchen metrischen und prosodischen Mustern Gesellschaften in ihren Übersetzungen kultureller Semantiken folgen. Übersetzung ist eben nicht (nur) eine Frage von Algorithmen, sondern angemessener Kontextzuweisungen³², in der das Metrum zugleich den Ton angibt.

Das gilt nicht nur schon für einfache Hörerfahrungen, die jedem Sekundarschüler via Rap und Hip-Hop zugänglich sind. Innerhalb der klassischen Philologie selbst vollzogen sich unreflektierte Erfahrungen, wie Metren so Wurzeln in uns schlagen, dass wir zum Eindruck gelangen, wir selbst hätten das dichterische, wesentlich auf Klang beruhende Bild als unser Seeleneigentum erschaffen:

V. 521 ist die äusserst fade Übersetzung des herrlichsten Verses “nicht mitzuhassen *pflēg ich*” verbessert und lautet jetzt: “nicht mitzuhassen, mitzulieben weiss ich nur” obschon auch diess [!] nicht befriedigt; wollten wir aber statt dessen “leb ich nur” oder “bin ich da” vorschlagen, so würde es auch nicht an gegründeten Ausstellungen fehlen.³³

³¹ KA II: 913, 18.

³² John R. Searle: Minds, Brains, and Programs. In: «The Behavioral and Brain Sciences» 1980/3: 417-457.

³³ Josef Merkel: Sophocles von J.J.C. Donner. In: «Zeitschrift für Altertumswissenschaft» 67.1844: Sp. 529-536; hier Sp. 531.

Der bei Merkel latent vorhandene sprachaufklärerische Impuls, dass verschiedene Übersetzungen jederzeit möglich sind³⁴, weicht hier der Norm eines klassizistischen Menschentums, das sich im metrischen Mechanismus, nämlich dem von Voß geforderten Senar erfüllt, der freilich gerade nicht “griechisch” zu nennen ist, sondern sich der lateinischen, v.a. neulateinischen Dramentradition des 17. Jahrhunderts verdankt.

Gegenüber dieser Tradition fällt Hölderlins Übersetzung von V. 521 metrisch unangenehm auf: «Aber gewiß. Zum Hasse nicht, zur Liebe bin ich»³⁵. Gleichwohl lässt Hölderlin Antigone nicht einfach zur Liebe da sein, sie wird durch unvollständige Syntax und Metrik zur Figur der Liebe selbst.

Die hier nur kurz gegebenen Beispiele zeigen nicht nur, dass Metrik mehr als nur das Abzählen betonter und unbetonter oder kurzer und langer Silben ist, sondern die Aktivierung vielfältigen Sinnes. Sie stellen die implizite Frage des Untertitels nach der nicht wirklich definierten signifikanten Position philologischer Anmerkungen. Die hier bis jetzt vollzogenen Anmerkungen zu philologischen Anmerkungen zu den *Anmerkungen zur Antigonä* scheinen Hegels Denunziation der Philologie als «bloßes Aggregat von Kenntnissen»³⁶ zu bestätigen, während sie die Möglichkeit ihrer systematischen Einheit durch eine «Selbstanschauung der Philologie über sich

³⁴ So sind die von Merkel angegebenen Varianten bei Donner selbst nachweisbar. Die Variante «leb ich nur» ist zumindest bei späteren Aufführungen der auf Donner zurückgehenden *Antigone* von Mendelssohn-Bartholdy *op.* 55 nachweisbar; «bin ich da» als wirkungsgeschichtlich das Gymnasium prägende Form beruht auf einer Überarbeitung des klassischen Philologen August Boeckh (Des Sophokles Antigone, griechisch und deutsch. Nebst zwei Abhandlungen über diese Tragödie im Ganzen und über einzelne Stellen derselben. Hrsg. von August Böckh. Berlin 1843: 23). Boeckh gesteht in seinem Kommentar redlicherweise ein: «aber so unvergleichlich schön auch dieser Vers ist, erscheint er doch mehr als eine *eristische* Wendung, *da* eben in jener Stelle der in den Tragikern so gewöhnliche Wortkampf der Parteien dargestellt ist» (155). Vgl. dagegen Solger: «Mitfeindin war ich nimmer, nur Mitliebende» (Des Sophocles Tragödien uebersetzt von Karl Wilhelm Ferdinand Solger. Erster Theil. Berlin 1808: 190).

³⁵ KA II: 879, 544.

³⁶ Georg Wilhelm Friedrich Hegel: Werke in zwanzig Bänden. Bde. VIII-X. Bd. VIII. Frankfurt/M. 1972: 61.

selbst»³⁷ zu bestreiten. Nun kann freilich gegen Hegel nicht nur eingewendet werden, dass der Mangel systematischer Einheit der Philologie und ihre Beschränkung auf bloße Anmerkungen nicht fach-, sondern wissenschaftsspezifisch zu werten ist, denn: «Der Wissenschaftsbegriff hat allerdings die Eigenschaft an sich, kein wissenschaftlicher Begriff zu sein»³⁸.

Die Komplexität des Wissenschaftsbegriffes ist vielmehr in Hölderlins Zeit für die Frage nach der rechten Übersetzung zentral. Während Friedrich August Wolfs Definition von Philologie noch als «Inbegriff der historischen und philosophischen Kenntnisse [...] durch welche wir die Nation, von der uns Werke übriggeblieben sind, aus diesen in aller möglichen Hinsicht kennenlernen»³⁹ geradezu als Gründungsurkunde für eine «moderne Kulturwissenschaft»⁴⁰ aufgefasst werden kann, überschreitet Friedrich Schlegel den Begriff eines nationalen Kanons und des ihm gleichwohl unterstellten transnationalen humanen und kulturwissenschaftlichen Wertes auf den Eigenwert philologischer Erkenntnis als einer erst noch zu entwickelnden Theorie des Lesens hin. Schlegel reagierte damit auf die empfindliche Schwäche der Wolf'schen Enzyklopädie, nicht erklären zu können, wie denn aus historischen Gegenständen der überzeitliche Geist des Altertums überhaupt operational erkannt werden kann.

Schlegels nicht-nationaler Begriff einer «Philosophie der Philologie» institutionalisierte sich über Schleiermacher vermittelt in Boeckhs wirkungsmächtiger *Encyclopädie und Methodenlehre der philologischen Wissenschaften* und

³⁷ Friedrich Schlegel: Notizen zur Philologie. In: Kritische Friedrich Schlegel-Ausgabe. Bd. XVI. Fragmente zur Poesie und Literatur. Mit Einleitung und Kommentar hrsg. von Hans Eichner. Paderborn 1981: 54.

³⁸ Manfred Riedel: Die Universalität der europäischen Wissenschaft als begriffs- und wissenschaftsgeschichtliches Problem. In: «Zeitschrift für allgemeine Wissenschaftstheorie» 10.1979/2: 270.

³⁹ F.A. Wolfs Encyclopädie der Philologie nach dessen Vorlesungen im Winterhalbjahre 1798-99. Hrsg. von S. M. Stockmann. Leipzig 1831: 24.

⁴⁰ Karlheinz Stierle: Altertumswissenschaftliche Hermeneutik und die Entstehung der Neuphilologie. In: Philologie und Hermeneutik im 19. Jahrhundert. Zur Geschichte und Methodologie der Geisteswissenschaften. Hrsg. von Hellmut Flashar u.a. Göttingen 1979: 260.

gab eine Antwort auf das durch Kant reflektierte Problem der Enzyklopädie als von Kunst und *ingenium* abhängig. In seiner *Ersten Fassung der Einleitung in die Kritik der Urteilskraft XI: Enzyklopädische Introduction der Kritik der Urteilskraft in das System der reinen Vernunft* betont Kant:

Eine enzyklopädische Einleitung aber setzt nicht etwa eine verwandte und zu der sich neu ankündigenden vorbereitende Lehre, sondern die Idee eines Systems voraus, welches durch jene [die Einleitung] allererst vollständig wird. Da nun ein solches nicht durch Aufraffen und Zusammenlesen des Mannigfaltigen, welches man auf dem Wege der Nachforschung gefunden hat, sondern nur alsdann, wenn man die subjektiven oder objektiven Quellen einer gewissen Art von Erkenntnissen vollständig anzugeben im Stande ist, durch den formalen Begriff eines Ganzen, der zugleich das Prinzip einer vollständigen Einteilung a priori in sich enthält, möglich ist, so kann man leicht begreifen, woher enzyklopädische Einleitungen, so nützlich sie auch wären, doch so wenig gewöhnlich sind.⁴¹

Wissenschaft in der Form eines enzyklopädischen Systems herzustellen, bedarf einer Synthesis von theoretischem und praktischem Wissen, die Kant durch die sich in der Denkform der inneren Zweckmäßigkeit realisierende teleologische Urteilskraft bezeichnet.

Hölderlins *Anmerkungen* versuchen hingegen eine metalogische Antwort am Leitfaden der Übersetzung. Sie wählen die Komplexität des Wissenschaftsbegriffes zu ihrem theoretischen Gegenstand, beziehen diesen jedoch, heute zunächst unverständlich, auf eine Theorie der Tragödie zurück, geht es doch um die Koordination der verschiedenen Vermögen des Menschen durch einen Rhythmus «im höhern Sinne»⁴², so dass zugleich gerechtes Handeln beschrieben und bewirkt wird.

Denn Gerechtigkeit besteht in der Koordination komplexer Ansprüche zwischen den Menschen, setzt aber hierzu bereits Individuen voraus, die ihren Frieden mit der ihnen stets drohenden Dreiuneinigkeit von Sinnlich-

⁴¹ Immanuel Kant: Kritik der Urteilskraft. Erste Einleitung. In: Ders.: Werke in zehn Bänden. Hrsg. von Wilhelm Weischedel. Bd. VIII. Darmstadt 1981: 220f.

⁴² KA II: 913, 17.

keit, Phantasie und Verstand gefunden haben. Dieser Frieden ist kein ewiger Frieden, sondern stets neu so herzustellen, dass ein je höherer Grad an Übereinstimmung der drei genannten Vermögen untereinander die Folge ist. Der Zusammenhang dieses sich erst temporal herstellenden «Rhythmus im höhern Sinne» kann im Kontext der Zeit durchaus “Logik” genannt werden. Der den Verstand umgreifende, d.h. Logik im engeren Sinne, metalogische Anspruch Hölderlins ist damit zwar alles andere als ein Irrationalismus. Gleichwohl dient sein Rekurs auf die Einheit der Seelenvermögen nicht wie bei Herder, Schiller oder Hegel auf ein *rewriting* von *musiké* als Kompensation der Defizite der Französischen Revolution, sondern führt die politische Revolution als Kulturrevolution, d.h. als radikalen Wechsel von Gewohnheiten im Denken, Fühlen und Handeln unter dem später missbrauchten Namen der «waterländischen Umkehr» fort.

Es zeigte sich, dass “Metrik” im Falle Hölderlins zwar intellektuelle Verdichtung bedeuten, im Falle von Voss aber auch mangelnde Sprachsensibilität illustrieren kann. “Metrik” ist mit anderen Worten ein unsicherer Indikator für die exakten Wissenschaften ebenso wie für Politik und Revolution, zu abhängig von allzu individuellen Variablen. Über den hier explizierten Leitbegriff des “Rhythmus” als eines politisch-philosophischen Steuerungsmediums, wie er im 18. Jahrhundert diskutiert wurde, können sich deshalb dann auch weitere Grundsatzfragen zu Genese und Struktur der Beschreibung moderner Gesellschaften ergeben. Ob freilich solchem Interesse auch ein Interesse von Politikern und Philosophen an der Dichtung und insbesondere an Hölderlin korrespondiert oder gar korrespondieren sollte, ist eine eher negativ zu beantwortende Frage, auch wenn die Annahme eines über Hölderlin hinausreichenden “kalkulablen” Gesetzes im Horizont des 18. Jahrhunderts immerhin Einsicht in Bedingungen und Vorgeschichte einer liberalen und toleranten Gesellschaft liefert.

Denn nicht alle Dichtungen, auch nicht jene Hölderlins können politisch oder philosophisch im Sinne der *Anmerkungen zur Antigona* genannt werden. Und auch wenn man zugesteht, dass Musik und Politik in der Antike zusammenkommen, so zeigt der weitere geschichtliche Verlauf, dass die durch Hegel diagnostizierten Brüche und Verwerfungen in der Moderne, gar die

durch die Systemtheorie beschriebene funktionale Ausdifferenzierung der Gesellschaft nicht durch Rückgriff auf vergangene Zeugnisse und ihre Fortschreibungen aufgehoben werden können. Dichtung ist dann zwar nicht mehr als Zeugnis vergangener ursprünglicher Existenzerfahrung einzuklagen, könnte aber immerhin noch als nicht vollständig wirksam gewordener Einspruch gegen gegenwärtig komplexitätsreduzierende Grenzziehungen eindimensionalen Denkens neu gelesen werden.

Unter diesem Aspekt konnten und sollten die nicht zuletzt historisch hochdifferenzierten Erkenntnisse der Hölderlin-Forschung weder erweitert, noch gar überboten werden. Es wird lediglich ausgehend von der exemplarischen Analyse zentraler philologischer Anmerkungen zu Hölderlins Sophokles-Übersetzungen weiter nach den historischen Voraussetzungen gegenwärtiger Gesellschaft gefragt, die für ihr weiteres Überleben unverzichtbar sind.

Hier soll abschließend wenigstens noch festgehalten werden, dass Kepler nicht nur thematisch, sondern vor allem methodisch deshalb für Hölderlin relevant zu sein scheint, weil jener Astronom mit Fiktionen arbeitete und Hilfskreise konstruierte, deren Differenz zum “realen” Orbit die elliptischen Bahnen von Himmelskörpern erst bestimmen ließ. Das ist im Hinblick auf die mögliche astronomische Grundlegung «exzentrischer Rapidität»⁴³ bei Hölderlin wesentlich. Denn politische Revolution war zwar seit je her mit der Idee eines durch den Umlauf der Himmelskörper bestimmten dynamischen Gleichgewichts verbunden. Aber erstens wurden erst durch Kepler astronomische Phänomene qua Konstruktion fiktional angenommener Größen im theoretischen Kontext einer *harmonia mundi* berechenbar. Und zweitens führte dies bei Hölderlin zur nicht unmittelbar einleuchtenden Strukturanalogie von Politik und Astronomie mit der Tragödie: «das Gleichgewicht wird folglich mehr sich gegen das Ende b) neigen, weil die erste Hälfte c) sich länger dehnt, das Gleichgewicht aber später vorkommt»⁴⁴.

⁴³ KA II: 850, 20.

⁴⁴ KA II: 914, 1-3.

Zugrunde liegt dieser Definition der Tragödie eine implizite, interdisziplinäre “Wissenschaftspoetik” Hölderlins, eine physikalische wie linguistische und politische Phänomene umgreifende Strukturwissenschaft, die wie bei Kepler als “Musik”, als Theorie polyphoner Zeichenrelationen verstanden werden kann. Man könnte einer solchen Theorie nun entgegenhalten, dass sie doch qua Konstruktion empirisch überprüfbare Prognosen für Bereiche angeben können müsste, die sich, allen voran die Politik, gegenüber der Astronomie aufgrund von Undeutlichkeit nach wie vor der Berechenbarkeit entziehen. Gerade darin liegt aber ihr Sinn: Im Hinweis darauf, dass alte politische Grenzziehungen nicht mehr funktionieren und neue Differenzierungen gesucht werden müssen. Bei Hölderlins Versuch, von der Berechenbarkeit alter Verhältnisse auf die Unberechenbarkeit neuer zu schließen, handelt es sich um eine Inversion von Keplers Methode, die Unberechenbarkeit bekannter Verhältnisse durch neue berechenbare in den Griff zu bekommen. Das gilt nun auch für Hölderlins Übersetzung als Kulturrevolution selbst: Sie könnte für die noch zu schreibenden unbekannteren Vorgeschichten der Moderne als bekannte Hilfslinie durchaus noch nützlich sein.

Denn der Möglichkeitsraum der eigenen Theoriebildung ist nie mit der durch ihn erst erschlossenen Realität selbst gleichzusetzen: Hölderlins vergangene Fiktion gibt gegenwärtig Anlass zur Einsicht, dass manche Probleme sich darum kaum noch lösen lassen, eben weil sie in ihrer Komplexität jetzt erst tatsächlich erkannt und anerkannt wurden. Dieses Problembewusstsein führt zu vieldimensionalem Sprechen und Schreiben, es wird jene Polymetrik als Grundlegung einer modernen liberalen Gesellschaft mobilisieren und fortschreiben, durch die sich die Übersetzung Hölderlins vor allen anderen Übersetzungen des Sophokles auszeichnet.

Bruno Duarte
(Lisbona)

Kentauren-Übersetzen *Hölderlins Schema von Begriff und Bild*

ABSTRACT. In the last of the *Pindar-Fragments*, a set of nine pieces translated by Friedrich Hölderlin around 1803-1805, the myth of the Centaurs as the symbol for violence and transgression is made to disintegrate and is replaced by an autonomous narrative depicting the birth of culture and civilization. In Hölderlin's commentary, "the concept of the Centaurs" is said to correspond to the "spirit of a river", upon which the text seeks to summon up the "image" underlying that same concept. This dynamics of concept and image leads one to fully reconsider the interplay between translation and interpretation.

Wenn wir einen Gegenstand auf dem Wege des Denkens im engeren Sinne aufgefaßt haben, so sind hier die relativ entgegengesetzten Merkmale die herrschenden, und durch diese Einzelheiten wird ein Begriff vom Gegenstande gedacht. Begriff und Bild sollen also dasselbe darstellen, aber sie thun es auf eine andre Weise. Theilen wir einem andern einen Begriff mit, so wird dies den Erfolg haben, daß er sucht, sich den Gegenstand auch als Bild darzustellen; aber er wird auch wissen, daß dies nicht dieselbe Thätigkeit ist. Es wird also das Bild immer gleichsam die stetige Darstellung des Gegenstandes, der Begriff die discrete Darstellung sein. Man geräth hier auf den Irrthum, daß man sich denkt, Begriff und Bild seien noch auf andre Weise verschieden, indem das Bild nur den Gegenstand darstelle, wie die organischen Eindrücke darin vereinzelt sind, der Begriff dagegen sei allgemein. Dies ist unrichtig; im Begriff kann eine mannichfache Abstufung gesetzt sein vom Allgemeinen und Besondern, aber das Bild ist derselben Abstufung fähig. Auf dieselbe Weise können wir den Begriff bis aufs Einzelne verfolgen, wie wir das Bild auf das ganz Allgemeine ausdehnen können.

Friedrich Schleiermacher, *Vorlesungen über die Dialektik*

Als letztes seiner *Pindarfragmente*, eine Reihe von neun Bruchstücken aus Pindar, die zwischen 1803 und 1805 entstanden sind, wählte Hölderlin Pindars Darstellung der Sage vom Kentauren Eurytion, der «auf [dem] Fest der Lapithen» im Haus des Königs Peirithoos, vom Wein «berauscht» und «rasend» geworden, sich der Braut Hippodameia näherte und damit «schändliche Greuel [...] begann» – so Homer in der *Odyssee* (XXI: 295ff.). Diese mythologische Szene von Streit und Gewalt – die sogenannte Kentauroma-

chie, die mit der Niederlage der Kentauern endete – wird von Hölderlin wie folgt betitelt, übersetzt und schließlich kommentiert:

Das Belebende.

Die männerbezwingende, nachdem
 Gelernet die Centauern
 Die Gewalt
 Des honigsüßen Weines, plözlich trieben
 Die weiße Milch mit Händen, den Tisch sie fort, von selbst,
 Und aus den silbernen Hörnern trinkend
 Bethörten sie sich.

Der Begriff von den Centauern ist wohl der vom Geiste eines Stromes, sofern der Bahn und Gränze macht, mit Gewalt, auf der ursprünglich pfadlosen aufwärtswachsenden Erde.

Sein Bild ist deswegen an Stellen der Natur, wo das Gestade reich an Felsen und Grotten ist, *besonders an Orten, wo ursprünglich der Strom die Kette der Gebirge verlassen* und ihre Richtung queer durchreißen mußte.

Centauern sind deswegen auch ursprünglich Lehrer der Naturwissenschaft, weil sich aus jenem Gesichtspuncte die Natur am besten einsehn läßt.

In solchen Gegenden muß' ursprünglich der Strom umirren, eh' er sich eine Bahn riß. Dadurch bildeten sich, wie an Teichen, feuchte Wiesen, und Höhlen in der Erde für säugende Thiere, und der Centauer war indessen wilder Hirte, dem Odysäischen Cyklops gleich; die Gewässer suchten sehndend ihre Richtung. Jemehr sich aber von seinen beiden Ufern das troknere fester bildete, und Richtung gewann durch festwurzelnde Bäume, und Gesträuche und den Weinstok, destomehr muß' auch der Strom, der seine Bewegung von der Gestalt des Ufers annahm, Richtung gewinnen, bis er, von seinem Ursprung an gedrängt, an einer Stelle durchbrach, wo die Berge, die ihn einschlossen, am leichtesten zusammenhiengen.

So lernten die Centauern *die Gewalt des honigsüßen Weins*, sie nahmen von dem festgebildeten, bäumereichen Ufer Bewegung und Richtung an, und warfen *die weiße Milch und den Tisch mit Händen weg*, die gestaltete Welle verdrängte die Ruhe des Teichs, auch die Lebensart am Ufer veränderte sich, der Überfall des Waldes, mit den Stürmen und den

sicheren Fürsten des Forsts regte das müßige Leben der Haide auf, das stagnierende Gewässer ward so lange zurückgestoßen, vom jäheren Ufer, *bis es Arme gewann*, und so mit eigener Richtung, von selbst *aus silbernen Hörnern trinkend*, sich Bahn machte, eine Bestimmung annahm.

Die Gesänge des Ossian besonders sind wahrhaftige Centaurengesänge, mit dem Stromgeist gesungen, und wie vom griechischen Chiron, der den Achill auch das Saitenspiel gelehrt.¹



Michelangelo, centaumachia [Zentaurenschlacht], 1492 ca.
(Bild von Saïlko, GFDL – Cc-by-sa-3.0)

Hölderlins Kommentar steht sichtlich in enger Beziehung zur narrativen Struktur seiner Übersetzung. Diese Tatsache allein zwingt jede philologische Untersuchung, die Präsenz des Übersetzers als Störung unmittelbar wahrzunehmen. Eine bloße Überprüfung des deutschen Textes auf semantische Entsprechung mit dem griechischen Original, wie sie etwa bei Hölderlins früheren *Pindarübertragungen* noch vorstellbar war², wird hier unmöglich, weil der Leser von Anfang an mit einer Metasprache konfrontiert

¹ *MA* II: 384.

² Die Hölderlin-Forschung hat sich wiederholt mit der Pindar-Rezeption des Dichters beschäftigt. Siehe z.B.: Maurice B. Benn: *Hölderlin and Pindar*. 'S-Gravenhage 1962; Dieter

ist, die über einfache Marginalien oder Randbemerkungen hinausgeht. Vielmehr handelt es sich um eine dichte, mehrschichtige Prosaschrift, die auf die Bestandteile der sieben Verse zurückgreift, um ihre Bedeutung und Reichweite bis ins Extreme auszudehnen.

Augenscheinlich bewirkt Hölderlin eine absichtsvolle Entstellung und völlige Umdeutung von Sinn und Inhalt des Mythos, dessen klassische Überlieferung ihm aller Wahrscheinlichkeit nach aus verschiedenen Quellen bekannt war, u.a. durch Ovids *Metamorphosen* (210ff.) und Homers *Ilias* (II: 742ff.).

Aus einer imaginierten, teilweise belegten Verwandtschaft und Gleichartigkeit der mythischen Gestalt der Kentauren mit der des Stromes als Sinnbild der Natur schreibt er Pindars Text so radikal um, dass daraus eine «kulturgeschichtliche Parabel»³ bzw. eine «kulturgeschichtliche Ätiologie» entsteht, die als Erzählung des «Übergang[s] von der Naturgeschichte zur Kulturgeschichte aus den geologischen Anzeichen und den Worten der Sprache»⁴ ihre eigenen Gesetze besitzt.

Der Übersetzer «turns the Pindar on its head, forcing it into new meaning»: Gerade das, was in der Originalfassung als die «eruption of the primitive side of the Centaurs» vorkommt, nämlich ihre Wildheit und zerstörerische Kraft, wird von Hölderlin als «a process of civilization»⁵ betrachtet und in eine plastisch komponierte Geschichte der Bewegung der Ströme umgeleitet, aus der am Ende fast spontan eine eigenartige Figuration des Gesanges entspringt, worin Kentaur und Strom wieder zusammengebunden erscheinen.

In der Forschung folgte dem detaillierten Vergleich von Pindars «wahre[r]» Gestaltung des Mythos mit ihrer Umformung durch Hölderlin

Bremer und Christiane Lehle: Zu Hölderlins Pindar-Übersetzung. Kritischer Rückblick und mögliche Perspektiven. In: Neue Wege zu Hölderlin. Hrsg. von Uwe Beyer. Würzburg 1994: 71-111; Albrecht Seifert: Hölderlin und Pindar. Eggingen 1998; Ders.: Untersuchungen zu Hölderlins Pindar-Rezeption. München 1982; Martin Vöhler: Pindarrezeptionen. Sechs Studien zum Wandel des Pindarverständnisses von Erasmus bis Herder. Heidelberg 2005.

³ Eva Koczisky: Mythenfiguren in Hölderlins Spätwerk. Würzburg 1997: 28.

⁴ Michael Franz: Pindarfragmente. In: Hölderlin-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Hrsg. von Johann Kreuzer. Stuttgart 2002: 267f.

⁵ Charlie Louth: Figures of Transition. Centaurs in Goethe and Hölderlin. In: «New Comparison» 27/28.2001: 57f.

eine Fokussierung auf weitere Einzelheiten derselben mit dem Ziel, sie letztendlich umfassend rechtfertigen und legitimieren zu können. Wie in einem Geduldspiel, worin jedes Vexierbild aus seiner Stellung im Satz herausgelesen werden muss, wurde jeder Bestandteil von Hölderlins Übersetzung und Kommentar einer sorgfältigen Sichtung unterzogen, die deren jeweilige kontextbezogene Funktion nicht aus den Augen verliert.

So wurde die im Fragment beschriebene Handlung aus einer vielschichtigen Symbolik herausgelöst, um die Inversion und Umwertung des Mythos zu verdeutlichen. Das Wegstoßen der Milch und Trinken des Weines «aus den silbernen Hörnern», das in Pindars Fragment das anarchische Unge-stüm der Kentauren darstellt, wird im Kommentar «auf das Bild der Stromlandschaft»⁶ übertragen, und darüber hinaus einer organischen Entwicklung der Kulturgeschichte eingeschrieben.

Den zahlreichen Erläuterungen von Hölderlins Vers- und Prosazeilen ist jedenfalls zu entnehmen, dass seine Behandlung der pindarischen Erzählung einer eigenartig verdrehten Logik des Nacherzählens untergeordnet ist. Dabei besteht die große Mehrheit dieser und ähnlicher Studien aus einer teils höchst minutiös zusammengesetzten, teils stark paraphrasierenden Ausrichtung des Nacherzählens selbst. Die sich ergebende Redundanz der Analyse, die entweder repetitiv oder kumulativ verfährt, ist nicht ohne Auswirkungen auf die Lesbarkeit wie auf die Sichtbarkeit von Hölderlins Text, d.h., auf seine unmittelbare Wahrnehmung. Denn als gemeinsamer Nenner für diese und andere hermeneutische Annäherungen an den Kontrast von Übersetzung und Kommentar steht eine Idee von Mittelbarkeit, die beinahe jede allgemeine Auslegung der *Pindarfragmente* durchzieht.

1. Sinn

Als «Hölderlins last major work»⁷ vor der sogenannten «Umnachtung», die sich von 1806 bis zu seinem Tod 1843 erstreckt, wurden die *Pindarfrag-*

⁶ Friedrich Beißner: Hölderlins Übersetzungen aus dem Griechischen. Stuttgart 1933: 44.

⁷ Jeremy Adler: Philosophical Archeology: Hölderlins «Pindar-Fragments». A translation with an interpretation. In: «Comparative Criticism» 6.1984: 32.

mente von der Forschung meistens entweder aus einer metaphysisch aufgeladenen oder einer subjektiv bzw. psychologisch bedingten Perspektive betrachtet. Als Anhaltspunkt bei der Orientierung galt unablässig, dass «der gesamte Komplex der *Pindarfragmente* und der zu ihnen gehörenden Kommentare [...] vom Gedanken des Gesetzes und des Rechts bestimmt» ist⁸.

In der Tat kehren diese und vergleichbare Begriffe dort nicht nur wieder, sondern sind allgegenwärtig: mindestens drei der Fragmente sprechen buchstäblich von Gesetz und Recht, während andere explizit Kategorien wie Verstand, Zucht, Wahrheit, Vaterland, Richtung, Ruhe, Setzung, Witterung, Klugheit, Hoffnung, Einfalt, oder Erziehung unterstreichen⁹.

Darauf hat die Forschung mit der herkömmlichen Beurteilung reagiert, die generell als Haupttopos der Interpretation von Hölderlins Spätwerk vorbehalten ist, nämlich die Begegnung des Menschen mit dem Göttlichen als intrinsische und radikale Erfahrung der Dichtung, deren Ausgang sowohl die objektive Zusammensetzung der lyrischen Dichtung als auch ihr subjektives Pendant bestimmt. Auf der Basis dieser Gegenwirkung steht eigentlich die theologisch-metaphysische Inszenierung von Aktion und Reaktion, d.h. der Zwiespalt zwischen der Gefahr des Übermaßes und dem Drang nach Begrenzung, die sich ad infinitum wiederholen und zu einer Art Schibboleth werden, das nicht aufzuhalten ist: Ekstase vs. Besonnenheit, Entgrenzung vs. Bändigung, Rausch vs. Zucht, Chaos vs. Ruhe, usw.

Dieselbe Dynamik zweier entgegengesetzter Pole wurde also in einem philologischen bzw. poetologischen Erzählfluss artikuliert und auf Hölderlins Gesinnung als Pindar-Übersetzer angewandt, in der Annahme, dass beide – Spätwerk und *Pindarfragmente* – die gleichen Gegensätze enthalten, und somit die gleiche Geschichte erzählen, nämlich den Mythos eines Dichters, der um 1803-1804, verfolgt von «schwere[n] Erschütterungen durch Wahnsinnsanfälle», sich vom «Bedürfnis nach Ruhe, Halt, Festigkeit sowie nach Selbstbewahrung, insbesondere nach Sicherung von Individualität, Identität und Kontinuität»¹⁰ führen lässt.

⁸ Jochen Schmidt: Hölderlins später Widerruf in den Oden «Chiron», «Blödigkeit» und «Ganymed». Tübingen 1978: 5.

⁹ *MA* II: 379-385.

¹⁰ *KA* II: 1293.

So wie die «späten Hymnen» als «Reflex der chaotischen Bedrohung» und der «tatsächlich innere[n] Gefährdung»¹¹ anzusehen wären, so stünden die *Pindarfragmente* als der Raum, worin «ein überaus gefährdeter Dichter [...] eine späte, nur noch als Programm mögliche Rettung»¹² versucht, indem er eine «reflektierend ausgleichende» Übersetzung herausstellt, die den «Ausgleich zwischen menschlicher und göttlicher Sphäre, in Gestalt von Gesetzlichkeit» evoziert und es erlaubt, seinem Kommentar die «Thematik der Mittelbarkeit»¹³ hinzuzufügen.

Auch allgemeinere Einschätzungen von Hölderlins Pindar-Rezeption heben die *Pindarfragmente* als eine «Preisgabe der Utopie» bzw. einen «Utopieverlust» hervor, als Konsequenz von Hölderlins «seelische[r]» Zerrütung»¹⁴, und beharren wiederum auf Begriffen wie Gesetz und Ruhe.

Es ist in der Tat plausibel, dass, mitten in einer «period of instability» und «at the end of his development towards an increasingly subjective view of Greek literature», Hölderlin sich Pindar zugewandt hätte, «because his fragments dealt with those concepts which were now of greatest importance to himself, above all those of Gesetz and Ruhe». Insofern als «he was concerned with survival in the destructive reunion of Natur and Kunst», zeigten beide, die *Pindarfragmente* und die späten Hymnen «the retreat from the union with the divine that had been the object of his longing»¹⁵. Die Frage bleibt aber, inwieweit eine solche Geschichte so abgerundet, ja unzerbrechlich erzählt und nacherzählt werden kann.

Belegstellen für eine solche Geschichte sind in Hölderlins Werk zahlreich. Oft liegt die Verbindung auf der Hand: Eine «Furcht vor Vernichtung durch den göttlichen Strahl» und das «Bewußtsein drohender Gefahr» neh-

¹¹ Schmidt: Hölderlins später Widerruf (wie Anm. 7): 6, 1f.

¹² Bernhard Böschstein: Göttliche Instanz und irdische Antwort in Hölderlins drei Übersetzungsmodellen. Pindar: Hymnen – Sophokles – Pindar: Fragmente. In: «Hölderlin-Jahrbuch» 29.1994-1995: 63.

¹³ Ebd.: 48.

¹⁴ Michael Theunissen: Pindar. Menschenlos und Wende der Zeit. München 2000: 972-980.

¹⁵ Robin B. Harrison: Hölderlin and Greek Literature. Oxford 1975: 287, 300-301.

men die Verknüpfung in den *Pindarfragmenten* von der «Pflege des Buchstaben» und der «guten Deutung von Bestehendem» vorweg¹⁶. Dazu kommen Hölderlins Aussagen über die Tätigkeit und das «Geschäft» des Übersetzens «als in fremden, aber festen und historischen Gesezen gebunden»¹⁷ sowie seine Insistenz auf dem Wert des «Handwerksmäßigen» in der Verfahrensart der «modernen Poësie»¹⁸; spürbar ist darin auch ein Verlangen nach Sicherheit, Festigkeit und Vermittlung.

Auch *Das Belebende* wurde anhand dieses Leitfadens gelesen. Das Wort «Richtung», das im Kommentar sechsmal vorkommt, sowie die Betonung auf Wörter wie «Bahn» und «Bestimmung» sind als Symptom für die allgemeine Tendenz der Fragmente nach Fassung, Begrenztheit und Bindung anzusehen. Die zweifache Natur des Kentauren als Tier und Mensch gibt das Einsatzzeichen für seine Wandlung, die parallel zu der Bewegung des Stromes verläuft: Aus einem nomadischen «wildem Hirten» wird er zum Kulturstifter («Lehrer der Naturwissenschaft»), wie aus der ungeformten («pfadlosen») Erde die Verfestigung einer Gestalt durch einen begrenzenden, ordnenden Eingriff («Bahn und Gränze») herrührt.

Ein Konsens besteht darüber, dass Hölderlins Kommentar eine «dialectique entre l'origine et la civilisation»¹⁹ vorbringt bzw. die geradlinige Umstellung von einem «mythischen Bild der Weltnacht» bis zur «Ausrichtung»²⁰ der Erdoberfläche bestätigt.

Es ist zwar die Rede von einem «spannungsgeladene[n] Wechselverhältnis»²¹ zwischen einer primitiven Naturgewalt und der Kulturgeschichte, wo-

¹⁶ Markus Fink: *Pindarfragmente. Neun Hölderlin-Deutungen*. Tübingen 1982: 36f., 131f.

¹⁷ *MA* II: 248.

¹⁸ Ebd.: 309.

¹⁹ Bernhard Böschstein: *Le renversement du texte. Hölderlin interprète de Pindare*. In: «Littérature» 99.1995: 60.

²⁰ Emil Staiger: *Hölderlin: Chiron*. In: «Trivium» 1.1943/4: 8f., 15. Siehe auch Wolfram Breger: *Hölderlins Kentauren. Ordnung und Chaos*. In: «Kulturrevolution» 6.1984: 59.

²¹ Heike Bartel: *Centaurengesänge. Friedrich Hölderlins Pindarfragmente*. Würzburg 2000: 170.

bei die Kentauren als «Grundlage» für den «Prozess der Kultivierung und Zivilisation» gekennzeichnet werden, die letztlich mit der Erscheinung von Chiron – als «gemeinsames Prinzip»²² von Wildheit und Weisheit – zu einer Art durchscheinenden Erfüllung kommen. Dementsprechend wird die «Figur des Kentauren» aufgrund ihrer Doppelzügigkeit und Hybridität als «mythische Verkörperung einer Übergangsmetapher» definiert, womit Übergang als ein «dialektisches Prinzip von Entgegensetzung und Vereinigung»²³ abgesondert ist, d.h. als Verflechtung eines «ordnenden Prinzips» mit einer «ursprünglich wild-natürlichen Kraft»²⁴.

Das Ganze dreht sich also um die Herstellung einer nachvollziehbaren Einordnung des Sinngehalts. Aus den vielen Kommentaren zu Hölderlins Kommentar bleiben am Ende kurze oder längere Zusammenfassungen, die sich kaum oder nie über den inhaltlichen Zusammenhang hinauswagen.

Es steht nicht in Frage, dass ein inniges Verhältnis zwischen dem «geohistorischen Prozess der Strombildung» und dem «mythisch-geschichtlichen Prozess der Kentauren-Werdung»²⁵ besteht. Die übliche Ableitung dieser Wechselbeziehung aber, nach der die Kentauren als Mythologem die «Verkörperung der Lücke zwischen Natur und Kultur bzw. ihres Ursprungs» sowie die «Erläuterungsmetapher für die Emergenz des menschlichen Geistes aus der Natur»²⁶ darstellen, ist nicht wenig problematisch. Zuerst müsste man genau herausfinden, wie die Gleichsetzung von Kentauren und Strom, die sogar als «mythische Analogie»²⁷ bezeichnet wird und einer jeden Lektüre als Stütze dient, in Hölderlins Text zum Ausdruck kommt.

²² Ebd.: 168-170.

²³ Ebd.: 54.

²⁴ Ebd.: 177.

²⁵ Eva Koczisky: Warum ist der Kentauren ein Stromgeist? In: Jahrbuch der ungarischen Germanistik 1992. Hrsg. von Antal Mádl und Hans-Werner Gottschalk. Budapest; Bonn: 67-79, hier 72 f.

²⁶ Martin Götz: Über Sicherheit und Sprache angesichts «Untreue der Weisheit» und «Die Asyle» von Friedrich Hölderlin. Tübingen 2007: 241.

²⁷ Koczisky: Mythenfiguren (wie Anm. 2): 28.

2. *Struktur*

Um in Pindars Fragment eine Geschichte des Ursprungs der Kultur und Zivilisation erkennen zu können, bedarf eben die Gleichartigkeit von Kentauren und Strom einer näheren Überprüfung, und zwar nicht thematisch oder inhaltlich als Funktionen einer angegebenen Erzähllogik, sondern aus ihrer Form heraus.

Geht man von der Vermutung aus, dass die Kentauren «als der naturgegebene mythische Ausdruck der Naturkräfte der Ströme in einem bestimmten Moment der Entwicklungsgeschichte der Erde aufzufassen»²⁸ sind, und daher die Gleichung von Mythen- und Naturbildung darstellen, so ergibt sich die Frage, wie eine solche Bildung zustande kommt, d.h. wie sie sowohl sprachlich als auch physisch Gestalt annimmt.

Denn wenn Hölderlins Absicht die «Wiedergewinnung eines Sensoriums» verfolgt, «das die Antike besaß, wonach das Mythische nicht Bücherwissen, sondern erfahrene – vergangene oder gegenwärtige – Naturwirklichkeit» ist, und seine Umwertung des Stoffs eine Übersetzung oder Überführung des «Kentaurenmythos in eine schöpferische Phase des Naturprozesses»²⁹ impliziert, könnte erneut überlegt werden, ob die innere Logik seines Kommentars nicht zuerst in der inhaltlichen, sondern in der formalen Aufteilung desselben zu finden ist. Denn wie die Konstruktion des Mythos durch die Natur nur übersetzerisch zu ermessen wäre, so wäre die Beziehung vom Wesen bzw. vom Natur-Begriff «des Kentauren im Strom» erst durch seine Rückübersetzung ins Bild zu erfassen, was jedoch alles andere als selbstevident ist. Da wäre es dann nötig, zurück zum Anfang zu gehen.

Hölderlins Kommentar besteht im Grunde aus zwei Teilen. Während die ersten drei Absätze scheinbar eine teils figurative, teils spekulative Lektüre des Fragments enthalten, dienen die drei letzten Textschichten als eine Hohlform, worin die tatsächliche Verwahrlosung des Mythos stattfindet. Dennoch stehen beide Teile im Zeichen der Ineinssetzung von Kentauren-Gesang und Strom-Geist.

²⁸ Anke Bennholdt-Thomsen und Alfredo Guzzoni: Das Irren der Ströme. In: «Hölderlin-Jahrbuch» 34.2004-2005: 341.

²⁹ Ebd.: 342f.

Im fünften Absatz setzt Hölderlin isolierte Stellen aus seiner Übersetzung in seinen eigenen Kommentar ein: Er zitiert ohne Anführungszeichen, um den vorigen Erzählfluss zu befestigen oder zu demonstrieren, und beschließt das Ganze im letzten Absatz mit einer unterschweligen Definition von Dichtung, die eine unbewusste Phantasmagorie (Ossian, der später als literarische Fälschung bloßgestellt wurde) mit einer mythologischen Ikone (Chiron) in Verbindung bringt.

Dagegen konfigurieren die kompakt formulierten anfänglichen Hauptsätze, gefolgt von ihrer Durchführung im vierten Absatz, ein grundlegendes Dreieck, das die Weite und Tiefe von Hölderlins Bemerkungen vollständig zum Tragen bringt und es erlaubt, die leitende These von einer inhaltlichen Zerstörung des Mythos bzw. einer Entmythologisierung perspektivisch zu hinterfragen.

Der Begriff von den Centauren ist wohl der vom Geiste eines Stromes, sofern der Bahn und Gränze macht, mit Gewalt, auf der ursprünglich pfadlosen aufwärtswachsenden Erde.

Sein Bild ist deswegen an Stellen der Natur, wo das Gestade reich an Felsen und Grotten ist, *besonders an Orten, wo ursprünglich der Strom die Kette der Gebirge verlassen* und ihre Richtung quer durchreißen mußte.

Centauren sind deswegen auch ursprünglich Lehrer der Naturwissenschaft, weil sich aus jenem Gesichtspuncte die Natur am besten einsehen läßt.

Hier dreht sich alles figurativ um die Frage nach einer Identität zwischen zwei ungleichartigen Gestalten, dem Wechsel vom Plural (Kentauren) in den Singular (Geist eines Stromes) folgend. An und für sich ist die Struktur der Argumentation teilweise eine klassische. Aus zwei Prämissen entsteht eine Schlussfolgerung, mit dem bedeutenden Unterschied, dass die zweite Vorbedingung eine präfigurierte Konklusion in sich enthält. Die erste Erwähnung des Verknüpfungszeichens «deswegen» ist zuerst als Zuspitzung des ersten Satzes und nur dann als vollständige Inferenz derselben zu verstehen. Eine Art Montage des Ganzen würde demnach ungefähr so aussehen: Der Begriff Kentauren-Stromgeist bewegt sich als ungestümes Durchdringen der Erde auf die Natur zu – das Bild vom Begriff des Kentauren-Stromes ist in dessen Bewegung zu finden – der Bild-Kentaur kehrt als weisheitsvoller Betrachter zurück zur Natur.

Es ist, als ob der Begriff im Verlauf des zweiten Absatzes verlorenginge, aufgelöst ins Bild, nur um im dritten Absatz wieder auftauchen zu können, da, wo weder Begriff noch Bild genannt sind. Hier liegt die Nahtstelle von Hölderlins eigenwilligem Akt des Übersetzens in *Das Belebende*.

3. Begriff und Bild

Wie wird diese Beziehung gelesen? Man könnte beispielsweise annehmen, dass der Kentaur als Begriff einem Zeichen oder einem Bild entspricht, während der Stromgeist mit einem Grund, einem Wesen oder einer Bedeutung identisch ist. Da das Wesen per definitionem ein Verborgenes, ein Geheimes ist, kann es von ihm keine unmittelbare Darstellung geben. Es müsste deshalb eine fremde Gestalt annehmen: Zeichen werden, oder Bild. Es gäbe also eine konträre, wohl aber geometrische Bewegung, wodurch das Wesen des Stromes nur durch ein fremdes Zeichen (das mythische Bild) erscheinen kann. Das Bild des Kentauren wird dementsprechend als «Versinnbildlichung» der Tätigkeit des Stromes angesehen. Damit entsteht eine Art vereinfachte Dialektik: wie der Begriff bzw. das Bild (des Kentauren) den Geist bzw. den Sinn (des Stromes) bestimmt, so dient die «untergründige» gestaltende Tätigkeit des Stromes demselben Bild als Fundament³⁰.

Dies würde dann auf eine «geotopographische Zeichendeutung» hinweisen, von Hölderlins «Theorie der Dichtarten» abgeleitet, worin der Grundton eines Gedichts (idealisch, heroisch, naiv) mit seinem «Kunstcharakter», d.h. mit seinem Zeichen kontrastiert wird, um zur Darstellung des Wesens zu gelangen. In diesem Sinne hätte Hölderlin Pindars «dichterischen Schaffensprozess» umgekehrt, indem er den Übergang von einem «naiven Zeichen» (der gewaltige Kentaur) zum «heroischen Grund des Zeichens» (der Stromgeist) bewirkt und dadurch Dichten in Übersetzen verwandelt³¹.

Es ist wenig erstaunlich, dass Hölderlins poetologisches Denken hier abgerufen wird mit dem Ziel, seine Lektüre von Pindar zu beleuchten: Als

³⁰ Koczisky: Mythenfiguren (wie Anm. 2): 15f.

³¹ Ebd.: 14-16 und Koczisky: Warum ist der Kentaur (wie Anm. 24): 70.

theoretische Grundlage liefert es die notwendigen Analogien, die eine eingängige Erklärung des Kommentars ermöglichen, nicht weit entfernt von einer Ontologie der Mittelbarkeit bzw. einer scheidialektischen Theologie des Gegensatzes von Übermaß und Ordnung, die wiederum generell als Begründung und Rechtfertigung für die *Pindarfragmente* von der Forschung so oft angegeben wurden.

Solche Interpretationen, die in der Regel auf eine übersichtlich angeordnete Betrachtung der *Pindarfragmente* als ein einheitliches Ganzes zielen und sich als schlüssig präsentieren wollen, zeigen freilich den Grad an Verwirrtheit, den Hölderlins Gebrauch der Termini «Begriff» und «Bild» stiften kann. Obwohl sie von einer Zusammenführung von Abstraktem und Konkretem ausgehen, bleiben sie von der erzählerischen Perspektive – der Beschreibung des Naturprozesses als Antizipation einer allgemeinen Bestimmung der Dichtung – so sehr gefangen, dass die Polarität von Begriff und Bild meist als eine Art Einleitung oder Prolog vorkommt, die einer weit greifenden Aussage vorangestellt wird.

Zwar sind solche Verallgemeinerungen nicht unzutreffend, die Fragen aber, die Hölderlins Kommentar zu *Das Belebende* aufwirft, sind weder durch die lehrhafte Anwendung von präexistierenden Kategorien noch über allumfassende Auslegungen zu lösen. Vielmehr beschwören sie ein tiefgreifendes philologisches und philosophisches Problem, das es nicht zu bezwingen, sondern erst zu erfassen gilt, nämlich die Komplexität der Beziehung von Bild und Begriff, anders wiederholt: von Anschauung und Reflexion.

Es ist zwar schnell erkannt worden, dass Hölderlins Kommentar «paradoxically locates the “concept” of the Centaur in an image, “the spirit of a stream”»³² und versucht, «die Verknüpfung abstrakter geistiger Prinzipien mit Sinnlich-Anschaubaren» bzw. «anschaulicher Bilder mit abstrakten Begriffen» aufzudecken³³. Die Zusammenfügung von Sinnlichkeit und Vorstellung, die die Gleichsetzung des Plurals «Kentauren» mit dem Singular

³² Adler: *Philosophical Archeology* (wie Anm. 6): 35.

³³ Bartel: *Centaurengesänge* (wie Anm. 20): 166f.

«Geist eines Stromes» eröffnet, ist aber von vornherein mit dem Auftauchen des Wortes «Bild» abgewehrt.

Zuerst wird nämlich von einem «Begriff von den Centauren» gesprochen, der «wohl» mit dem Begriff «vom Geiste eines Stromes» identisch ist. Dann schreibt Hölderlin: «Sein Bild ist deswegen an Stellen der Natur...» – und die daraus hervorgehende Beschreibung der Bewegung des Wassers wird dann gleichmäßig bestimmend für die Centauren wie für den Geist des Stromes als zwei ineinandergreifende begriffliche Konstruktionen, die beide auf ihrer Bildhaftigkeit beruhen. Es muss also in erster Linie erfragt werden, inwiefern die «Verflechtung» von «konkreten Bilder[n]» und «abstrakte[n]» Prinzipien» sich als ein Aufgreifen und Übergang von der «bildlichen Anschaulichkeit des Fragments» in eine «abstrakte Einsicht»³⁴ schildern lässt. Anders formuliert: Steht die «abstrakte Ebene» hinter der «beschreibenden Ebene»³⁵, oder ist das Gegenteil der Fall? Verfolgt der Kommentar «the use of the natural (“the spirit of a river”) to arrive at something conceptual (“the Begriff of the Centaurs”)³⁶ oder handelt es sich um einen Vergleich «strictly between two abstracts: the concept “centaur” and the “spirit” of the river?»³⁷

Um Das *Belebende* als ein weiteres beweiskräftiges Beispiel für Hölderlins Tendenz zu Ordnung und Sicherung vorzuführen, werden die zwei Sphären oft so geordnet, dass der Bildbegriff von seinem Gegenpart überschattet wird: Weil das Ganze ausdrücklich in die Metapher des Stromgeistes mündet, wird «sein Bild» als eine rein literarische, selbst metaphorische Formel gelesen, und letzten Endes bleibt unklar, was das konkrete Bild vom Begriff «von den Centauren» und «vom Geiste eines Stromes» denn sein könnte. Wenn demnach behauptet wird, dass solche «sinnlich-anschauliche Vorstellungen» in «abstrakte Denkfiguren»³⁸ abgewandelt werden oder in sie eingehen, muss notwendig zwischen beiden Ausdrucksweisen eine Verwischung entstehen, und es könnte daher die schlichte Frage aufgeworfen werden, ob

³⁴ Ebd.: 176f., 183, 188.

³⁵ Ebd.:167.

³⁶ Harrison: Hölderlin and Greek Literature (wie Anm. 14): 303.

³⁷ David Constantine: Hölderlin. Oxford 1988: 291.

³⁸ Bartel: Centaurengesänge (wie Anm. 20): 181.

der Begriff als Denkinhalt dem Bild vorangeht, oder ihm nachfolgt. Inwiefern ist die Voraussetzung plausibel, dass die «mythische Anschauung» der Kentauren – das Bild ihres Begriffs – sich erst nach der «allgemeinen Definition» bzw. der «begrifflichen Bestimmung»³⁹ als solche ereignen sollte?

Tatsächlich ist das Problem des Zusammenhanges von Begriff und Bild formell von der elementarsten Frage der Zeit nicht zu trennen: In welcher Sequenz tritt jede Instanz auf? Und geht es letztendlich um eine Aufeinanderfolge, worin entschieden werden muss, ob das Begriffliche als Grundsatz der Veranschaulichung seiner selbst agiert, oder vielmehr das sichtbare Zeichen das ist, was der abstrakte Begriff in sich einschließt?

Nicht zufällig wird das Wort «ursprünglich» in Hölderlins Text dreimal erwähnt: «ursprünglich» war die Erde pfadlos, hat der Strom die Richtung der «Kette der Gebirge» quer durchgerissen, und «auch ursprünglich» sind die Kentauren zu «Lehrer[n] der Naturwissenschaft» geworden. Dass die ganze Handlung in einer Vorzeit stattfindet, spricht eher für die Gleichzeitigkeit von Begriff und Bild, als für eine Logik der Sukzession bzw. Deduktion, die ihre Wechselwirkung regulieren sollte. Mit anderen Worten weist die Erscheinung des Begriffs im Text auf eine isomorphe Bewegung hin, die sich an einem Verständnis von Zeit als räumliche Größe anschließt, worin zwei prinzipiell unähnliche Gestalten als zusammenfallend erscheinen. Für die Kentauren wie für den Geist eines Stromes gibt es ein und denselben Begriff, sowie ein und dasselbe Bild, sprich, eine einzige Darstellungsebene, die zwar sprachlich angedeutet wird, aber weit über jede literarisch-kritische Auffassung von einer Bildhaftigkeit der Sprache bzw. einer Sprachbildlichkeit hinausgeht.

4. Dichtung und Exegese

Wie kann man sich das Übertragen von einem sinnlichen in ein begriffliches Element vorstellen und umgekehrt? Man könnte behaupten, dass der Begriff der Kentauren – der Begriff vom Geist eines Stromes – sich zu

³⁹ Walther Killy: Hölderlins Interpretation des Pindarfragments 166 (Schr.). In: «Antike und Abendland» 4.1954: 217-218.

einem Bild entwickelt, das dann in den Begriff verwandelt zurückkehrt. Der Begriff wäre gesetzt, um Zugang zum Bild zu bahnen, wie das Bild geschrieben wäre, um den Begriff wörtlich zu rekonstruieren.

Wo Hölderlin im zweiten Absatz seines Kommentars zu *Das Belebende* «Sein Bild...» schreibt, verweist er allem Anschein nach auf den verdoppelten Begriff «von den Centauren» und «vom Geist eines Stromes». Der Prozess ihrer Verbindung aber, in all dem, was dabei durch die Analogiebildung verschwiegen oder getilgt wird, ist weniger ein Kommentar zu einer Übersetzung als eine übersetzerische Tat eigenen Rechts, die nicht mehr rein sprachlich bestimmt ist, sondern mit zwei physischen Gestalten ringen muss.

Eine solche Übersetzungsebene ist nur künstlich aus Hölderlins poetologischen Entwürfen herauszuziehen, sowie aus seinen prägnanten, inzwischen kanonisierten Überlegungen zur Beziehung von Antike und Moderne, die vor allem in den Briefen vom 4. Dezember 1801 und vom November 1802 an Böhlendorff⁴⁰ synoptisch erfasst sind. Dasselbe gilt für seine “Theorie” des Übersetzens, wie sie in den *Anmerkungen* zu den Sophokles-Tragödien vorliegt, die zu eng mit einer bestimmten dichterischen Form verbunden ist, um als Prinzip eines Übersetzungssystems im Allgemeinen Verwendung zu finden.

Gewiss sind die *Pindarfragmente* aus solchen Standpunkten nicht unzugänglich: Als Verschränkungsstelle der klassischen und germanistischen Philologie existieren sie zunächst einmal als Anzeichen der Aneignung einer bestimmten Tradition, die disziplinar ergründet und geprüft werden muss. Dies allein erklärt gewissermaßen ihre abgerundete Lektüre als psychologisch-metaphysisch bedingte Interpretationen von Hölderlins Tätigkeit als Übersetzer sowie die Beschaffenheit und Umsetzung seiner Lesart im engeren Sinn.

In der Tat wird Hölderlins Pindarkommentar von einem durchgängigen Motiv gerahmt, das imstande ist, jede einzelne ihrer Eigentümlichkeiten bzw. Absonderlichkeiten zu schlichten und daher zu legitimieren, nämlich

⁴⁰ *MA* II: 912-914, 920-922.

das kreisende Motiv des Übersetzers als Deuter, und mithin des Deutens als dichterisches Denken. Die verlockende Idee, dass «to interpret is to translate, and vice versa»⁴¹ ist wie gemacht für die rätselhafte, befremdende Struktur und Substanz der *Pindarfragmente*. Als Beispiel wird *Das Belebende* in den Vordergrund gerückt, mit der Identifizierung von Kentaur und Strom, die «vollzogen» wird, «indem einzelne Wendungen ihrem originalen Zusammenhang entnommen und in den neuen, vom Dichter gestifteten wie Bausteine eingesetzt werden; derart, dass die erhaltenen Einzelteile des ursprünglichen Zeugnisses den Eindruck erwecken, als ob sie wirklich das Neue begründeten»⁴². So wäre Hölderlins «pneumatische Exegese» zu erklären:

Die Mythenteile sind «zusammengestellt», indem über sie verfügt wird, ergibt sich das neue Ganze. Damit entspricht das Dichten Hölderlins durchaus seinem Deuten, wo aus den verschiedenen Elementen ein zuvor nicht im Text nicht vorhandenes entsteht. Die Deutung folgt nicht den Gesetzen des Gegenstandes, sondern dem Entwurf im Geiste des Deuters.⁴³

In diesem Sinne stünde die Exegese vor dem Originaltext als «an amplification of sorts, whereby the poet uses the condensed verses as a fruitful starting point for his own “subjective” musings»⁴⁴, und es wäre dann «deutlich, dass die Interpretation Hölderlins keine Interpretation im eigentlichen Sinne ist», d.h. «keine wissenschaftliche Interpretation», die imstande wäre, «kritisch-historisch» dem «Sachverhalt»⁴⁵ des Pindartextes gerecht zu werden. Daran anknüpfend kann die «Anverwandlung der pindarischen Mythe an die Hölderlinsche Mythologie» als eine «Subjektivierung der Gegenstände» gezeichnet werden, die sich als «objektiv gibt», indem sie die «innere

⁴¹ David Constantine: Translation and Exegesis in Hölderlin. In: «The Modern Language Review» 81.1986: 395.

⁴² Killy: Hölderlins Interpretation des Pindarfragments 166 (wie Anm. 38): 223.

⁴³ Ebd.: 229.

⁴⁴ John T. Hamilton: Soliciting Darkness. Pindar, obscurity and the classical tradition. Ann Arbor 1999: 297.

⁴⁵ Killy: Hölderlins Interpretation des Pindarfragments 166 (wie Anm. 38): 226.

Welt» des Dichters in eine «neugeschaffene Welt hieroglyphischer Zeichen» projiziert, und so ein eigenes «mythologisches System»⁴⁶ aufführt.

Eine ähnliche, teilweise paraphrasierende Rekonstruktion beschreibt Hölderlins Idee einer Umkehrung und Umfunktionierung des überlieferten mythischen Stoffs im Sinne der Intertextualität: Er hätte nämlich versucht, den antiken Mythos seinem «ursprünglichen Kontext» zu entreißen, um ihn in einen “neuen Sinnzusammenhang” zu passen, mit dem Ziel, eine «Verbindung von mythischem Geltungsanspruch und neuzeitlicher Aktualität»⁴⁷ zu stiften. Eine solche Verbindung wird dann aus der Etymologie von *Kentauroi* – mit dem Wurzelwort «stechen» bzw. «stacheln» – bis zur Erschöpfung genutzt, um zu zeigen, dass in Hölderlins Texten «sinnlich anschauliche Zeichen und abstrakte Ideen in einem spannungsreichen Verhältnis zueinander stehen»⁴⁸. So wäre «ein Zeichen im Hölderlinschen Zusammenhang [...] als “Sporn” oder “Stachel”, der den Text aus seinem bildlich Zusammenhang hinaustreibt». Als Nachbildung der «Verflechtung von Phänomen und Zeichen» (aus *symballein*, zusammenwerfen) folgt der Hauptsatz, mit dem obligatorischen Verweis auf den “Stachel des Gottes” aus *Chiron* (II, 57, 35 ff.): «Der Kentaur ist der Inbegriff des “zusammengeworfenen” und “zusammenwerfenden” Bildes, das dazu anspornt, über seine Bildlichkeit hinaus gelesen zu werden»⁴⁹. Damit ist die geometrische Anordnung von Hölderlins Behandlung des Mythos, die von so hoher Wichtigkeit für die These einer neuzeitlichen Mythologie war, von sich aus aufgelöst: Begriff und Bild sind nun in der Tat zusammengewürfelt, d.h. wörtlich zusammengedrängt.

Gerade hierin aber liegt das Problem. Bei der Begründung seines mythologischen Gerüsts muss Hölderlin als Deuter des Pindarfragments «Vorstellungen, die bei Pindar nicht und kaum im Argument vorhanden sind», einbringen, insbesondere die «Annahme rechtfertigen, dass die Idee des Stromes, sofern er Bahn und Grenze macht, in der Gestalt des Kentauren vor-

⁴⁶ Ebd.: 232.

⁴⁷ Bartel: Centaurengesänge (wie Anm. 20): 188, 173, 189.

⁴⁸ Ebd.: 179.

⁴⁹ Ebd.

gestellt wird»⁵⁰. Es geht namentlich um die Vorstellung einer Idee in einer Gestalt. Wie verhält sich aber die «Sinnfälligkeit der Hölderlinschen Bilder»⁵¹ jetzt nicht mehr zum alten Text, sondern zu ihren eigenen Geschöpfen?

Wie sind nun Begriff und Bild einzuordnen hinsichtlich ihrer Übersetzung ineinander?

5. Vortrag und Leerschritt

In den «Winken zur Fortsetzung» von seinem *Fragment Philosophischer Briefe*, aus dem Zeitraum zwischen 1797 und 1800, skizziert Hölderlin den Plan einer dichterischen Fundierung «aller Religion ihrem Wesen nach»⁵². Dafür formuliert er prägnant eine Theorie, worin der «Vortrag der Mythe» systematisch beschrieben wird; an deren Ende wäre «ein gemeinschaftliches höheres Leben» vom Grund aus «mythisch» zu feiern. Ausgangspunkt solcher Digressionen ist eine Abgrenzung der «religiösen Verhältnisse» von den «intellectualen» (gleichbedeutend mit moralischen und rechtlichen) sowie von den «physischen» (gleichbedeutend mit mechanischen und historischen) Verhältnissen aufgrund der unterschiedlichen Dynamik, die in den jeweiligen Teilen einer jeden Verhältnisart herrschend ist. Die Einhaltung dieser Grenzlinie wird dann zur Folge haben, dass «die religiösen Verhältnisse in ihrer *Vorstellung* weder intellectual noch historisch, sondern intellectual historisch, d.h. Mythisch sind, sowohl was ihren Stoff, als was ihren Vortrag betrifft». Ein solches synthetische Vermögen der mythisch vorgestellten religiösen Verhältnisse präzisiert Hölderlin folgendermaßen:

Sie werden also in Rücksicht des Stoffs weder blos Ideen oder Begriffe oder Charaktere, noch auch bloße Begebenheiten, Thatsachen, enthalten, auch nicht beedes getrennt, sondern beedes in Einem, und zwar so, daß wo die persönlichen Theile mehr Gewicht haben, Hauptpartien, der innere Gehalt sind, die Darstellung, der äußere Gehalt geschichtlicher seyn wird (epische Mythe), und wo die Begebenheit

⁵⁰ Killy: Hölderlins Interpretation des Pindarfragments 166 (wie Anm. 38): 226.

⁵¹ Ebd.: 232.

⁵² *MA* II: 57.

Hauptparthie ist, innerer Gehalt, der äußere Gehalt persönlicher seyn wird (dramatische Mythe), nur muß nicht vergessen werden, daß so wohl die persönlichen Theile als die geschichtlichen immer nur Nebentheile sind, im Verhältnis zur eigentlichen Hauptparthie, zu dem *Gott der Mythe*.⁵³

Gleich danach fügt Hölderlin hinzu: «Das lyrischmythische ist noch zu bestimmen».

Eine komplexe Diagrammatik zur Darlegung des Mythos wird also schrittweise entwickelt, wobei die Bedingungen der epischen und dramatischen Mythe klar definiert sind, die Bestimmung der lyrischen Dichtung aber – rätselhaft – fehlt.

Da Hölderlins Entwürfe einer Poetik im Allgemeinen wie im Einzelnen fast ausnahmslos einer geometrischen bzw. tabellarischen Differenzierung von Tönen und Dichtarten folgen, sowie von einer ähnlichen, wenn nicht identischen Terminologie Gebrauch machen – Hauptteile und Nebentheile, Trennung und Vereinigung, Satz und Gegensatz⁵⁴ –, ist diese Lücke umso bedeutsamer.

Das Hinausschieben oder Zurückstellen nämlich von dem, was die lyrische «Mythe» konstituieren könnte, wird lapidar erwähnt in der fragmentarischen Skizze *Von der Fabel der Alten* – wohl 1804-1805 entstanden, damit mit den *Pindarfragmenten* übereinstimmend –, wo von «Mythologischem Inhalt» und vom «Zusammenhang der Menschen und Geister»⁵⁵ gesprochen wird. Dieser Text wird mit einer Stelle des Briefes an Seckendorf vom Mai 1804 in Verbindung gebracht, der zwar die Fabel als «poetische Ansicht der Geschichte, und Architektonik des Himmels» (MA II, 928) bezeichnet, wohl aber andere Implikationen aufweist, so dass die Relation eher vage als nachvollziehbar erscheint.

Nicht ganz zufällig ist Hölderlins Auffassung des Mythos meist aufgrund seiner Behandlung von Sophokles' Tragödien oder als fingierte Kategorie untersucht worden, d.h. entweder allzu spezifisch oder zu generell.

⁵³ Ebd.: 56.

⁵⁴ Siehe u.a. MA II: 101-110.

⁵⁵ Ebd.: 115.

Die Idee, dass «les fragments sont consacrés à l'étude du mythe lyrique de Pindare en liaison avec sa sagesse» und aus «notes personnelles dont l'obscurité vient de ce que Hölderlin s'entendait parfaitement lui-même ainsi et n'éprouvait pas le besoin d'être plus explicite» bestehen, kann schließlich nur als Binsenweisheit formuliert werden: «On voit que le mythe joue pour Hölderlin un rôle essentiel dans le lyrisme. Il n'est pas considéré comme un embellissement, une décoration, mais comme le fond même de la poésie»⁵⁶.

Diese Auffassung wird nicht näher ausgeführt. In vielerlei Hinsicht kann sie als platt und leer betrachtet werden, ist aber paradoxerweise exemplarisch für die allmähliche Entleerung des Mythischen, die in den *Pindarfragmenten* kulminiert.

Ohnehin könnte man fragen, inwiefern sich eine theoretische Begründung des Mythos-Begriffs bei Hölderlin anhand der *Pindarfragmente* nicht als glaubwürdig oder gar notwendig erweist. Wenn sie regelrecht als Bestimmung des Lyrisch-Mythischen zu verstehen wären, dann geschähe das weder durch eine Lehre der «gegenseitigen schiklichen Beschränkung» und zugleich der «Unzertrennlichkeit» der Teile der «Mythe»⁵⁷, noch als Anwendung von isolierten Stichwörtern der antiken Fabel wie «Beziehung», «Bewegbarkeit» oder «Bildung» und deren zugrundeliegenden «Prinzipien»⁵⁸, sondern mit Bezug auf eine andere «Architektonik», die noch vieles gemeinsam hat mit dem Zusammenspiel von Ideen und Begebenheiten, innerer und äußerer Gestalt, Charakter und Darstellung, es aber anders ausdrücken will.

Das Belebende ist das vereinzelte Beispiel eines solchen Leerschritts: Als Übersetzung des Kentauren-Mythos bewegt es sich auf einer Fläche, die auf das Mythische als Hohlraum zielt, wodurch nicht bloß eine Umdeutung des Stoffs, sondern die völlige Verzerrung sowohl des Inhalts als auch der Darstellung geschieht. In dieser Kluft ist der Mythos nicht mehr zum Vortrag zu bringen im Sinne eines Gleichgewichts von Beschränkung und Über-

⁵⁶ Pierre Bertaux: *Le lyrisme mythique de Hölderlin. Contribution à l'étude des rapports de son hélienisme avec sa poésie*. Paris 1936: 96.

⁵⁷ *MA* II: 57.

⁵⁸ *Ebd.*: 115.

maß. Er muss jetzt eben weniger aus einem «System» von «Sinn und Inhalt» oder «Natur» und «Geschichte»⁵⁹ herausgefiltert werden, als durch die Umsetzung solcher Kategorien, die in ihrer unergründlichen, aber auch überschaubareren Materie formell zerlegt werden, nämlich als Begriff *und* Bild «von den Centauren» und «vom Geist eines Stromes».

6. Das Schema der Übersetzung

Kants verrufenes, von ihm selbst als «trockenes und langweiliges» (A142) beschriebenes Schematismus-Kapitel der *Kritik der reinen Vernunft* gilt als Schlüsselstelle sowie als befremdliche Abschweifung der inneren Kohärenz seiner Erkenntnistheorie. Als Teil der transzendentalen Analytik ist es eine wesentliche Komponente des Zusammenbaus der transzendentalen Logik, die selbst als eine Verzweigung der transzendentalen Elementarlehre präsentiert wird. Der Kontext und die Relevanz der Theorie der Schemata für Kants Denken insgesamt sowie die Gründe für seine Positionierung innerhalb der ersten Kritik sind längst erforscht worden⁶⁰. Dass aber dieser Textteil trotz aller Kontextualisierungs- und Erklärungsversuche von einem Verdacht an Undeutlichkeit und Opazität bis heute verfolgt wird, ist vielsagend, nicht nur seines Inhalts, sondern seiner Form wegen. Es sind in der Tat die Ablenkungen in Kants Schreiben, die das wohl unvorsichtige, dennoch auf-

⁵⁹ Ebd.

⁶⁰ Heinrich Levy: Kants Lehre vom Schematismus. Halle 1907; Ernst Robert Curtius: Das Schematismuskapitel in der Kritik der reinen Vernunft. In «Kant-Studien» 19.1914: 338-366; Martin Heidegger: Kant und das Problem der Metaphysik (1929). Frankfurt/M. 1965: §§ 26-35; William Henry Walsh: Schematism. In: «Kant-Studien» 49.1957-58: 95-106; Wolfgang Detel: Zur Funktion des Schematismuskapitels in Kants Kritik der reinen Vernunft. In: «Kant-Studien» 69.1978: 17-45; Paul Guyer: Kant and the Claims of Knowledge. Cambridge 1987: 157-182; Michael Pendlebury: Making Sense of Kant's Schematism. In: «Philosophy and Phenomenological Research» 55.1995: 777-797; Klaus Düsing: Schema und Einbildungskraft in Kants Kritik der reinen Vernunft. In: Aufklärung und Skepsis. Studien zur Philosophie und Geistesgeschichte des 17. und 18. Jahrhunderts. Günter Gawlick Zum 65. Geburtstag. Hrsg. von Lothar Kreimendahl u.a. Stuttgart-Bad Cannstatt 1995: 47-71.

merksame Lesen von isolierten, unausgewogenen Stellen seines Werkes anregen.

In seiner Darstellung *Von dem Schematismus der reinen Verstandesbegriffe* versucht Kant, die Anbindung von Verstand und Sinnlichkeit, Begriff und Anschauung zu eruieren, indem er die Notwendigkeit einer «transzendentalen Doktrin der Urteilskraft» sich denkt, die imstande wäre, zu zeigen, «wie *reine Verstandesbegriffe* auf Erscheinungen überhaupt angewandt werden können»⁶¹.

Als Hauptbedingung einer solchen Anwendung von Kategorien auf sinnlichen Anschauungen, die ihre Gleichartigkeit voraussetzen würde, führt Kant «das *transzendente Schema*» ein, d.h., «ein Drittes», das als «vermittelnde Vorstellung [...] einerseits *intellektuell*, andererseits *sinnlich*» ist, und die letztendlich als «eine Regel der Bestimmung unserer Anschauung»⁶² fungieren wird.

In «seinem Gebrauch» entspricht das «Schema» eines Verstandesbegriffs seiner Beschränkung auf eine «formale und reine Bedingung der Sinnlichkeit»⁶³. Aus der Vorstellung «von einem allgemeinen Verfahren der Einbildungskraft, einem Begriff sein Bild zu verschaffen»⁶⁴, entsteht das Schema zu demselben Begriff. Dies setzt bei Kant eine grundsätzliche Differenzierung von Schema und Bild voraus, die die Allgemeinheit des Begriffs sichtbar oder unsichtbar macht. In diesem Sinne ist Kants Unterscheidung von Schema und Bild bemerkenswert:

Dieser Schematismus unseres Verstandes, in Ansehung der Erscheinungen und ihrer bloßen Form, ist eine verborgene Kunst in den Tiefen der menschlichen Seele, deren wahre Handgriffe wir der Natur schwerlich jemals abraten, und sie unverdeckt vor Augen legen werden. So viel können wir nur sagen: das *Bild* ist ein Produkt des empirischen Vermögens der produktiven Einbildungskraft, das Schema sinnlicher Begriffe (als der Figuren im Raume) ein Produkt und gleich-

⁶¹ Immanuel Kant: Kritik der reinen Vernunft I. Hrsg. von Wilhelm Weischedel. Frankfurt/M. 1974: 187 (Werkausgabe; 3).

⁶² Ebd.: 187f.

⁶³ Ebd.: 189.

⁶⁴ Ebd.

sam ein Monogramm der reinen Einbildungskraft a priori, wodurch und wornach die Bilder allererst möglich werden, die aber mit dem Begriffe nur immer vermittelt des Schema, welches sie bezeichnen, verknüpft werden müssen, und an sich demselben nicht völlig kongruieren. Dagegen ist das Schema eines reinen Verstandesbegriffs etwas, was in gar kein Bild gebracht werden kann, sondern ist nur die reine Synthesis, gemäß einer Regel der Einheit nach Begriffen überhaupt, die die Kategorie ausdrückt, und ist ein transzendentes Produkt der Einbildungskraft [...].⁶⁵

Kant warnt also davor, Schemata mit Bildern zu vertauschen: Als «ein Produkt der Einbildungskraft» ist das Schema «mehr die Vorstellung einer Methode, einem gewissen Begriffe gemäß eine Menge [...] in einem Bilde vorzustellen, als dieses Bild selbst»⁶⁶. Gemeint ist also die Vorstellung einer Regel, die beide Instanzen in Verbindung bringt, d.h. das Prinzip eines synthetischen Verfahrens der Einbildungskraft, wodurch unsere Anschauung seine Bestimmung trifft. Da diese Synthesis auf die «Einheit in der Bestimmung der Sinnlichkeit» abzielt und «keine[r] einzelne[n] Anschauung» entspricht, unterscheidet sich «das Schema [...] vom Bild»⁶⁷.

Indem aber das Schema als «Vorstellung nun von einem allgemeinen Verfahren der Einbildungskraft, einem Begriff sein Bild zu verschaffen», definiert wird, ist auch die latente Identität von Schema und Begriff ausgeschlossen.

Als Zwischenglied von Begriff und Bild nämlich muss das Schema zugleich ihre Differenz gewährleisten und ihre Gleichartigkeit untermauern. Kurzum, es ist ein Gelenkstück, das beide Pole miteinander gliedartig verbindet und deshalb als gleichmäßig maßgebend und schwankend sich zeigt.

Kants letzte Absicht mit seiner Definition von Schemata ist in seiner Erkenntnistheorie eingeschlossen und kann sicherlich nur aus einer akribischen Behandlung und Entschlüsselung der Kritik der reinen Vernunft als Ganzes erschlossen werden. Der Grundgedanke des Schematismus aber,

⁶⁵ Ebd.: 190.

⁶⁶ Ebd.: 189.

⁶⁷ Ebd.

der eine zugespitzte Zweideutigkeit in sich verbirgt, schafft es, die berühmte Verriegelung seiner Schreibweise aufzubrechen und zu zeigen, wie unerlässlich es ist, die Frage der Veranschaulichung von Begriffen neu zu denken.

Es ist wohl kein unbedeutender Zufall, dass Kants Beschreibung des transzendentalen Schemas als «einerseits *intellektuell*, andererseits *sinnlich*» in Übereinstimmung steht mit Hölderlins früher Auffassung des Mythos als «intellectuel-historisch» bzw. als gleichzeitig intellektuell und physisch konstituiert. Dies kann aber als eine bloß förmliche Koinzidenz angefochten werden.

Dagegen wirkt die längere Definition vom Prozess des Schematismus selbst wie nachhallend in Hölderlins Kommentar zu *Das Belebende*. Inhaltlich ist die Analogie unwahrscheinlich, formell bietet sie dennoch einen anderen Zugang zu seiner Konzeption des Übersetzens als ein schließlich objektorientiertes Verfahren, das immer von seinem jeweiligen Gebilde bestimmt wird, statt von einer darunter liegenden Theorie gelenkt zu werden.

Über einen wohl gewundenen, aber klar umrissenen Pfad gelangt Hölderlins Behandlung von Begriff und Bild in den Vorraum von Kants erster Andeutung der Schemata, noch bevor ihr Umfang und ihre Grenzen vollständig gezeichnet sind. Nur das Gerüst dient hier als Indiz dafür, dass beide von einer ähnlichen Bewegung durchdrungen sind.

Beim Hervortreten der Kentauren und des (Geistes eines) Stromes in Hölderlins Text geht es letzten Endes um die begriffliche Bestimmung einer mythischen Figur und einer Naturgestalt, die von einem einheitlichen Begriffsbild verfolgt wird. Aus einem Begriff wird anscheinend eine mosaikartige, bildhafte Binnenerzählung hergeleitet, die die verschiedenen Bewegungsphasen vom Verlauf des Stromes als Begriffszeichen der Natur beschreibt bis zur verwandelten Wiederkehr der Kentauren als Vertreter der Naturwissenschaft.

Wenn Pindars Fragment als lyrisch-mythische Rahmenerzählung für Hölderlins mehrschichtige Binnenhandlung von Kentauren und Strömen fungiert, dann müsste seine Verdrehung des Mythos etwas anderes sein als eine schiere inhaltsbezogene oder auch rein sprachlich bedingte Handha-

bung des Originals. Die Umkehrung aber, die Hölderlin mit seinem Kommentar ins Spiel bringt, umfasst ein viel größeres Gebiet, das in erster Linie mit der Ausweitung der Vorstellung des Übersetzens als solchem zu tun hat.

In der Tat ist dieser “Kommentar” kein Kommentar, sondern die Übersetzung einer Übersetzung – nicht aber im Sinne einer Interpretation, die zwangsläufig in jeder übersetzerischen Tätigkeit enthalten sein muss, oder gar einer Exegese, die als Beweisführung eines bereits vorliegenden Musters zustande kommt, sondern als die detaillierte Zeichnung von unterschiedlichen Text- und Bildebenen, die zwar als eine Schachtelgeschichte umrissen sind, in ihr sich aber nicht erschöpfen.

Hölderlins Geschichte von den Kentauren als Ströme beinhaltet Pindars Mythos nur insoweit, als sie ihn zerbricht und auseinanderfallen lässt. Diese Implosion des Originals ist dem Übersetzer als Erzähler zuzuschreiben und kann ohne Weiteres verfolgt werden. Die Radikalität seines Denkens liegt jedoch woanders.

Als Übersetzer seiner eigenen Übersetzung ist ihm der Sachgehalt nicht gleichgültig: Beim Umschreiben des Mythos versucht er verständlicherweise noch eine Erzählung aufzubieten. Damit wird aber keine Erklärung bzw. Erläuterung im engeren Sinne angestrebt, die etwa als kunstvolle Glosse gelten könnte.

Stattdessen bietet der Text am Anfang eine Art diagrammatische Übersicht, wonach die Hauptfiguren der Handlung so angeordnet werden, dass ihre Beziehung als ein Bau- oder Schaltplan wahrgenommen werden kann.

Vor der Geschichte, die der Mythos aufgreift und untergräbt, wird das Ganze auf seine wesentlichen Bestandteile reduziert.

Der Begriff von den Centauren ist wohl der vom Geiste eines Stromes [...] Sein Bild ist deswegen an Stellen der Natur [...] *wo ursprünglich der Strom die Kette der Gebirge verlassen* und ihre Richtung queer durchreißen mußte. [...] Centauren sind deswegen auch ursprünglich Lehrer der Naturwissenschaft [...].

Als wörtliche Figuration ist diese Aneinanderkettung keine Illustration einer Definition, sondern eben das Dritte, wovon Kant im Zusammenhang

mit dem Schematismus des Verstandes spricht: eine Heterogenität wird vermittels einer sich reflektierenden Vorstellung in eine Gleichartigkeit umgewandelt. Was daraus als philosophische Konstruktion entsteht, ist hier nicht von Belang. Dagegen ist das Zeichnen des Gefüges selbst das maßgebliche Element.

Dieses Zeichnen, wodurch die Vorstellung der Ausgedrücktheit bzw. Sichtbarkeit eines Begriffs selbst vor Augen geführt wird, ist entscheidend, um Hölderlins Geste als Übersetzer ins Auge zu fassen.

Bei Kant handelt es sich grundsätzlich um eine ursprüngliche Ungleichartigkeit von Verstandesbegriffen und empirischen Anschauungen, die von einer vermittelnden Vorstellung gelöst und überwunden wird. Als eine Funktion oder Bedingung, ja als eine Leistung der Urteilskraft kommt das Schema heraus als Vorstellung des Vorstellens eines Begriffs in ein Bild, die dessen Inversion – das Bild einem Begriff zuzuführen – gleichzeitig in sich eingebaut hat.

Das Gleiche gilt für Hölderlins Kommentar, worin die Veranschaulichung bzw. die Versinnbildlichung eines Begriffs sowie die potentielle Begrifflichkeit eines Bildes von einer Vorstellung gelenkt sind, die als die Vorstellung eines Verfahrens und als das Verfahren selbst fungiert.

Es geht letztendlich darum, wiederholt über die Frage nachzudenken, wie Begriffe in Bilder übergehen können, und welche Artikulierung zu einem solchen Übergang führen kann. Was für Kant das Grundverfahren der Einbildungskraft strukturell konstituiert – «einem Begriff sein Bild zu verschaffen» –, ist bei Hölderlin der Moment der Übersetzung, worin der Begriff gewordene Kentauro-Strom «sein Bild» bekommt. Was im Schematismus des Verstandes, «in Ansehung der Erscheinungen und ihrer bloßen Form», als «reine Synthesis» dargelegt wird, ist hier im Prozess der Zusammenführung der zwei Figuren zu finden: Eine Regel für die Verknüpfung von Begriff und Bild zeichnet sich ab, aus der die Struktur einer gegenseitigen Umwandlung in den Blick genommen wird.

Darin liegt nahezu, was man als das Schema der Übersetzung bezeichnen könnte, als eine über die Sprache hinausgehende Verfahrensweise. Ein Begriff wird in ein Bild umgesetzt, das, nach seiner Durchführung in der Ver-

flechtung von Mythos und Natur, zum Begriff zurückgebracht bzw. zurückübersetzt werden muss. Das (mythologische) Bild der Kentauren in Pindars Versen wird in einen Begriff übertragen, dem Begriff wird ein Bild verschafft, und dieses Bild (der Strom) wird endlich als eine synthetische Einheit zurückgeführt.

Somit ist der Akt des Übersetzens als solcher in verschiedener Hinsicht auch «eine verborgene Kunst in den Tiefen der menschlichen Seele, deren wahre Handgriffe wir der Natur schwerlich jemals abraten, und sie unverdeckt vor Augen legen werden»⁶⁸. Eine solche Handbewegung ist gerade das, was in und um *Das Belebende* geschieht.

⁶⁸ Ebd.: 190.

Marco Menicacci
(Konstanz)

«*Im Kunstwerk lerne das Leben*»
Tradurre Hölderlin al tempo dell'ermetismo

ABSTRACT. A comparative analysis of the translations into Italian of Hölderlin's *Andenken* realized in the 1930s and 1940s by Vincenzo Errante, Gianfranco Contini, Diego Valeri and Leone Traverso shows how the translators recognized and adapted the poem's poetic and formal innovations. The linguistic texture of the original, as well as peculiar philological and exegetical problems, forced the translators to reconceive their own definitions of poetry and style, and encouraged them to find new formal solutions which proved highly influential for contemporary Italian poets and intellectuals.

Tanti sono i poeti degni d'essere letti; *sempre* Dante e Leopardi, Hölderlin e Rimbaud. Ciò che mi attrae in loro è soprattutto questo: la freschezza sempre più pura delle percezioni, il cammino cioè verso il semplice, il primario, l'essenziale. E d'altra parte la rapida saturazione della lettera, la non soddisfazione della forma raggiunta; l'infrazione della regolarità per la libertà, per la vita, per lo spirito.¹

Mario Luzi non avrebbe forse scritto queste parole, almeno per quanto riguarda Hölderlin, se non avesse beneficiato di una congiuntura favorevole negli astri che presiedono alla buona riuscita delle traduzioni poetiche. Proprio negli anni della sua formazione e delle sue prime, sorprendenti prove letterarie, infatti, si verificava in Italia una vera e propria *Hölderlin-Naissance* – se è lecito giocare con i termini – che seguiva la *Hölderlin-Renaissance* da poco verificatasi in Germania grazie a personaggi come Wilhelm Dilthey, Stefan George e Norbert von Hellingrath².

¹ Mario Luzi: *Colloquio. Un dialogo con Mario Specchio*. Garzanti 1999: 58.

² Per un'analisi recente e in lingua italiana della *Hölderlin-Renaissance* si veda Marco Ca-

Nella sua ormai storica monografia sulla fortuna critica del poeta svevo, Alessandro Pellegrini ricorda che, proprio attraverso quel significativo recupero, la poesia tornava ad essere vista come «il tramite per la scoperta e la comprensione umana della vita»:

La psicologia poteva descrivere e comparare i tipi e i processi spirituali, ma soltanto l'arte ne poteva fare la scoperta e darne la rappresentazione, e fra le varie arti più particolarmente la poesia poteva rappresentare tipi e caratteri secondo una visione complessiva del mondo. L'arte era insomma apprendimento della realtà, mediante la esperienza vissuta, e significazione di essa, e forniva questa esperienza stessa alla scienza e alla storia.³

Trasparente è la trama diltheyana di queste parole che, facendo leva sui concetti di *Erlebnis* e *Dichtung*, individuano nell'atto poetante una fondamentale portata gnoseologica e ricordano quanto Dilthey stesso aveva solennemente dichiarato: «Die Dichtung ist Organ des Lebensverständnisses, der Poet ein Seher, der den Sinn des Lebens erschaut»⁴.

Tradurre Hölderlin, per la generazione dell'ermetismo fiorentino, è dunque anche una scelta teorica e ideologica⁵; significa dichiararsi allievi di un poeta – a sua volta studioso e traduttore di poesia – che predicava

stellari: Friedrich Hölderlin. Hyperion nello specchio della critica. Milano 2002 (in particolare alle pp. 159ss.).

³ Alessandro Pellegrini. Hölderlin. Storia della critica. Firenze 1956: 45; poi ampliata e tradotta in tedesco con il titolo Friedrich Hölderlin. Sein Bild in der Forschung. Berlino 1965.

⁴ Wilhelm Dilthey: Das Wesen der Philosophie. Citato da Pellegrini: Hölderlin (cit. nota 3): 45.

⁵ Cfr. Piero Bigongiari. Hölderlin e noi. In: «Paragone», 92.1957: 39-47, poi in: *id.*: Poesia italiana del Novecento. II. Da Ungaretti alla terza generazione. Milano 1980: 233-243; Marco Menicacci: Luzi e la poesia tedesca. Novalis, Hölderlin, Rilke. Firenze 2014. Marco Castellari ha così inquadrato il problema: «Uns interessiert [...] die Tatsache, dass sich gerade der von Croce als philosophierender Versemacher aus dem Reich der Poesie verbannte Hölderlin in denselben Jahren im Mittelpunkt einer regen übersetzerischen Tätigkeit befand: Dichter, Literaturwissenschaftler und Intellektuelle aus jüngeren Generationen übertrugen und tauschten untereinander Hölderlins Gedichte aus und veröffentlichten sie

Lern im Leben die Kunst, im Kunstwerk lerne das Leben
Siehst du das Eine recht, siehst du das Andere auch.⁶

Riprendendo una celebre formula di Carlo Bo, insomma, “letteratura come vita”: entrambe «strumenti di ricerca e quindi di verità» e dunque «mezzi per raggiungere l'assoluta necessità di sapere qualcosa di noi, o meglio di continuare ad attendere con dignità, con coscienza una notizia che ci superi e ci soddisfi»⁷. Un riconoscimento che, com'è noto, comporta una decisa presa di posizione che si ritrova alla base di molta poesia scritta in quegli anni: «Rifiutiamo una letteratura come illustrazione di consuetudine e di costumi comuni, aggiogati al tempo, quando sappiamo che è una strada, e forse la strada più completa, per la conoscenza di noi stessi, per la vita della nostra coscienza»⁸.

In questa temperie culturale Hölderlin viene accolto come un maestro lungamente atteso, ma se Luzi e compagni gli devono qualcosa – o addirittura molto –, gran parte del merito è nelle straordinarie traduzioni italiane che fiorirono in quegli anni e che erano in grado di provocare un vero «shock», un «contraccolpo profondo, occorrente a dare al testo mediato la vibrazione propria di un testo autonomo»⁹.

Per misurare l'intensità di tale *shock* – registrabile sul piano culturale, formale e poetologico – conviene seguire il passaggio di un testo di Hölderlin attraverso le mani di vari traduttori italiani, tra anni Trenta e anni Quaranta¹⁰: partendo da un decano della germanistica come Vincenzo Errante

gelegentlich auch in literarischen Zeitschriften. Gerade die als modern empfundene poetische Kraft von Hölderlins Lyrik war es also, die trotz aller Vorbehalte Croces und anderer zu einer übersetzerischen und dichterischen Rezeption führte, die zwar nicht unbedingt kontinuierlich und homogen war, jedoch immer im Zeichen der Poesie, der jeweils als modernste empfundenen Poesie» (Marco Castellari: Hölderlin in Italien. Übersetzer und Dichter zwischen Eifer und Wagnis. In: «Studia theodisca» 12.2005: 147-171, qui 153).

⁶ Distico, intitolato *Προς εαυτόν*, per la rivista «Iduna» (*StA* I: 305).

⁷ Carlo Bo: Letteratura come vita. A cura di Sergio Pautasso. Milano 1994: 5s.

⁸ Ivi: 5.

⁹ Luzi: Colloquio (cit. nota 1): 58.

¹⁰ Analisi del genere non sono nuove: cfr. Vivetta Vivarelli: L'incipit di «Patmos» nelle versioni di Jean Jouve, Errante, Traverso e Vigolo. In: Traduzione e poesia nell'Europa del

per passare poi a personalità ibride e sorprendenti come Diego Valeri, Gianfranco Contini e Leone Traverso¹¹.

* * *

Nella sua ristampa del 1943, per i tipi di Sansoni, la raccolta delle versioni di Vincenzo Errante (*La lirica di Hölderlin*) si presenta come lo sportello di un dittico che trova il suo naturale completamento nel secondo tomo, dedicato al commento¹². La temeraria impresa errantiana aveva così regalato all'Italia un'autentica «enciclopedia hölderliniana»¹³, che del resto dichiarava in apertura il proprio intento didattico e divulgativo:

La presente riduzione in versi italiani è, ed ha voluto essere, largamente esegetica: chiarificatrice e interpretativa. Quest'unico tipo di riduzione era d'altronde possibile, nel caso della lirica di Hölderlin, proporsi. Allo scopo, così di rendere accessibile una lirica per lo più ardua e a volte addirittura ermetica a chi non abbia dimestichezza col mondo poetico e con lo stile hölderliniani; come di tentarne la trasposizione in una poesia che, sebbene poesia tradotta, aspirasse a restare poesia. In questa traduzione esplicativa il traduttore ha sempre cercato d'includere, per tramite artistici, l'interpretazione critica di enigmi fantastici

Novecento. A cura di Anna Dolfi, Roma 2004: 421-432; Luigi Reitani. Le traduzioni di Hölderlin e la poesia italiana del Novecento. In: «Il Veltro», 4-6.2005: 188-197; Castellari: Hölderlin in Italien (cit. nota 5); Menicacci: Luzi e la poesia tedesca (cit. nota 5): 126-166.

¹¹ A tradurre *Andenken*, ma soltanto alcuni anni più tardi rispetto al periodo qui preso in esame, furono anche Remo Fasani («Quaderni Grigionitaliani», 2.1949: 169s.; non sembra, peraltro, che le traduzioni di Fasani abbiano avuto particolare risonanza in ambito ermetico) e Giorgio Vigolo, della cui versione non risulta una pubblicazione precedente a quella presente nel volume Friedrich Hölderlin: Poesie. Traduzione e saggio introduttivo di Giorgio Vigolo. Torino 1958: 236s.

¹² Vincenzo Errante. *La lirica di Hölderlin. Riduzione in versi italiani. Saggio biografico e critico. Commento*. Milano; Messina 1939; poi, in 2 voll., Firenze 1943; il primo tomo contiene un *Saggio biografico e critico* e le *Riduzioni in versi italiani*, il secondo è riservato al *Commento*; la traduzione di *Andenken* è nel tomo I (306); il relativo commento nel tomo II (223ss.).

¹³ Gianfranco Contini: *Congedo*. In: *Alcune poesie di Hölderlin tradotte da Gianfranco Contini*. Firenze 1941; si cita dalla successiva edizione: Torino 1987²: 57.

e lo scioglimento di nodi e grovigli stilistici, mirando così a rendere più agevole ai lettori il godimento diretto e immediato della poesia italiana come Poesia.¹⁴

Nelle ricche pagine di commento alle liriche, l'impegno esegetico si fonde con un inveterato gusto affabulatorio fino a formare un organismo critico-descrittivo assai erudito, che tuttavia si sviluppa e si lascia leggere come un romanzo:

Hölderlin – sintesi inquietante di Romanticismo e di Classicismo; inquietante esemplare di congiunzione fra i due mondi e i due stili – si rivela dunque anche poeta romantico. E destino d'ogni poeta romantico è di rianelare oggi verso ciò che ha ieri abbandonato in fuga precipitosa. La lirica *Rimembranza* può considerarsi, vedremo, come una riprova di questa caratteristica tendenza romantica.¹⁵

Sfruttando il suggestivo binomio genio-follia, *Andenken* è presentata come uno degli ultimi lampi prima della lunga notte, uno di quei componenti in cui «il Poeta vaticinante delle ultime odi delle ultime elegie e degli ultimi inni, prima di spegnersi alla luce della coscienza, sembra per lo più ripiegarsi sul proprio io doloroso, ad esprimerne l'intimità sentimentale»¹⁶.

Errante costruisce attorno al poeta svevo un rassicurante racconto critico mentre, sul piano testuale, tende a illuminare l'oscuro, ad appianare l'arduo, risolvendo e trasformando la *barte Fügung* in una forma nuova, coerente e a suo modo fascinosa. Affascinante a sua volta, il discorso critico e la puntuale opera di commento sanno donare al lettore l'umanissima gioia di aver “compreso” dei testi così oscuramente attraenti. Un contributo in questo senso arriva del resto anche dalle scelte formali di versione, a partire dal predominio di metri classici – soprattutto endecasillabi e settenari – e da un gusto mediterraneo per l'*os rotundum*.

Già dall'abbrivio l'impennata sintattica dovuta all'inarcatura «Winden/Mir» (vv. 2s.) va persa e tutto il passaggio si trasforma in un discorso più piano e ordinatamente scandito, mentre al v. 5 compare un dantesco

¹⁴ Errante: La lirica di Hölderlin (cit. nota 12): 106s.

¹⁵ Ivi: 223s.

¹⁶ Ivi: 223.

«nocchiero» che, singolare e titanico, sostituisce il più dimesso plurale «Schiffern»:

| | |
|--|---|
| <p><i>Andenken</i> Der Nordost wehet, Der liebste unter den Winden Mir, weil er feurigen Geist Und gute Fahrt verheißet den Schiffern. 5 Geh aber nun und grüße Die schöne Garonne, Und die Gärten von Bourdeaux Dort, wo am scharfen Ufer Hingehet der Steg und in den Strom 10 Tief fällt der Bach, darüber aber Hinschaut ein edel Paar Von Eichen und Silberpappeln;</p> | <p><i>Rimembranza</i> Vento di greco soffia: che più di ogni vento mi è caro, perché felice il viaggio e nell'anima il fuoco 5 promette al nocchiero. Travvola, grecale! E salutami la bella Garonna e i giardini fioriti di Bordeaux, là dove il sentiero costeggia 10 la ripida sponda e il rivo al cuore del torrente piomba: ma, sopra, stanno riguardando, in vaga coppia d'accanto, verde una quercia e un gattice d'argento.</p> |
|--|---|

Al verso successivo la traduzione – che nel frattempo è già avanti di una riga intera rispetto all'originale – trasforma per amor di chiarezza l'enfatico «Geh aber nun» in un più coerente e preciso «Travvola, grecale!». Ai vv. 12-14 «edel» viene reso con un troppo vago «vaga» e viene aggiunto un «d'accanto» – già pascoliano e dannunziano espediente per guadagnare una sillaba¹⁷ – che regala una sonora assonanza con il successivo «d'argento». A sua volta la quercia acquista l'attributo «verde», in modo da consentire la distesa armonia del chiasmo «verde una quercia e un gattice d'argento». Recupero prezioso e peraltro botanicamente corretto, «gattice» riporta il lettore colto nel familiare universo delle *Laudi* e di *Myrica*¹⁸.

¹⁷ Cfr. Gabriele D'Annunzio: Canto novo. Libro secondo. IX («E tu d'accanto eri, o novissima / dea», vv. 29s.), in: *id.*: Versi d'amore e di gloria. Edizione diretta da Luciano Anceschi. A cura di Annamaria Andreoli e Niva Lorenzini. Milano 1982, vol. I: 192; Giovanni Pascoli: La famiglia del pescatore («C'è poi, proprio d'accanto», v. 9), in: *id.*: Poesie. A cura di Augusto Vicinelli. Vol. IV. Poesie varie. Traduzioni e riduzioni. Appendice. Indici. Milano 1981: 1388).

¹⁸ Cfr. Gabriele D'Annunzio: Laus Vitae («E una corona d'ellera e di gattice», v. 8195), in: Versi d'amore e di gloria (cit. nota 18), vol. II: 542; Giovanni Pascoli: I gattici («E vi rivedo, o gattici d'argento, / brulli in questa giornata sementina»), in: *id.*: Poesie. A cura di Augusto Vicinelli. Vol. I. Myrica. Primi poemetti. Con due saggi critici di Gianfranco Contini e una nota bio-bibliografica. Milano 1981: 115.

180

U n d e n f e n .

Der Nordost weht,
Der liebste unter den Winden
Mir, weil er feurigen Geist
Und gute Fahrt verheißet den Schiffern.
Seh' aber nun und grüße
Die schöne Garonne,
Und die Gärten von Bourdeaur,
Dort wo am schroffen Ufer
Hingehet der Steg und in den Strom
Tief fällt der Bach, darüber aber
Hinschauet ein edel Paar
Von Eichen und Silberpappeln!

Noch denket das mir wohl und wie
Die breiten Gipfel neiget
Der Ulmwald über die Mühle,
Im Hofe aber wächst ein Feigenbaum,
An Felertagen gehn
Die braunen Frauen daselbst
Auf seidnen Boden,
Zur Märzzeit,
Wenn gleich ist Nacht und Tag,

Gustav Schwab und Ludwig Uhland (Hrsg.), Gedichte von Friedrich Hölderlin.
Stuttgart, Tübingen: Cotta 1826, S. 180.

Nella seconda strofa il complesso, anticheggiante «Noch denket das mir wohl [...]» (v. 13) viene risolto aggiungendo un verso e impiegando un richiamo al titolo dell'inno («rimembranza»), arricchito da un aggettivo («cara», forse dovuto a un fraintendimento di «wohl») che all'orecchio italiano induce una suggestione leopardiana:

| | |
|--|--|
| <p>Noch denket das mir wohl und wie Die breiten Gipfel neiget 15 Der Ulmwald, über die Mühl, Im Hofe aber wächst ein Feigenbaum. An Feiertagen gehn Die braunen Frauen daselbst Auf seidnen Boden, 20 Zur Märzzeit, Wenn gleich ist Nacht und Tag, Und über langsamen Stegen, Von goldenen Träumen schwer, Einwiegende Lüfte ziehen.</p> | <p>15 Ancor me ne sorride la cara rimembranza. E ancóra veggo la selva reclinar le vaste chiome degli olmi in sul mulino, mentre là nella corte 20 cresce tranquillo un albero di fico, e nei festivi giorni le donne brune incedono sul folto di serici tappeti al bel tempo di marzo, 25 quando le notti sono eguali ai giorni, e per i lenti aerei sentieri grevi di sogni d'oro, le brezze vanno in dondolio che infonde dolce sopore.</p> |
|--|--|

Ingegnoso è lo scioglimento dell'originale «Ulmwald» (v. 15) e il distanziamento delle componenti «selva» (v. 17) e «olmi» (v. 18), mentre il serrato periodo hölderliniano viene diluito e semplificato attraverso l'inserimento di una ulteriore frase principale («E ancóra veggo», v. 16).

Subito dopo l'avversativa con inversione di «aber» (v. 16), stilema hölderliniano, si trasforma in una più rassicurante temporale introdotta da «mentre» e rasserenata dall'aggiunta di «tranquillo» (v. 20). Poco sotto le donne non vanno («gehn», v. 17) ma «incedono» (v. 22), non su un «Boden», ma su «tappeti» (v. 23); il tempo di marzo diventa «bel» (v. 24) e i lenti sentieri «aerei» (v. 26).

In chiusura di strofa, un passo sintetico come «Einwiegende Lüfte ziehen» (v. 24) si trasforma in una parafrasi poetica lunga due versi, che peraltro ha il merito di esplicitare tutti i significati impliciti nel participio tedesco, anticipando anche la dolcezza del sonno che comparirà nei versi successivi («süß / Wär [...] der Schlummer», vv. 28s.).

Continuando, nell'*incipit* della strofa centrale una interiezione ormai desueta («deh») traduce – più fedelmente che efficacemente – l'enfasi ottenuta in tedesco con l'inversione della particella avversativa:

- | | |
|---|--|
| 25 Es reiche aber, Des dunkeln Lichtes voll, Mir einer den duftenden Becher, Damit ich ruhen möge; denn süß Wär unter Schatten der Schlummer. | 30 Deh porga alle mie labbra, tutto ricolmo d'una luce buia, un odoroso calice, qualcuno, che mi addormenti! Dolce, sarebbe sotto queste ombrose |
| 30 Nicht ist es gut, Seellos von sterblichen Gedanken zu sein. Doch gut Ist ein Gespräch und zu sagen Des Herzens Meinung, zu hören viel | 35 piante dormire... Ma non giova l'anima svuotar così d'ogni terreno senso! Meglio, del cuore effondere la piena in placido discorso |
| 35 Von Tagen der Lieb, Und Taten, welche geschehen. | 40 con spiriti fraterni, udendo questi narrar d'amore e di trascorsi eventi. |

Il lavoro di adattamento del testo continua come di consueto: a fronte di «ruhen» (v. 28) compare un più concreto «addormenti» (v. 33), autorizzato del resto nell'originale dal vicino «Schlummer» (v. 29), che a sua volta viene reso, ribattendo il concetto, con «dormire». Al posto di «Schatten», la precisazione «ombrose piante» conferma un intento chiarificatore che, ove possibile, preferisce riportare le immagini astratte sul piano della tangibilità.

La seconda metà della strofa rappresenta un particolare cimento per i traduttori; la riscrittura di Errante, sia interpretativa che liberamente integrativa, mira evidentemente a fornire il perfetto correlativo poetico di quanto scrive nelle pagine di commento:

Per un momento, inebriato dalla voluttà dell'abbandono al ricordo, il poeta vorrebbe che una mano pietosa lo fermasse in quel suo vago e caro rimembrare; che gli porgesse un calice ricolmo della oscura luce, in cui si potenzia il succo delle vigne di Bordeaux... Assopirsi così, in grembo alla rimembranza, come un bimbo in grembo alla madre, che ne culli il pianto in un benefico sonno ristoratore d'ogni pena! Poi, egli riflette che il sonno ci svuota quasi d'ogni senso d'essere vivi. E, allora, rievoca spiriti di fidi amici conosciuti laggiù. E li vorrebbe compagni ancora a questo proprio sognante aggirarsi per i paesaggi inobliati, al fine di riprendere gli scambi d'anima in colloqui fraterni...¹⁹

La sobrietà hölderliniana subisce ulteriori incrementi di *pathos*: «Des Herzens Meinung» (v. 34) è ora la «del cuore [...] la piena» (v. 38), che bisogna «effondere» (non «sagen»), mentre il semplice «Gespräch» (v. 33) lievita in

¹⁹ Errante: La lirica di Hölderlin (cit. nota 12): 225.

«placido discorso / con spiriti fraterni» (vv. 39s.). E proprio con un reiterato, esplicativo «spiriti fraterni» si apre la strofa successiva, in modo da istituire un ulteriore legame testuale che guidi la comprensione del lettore, laddove in tedesco c'è uno stacco che rende sorprendente l'apparizione degli amici («Freunde»):

Wo aber sind die Freunde? Bellarmin
 Mit dem Gefährten? Mancher
 Trägt Scheue, an die Quelle zu gehn;
 40 Es beginnet nämlich der Reichtum
 Im Meere. Sie,
 Wie Maler, bringen zusammen
 Das Schöne der Erd und verschmähn
 Den geflügelten Krieg nicht, und
 45 Zu wohnen einsam, jahrlang, unter
 Dem entlaubten Mast, wo nicht die Nacht
 durchglänzen
 Die Feiertage der Stadt,
 Und Saitenspiel und eingeborener Tanz nicht.

Ma dove son gli spiriti fraterni?
 Bellarmino dov'è, co' suoi compagni?
 V'ha chi paventa
 45 risalir le fiumane alla sorgente:
 che l'umana ricchezza ha suo principio
 nel mare aperto... E quelli,
 come pittori, assembrano d'intorno
 la meraviglia della terra tutta,
 50 e l'aligera guerra non dispregiano
 coi vènti avversi,
 né d'abitar solinghi
 per anni ed anni, a cielo nudo, sotto
 uno schiomato albero di nave,
 55 là dove non infonde entro le notti
 un balenar di fuochi la città
 nei di festivi, con le danze sue
 e sue native musiche.

Anche in questi versi si riscontra l'usuale impreciosimento del registro («v'ha», «fiumane», «aligera», «solinghi»), ma preme più notare come nell'arduo²⁰ passo «Es beginnet nämlich der Reichtum / Im Meere [...]» (vv. 40s.), la «ricchezza» diventa «umana», in modo da arginare almeno in parte l'oscurità.

Inserti come «coi vènti avversi» (v. 51) e «a cielo nudo» (v. 53) disciolgono – ampliando e rallentando – la serrata sintassi originale, come accade anche nella trasformazione del breve, lampeggiante «Das Schöne der Erd» in un più rigoglioso «la meraviglia della terra tutta», rischiarato dal ribattere di vocali mediterranee.

Anche la strofa finale presenta subito una giunta chiarificatrice che fa della Francia la «dolce terra / che mi rivive in cuore», mentre il rapido e

²⁰ Ecco quanto ne scrive Jochen Schmidt nel suo commento: «Da die Quelle definitionsgemäß «beginnt», ist die Aussage, der Reichtum «beginne» im Meere, bewußt paradox formuliert. Als Ort des Ursprungs bedeutet die Quelle die Nähe zum Wesentlichen, die dem Dichter zukommt. Sie ist ein Intensivum, während das Meer als Extensivum die Welt mit ihrer Vielfalt einzelner und zerstreuter Gegenstände symbolisiert, die erst «zusammengebracht» werden müßten» (KA I: 1016).

generico «gehen» trova un corrispettivo più preciso e legato al contesto precedente («disciolsero le vele»):

| | |
|---|---|
| Nun aber sind zu Indiern | Gli uomini, adesso, della dolce terra |
| 50 Die Männer gegangen, | 60 che mi rivive in cuore, |
| Dort an der luftigen Spitz | verso l'India disciolsero le vele |
| An Traubenbergen, wo herab | là dall'arioso promontorio, folto |
| Die Dordogne kommt, | tutto di verdi tralci, |
| Und zusammen mit der prächtgen | ove rapida scende la Dordogna |
| 55 Garonne meerbreit | 65 a fluir con la splendida Garonna, |
| Ausgethet der Strom. Es nehmet aber | vasta qual mare, nell'immenso oceano... |
| Und gibt Gedächtnis die See, | Toglie il mare le vivide memorie, |
| Und die Lieb auch heftet fleißig die Augen, | e poi le trasfigura e le ritorna |
| Was bleibt aber, stiften die Dichter. | in più soave ricordare. |
| | 70 Prodigiose pupille, che si affisano |
| | a pertinaci rimembranze, |
| | schiede l'amore. |
| | Ma ciò che resta in eternata forma |
| | vien dai Poeti. |

Nel complesso la strofa passa dai dieci versi del tedesco a ben sedici, ma sono soprattutto gli ultimi quattro – per la precisione tre e un emistichio – a perdere il passo rapido e solenne, ritmato e quasi sconnesso, dell'originale e a raddoppiare di numero in un finale generoso e fluviale. Il penultimo verso – con il suo sconfinato messaggio che si accende in poche, perfette parole – si trasfigura in un ben più concreto e oggettivato microracconto che si assesta nello spazio di tre versi.

Analogo procedimento anche per la clausola, in cui l'inserito «in eternata forma» assolve al consueto compito esemplificativo, confermando il desiderio di omologare il testo alla tradizione italiana e al gusto letterario della sua generazione.

Quella di Errante, del resto, era stata una vasta opera di pionieristica divulgazione della letteratura tedesca e di avvicinamento del pubblico italiano ad autori concettualmente e formalmente “esotici” come doveva risultare Hölderlin. I tempi però erano già maturi per tentare approcci diversi, dominati dall'esigenza di un'arte radicalmente ispirata e ormai assuefatti a un'idea nuova di poesia, che non esclude più eventuali oscurità e non teme il diverso, ma anzi è pronta a riconoscersi.

* * *

La traduzione di Diego Valeri appare sul «Meridiano di Roma»²¹ due anni prima rispetto al volume di Errante e tuttavia, per quanto riguarda il gusto poetico, sembra appartenere a una generazione successiva. Non si tratta, semplicemente, di felicità creativa immediata e immeditata. È sufficiente scorrere il breve contributo intitolato *Qualche nota sul tradurre poesia* per rendersi conto della consapevolezza teorica e metodologica che ha sostenuto l'esercizio traduttorio: «Oggi, dopo Croce, non c'è chi non pensi e non sappia che tradurre poesia in poesia non si può. E tuttavia il genere “traduzione poetica” fiorisce come non mai». Del resto lo stesso filosofo napoletano – osserva ancora Valeri – aveva riconosciuto che «la traduzione poetica è un atto d'amore (più o meno corrisposto, aggiungiamo noi), e, come tale, non ha nessun debito verso la logica; è, almeno in parte, almeno in origine, un fatto irrazionale»²².

Chance e ispirazione però non bastano al traduttore, che più del “sem-

²¹ La traduzione di *Andenken* fa parte di: Poesie di Hölderlin (Tradotte da Diego Valeri). In: «Meridiano di Roma» 5.1937: VII.

²² Cfr. Diego Valeri: *Qualche nota sul tradurre poesia*. In: *Lirici tedeschi*. A cura di Diego Valeri. Milano: 1955; poi, con aggiunte, Milano 1959: 207s. Alla *Impossibilità delle traduzioni* Croce dedica un intero paragrafo del nono capitolo della sua *Estetica*: «Ogni contenuto è diverso da ogni altro, perché niente si ripete nella vita; e al variar continuo dei contenuti segue la varietà irriducibile dei fatti espressivi, sintesi estetiche delle impressioni. Corollario di ciò è l'impossibilità delle traduzioni, in quanto abbiano la pretesa di effettuare il travasamento di un'espressione in un'altra, come di un liquido da un vaso in un altro di diversa forma. Possiamo elaborare logicamente ciò che prima abbiamo elaborato solo in forma estetica; ma non ridurre ciò, che ha avuto già la sua forma estetica, ad altra forma, anche estetica. Ogni traduzione, infatti, sminuisce e guasta; ovvero crea una nuova espressione, rimettendo la prima nel crogiuolo e mescolandola con altre impressioni proprie del preteso traduttore. Nel primo caso l'espressione resta sempre una, quella dell'originale, essendo l'altra più o meno deficiente, cioè non propriamente espressione: nell'altro, saranno, sì, due, ma di due contenuti diversi. «Brutte fedeli o belle infedeli»; questo detto proverbiale coglie bene il dilemma, che ogni traduttore si trova innanzi» (Benedetto Croce: *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale: Teoria e storia*. Terza edizione riveduta. Bari: 1908: 78).

plice” poeta deve essere a un tempo «candido come la colomba e astuto come il serpente»²³, controbilanciando la necessaria ricerca di compromessi con un'autentica – e altrettanto necessaria – invenzione poetica.

Già ad un primo sguardo, la traduzione di Valeri colpisce per l'armonia della scelta metrica: quasi tutti endecasillabi o settenari classici, senza soluzioni estreme; nemmeno Errante era stato così rigoroso, mentre Contini e Traverso si muoveranno più liberamente, per evitare tentazioni “barbare”, ma soprattutto per rendere con maggior effetto le caratteristiche formali del testo tedesco.

Se Errante aveva diluito i dodici versi della prima strofa in quattordici, Valeri compie un prodigio di sintesi e si ferma addirittura a undici:

Ricordo

Da nordest soffia il vento
che mi piace su tutti, perché dona
ai naviganti un'anima di fuoco
e il buon viaggio.

5 Ma adesso va' e saluta,
tu, la bella Garonna
e gli orti di Bordeaux: corre il sentiero
là su la sponda ripida e nel fiume
si sprofonda il torrente, mentre in alto
10 stanno a guardia due nobili
querce e gli argentei pioppi.

Ad essere rispettata non è tanto la struttura interna delle singole linee, quanto quella dei periodi: i primi quattro versi coincidono sostanzialmente con l'originale, anche se il passaggio ha subito varie riorganizzazioni sintattiche interne. Certo la versione italiana ha, da subito, una sintassi più corrente e prosastica, meno scandita rispetto al tedesco: Hölderlin è infatti sobrio e solenne nei primi due versi ribattuti («Der Nordost wehet / Der liebste unter den Winden») in un parallelismo che si complica passando dal primo al secondo e poi ha un guizzo nel «Mir» in *enjambement*, così da risultare a un tempo sorprendente e impetuoso, un deciso scatto verso le pro-

²³ Valeri: Qualche nota sul tradurre poesia (cit. nota 23): 207-212, 211.

fondità dell'intimo dopo l'evocazione di un elemento naturale sconfinato come il vento. Valeri trova una soluzione diversa, ma si preoccupa di conservare l'incartatura, trasportandola ad altri membri del discorso («dona / ai naviganti»).

La seconda parte della strofa ricalca più da vicino il ritmo del tedesco, a partire dalla distesa cantabilità con cui si evoca la terra francese, per poi passare ai versi 8s., che sembrano avvolgersi concitati alla colonna della strofa con inarcature e allitterazioni, prima di ritrovare la pace all'ultimo distico, più assorto: ora a contemplare non è un io lirico, ma gli alberi stessi, in un'atmosfera di sospensione umilmente solenne. È stupefacente come Valeri riesca a rendere questi cambi di ritmo senza mai calcare la mano, ma interrompendo sapientemente il flusso logico dei vv. 7-9 e per tre volte costringendo il lettore a una pausa (su «sentiero», «fiume» e «alto»), prima di chiudere con la nitida immagine finale.

Il problematico attacco della seconda strofa viene risolto ricorrendo – come aveva fatto, in maniera diversa, Errante – a sfumature leopardiane, che attiveranno retrospettivamente anche gli «orti» di poco sopra (v. 7) e torneranno a risuonare al verso 16:

Questo ancor mi sovviene, e come il bosco
 d'olmi curva le vaste
 cime sopra il molino,
 15 mentre verdeggia nel cortile un fico.
 Vengon le brune donne al dì di festa
 su un serico terreno,
 quand'è tempo di marzo, e notte e giorno
 s'eguagliano, e trascorrono per lenti
 20 sentieri blande brezze
 gravi di sogni d'oro.

Secondo Jochen Schmidt l'avversativa enfaticizzata «Im Hofe aber...» separa la sfera simbolica cui appartengono gli olmi da quella, più umana e tellurica, del «Feigenbaum»²⁴. Valeri ricorre a un «mentre» – che dunque sa-

²⁴ «Während der Ulmwald seine breiten Gipfel über die Mühle neigt und damit die Natur die Stätte menschlichen Wirkens umschließt, wird der Feigenbaum in den Raum menschlichen Wirkens einbezogen» (Jochen Schmidt, *KA I*: 1021s).

rebbe da intendere, cosa non immediata per il lettore italiano, in funzione avversativa – e lascia «fico» a chiudere il verso, conservando così anche il simbolico chiasmo tra il «bosco d'olmi» che si curva «sopra il molino», mentre «nel cortile» verdeggia «un fico».

La traduzione però si ferma alla strofa centrale, che si trasforma così in un epilogo sospeso e conferisce all'intera poesia una intonazione diversa:

Ma qualcuno mi porga
la profumata tazza
colma d'oscura luce,
25 ond'io possa aver pace; ché dormire
sotto quell'ombra mi sarebbe dolce.
Buono non è disanimati stare
in pensieri di morte;
è buono aver colloqui, e dire il senso
30 del proprio cuore, ed ascoltare a lungo
il racconto dei giorni dell'amore
e dei fatti che furono...

Nei primi tre settenari l'ordine delle parole tedesche è invertito, con effetto normalizzante, perché ad apparire è subito la «tazza», che solo dopo viene descritta come «colma d'oscura luce». Coraggiosamente mimetica è la resa di «Nicht ist es gut» (v. 30) con «Buono non è» (v. 27), che occupa solo il primo emistichio di uno scivoloso endecasillabo di 4a e di 8a.

Forse perché convinto che «le traduzioni tentate *invito Apolline*, anche da letterati di alta classe, falliscono in pieno, son già fallite in partenza»²⁵, Valeri non terminerà mai il lavoro, nemmeno nelle pubblicazioni successive. La versione che appare su «Il Convegno» del 25 aprile 1939 è infatti identica alla precedente, tranne la variante «che su tutti mi piace, perché dona» (v. 2)²⁶. Variante che del resto viene meno nell'ultima versione, quella inserita nella raccolta *Lirici tedeschi*, in cui compare anche qualche divergenza nella punteggiatura (inserimento di due virgole, ai vv. 7 e 11; al v. 14 *molino* diventa *mulino*; al v. 19 *trascorrono* si muta in *trasvolano*; vengono inserite le maiu-

²⁵ Valeri: Qualche nota sul tradurre poesia (cit. nota 23): 212.

²⁶ Diego Valeri: Da Hölderlin. In: «Il Convegno». 1-2.1939: 96s.; è preceduta da *Il canto del destino (Iperione)*.

scole a inizio verso e poche altre varianti). La variante di maggior entità è comunque quella che riguarda i vv. 16-18, sostanzialmente riscritti:

Vengon le brune donne i dì di festa
 Lievi sfiorando il serico terreno.
 Tempo è di marzo, quando notte e giorno
 S'eguagliano [...] ²⁷

Nel complesso, l'inserimento «lievi sfiorando» appare come l'unico arbitrio di un certo peso in una traduzione tesa a seguire fedelmente lettera e ritmo del tedesco, trasformandoli però in un tessuto poetico personale che, senza rivoluzioni, sa trasmettere l'originalità del testo di partenza.

* * *

Per riprendere l'espressione di Valeri, Apollo non dev'essere stato invisibile a Gianfranco Contini, il cui *curriculum* scientifico, di per sé, non avrebbe potuto fornire garanzia di sufficiente perizia nell'arte traduttoria. Promotore dell'impresa continuata è del resto un poeta, Ungaretti, che nel 1934 invita il filologo ad allestire un volume di traduzioni da Hölderlin per la neonata collana i «Quaderni di Novissima», la stessa che accoglie il *Sentimento del Tempo*²⁸.

Per la titolazione Contini segue le orme di Errante, preferendo una patina più antica e – specialmente per i lettori italiani – più letteraria del semplice *Ricordo*²⁹, mentre sul piano strutturale opta decisamente per la sintesi: cinquantacinque versi a fronte dei cinquantanove dell'originale.

Rispetto a Valeri si tratta di una traduzione meno vicina al testo di partenza, più libera in alcuni punti, ma senz'altro studiata per rendere in italiano

²⁷ Diego Valeri ripubblicherà la versione, con poche varianti, in: *Lirici tedeschi* (cit. nota 23): 103-105.

²⁸ Cfr. Giovanna Cordibella: *Hölderlin in Italia. La ricezione letteraria*. Bologna 2009: 145-147.

²⁹ Del resto il termine *Andenken* è assai complesso e non a caso anche Luigi Reitani, nella sua nuova traduzione, riprende proprio questo titolo di sapore leopardiano (cfr. 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).

la peculiarità e il potenziale innovativo – particolarmente apprezzabile dal lettore primonovecentesco – dei valori formali del canto holderliniano:

Rimembranza

Soffia greco, il vento
che a me è il più caro di tutt'i venti, perché
ai marinai dà uno spirito ch'è un fuoco
e felici gli promette tutt'i passaggi.

5 Ma adesso va', salutami

la bella Garonna e i giardini di Bordeaux,
dove il sentiero s'inoltra sopra la sponda a picco,
il rio si precipita nel gorgo,
ma di sopra

10 un bel paio di roveri e di pioppi guarda giù.³⁰

L'avvertibile ma non perfetto parallelismo dei primi due versi tedeschi, sottolineato anche dall'anafora («Der»), viene ricreato in italiano con l'iterazione «vento...venti» (vv. 1s.), mentre l'apparizione del «Mir» al terzo verso viene anticipata da un «perché» sospeso in chiusura al verso precedente. Mentre il «nocchiero» di *Errante* torna ad essere un più neutro e correttamente plurale «marinai» (v. 3), la densità del testo continiano permette addirittura di occupare l'intero nono verso con l'equivalente di «darüber aber» (v. 10), creando così un momento di sospensione senza rallentare eccessivamente il flusso dei versi.

All'inizio della seconda strofa compare uno dei rari inserimenti del traduttore, che cerca di rendere la concentrazione originale di «Noch denket das mir wohl» aggiungendo un aggettivo (forse per un fraintendimento analogo a quello in cui era incorso *Errante*):

ancora mi è questa un'amabile memoria,
e dell'olmeta che inclina
le larghe vette sopra il molino,
ma nel cortile è un fico che viene su.

15 E la festa le brune
passeggian lì,

³⁰ Il testo è tratto da: Alcune poesie di Hölderlin tradotte da Gianfranco Contini (cit. nota 13): s.

su quel prato di seta,
 intorno a marzo,
 quando la notte e il giorno sono uguali,
 20 cullano l'aure e traggono
 sopra i sentieri lenti,
 di lieti sogni gravi.

Nella parte centrale (vv. 15-18) Contini riesce a conservare senza alcuna pesantezza la sintassi dimessa e spezzata dell'originale, obbligando anche in italiano ad un rallentamento nel ritmo lievemente ribattuto. Analogamente, gli ultimi due versi conservano il loro parallelismo – questo può spiegare la trasformazione di «goldenen» in «lieti» – e il ritmo quasi ipnotico della scansione tripartita «Von goldenen Träumen schwer, / Einwiegende Lüfte ziehen» (v. 24).

L'attenzione alle caratteristiche linguistiche e stilistiche dell'originale continua nella strofa centrale, aperta da una ingegnosa soluzione («Ma su») che restituisce l'enfasi dell'interrogativa tedesca e che, ribattuta poco sotto (v. 29), forma una nervatura avversativa culminante nel celebre *incipit* della stanza successiva:

Ma su, qualcuno m'offra,
 tutto una torba luce,
 25 il calice di buon profumo, ch'io n'abbia pace, ché dolce assai
 sotto quest'ombre sarebbe un sonno.
 Non incontro a pensieri di morte
 disanimati si vuole andare,
 ma tenere l'onesto discorso,
 30 dir l'idea del suo cuore, molte cose anche ascoltare
 dei giorni dell'amore,
 dei fatti, quali accaddero.
 Ma gli amici dove sono? Bellarmino
 col suo compagno? Molti hanno ritegno
 35 di tornare alla fonte;
 ché la ricchezza ha principio dal mare.
 Essi, come pittori, tutto adunano
 il bello della terra, non rifiutano
 la guerra aligera, né quel vivere solitari,
 40 anni e anni,

sotto l'albero che non fa più fronda,
ove le notti non è che allegri
o cittadina festa
o giuoco musico,
45 e neppure la danza degli indigeni.

Come già in Valeri, «seellos» e «sterblichen Gedanken» diventano «disanimati» (v. 29) e «pensieri di morte» (v. 27), ma ora i due elementi convergono in una cornice notevolmente diversa, mentre il gioco di assonanze e rime – anche al mezzo – sa ricreare la sobria, riposta melodia che anima l'originale.

Forse solo dopo aver pienamente assimilato la lezione di Ungaretti si poteva apprezzare la commossa austerità della formula «Das Schöne der Erd'» (v. 43) – così rastremata da non occupare nemmeno un intero verso – e osarne una soluzione più mimetica rispetto al sonante, italico endecasillabo errantiano «la meraviglia della terra tutta» (v. 40). La concisa grazia del settenario continiano («il bello della terra», v. 38) mantiene invece la struttura voluta da Hölderlin, continuando poi con un «non rifiutano» che ricalca perfettamente il tedesco «und verschmähn / [...] nicht» componendo, fra l'altro, un endecasillabo sdruciolato.

La libertà metrica di questa traduzione permette di riprodurre anche i rallentamenti repentini – come il vertiginoso verso ritagliato da due inarcature «Im Meere. Sie» (v. 41) –, magari spostandoli ad altri passi e rendendoli con strumenti diversi («anni e anni», v. 40), ma conservandone l'effetto nell'economia ritmica dell'inno.

Inoltre, venuto meno lo scrupolo della chiarezza, diventano accettabili soluzioni più ardite come «l'albero che non fa più fronda» (v. 41), che non necessariamente ingenera nel lettore l'immagine dell'albero di una nave («Mast»).

Nella strofa seguente Contini conserva anche – cogliendone l'accordo con le tendenze della poesia italiana del suo tempo – la riduzione di articoli e preposizioni (specialmente ai vv. 48, 51 e 52) e concepisce un verso di sapore ungarettiano («come mare»), per rendere adeguatamente l'originale «Garonne meerbreit»:

E loro, ora, sono migrati all'India,

dal capo ventoso laggiù
 dove vigna veste le piagge,
 dove appunto la Dordogna discende
 50 e mischiata alla trionfale Garonna
 come mare,
 sbocca estuario. Ché toglie e dà,
 il mare, la memoria. E amore anche
 fissa i suoi occhi attenti. Ma
 55 quel che permane, lo sanciscono i poeti.

Soprattutto nella parte finale, la volontà di ricreare il ritmo spezzato del tedesco autorizza soluzioni come la dialisi «Ché toglie e dà, / il mare, la memoria» (vv. 52s.) o l'inarcatura tra gli ultimi due versi, in cui la congiunzione avversativa acquista una potenza in grado di eguagliare quella che nell'originale viene raggiunta grazie all'inversione di *aber*.

Consapevoli scelte estetiche – senz'altro sorrette dall'infinita perizia del filologo – compongono così un testo formalmente dirompente, accordato con le tendenze ungarettiane e senz'altro interessante anche per la generazione di Luzi e degli altri ermetici fiorentini³¹.

A fronte di una indubbia fascinazione del traduttore sul piano formale, tuttavia, rimane la sensazione di una certa estraneità ideologica, quasi che l'impresa si sia risolta in un magistrale esercizio di stile. Ma questo lo riconosceva Contini stesso:

dalla metafisica di Hölderlin, dalla sostanza dei suoi miti, l'interesse del traduttore restava (come restò) illeso; e accadeva così che il pindarismo di Hölderlin dimettesse la sua natura di mediazione fra metafisica e poesia per contenere soltanto il problema espressivo di nodi presentati all'attacco e a una scommessa di riuscita, articolazione logiche estremamente risentite, modalità discorsive da assorbirsi in poesia attraverso un disegno pseudosaggistico.³²

* * *

³¹ Per una analisi dell'influsso delle traduzioni continiane nella poesia di Luzi cfr. Corribella: Hölderlin in Italia (cit. nota 29): 145-148 e Menicacci: Luzi e la poesia tedesca (cit. nota 5): 126-135.

³² Contini: Congedo (cit. nota 13): 55s.

Secondo Mario Luzi le traduzioni di Leone Traverso hanno rappresentato «vere e proprie annessioni alla nostra poesia» e la versione degli ultimi inni hölderliniani, in particolare, è stata la sua «più ardua e congeniale fatica», proprio perché si trattava di un «poeta sul quale, potremmo dire, si è andata conformando la sua stessa idea di poesia». Grazie all'opera dell'amico, del resto, Luzi stesso aveva scoperto un maestro elettivo che modellava i propri versi con la necessità inaudita di un «poeta integrale» in cui «la sublimità dell'assunto romantico era corsa travolgente al suo vertice e non aveva né accettato né subito alcuna *diminutio* ironica o sentimentale»³³. Scoperta tanto più determinante in quanto si verificava «in un momento in cui la poesia italiana cercava di liberarsi dai residui crepuscolari, diaristici, impressionistici che a quel tempo erano, non si dimentichi, assai forti»³⁴.

Filologo classico prima che germanista, Traverso si rende perfettamente conto che, nel tradurre Pindaro e Sofocle, lo stesso Hölderlin «ricalca il disegno del testo fino a stravolgere l'ordine tedesco, ma ne deduce l'uso e il valore delle singole note, e insieme il filo o armonia che le lega in periodi strofici, le anima in organismo»³⁵; e, quando la morfologia flessiva tedesca si rivela troppo angusta, segue l'esempio dello *Sturm und Drang*, liberando «l'aggettivo o il participio dal giogo della normale declinazione», così da «elevare la grammatica in condizione di mistero e farne ritmo»³⁶.

L'attenzione ai valori formali è però colta da Traverso come il primo passo di una ricerca poetologica che tende verso «la prima radice d'ogni sua parola», mentre all'origine dell'atto poetico ferve «una *pietas*, un brivido religioso che né illuminismo né filosofia dei contemporanei, anzi condiscipoli di Tubinga, sono valsi a spegnere. Mai la fatica d'intendere ferma in lui la primaria vibrazione del sentimento; nessuna formula razionale placa la sua nostalgia dell'*en kai pan* originario».

³³ Mario Luzi: Recensione a: Gli «Inni» di Hölderlin. In: Scintille del «Tempo». Introduzione e cura di Elena Moretti. Firenze 2003: 33-35, 33.

³⁴ *Ibidem*.

³⁵ Leone Traverso: Sugli ultimi inni di Hölderlin. In: Friedrich Hölderlin: Inni e frammenti. A cura di Leone Traverso. Firenze 1955; 1974²; si cita dall'edizione più recente, con introduzione di Laura Terreni (Firenze 1991: 3-14, 11).

³⁶ *Ivi*: 4.

Parafrasando l'amato Stefan George, Traverso ritrova nel poeta svevo la costante volontà di tuffarsi «alla fonte delle parole, per trarne una materia non di cultura, ma originaria, la Parola che dà vita»³⁷: dal *Bildungsstoff* allo *Urstoff* – ripristinando il lessico georgeano – verso una parola poetica che sia davvero *lebengebendes Wort*. E se il traduttore-critico non tralascia a questo punto un opportuno riferimento alla poetica ungarettiana del paese innocente, non siamo lontani nemmeno dai presupposti teorici di una ermetica “letteratura come vita”.

In Hölderlin, scrive Traverso, la sperimentazione formale risponde alla volontà di mettere in parole «il senso ultimo, metafisico, ch'egli persegue, di una condizione terrena, filtrati da un amore e un dolore più che terreni, restituiti a una purezza che natura non regala, solo l'arte conquista»³⁸:

L'aura mitica, aspirazione ultima d'ogni poeta, è l'atmosfera naturale che Hölderlin respira: non artificio d'alchimia letteraria, ma mero effetto di condizione spirituale. A lui basta ormai “nominare” (che è nelle età religiose, e per lui, atto sacro) per evocare infallibili apparizioni. [...] Non di atti egli cura, ma d'intimo atteggiamento, non di gesti, ma di essenza. Di qui la magia anche dei frammenti inaccessibili tuttavia a un'indagine razionale, dove l'autorità del tono trascende l'oscurità della lettera.³⁹

In perfetta consonanza con la temperie ideologica che contraddistingue la “terza generazione”, la *poiesis* holderliniana si fa dunque «esercizio di perfezione insieme tecnica e spirituale», attraverso una progressiva approssimazione che «conduce spesso a un'identificazione così perfetta da sgomentare ogni tentativo non solo di traduzione in altra lingua, ma di parafrasi del testo: non s'immagina quel cristallo in altra forma»⁴⁰.

³⁷ Cfr. ivi: 20; Traverso traduce e adatta un passo della prosa di George intitolata *Hölderlin* e apparsa nel 1919 sui «Blätter für die Kunst» («vom unbeirrten finder der zum quell der sprache hinabtauchte • ihm nicht bildungs-sondern urstoff • und heraus hob zwischen tatsächlichlicher beschreibung und dem zerlösenden ton das lebengebende Wort»); cfr. Castellari: Friedrich Hölderlin (cit. nota 2): 170s.

³⁸ Traverso: Sugli ultimi inni di Hölderlin (cit. nota 36): 5.

³⁹ Ivi: 7.

⁴⁰ Ivi: 5.

Hölderlin diventa così per Traverso – ma anche per alcuni suoi sodali come Luzi e Bigongiari – un ideale da seguire e allo stesso tempo una sfida, da risolvere nel campo dell'arte, per le capacità poetico-traduttorie. Non sorprende, dunque, che il curatore dell'antologia *Poesia moderna straniera* (1942) adoperi come epigrafe il verso «Ma quanto dura fondano i poeti» e proponga in apertura una scelta di testi hölderliniani tra i quali, prevedibilmente, non manca un componimento poetologicamente programmatico come *Andenken*. Al testo presente in *Poesia moderna straniera* (1942)⁴¹ è opportuno affiancare la successiva versione che apparirà nel volume *Inni e frammenti* (1959)⁴²:

| | |
|---|---|
| <i>Ricordo</i> | <i>Ricordo</i> |
| Soffia libeccio, | Soffia grecale |
| Il più caro dei venti | Il più caro dei venti |
| A me, ché spirito di fuoco | A me, ché spirito di fuoco |
| Promette e viaggio felice ai naviganti. | Promette e viaggio felice ai naviganti. |
| 5 Ma va' ora e saluta | Ma va' ora e saluta |
| La bella Garonna | La bella Garonna |
| E i giardini di Bordeaux | E i giardini di Bordeaux |
| Là dove alla rapida riva | Là dove la ripida riva |
| Tragitta il valico e profondo | Fiancheggia il sentiero e profondo |
| 10 Cade nel fiume il ruscello, su cui | Cade nella corrente il ruscello, |
| Guarda una nobile coppia | Ma d'alto riguarda una nobile coppia |
| Di querci e pioppi d'argento. | Di querce e di pioppi d'argento; |

Tra le due versioni, a parte il correttivo nella denominazione del vento (v. 1), i primi otto versi rimangono identici. Colpisce subito l'inizio, che riproduce prodigiosamente il ritmo tedesco, mentre il nesso «A me» (v. 3) – nell'esatta posizione dell'originale «Mir» – ricrea l'inarcatura che ne conserva l'effetto di pindarica sorpresa.

Osservando il lavoro delle varianti, si riscontra il passaggio dall'ardito «Tragitta il valico» (v. 9) a un più semplice e cantabilmente prosastico «Fiancheggia il sentiero», mentre ai vv. 10s., al posto del relativo «su cui» – troppo logico, benché vicino all'originale «darüber aber / Hinschaut» – viene ripristinata la tipica avversativa hölderliniana («il ruscello, / Ma»).

⁴¹ *Poesia moderna straniera*. A cura di Leone Traverso. Roma 1942: 13s.; non risulta una precedente pubblicazione in rivista.

⁴² Hölderlin: *Inni e frammenti* (cit. nota 36); lo stesso testo sarà poi ripubblicato anche in: *L'idea simbolista. Saggio e antologia*. A cura di Mario Luzi. Milano 1959, 1976².

Procedimento inverso, invece, all'*incipit* della seconda strofa. Nella prima versione «e come» occupa la posizione dell'originale «und wie» (v. 13), nella seconda la soluzione è più libera e sciolta, ma altrettanto fedele:

| | |
|--|--|
| Ancora me ne ricordo, e come | Ancora me ne ricordo, |
| Curva le vaste vette | E delle vaste cime, |
| 15 La selva d'olmi, sul mulino, | Che piega la selva degli olmi, sul mulino, |
| Ma nella corte cresce un albero di fico. | Ma cresce nella corte un albero di fico. |
| Nei giorni di festa là vanno | Nei giorni di festa là vanno |
| Le donne brune | Le brune donne |
| Su tappeti di seta, | Sull'erba di seta, |
| 20 Al tempo di marzo, | Al tempo di marzo, |
| Quando eguale è notte e giorno. | Quando è la notte eguale al giorno, |
| E su lenti sentieri, | E su lenti sentieri, |
| Gravi di sogni d'oro, | Gravi di sogni d'oro, |
| Soffiano e cullano venti. | Vagano ondose brezze. |

Più avanti (v. 19) l'aggettivo «seidnen» non diventa «serico» – come in Errante e Valeri –, mentre tra le due versioni si registra un incremento di sobrietà, se i «tappeti» del 1942 si trasformano in «erba», altrettanto umile del tedesco «Boden».

All'ultimo verso la coppia con funzione di endiadi «Soffiano e cullano venti» è autorizzata dal participio *einniegend* (da *Wiege*, culla), sostituito nella versione successiva da una formula che guadagna in agilità ciò che perde in sobrietà. Del resto anche il «bicchiere» (v. 27) viene nobilitato in «calice»:

| | |
|---------------------------------|---------------------------------|
| 25 Ma alcuno mi porga, | Ma mi tenda alcuno, |
| Pieno d'oscura luce, | Pieno d'oscura luce, |
| L'odoroso bicchiere, | Il calice odoroso, |
| Ch'io possa riposare; ché dolce | Ch'io riposi; ché dolce |
| Sarebbe tra l'ombre il sopore. | Sarebbe tra le ombre il sopore. |
| 30 Non è bene il cadere | Di pensieri mortali |
| Inanimato di pensieri | Esanime non giova |
| Mortali, ma è buono | Abbandonarsi. Ma giova |
| Un colloquio e dire | Un colloquio e dire |
| Il pensiero del cuore, e udire | I sensi del cuore, e udire |
| 35 Molto di giorni d'amore | Molto di giorni d'amore |
| E di eventi accaduti. | E d'impresе compiute. |

A parte altre minime varianti, prevedibilmente, è il cuore della strofa (vv. 30-32) a subire i maggiori rimaneggiamenti. La seconda versione restaura l'articolato chiasmo «Nicht ist es gut [...]. Doch gut ist» al prezzo di un mutamento di registro: da un più fedele, letterario e dimesso «bene [...] buono» si passa al più letterario «non giova [...] Ma giova». A incrementare il senso di umana trepidazione contribuisce poi la sostituzione di «pensiero

del cuore» (v. 34) con «sensi del cuore», mentre «eventi» (v. 36) muta in «imprese», più prossimo al tedesco «Taten»:

| | |
|-------------------------------------|--|
| Ma dove sono gli amici? Bellarmino | Ma dove sono gli amici? Bellarmino |
| E il compagno? Ha pudore | E il compagno? Non osa |
| Alcuno d'andare alla fonte; | Andare taluno alla fonte; |
| 40 Ché la ricchezza sul mare | Ché la ricchezza ha principio |
| Ha inizio. Adunano | Nel mare. Adunano |
| Essi come pittori | Essi come pittori |
| La bellezza della terra né sdegnano | Le meraviglie della terra né sdegnano |
| La guerra alata, e abitare | La guerra alata, e abitare |
| 45 Solitari per anni | Solitari per anni, sotto |
| Sotto l'albero spoglio, | L'albero spoglio, dove non raggiano la notte |
| Dove la Dordogna discende* | Le feste della città |
| Le feste della città | Né musica e danza nativa. |
| Né musica e danza nativa | |

*[Il verso 47, identico al successivo v. 54, è un evidente refuso, forse avvenuto in tipografia]

Dopo aver reso, in un primo momento, «trägt Scheue» con «Ha pudore» (v. 38), Traverso sceglie una formula («Non osa») che si sposa meglio con la sua interpretazione dello slancio volontaristico di Hölderlin verso le “fonti” e l’originario. D’altra parte il precedente iperbato ai versi 40s. viene eliminato in favore di una soluzione più lineare, con l’inarcatura «ha principio / Nel mare» in cui risuona perfettamente «der Reichtum / Im Meere». Anche tra i versi 45 e 46, analogamente, viene ripristinato l’*enjambement* «unter / dem entlaubten Mast» con «sotto / L’albero spoglio».

Poco oltre, quanto nella prima stampa era «bellezza della terra» («das Schöne der Erd’») passa nella seconda a «meraviglie della terra»: soluzione parzialmente errantiana, ma anche più sapida e convincente, soprattutto considerando che «das Schöne» non è semplicemente *die Schönheit*.

Negli anni Traverso ha evidentemente maturato una sicurezza che lo spinge, pur sempre rimanendo all’interno di una notevole fedeltà alla lettera, a crearsi spazi di libertà per restituire al testo tradotto lo smalto delicatissimo dell’originale: «uno dei pericoli maggiori per un traduttore comune in una lingua di nobile tradizione come la nostra, sarebbe [...] una certa sciatteria o secchezza nella resa di passi dove Hölderlin raggiunge un’essenziale (*heiligh-nüchterne*) asciuttezza di dizione, una castità veramente greca»⁴³.

L’ultima strofa aveva evidentemente raggiunto, già nella prima versione, quel “cristallo” che secondo Traverso segna il destino di un testo poetico e

⁴³ Traverso: Sugli ultimi inni di Hölderlin (cit. nota 36): 23s.

dunque l'unica variante di una certa entità riguarda il passaggio da «prende» (per «nehmet») a «rapisce» (v. 57), ancora una volta nella direzione di un aumento di *pathos* a fronte di una precedente fedeltà alla sobrietà espressiva dell'originale:

| | |
|---|---|
| <p>50 Ma sono ora andati Gli uomini fra gl'Indii, Là sulla vetta ventosa Dei colli ricchi di vigne, Dove la Dordogna discende</p> <p>55 E colla sontuosa Garonna vasta come il mare Sbocca la corrente. Ma prende E dà memoria il mare, E l'amore anche fissa occhi attenti</p> <p>60 Ma quanto dura fondano i poeti.</p> | <p>Ma sono ora andati Gli uomini fra gl'Indii, Là dalla vetta ventosa Sui colli di vigne, Dove la Dordogna discende</p> <p>E con la sontuosa Garonna vasta come il mare Sfocia la corrente. Ma rapisce E dà memoria il mare, E amore anche fissa intento le pupille, Ma quanto dura fondano i poeti.</p> |
|---|---|

A stupire, in questa come in tutte le migliori *Nachdichtungen* di Leone Traverso, non è soltanto la spesso impeccabile precisione delle soluzioni escogitate, ma anche una loro prodigiosa semplicità che sa trasmettere al pubblico italiano la profondità, l'audacia e se necessario l'esotismo della poesia di Hölderlin, senza che tutto questo possa essere scambiato per un compromesso dovuto alle prosaiche fatiche di versione.

In questo modo i lettori – e i poeti – italiani, anche senza conoscere il tedesco, potevano davvero capire come nei suoi ultimi inni il poeta svevo avesse trovato una parola in grado di seguire il pensiero fino ai confini del pensabile, ma che allo stesso tempo rimanesse viva e profondamente ancorata a una dimensione umana e terrestre:

la parola segue [...] con un'aderenza assoluta il lavoro di scavo del pensiero, spesso con svolte rapide e vortici rapinosi. La materia verbale riscoperta in una luce vergine viene riordinata in una sintassi ardua e imprevedibile, un disegno di folgore: ma secondo una necessità così forte che il poema, ben lontano dal cadere nel gonfio, ne deriva un tono d'assoluta intimità.⁴⁴

⁴⁴ *Ibidem*.

Jean-Pierre Lefebvre
(Paris)

Hälfte des Lebens

ABSTRACT. The paper is the written version of a previous lecture, held on the occasion of a new translation of Hölderlin's poem *Hälfte des Lebens* by the world-known French scholar Jean-Pierre Lefebvre, who was a student of Paul Celan. The Sorbonne Emeritus, former member of the Board of the Hölderlin-Gesellschaft Tübingen and translator of Goethe, Hölderlin, Hegel and Heine, as well as of Rilke, Kafka, Brecht and Celan, discusses here in detail the task of the poet in his times, and of his interpreters and adapters. His new translation, *A moitié de la vie*, is reproduced at the bottom of the essay.

Der kühnste Moment eines Taglaufs oder Kunstwerks ist, wo der Geist der Zeit und Natur, das Himmlische, was den Menschen ergreift, und der Gegenstand, für welchen er sich interessirt, am wildesten gegeneinander stehen, weil der sinnliche Gegenstand nur eine Hälfte weit reicht, der *Geist* aber am mächtigsten erwacht, da wo die *zweite Hälfte* angehet. In diesem Momente muß der Mensch sich am meisten festhalten, deswegen steht er auch da am offensten in seinem Charakter. [...] Es sind auch solche ernstliche Bemerkungen nothwendig zum Verständnisse der griechischen, wie aller ächten Kunstwerke. Die eigentliche Verfahrensart nun bei einem Aufruhr (die freilich nur Eine Art Vaterländischer Umkehr ist, und noch bestimmteren Charakter hat) ist eben angedeutet. [...] Die vaterländischen Formen unserer Dichter, wo solche sind, sind aber dennoch vorzuziehen, weil solche nicht bloß da sind, um den Geist der Zeit verstehen zu lernen, sondern ihn festzuhalten und zu fühlen, wenn er einmal begriffen und gelernt ist. (*Anmerkungen zu Antigönä*, MA II: 370, 375f.)

Mein Lieber! Ich denke, daß wir die Dichter bis auf unsere Zeit nicht commentiren werden, sondern daß die Sangart überhaupt wird einen andern Charakter nehmen, und daß wir darum nicht aufkommen, weil wir, seit den Griechen, wieder anfangen, vaterländisch und natürlich, eigentlich originell zu singen. (Brief an Casimir Ulrich Böhlendorff, November 1802, MA II: 922)

Ich möchte im Kontext einer Neuübersetzung eine revidierte Deutung der beiden kleinen weltberühmten Strophen vorschlagen, die Hölderlin im Dezember 1803 mit den Worten *Hälfte des Lebens* ziemlich ominös, ja, mit

Celan zu sprechen, vielstellig betitelt hat. Einen Beitrag, der sich der Überzeugung verdankt, dass aus dem Angewiesensein aufs Übersetzen eine spezielle heuristische Kraft erwächst, die manchem Exegeten behilflich sein dürfte.

Ein paar Ein- und Umgangsworte sind dabei von Nöte. Vor mehr als zwanzig Jahren hielt ich in der säkularisierten Nürtinger Kreuzkirche einen Vortrag, der den nicht besonders durchsichtigen Titel *Die Werft am Neckar. Der letzte Schiffbruch des Columbus* trug. Der Vortrag behandelte das damals wenig bekannte, und bis dato so gut wie nie kommentierte *Kolomb-Fragment* aus dem Homburger Folioheft. Mir ging es ehemals vor allem darum, das Fragment als symptomalen Beleg für die existentielle, dichterische und poetologische Wende darzustellen, die bei Hölderlin um 1801 einsetzt, also wahrscheinlich schon vor der Reise nach und in Frankreich, welche aber diese Reise und der entsprechende viermonatige Aufenthalt in Bordeaux so entscheidend potenzieren, ja mit ihrer neuen Substanz derart radikalisieren, dass Hölderlins Benehmen nach dieser «fatalen Reise» (*StA* III: VII.2, 262), so Schelling in einem Brief an Hegel, von seinen besten Freunden als pathologisch erklärt wurde, und dass die nach dieser Reise entstandenen Werke meistens unveröffentlicht bleiben mussten, mit Ausnahme seiner 1804 erschienenen *Sophokles-Übersetzungen* und einiger ebenfalls 1804 in Wilmans Almanach gedruckten Gedichte, worunter Nummer sieben *Hälfte des Lebens* lautet. Eine anders zu deutende Ausnahme bildet die Veröffentlichung von *Patmos*, *Der Rhein* und *Andenken* in Seckendorfs *Musen Almanach für 1808*. Die Auswahl war zwar durchaus zweckmäßig ausgewogen und wurde auch als sinnvoll eingeschätzt. Doch nicht Hölderlin selber, sondern Sinclair hatte sie vorgenommen und es ist kaum wahrscheinlich, dass Hölderlin an der Auswahl noch beteiligt war.

Geschrieben wurde das lange, vielversprechende *Kolomb-Fragment*, pauschal gerechnet, zwischen Oktober 1802 und dem Frühsommer 1807, als dem kranken Hölderlin sämtliche Manuskripte weggenommen wurden, nicht unbedingt in Homburg, sondern möglicherweise sogar schon in Nürtingen. Die frühere, von Beissner übernommene Datierung Hellingraths, die manches im Homburger Folioheft noch vor der Reise nach Frankreich, also im Herbst 1801 datiert, ist von D.E. Sattler überzeugend widerlegt wor-

den. Das kurze Gedicht *Hälfte des Lebens* wurde Ende 1803, spätestens Anfang 1804 in Nürtingen geschrieben und an den Frankfurter Verlag geschickt. Beide Gedichte stammen immerhin aus derselben Schaffensperiode. Der zeitliche Abstand zwischen den Gedichten könnte sogar ein noch geringerer sein. Hölderlins Interesse für Columbus war nicht nur (das war ja die eine Komponente meines damaligen Vortrags) durch die Entscheidung bestimmt, nun mehr Helden des wirklichen Abendlandes zu besingen, etwa im Sinne von Chateaubriands Empfehlung in seinem im März 1802 erschienenen *Génie du christianisme*. Es beruhte auch auf dem belegten Erlebnis, dass er im Hafen von Bordeaux, ein paar Schritte entfernt von seiner Wohnung fast direkt am Strom, ganz unten in der Rue Rémi, die heute wiederum Rue Saint-Rémi heißt, so gut wie jeden Tag den großen amerikanischen Dreimaster Columbus bewundern konnte. Für den eher dichterisch als pädagogisch auf dieser Erde wohnenden Hölderlin bedeutete dieses Schiff, neben anderen Erfahrungen, ein Exzentrieren seiner poetischen Bahn, *l'appel du large*. Der Geist des Weltumseglers winkte ihm jeden Morgen zu: gib nicht auf, schreib weiter, entdecke etwas...

Ich erinnere kurz an jene prinzipiell erneuerte Perspektive. Ein wichtiger Aspekt der Entwicklung Hölderlins nach 1800 schien mir eine dichterische Häutung zu sein, seine allmählich reifende Entscheidung, sich nun mehr an die Realität zu halten, und dies ganz und gar im etymologischen Sinne des Wortes, also nicht nur an die geschichtlich-politische Beobachtung und Deutung des Geschehenen und Geschehenden, bzw. mit Hegel zu sprechen, der phänomenalen Verwirklichung des Geistes, sondern auch an die Materialität der Außenwelt, an eine nüchternere, immer gottloser anseende Natur. Die mythologischen Gestalten, Themen und Motive der frühen Jahre weichen etwas zurück oder werden umfunktioniert. In den Hymnen und Hymnen-Fragmenten tauchen neue Gestalten aus der Geschichte des Abendlandes auf, Luther, Kolomb, Napoleon. Die schon nieder- manchmal sogar reingeschriebenen Gedichte von damals werden umgeschrieben, und die Manuskriptseiten leider oft unleserlich mit hypothetischen Varianten und Zusätzen gefüllt. Eine neue, parataktische Schreibweise entsteht, die sich zur sogenannten harten Fügung entwickelt, aber gleichzeitig im metrischen Bereich experimenteller wird. Seine letzten größeren, veröffentlichten

ten Werke sind Übersetzungen, deren theoretischer Reflex eine ganze Reihe von neuen Begriffen zur Sprache bringt: *tödlichfactisch*, *aorgisch*, *nationell*, *originell*, *vaterländische Umkehr*, *Aufruhr*...

Nun gehört das hier zu besprechende Gedicht *Hälfte des Lebens* in die Reihe der Werke, die nach meiner Einsicht unter dem Einfluss solcher Momente entstanden sind und die Verwandlung schroff dokumentieren. Wir besitzen eine sogenannte Vorstufe, eine sogenannte Skizze, die wohl im Sommer 1800, also vor der Reise, hingekritzelt worden war, und zwar mitten in die rechts noch verfügbare Hälfte einer Seite des Stuttgarter Foliobuchs, wo sich links die letzten, brüchigen, versagenden Verse der Hymne *Wie wenn am Feiertage*... befinden und in ein quasi rhetorisches «Weh mir!» ausmünden, das oft auf den späteren gleichklingenden Ausruf bezogen wird, mit dem es aber im Grunde wenig zu tun hat. Und zwar dermaßen wenig, dass eine gleichlautende Übertragung ins Französische ausgeschlossen werden müsste (MA I: 264; III: 142-144).

Ende der 1980er Jahre, als ich nach langen buhlerischen Jahren mit Heine wieder bei Hölderlin landete, interessierte ich mich zunächst für die französische Aneignung des Hölderlinschen Erbes, und zu dieser Aneignung gehörte in erster Linie die Übersetzung, nicht nur als quantifizierbarer Beleg des Interesses an der *grande nation*, sondern auch als heuristisch-friedlich gemeinte Gelegenheit und Methode, Inhalte hervorzuheben, die in der Ambivalenz des Originals verschleiert bleiben. Dies umso mehr, weil man sich in Frankreich mit wenigen Ausnahmen zuerst für die sogenannten *Poèmes de la folie*¹ und die Fragmente begeistert hat, erst später für die großen Hymnen und Elegien. Wenig für *Hyperion* und die Oden der 1790er Jahre. Ruhm und Einfluss Heideggers haben dabei im Sog von Hellingrats Ausgabe eine nicht geringe Rolle gespielt. Gegen Ende der 1980er Jahre hatte mich also der Leiter des Tübinger Institut Français damit beauftragt, sämtliche französische Übersetzungen des berühmten Gedichts *Andenken* wortwörtlich zu begutachten.

¹ *Poèmes de la folie* de Hölderlin. Traduit de l'allemand par Pierre-Jean Jouve. Avant-propos de Bernard Groethuysen. Avec la collaboration de Pierre Klossowski. Paris 1930, 1963.

Beim Examinieren des eingesammelten Gutes (es gab schon mindestens sechs Übersetzungen des Gedichts) waren mir wieder einige wohlbekanntere Grundzüge solcher Übertragungen sofort aufgefallen, vor allem das, was man als "künstliche Poetisierung", als jene unberechtigte Verbrämung bezeichnen könnte, die so oft den Lyrikübersetzer im Namen seiner dichterischen Freiheit einer akribischeren Wahrnehmung der eigentlichen Bedeutung der Aussagen zu entheben scheint. Dies gilt selbstverständlich auch für unser Gedicht *Hälfte des Lebens*, wenn auch das Gedicht einen gewissen Widerstand zu leisten weiß. Einige Beispiele seien hier angeboten, deren Autoren mit Absicht nicht genannt werden. Es geht ja nur ums Sprachmaterial:

Hälfte des Lebens

Mit gelben Birnen hänget
Und voll mit wilden Rosen
Das Land in den See,
Ihr holden Schwäne,
Und trunken von Küssen
Tunkt ihr das Haupt
Ins heilignüchterne Wasser.

Weh mir, wo nehm' ich, wenn
Es Winter ist, die Blumen, und wo
Den Sonnenschein,
Und Schatten der Erde?
Die Mauern stehn
Sprachlos und kalt, im Winde
Klirren die Fahnen. (MA I: 445)

Moitié de la vie

Pend avec des poires jaunes,
Toute pleine d'églantines
La campagne dans le lac;
Et vous, cygnes gracieux
Et enivrés de baisers,
Avez la tête plongée
Dans l'eau, la saintement sobre.

Mais moi, où, malheur! prendrai-je,
L'hiver venu, les fleurs, et

Où du soleil la clarté
 Et des ombres sur la terre?
 Les murs sont là qui se dressent
 Sans un mot, froids, dans le vent
 Les enseignes font clic clac.

Milieu de la vie

Avec ses poires jaunissantes
 Et partout des roses sauvages
 La terre est penchée dans le lac,
 Vous cygnes de toute grâce,
 Et de baisers tout ivres
 Vous baignez votre tête
 Dans l'eau sobre et sacrée.

Mais hélas! où les prendre
 Les fleurs, quand c'est l'hiver, et où
 L'éblouissant soleil
 Et les ombres de la terre?
 Les murs se dressent
 Sans parole et glacés, dans le vent
 Crissent les enseignes.

Moitiés de la vie

Avec poires jaunes pend
 Et plein de roses sauvages
 Le champ dans le lac,
 Vous cygnes gracieux,
 Et ivres de baisers
 Plongez la tête
 En l'eau saintement sobre.

Pauvre de moi, où prendre quand
 C'est l'hiver, les fleurs, et où
 Le clair du soleil
 Et les ombres de la terre?
 Les murs se dressent
 Muets et froids, au vent
 Grincent les girouettes.

Moitié de la vie

Avec des poires jaunes

Et tout fleuri de roses sauvages
Se suspend
Le paysage dans le lac,
Ô cygnes pleins de grâce!
Et tout ivres de baisers,
Vous plongez votre tête
Dans les eaux sobres et sacrées.

Malheur à moi, malheur! Où vais-je prendre
Quand viendra l'hiver, les fleurs, où
L'éclat du soleil
Et les ombres de la terre?
Les murs se dressent
Silencieux, glacés et dans le vent
Les girouettes crient.

Mir fielen außerdem über die Poetisierung hinaus zahlreiche semantische Entscheidungen auf, die da keine bewussten Eingriffe waren, wo ein einziges deutsches Wort je nach dem Kontext zwei, bzw. mehrere französische Lösungen ermöglicht bzw. benötigt. Der Fall ist wohlbekannt, und theoretisch relevant. Er ermöglicht ein besseres Verständnis der entscheidenden Rolle, die der Kontext in den meisten Aussagen immer spielt. Doch der unmittelbare Kontext genügt nicht immer. So zum Beispiel beim Wort *Steg* im Gedicht *Andenken* (MA II: 473, Z. 9), das fast immer nach heideggerischer Art als todnaubergischer Fußpfad verstanden wurde, während nach meiner Ansicht ein Landungssteg, bzw. eine kleine Brücke damit gemeint ist. Die erinnerte Substanz und der Sinn des Gedichtes wurden dadurch ergiebig modifiziert. Die Verortung wurde dadurch völlig geändert (die Interpretation ließ sich auf das rechte, richtige Ufer übersetzen) und unterstützte ihrerseits die materielle Kohärenz sowie die gedankliche Intention des ganzen Gedichts als Produkt eines "dichterischen Wohnens auf dieser Erde".

Eine Folge solcher manchmal polemisch rezipierten Verbesserungen war selbstverständlich, dass ich meine eigene Übersetzung nicht nur verteidigen, sondern auch soweit es ging, belegen musste. Ich begab mich nun regelmäßig an Ort und Stelle, bürgerte mich irgendwie dort ein, sammelte zeitgenössische Landkarten und Veduten, und schließlich gab ich das dicke

*Journal de Bordeaux*² heraus: Die ganze reale Geschichte des Aufenthaltes des Dichters in Frankreich begann, sich ein wenig besser abzuzeichnen, und ermöglichte mir Neuinterpretationen von anderen Gedichten, letztendlich die der nach Hölderlins Rückkehr in Deutschland wahrscheinlich in Nürtingen entstandenen Hymne *Friedensfeier*, jener echten Sternstunde der Menschheit, die Stefan Zweig leider nie lesen konnte, da sie erst nach dem zweiten Weltkrieg wiederentdeckt wurde. In dieser Hymne feiert der Dichter den im März 1802 zwischen England und Frankreich geschlossenen Universal-Frieden von Amiens, der in ganz Frankreich eine Welle allgemeiner, echter Begeisterung auslöste. Nun wurde dieser Friede Mitte des Jahres 1803 von England offiziell gebrochen und Ende desselben Jahres, das heißt gerade in den Wochen, wo *Hälfte des Lebens* geschrieben wurde, versammelte Napoleon, der in England einmarschieren wollte, Invasionstruppen in der Größenordnung von 150.000 Männer in der Hafenstadt am Kanal Boulogne sur mer. Das bedrohliche Geklirr der Fahnen in der letzten Zeile des Gedichts könnte auch als eine Art Nachklang solcher belegbaren Beunruhigungen in ganz Europa vernommen werden.

Nach solch quasi kriminalistisch-philologischer Fahndung kam ich im nebeligen November 1988 wieder nach Tübingen, diesmal mit einem fünfköpfigen Rundfunkteam, und wir haben mit gleicher Lust die dortigen Elemente einer fünfstündigen Sendung aufgenommen, deren Titel *Passage de la Garonne* lautete, wobei Garonne auch als Anagramm von Acheron zu hören war, wo es um Tod und Leben ging, wo der Fährmann den Reisenden warnt und mahnt: «Es gibt kein Zurück in dein Wesen von damals, ab heute wird alles damalig...». Das kleine Gedicht *Hälfte des Lebens* spielte dabei eine sinngebende, quasi programmatische Rolle, indem das Überqueren des Stromes – wohlgemerkt, es hat dort Anno 1802 noch keine Brücke gegeben – den Beginn einer zweiten Hälfte seines Lebens und einer Neuorientierung seiner Poetik symbolisierte.

Meine erste Übersetzung des Gedichtes stammt aus der Zeit dieser Auf-

² Jean-Pierre Lefebvre: Hölderlin, *Journal de Bordeaux* (1^{er} janvier – 14 juin 1802). Bordeaux 1990.

nahmen und wurde 1993 in meiner zweisprachigen Anthologie der deutschen Lyrik veröffentlicht. Sie lautet wie folgt:

La moitié de la vie
 Lourde de poires jaunes,
 Et pleine de roses sauvages,
 la terre est penchée sur le lac,
 et vous cygnes charmants,
 enivrés de baisers,
 vous trempez votre tête
 dans l'eau sobre et sacrée.

Où, malheureux, irai-je prendre,
 quand vient l'hiver, les fleurs, où
 l'or du soleil,
 et l'ombre de la terre?
 Les murs sont là
 muets et froids, dans le vent
 les bannières tintent.³

Diese Fassung wurde mehrmals gedruckt, anerkannt, manchmal gelobt. Ich mag sie aber nicht mehr. Sie unterliegt den überlieferten Interpretationen des Gedichts, vor allem der Antithetik-These vieler Exegeten. Ihr haftet ein nach meiner Ansicht falscher Ton an, und dementsprechend eine falsche Deutung der dichterischen Intention. Meine revidierte Einschätzung ist aber kein Produkt einer ernüchterten Lebenserfahrung, sondern eine zeitversetzte Konsequenz meiner langen Mühe an den Gedichten *Andenken* und *Friedensfeier*. Sie verdankt ihre etwaige Radikalität auch einem längeren Aufenthalt im Werke meines ehemaligen Deutschlehrers Paul Celan.

Ich projiziere nämlich auf die beiden Hälften des Gedichts ein bei Celan quasi permanentes Deutungsschema, eine heuristische Voraussetzung, nach welcher jedes Gedicht primär poetologischer Art ist, aber sekundär etwas anderes, ein Erlebtes, das meist unauffindbar bleibt, wenschon eine obstinate Erforschung des biographischen Hintergrunds manches produk-

³ Anthologie bilingue de la poésie allemande. Edition établie par Jean-Pierre Lefebvre. Paris 1993 (Bibliothèque de la Pléiade).

tiv erhellen kann. Sie lautet hier absichtlich schroff, dass das Gedicht *Hälfte des Lebens* sich nicht auf ein melancholisches Unbehagen als solches bezieht, sondern sich primär der poetologischen Frage widmet, die Hölderlin nach 1800 wie Paul Celan in den 1960-er Jahren quält: Wie, was, wann, womit, wozu schreiben «in dürftiger Zeit», in Zeiten der leiblich-seelischen Notdurft, der poetischen Krise, des weltgeschichtlichen und politischen Konkurses.

Schon der Titel erfordert den Bezug auf diese Frage. Harald Weinrich erinnert in seinem Kommentar des Gedichts an den klassischen Charakter des Ausdrucks «Hälfte des Lebens». Er bezeichnet keine mehr oder weniger lange Halbzeit, sondern den Augenblick, die Zäsur, wo sich jene Frage für Dante oder für Petrarca stellt, obwohl sie bei diesen Dichtern in der quantitativen Perspektive stecken bleibt: Werde ich jetzt noch die Kraft besitzen, im Alter des gekreuzigten Messias, ein richtiges Werk zu produzieren, diese noch verfügbare, abwärts steigende, in den Abgrund hängende Zeit produktiv zu verwenden?

Bei Hölderlin ist die Fragestellung radikaler. Ist der breit angelegte, biographische Zeitraum (zwischen 1799 und Ende 1804) äußerst ungenau und schwer bestimmbar (die Endphase, wenn von solcher die Rede sein kann, spielt sich dennoch Ende 1803 ab), so bleibt er hier in diesem vielleicht in fünf Minuten geschriebenen Gedicht selber inzisiv, schneidend wie die Linie, die zwei Hälften sowohl isometrisch als auch anisometrisch teilt und eine Grenze, einen Übergang, eine Wende markiert. Nur dass die Zäsur sich hier nicht zwischen den beiden Strophen befindet, wie allgemein angenommen wird. Es sind hier nicht, allem Anschein zum Trotz, zwei gegensätzliche Hälften wahrzunehmen, deren erste die sommerliche, jugendlich-harmonisch-apollinische, bzw. die vergangene Hälfte ist, während die zweite Hälfte die drohend winterliche, beängstigend nahe, zukünftige wäre, sondern das Erlebnis eines einzigen Moments, wo unter anderem zwei Existenzmodi des dichterischen Wohnens auf der Erde einander bekämpfen und verneinen.

Die Frage nach dem Ausruf «Weh mir» lautet also nicht: Was wird nun aus mir Armem, sondern was ist “auf dieser Erde” los, dass ich die Worte nicht mehr finde für das, was ich sagen will, wie soll ich schreiben?

Die magische Kraft des Gedichts liegt in der Brutalität der Frage nicht nach dem Grunde, sondern nach dem Wesen dieses gegenwärtigen Angstzustandes. Eine erste Formulierung dieser fragenden Angst befindet sich wohl unterschwellig im erwähnten Fragment des Stuttgarter Foliohefts und klingt quasi genauso wie die Worte des gedruckten Gedichtes. Sie ist aber dort eindeutig zukunftsbezogen, und der von der Ähnlichkeit beeindruckte genetische Rekurs auf solche Fragmente hat dazu beigetragen, dass man das gedruckte Gedicht als sogenannte letzte Fassung einer damals begonnenen Skizze deutete.

Leider verfügt man weder über ein Manuskript, noch über eine eigentliche Vorphase des Gedichts selbst. Die Herausgeber weisen auf sogenannte Vorstufen hin, die weit zurückliegen. So Michael Knaupp: «*Vorstufen* Die Rose und Die letzte Stunde [...]. Das Gedicht ist aus dem zufälligen Nebeneinander mehrerer Entwürfe bei der Durchsicht des *Stuttgarter Foliobuches* entstanden» (MA III: 268). Oder Jochen Schmidt: «Ein erster Entwurf des Gedichts schließt sich unmittelbar an die im Jahre 1799 entstandene Hymne *Wie wenn am Feiertage...* an. Außer diesem ersten Entwurf ist keine handschriftliche Überlieferung erhalten» (KA I: 835). Was bedeuten aber «Entwurf» oder «Vorstufen» im Rahmen einer genetischen Eruiierung der Intentionen des Dichters? Sie kennzeichnen die erste Projektion einer schon vorhandenen Absicht, die das Gesagte artikuliert. Beide Fragmente, *Die Rose* und *Die letzte Stunde*, sind zwar Entwürfe, Projekte also, doch *anderer* Gedichte. Michael Knaupp formuliert insofern zu Recht seine editorische Notiz mit größerer Vorsicht. Das von ihm diagnostizierte genetische Moment als “zufälliges Nebeneinander” ist aber keine *Vorstufe*. Die Fragmente sind eher je zerstreute, aufgehobene Bausteine zweier noch nicht existierender Gedichte, die sich zweifelsohne nicht zufällig auf derselben Manuskriptseite befinden. Aufgehoben also im Sinne von verhaust, in der Stuttgarter Speisekammer gespeichert. Doch auch im hegelschen negativen Sinne von überholt, überwunden, zunichtegemacht... die schon im Wortlaut daseienden, dagewesenen Elemente werden im Gegenteil nach vier entscheidenden Jahren nicht für sich wiederaufgenommen, sondern ins jetzige selbstständige Gefüge einer neuen Intention mitgenommen. Uns sollten sie im Gegenteil den Unterschied, die Scheidung, den Abschied signalisieren... Das

ist die eine Funktion des Titels. Die strukturierende Absicht der Wiederaufnahme solcher Bausteine im gedruckten Gedicht *Hälfte des Lebens* könnte sogar eine bewusst umgekehrte sein. Die späte Verwertung könnte einem Prozess der Vernichtung zugehören: Ein bestimmtes dichterisches Syndrom wird hier zerstört, selbstzerstört, dialektisch aufgehoben. Die Fragen von damals haben eine gleichklingende fragende Antwort bekommen («wo nehm' ich [...] die Blumen [...]?»). Es ist aber nicht mehr davon die Rede, wie in der sogenannten Vorstufe mit solchen Blumen «Kränze den Himmlischen [zu] winde[n]». Zwar enthalten die als Vorstufen bezeichneten Stuttgarter Fragmente schon eine negative Komponente. Aber das dort befindliche «Doch weh mir!» im Vers 67 der Hymne *Wie Wenn am Feiertage...* ist noch völlig von den Requisiten des mythologisierenden Tons von damals überdeterminiert, ich zitiere weiter:

Wo nehm' ich, wenn es Winter ist
 Die Blumen, daß ich Kränze den Himmlischen winde?
 Dann wird es seyn, als wüßt ich nimmer vom Göttlichen,
 Denn von mir sei gewichen des Lebens Geist;
 Wenn ich den Himmlischen die Liebeszeichen
 Die Blumen im kahlen Felde suche und dich nicht finde.

(MA I: 264)

Der zweite Baustein hingegen, *Die letzte Stunde*, ist in seiner kargen Schlichtheit zweckmäßiger geschliffen: Doch die Schwäne werden nicht beim Namen genannt, es heißt einfach:

und trunken von Küssen
 taucht ihr das Haupt ins
 heilignüchterne kühle
 Gewässer. (Ebd.)

Das Gedicht *Hälfte des Lebens* ist also nicht die sogenannte “endgültige Fassung” eines Anno 1799 begonnenen Gedichts, sondern ein höchstwahrscheinlich Ende 1803 anschließender Kristall jetziger Sorge, also in jener fürchterlichen Zeit nach der existentiellen Wende, nach dem französischen Moment seines geistigen Lebensweges. Die Zäsur um 1800 ist tausendmal beschrieben, befragt, durchglossiert worden. Die Bilanz in schicksalhafterm

Alter an dem nun erreichten Kreuzweg ist enttäuschend, frustrierend, verzweifelt. Dem herrlichen apollinischen Jüngling der neunziger Jahre war von den günstigen Göttern lauter Erfolg, Ruhm und Erfüllung seiner Wünsche versprochen: voller saftiger Birnen des Erwerbs und wilder Rosen des Erfolgs. Nun ist alles gescheitert. Er liegt am Boden, ein Schatten im eigenen Lichte. Sein Roman *Hyperion*: kaum gelesen, selbst Susette Gontard soll das blaue Büchlein nur aus der Ferne gelesen haben. Das Theaterstück *Empedokles*, das er ebenfalls mit höchst anspruchsvollen politischen Absichten konzipiert hatte, ist Fragment geblieben, ein Stapel Fetzen, unbrauchbar, wartet auf bessere Zeiten, wartet auf die moderne Begrifflichkeit. Die Elegien, die schon geschriebenen Oden, die in den Folioheften entworfenen neuen Gedichte befriedigen ihn nicht mehr, sie werden alle unendlich zwangsneurotisch von ihm überarbeitet: Das Homburger Folioheft ist ein Prokrustesbett seines Wunsches, einmal etwas Neues herzustellen. Seine Übersetzungen werden von der Kritik verrissen werden – ein echtes Gemetzel (das heute noch nicht zu Ende ist). Selbst die gedruckten Gedichte aus dem Taschenbuch für das Jahr 1805 werden nichts daran ändern. Er liegt am Boden, die Freunde – Schelling zum Beispiel – halten ihn für verrückt, er spürt das irgendwie, die Zeit trampelt ihn zu Tode. Der Geburtstag am 20. März 1803, bei der seit seiner Rückkehr aus Frankreich sehr verstimmt Mutter, weh ihm, in Nürtingen, fast isoliert von der Außenwelt, hoffend auf den Erfolg seiner *Sophokles-Übersetzungen*: bei weitem keine Apotheose! Ein traumatisches Symptom dafür: Die große Hymne *Friedensfeier*, deren Reinschrift schon auf den Druck wartete, musste aus zeitgeschichtlichen Gründen aus dem Programm gestrichen werden. Ein anderes: Das faszinierende kleine Gedicht *Hälfte des Lebens* fehlt noch 1826 in der Ausgabe von Schwab und Uhland. Für die zeitgenössischen wohlgesinnten Herausgeber gehört es schon, wie so viele andere Gedichte und Fragmente, in die Zeit der sogenannten “geistigen Umnachtung”, man nennt sie sogar metaphorisch “Nachtgesänge”. Selbst Friedrich Beissner hält die zwei Strophen für vorläufige Bausteine einer nicht geschriebenen Hymne. Für Ruinen und Belege der dichterischen Impotenz. Als hätte Hölderlin selber die Worte so gewählt, dass sie den Leser performativ auf die Frage bringen: Was ist mit ihm los? Diese Worte sowie der biographische Umraum haben

dazu geführt, das Gedicht als gedanklich unartikulierte, parataktische Gegenüberstellung von psychischen Zuständen wahrzunehmen: erste Strophe, zeitlose idyllisch-sehnsüchtige Begeisterung des alternden Jünglings, zweite Strophe, Ausbruch der Verzweiflung. Zugegeben: Das Gedicht verleitet zu einer solchen irreführenden Wahrnehmung.

Man kann nämlich (a) die Bilder und Worte der ersten Strophe tatsächlich, aber nur zum Teil, als sehnsüchtig beschworene Kontrast-Requisite eines naiv-idyllischen Glücks an einem unweit von Nürtingen gelegenen See oder woanders wahrnehmen: *Birnen, Land, wilde Rosen, See, Schwäne*; Rausch, *Küsse, heilignüchternes Wasser* sprechen dafür, und (b) das Ganze als wirksame Metapher eines poetischen Ideals, dessen Hauptträger hier das Bild vom Wasserspiegel wäre.

Der hier sich abwärts nach dem Ufer mehr oder weniger steil neigende Abhang des Landes – so sehen auch einige Ufer in der Nähe von Nürtingen aus – spiegelt sich auf der waagrechten Wasserfläche wider, und zwar MIT den gelben Birnen, das Land nimmt sie mit ins Bild, aufs Wasser, hat diese Birnen nicht liegen bzw. hängen lassen: die Materiativ Birnen und die Farbe Gelb sind die Modalität des Hängens. Es ist noch nicht von einem *voll mit* die Rede, «mit» ist noch unabhängig für sich funktional. Dieses Mit sollte der Übersetzer selber nicht nur mit in Kauf nehmen, sondern auch ausdrücken (das wäre also das Falsche an meiner ersten Fassung). Das merkwürdige Mit erlaubt hier das merkwürdige *hänget*, über das sich die Philologie den Kopf zerbrochen hat. Und hängt ist wichtig, ob als Ausdruck einer Sympathie, einer Mitempfindung, oder umgekehrt als Hinweis auf ein verhängnisvolles Los, oder auch als adäquate Bezeichnung des auf dem Wasserspiegel reflektierten Landes. *Hänget* ist die unerwartete Signatur der Verdichtung, der dichterischen Qualität des Gesagten, ein Fanal der Vielstelligkeit.

Nebenbei bemerkt reifen die meisten Birnen nicht im wunderschönen Monat Mai wie die wilden Rosen, sondern im Herbst und bis in den Winter. Die gelben Birnen sind keineswegs ein Indiz dafür, dass die Jahreszeit eine vergangene, sommerliche ist. Zweite Bemerkung: Die sogenannte Harmonie, die diese Natur beherrschen soll, drückt sich nicht harmonisch aus. Das zweite MIT, das «Und voll mit wilden Rosen», taucht syntaktisch nach ei-

nem möglicherweise vom Herausgeber hinzugesetzten Komma auf, als hätte sich der Dichter versprochen, als hätte er vergessen, oder sich gescheut, die Blumen zu nennen und nun die Beschreibung mit Verspätung vervollständigen wollte. Das syntaktisch Stolprige der Konstruktion ist in beiden Strophen oft festgestellt worden. Für das zweite unbequeme *und* schreibt zum Beispiel Jane Curran in ihrem Kommentar des Gedichts:

Der Leser wird gezwungen nach einem Orientierungspunkt zu suchen. Das Wort «und», dessen Funktion eine verbindende sein sollte, trennt das Subjekt vom Verb. Die so begonnene Zeile führt auch keinen neuen Satz ein, sondern bestimmt einzig die Schwäne näher. Die zentrale Zeile, die ja keinen neuen Satz einführt, sondern Schwäne apostrophiert, widerspricht zudem jeder Lesererwartung. Trotz der geradezu paradiesischen Friedlichkeit der Szene herrscht eine beunruhigende Ungereimtheit.⁴

Nun stört mich dieses zweite *und* weniger als das erste. Ich schlage nämlich vor, den Satz «Und trunken von Küssen / Tunkt ihr das Haupt...» als flotte Fortsetzung der anfänglichen Aussage zu lesen und zu deuten, wobei ein möglicher inhaltlicher Widerspruch erklingen dürfte, salopp gesagt also wie folgt: Ihr lieben Freunde der Tierwelt und der Dichtkunst, das Land hier oben, mein Vaterland, hängt mit voller Pracht in den See und Ihr Unachtsamen schaut diese schöne Landschaft mit Birnen und Rosen nicht direkt an, sondern senkt aristokratisch das Haupt ins Wasser...

Doch zurück aufs hängende Land der ersten Zeile. Das Land *hänget* (eine Zumutung immerhin für die übersetzende Instanz...). Ein Land aber hängt normalerweise nicht, sondern liegt. Das Land hängt hier als Bild, und nimmt das ins Bild, woraus es besteht, Obst und Blumen – malerische Requisiten eines Stilllebens. Poetologisch entspricht diese Ästhetik dem Verfahren der Maler im Gedicht *Andenken*: Sie «bringen zusammen / Das Schöne der Erd'» (*MA* II: 474, Z. 41f.). Der reiche, fast goldene Glanz der farbigen Birnen, die wüste, wilde anarchische Lebenskraft der wilden Rosen, die im birnigen Herbst eher herbstliche Hagebuttensträucher sein

⁴ Jane Curran: Gegensatz und Ganzes. Zum Gedicht «Hälfte des Lebens». In: «Castrum Perigrini» 54.2005/266-267: 59.

könnten, die chromatisch hinkende Sättigung (gelb, rot: kein Blau, kein anderer Himmel als der Abgrund im heilig-nüchternen Wasser) drücken sich auf dem Wasserspiegel des Sees malerisch aus. Das Wasser spiegelt das wider, doch nur umgekehrt, was man sonst unmittelbar erblickt oder anschaut, wie es gewisse Gedichte tun oder anstreben. Das Land hängt dem Dichter in den See. Deswegen ist auch hier von einem See die Rede, damit das Wasser eben und quasi glatt wie ein wohlgeschliffener Spiegel liegt, als ob das Abbild das nicht erkennbare Ding an sich der kritischen Philosophie wäre. Die waagrechte Fläche der Widerspiegelung rechtfertigt die hängende Topik und gibt ihr den Sinn. Der See ist schon in der ersten Zeile da, auch er hängt am Wort hängen.

Und dieses Naturbild sowie dessen Abbild bilden die üppige Kulisse, die hinter ein drittes Element des Naturlebens aufgespannt wird, hinter die sesshaft gewordenen Wandervögel: Die Schwäne werden wie eine Schar von Freunden geduzt, familiär apostrophiert, laut aufgerufen: «Ihr holden Schwäne» ist ein Ausruf, der den Satz in der Tat unterbricht, aber durch das darauffolgende «Und trunken von Küssen» lässt sich, wie gesagt, die nächste Zeile diesmal syntaktisch korrekt einfügen. *Hold* vervollständigt akustisch die adjektivische Reihe (gelb – wild – hold), und erst danach wird die zweite Eigenschaft nach einem «und» hinzugefügt. Sie sind hold *und* trunken von Küssen...

Hold ist der Schwan, der Dichter also, wie Jochen Schmidt und andere mit Recht kommentieren. Möglicherweise der holde Nürtinger Jüngling Hölder Hölderle von damals. Das Spektrum der französischen Adjektive für dieses kleine Wort ist äußerst breit. Es lohnt sich aber, die Funktion des Wortes in seinem hiesigen Zusammenhang sowie in seiner Dynamik zu erfassen. Was machen denn die dem Trunk von Küssen holden Schwäne: Sie wollen diese terrestrische Schönheit nicht sehen, sie sind nicht ihr (ihr nicht) hold, sie wenden sich von der unmittelbar anschaulichen Schönheit der sinnlichen Welt ab, blicken auch nicht hinauf in das ätherische Blaue des realen materiellen Himmels. Sie tunken (also nicht mehr «taucht»), wiederum eine Schwierigkeit: wie soll man die Nuance wiedergeben? *Plonger, enfoncer*, würden eine energischere Bewegung des Körpers signalisieren), sie tunken

das Haupt ins dunkle Wasser, hinunter in Richtung Abgrund des Sees, in die Schwärze, ihr Haupt dringt durch die Fläche, durchbricht sozusagen den Spiegel, den Widerschein also seines eignen Bildes. Er darf das, weil er kein bloßer Betrachter der schönen Natur ist, sondern weil er, narzisstisch trunken von Küssen, also nicht im dionysischen Genuss des erotisch erwärmenden Rausches, weil er die unergreifbare Unmittelbarkeit übersieht, und in die kalte, nüchterne, klare Transparenz der Ideen gelangt, nach einem erhabenen sakralen Sinn des Schönen strebt und die Beschränktheit des Gegebenen dadurch überwindet, dass er die verstörend schöne Natur nicht anschaut, wie sie an und für sich ist, sondern durch das in sie hineinprojizierte Raster seiner transzendentalen Ästhetik. Der polemische Impuls ist hier bekräftigt durch die intellektuelle Bilanz seiner Reise und seines Aufenthaltes in Frankreich, durch die «Rehabilitation des Fleisches», diesmal mit Heine zu sprechen, die ihm irgendwie schon von Schiller im November 1796 angeraten worden war: «Fliehen Sie wo möglich die philosophischen Stoffe, sie sind die undankbarsten, und in fruchtlosem Ringen mit denselben verzehrt sich oft die beßte Kraft, bleiben Sie der Sinnenwelt näher, so werden Sie weniger in Gefahr seyn, die Nüchternheit in der Begeisterung zu verlieren, oder sich in einem gekünstelten Ausdruck zu verirren» (MA II: 641). An Schiller schreibt er seit September 1799 nicht mehr, doch dem Rat ist er treu geblieben. Man lese nur die letzten Zeilen des von ihm selbst als *Das Nächste Beste* betitelten Homburger Fragments:

Ursprünglich aus Korn, nun aber zu gestehen, bevestigter
 Gesang von Blumen als neue Bildung aus der Stadt.
 Bis zu schmerzen aber der Nase steigt
 Citronengeruch auf und von dem Öl aus der Provence und wo
 Dankbarkeit
 Und Natürlichkeit mir die Gascognischen Lande
 gegeben. Erzogen aber, noch zu sehen, und genährt hat mich
 die Rappierlust und des Festtags gebraten Fleisch, der Tisch und
 [braune Trauben. (MA I: 423)

Nicht die gediegene Schönheit der objektiven Außenwelt begeistert die Schwäne, sondern die eigene Schönheit des eigenen quasi hochmütigen Hauptes, das die Schwäne im Reflex ihrer selbst sehen müssen. Sie wenden

sich zur innerlichen, übersinnlichen Quelle ihrer holden Gedanken. *Hold* wäre also diesmal wenn kein Schimpf, so immerhin als eine quasi-sarkastische Bezeichnung des nicht Dionysischen zu hören. Und *beilignüchtern* wäre als Epitheton zu verstehen für die reinigende Verdrängung eines poetologisch zu verstehenden Liebestriebes. Mit anderen Worten das adjektivische Material für Hölderlins Selbstanalyse... Er wird den Schwan los, also die männlich-väterliche Gestalt, in die sich Zeus einmummt, um die arme, schon von einem andern schwangere Leda, weh ihr, leichter zu verführen.

Es sind also auch in der ersten Strophe zwei Arten der Dichtkunst vertreten, die Hölderlin geübt hat: die naiv-idyllische und die ideale. Diese erste Strophe, die sich wohl als gewöhnliches Idyll der Genremalerei beschreiben und vertonen ließe, ist nun nichts anderes als die Urszene bzw. der knappe Chor des Schmerzes, der Zerrissenheit, ist schon an sich selber zerrissen: «Weh mir», ruft er plötzlich selbstapostrophiierend, nachdem er die Schwäne apostrophiert hat, diesmal aber ohne den Sprachduktus zu beschädigen. Die beiden Wörtchen eröffnen nicht nur – wie es scheint – ein motivisch antithetisches Kapitel im kurzen Gedicht: Sie kommentieren auch das bedrückende Unbehagen, den bösen Traum der in der ersten Strophe dargestellten Frustration, die Dürftigkeit. Die Worte tun wirklich weh: *hold, trunken, tunkt, Haupt, und, und, und*, selbst *Küsse* sind, wenn kein Generalbass, so doch Bassklänge, die an die Schläfen des Dichters hämmern!

Die schöne Landschaft, die schöne Welt der Ideen, beide schmerzen, sie tun *weh, mir* tun sie weh, *weh mir*... weil sie getrennt bleiben, einander sogar feindlich bleiben, unaussöhnbar, weil sie mich “dürftig” lassen, mir fehlt dabei das, was ich nicht *nehmen* kann, was mit mir sein könnte. *Nehmen* ist hier wie *mit* am Anfang das Wort für die poetische Aneignung, für die Aufnahmen von gestern. Auch das Nehmen ist in der Krise. Denn nehmen und nennen sind das gleiche Lebensprogramm: «Wonehm’ ich» bedeutet auch *Wie nenn’ ich* die begriffen-wahrgenommene bleibende Substanz meiner heutigen Poetik. Der Grund für die Unaussöhnbarkeit beider Elemente liegt in der Unaussöhnbarkeit der menschlichen Welt überhaupt. Erst im Rahmen einer Überwindung sämtlicher geschichtlichen Widersprüche, im Frieden also, ist eine Harmonie, das heißt überhaupt eine Sprache denkbar. Ohne diese Überwindung ist das dichterische Programm einer Aussöhnung

von Natur und Ideal pures Geplauder und Illusion, oder heuchlerische Abkehr vom wirklichen Leben. Ihre Widersprüchlichkeit unterstützt sogar den Krieg.

Nun ist die Lage in dieser Hinsicht, zumal Ende 1803, nicht mehr so begeisternd und hoffnungsvoll wie Ende 1802/Anfang 1803, als Hölderlin die *Friedensfeier* bis zur vollkommenen Reinschrift gelungen ist. Es ist schon Winter. Nicht unbedingt Nacht. Die «Mauern» sind «sprachlos» wie Stadtmauern, also agonal defensiv, «kalt» wie die eisernen Klängen der Krieger.... *Sprachlos* weil “wir kein Gespräch mehr sind”, wo es in der *Friedensfeier*-Hymne «seit ein Gespräch wir sind» (MA I: 364, Z. 92) lautete.

Ich deutete heute, nachdem ich mich wiederholt und voller Bedenken bei Freud für die adäquate Lösung entscheiden musste, die Konjunktion *wenn* nicht mehr rein zeitlich als bloße Angabe einer kommenden Jahreszeit, eines drohenden Winters, wie es die sogenannte Vorstufe zu meinen scheint, sondern kausal-hypothetisch im Sinne von da oder indem, also als pseudo-hypothetische Formulierung, anders gesagt als ein französisches *Si*, nicht im selben Sinne wie das anfängliche *Wenn* der fabelhaft rührenden Ode *Wenn aus der Ferne*..., sondern im Sinne von sofern, oder da. Die Welt, von der ich sprechen möchte – Celan hatte auch diesen Sinn im Ohr, als er im Gedicht *Tübingen, Jänner* schrieb: «er dürfte, / sprach er von dieser / Zeit [...] nur lallen und lallen [...] (“Pallaksch. Pallaksch.”)» –, wird nicht tödlich winterlich werden, sie IST schon winterlich, kalt, künstlich, artefaktisch, menschlich-unmenschlich, enttäuschend, falsch, doch nicht unbedingt nächtlich. In der Hymne *Wie wenn am Feiertage*... erwartete der Dichter voller geschichtsphilosophischer Hoffnung, dass «der Götter und Menschen Werk / Der Gesang, damit er beiden zeuge, glückt» (MA I: 263, Z. 48f.). Gesang war wie Gespräch ein anderes Wort für Friede, nicht nur im Sinne von Waffenstillstand, sondern auch im politischen Sinne von Überwindung der Widersprüche und Bewältigung des Todestriebs. Leider wurde dieses Glück von den Menschen vernichtet: Es ist wieder Krieg in Europa. Die *Friedensfeier*-Hymne soll also bis mitten ins zwanzigste Jahrhundert in die Schublade des Vergessens. Obwohl schön reingeschrieben, wurde sie weder an Wilmans, noch an andere geschickt. Das kodikologische Schicksal dieses Manuskriptes eines sprachlos gewordenen Dichters ist ein Rätsel. Der von

der Geschichte bedingte Verzicht auf Veröffentlichung und Anerkennung ist aber eine keineswegs rätselhafte Wunde. Die Mauern stehen senkrecht und verhängnisvoll schon wie dieses Quasi-Verbot da: Die Zeitform Präsens stimmt wie anfangs die Präsenz der üppigen Pracht des Herbstes ganz. Die Mauern *stehen* wie das Land *hänget* (Hohenasperg). Beide weisen auf ein Totes hin. In der pseudo-genetischen Konstruktion, deren letzte Phase dieses Gedicht sein sollte, sind die Worte und Bilder der letzten Zeilen ganz neu und unerwartet. Das *Wenn* lässt sich in der Zeitgeschichte des Gedichts zeitgeschichtlich verstehen. Das, was die letzten Verse der *Friedensfeier*-Hymne vorausahnen ließen, ist geschehen. Der für ganz Europa und besonders für Württemberg so wichtige Friede ist schon vorbei. Die Kriege beginnen bald wieder. Wer weiß, auf wie lang und wie es ausgeht.

So persönlich subjektiv und direkt war Hölderlin vorher nie gewesen, und das macht seine Sprache für die anderen umso unhörbarer und hermetischer. Sie klingt hier schon vorexpressionistisch. Das «Weh mir» ist kein rhetorischer Trick nach Umgangssprache, sondern ein Schibboleth des dichterischen Schmerzes angesichts der allgemeinen Tücke. Also “Weh mir Hölderlin dem Dichter, der den Zusammenbruch der schönsten Ideen erlebt hat... und die adäquaten Worte nicht mehr findet”. Er war in seiner “apokalyptischen Schönheit” («Das bist du ganz in deiner Schönheit *apocalypticam*», Kolomb, MA I: 429) ein Meister der Harmonie, des Gesangs. Heute triumphiert die grausame Logik des politisch-nationalen Egoismus, die Parodie des Vaterländischen, wie ich es verstehen und singen will.

Die Mauern, die klirrenden eisernen Fahnen, ob Wetterfahnen, die die Nachklänge der Gewitter empfangen, oder sonstige metallene, sinngebende, an den versperrten Häusern aufgehängte Artefakte, klingen nach dem Register der späten, brutal anmutenden Einfügungen in die Verse von früher. Die Welt, die weh tut, ist ein Leben unter den Menschen, in den großen Städten, die die Expressionisten besingen werden, wo die Sprache immer wieder neu erfunden werden muss, wo einem sogar der eigene Name eines Tages skardanellisch abhandenkommen wird. Für den Hölderlin der beginnenden zweiten Hälfte des Lebens (das beweist auch die regressive Motivik der Turmgedichte) ist nun die Geschichte (die «Thaten, welche geschehen», *Andenken*, MA I: 474, Z. 36) die leider oft verrückt gewordene Substanz des erhofften «Gesprächs»...

Der Dichter ist stutzig geworden: Die Sprache selbst droht sprachlos geworden zu sein, oder ein dürres Plaudern. Man hört in dieser Sprachlosigkeit nur noch das Geklirr von eisernen Emblemen, die keine Realität mehr direkt-gravitätisch bezeichnen, wie Dinge ihre adäquate Widerspiegelung zu finden wissen und richtig "fallen", sondern deutungslose Zeichen, die im Winde hin und her schaukeln, wie des Dichters arme Seele, semantische Fratzen, Sinnfetzen, die rechts und links wie die Geschichte selber anno 1804 zwischen Bonaparte und Napoleon, Republik und Kaisertum, Krieg und Frieden und Krieg und Frieden, Tod und Leben zum Verrücktwerden wieder desultorisch bammeln. Die Übersetzung von «klirren» soll den kriegerischen Nachklang wiedergeben, der Leser soll das scharfe Klirren aufeinanderschlagender Säbel hören, etwa im Sinne des folgenden Satzes in einem Zeitungsartikel von vor wenigen Jahren: «zwischen Obama und Putin klirren die Gläser wie Säbel...».

A moitié de la vie

Avec les poires jaunes,
et pleine de roses sauvages,
la campagne pend sur le lac,
vous, beaux cygnes charmants,
et saoulés de baisers
vous trempez votre tête
dans l'eau de pureté,

Pauvre de moi, où prendre alors
si c'est l'hiver, les fleurs, et où
le clair soleil,
et l'ombre de la terre?
Les murs se dressent,
muets et froids, dans le vent
cliquent les girouettes de fer.

* * *

Francesco Rossi
(Pisa)

Le traduzioni di Hölderlin nel circolo di George
Poetica traduttiva e critica filologica

ABSTRACT. The aim of this article is to reconstruct the translation framework within which the rediscovery of Hölderlin in the George Circle takes place, with the intention of demonstrating why Hölderlin's translation work plays a paradigmatic role for its members. Placed by the members of the Circle in immediate continuity with the *Frühromantik* and therefore considered as a forerunner of symbolism, Hölderlin represents a model of versification that combines movement and form. Hölderlin's paradigmatic role among George's disciples concerns above all his research on the poetic word. This aspect of his poetics could be principally perceived – in antithesis to Wilamowitz's domesticating versions – in his deliberate introduction of “foreignizing” linguistic features into his translations from ancient Greek.

La dissertazione dottorale di Norbert von Hellingrath sulle traduzioni da Pindaro di Hölderlin segna un punto di svolta decisivo nella ricezione novecentesca dell'opera del poeta svevo perché conduce a una rivalutazione complessiva della sua produzione seriore e in particolare degli inni tardi¹. La riscoperta delle versioni hölderliniane degli epinici del lirico greco non è

¹ Norbert von Hellingrath: Pindarübertragungen von Hölderlin. Prolegomena zu einer Erstausgabe. Jena 1911 [Diss. 1910]. Sulla fortuna novecentesca della trattazione e sul contesto in cui viene alla luce si vedano Heinrich Kaulen: Der unbestechliche Philologe. Zum Gedächtnis Norbert von Hellingraths (1888-1916). In: «Hölderlin Jahrbuch» 27.1990-1991: 182-209; Bruno Pieger: Edition und Weltentwurf. Dokumente zur historisch-kritischen Ausgabe Norbert von Hellingraths. In: Werner Volke u.a.: Hölderlin entdecken. Lesarten 1826-1993. Tübingen 1993: 57-114. Si rimanda infine al volume collettaneo Norbert von Hellingrath und die Ästhetik der europäischen Moderne. Hrsg. von Jürgen Brokoff, Joachim Jacob und Marcel Lepper. Göttingen 2014.

però da considerarsi semplicemente frutto dell'iniziativa personale del suo artefice: nel reperimento dei documenti d'archivio Hellingrath trae sicuramente profitto dall'intuito di Karl Wolfskehl, germanista ed eccellente conoscitore della produzione di Hölderlin appartenente al circolo di Stefan George². È pur vero, quindi, che il rinnovato interesse per la poesia di Hölderlin si profila, all'interno di quel circolo, soprattutto in seguito alla riscoperta delle traduzioni pindariche, ma è altresì vero che la cosiddetta *Hölderlin-Renaissance* trae origine da un'operazione di canonizzazione ad ampio raggio, la quale assume forme complementari e distintive.

Lo stesso Wolfskehl, nel 1900, aveva già incluso una trentina di componimenti poetici hölderliniani nel terzo volume dell'antologia *Deutsche Dichtung*, dedicato al secolo di Goethe³. Prima di comparire nel quinto tomo della fortunata edizione storico-critica delle opere di Hölderlin (1913), le traduzioni da Pindaro vengono parzialmente pubblicate nel 1910 nella nona serie dei «Blätter für die Kunst», l'organo pubblicistico del *George-Kreis*, e in un volume a tiratura limitata presso la casa editrice della medesima rivista a cura di Hellingrath⁴. Nel 1914, l'anno dello *Stern des Bundes*⁵, esce nella decima serie dei *Blätter* la trilogia lirica *Hyperion*, seguita nel 1919 da un impor-

² Si veda in proposito Birgit Wägenbaur: Norbert von Hellingrath und Karl Wolfskehl. Eine biographische Skizze. In: Brokoff u.a.: Norbert von Hellingrath (cit. nota 1): 161-189.

³ Nel 1910 la seconda edizione dell'antologia è arricchita dall'inserimento dell'inno *Wie wenn am Feiertage* (*Come nel giorno di festa*), riscoperto da Hellingrath nell'ambito delle ricerche condotte nell'ottobre 1909 presso la *Königliche Landesbibliothek* di Stoccarda.

⁴ Cfr. Pindar-Übertragungen Hölderlins. In: «Blätter für die Kunst» 9.1910: 8-33 [riproduzione facsimile Düsseldorf-München 1968]; Hölderlins Pindar-Übertragungen. Hrsg. v. Norbert von Hellingrath. Berlin 1910. Friedrich Hölderlin: Hymnen des Pindar. In: Hölderlin: Sämtliche Werke. 5. Band. Übersetzungen und Briefe. 1800-1806. Besorgt durch Norbert v. Hellingrath. Berlin 1913; 1923²: 3-92.

⁵ Numerosi sono nello *Stern* i riferimenti a Hölderlin, spesso criptati, come accade nella poesia [*Hier schliesst das tor: schickt unbereite fort*], contenente l'acrostico del nome del poeta svevo. Cfr. in merito Achim Aurnhammer: Interpretation von Hier schliesst das tor: schickt unbereite fort (SW VIII, 100). In: Stefan George-Werkkommentar. Hrsg. von Jürgen Egyptien. Berlin; Boston 2017: 563-566. Ders.: Stefan George und Hölderlin. In: «Euphorion» 81.1987: 81-99.

tante panegirico dedicato a Hölderlin, entrambi provenienti dalla penna di George⁶. Infine, tra i contributi più significativi dei membri del circolo dedicati al poeta svevo, andranno ricordati almeno per inciso, oltre alle conferenze monacensi dello stesso Hellingrath⁷, quelli di Friedrich Gundolf e di Max Kommerell⁸.

Al di là del rinnovato rapporto con l'antico e con il sacro, implicante una rideterminazione del ruolo del poeta in rapporto alla collettività e al *Volk*, la qualità archetipica della poetica hölderliniana risiede, per i georgeani, nello strenuo lavoro sulla parola. Un lavoro che – questo è il punto su cui vorrei soffermarmi nel presente contributo – viene percepito a partire dalle sue traduzioni, le quali assumono un valore paradigmatico in rapporto all'*ars versificatoria* di George e dei suoi seguaci. Se all'epoca vi è chi, come Ulrich von Wilamowitz-Moellendorff, autorevolmente opta per una traduzione orientata al pubblico d'arrivo (*target-oriented*) e addomesticante (*domesticating*), le traduzioni dal greco antico di Hölderlin offrono un modello di orientamento al testo di partenza (*source-oriented*) ed estraniante (*foreignizing*) a cui i georgeani si richiamano a convalida del proprio ideale traduttivo, a sua volta esemplato, *ça va sans dire*, sull'opera di George.

Considerato dai membri del *George-Kreis* un precursore del paradigma simbolista, Hölderlin giunge così a rappresentare il massimo modello di una

⁶ La trilogia *Hyperion* entra in seguito a far parte della raccolta *Das neue Reich* (1928), mentre la *Lobrede* a Hölderlin viene aggiunta alla seconda edizione della raccolta di prose brevi *Tage und Taten* del 1925.

⁷ Cfr. Norbert von Hellingrath: Hölderlin. Zwei Vorträge. Hölderlin und die Deutschen. Hölderlins Wahnsinn. München 1921. Entrambe le conferenze furono tenute a Monaco nel febbraio 1915.

⁸ Di Gundolf occorre ricordare perlomeno la lezione *Hölderlins Archipelagus*, tenuta nel 1911 per il conseguimento della *venia legendi* all'Università di Heidelberg e ristampata nella raccolta di saggi *Dichter und Helden* (1921). Max Kommerell riserva a Hölderlin un ruolo di grande rilievo nella sua monografia *Der Dichter als Führer in der deutschen Klassik* (1928) e in *Geist und Buchstabe der Dichtung* si occupa a fondo dell'*Empedocle*. Sulla ricezione del poeta svevo nel *George-Kreis* si veda Christoph Jamme: «Rufer des neuen Gottes». Zur Remythisierung im Georgekreis und ihren Heideggerianischen Folgen. In: Hölderlin in der Moderne. Hrsg. von Friedrich Vollhardt. Berlin 2014: 80-92.

versificazione capace di coniugare movimento e forma. Dal punto di vista poetologico, come si vedrà, ciò lo colloca in immediata continuità con la *Frühromantik*, oltre a farne un antesignano della poetica introdotta da George in Germania nei primi anni Novanta dell'Ottocento: una poetica che, come è stato notato, risulta ancora per molti aspetti potentemente improntata alla "classicità romantica" d'inizio secolo⁹. L'obiettivo di questo saggio è ricostruire la cornice traduttologica entro cui avviene la riscoperta di Hölderlin nel circolo di George, con l'intento di dimostrare perché e in che modo l'opera traduttiva hölderliniana assuma al suo interno una valenza paradigmatica.

1. Il paradigma traduttivo georgeano tra simbolismo e romanticismo

Nell'opera di Stefan George la traduzione e la creazione poetica sono comprimarie. Com'è noto, grandiosi progetti traduttivi accompagnano e ispirano la produzione di versi originali per tutto il corso dell'attività letteraria del poeta di Büdesheim¹⁰. Meno note, ma altrettanto interessanti, sono le autotraduzioni¹¹, importante banco di prova per la costituzione di un personalissimo idioma poetico. Non è pertanto azzardato pensare a George

⁹ Cfr. Giancarlo Lacchin: *Forme di classicità romantica nella Hölderlin-Rezeption del George-Kreis*. In: *Il romantico nel Classicismo / il classico nel Romanticismo*. A cura di Alessandro Costazza. Milano 2017: 243-259.

¹⁰ Il segno più chiaro della centralità dell'attività traduttiva nell'*oeuvre* georgeano è forse la struttura stessa dell'edizione finale delle opere complete curata dal poeta (*Gesamt-Ausgabe der Werke endgültige Fassung*) consistente, per una buona metà, in traduzioni. L'aver accolto queste ultime tra le sue opere indica la sostanziale parità accordata da George alla creazione originale e alla trasposizione di opere straniere. Sul George traduttore di poesia simbolista e sulla sua poetica traduttiva si vedano, da ultimi, Mario Zanucchi: *Transfer und Modifikation. Die französischen Symbolisten in der deutschsprachigen Lyrik der Moderne (1890-1923)*. Berlin; Boston 2016, in particolare 89-188 [Literaturkritische und übersetzerische Rezeption]; Maik Bozza: *Genealogie des Anfangs. Stefan Georges poetologischer Selbstentwurf um 1890*. Göttingen 2016.

¹¹ Cfr. Giulia Radaelli: *Stefan Georges lingua romana und «das dichten in fremdem sprachstoff»*. In: «George-Jahrbuch» 11.2016-2017: 59-87. Questo volume ospita diversi contributi dedicati all'opera traduttiva georgeana. Sul plurilinguismo di George si rimanda

come a un autore plurilingue, e considerare il plurilinguismo un elemento fondamentale della sua poetica.

George concepisce il tradurre nei termini di un trasporre poetico (*Übertragen*) che vincola la resa in tedesco a un'equivalenza con l'originale sul piano ritmico, formale e valoriale, prima ancora che contenutistico. Il suo rapporto con gli originali è improntato a una devozione del tutto particolare nei confronti della forma e della sostanza fonica del testo di partenza, come si evince dalle premesse ai grandi progetti di traduzione, contenenti importanti dichiarazioni di poetica traduttiva: l'impulso a tradurre una parte cospicua della raccolta baudelairiana *Les Fleurs du mal* è per esempio ricondotto «alla pura gioia primigenia nel dare forma»¹²; un tratto essenziale dei sonetti di Shakespeare è dato dall'«appassionata dedizione del poeta nei confronti del suo amico»¹³, e nel caso della *Commedia*, infine, tale dedizione si traduce in un tentativo di resa fedele della componente squisitamente poetica – «das dichterische»¹⁴ – del capolavoro dantesco che comporta, in primo luogo, una fedeltà del tutto particolare nei confronti di quello che il poeta-traduttore riassume nei termini di «ton bewegung gestalt», ossia «suono, movimento e forma»¹⁵.

Ciò pone la poetica traduttiva di George in linea con la teoria romantica della traduzione, secondo la quale, per riprendere una celebre espressione

inoltre ad Alessandra D'Atena: «Galbo fulgor» / «gelber glanz»: l'autotraduzione poetica in Stefan George. In: «Studi Germanici» 10.2016: 111-136.

¹² «[...] der ursprünglichen reinen freude am formen». Stefan George: Werke. Ausgabe in zwei Bänden. München 2000, II: 233. Qualora non diversamente indicato, le traduzioni dei brani citati sono di chi scrive.

¹³ «die leidenschaftliche hingabe des dichters an seinen freund». Ivi: 149.

¹⁴ Ivi: 7.

¹⁵ *Ibidem*. Cfr. in merito Maurizio Pirro: Per una lettura «begriffsgeschichtlich» della categoria di Gestalt. Le traduzioni di Stefan George dalla «Divina Commedia». In: «Studia theodisca» 19.2012: 93-111; Anna Maria Arrighetti: Dante rinnovatore della poesia tedesca? Ermeneutica e arte nelle traduzioni della «Commedia» di Stefan George. In: *Dichtung übersetzen. Werkstatterfahrungen und theoretische Beiträge. Traducir poesía. Experiencias de taller y aportes teóricos*. Hrsg. von Irene M. Weiss. Würzburg 2014: 257-274. Francesco Rossi: Dante-Übertragungen. In: *Egyptien: George-Werkkommentar* (cit. nota 5): 675-684.

Diese verdeutschung der FLEURS DU MAL verdankt ihre entstehung nicht dem wunsche einen fremdländischen verfasser einzuführen sondern der ursprünglichen reinen freude am formen. so konnte sie auch nicht willkürlich fortgesetzt und vollendet werden und der umdichter betrachtete seine mehrjährige arbeit als abgeschlossen nachdem er seine möglichkeiten erschöpft sah. erschwerend war dass von Baudelaire noch keine gute ausgabe besteht · man bald zur ersten bald zur zweiten greifen muss und die dritte sogenannte endgiltige an unordnung fehlern und lücken leidet. es bedarf heute wol kaum noch eines hinweises dass nicht die abschreckenden und widrigen bilder die den Meister eine zeit lang verlockten ihm die grosse verehrung des ganzen jüngeren geschlechtes eingetragen haben sondern der eifer mit dem er der dichtung neue gebiete eroberte und die glühende geistigkeit mit der er auch die sprödesten stoffe durchdrang. so ist dem sinne nach »SEGEN« das einleitungsgedicht der BLUMEN DES BÖSEN und nicht das fälschlich »VORREDE« genannte. mit diesem verehrungsbeweis möge weniger eine getreue nachbildung als ein deutsches denkmal geschaffen sein. S. G.

Charles Baudelaire, *Die Blumen des Bösen, Umdichtungen von Stefan George*
Berlin: Bondi 1901, S. 5.

di Novalis, il vero traduttore non può che essere «poeta del poeta» (*Dichter des Dichters*)¹⁶. Sebbene lo stesso George prenda più volte le distanze da un certo romanticismo di convenzione dai tratti epigonali, la linea che collega la sua lirica alla *Romantik* si trova tracciata già in un saggio programmatico del 1892, *Über Stefan George*, pubblicato a firma di Carl August Klein nella prima serie dei «Blätter für die Kunst». Le origini del simbolismo risultano collocate senza mezzi termini «nel romanticismo tedesco», là dove l'essenza della nuova corrente letteraria consiste nello «strappare la parola dal suo comune contesto quotidiano e sollevarla in una sfera luminosa»¹⁷.

Agli occhi dei membri del *Kreis*, dunque, l'eccellenza delle *Übertragungen* di George si giustifica per il loro carattere espressamente poetico, oltre che per la capacità di cogliere lo “spirito” dell'originale che distingue il “maestro” dai semplici epigoni, tanto che uno dei cardini della poetica traduttiva georgeana andrà ricercato in quello che potremmo definire l'argomento della congenialità poetica. Friedrich Gundolf, ad esempio, in relazione alla resa di un autore come Dante, afferma che, senza un «primo misterioso accordarsi del riscrittore (*Umdichter*) con il poeta originario (*Urdichter*)»¹⁸, ogni tentativo di cogliere l'essenza del testo di partenza, in traduzione, non può che risultare vano. Il postulato di una profonda identità spirituale tra traduttore e autore tradotto ricorre più volte nei testi dei membri del *George-Kreis*. Ma è soprattutto nell'assunto dell'inscindibilità tra forma e contenuto che i georgeani si riallacciano a modelli traduttivi di matrice romantica.

È quanto emerge dalla premessa allo *Shakespeare in deutscher Sprache* (1908-1918), riedizione della traduzione dei drammi shakespeariani di August Wilhelm Schlegel e Ludwig Tieck adattata alle giovani nervosità *fin de siècle* dallo

¹⁶ Novalis: Polline. In: Athenaeum [1798-1800]. Tutti i fascicoli della rivista di August Wilhelm Schlegel e Friedrich Schlegel. A cura di Giorgio Cusatelli, Elena Agazzi e Donatella Mazza. Milano 2009: 49-72 qui 59 [frammento 68].

¹⁷ «in der deutschen Romantik»; «das wort aus seinem gemeinen alltäglichen kreis zu reissen und in eine leuchtende sfäre zu erheben». Carl August Klein: *Über Stefan George. Eine Neue Kunst*. In: «Blätter für die Kunst» 1.1892/7: 45-50, qui 47.

¹⁸ «Aber ohne jenes erste geheimnisvolle Einstimmen des Umdichters mit dem Urdichter bleibt jedes Dolmetschen an der Fläche ein Tasten und Bosseln». Friedrich Gundolf: *Dante*. In: *id.*: *Beiträge zur Literatur- und Geistesgeschichte*. Heidelberg 1980: 196-204, qui 203.

stesso Gundolf (in dieci volumi riccamente illustrati da Melchior Lechter), in cui si elogia l'arte squisitamente poetica dello Schlegel traduttore¹⁹. Uno Shakespeare, quello dei romantici, che «è possibile migliorare, ma non superare»²⁰ e che risulta quindi superiore a quello dei loro epigoni. Il traduttore, in quanto libero imitatore (*Nachdichter*), secondo Gundolf, «necessita fervore, ricettività e un certo talento chimico nella trasformazione linguistica»²¹. Non deve rendere comprensibili le oscurità, né il suo compito è abbellire o correggere, anzi, dev'essere guidato da quel particolare spirito di devozione nei confronti dell'originale a cui si accennava sopra. Ed è qui che il cerchio si chiude, perché il modello di riferimento di questo modo di tradurre non può essere che George, il poeta-traduttore capace di sintesi tra «forze creative e imitative»²².

Questo paradigma condiziona fortemente la riflessione giovanile di Hellingrath sulla traduzione, come emerge nel modo più chiaro nell'elaborato *Über Verlaineübertragungen von Stefan George*²³ del 1907, testimonianza del precoce sviluppo della prospettiva critica alla base della tesi di dottorato sulle *Pindariübertragungen* di Hölderlin. George vi viene descritto come un «maestro

¹⁹ Sullo Schlegel traduttore e sulla teoria della traduzione romantica cfr. Stefano Beretta: *Trasformare e mitizzare. Aspetti della traduzione nella Germania dell'età classico-romantica*. Trento 2005; Gabriella Catalano: *Il concetto di traduzione in August Wilhelm Schlegel*. In: *La nascita del concetto moderno di traduzione*. A cura di G.C. e Fabio Scotto. Roma 2001: 139-149; Margherita Cottone, Rita Calabrese Conte: *A. Wilhelm e Friedrich Schlegel. Teoria della traduzione. Con: I Frammenti sulla Filologia di F. Schlegel*. Traduzione di Silvana Speciale Scalia. Palermo 1988.

²⁰ «lässt sich verbessern, aber nicht übertreffen». Friedrich Gundolf: *Einleitung*. In: *Shakespeare in deutscher Sprache*. Hrsg. und zum Teil neu übersetzt von F. Gundolf. Berlin 1908, I: *s.p.*

²¹ «der Nachdichter braucht Regsamkeit, Empfänglichkeit und ein gleichsam chemisches Sprachverwandlungstalent». *Ibidem*.

²² «Bildner- und Nachbildnerkräften». *Ibidem*.

²³ Si tratta di una relazione tenuta nell'ambito di un seminario sotto la supervisione di Friedrich von der Leyen, presso l'Università di Monaco. Il testo è consultabile in Maik Bozza: *Norbert von Hellingraths Über Verlaineübertragungen von Stefan George*. *Einleitung und Edition*. In: *Brokoff u.a.: Norbert von Hellingrath (cit. nota 1): 361-392*.

della lingua» capace di cogliere in traduzione le più sottili sfumature di suono e di significato e, perciò, «di mantenere nella struttura del verso un certo parallelismo con l'originale»²⁴. A differenza di altri traduttori, i quali si propongono semplicemente di germanizzare i testi riproducendoli *ex novo* nella lingua d'arrivo, George ambisce a «produrre una traduzione letterale che corrisponda all'originale anche nel suono»²⁵. Ora, come ha notato Maik Bozza, in questa sua trattazione Hellingrath si dimostra sorprendentemente vicino al già citato saggio programmatico del 1892 *Über Stefan George*, in particolare nel momento in cui, a sua volta, riconduce i fondamenti della poetica simbolista (esemplificata su testi di George e Hofmannsthal) direttamente al romanticismo tedesco. Egli infatti sottolinea come Novalis anticipi «il simbolismo nella teoria», evocando, a supporto di questa tesi, l'idea tipicamente novalisiana di «una poesia musicale che mette in movimento l'animo»²⁶. Considerato da Hellingrath una «tecnica» poetica²⁷ prima ancora che una corrente letteraria, il simbolismo viene quindi lasciato cadere in ambito tedesco nel corso del diciannovesimo secolo, per poi ritornare in auge attraverso modelli stranieri intorno alla fine del secolo. Ciò che però più importa notare è che i tratti caratteristici di tale «tecnica» poetica risultano qui già prefigurati nella *Frühromantik*, e che tra gli «esempi di poesia simbolista»²⁸, oltre ad alcune citazioni dal *Prinz Zerbino* di Tieck e dal *Godwi* di Brentano, l'allora studente include tre versi di Hölderlin tratti da *Diotima* (1800)²⁹.

²⁴ «Meister der Sprache [...] man musz [...] im Versbau einen gewissen Parallelism mit der Vorlage wahren». Ivi: 378.

²⁵ «Er [George; F.R.] will eine wörtliche Übersetzung schaffen, die zugleich im Ton dem Original entspricht». Ivi: 377.

²⁶ «den Symbolism in der Theorie [...] als "eine musikalische Poesie die das Gemüt selbst in Bewegung setzt"». La citazione, imprecisa, è tratta dall'edizione degli scritti novalisiani del 1907 curata da Jakob Minor, cfr. in merito Bozza: *Über Verlaineübertragungen* (cit. nota 23): 387.

²⁷ «Technik». Ivi: 376 *et passim*.

²⁸ In proposito Hellingrath parla espressamente di «Beispiele "symbolistischer" Poesie». *Ibidem*.

²⁹ Ossia dalla stesura più tarda: «Und mein Leben kalt und bleich / Sehnd schon

Perché collocare Hölderlin tra i romantici? Dal punto di vista storico-letterario appare evidente l'arbitrarietà dei termini di comparazione utilizzati da Hellingrath, il quale non tiene sufficientemente conto delle differenze tra Hölderlin e i romantici in senso stretto. L'influenza esercitata sullo stile traduttivo hölderliniano da un antiromantico come Johann Heinrich Voß non viene minimamente presa in considerazione. Tuttavia, quest'approccio gli permette di definire la lirica simbolista – quella di George così come quella di Verlaine – in contrapposizione a una poesia di matrice concettuale e descrittiva il cui modello è dato da Schiller, e di metterne in risalto l'impronta intrinsecamente musicale e, soprattutto, la capacità di farsi veicolo di «qualcosa di misterioso, rotondo, eloquente nell'espressione»³⁰. Tale poesia richiede un diverso approccio di lettura, che non dev'essere più silenziosa, ma ad alta voce. Il pensiero viene contrapposto all'ascolto. Le parole non sono considerate entità astratte, bensì pura sonorità. Il suono ha la preminenza sul concetto.

L'idea di un «ritmo delle immagini»³¹, tra i perni concettuali della dissertazione sulle traduzioni da Pindaro, inizia così a prendere forma nell'elaborato sulle *Verlaineübertragungen*, in cui Hellingrath sostiene che il processo di significazione poetico non possa prescindere da «un contributo irrazionale e musicale del suono»³². È possibile inquadrare queste affermazioni nel contesto della teoria georgeana della declamazione poetica, ossia dello *Hersagen*³³, alla quale si richiama anche Gundolf nella premessa allo *Shakespeare*,

hinab sich neigte / In der Toten stummes Reich». Ivi: 376. «E la mia vita, fredda e smorta, / Già si protendeva in un anelito / Verso il muto regno dei morti». 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: 183.

³⁰ «etwas geheimnisvolles, gerundetes, vielsagendes im Ausdruck». Ivi: 374.

³¹ «Rhythmus der Bilder». Ivi: 375. Sul concetto di ritmo in Hellingrath cfr. Marco Castellari: *Lebensrhythmus und harte Fügung. Der Hölderlin-Ton der Moderne*. In: *Mythos Rhythmus. Wissenschaft, Kunst und Literatur um 1900*. Hrsg. von Massimo Salgaro und Michele Vangi. Stuttgart 2016: 143-155.

³² «eine irrationale, musikalische Mitwirkung des Klanges». Ivi: 376.

³³ Il testo di riferimento principale è Robert Boehringer: *Über Hersagen von Gedichten*. In: «Jahrbuch für die geistige Bewegung» 2.1911: 77-88.

sostenendo che l'errore fondamentale di molte traduzioni consista nell'essere concepite per la lettura silenziosa, pur essendo il teatro di Shakespeare notoriamente scritto per la recitazione³⁴: consapevole di ciò, il traduttore dovrebbe invece «tenere vibrante davanti a sé il flusso complessivo di ogni frase, percepirne la distribuzione dei pesi e captarne a fondo l'unità fin nelle sillabe»³⁵. Nella resa del testo poetico la fedeltà nei confronti del suono e la fedeltà in relazione al senso sono una sola cosa. Pertanto, secondo Gundolf, una resa aspra ed ermetica è preferibile a una versione annacquata dell'originale: «i difetti di Shakespeare sono migliori di ogni correzione individuale»³⁶.

2. Il paradigma hölderliniano nel «Gespräch über Formen» di Rudolf Borchardt e in «Hellas und Wilamowitz» di Kurt Hildebrandt

Alla porta dell'Ellade stanno Winckelmann, Herder, Goethe, Jean Paul, Hölderlin: in loro agivano Dioniso e Apollo in persona e perciò i loro errori ci devono essere più sacri dell'empia erudizione.³⁷

Su questi toni si conclude il saggio di Kurt Hildebrandt *Hellas und Wilamowitz*, uscito nel 1910 nello «Jahrbuch für die geistige Bewegung» (1910-1912), in cui trovano espressione gli orientamenti polemici dei georgeani contro l'establishment accademico e bellettistico d'inizio Novecento. Il saggio rappresenta uno dei riferimenti di poetica traduttiva più immediati per Hellingrath, pertanto merita qui particolare attenzione. Prende di mira le traduzioni del teatro antico di Ulrich von Wilamowitz-Moellendorff, comparse in quattro volumi tra il 1899 e il 1923 e ampiamente recepite³⁸: alcune

³⁴ «Shakespeare konzipierte aus dem gesprochenen, gehörten, gebärdeten Wort». Friedrich Gundolf: Einleitung (cit. nota 20): *s.p.*

³⁵ «Man muss den Gesamtfluss jedes Satzes sich tönend vorhalten, seine Verteilung der Gewichte spüren, ihn als Einheit bis in die Silben durchfühlen». *Ibidem.*

³⁶ «Shakespeares Mängel [sind] besser als jede individuelle Verbesserung». *Ibidem.*

³⁷ «An der Pforte von Hellas stehen Winckelmann, Herder, Goethe, Jean Paul, Hölderlin: in ihnen wirkten Dionysos und Apollo selbst und darum sollen uns noch ihre irrtümer heiliger sein als unfrome gelehrsamkeit». Kurt Hildebrandt: *Hellas und Wilamowitz*. In: «Jahrbuch für die geistige Bewegung». 1.1910: 66-117, qui 117.

³⁸ Sul Wilamowitz traduttore si veda Katja Lubitz: Übersetzen als Aufgabe des Philo-

di esse trovano la via della scena, si pensi ai fortunati allestimenti delle versioni wilamowitziane dell'*Oresteia* di Eschilo condotti a poche settimane l'uno dall'altro nel 1900 da Hans Oberländer al Theater des Westens di Berlino e da Paul Schlenther al Burgtheater di Vienna³⁹.

Per comprendere a fondo la polemica di Hildebrandt, è opportuno ricordare brevemente le idee che influenzano la prassi traduttiva di Wilamowitz, chiaramente espresse da quest'ultimo nell'introduzione alla sua versione dell'*Ippolito* di Euripide (1891), ripubblicata in seguito autonomamente sotto il titolo *Was ist übersetzen?*⁴⁰. Vi si sostiene innanzitutto che solo i filologi classici siano in grado di svolgere traduzioni di testi dal greco antico, gli altri traduttori sono considerati alla stregua di «dilettanti benintenzionati»⁴¹. Wilamowitz parte dal presupposto che una conoscenza perfetta e filologicamente fondata della lingua di partenza sia *conditio sine qua non* della tradu-

logen? In: Josefine Kitzbichler, K.L., Nina Mindt: *Theorie der Übersetzung antiker Literatur in Deutschland seit 1800*. Berlin; New York 2009: 181-208. Sulle critiche mosse a Wilamowitz in ambito traduttivo cfr. *ead.*: *Übersetzen als schöpferischer Prozess*. Ivi: 209-235.

³⁹ In conseguenza dell'entrata nei repertori dei maggiori teatri sul suolo tedesco, le traduzioni dal greco antico di Wilamowitz diventano dunque il metro di paragone per chiunque intenda cimentarsi nell'ambito della resa in tedesco dei classici greci. Lo sono per Max Reinhardt, che, non a caso, nel 1911 mette in scena l'*Oresteia* di Eschilo nella traduzione del georgiano Karl Vollmoeller. La storia delle performance teatrali condotte sulla base delle traduzioni wilamowitziane è stata ricostruita da Hellmut Flashar: *Aufführungen von griechischen Dramen in der Übersetzung von Wilamowitz*. In: *Wilamowitz nach 50 Jahren*. Hrsg. von William M. Calder III, H.F., Theodor Lindken. Darmstadt 1985: 306-357. Per una ricostruzione documentata delle stesse, si rimanda all'ottima monografia di Fabio Turato: *Eredi ingrati. Mondo germanico e tragedia greca tra nascita del II e apocalisse del III Reich (1871-1945)*. Venezia 2014, specialmente 170ss.

⁴⁰ Il volume che raccoglie il saggio, *Reden und Vorträge*, conosce diverse ristampe nella prima metà del Novecento. Qui si cita da Ulrich von Wilamowitz-Moellendorf: *Was ist übersetzen?* In: *Dokumente zur Theorie der Übersetzung antiker Literatur in Deutschland seit 1800*. Hrsg. v. Josefine Kitzbichler, Katja Lubitz, Nina Mindt. Berlin; New York 2009: 326-349.

⁴¹ «Die Übersetzung eines griechischen Gedichtes kann nur ein Philologe machen. Wohlmeinende Dilettanten versuchen es immer wieder, aber bei unzureichender Sprachkenntnis kann nur Unzureichendes herauskommen». Ivi: 326.

zione, pur dimostrandosi ben conscio del fatto che gli strumenti della filologia non bastino di per sé a ottenere una resa apprezzabile dal punto di vista letterario: una cosa è la scienza, altra cosa è l'ideale ellenico, il quale dev'essere reso accessibile a chiunque⁴². È per questo motivo che Wilamowitz, peraltro in palese contraddizione con il paradigma filologico da lui stesso professato, difende a spada tratta la traduzione addomesticante, seguendo un approccio traduttivo che non esita a «disprezzare la lettera» per «seguire lo spirito» del testo di partenza⁴³. Tale approccio lo porta inevitabilmente a prediligere una versione incentrata sui contenuti rispetto a una resa straniante, e a non tener conto delle prerogative formali dell'originale, appiattendole sullo stile e sulla metrica dei classici tedeschi⁴⁴. Le versioni moderne dei testi antichi, secondo il filologo, consentirebbero addirittura miglioramenti, mediante la correzione di presunti errori o incongruenze.

Tra le critiche allo stile traduttivo wilamowitziano più influenti in ambito simbolista occorre annoverare il *Gespräch über Formen* di Rudolf Borchardt. Il dialogo fittizio, scritto nel 1901 e pubblicato nel 1905 assieme alla versione tedesca del *Liside* di Platone dello stesso Borchardt, vede protagonisti due giovani, Harry e Arnold, quest'ultimo impegnato nella traduzione dello stesso dialogo, incentrato sul tema dell'amicizia. La traduzione dell'*Orestea* condotta da Wilamowitz viene definita «senza stile», i suoi versi «affettati e allo stesso tempo traballanti» e, per giunta, «poveri, vuoti e incolti, senza la più pallida idea di forma interna»⁴⁵. A essere posta sotto accusa è inoltre la

⁴² «Die Philologie für die Philologen; das Hellenentum, das, was darin unsterblich ist, für jedermann, der kommen, sehen, erfassen will». Ivi: 327.

⁴³ Questa può essere considerata la frase centrale del saggio: «Es gilt auch hier, den Buchstaben verachten und dem Geiste folgen, nicht Wörter noch Sätze übersetzen, sondern Gedanken und Gefühle aufnehmen und wiedergeben». Ivi: 329.

⁴⁴ «Ins Deutsche übersetzen heißt in Sprache und Stil unserer großen Dichter übersetzen». Ivi: 332. Wilamowitz non si riferisce qui a Hölderlin, bensì, piuttosto, ai «classici» Goethe e Schiller.

⁴⁵ «Stillos [...] zugleich geziert und schlotterig [...] arm, leer und ungebildet, ohne eine leise Ahnung von innerer Form». Rudolf Borchardt: *Das Gespräch über Formen*. In: *id.*: *Das Gespräch über Formen und Platons Lysis* Deutsch. Leipzig 1905. Dann Stuttgart

particolare messa in risalto del lato «grossolanamente morale»⁴⁶ a discapito della componente tragica del testo, il che porta Arnold (portavoce dello stesso Borchardt) ad affermare che di siffatte traduzioni non vi sia bisogno: meglio leggere i testi in originale, oppure, in alternativa, affidarsi all'intuito dei veri poeti. Ed è a questo punto che Arnold, con gesto emblematico, mette in mano all'amico «un libricino»⁴⁷ di difficile reperimento in suo possesso, contenente le tragedie di Sofocle nella traduzione di Hölderlin, esortandolo a leggere i passaggi segnati a margine, e a non considerare le deviazioni dall'originale alla stregua di semplici errori di traduzione, bensì come tracce di poesia autentica.

Borchardt contrappone Hölderlin a Wilamowitz in quanto modello esemplare di traduzione letteraria basata sull'istinto del poeta e non sulla correttezza filologica, implicante un continuo sforzo di dominio sul piano della forma che procede di pari passo con la ricerca sul piano dell'espressione⁴⁸. Lo fa contrapponendo la vera arte sul versante della trasposizione poetica a quelli che lui stesso definisce i «trucchi piccolo borghesi dei traduttori di mestiere»⁴⁹, facendo leva sul concetto di «incommensurabilità»⁵⁰, certo del fatto che la distanza tra il testo di partenza e il lettore del testo d'arrivo, in traduzione, non sia mai pienamente colmabile. Quest'ultimo, piuttosto, dev'essere educato dal traduttore «a sopportare la *distanza*»⁵¹ tra l'originale e la sua resa in altra lingua, la quale non va superata né tantomeno aggirata con espedienti correttivi, ma affrontata e curata con il dovuto rispetto. In virtù delle versioni tedesche dell'*Antigone* e dell'*Edipo re*, Hölderlin viene quindi inserito da Borchardt nel novero dei grandi poeti-traduttori in

1987: 11-61, qui pp. 16s. Sul concetto di forma interna si rimanda alla nota 70 del presente contributo.

⁴⁶ «Gröblich-Sittlichen». Ivi: 17.

⁴⁷ «Ein kleines Buch». Ivi: 26.

⁴⁸ Borchardt definisce questa ricerca nei termini «di una volontà di superamento e di disciplina» della materia linguistica, «eines Bewältigen- und Lenkenwollens». Ivi: 32.

⁴⁹ «Die kleinbürgerlichen Schliche der Zünftigen». Ivi: 37.

⁵⁰ «Inkommensurabilität». Ivi: 27.

⁵¹ «[Die Leser; F.R.] sollen dazu erzogen sein, *Distanz* zu ertragen». Ivi: 30.

grado di lavorare all'«educazione a una convenzione idiomatica per la lingua dei poeti»⁵².

Su questa linea prosegue Kurt Hildebrandt in *Hellas und Wilamowitz*. La congiunzione coordinante del titolo ha chiaramente valore disgiuntivo: una cosa è la Grecia, altra cosa sono le traduzioni del celebre grecista tedesco. Da ciò deriva il tono spesso ironico – «Wilamowitz porta la Grecità vicina, molto vicina al grande pubblico»⁵³ – con cui Hildebrandt critica l'impostazione del traduttore-filologo, orientata all'educazione del lettore mediante edulcorazione del testo, impostazione tendente all'eufemismo e all'attenuazione espressiva che finisce per travisare i significati profondi di ciò che viene tradotto. A essere rimproverata è una postura traduttiva che non mostra nessuna particolare devozione nei confronti dell'originale. In particolare, il discepolo di George punta il dito contro l'assenza, in Wilamowitz, di quella musicalità e congenialità nei confronti dell'originale che i georgeani pongono a fondamento del tradurre. Inoltre, la prospettiva dalla quale il grecista guarda all'antichità risulta pesantemente condizionata dall'etica cristiano-protestante, del tutto estranea all'eroismo alla base dell'ethos tragico: «gli eroi non sono dei borghesi travestiti»⁵⁴, scrive Hildebrandt, impegnandosi in una confutazione minuziosa del principio etico sotteso alle traduzioni wilamowitziane, seguendo un modello chiaramente improntato alla polemica di Nietzsche contro i cattivi filologi.

L'obiettivo di Hildebrandt non è soltanto smascherare le tare ideologiche sottese alle versioni di Wilamowitz, fornendo un esempio di come *non* si dovrebbero tradurre i classici, bensì fornire dei modelli positivi a cui orientarsi. Al fine di dimostrare la *Kunstfremdheit* del grecista, egli sottopone al lettore diversi saggi delle versioni wilamowitziane, criticandoli puntualmente e, spesso, confrontandoli con esiti traduttivi giudicati migliori. Ed è

⁵² «Erziehung einer idiomatischen Konvention zur Dichtersprache». Ivi: 56.

⁵³ «Wilamowitz bringt dem großen Publikum das Griechentum nahe, sehr nahe». Ivi: 67.

⁵⁴ «Heroen sind keine kostümierte Bürger». Ivi: 78. Il gesto estremo dell'accecamento di Edipo non ha nulla a che fare con la coscienza del peccato di tipo cristiano. Così, riassumendo, argomenta Hildebrandt.

precisamente a questo scopo che attinge ad alcune trasposizioni poetiche di tragedie antiche di epoca classico-romantica, considerate paradigmatiche nel loro genere, come *Agamemnon* di Wilhelm von Humboldt, da Eschilo, e *Oedipus der Tyrann* di Hölderlin, da Sofocle.

Su quest'ultima traduzione il discepolo di George focalizza la sua attenzione in modo particolare. In evidente sintonia con Borchardt, l'*Edipo tiranno* di Hölderlin, nonostante le imperizie dal punto di vista filologico, viene eletto a modello proprio da un punto di vista traduttivo per la qualità eminentemente poetica del lavoro di bulino su ogni singola espressione, il quale talvolta può anche dare adito a solecismi, ma, nel complesso, si dimostra in grado di trasmettere i contenuti dell'originale in tutta la loro intensità. Sin dalle prime battute di *Hellas und Wilamowitz* Hölderlin viene presentato come colui il quale «ha vissuto fino in fondo la lotta degli eroi contro le potenze divine e, aderendo alle parole di Sofocle, conferisce loro la propria armonia dolce e acerba»⁵⁵. L'uso in questo passaggio della voce del verbo *anschmiegen*, ossia «*arcte jungero*»⁵⁶, qui reso con “aderire”, riflette la natura emulativa del lavoro del poeta svevo sul proprio idioma poetico, che lo mette in condizione di cogliere lo spirito dell'originale e di trasporlo al meglio nella propria lingua.

La resa di tragedie antiche in una lingua moderna presuppone dunque un lavoro di lima sulla parola che, se da un lato può prescindere dall'esattezza filologica, d'altro lato non può esimersi dal raggiungimento di una sorta di equivalenza sul piano estetico. Ed è proprio in virtù dello Hölderlin poeta che Hildebrandt è disposto a concedere ampie licenze allo Hölderlin traduttore, inclusa l'oscurità di taluni passaggi. Principale fautore dello *hieros gamos* – «*heiligen bund*»⁵⁷ – che unisce lo spirito tedesco a quello ellenico, Hölderlin dimostra fino a che livello di profondità il tedesco possa assimi-

⁵⁵ «[Hölderlin hatte; F.R.] den kampf der helden gegen göttliche gewalten durchlebt und sich anschmiegend an die worte des Sophokles ihnen seinen herben und süßsen wohl-laut verliehen». Ivi: 66.

⁵⁶ Deutsches Wörterbuch von Jakob und Wilhelm Grimm. Leipzig 1854-1961: Sp. 445.

⁵⁷ Ivi: 100.

lare e trasmettere il contenuto poetico della tragedia antica⁵⁸. Su quest'assunto preliminare si basano i numerosi confronti operati da Hildebrandt tra la versione holderliniana e quella di Wilamowitz dell'*Edipo re* sofocleo. Hölderlin diventa così il vero metro di paragone partendo dal quale è possibile misurare polemicamente la distanza che separa una traduzione autenticamente poetica, ispirata a un ideale ricongiungimento con l'antico, da una resa attualizzante ispirata al rispetto nei confronti del dato filologico. Il confronto tra le diverse traduzioni si fa particolarmente serrato là dove Wilamowitz viene accusato di piegare l'eroica grandezza del linguaggio dei personaggi tragici alle proprie esigenze attualizzanti. A sostegno delle proprie tesi Hildebrandt svolge una minuziosa comparazione dei rispettivi esiti traduttivi, corroborata da esempi, tra i quali ne possiamo riportare uno, a titolo esemplificativo, incentrato sulla metafora del "vedere":

[...] E ora il lamento del re, lirico e doloroso:

τι γαρ εδει μ'όραν
όπω γ'όρωντι μηδεν ήν ιδειν γλυκυ;

Hölderlin è in grado di tradurre con partecipazione parola per parola:

«Was sollt ich sehen
Dem sehend nichts zu schauen süß war?».

Wilamowitz:

«Was sollen mir die augen?
Es gibt nichts mehr auf erden was ich sehen mag».⁵⁹

Il confronto tra le due versioni prosegue focalizzandosi sulla diversità

⁵⁸ «für immer hat er den beweis gegeben dass die deutsche sprache vertrauter als andere sich dem griechischen tragischen stil anschmiegen kann». Ivi: 65. Si noti la ricorrenza del termine *anschmiegen*.

⁵⁹ «Und nun die schmerzliche, lyrische klage des königs: τι γαρ εδει μ'όραν / όπω γ'όρωντι μηδεν ήν ιδειν γλυκυ. Hölderlin kann mitempfindend wort für wort übersetzen: "Was sollt ich sehen / Dem sehend nichts zu schauen süß war?". Wilamowitz: "Was sollen mir die augen? / Es gibt nichts mehr auf erden was ich sehen mag". La chiosa è significativa: «Man schämt sich fast über so einfache dinge zu reden». Ivi: 104.

nelle rispettive rese delle espressioni relative al *pathos* tragico in base alla scelta di singoli termini, gesti e, persino, in base a singole interiezioni. La predilezione del discepolo di George per il gesto verbale e per la parola recitata, o meglio, declamata – lo *Hersagen*⁶⁰ – lo porta a sancire la superiorità della traduzione di Hölderlin su quella di Wilamowitz anche sul piano della teatralità. Una teatralità che Hildebrandt pretende già inclusa nel “suono” e nel “ritmo” dell’originale, e che, come tale, presuppone un’innata propensione all’ascolto da parte del traduttore.

3. Dalla traduzione alla filologia: Norbert von Hellingrath

Se quella di Hildebrandt vuole essere una provocazione nei confronti dell’«imitazione annacquata e levigata dello stile postclassico»⁶¹ del filologo-traduttore, riconoscendo in Hölderlin il modello di un paradigma alternativo Hellingrath raccoglie il guanto di sfida e analizza le traduzioni dal greco del poeta svevo adottando un approccio filologico. Non è un caso che i primi sforzi nell’ambito della *Historisch-kritische Ausgabe*, pubblicata in prima edizione presso l’editore monacense Georg Müller, siano dedicati proprio all’attività traduttiva di Hölderlin. A comparire per primo, nel 1913, è infatti il quinto volume della serie, nel quale, come lo stesso Hellingrath tiene a specificare nell’introduzione, «è riunita per la prima volta la grande opera traduttiva di Hölderlin»⁶². Per prima cosa viene posta in risalto la valenza storico-letteraria delle traduzioni dal greco di Hölderlin, meritevoli di aver «chiaramente compreso la forma linguistica della poesia greca», di averla cioè «trasposta in una nuova forma della lingua vivente creata per essa, senza

⁶⁰ Cfr. nota 33.

⁶¹ «geglättete und verdünnte nachahmung des nachklassizistischen stiles». Ivi: 102.

⁶² «[...] zum ersten Mal das grosse Übertragungswerk Hölderlins vereint ist». Norbert von Hellingrath: Vorrede (zur ersten Auflage). In: Hölderlin: Sämtliche Werke. Historisch-Kritische Ausgabe. Begonnen durch Norbert von Hellingrath. Fortgeführt durch Friedrich Seebaß und Ludwig von Pigenot. Berlin 1913; 1923²: XI-XIV, qui XI. Oltre alle versioni delle odi pindariche e ad alcune lettere, il volume raccoglie le traduzioni dell’*Edipo re* e dell’*Antigone*, con le relative annotazioni dell’autore, e i passi tradotti dell’*Aiace* di Sofocle. In realtà il volume iniziò a circolare già verso la fine dell’ottobre 1912.

alterazione»⁶³. È altresì importante notare che, nella sua ricostruzione, il filologo non pone soltanto l'accento sul primato dal punto di vista storico, ma anche sull'attualità delle conquiste hölderliniane in ambito traduttivo: «Alla collocazione storica di queste traduzioni corrisponde il loro significato per il presente»⁶⁴.

L'introduzione al quinto volume della *Historisch-kritische Ausgabe* riprende le strutture argomentative e la postura critica della precedente dissertazione. Rimanendo fedele agli assunti di partenza, Hellingrath distingue le traduzioni da Sofocle da quelle da Pindaro nel merito e nel metodo: le prime, destinate alla pubblicazione, avrebbero implicato un atteggiamento più remissivo da parte del traduttore nella resa della forma poetica, a beneficio di una maggiore comprensibilità presso i lettori e spettatori contemporanei, mentre nelle seconde questo rapporto con il pubblico sarebbe definitivamente venuto meno, e la traduzione sarebbe diventata una questione privata. Mentre le traduzioni da Sofocle rappresentano per Hellingrath «un monumento di quella sobrietà che lui [Hölderlin; F.R.] chiama “misura dell'entusiasmo”»⁶⁵, le traduzioni da Pindaro, sottraendosi alle necessità comunicative di natura più immediata, traggono origine piuttosto dall'intimo rapporto che si viene a creare tra poeta tradotto e poeta traduttore, rapporto che, a sua volta, si richiama al modello di una comunicazione «da cresta a cresta» improntato alla concezione della *Geistesgeschichte* dei georgeani⁶⁶. Da ciò deriverebbe il loro proverbiale ermetismo.

⁶³ «[...] zuerst die Sprachgestalt griechischer Dichtung, klar erfasst, in neu für sie gebildete Gestalt der lebenden Sprache übergeführt wird, ohne Fälschung [...]». *Ibidem*.

⁶⁴ «Solcher geschichtlicher Stellung dieser Übertragungen entspricht ihre Bedeutung für die Gegenwart». *Ibidem*.

⁶⁵ «Ein Denkmal jener Nüchternheit die er das “Maass der Begeisterung” nennt». Ivi: XIV. Il richiamo è agli aforismi scritti a Homburg sul finire del 1798. Sul concetto di «misura» in Hölderlin si rimanda a Elena Polledri: «... immer besteht ein Maas». *Der Begriff des Maßes in Hölderlins Werk*. Würzburg 2002.

⁶⁶ Si veda in merito Norbert von Hellingrath: *Pindarübertragungen von Hölderlin* (cit. nota 1): 22 e 33. Sul modello comunicativo elitario che ivi traspare cfr. Pirro: *Per una lettura «begriffsgeschichtlich»* (cit. nota 15).

Ora, il fatto che questo schema argomentativo si basi su una parziale forzatura, derivante dalla particolare messa in risalto di alcuni elementi biografici a discapito di altri⁶⁷, non deve distogliere lo sguardo dal suo potenziale euristico. Delle *Pindariübertragungen* hölderliniane Hellingrath giustamente segnala il “carattere artistico”; il *Kunstcharakter* diventa pertanto un termine ricorrente tramite cui lo studioso indica la qualità precipuamente poetica di un tradurre teso al raggiungimento dell’equivalenza con l’originale sul piano formale, oltre che su quello dei contenuti. Un tradurre che, come tale, non può che dar forma a versi che sono pure condensazioni sonore. Com’è noto, per descrivere le ardite soluzioni traduttive di Hölderlin dal punto di vista stilistico, Hellingrath ricorre al concetto di *harte Fügung*, «armonia austera», introdotto da Dionigi di Alicarnasso nel I secolo a.C. per designare uno stile poetico “duro” e tendente all’oscurità, caratterizzato dall’impiego di anacoluti, iperbati, brachilogie e da un tessuto versificatorio in cui ogni singola espressione verbale costituisce un’unità ritmica a sé stante. Il fatto che Dionigi annoveri tra i maggiori esponenti di questa armonia “austera” proprio Pindaro è probabilmente uno dei motivi principali per cui il filologo monacense riconduce le versioni hölderliniane alla medesima tipologia stilistica, legittimandone per la prima volta la validità dal punto di vista estetico, con conseguenze notevoli per tutto il Novecento⁶⁸.

Il riferimento alla *harte Fügung* consente a Hellingrath, per l’appunto, di

⁶⁷ Pur costituendo l’opera di Pindaro un modello per Hölderlin sin dalla giovinezza, il confronto più intenso con il lirico greco si colloca grossomodo tra il 1800 e il 1802, nel periodo degli spostamenti da Homburg a Nürtingen, e da lì a Stoccarda, Hauptwil e Bordeaux. Com’è noto, si tratta di una fase cruciale per l’intera biografia intellettuale hölderliniana, entro la quale cade il tentativo, vano, di riallacciare i rapporti con Schiller con l’obiettivo di ottenere una cattedra di letteratura greca a Jena, da cui deriva il rinnovato accostamento ai modelli greci in veste di traduttore. Cfr. Luca Crescenzi: *Romantik und Hermetik. Hölderlin übersetzt Pindar*. In: *La parola, il mito, la metafora*. A cura di Luciano Zagari. Pisa 2008: 39-75; *id.*: *Hölderlin traduttore di Pindaro*. In: *Traduzioni e traduttori del neoclassicismo*. A cura di Giulia Cantarutti, Stefano Ferrari e Paola Maria Filippi. Milano 2010: 63-74.

⁶⁸ Cfr. Francesco Rossi: «Harte Fügung». L’armonia austera nel Novecento tedesco tra stilistica, critica e poetica. In «Cultura tedesca» 45.2014: 189-205.

cogliere il tratto estetico comune che collega l'originale e le *Pindariübertragungen*, definite «un vero analogon della poesia pindarica»⁶⁹. La capacità di resa poetica di quella che, usando un termine tratto da Steinthal, è chiamata dal filologo «forma interna»⁷⁰, è ciò che distingue Hölderlin da tutti i cattivi traduttori precedenti e successivi, incapaci di rendere in tedesco la costitutiva «oscurità» del linguaggio pindarico, che viene detto sussistere «senza alcuna relazione con la lingua di tutti i giorni»⁷¹. Soltanto uscendo dalle convenzioni semantiche e grammaticali del tedesco moderno il traduttore può dunque tentare di cogliere il rumore di fondo dei versi antichi. Con questo genere di argomenti Hellingrath si riaggancia ai *topoi* della poetica simbolista e, in particolare, alla polemica nei confronti della prassi traduttiva tardo ottocentesca, giudicata impoetica, muovendo una critica serrata a quello che Rudolf Borchardt, in un saggio dantesco del 1908, aveva definito «il periodo roseo» della traduzione tedesca⁷².

Dalle pagine della dissertazione emerge quindi, in linea con l'impostazione georgeana, l'imprescindibilità della lettura ad alta voce per raggiungere una consapevolezza più piena dell'equivalenza della traduzione sui piani del ritmo e della collocazione delle singole parole⁷³. Il particolare rilievo conferito alla componente sonora del verso non ha soltanto implicazioni estetiche, ma anche cognitive. Hellingrath parte dal presupposto che rendere in

⁶⁹ «ein wahres analogon Pindarischer dichtung». Hellingrath: *Pindarübertragungen von Hölderlin* (cit. nota 1): 25.

⁷⁰ «innere form» Ivi: 33. Si tratta di una categoria di derivazione humboldtiana, già utilizzata in pieno Ottocento da Heymann Steinthal nell'ambito della filosofia del linguaggio. Cfr. Davide Bondi: Heymann Steinthal. Umanità, esperienza e linguaggio. In: Heymann Steinthal: *Ermeneutica e psicologia del linguaggio*. Monografia introduttiva, traduzione, note e apparati di Davide Bondi. Milano 2013: 9-109, in particolare 66s.

⁷¹ «dunkelheit»; «ohne jeden zusammenhang mit täglicher rede». Hellingrath: *Pindarübertragungen von Hölderlin* (cit. nota 1): 22.

⁷² «Die rosenrote Zeit». Rudolf Borchardt: *Dante und deutscher Dante*. In: *id.*: *Gesammelte Werke in Einzelbänden*. Prosa II. Hrsg. von Marie Luise Borchardt unter Mitarbeit von Ernst Zinn. Stuttgart 1959: 354-388, qui 355.

⁷³ L'argomento della lettura ad alta voce viene poi ripreso in Hellingrath: *Vorrede* (cit. nota 6s): XII s.

traduzione il carattere artistico dell'originale significhi innanzitutto «pretendere dall'ascoltatore esattamente lo stesso lavoro mentale» che esige l'originale⁷⁴. Ciò che rende l'idioma poetico di autori come Klopstock o George apparentemente «contorto e non tedesco»⁷⁵ può dunque costituire un guadagno dal punto di vista traduttivo, in quanto consente massima adesione allo specifico *Kunstcharakter* dell'originale.

In questa prospettiva Hellingrath si ricongiunge all'ideale traduttivo romantico, nel senso ampio del termine. La critica di Hellingrath non comprende l'Ottocento nella sua totalità, bensì soltanto prodotti letterari epigonali assimilabili alla cosiddetta *Goldschnittlyrik*, come si legge tra le righe di un passaggio della prefazione al quinto volume della *Historisch-kritische Ausgabe*:

Molti contemporanei, perlomeno, appartengono ancora agli strascichi di un mondo stranamente inerme nei confronti dell'arte autentica. [...] Così la poesia del tardo romanticismo poteva ancora vivere in esso, ma quella [poesia; F.R.], la cui essenza consiste nella formazione della lingua, nella quale la parola e la trama verbale valgono di più dell'opinione e del significato, non è stata più recepita da alcuna collettività, oppure è stata fraintesa e reinterpretata, questo vale per i Greci come per Klopstock.⁷⁶

Nella rassegna storica delle traduzioni da Pindaro presente nella dissertazione dottorale l'impresa traduttiva hölderliniana risulta correttamente inserita nella scia di Klopstock e Johann Heinrich Voß. Se in questo modo si precisa – e per molti aspetti si supera – il riferimento a una *Romantik* vagamente intesa presente nella relazione sulle *Verlaineübertragungen*, l'orizzonte

⁷⁴ «genau die gleiche gedankenarbeit wie die vorläge dem hörer zumuten». Hellingrath: Pindarübertragungen von Hölderlin (cit. nota 1): 7.

⁷⁵ «geschraubt und undeutsch». Ivi: 8.

⁷⁶ «Viele jedoch der Heutigen gehören zum mindesten noch den Ausläufern einer Welt an, die seltsam hilflos war vor echter Kunst. [...] So konnte die Dichtung der Spätromantik noch lebendig sein in ihr, solche aber deren Wesen vor allem Sprachgestaltung ist, in der Wort und Wortgefüge mehr gilt als Meinung und Bedeutung, fand bei keiner Gesamtheit mehr Aufnahme oder wurde doch missverstanden und umgedeutet, die Griechen so gut wie Klopstock». Hellingrath: Vorrede (cit. nota 62): XII.

entro cui Hellingrath colloca l'attività traduttiva di Hölderlin risulta pur sempre concettualmente influenzato dalla poetica simbolista, tale da fargli considerare lo stile di un traduttore come Voß «un approssimarsi all'intensità del vero linguaggio poetico»⁷⁷. Il quadro non sarebbe completo se non si tenesse conto dell'intimo rapporto spirituale con l'originale che fa del traduttore un "poeta del poeta". La devozione nei confronti dello spirito dell'originale, che spinge chi traduce a mantenere inalterati i costrutti sintattici e morfologici nel testo d'arrivo, «conferisce al traduttore una certa creatività sul piano linguistico, ma non a partire dal proprio spirito poetico e personale, bensì da una dedizione fiduciosa nei confronti del genio dell'altra lingua»⁷⁸. Se il traduttore comune concepisce la lingua come un qualcosa di immutabile, di già dato, il genio agisce sul linguaggio in quanto organismo vivente, concependo il proprio idioma poetico come «unità naturale derivante da un solo principio»⁷⁹.

Infine, a sancire la superiorità della traduzione di Hölderlin sulle altre è una congenialità dai tratti visionari e circondata da un alone sacrale⁸⁰. L'immagine del vate ritorna, insieme a quella della co-originarietà della poesia e della lingua, nel panegirico che George dedica al poeta svevo, descritto come «l'imperturbabile ritrovatore che si è immerso fino alla sorgente del linguaggio, traendone non materia di cultura, ma materia originaria, e ne ha ricavato, fra descrizione reale e tono dissolvente, la Parola dispensatrice di vita»⁸¹. È evidente che, in queste righe, i limiti della critica filologica risultano

⁷⁷ «eine annäherung an die intensität wahrer dichterischer rede». Hellingrath: Pindarübertragungen von Hölderlin (cit. nota 1): 10.

⁷⁸ «die treue in wortstellung und wortbildung [...] gibt dem übersetzer etwas sprachschöpferisches zwar nicht aus eigenem und dichterischem geiste heraus aber aus vertrauender hingabe an den genius der andern sprache». *Ibidem*.

⁷⁹ «natürliche aus einem princip hervorgegangene einheit». Ivi: 21.

⁸⁰ Ciò traspare dalla seguente affermazione riferita a Pindaro: «übrigens war Hölderlin kein anderer dichter so innig verwandt als dieser stets ernste tief religiöse priesterlich weihvolle vom bewusstsein seines hohen berufes durchdrungene lyriker». Ivi: 31.

⁸¹ «[Der] unbeirrt[e] finder der zum quell der sprache hinabtauchte · ihm nicht bildungs- sondern urstoff · und heraushob zwischen tatsächlicher beschreibung und dem zerlösenden ton das lebengebende Wort». Stefan George: Hölderlin. In: Ders.: Werke (cit.

ampiamente superati e si entra nell'ambito della divinizzazione della *Gestalt* autoriale. Vi è però qualcosa di ancora più essenziale su cui soffermarsi, in conclusione. Le versioni dal greco di Hölderlin nascono, secondo la prospettiva di Hellingrath, «dalla necessità di tener fermo, nelle parole viventi della propria lingua, ciò che in modo umbratile lo raggiungeva da quelle a stento animate degli antichi»⁸². Esse vengono pertanto assunte a modello di un «movimento del linguaggio» (*Sprachbewegung*) in grado di rendere in tedesco «il peculiare fluire e rotolare delle parole» nei testi originali⁸³. Come tali, queste versioni rappresentano una risorsa eccezionalmente preziosa, in primo luogo, per i poeti: dal punto di vista dei georgeani, è per loro che Hölderlin traduce. E, come espressamente dichiarato nella prefazione, proprio a loro è destinata la *princeps* delle traduzioni da Pindaro, pubblicata nel 1910 presso l'editore dei «Blätter für die Kunst».

nota 12), I: 518-521, qui 520. Si cita dalla traduzione italiana in Stefan George: Prose d'arte e di letteratura. Introduzioni ai «Fogli per l'arte» e Giorni e Opere. A cura di Giancarlo Lacchin. Traduzione italiana di G.L. e Maria Luisa Roli. Lugano 2016: 181-185, qui 184.

⁸² «Sie [die *Pindariübertragungen*; F.R.] entstanden ihm aus der not in den lebendigen worten der eigenen sprache festzuhalten was aus den nur schwer belebten der alten schattenhaft ihn ansprach». Norbert von Hellingrath: [s.l.]. In: Hölderlins Pindar-Übertragungen (cit. nota 4): 5.

⁸³ «das eigene rollen und strömen der worte». Sul rilievo in ambito traduttologico del concetto di «movimento del linguaggio» si rimanda a Friedmar Apel: *Sprachbewegung. Eine historisch-poetologische Untersuchung zum Problem des Übersetzens*. Heidelberg 1982.

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. Nemlich 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. freibescheidenes 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

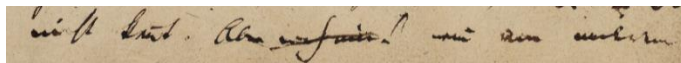
Non è qui il luogo per discutere, accettare o confutare la tesi szondiana rispetto alla nascita dello stile innico¹¹⁵. Ma non si può non constatare che quell'«altra freccia», che aveva impedito di portare a termine *Come nel giorno di festa...*, non smise in realtà di incombere sulla opera di Hölderlin, 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.).

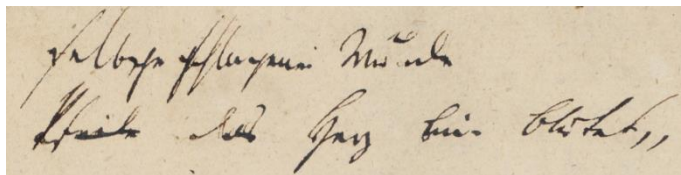
¹¹⁵ Fino ad oggi nella critica hölderliniana non vi è peraltro accordo riguardo alla definizione di queste poesie come inni. Sono state proposte altre espressioni per definirli, in primo luogo quella di *vaterländische Gesänge*, già usata da Beißner nella *Stuttgarter Ausgabe*, e dallo stesso Hölderlin 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.



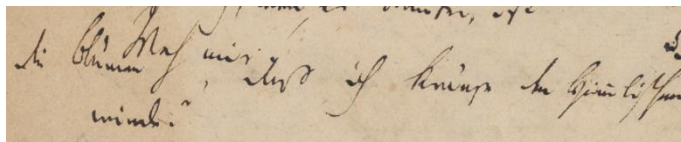
«nicht kennt. Aber weh mir! wenn von anderem»

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



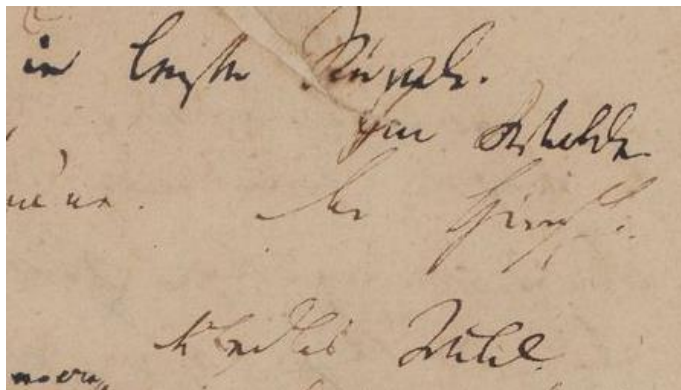
«Selbstgeschlagener Wunde / Pfeile das Herz mir bluet,»

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»

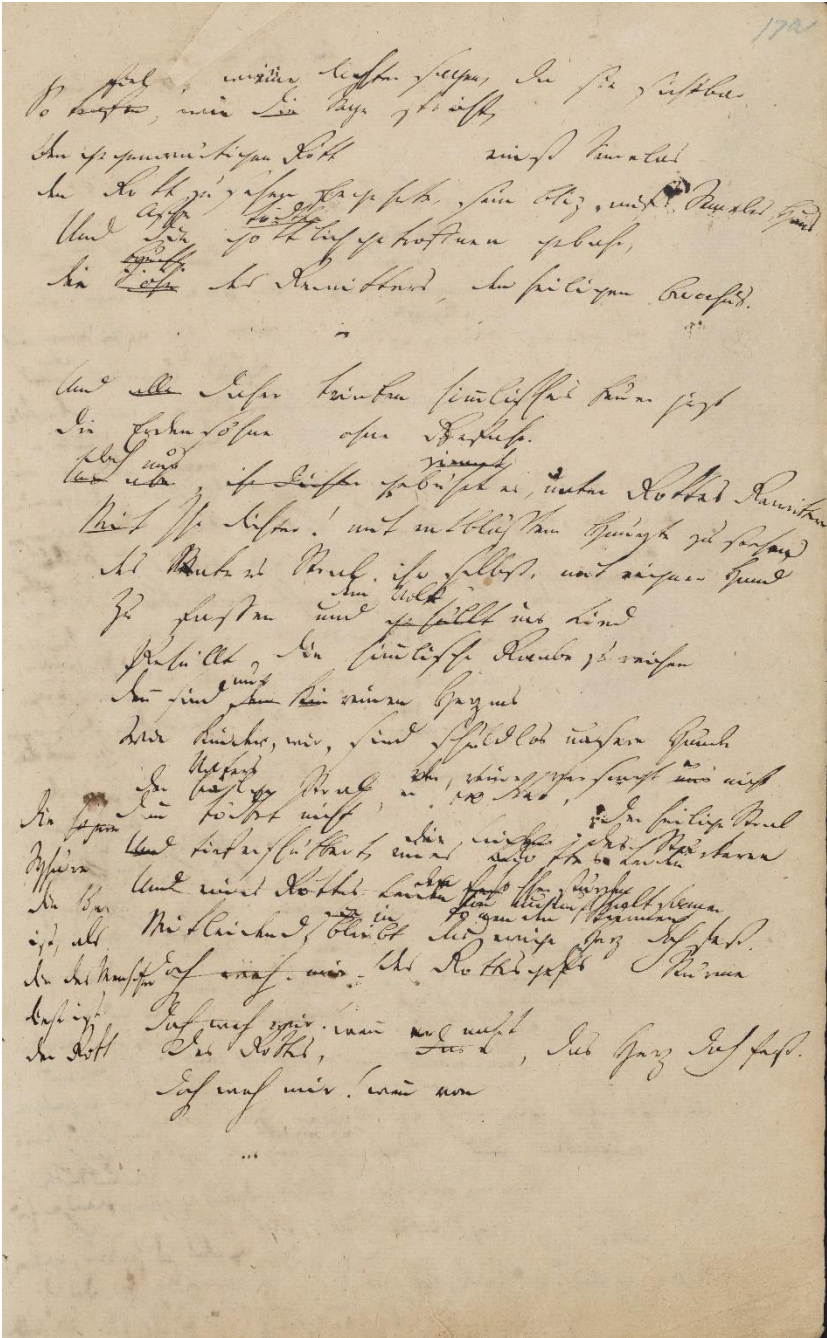
Libro in Folio di Stoccarda, p. 36 (17 retro), particolare della pagina, in alto a destra

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.

So kommt der Tag, der uns so wunderbar
gesehen hat, der uns so wunderbar
Luft sein zu trostlos, nur Altes, was in
kündigen, nicht von uns, sondern
Welt ist, in uns, in uns,
denn es, in uns, in uns,
Und so, in uns, in uns,
Als wenn wir nicht da wären,
In der Welt, in der Welt, in der Welt.
So ist es

Und alle Menschen sind, die uns so wunderbar
gesehen hat, der uns so wunderbar
Luft sein zu trostlos, nur Altes, was in
kündigen, nicht von uns, sondern
Welt ist, in uns, in uns,
denn es, in uns, in uns,
Und so, in uns, in uns,
Als wenn wir nicht da wären,
In der Welt, in der Welt, in der Welt.
So ist es

Libro in folio di Stoccarda, p. 31 (15 fronte): versione in prosa di *Come nel giorno di festa...*



Libro in folio di Stoccarda, p. 35 (17 fronte): versi finali di *Come nel giorno di festa...* e bozza di *Metà della vita*.

Studia theodisca
Hölderliniana III (2018)

Recensioni

Marco Castellari: *Hölderlin und das Theater. Produktion – Rezeption – Transformation*. Berlin; Boston: de Gruyter 2018. XIV, 584pp. («Philologus. Supplemente»; 10). ISBN 978-3-11-058332-8 | ISSN 2199-0255.

Il teatro tedesco contemporaneo deve probabilmente all'eredità hölderliniana molto più di quanto non si pensi e di quanto non parrebbe ragionevole immaginare al cospetto della sua esigua dimensione scenica. Si può ricordare ad esempio che nel 1954, all'interno del suo saggio-manifesto *Theaterprobleme*, Friedrich Dürrenmatt spiegava in poche frasi e pochi esempi che il teatro di Schiller e la tragedia greca dovevano risultare profondamente inattuali a un'epoca che conosceva solo un potere imperscrutabile, diffuso, tecnocratico e burocratizzato, chiudendo questa riflessione con la formula, poi rimasta celebre: «I segretari di Creonte liquidano il caso Antigone». Il riferimento non era casuale. Proprio l'*Antigone*, infatti, era andata in scena nel 1948 a Chur nella rielaborazione in cui Brecht aveva cercato di sovrapporre alla materia della tragedia sofoclea la tragedia della storia tedesca. Dürrenmatt citava dunque Sofocle pensando a Brecht; ma più specificamente pensava al Brecht che per quella messinscena aveva ripreso e trasformato la traduzione di Hölderlin, con l'intento di marcare la distanza irriducibile della contemporaneità dal mondo e dalle epoche – inclusa l'età di Goethe – che avevano potuto credere di racchiudere la realtà in uno spazio ancora compiutamente tragico: Hölderlin era insomma incluso nella tradizione che la contemporaneità era chiamata a superare, ma poteva esserlo solo perché aveva concepito un modello di teatro ancora attuale o attualizzabile.

La storia delle conseguenze che il teatro di Hölderlin ha avuto nel teatro moderno è il tema della minuziosa e pressoché perfetta ricostruzione che Marco Castellari ha realizzato nel suo ampio studio *Hölderlin und das Theater*, pubblicato come decimo dei supplementi dalla prestigiosa rivista «Philologus». Si tratta di un lavoro straordinario destinato a costituire un punto di riferimento obbligato non solo per gli studi sulla ricezione dell'opera di Höl-

derlin, ma anche e forse soprattutto – come si dirà subito – per coloro che si confronteranno d’ora in poi con i risultati che questa ricezione ha prodotto nel corso di due secoli. Sulla base di una quantità impressionante di materiali e testimonianze Castellari ha infatti compiuto un’indagine sulle trasposizioni e sulle metamorfosi conosciute dal *Tod des Empedokles* e dalle traduzioni sofoclee di Hölderlin che se ha i suoi punti salienti nelle eccellenti analisi dei frammenti dell’*Empedokles* nietzscheano, dell’*Antigone* di Brecht, dell’*Ödipus, Tyrann* di Heiner Müller, dello *Hölderlin* di Peter Weiss e di *Wolken.Heim*. di Elfriede Jelinek, offre tuttavia una straordinaria quantità di importanti spunti di indagine e approfondimento nelle analisi – per citare solo qualche esempio – di opere (teatrali e non) di Bettina Brentano e Achim von Arnim, Rudolf Pannwitz, Walter Hasenclever, Albert Ehrenstein e Carl Orff, nonché delle numerosissime messe in scena recenti e meno recenti puntualmente ricostruite.

Già solo questo basterebbe a fare del libro di Castellari uno *Standard-Werk* di un livello raggiunto davvero di rado in tempi recenti dalla ricerca germanistica. Ma a tutto questo si aggiunge un serrato confronto con la ricerca (sulla ricezione hölderliniana in generale e sulle singole opere e realizzazioni prese in esame) che non lascia da parte pressoché nulla; la messa in luce di opere sin qui ignote o pochissimo conosciute; e, ancora, una puntualità d’analisi che raggiunge a tratti livelli notevoli.

Lo studio di Castellari è dunque certamente da annoverare fra i risultati maggiori conseguiti dalla ricerca hölderliniana recente ed è probabilmente il più importante lavoro di storia della ricezione mai realizzato da un germanista italiano. In quanto tale esso ha, per di più, il pregio di porre in modo nettissimo alcune questioni di metodo e di merito che meritano una discussione approfondita.

La prima riguarda il peso che nella sua economia l’indagine attribuisce alla ricostruzione del suo motivo di fondo. Il libro di Castellari dedica la sua prima parte (necessariamente sintetica, dato lo stato attuale della critica hölderliniana, e nondimeno estesa per una cinquantina di pagine) all’illustrazione del teatro di Hölderlin e delle sue traduzioni da Sofocle. Essendo questo il “tema” (in senso musicale) del libro, cui consegue la storia delle sue variazioni, si dovrebbe supporre che esso sia eseguito in modo neutro, così

da far risaltare il significato di ciò che ne consegue e, soprattutto, da non renderlo confuso mediante il ricorso a interpretazioni più o meno condivisibili. Castellari rinuncia infatti quasi totalmente al confronto con la ricerca sul tema per operare una ricostruzione quanto più possibile obbiettiva del suo oggetto. In questo contesto, tuttavia, soprattutto laddove il discorso si avventura nella disamina delle riflessioni teoriche di Hölderlin sul tragico, sono chiamate in causa letture che “sporcano” la ricostruzione e la incamminano su sentieri segnati. Per fare un solo esempio, Castellari insiste spesso – seguendo la linea maggiore e più autorevole della ricerca sulle traduzioni hölderliniane – sulla loro “scorrettezza” grammaticale (ad es. p. 50) ovvero sulla loro resa imprecisa dell’originale. Ora, proprio questa è però un *topos* critico che numerosi studi recenti hanno cercato di relativizzare e “smontere” filologicamente: se non altro per la ben dimostrabile ragione che la suddetta “scorrettezza” assume grande valore in relazione all’efficacia scenica del linguaggio, aspetto questo giustamente messo al centro della sua analisi da Castellari. Egli stesso cita, del resto, alcune divergenti considerazioni, salvo poi osservare che «das, was Jochen Schmidt “künstlerische(n) Gestaltungswille(n)” nennt, ist nicht mehr deutlich von einem schieren Missverstehen des Originals zu trennen» (p. 52). Non sarebbe stato più coraggioso – e non sarebbe in generale più efficace negli studi sulla ricezione – fare a meno della ripresa di giudizi troppo marcati, per quanto consolidati, e demandare alla stessa storia della ricezione la determinazione del valore delle traduzioni hölderliniane? Tanto più che nell’analisi dell’*Antigone* di Bertolt Brecht la questione torna a porsi dinanzi alla nota affermazione brechtiana relativa alla “fedeltà” della traduzione di Hölderlin. Castellari commenta qui: «Brecht [...] hatte keine genaue Vorstellung von Hölderlins Übersetzung und von deren Bühnenwirkung, sondern nur vage Kenntnisse, wohl aus zweiter Hand, die auch zu irrtümlichen Behauptungen führten» (pp. 313-314): è evidente però che osservazioni come questa hanno il limite di sovrapporre due diversi giudizi e di anteporre la valutazione della critica filologica a quella (discutibile, ma non emendabile) dell’autore Brecht.

Assai condivisibile è invece – a avviso di chi scrive – la scelta di Castellari di non definire alcun tipo di gerarchia fra opere note e rappresentate (le quali quindi hanno avuto modo di esercitare un chiaro influsso sulla ricezione successiva) e opere incompiute, poco note o rimaste addirittura sco-

nosciute o inedite. Qui – come risulta evidente nel discorso di Castellari – prevale il criterio della «Gesamtrekonstruktion» (p. 5) come finalità dell’indagine storico-ermeneutica, la quale ambisce di per sé, almeno tendenzialmente, a una prosecuzione illimitata delle linee che traccia (e dunque si rende disponibile a qualsiasi diversa, futura declinazione delle determinazioni di valore). È vero, però, che in tal modo si perdono d’occhio – in nome dell’insieme – le vie secondarie dischiuse dai diversi stadi della ricezione, cosa che è possibile illustrare con un piccolo esempio. Castellari dedica ottime pagine al progetto dell’*Empedokles* nietzscheano e ai saggi di Dilthey su Hölderlin, evidenziandone le conseguenze in alcuni autori fra cui, soprattutto Rudolf Pannwitz. Curiosamente però, alcune riflessioni precedenti conducono all’affermazione secondo cui di una *Hölderlin-Rezeption* da parte di Hugo von Hofmannsthal «kann nur bedingt die Rede sein» (p. 184). Ora, si deve proprio a Castellari un ottimo saggio del 2016 su *Sofocle, Hölderlin e Hofmannsthal. La Grecia come «specchio magico» e il teatro contemporaneo di lingua tedesca* che qui appare almeno parzialmente contraddetto. E tale contraddizione non si deve certo a un repentino cambiamento di idea, ma probabilmente alla diversa contestualizzazione della riflessione sul rapporto Hölderlin-Hofmannsthal: se infatti è innegabile un legame fra la visione dell’antico nei drammi “greci” di Hofmannsthal è altrettanto innegabile che esso non può essere rilevato in una ricostruzione delle conseguenze *dirette* del teatro hofmannsthaliano. Ma è meno rilevante lo sfondo holderliniano, ad esempio, di *Ödipus und die Sphinx* per una storia della ricezione del teatro di Hölderlin di quanto lo siano la ripresa del *Tod des Empedokles* nella continuazione di Pannwitz (a cui Castellari dedica pagine eccellenti)? Lo è meno l’influsso (tutto da studiare) della lingua holderliniana su Hofmannsthal?

Queste domande non sminuiscono affatto, tuttavia, i grandi meriti dello studio di Castellari. Quali che ne siano le scelte metodologiche, infatti, sono le linee storiche, culturali e poetico-poetologiche disegnate dal libro il suo risultato più rilevante. In particolare le vicende della “riscoperta” di Hölderlin nel ventesimo secolo e le vicende teatrali dei suoi testi delineano percorsi complessi che intersecano l’edizione di Hellingrath e l’espressionismo, le rappresentazioni holderliniane negli anni di Weimar (e qui si segnala l’ottima analisi della messinscena di Wilhelm von Scholz) e le aberrazioni nazional-socialiste (il *Tod des Empedokles* di Paul Smolny), il significato della linea filo-

sofica Dilthey-Benjamin-Heidegger (fino all'influsso che quest'ultimo esercita su *Wolken.Heim.* di Elfriede Jelinek) e la carriera del teatro di Hölderlin nella DDR. Merita una menzione particolare la capacità dell'argomentazione di Castellari di varcare i confini della riflessione sulla medialità fornendo una trattazione unitaria, priva di linee di frattura, in cui riprese, riscritture, trasformazioni testuali e adattamenti, rielaborazioni e anche stravolgimenti scenici compongono un quadro d'insieme davvero inesauribile.

Studi futuri potranno, naturalmente, correggere qualcuno dei risultati dello studio di Castellari e qua e là si potranno persino trovare nuovi dettagli da inserire nell'affresco complessivo, ma senza alcun dubbio questo libro resterà ancora per molto tempo un punto di riferimento obbligatorio per gli studi su Hölderlin e sul teatro moderno.

Luca Crescenzi

Marta Vero: *Quella non comune tendenza all'universalità. Studio sull'«Empedocle» di Hölderlin.* Pisa: ETS 2018. 163pp. ISBN 978-884675401-1.

La lettera a Neuffer dell'ottobre 1794, nella quale Hölderlin per la prima volta manifestò l'intenzione di comporre un dramma sulla morte di Socrate, segna convenzionalmente la data della svolta tragica nella produzione dell'autore. Il confronto con il tragico costituì, tuttavia, un fulcro, essenziale quanto problematico, di tutta la riflessione hölderliniana, e sarebbe impossibile circoscriverne il rilievo al solo decennio in cui l'autore si dedicò alla stesura dell'*Empedocle* e alla traduzione delle tragedie antiche. Da tale consapevolezza prende le mosse la monografia di Marta Vero, che affronta in modo attento e sistematico l'esperienza drammaturgica di Hölderlin a fronte della sua intera opera e dell'orizzonte teorico in cui l'autore maturò il proprio pensiero.

L'indagine di Vero ha il merito di associare a un regolato disegno d'insieme una precisa analisi del dato storico. Coerentemente con l'intento esposto nella prefazione al volume, quello di leggere il problema del tragico «come costitutivo dell'intera produzione hölderliniana» (8), la prima parte dello studio si concentra sul panorama culturale che fa da sfondo alla formazione filosofica di Hölderlin, orientandone gli interessi e le istanze criti-

che. L'autrice mette in rilievo l'appartenenza di Hölderlin al dibattito del post-kantismo, rivolto alla fondazione di un sistema in grado di comprendere in sé il reale come totalità (*das All*) e superare così il dualismo kantiano, prospettando la nascita di una nuova figura di intellettuale «che si sforza di pensare organicamente» (19). All'interno della spinta sistematica riconoscibile in tutto il contesto del post-kantismo, il pensiero filosofico e l'impegno politico si fondono nell'obiettivo di dar vita alla trasformazione sociale e culturale della terra germanica, nella piena fiducia che l'attività artistica e filosofica, tramite il processo di educazione, possa determinare un cambiamento decisivo sul piano della storia. Si tratta di un dibattito vasto ed eterogeneo, rispetto al quale Marta Vero ha cura di tracciare il progressivo emergere dell'originale riflessione hölderliniana.

Primo sviluppo di un linguaggio filosofico che procede verso la concezione tragica, profondamente influenzata dal confronto di Hölderlin con il fichtismo, è il frammento *Urtheil und Seyn*, in cui l'autore trasporta la scissione fichtiana soggetto-oggetto nel campo della conoscenza razionale: la *Urtheilung*, fondamento del giudizio, viene contrapposta al regno dell'Essere, del *Seyn*, unione originaria degli opposti dove non trova spazio alcuna determinazione logica. La dinamica di separazione e riunificazione esposta nel frammento predispose «da direttrice di tutto il percorso di avvicinamento di Hölderlin al tragico» (25) ed è il presupposto dell'interesse che il poeta rivolge al problema del vivente (*Lebendiges*) rappresentato nell'*Empedocle* e prima ancora nella trama romanzesca dell'*Hyperion*.

Ampio spazio è quindi dedicato da Vero all'analisi del romanzo, nella cui filigrana è possibile intravedere l'ideazione della successiva tragedia. L'argomentare puntuale e stringente dell'autrice, costellato da citazioni mirate del testo, guida il lettore all'interno della struttura dell'*Hyperion*, proiettandola sul panorama filosofico esaminato ad apertura del volume. Le concezioni fondamentali del romanzo, in particolar modo quella dello *Hen kai Pan*, sono, infatti, un'importante prova dell'influenza che il post-kantismo ebbe sul pensiero di Hölderlin in rapporto alla reinterpretazione dei testi presocratici. Sulla scia di Lessing e Jacobi, il poeta recupera quel sentire degli antichi per il quale la filosofia procede dall'osservazione del mondo e dall'idea di un cosmo unitario, sebbene perennemente mosso da conflitti e opposi-

zioni. È a questo punto della trattazione che Vero introduce il raffronto tra i nuclei concettuali dell'*Hyperion* e la filosofia eraclitea, la quale esercitò senza dubbio un influsso decisivo sull'opera hölderliniana. Assimilando la visione del filosofo di Efeso, fondata sull'inevitabilità della distruzione e sul perenne avvicendamento dei contrari, Hölderlin giunge a concepire una dicotomia del vivente che, come ben spiega l'autrice, «ponendo la spinta verso la *All-Einheit* in così stretta relazione al problema della necessità e della caducità», instilla nell'idea dell'*Hen kai Pan* accolta nel romanzo «il nucleo originario del conflitto tragico» (31). Esso coincide con la scoperta che la perenne alternanza dei contrari è una condizione costitutiva della natura e della storia umana, destinata a essere una perenne mancanza, a occupare una posizione mediana e irrisolvibile tra la tendenza all'infinito e l'appartenenza al finito. Termine centrale sul quale si concentra l'indagine dell'autrice è quello della "bellezza" (*Schönheit*), manifestazione sensibile e allo stesso tempo negativa dell'*Hen kai pan*, esperienza attraverso la quale il soggetto arriva a percepire l'unità che presiede ai contrasti insieme all'impossibilità di raggiungerla in modo pieno, dal momento che il vivente è inscindibile dalla transitorietà del divenire. Appare chiaramente, e non manca di essere rilevata da Vero, la matrice platonica nell'idea hölderliniana di *Schönheit*, la quale, proprio perché incarna la tensione continua verso l'unità dei conflitti, lo sforzo verso il ri-congiungimento, si dimostra essenziale anche per il progetto hölderliniano di tragedia.

Non a caso, come si evince dalla già citata lettera a Neuffer, il personaggio centrale del dramma sarebbe dovuto essere in origine quello di Socrate. Vero dedica un importante capitolo della monografia all'itinerario che conduce verso la definizione dell'eroe tragico ossia verso l'avvicendamento della figura di Socrate con Empedocle. La sostituzione non è di poco conto e riuscire a comprendere i motivi per cui Hölderlin scelse, infine, Empedocle significa addentrarsi nella progressiva formazione della sua idea del tragico. L'autrice affronta quest'importante nodo concettuale prendendo in esame la ricezione settecentesca della figura di Socrate e la sua fortuna presso i filosofi dell'Illuminismo, da Voltaire a Rousseau, per arrivare sino all'interpretazione hegeliana della morte socratica. Proprio nello scritto giovanile di Hegel *Volksreligion und Christentum* Socrate viene esaltato per la

componente materiale e sensibile del suo insegnamento, di cui la massima espressione è racchiusa nella serenità della sua morte. Ecco allora che, per l'immagine hölderliniana di Socrate, appare centrale non solo la conoscenza dei testi platonici, ma anche il confronto ideale con Hegel, che in Socrate identifica «la più alta riconciliazione di ragione e sensibilità» (48). Quale significato assume quindi la decisione hölderliniana di sostituirlo con Empedocle? In maniera speculare alla prima parte del capitolo, Vero ripercorre la tradizione con cui si confronta il poeta di Tubinga nella sua lettura del pensiero empedocleo: l'analisi procede dai testi classici (dalle *Vite* di Diogene Laerzio all'*Ars poetica* di Orazio) a quelli moderni, soffermandosi in modo particolare sull'importanza che potrebbe avere avuto per Hölderlin il saggio herderiano *Liebe und Selbstheit*. Come dimostrato dall'autrice, nella teoria herderiana il nucleo della filosofia di Empedocle, fondato sul contrasto tra impulso alla dissoluzione e impulso alla riconciliazione, si identifica con il rapporto tra il vivente e l'infinito nell'immagine dell'iperbole che non raggiunge mai il suo asintoto (ripresa dallo stesso Hölderlin nel frammento *Hermokrates an Cephalus*). La mediazione di Herder, che nel contrasto empedocleo tra *Neikos* e *Philia* ritrova il meccanismo stesso del vivente, appare dunque fondamentale per comprendere la distanza che separa la riflessione di Hölderlin dalla dialettica fichtiana e che costituisce il fondamento della sua concezione tragica. Sostenere il parallelismo inesauribile tra i due principi di *Neikos* e *Philia* significa rifiutare la possibilità di una qualsiasi soluzione conciliativa e la coscienza di questo conflitto inesauribile diventa «il vero e proprio motore della filosofia di Hölderlin» (61). Ragioni di affinità profonda spiegano, quindi, la scelta hölderliniana di Empedocle, originata dalla straordinaria consonanza tra la sua personale riflessione e il pensiero del filosofo agrigentino.

Prima di affrontare la vera e propria analisi del *Tod des Empedokles*, Vero richiama giustamente l'attenzione del lettore sulle fasi preparatorie alla stesura del dramma: l'ode *Empedokles*, nelle sue due redazioni, e il cosiddetto *Frankfurter Plan*. È ben messo in evidenza dall'autrice il divario che separa l'ode, nella quale Hölderlin, attraverso il linguaggio lirico, raffigura i conflitti di cui Empedocle è divenuto emblema, e il *Plan*, dove il poeta tenta invece il passaggio dalla forma lirica a quella teatrale, con l'intento di comporre un

dramma «idoneo a rappresentare la complessità teorica della materia scelta» (75). Sebbene questo tentativo sia rimasto incompiuto, Marta Vero ne propone una lettura, pienamente condivisibile, in base alla quale esso viene considerato non un insuccesso compositivo ma piuttosto «il risultato di una fase di studio della complessità della questione» (83).

Si apre così la seconda parte della monografia, dedicata all'analisi, linguistica e teorica, delle tre stesure della tragedia. Di particolare importanza è l'esame della prima redazione del dramma attraverso l'indagine sulla simmetria dell'elaborazione scenica. Nella ricostruzione della struttura tragica l'autrice accompagna il lettore verso l'individuazione dei piani temporali del dramma – il passato che ritorna ciclicamente, la consapevolezza del presente, lo slancio nel futuro attraverso la morte – e dimostra come l'immagine hölderliniana di Empedocle venga costruita progressivamente, tramite l'alternanza calibrata fra il dialogo con gli altri personaggi e i monologhi in cui il filosofo avvia il processo di rispecchiamento di sé (*Selbsterkennung*), entrando in contatto con la percezione del divenire. Sulla scorta di queste considerazioni, la temporalità della tragedia è felicemente definita da Vero «il più autentico palcoscenico dell'azione tragica perché è la scena in cui la storia si incontra con la legge ciclica di successione» (150). Con grande competenza e chiarezza l'autrice procede nel districare la molteplicità dei significati nei punti chiave del testo, laddove è necessario cogliere la compresenza dei significati e le loro diverse sfumature per apprezzare appieno la rappresentazione tragica. È il caso della complessità di pensiero racchiusa nella morte di Empedocle, la quale viene raffigurata da Hölderlin come punizione per la *hybris* del filosofo, accettazione della necessità del divenire e, allo stesso tempo, come supremo atto della libertà umana che accetta l'orizzonte naturale dei limiti e dei conflitti, scoprendo, pur al prezzo della propria umanità, l'unità infinita del *Seyn*.

Il prosieguo dell'analisi si concentra sulle metamorfosi alle quali Empedocle va incontro nelle due successive stesure del dramma, identificabili soprattutto nel ruolo politico che assume il personaggio, nel mutamento dell'ambientazione e nel rapporto scenico che unisce il protagonista alle altre figure del dramma. Nell'ultima stesura il movimento drammatico acquista un nuovo andamento dialettico tramite il dialogo costante e serrato del

filosofo con i personaggi. Grazie a esso Empedocle si scopre come rappresentazione parziale e superabile del mondo, si riconosce come essere umano e si distacca dall'estremo aorgico che ne aveva determinato la *hybris*. L'eroe «impara a porsi come segno» (156), ossia a percepire la propria posizione mediana e mutevole tra il limite e l'infinito, fino a essere disposto al sacrificio di sé per far emergere l'unione originaria che si cela dietro i contrasti. È così che il soggetto eroico hölderliniano dà voce al vivente e la sua traiettoria tragica «diventa il dramma della possibilità, della verosimiglianza, del legame con la verità della condizione umana» (160).

Per comprendere in che modo si sviluppino le correzioni e i mutamenti tra le diverse stesure, Vero conduce il lettore lungo il percorso teorico costruito da Hölderlin *in limine* alla scrittura drammatica. I testi presi in esame dall'autrice sono quelli che compongono il *Grund zum Empedokles* e che segnano la risoluzione di Hölderlin nel proseguire il lavoro sulla tragedia, interrotto provvisoriamente all'altezza della seconda redazione. Nella propria elaborazione di un'idea del tragico, Hölderlin individua l'origine del conflitto drammatico nell'eccesso di interiorità (*tiefste Innigkeit*) del soggetto, che si propone di annullare ogni limitazione dell'esistenza finita. La profonda interiorità si svela quindi come il soggetto vero e proprio dell'arte tragica, nella misura in cui essa è percezione sensibile dell'unità dell'Essere, metafora dell'intuizione intellettuale (*intellektuale Anschauung*). Consapevole, però, dell'impossibilità di raggiungere l'infinito della *All-Einheit*, l'interiorità si rinchiusa nella propria dimensione, allontanandosi dalla realtà esterna: come nota l'autrice, per l'individualità tragica hölderliniana «ogni estrinsecazione è una violenza, ogni manifestazione è un limite» (122) e la sua tendenza all'universalità coincide paradossalmente con l'assoluto isolamento. Qui il lessico hölderliniano si fa particolarmente denso, complesso, multiforme ed è con grande perizia che l'autrice ne approfondisce i termini, l'opposizione tra "organico" e "aorgico" (*aorgisch*), arte e natura, vita e interiorità, dimostrando la profonda coerenza del pensiero di Hölderlin, la quale perdura sempre all'interno della sua progressione argomentativa.

In questa meditazione hölderliniana sulla natura della tragedia è inscritta anche la scelta del linguaggio drammatico e quella della successiva rinuncia, che lascia in sospeso le stesure dell'opera. Portando l'intero studio a con-

clusione, Marta Vero evidenzia che la forma d'arte tragica, raffigurando la condizione dell'essere umano, la sua perenne tensione verso la totalità, ne costituisce una metafora performativa, divenendo uno strumento di catarsi e di compiuto accordo fra l'autore e gli spettatori. Per queste stesse ragioni, d'altra parte, il poeta che si confronta con la rappresentazione sensibile della totalità (*Totalempfindung*) non può fare a meno di percepire l'inadeguatezza di qualsiasi forma artistica nell'esprimere l'eterna tensione verso la *All-Einheit*. In ultima analisi, spiega l'autrice, la «concezione tragica» di Hölderlin non è separabile dal «fallimento della composizione drammatica» (163), a tal punto che l'autore, alla pari del suo soggetto tragico, sceglie infine il silenzio per affermare la potenza paradossale del divenire vivente.

Giulia Puzzo

Peter Utz: «*Nachreife des fremden Wortes*». Hölderlins «*Hälfte des Lebens*» und die Poetik des Übersetzens. Paderborn: Fink 2017. 124pp. ISBN 978-3-7705-6177-3.

L'agile volume di Peter Utz, studioso elvetico che ricopre da qualche decennio la cattedra di *Letteratura tedesca moderna* all'Università di Losanna, si offre a più d'una possibilità di lettura – e le merita tutte. Esperto tanto di *Goethezeit* quanto di Robert Walser, di *Rezeptionsforschung* quanto, accanto a tanto altro, di traduzione letteraria, Utz ha già consegnato al dibattito scientifico una corposa monografia che, sotto il titolo seducente *Anders gesagt – autrement dit – in other words* (München 2007), indagava la narrativa di E.T.A. Hoffmann (*Der Sandmann*), Fontane (*Effi Briesel*), Kafka (*Der Proceß*) e Musil (*Der Mann ohne Eigenschaften*) nella specchio delle rispettive traduzioni in francese (per tutti e quattro i casi) e in inglese (per il secondo e il quarto) – un lavoro di alta fattura filologica e comparatistica che è stato per altro a sua volta tradotto in giapponese nel 2011.

Ben più ristretto quantitativamente, e di altro genere e contesto, è il *corpus* oggetto di analisi del libro che qui si recensisce. Trattasi infatti di un'unica poesia (certo celeberrima), una delle più brevi in assoluto di Friedrich Hölderlin, e di sue venticinque traduzioni. *Hälfte des Lebens* fu pubblicata assieme ad altri otto “*Nachtgesänge*” sul *Taschenbuch für das Jahr 1805. Der Liebe und Freundschaft gewidmet* di quell'editore francofortese, Friedrich Wilmans, che

nello stesso 1804 aveva dato alle stampe, in due volumi, le traduzioni hölderliniane da Sofocle *Oedipus Tyrann* e *Antigonä* (con le relative *Anmerkungen*). I quattordici versi di *Hälfte des Lebens* (che non è in ogni caso un sonetto bensì una composizione di due strofe in versi liberi con richiami alla metrica saffica) appartengono dunque a quel novero di opere della fase tarda della scrittura hölderliniana che giunsero a pubblicazione prima dell'ingresso del poeta nella clinica di Autenrieth.

Non a tale circostanza – bensì ad aspetti qualitativi e certamente anche di ampiezza – si deve il fatto *Hälfte des Lebens* sia senza alcun dubbio la poesia hölderliniana più tradotta: sia quanto a numero di versioni sia per quel che concerne il numero di lingue e dialetti in cui è stata versata. Oltre al francese e all'inglese di cui tiene conto Utz nel suo lavoro – egli analizza rispettivamente undici traduzioni di nove traduttori differenti nella lingua romanza (tra il 1925 e il 1993) e quattordici rese di dodici penne diverse nell'idioma germanico (tra il 1935 e il 2012) – esistono a quanto mi risulta almeno ventidue trasposizioni in italiano, con titoli che (già solo questi) variano dal prevalente e ormai canonizzato *Metà della vita* a rese quali *Il mezzo della vita – A mezzo della vita – A metà della vita – La metà della vita*. Un volume-omaggio impresso nel 2008 in milleduecento esemplari in Spagna (ma per i tipi ginevrini di Pernoud) nella collezione «El dragón de Gales», poi, raccoglie dopo la breve premessa del curatore Markus Winkler e accanto a singole illustrazioni di Carmen Alvar, Manuela dal Passo, Alberto García-Alix, Ludmila Jandová e José-Miguel Ullán, settantotto traduzioni di *Hälfte des Lebens* in sessantasei sistemi linguistici diversi (anche in lingue morte e in singoli dialetti, e spaziando dall'Eurasia alle Americhe). Questo *Hommage multilingue et multiculturel à Friedrich Hölderlin* ha, al di là del suo squisito carattere bibliofilo e poliglotta (oltre che, se è concesso così dire, “hölderlinofilo”), il senso di un segnale *weltliterarisch*, e potenzia l'idea di una precedente, altrettanto raffinata silloge di traduzioni poetiche da Hölderlin: una *version planétaire* di *Andenken*, come la definiva il curatore Jean-Pierre Lefebvre raccogliendo, del ben più lungo inno tardo, versioni in ventinove lingue differenti («... *Belle Garonne et les jardins ...*», précédé de *Hölderlin dans la renverse du souffle*, par Jean-Pierre Lefebvre, Bordeaux 2002).

In questo stesso numero di «*Studia hölderliniana*» dedicato al tema della

traduzione, d'altronde, oltre al lavoro traduttivo e creativo esattamente su *Andenken* di poeti e filologi italiani quali Vincenzo Errante, Gianfranco Contini, Diego Valeri e Leone Traverso (nel saggio di Marco Menicacci), il rovello traspositivo e interpretativo dello stesso Jean-Pierre Lefebvre ruota proprio attorno a *Hälfte des Lebens* (fra l'altro con la proposta, in calce al saggio, di una sua nuova traduzione che discende da una nuova ed "eretica" lettura, dopo quella del 1993 che anche Utz discute nel suo volume). Ciò sta a ulteriore conferma di un valore paradigmatico che quella gemma lirica ha entro l'interrogazione attorno alla parola hölderliniana tanto per chi deve trasportarla in un nuovo contesto e verso nuovi lettori, sia per chi muove a una sua interpretazione. Non è un caso che, guardando anche solo agli studi nostrani, almeno due volte *Hälfte des Lebens* ha funto da cartina di tornasole per verificare il procedere del confronto con e della filiazione di Hölderlin nel campo letterario italiano – penso a un saggio di Giorgio Orelli uscito nel 1971 sugli «Studi urbinati di storia, filosofia e letteratura» (*Su alcune versioni d'una poesia di Hölderlin*) e a un mio più recente lavoro, pubblicato nel 2005 su «Studia theodisca» (*Hölderlin in Italien. Übersetzer und Dichter zwischen Eifer und Wagnis*). Non va poi dimenticato che le immagini forse più celebri del testo, vale a dire quella dell'acqua *heilignüchtern* nella quale i cigni tuffano il capo, alla fine della prima strofa, e quella delle *Fahnen* col loro *Klirren* (fine della seconda), costituiscono assieme croce e delizia tanto degli esegeti quanto dei traduttori e sono state perciò, per fare solo due esempi, al centro della considerazioni di Annette Kopetzki nel ventinovesimo numero dello «Hölderlin-Jahrbuch», centrato proprio sul tema «Hölderlin übersetzt» (*Probleme der Übersetzung eines poetologischen Begriffs in Hölderlins Gedichten*), e delle valutazioni autoriflessive che il curatore dell'edizione italiana completa della lirica di Hölderlin, Luigi Reitani, ha affidato all'annata 2006 di «Prospero» (*Fehl und Fahnen. Zur Hermeneutik der Übersetzung am Beispiel Friedrich Hölderlins*).

Utz, oltre a tenere presente nella sua elegante argomentazione tutto questo dibattito e a inserirlo a rapide pennellate nelle più ampie volute della lunga e composita riflessione sulla traduzione nel pensiero occidentale, ha come si accennava più di un merito. Grazie alla doppia ricorrenza del testo e delle sue traduzioni inglesi e francesi, una volta cioè entro la rigorosa discussione filologica, una seconda in appendice, come in un'antologia lungo

i decenni e i confini di terra e di mare, il suo libro guadagna prospettive e direzioni di lettura molteplici, pur nella sostanziale brevità. In secondo luogo, oltre alla scelta “forte” di *Hälfte des Lebens*, come detto non nuova ma (a quanto mi risulta) per la prima volta entro una prospettiva tri-linguistica e tri-culturale pressoché esaustiva, altrettanto efficace appare lo specifico taglio di “poetica della traduzione”, come dice il sottotitolo, che è stato eletto a strumento d’analisi e interpretazione del *corpus*. Nel rapido vaglio iniziale infatti, dopo aver mimato il classico disorientamento del *lost in translation* porgendo al suo lettore una recente versione francese (Lefebvre 1993) e inglese (Hoff 2009), Utz sfiora i luoghi comuni su fedeltà e tradimento come pure le posizioni assolutistiche rispetto alla supposta, consustanziale impossibilità di una traduzione della poesia (*Verlustgeschäft, intraduisible*) per pervenire invece, con il non meno obbligato indugio su Walter Benjamin e la sua *Aufgabe des Übersetzers*, a trarre proprio da questo celebre saggio che accompagna le versioni da Baudelaire il titolo e la chiave del suo volume. È l’immagine benjaminiana della *Nachreife des fremden Wortes*, infatti, a essere trascelta quale definizione della traduzione e, *nota bene*, categoria della sua analisi. Da una metafora naturalistico-organicistica dunque, di cui Utz dispiega il dettaglio storico-linguistico e il retroterra speculativo, si trae lo spunto di metodo per la possibilità di comporre continuità e discontinuità nel rapporto tra originale e traduzione, e di intenderlo anche in senso dinamico-processuale. Il “maturare dopo la raccolta” della “parola straniera” come frutto, oltre a garantire un superamento del paradigma della copia (*Abbild/Kopie*), risulta particolarmente fruttuoso, e si perdonerà il bisticcio, per la discussione che Utz va a condurre, caso per caso, sulle versioni francesi e inglesi di *Hälfte des Lebens*: esse risultano infatti così, per definizione, oggetto di uno studio che, di volta in volta, svela anche qualcosa che nell’originale ancora si preparava, per rimanere in immagine, a un pieno sviluppo.

Qui non è luogo di entrare nello specifico delle ficcanti considerazioni di Utz, cosa per la quale necessiterebbe evidentemente ricorrere al *corpus* anglo-francese nel suo dettaglio. Basti segnalare che egli organizza la sua disamina, dopo le opportune considerazioni metodologiche e storiche, su linee tematico-formali relative vuoi a punti nodali del testo, sui quali come prevedibile le varie soluzioni differiscono all’interno di un codice linguistico

come pure nel loro raffronto – le già nominate problematiche relative al titolo (3. *Die Mitte der Hälfte*) e alla chiusa della prima (5. *Kernwort und Fremdkörper: «heilignüchtern»*) e della seconda strofa (6. *Wo stehen die «klirrenden Fabnen?»*), ma anche altri punti decisivi –, vuoi a scelte complessive, dal panorama fonico-ritmico a questioni culturospecifiche. E basti aggiungere, per chiudere, che ancora molti sono i frutti maturati lontano e lontanissimo dall'albero hölderliniano che attendono di essere oggi riconsiderati.

Marco Castellari

* * *

Studia theodisca

An international journal devoted to the study
of German culture and literature

Published annually in the autumn

Hosted by Università degli Studi di Milano under OJS

ISSN 2385-2917

<http://riviste.unimi.it/index.php/StudiaTheodisca/>

Editor-in-chief: Fausto Cercignani

Co-Editor: Marco Castellari

Editorial Board

Ursula Amrein (Universität Zürich)

Rüdiger Campe (Yale University)

Alberto Destro (Università degli Studi di Bologna)

Isabel Hernández (Universidad Complutense de Madrid)

Primus-Heinz Kucher (Universität Klagenfurt)

Paul Michael Lützeler (Washington University in St. Louis)

Marie-Thérèse Mourey (Université Paris-Sorbonne)

Sandra Richter (Universität Stuttgart)

Ronald Speirs (University of Birmingham)

Call for Papers / Submissions

Suggestions and proposals for publication are welcome!

We consider scholarly essays written in German, English, Italian, French or Spanish.

Scholars wishing to submit an article should send it to:

editor_austheod@unimi.it.

Deadline: 30th September of each year.

All essays should comply with a few [essential typographic rules](#) and be accompanied by a short abstract in English (about 500-600 characters, including spaces).

Studia theodisca was founded 1994. For vols. I-XVII, published in print between 1994 and 2010, see:

[Studia theodisca I-XVII \(1994-2010\)](#)

The Editor-in-chief of “Studia theodisca”

[Fausto Cercignani](#)

(fausto.cercignani[at]gmail.com)

Studia theodisca

An international journal devoted to the study
of German culture and literature
Published annually in the autumn
ISSN 2385-2917

Editor-in-chief: Fausto Cercignani
Co-Editor: Marco Castellari

Electronic Edition