

Marco Castellari
(Milano)

«*Es klingt paradox*»
Hölderlin, Böhlendorff e il teatro moderno

Abstract

The paper discusses Hölderlin's "first letter" to Casimir Ulrich Böhlendorff (December 4th, 1801) in two steps. First, textual and contextual elements are presented, so as to draw attention to the intellectual network in which the epistolary dialogue as "psyche among friends" is settled (1). A thorough, close reading of the letter is then given, focusing on both argumentative macro-structures and micro-analytical issues (2); a closing paragraph briefly looks at the implications of the case study for a better insight into Hölderlin's late translating/rewriting and commenting of Sophocles. The main claim of the paper is that the poet's well-known moving away from neoclassicist normative aesthetics towards an original, "paradoxical" solution of the ancient-modern-question (*Überwindung des Klassizismus*, Szondi) is consistently linked to the epistolary frame in which the alleged theoretical digression is inserted, *i.e.* Hölderlin's reading of Böhlendorff's drama *Fernando*, his understanding of the mutual experimental work on a modern tragedy as a "free use of the proper", and the poet's concern about his crucial decision to leave Germany.

1. La lettera di Hölderlin a Böhlendorff del 4 dicembre 1801 – testo e contesto

Dello scambio epistolare fra Friedrich Hölderlin e Casimir Ulrich Böhlendorff (1775-1825) ci sono pervenute in forma più o meno completa quattro lettere: due frammenti del poeta e intellettuale originario di Mitau in Curlandia (oggi la lettone Jelgava)¹ e due lettere di Hölderlin risalenti ai primissimi anni dell'Ottocento². Le due missive hölderliniane sono docu-

¹ Cfr. *StA* VII/1: 146 (24 ottobre 1799); 175 (2 dicembre 1802). Entrambe sono di tradizione indiretta, attraverso il *Regest* ottocentesco di Gustav Schlesier: in vista della stesura di un volume su Hölderlin, Schlesier appuntò brani e dati su svariati testimoni poi andati perduti. Della prima lettera abbiamo una ventina scarsa di righe e la sintesi del contenuto di altre, della seconda solo una breve annotazione di Schlesier. Fu Wilhelm Böhm, il filologo hölderliniano del primo Novecento, a pubblicare i testi dal lascito di Schlesier.

² Cfr. *StA* VI: 425-428 (4 dicembre 1801); 432s. (autunno 1802, verosimilmente in novembre).

menti di prim'ordine sulla fase cosiddetta "tarda" della vita, della scrittura e della riflessione poetologica del Nostro, in realtà poco più che trentenne. Le riflessioni che seguono si concentrano sulla lettera del 4 dicembre 1801, detta "prima lettera a Böhlendorff" – l'aggettivo si riferisce alla cronologia interna fra le due missive note agli studiosi e non designa dunque l'inizio della comunicazione epistolare fra i due o la prima risposta di Hölderlin a un messaggio di Böhlendorff. Al contrario della "seconda lettera a Böhlendorff", trädita come bozza risalente all'autunno del 1802 e visionata direttamente nell'originale dall'editore Christoph Theodor Schwab (che la trovò nel lascito del poeta, la copiò e la pubblicò nel 1846)³, la prima missiva è trasmessa attraverso la trascrizione di Isaac von Sinclair, sodale di entrambi i poeti, e fu pubblicata solo nel 1899⁴. Essa consta, nell'edizione stoccardiana qui utilizzata, di dodici capoversi per un totale di 95 righe; la traduzione in italiano a opera di Gianni Bertocchini apre questo stesso volume, si rinuncia perciò di seguito alla versione nella nostra lingua dei passi citati.

Hölderlin scrive la lettera dalla casa materna, a Nürtingen: nella cittadina sul Neckar è tornato a risiedere nella primavera di quello stesso 1801, dopo aver interrotto l'attività di precettore delle figlie di Anton von Gonzenbach, imprenditore svizzero di Hauptwil (Turgovia). Pochi giorni dopo, come emerge anche nella lettera, Hölderlin sarebbe nuovamente partito per assumere l'incarico di precettore nella famiglia di Daniel Christoph Meyer, originario di Amburgo e attivo a Bordeaux come console e commerciante di vini. La missiva a Böhlendorff è l'ultimo documento prima di questo importante, e in parte misterioso, viaggio e soggiorno in Francia. Sappiamo che il 15 dicembre Hölderlin è a Strasburgo, il 9 gennaio a Lione; il 28 gennaio, dopo un pericoloso e disagiata tragitto attraverso l'Auvergne, condotto perlopiù a piedi per lande innevate, giunge a Bordeaux. Di qui, risolto pochi mesi dopo in forma consensuale l'incarico educativo, ripartirà già il 10 maggio; dopo un soggiorno a Parigi si dirigerà verso le terre di lingua tedesca⁵; nel giugno è probabilmente di nuovo a Nürtingen. Dopo tre lettere alla madre del gennaio-febbraio 1802, non particolarmente ricche di infor-

³ Cfr. il *Lebensabriß* in: Friedrich Hölderlin's sämtliche Werke. Hrsg. v. Christoph Theodor Schwab. Stuttgart; Tübingen 1846: vol II, 86-88. Sebbene la tradizione ci abbia consegnato solo tale bozza, sappiamo per certo dalla reazione di Böhlendorff che Hölderlin spedì davvero la lettera.

⁴ Carl Schröder: Zu Hölderlin. In: «Euphorion» 6.1899: 93s.; cfr. su genesi e tradizione le osservazioni di Adolf Beck in *StA* VI: 1075s.

⁵ Secondo alcune ricostruzioni, sarebbe passato da Francoforte, al capezzale di Susette Gontard, che morì il 22 giugno (v.s.); più attendibile è che Hölderlin abbia saputo della morte dell'amata solo nell'estate, già in Svevia, attraverso una lettera dell'amico Sinclair.

mazioni e riflessioni, si apre una grande lacuna nelle lettere di Hölderlin a noi pervenute, che sarà sì interrotta dalla sunnominata, fondamentale “seconda lettera a Böhlendorff” del novembre 1802, ma si amplierà ulteriormente fino all’autunno 1803, quando si collocano tre missive all’editore Wilmans, centrate soprattutto sul lavoro a Sofocle. La lacuna si allarga poi di nuovo fino al 12 marzo 1804, a quando è datata la breve quanto densa lettera a Leo von Seckendorf, anch’essa edita in apertura di questo volume nella versione di Gianni Bertocchini nonché puntualmente e ampiamente discussa da Elena Polledri nel saggio che segue queste mie riflessioni. A qualche settimana dopo sono datate un’ulteriore missiva a Wilmans e una bozza di lettera alla Principessa Auguste von Hessen-Homburg – poi più nulla fino alla serie di disorientanti lettere che Hölderlin scriverà dalla “torre” di Tubinga, dove sarà alloggiato dal falegname Zimmer dopo essere stato dimesso come incurabile dalla clinica di Autenrieth⁶.

La notevole penuria di lettere di questo giro d’anni è particolarmente dolorosa per quel 1802, trascorso tra Francia e Svevia, che rimane fra gli anni meno documentati della vita di Hölderlin e fu contemporaneamente, a giudicare dai pochi accenni diretti e da quelli indiretti nonché dai dati sulla genesi delle opere, palesemente cruciale sul piano esistenziale, estetico e poetico. Anche da ciò dipende il fiorire di ipotesi – una fra tutte quella relativa alla possibilità che Hölderlin sia passato da Francoforte e abbia dato l’estremo saluto a Susette Gontard morente – e vere e proprie mitografie, che hanno dato adito a elucubrazioni e finzioni varie. Certamente, il dato concreto della mancanza di documentazione rende di per sé particolarmente interessanti le due lettere a Böhlendorff che incorniciano quell’anno. La prima pare presagire – torneremo su questo punto – nella decisiva esperienza in Francia il rischio di una crisi; la seconda reca come noto tracce palesi dei mesi a Bordeaux e del passaggio a Parigi, dalla celebre immagine del poeta «colpito da Apollo» attraverso le riflessioni su storia e natura fino alla vista delle *Antiquen* nella capitale – esperienza di tale intensità da rimanere vivida ancora nelle parole scritte a Seckendorf del 1804⁷. Non è questo

⁶ Cfr. le brevi lettere a Friedrich Wilmans del 28 settembre, 8 dicembre e dicembre 1803 (*SLA* VI: 434; 435; 436), a Seckendorf del 12 marzo 1804 (*SLA* VI: 437s.), ancora a Wilmans del 2 aprile 1804 (*SLA* VI: 438s.) e le poche righe tradite della lettera alla Principessa Auguste von Hessen-Homburg (*SLA* VI: 439), da cui apprendiamo che Hölderlin le ha inviato il primo volume de *Die Trauerspiele des Sophokles. Übersetzt von Friedrich Hölderlin* (i due volumi furono pubblicati da Wilmans nell’aprile 1804).

⁷ «[...] wie man Helden nachspricht, kann ich wohl sagen, daß mich Apollo geschlagen»; «Der Anblik der Antiquen hat mir einen Eindruck gegeben, der mir nicht allein die Griechen verständlicher macht, sondern überhaupt das Höchste der Kunst» (Lettera a Böhlendorff,

il luogo per entrare nel dettaglio delle missive successive al soggiorno a Bordeaux; mi preme qui sottolineare in particolare come la densità di questi brevi testi epistolari, nei quali emerge una tensione nel *logos* e nel *pathos* paragonabile a quella della lirica tarda e delle traduzioni da (e annotazioni su) Pindaro e Sofocle, fa brillare quale lampo nel buio la traccia di quella «più ampia rete comunicativa epistolare» di cui, sottolinea Paul Raabe, non possediamo «altro che resti» – pochissimi, per il periodo qui in esame. Il medesimo studioso, autore del più celebre studio sulle lettere di Hölderlin e già collaboratore di Adolf Beck per l'edizione stoccardiana, aggiunge che proprio «l'epistolario fra Hölderlin e gli amici», ad esempio dunque Böhlendorff, «è tramandato in forma particolarmente lacunosa»⁸.

La «psiche tra amici», quel «nascere d'un pensiero nel corso di una conversazione o di una lettera» che Hölderlin medesimo definiva «necessario agli artisti»⁹, è così in gran parte perduto – volato quello dei *verba* e quasi interamente divorato dalle ingiurie del tempo quello degli *scripta*. Le parole appena citate, tratte dalla chiusa della “seconda” lettera a Böhlendorff, sono d'altra parte particolarmente calzanti proprio per il “dialogo” *lato sensu* fra i due amici. Böhlendorff, di cinque anni più giovane di Hölderlin, ha verosimilmente conosciuto il poeta svevo una prima volta a Jena, nel 1794/95, in ogni caso fuggevolmente. Giunto da Mitau nella vivace città universitaria turingia per proseguire la formazione giuridica, Böhlendorff matura presto interessi filosofici e politici ed entra in contatto con il gruppo di studenti mossi dagli ideali rivoluzionari che arrivano dalla Francia e affascinati dalle lezioni di Fichte – cerchie e corsi che lo stesso Hölderlin frequenta dal novembre 1794. Dall'anno successivo Böhlendorff è particolarmente attivo nella *Gesellschaft der freien Männer*, quella “Società degli uomini liberi” alla

autunno 1802, *SLA* VI: 432s.); «Die Antiquen in Paris haben besonders mir ein eigentliches Interesse für die Kunst gegeben, so daß ich mehr darin studiren möchte» (Lettera a Seckendorf, 12 marzo 1804, *SLA* VI: 437).

⁸ «[...] vergegenwärtigen, dass wir es [...] nur noch mit Resten eines größeres Briefnetzwerkes zu tun haben»; «der Briefwechsel mit Freunden ist besonders lückenhaft überliefert» (Paul Raabe: Hölderlins Briefe. Persönliche Bemerkungen zur Überlieferung. In: «Hölderlin-Jahrbuch» 34.2004-2005: 21-45, qui 32). Dello stesso autore si veda quale primo lavoro di ampio respiro sull'epistolario holderliniano la monografia *Die Briefe Hölderlins. Studien zur Entwicklung und Persönlichkeit des Dichters*. Stuttgart 1963. Per una sistematica e aggiornata presentazione delle lettere di Hölderlin si parte oggi da Christiane Löhr: *Briefe*. In: *Hölderlin-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Sonderausgabe. Hrsg. v. Johann Kreuzer. Stuttgart 2011: 410-419.

⁹ Il passaggio è tratto dalla “seconda lettera a Böhlendorff”: «Die Psyche unter Freunden, das Entstehen des Gedankens im Gespräch und Brief ist Künstlern nöthig» (*SLA* VI: 433).

quale è molto vicino Isaac von Sinclair. Questi, amico intimo di Hölderlin con il quale per un certo periodo convive, può essere stato il mediatore del contatto tra i due; più verosimilmente si tratta di una rete composta di relazioni. Già nel maggio 1795, tuttavia, il consesso perde uno dei protagonisti: probabilmente anche a causa delle eccessive attenzioni di Sinclair, palesemente più che amicali, Hölderlin decide infatti all'improvviso di abbandonare Jena, dove pure ha consolidato i rapporti con Schiller – non senza incomprensioni – e intravede comunque ampie possibilità di affermarsi in quella culla delle esperienze più avanzate, in ambito letterario e filosofico, dello scorcio di secolo¹⁰.

Nella “Società degli uomini liberi”, detta anche *Litterarische Gesellschaft* e attiva per cinque anni, Böhlendorff stringe amicizia, fra gli altri, con il coetaneo filosofo pomerano Friedrich Philipp Albert Muhrbeck. Mentre Hölderlin e Sinclair rimangono in contatto negli ultimi anni del Settecento, quando Hölderlin è a Francoforte, e poi strettamente nel primo biennio a Homburg (1798-1800), Böhlendorff e Muhrbeck intraprendono un viaggio in Svizzera con altri entusiastici ammiratori della repubblica elvetica, che molti venerano al tempo come realizzazione degli ideali libertari e patria di figure parimenti mitizzate a rappresentanti di un'umanità migliore. Nel 1799 Böhlendorff abbandona la Svizzera, dove ha svolto tra l'altro anch'egli la professione di precettore e ha vissuto da vicino le vicende che portano alla nascita della Repubblica elvetica. Negli anni successivi pubblicherà con la *Geschichte der Helvetischen Revolution* (1802) e gli *Abentheuerliche Briefe* (1802/3, su un breve viaggio a Milano) testi di un certo interesse per il clima politico e per gli interessi speculativi e creativi su soggetto, storia, arte e natura nei quali si muove anche Hölderlin¹¹. Nella primavera del 1799 Böhlendorff è

¹⁰ Partendo dalla sintesi di Valérie Lawitschka: *Freundschaften*. In: Hölderlin-Handbuch (cit. nota 8): 37-44, si approfondiscono i legami di Sinclair e di Böhlendorff con Hölderlin e il contesto jenense in quel giro di mesi a partire dalla monografia Ursula Brauer: *Isaac von Sinclair. Eine Biographie*. Stuttgart 1993 e dal volume di studi e documenti Hölderlin Texturen 2. «Das Jenaische Project». Das Wintersemester 1794/1795. Hrsg. v. Ulrich Gaier. Tübingen 1995; ancora più ampia la documentazione e contestualizzazione filosofica nei volumi: Hölderlin und der deutsche Idealismus. Dokumente und Kommentare zu Hölderlins philosophischer Entwicklung und den philosophisch-kulturellen Kontexten seiner Zeit. Dargestellt und hrsg. v. Christoph Jamme und Frank Völkel. Stuttgart-Bad Cannstatt 2003. Vedi alle note successive per contributi più specifici su Böhlendorff.

¹¹ Le opere di Böhlendorff sono ora raccolte in *Werke in drei Bänden*. Hrsg. v. Frieder Schellhase. Frankfurt/M. 2000. Sulle *Lettere avventurose* si veda Ulrich Gaier: *Abentheuerliche Briefe: Boehlendorff*. In: Hölderlin und die «künftige Schweiz». Hrsg. v. U.G. und Valérie Lawitschka. Eggingen 2013: 396-413 (l'intero volume è di interesse per il contesto evocato in queste riflessioni). Gaier ritiene che Böhlendorff abbia conosciuto Hölderlin

a Homburg, dove raggiunge Muhrbeck: questi, insieme all'altro sodale dei tempi jenensi Fritz Horn, ha da poco conosciuto Hölderlin a Rastatt, grazie alla mediazione di Sinclair che si trovava col poeta nella località sul Reno per i lavori del Congresso, e li ha seguiti proprio a Homburg. Qui, nell'aprile del 1799, si situa il momento di massimo scambio intellettuale fra Böhlendorff, Sinclair e Hölderlin – quest'intensa «psiche tra amici» riguarda questioni politiche e filosofiche, artistiche ed esistenziali.

Gli studiosi hanno rintracciato paralleli tra gli scritti di Böhlendorff e le problematiche che muovono la produzione di Hölderlin nel primo periodo a Homburg, come noto centrata sul progetto tragico attorno a Empedocle, sulla scrittura lirica e sul complesso rovello poetologico dei frammenti teorici. Nello stesso periodo Böhlendorff riprende in mano la scrittura teatrale, attendendo a quel *Fernando oder die Kunstweibe* che pochi anni dopo manderà a Hölderlin (torneremo sul dramma, perché esso costituisce il centro della “prima lettera a Böhlendorff”). Le conversazioni di quei giorni di primavera del 1799 dobbiamo immaginarle nel segno di una «prossimità spirituale ed emozionale tra amici», dalla quale deriva un «utilizzo di concetti guida comuni» riverberato nei loro scritti¹². Parole che ancora ci parlano di una vicinanza di affetti, di comuni aspirazioni e speranze: quelle politiche, relative a una repubblica nei territori sudoccidentali di lingua tedesca, che fanno descrivere a Böhlendorff Sinclair come un «repubblicano fino alla morte», mentre Hölderlin lo è «nello spirito e nella verità»¹³; e quelle poetiche, per le quali pure gli studiosi hanno ravvisato ampie convergenze teoriche e tematiche, certo a diversi gradi di complessità e di qualità letteraria. Esperti hölderliniani di vaglia quali Bernhard Böschenstein e Ulrich Gaier hanno potuto rintracciare negli scritti poetologici e nella prassi scrittoria dei due autori paralleli e riferimenti che non possono che essere ricondotti a una

solo nel 1799; le sue considerazioni finali, dopo l'analisi dell'opera “italiana” di Böhlendorff, arrivano a discutere la “prima lettera” di Hölderlin e a segnalare paralleli con le posizioni dell'amico, di cui verosimilmente conosceva anche i saggi inediti (soprattutto 411ss.) – si tratta di osservazioni che supportano le tesi presentate in questo mio saggio.

¹² «Die geistig-emotionale Nähe der Freunde [...] Verwendung gemeinsamer Leitwörter». Così Lawitschka: *Freundschaften* (cit. nota 10): 43, riferendosi ai risultati dello studio di Bernhard Böschenstein: *Das Bild der Schweiz bei Ebel, Boehlendorff und Hölderlin*. In: «Frankfurt aber ist der Nabel dieser Erde». *Das Schicksal einer Generation der Goethezeit*. Hrsg. v. Christoph Jamme und Otto Pöggeler. Stuttgart 1983: 658-72.

¹³ «Ich habe hier einen Freund, der Republikaner mit Leib und Leben ist – auch einen andern Freund, der es im Geist und in der Wahrheit ist». Le parole sono tratte da una lettera di Böhlendorff a Philipp Emanuel von Fellenberg del 10 maggio 1799 (*SLA VII/2*: 136).

fucina di idee sostenuta da un intenso e reciproco scambio¹⁴. Böhlendorff è in questo senso, per Hölderlin, assai più che un amico: è un *Gleichgesinnter* al quale mostrare i propri testi ancora in lavorazione – ciò è pressoché certo per i complessi frammenti teorici del periodo di Homburg – e la cui presenza si avverte in opere poetiche quali *Der Rhein*, *Der Frieden*, *Friedensfeier* e *Der Tod des Empedokles*. Per converso, la poetologia hölderliniana dell’“alternanza dei toni” riemerge per accenni nella riflessione di Böhlendorff, nelle cui *Abentheuerliche Briefe* non mancano inoltre paralleli col romanzo epistolare di Hölderlin *Hyperion oder der Eremit in Griechenland* (1797-99)¹⁵.

Negli anni successivi, dopo le ultime tracce di un contatto nei testi e frammenti epistolari, i tormentati percorsi biografici di Böhlendorff e di Hölderlin si allontanano al punto da impedire la prosecuzione di tale proficuo e reciproco scambio. Per uno scherzo del destino, i due rimangono comunque accomunati: nel segno del fallimento esistenziale. Se è noto il parallelo intensificarsi, per il poeta svevo, della creatività poetica, teorica e traduttiva da un lato e della deriva psichica dall’altro nei primi anni dell’Ottocento, meno conosciuto è il percorso dello scrittore livone. Dopo aver proseguito gli studi a Jena e a Dresda, Böhlendorff si prova nella carriera accademica a Brema, dove tiene lezioni di storia e di estetica, quindi in ambito diplomatico e pubblicistico, nel periodo a Berlino come segretario di Karl Ludwig Woltmann e collaboratore della «Vossische Zeitung». Difficoltà personali e sociali, tuttavia, cui si sommano presto disagi mentali e contrasti con l’ambiente culturale, gli impediscono l’approdo nella sicurezza borghese; ugualmente, le sue prove letterarie non trovano il successo sperato. Fino alla morte, inflitta *suapte manu* a cinquant’anni, Böhlendorff conduce una vita di esule nell’anima, segnata da continue peregrinazioni nel paese natale – qui torna nel 1804 dopo che, a seguito di un aspro scontro

¹⁴ La fucina di cui parla Peter Szondi, rimandando a Walter Benjamin, per definire la “prima lettera” a Böhlendorff (*Brief aus der Werkstatt*), è dunque da intendersi in larga parte come una fucina comune (cfr. nota 16).

¹⁵ Si vedano gli studi citati alle note e 11 e 12. Dell’entusiastica lettura da parte di Böhlendorff del primo volume del romanzo hölderliniano reca traccia esplicita la lettera del 24 ottobre 1799 («[...] den zweiten Theil des Hyperion [kann] ich gar nicht erwarten [...]. Ich habe ihn hier einigen Jünglingen gegeben, und mit Freuden der Begeisterung ihres Busens, dem Sich-selbst-finden ihres Geistes zugesehen»; *StA* VII/1: 146, frammento). Già qualche mese prima, scrivendo a Rudolf Steck per annunciargli copia del romanzo, Böhlendorff aveva sottolineato come esso contenesse «was unsere Geister mit einander sprachen – und was sie wohl noch lange sprechen werden – Es ist ein Pfand der Freundschaft», per poi definire l’autore «so edel als sein Buch» (12 maggio 1799, *StA* VII/2: 132s.). La più ampia, reciproca consuetudine con concetti, temi e scrittura fra Hölderlin e Böhlendorff emerge chiaramente dalla lettera che è qui di seguito analizzata.

con l'altro intellettuale baltico-tedesco Garlieb Merkel, è andato incontro a un primo grave crollo psichico.

Si deve alla ben diversa fortuna postuma di Hölderlin da un lato, noto per la sua opera giovanile e mediana lungo tutto il diciannovesimo secolo e innalzato quale lirico e traduttore tardo a fratello elettivo di poeti, intellettuali e artisti contemporanei dalla *Hölderlin-Renaissance* d'inizio Novecento a oggi, e di Böhlendorff dall'altro, la cui pur variegata produzione cade presto nel più completo oblio e la cui figura solo sporadicamente riappare nella memoria letteraria, il fatto che lo scambio epistolare tra i due, e segnatamente la lettera qui oggetto di riflessione, abbia attratto l'interesse della critica esclusivamente per i contenuti poetologici più direttamente applicabili alla riflessione e alla prassi poetica hölderliniana. Si tratta in tal senso, con tutta evidenza, di un documento di primaria importanza, non da ultimo perché nella lettera sono formulati con particolare pregnanza e relativa chiarezza concetti centrali per l'opera tarda del Nostro – concetti che ritornano in pochi altri *loci*, sovente con minore nitidezza e/o ampiezza, ad esempio in altre missive e nelle *Sophokles-Anmerkungen*, e che sono serviti, su un piano generale, da prezioso accesso teorico a coloro che si sono incamminati nell'accidentata intrapresa d'interpretare i coevi inni e frammenti lirici e le tarde traduzioni/commenti dal greco, testi di per sé spiccatamente complessi e compositi e per soprammercato contornati da ben poche dichiarazioni estetiche in quei primi anni dell'Ottocento.

Per quanto sia, di conseguenza, pressoché inevitabile che la Lettera a Böhlendorff del 4 dicembre 1801 sia stata per così dire smembrata e riutilizzata secondo pratiche e per scopi estranei alla sua natura di comunicazione epistolare, tale procedimento – in taluni casi perseguito con ineccepibile rigore metodologico e risultati critici pressoché definitivi, e penso in particolare a Szondi¹⁶ – ha finito per lasciare in secondo piano alcuni ele-

¹⁶ Peter Szondi: Überwindung des Klassizismus. Der Brief an Böhlendorff vom 4. Dezember 1801. In: Ders.: Hölderlin-Studien. Mit einem Traktat über philologische Erkenntnis. Frankfurt/M. 1967: 95-118 (qui citato da Ders.: Schriften I. Hrsg. v. Jean Bollack *et al.*, Frankfurt/M. 1978: 345-366). Alle osservazioni sparse per il saggio sui principali precedenti interventi critici sulla lettera a Böhlendorff e sulla necessità di superare paradigmi obsoleti – se non sospetti – come quello micheliano di “svolta occidentale” o altre figure di sapore sciovinista, rimando per uno sguardo al vivace dibattito novecentesco: le acute osservazioni di Szondi valgono ancora oggi, gli studi di Wilhelm Michel, Friedrich Beißner, Walter Hof e Beda Allemann, senza nulla togliere a meriti filologici e interpretativi che lo stesso Szondi non nega, soffrono palesemente dello spostamento del discorso *geschichtsphilosophisch* di Hölderlin in territori estranei alla lettera della sua riflessione; inutile aggiungere

menti e aspetti specificamente relativi alla «psiche tra amici» e dunque strettamente connessi alla rete di relazioni intellettuali e affettive polarizzata attorno a emittente e destinatario della lettera. Tali elementi e aspetti, ben oltre la pur preziosa funzione informativa sulla costellazione che si è fin qui delineata, fondano e integrano necessariamente le riflessioni che Hölderlin compie nella lettera su alcuni grandi temi della sua opera e del suo tempo: la relazione tra antichi e moderni e la questione del tragico, in primo luogo. Riflessioni che, questa la mia tesi, sono solo parzialmente leggibili in maniera indipendente dal contesto epistolare nel quale sono inserite e dunque, più in generale, dalla biunivoca relazione di scambio con Böhlendorff e la complessiva rete di sodali. Ciò vale spiccatamente (come spero emerga nella seconda parte di queste mie osservazioni, a cui rimando per la *Begrifflichkeit*) per lo snodo centrale della missiva, che illumina ad esempio il tardo lavoro di Hölderlin attorno alla scrittura tragica per il teatro moderno quale dinamica trasformazione di Sofocle come «indispensabile» riferimento e al contempo, in quanto greco, elemento del tutto «estraneo» alla dimensione moderna. Attorno a questo “paradosso” di una contemporanea, fondamentale differenza e necessità degli antichi per i moderni, si muove il discorso assieme antropologico, estetico e politico – per Hölderlin in una parola: poetico¹⁷ – che questi intesse non già su un piano astratto di teorizzazione,

che in quelle interpretazioni l'astrazione dal contesto epistolare delle riflessioni di Hölderlin era ancora più marcato che in Szondi. Ulteriori studi che traggono spunto dalla lettera a Böhlendorff – ad esempio quelle di grande pregio di Antoine Berman: *L'épreuve de l'étranger. Culture et traduction dans l'Allemagne romantique*. Paris 1984 – sono parimenti orientate su questioni differenti da quelle d'interesse in questo studio. Fra i contributi più recenti, è di indubbia utilità la ricostruzione di Ryan che, con piglio forse eccessivamente antiszondiano e pur tendendo a non tenere distinti testi di finzione e riflessioni poetologiche, propone un'interpretazione che rintraccia una sostanziale continuità d'intenti e concetti fra la fase mediana e quella tarda della produzione di Hölderlin (Lawrence Ryan: «Vaterländisch und natürlich, eigentlich originell». Hölderlins Briefe an Böhlendorff. In: «Hölderlin-Jahrbuch» 34.2004-2005: 246-276; si vedano in particolare a p. 258 le riflessioni sulla «konsequente Fortsetzung» e ancora prima a p. 255 l'ipotesi assai ardita di un'evoluzione «bruchlos» da *Hyperion* alla “prima lettera a Böhlendorff” con riferimento al rapporto tra antico e moderno).

¹⁷ La poesia come sfera che integra le dimensioni della cultura (senza confonderle, come unità nella varietà), come luogo del “vivente”, è concetto centrale in Hölderlin, si vedano ad esempio le lettere a Neuffer (12 novembre 1798, *StA* VI: 288-291) e al fratello (1 gennaio 1799, *StA* VI: 302-308). Su quest'ultima si veda l'eccellente interpretazione, preziosissima anche come ricostruzione del contesto di quello scorcio di secolo per comprendere il “dialogo” fra Hölderlin e Böhlendorff a Homburg, in Elena Polledri: *L'utilità della poesia: la lettera di Hölderlin al fratello Karl del 1 gennaio 1799. Una proposta di lettura*. In: *Hölderliniana I*. A cura di Marco Castellari ed E.P. Milano 2014: 85-108 (=

come fa intendere buona parte della critica, bensì nel dialogo con l'amico e segnatamente con il suo dramma moderno *Fernando*. A riprova dell'assoluta concretezza del progetto culturale di Hölderlin di quegli anni, la "prima lettera a Böhlendorff" parte dalla tangibile prova letteraria dell'amico e disegna un percorso creativo comune, in cui i sodali condividono le proprie "paradossali" riflessioni e sperimentali prove scritte nel segno della ricerca di un "superamento del classicismo" (Szondi).

2. Spunti per una lettura dialogica

Ripercorriamo dunque la lettera capoverso per capoverso, soffermandoci su alcune espressioni chiave¹⁸, per ricostruire il contesto delle ficcanti considerazioni che Hölderlin propone a Böhlendorff sulla necessità "paradossale" di un nuovo rapporto fra antichi e moderni come strategia per creare una poesia tragica contemporanea.

Deine gütigen Worte und Deine Gegenwart in ihnen: questo Hölderlin ritrova nella missiva che l'amico gli ha scritto e alla quale – primo e fondamentale elemento dialogico – il suo testo risponde. Lo scambio epistolare, per quanto comunicazione scritta, pare dunque superare la dimensione della lettera morta e farsi parola viva, nella quale il ricevente avverte la «presenza» dell'emittente: non solo e non tanto il suo spirito, secondo la nota opposizione paolina, quanto nel senso di una voce viva nella memoria, quella della conversazione tra amici che si intende proseguire a distanza, tenendola in vita con la scrittura. Dietro a questa semplice espressione traluce l'epocale costellazione tematica che innerva, ad esempio, la produzione di romanzi od opere epistolari alla quale gli stessi due autori contribuiscono¹⁹.

Sempre introdotta dall'aggettivo personale è poco oltre l'espressione *Dein Fernando*, con il quale Hölderlin arriva al vero centro del suo discorso.

«Studia theodisca» n.s.). URL: <http://riviste.unimi.it/index.php/StudiaTheodisca/issue/view/5631> (consultato il 1 aprile 2016).

¹⁸ Di seguito si cita la lettera direttamente nella forma edita nella *Stuttgarter Ausgabe* (cit. nota 2), senza indicazione di pagina o rigo e in corsivo. La traduzione di alcuni termini o locuzioni, a parte casi segnalati, è puramente funzionale all'argomentazione ed è di chi scrive.

¹⁹ Penso a *Hyperion* e agli *Abentheuerliche Briefe* e naturalmente, *mutatis mutandis*, al *Werther* goethiano. Per una riflessione preliminare sull'ampia costellazione, che meriterebbe ulteriore contestualizzazione e approfondimento, mi permetto di rimandare alle mie *Note sul rapporto tra voce e lettura nel romanzo epistolare: Goethe e Hölderlin*. In: «BAIG» 4.2011: 97-109 (URL: [http://aig.humnet.unipi.it/rivista_aig/baig4/\(9\)%20Castellari.pdf](http://aig.humnet.unipi.it/rivista_aig/baig4/(9)%20Castellari.pdf), consultato il 1 aprile 2016).

Il dramma dell'amico non è affatto, come parte della critica ritiene esplicitamente e tutti gli interpreti mi sembrano dare per scontato, un elemento marginale, una sorta di comprimario triviale dell'alta riflessione d'autore. Adolf Beck lo definisce nelle note all'edizione stoccardiana delle lettere la «mera base» sulla quale Hölderlin fonda «i suoi pensieri su antico e moderno nell'arte, in particolare sul tragico presso di noi e presso i Greci»: tale riflessione spingerebbe «il ben formulato giudizio sul tentativo poetico dell'amico» in secondo piano²⁰. Lo stesso Szondi, assai più cauto nel sondare il testo, parla del *Fernando* come di un'«occasione esteriore» per una riflessione (si sottintende: più profonda) che – e su questo non c'è dubbio – coinvolge dialetticamente anche la produzione di Hölderlin²¹.

Se è vero che il dramma d'ambientazione spagnola di Böhlendorff, come altri suoi pezzi teatrali di sapore anticheggiante o storico, sono scomparsi dall'orizzonte critico e mal si prestano a una comparazione con la drammaturgia maggiore del tempo, ciò non significa che il *Fernando* sia per così dire elemento indifferente, quasi che Hölderlin avrebbe proposto identiche considerazioni a partire da qualunque altro spunto. Anzitutto va sottolineato come l'originale rivisitazione del rapporto tra antico e moderno che il poeta svevo propone con notevole risolutezza nel suo scritto parta da un testo teatrale contemporaneo e non dal canone tragico antico. Il dramma di Böhlendorff, inoltre, è più precisamente un *Künstlerdrama*, ha dunque caratteristiche che suggeriscono una lettura che sovrappone dimensione estetica e antropologica, di filosofia della storia ed esistenziale, congiungendo dunque le questioni della poesia e della vita: esse sono i temi pulsanti della «psiche tra amici» e governano il dialogo in presenza e a distanza fra i due sodali.

Non a caso Hölderlin attribuirà poco oltre al *Fernando* l'attributo: *eine ächte moderne Tragödie*. I commentatori hanno sottolineato, non a torto, come in realtà il dramma di Böhlendorff non abbia un finale tragico; Hölderlin non avrebbe davvero letto nel dettaglio il testo dell'amico, e ciò andrebbe a maggior riprova della sostanziale indifferenza di esso rispetto alle sue digressioni. A me sembra, al contrario, particolarmente significativo il fatto che Hölderlin consideri il dramma di Böhlendorff «una vera e propria tragedia moderna», al di là del fatto se essa lo sia davvero o di quale concezione più o meno tradizionale si applichi a posteriori a tale definizione holderliniana. Proprio in ciò si riconosce il carattere postclassicista (o super-classicista, nel

²⁰ «bloße Grundlage»; «seine Gedanken über Antikes und Modernes in der Kunst, und besonders über das tragische bei uns und bei den Griechen»; «Dahinter tritt das wohlgesetzte Urteil über den Versuch des Freundes mehr und mehr zurück». Cfr. *StA* VI: 1077.

²¹ «äußerer Anlass». Szondi: Hölderlin-Studien (cit. nota 16): 345.

senso szondiano della *Überwindung*) della poetologia di Hölderlin, che non parte necessariamente dal modello greco ma dispone su due piani distinti la dimensione antica e quella moderna, come indipendenti e paragonabili *non* nella loro natura e nel loro contesto ma (lo vedremo) nella loro “storia estetica”. Prendendo quella che considera una tragedia contemporanea come punto di partenza, Hölderlin ne afferma la possibilità e implicitamente rimanda al suo recente e fallito tentativo di scrittura tragica (*Der Tod des Empedokles*), sperimentando al contempo nuove vie per riprendere in mano il suo particolare progetto teatrale di riscrittura moderna dell’antico (esse sfoceranno nel progetto attorno a Sofocle). Riferendosi a un dramma il cui protagonista è un artista come Fernando, inoltre, si potenzia la riflessione sulla condizione del poeta moderno sul doppio piano della finzione e della metafinzione²².

La struttura retorica stessa della lettera conferma l’assoluta centralità del *Fernando*. Dal dramma dell’amico Hölderlin fa partire le sue osservazioni, su di esso conia in prima battuta le opposizioni fondamentali della sua riflessione e a esso torna dopo avere illustrato le “paradossali” conclusioni della sua argomentazione, non senza avere inserito alcuni riferimenti incrociati al dramma anche nei passi apparentemente più astratti²³ e giungendo in chiusa a citarne alcuni versi. Il testo böhlendorffiano è per Hölderlin non certo di per sé significativo come può esserlo altrove un’opera di Sofocle o di Schiller, in quanto modello o riferimento: esso è invece importante perché vivo frutto del dialogo creativo tra amici, è esempio di quel *Fortschritt meiner Freunde* che è progresso della propria comune produzione, funge da sprone per entrambi e da traccia di una attività sperimentale in atto, al di là del suo

²² Non è un caso che la stessa figura di Empedocle, alla quale Hölderlin attendeva proprio nel periodo di Homburg, si prestasse in quanto poeta e filosofo a derivazioni meta-poetiche. Certo: con la sostanziale differenza di essere personaggio antico, e non moderno come Fernando; nondimeno Hölderlin lavorava alla figura e alla tragedia della sua morte fondendo spunti drammaturgici antichi (Sofocle) e moderni (Schiller) e puntava con la scrittura del *Trauerspiel* alla realizzazione di un testo teatrale per le scene contemporanee che sperimentava strategie compositive oltre il modello classicista. Si veda in proposito la fondamentale monografia di Theresia Birkenhauer: *Legende und Dichtung. Der Tod des Philosophen und Hölderlins «Empedokles»*. Berlin 1996, in part. 141; successive indagini della medesima studiosa e altri contributi di marca *theaterwissenschaftlich* avrebbero poi legato tale aspetto alla successiva ricezione teatrale dei frammenti de *Der Tod des Empedokles*. Anche per questa costellazione tematica rimando al volume annunciato nell’ultima nota a piè di pagina di questo saggio.

²³ Si vedano locuzioni come *Leidenschaft, die Du Dir auch erhalten bast* o anche *Das hat Dein guter Genius Dir eingegeben*, che nel contesto servono proprio a legare le considerazioni più generali al testo dell’amico.

concreto risultato letterario o teatrale. A Hölderlin preme sottolineare quei sintomi di modernità, di una strategia contemporanea di lavoro sul rapporto tra antico e moderno, che emergono dalla prova drammatica dell'amico.

Präzision und tüchtig[e] Gelenksamkeit, poco oltre di nuovo: *Die Elastizität Deines Geistes* – sono questi i pregi che Hölderlin enuclea con diretto riferimento al *Fernando* di Böhlendorff e che fondano i termini principali della successiva, più nota e citata digressione poetologica. Importanti sono tali attributi perché conseguiti dall'amico nonostante corrispondano a quei tratti «nazionali» che è particolarmente difficile acquisire in forma libera: *Wir lernen nichts schwerer als das Nationelle frei gebrauchen* – il senso di tale affermazione diventerà più chiaro al lettore esterno alla comunicazione tra i due solo più oltre; per Böhlendorff, che è addentro alla questione, è invece già palese ora. Con «nazionale» Hölderlin intende qui ciò che è proprio, innato (dei moderni, in questo caso), in tal senso la frase anticipa sinonimicamente la successiva: *Der freie Gebrauch des Eigenen [ist] das schwerste*. Difficile è per i moderni – e lo è stato per gli antichi – arrivare a un utilizzo *libero* della propria natura. Con ciò si afferma che, integrata la propria natura attraverso l'appropriazione dell'estraneo (*fremd*), è necessaria una libera (volontaria e consapevole) riacquisizione del proprio (*eigen*). Böhlendorff, riguadagnando alla propria scrittura «precisione» e «abile scioltezza» senza perdere «calore», in altri termini nell'«elasticità del suo spirito», è nella giusta direzione poiché procede verso una riappropriazione dell'attributo naturale dei moderni («precisione», oltre si parlerà di «chiarezza della rappresentazione» e di «sobrietà giunonica») in maniera libera (“sciolta”, “elastica”), giacché passata attraverso l'acquisizione dell'elemento estraneo (il «fuoco del cielo» che era proprio degli antichi, come si dirà oltre).

Maggiore organicità e completezza hanno per noi le concise osservazioni di Hölderlin sul dramma dell'amico se si guarda dunque al prosieguo della missiva, quando il discorso si è spostato su un piano più generale e – apparentemente – meno legato al *Fernando*. Proprio per questo è immaginabile che i brevi riferimenti alla *Präzision* e alla *Elastizität* “bastassero” invece a Hölderlin e al suo interlocutore epistolare: essi fanno evidentemente riferimento a discussioni precedenti e dunque non necessitano in quel punto di ulteriori delucidazioni, appartengono per così dire a quel «progresso dei miei amici» che si era verosimilmente auspicato nelle conversazioni a Homburg, forse anche concretamente declinato in possibili strategie di scrittura. Fatto sta che, di seguito, Hölderlin entra maggiormente nella sua costruzione culturale ed estetica del rapporto “paradossale” fra antichi e moderni, giungendo a una pregnante rimodulazione dei (neo)classicismi settecenteschi – oltre i paradigmi non solo di Winckelmann ma anche dei weimariani – e

parimenti distante dalla contemporanea temperie romantica. Tipicamente, in tal senso, l'argomentazione hölderliniana non è affatto avulsa dal dibattito coevo ma, al contrario, pienamente intesa a intervenire nel discorso estetico e poetico del proprio tempo; essa vive, al contempo, in una dimensione di proiezione sperimentale verso il futuro, confusa spesso in sede critica con un'inattualità, addirittura una voluta inattualità. La serrata inserzione dell'elaborazione concettuale in un diretto confronto con la produzione contemporanea dell'amico e, su un piano più ampio e allo stesso tempo più personale, con la *Befindlichkeit* stessa dello scrittore tragico moderno ci suggerisce invece, come altri simili *loci*²⁴, estrema cautela nell'allontanare eccessivamente Hölderlin dalla sua rete contemporanea di letture e di conversazioni, quasi che la sua ricerca poetica fosse tutta orientata al dialogo con gli antichi e alla speranza in interpreti di domani, quasi in spregio del proprio secolo²⁵. Il *close reading* della lettera quale prosecuzione di un dialogo tra sodali e nel segno di una comune e concreta problematica poetologica vuole

²⁴ Penso alla recensione, poco considerata dalla critica, che Hölderlin scrisse per la commedia *Die Heroine oder zarter Sinn und Heldenstärke* (1801) di Siegfried Schmid: un contributo rimasto inedito al tempo che dimostra quanto Hölderlin considerasse la scrittura drammatica inscindibilmente legata alla sua destinazione scenica e si sforzasse – anche in un genere testuale come la recensione e con la palese intenzione di non deludere eccessivamente le aspettative dell'amico pure rispetto a un'opera decisamente mediocre – di tenere assieme il riferimento non normativo agli antichi (Terenzio, in questo caso) e le necessità dei moderni (cfr. *StA* IV: 288-291). Per una contestualizzazione della recensione alla *Heroine* nella parabola intellettuale di Schmid e nel rapporto fra i due amici si veda, felice eccezione nel panorama critico, Elena Polledri: «Das zu nennen, mein Schmidt!» – Siegfried Schmid und die Schweiz. In: Hölderlin und die «künftige Schweiz» (cit. nota 11): 374-395, in part. 386s.

²⁵ Hölderlin esprime a più riprese, *nota bene*, sia la sensazione di trovarsi idealmente più a suo agio nel mondo antico che nel suo tempo, sia prostrazione e delusione per lo scarso riscontro presso i contemporanei. La sottile contraddizione che emerge dalla compresenza dei due stati d'animo è una delle tracce della modernità del pensiero e della poesia di Hölderlin, che vive sì di un appassionato sguardo agli «indispensabili» Greci, della vibrante critica ai *Missstände* del proprio secolo e di potenti tensioni utopiche, ma rimane lontano da ogni elitarismo o esclusivismo da torre d'avorio, sprezzante il presente, come pure dal patetismo del dolente greco giunto in terra fuori tempo massimo o del moderno nato troppo presto su cui hanno sperperato non poche pagine le successive mitografie. Traccia della consapevolezza hölderliniana è in tal senso il noto passaggio della già citata lettera al fratello d'inizio 1799, che non leggo come lamento per un mondo perduto ma come presa di coscienza dell'assoluta eterogeneità del moderno: «O Griechenland, mit deiner Genialität und deiner Frömmigkeit, wo bist du hingekommen? Auch ich mit allem guten Willen, tappe mit meinem Thun und Denken diesen einzigen Menschen in der Welt nur nach, und bin in dem, was ich treibe und sage, oft nur um so ungeschikter und ungereimter, weil ich, wie die Gänse mit platten Füßen im modernen Wasser stehe, und unmächtig zum griechischen Himmel emporflüge» (*StA* VI: 307).

perorare proprio questa ricontestualizzazione e si inserisce in una scia critica particolarmente coltivata dagli studi hölderliniani d'Italia²⁶.

Giungiamo dunque alla sezione più nota della “prima lettera a Böhlendorff”. Se è vero che il destinatario aveva, per consuetudine alla discussione con l'amico, già sufficienti elementi per intendere quale direzione prendessero le osservazioni sul suo *Fernando* e sulla via moderna alla tragedia, ora lo scrivente fa due passi ulteriori, che rende espliciti appena oltre nel testo. La concreta fattura del dramma di Böhlendorff è chiave di accesso al problema complessivo e comune, che riguarda *uns*: «noi», nel rapporto con i Greci. Un ampio «noi» *geschichtsphilosophisch*, che significa noi moderni e in particolare noi tedeschi, almeno da Winckelmann in avanti, e un «noi» più specificamente biografico: la cerchia dei sodali nell'*hic et nunc*. Hölderlin sostiene di essere riuscito, dopo lungo rovello concettuale, a trovare una risposta organica alla questione epocale (*Ich habe lange daran laboriert*). Una risposta che suona paradossale (*es klingt paradox*) ma, si sottintende, non lo è davvero: è anzi proprio quell'«unica via per noi di diventare grandi, anzi, se possibile inimitabili» che Winckelmann sperava di aver indicato nell'«imitazione degli antichi» (con riferimento alla di lui estetica ricorre a mio parere nella lettera a Böhlendorff l'espressione *Die Griechen [...] übertreffen*)²⁷. L'alto *Anspruch* di Hölderlin è quello di rifondare il rapporto con l'antico attraverso una doppia riscrittura del noto postulato del critico di Stendal: da un lato prendendo alla lettera, radicalmente, l'obiettivo dei moderni di diventare «inimitabili»,

²⁶ Penso in particolare ai numerosi lavori di Elena Polledri, in parte già citati, e di Luigi Reitani, che a più riprese ha sottolineato esplicitamente o quale presupposto dell'argomentazione il fatto che «Hölderlin è un uomo del tardo Settecento e la sua scoperta del classico è originata dalla modernità» (così in *La «terra incognita» del romanzo. L'«Hyperion» di Friedrich Hölderlin nelle poetiche del Settecento*. In: *Teoria del romanzo*. A cura di Laura Anna Macor e Federico Vercellone. Milano 2009: 111-118).

²⁷ «Der einzige Weg für uns, groß, ja, wenn es möglich ist, unnachahmlich zu werden, ist die Nachahmung der Alten». *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst* (1755). Cfr. Johann Joachims Winckelmanns kleine Schriften und Briefe. Hrsg. v. Hermann Uhde-Bernays. Leipzig 1925: vol. 1, 60. Szondi fa giustamente notare come il pensiero winckelmanniano riguardi l'arte e non la poesia (va detto che nell'immediato prosiegua Winckelmann, in ogni caso, fa l'esempio di Omero proprio per statuire una permeabilità, e il medesimo autore è citato da Hölderlin) e descrive come già nel saggio homburghiano *Der Gesichtspunct, aus dem wir das Altertum anzusehen haben* Hölderlin “protestasse” contro l'idea stessa dell'imitazione a favore della sua concezione di poesia come “forza vivente”: non contro l'“antico” a favore del “moderno”, dunque, bensì, come poi più esplicitamente nella lettera a Böhlendorff, contro l'astrazione classicista che vede nell'“antico” pura natura, mentre in realtà essa è già risposta a una natura (Szondi: *Überwindung des Klassizismus*, cit. nota 16, 346s.).

dall'altro contestando il presupposto stesso del precetto winckelmanniano dell'«imitazione degli antichi», negando cioè *in toto* una comparabilità fra antichi e moderni e affermando perentoriamente che, dal riconoscere tale incomparabilità, non può che derivare il rifiuto di una poetica che tragga le «regole dell'arte» da un processo di astrazione dell'antico dal suo contesto (*Deßwegen ist auch so gefährlich sich die Kunstregeln einzig und allein von griechischer Vortreflichkeit zu abstrahiren*)²⁸.

Paradossale appare di primo acchito la circostanza – Hölderlin la pone al culmine della sua riflessione – che dall'incommensurabilità delle due sfere antropologico-estetiche, lontane nel tempo ed eterogenee nella loro natura, non discende affatto un abbandono degli antichi da parte dei moderni, come se questi se ne rendessero in virtù di ciò indipendenti. Al contrario: Hölderlin postula una consequenzialità logica che lo spinge ad affermare che, proprio in causa della loro radicale diversità, gli antichi sono «indispensabili» a «noi» moderni (*Deßwegen sind uns die Griechen unentbehrlich*). Ripercorriamo l'argomentazione – non del tutto sistematica e con alcuni spazi vuoti, come si confà al genere testuale e alla consapevolezza di scrivere a un destinatario che saprà riempirli sulla base delle conversazioni pregresse, ma spiccatamente più limpida delle ardue volute dei frammenti poetologici di Homberg e anche delle più sistematiche, successive *Sophokles-Anmerkungen*. Centrale è, come detto, l'idea di una netta opposizione fra antichi e moderni; essa, supportata certo da teorie storico-culturali settecentesche che qui non vengono comunque, per le ragioni appena esposte, richiamate esplicita-

²⁸ Szondi scrive in questo senso che il fondamento della riflessione hölderliniana, quello che gli permette di rimodulare il rapporto tra antichi e moderni oltre il paradigma winckelmanniano dell'imitazione, è «das Problem des Klassizismus, genauer: die Einsicht in dessen Aporie». La pregnante definizione è articolata poi in un altrettanto ficcante sintesi dell'argomentazione del poeta: «Hölderlin geht es darum, sich über jenen Unterschied zwischen griechischer und hesperischer Kunst Klarheit zu verschaffen, als dessen Grund er die Verschiedenheit von griechischer und hesperischer Natur erkennt. Diese Unterscheidung dispensiert ihn vollends von der Nachahmung der Antike, die ihm der Winckelmannsche Klassizismus zur Pflicht gemacht hatte, und läßt ihn zugleich den Grund einsehen, aus dem die Griechen ihm dennoch *unentbehrlich* sind. Hölderlin überwindet den Klassizismus, ohne von der Klassik sich abzuwenden. In dieser Rettung des Griechischen für Hesperien, in der Einsicht, daß die Dichtung der Moderne durch andere Mittel sich wird auszeichnen können als die antike, und in der Erkenntnis, daß auch dem Eigenen gegenüber in der Kunst Freiheit vonnöten sei, besteht der Ideengehalt von Hölderlins erstem Brief an Böhendorff» (Überwindung des Klassizismus, cit. nota 16, 346, 358). Tale sintesi mi pare tuttora insuperata in sede critica per quanto concerne il nucleo poetologico della lettera; Szondi tuttavia non considera la dimensione dialogica della riflessione e i concreti legami di tale nucleo con gli altri temi e aspetti della missiva.

mente, è modulata nella lettera soprattutto su un piano che, da caratteristiche antropologiche, deriva strategie estetiche. Ritroviamo così le opposizioni che in apertura erano servite a Hölderlin per definire il dramma di Böhlendorff una «vera e propria tragedia moderna». Per loro natura, i Greci possedevano caratteristiche innate di ardente tensione entusiastica (*Das Feuer vom Himmel [...] schön[e] Leidenschaft [...] heilige[r] Pathos*): per questo motivo (Omero è qui il riferimento principale), secondo un processo di allontanamento dalla propria natura verso l'elemento estraneo, la loro arte è caratterizzata da limpida e concreta capacità rappresentativa (*Klarheit der Darstellung [...] Geistesgegenwart [...] Darstellungsgabe [...] abendländische Junonische Nüchternheit*). Contrario è il caso dei moderni (*Bei uns ist umgekehrt*): a essi è per converso propria la «sobrietà giunonica» ed è estraneo il «sacro pathos»: nel processo di appropriazione dell'elemento non innato, dunque, essi tenderanno ad acquisire la dimensione entusiastica contraria al loro carattere «nazionale» (*eigen, nationell*). Ciò non significa, si noti bene, che tale *Fremdes* possa essere per così dire recuperato direttamente dai moderni attraverso un'imitazione degli antichi, che tale elemento avevano come *Eigenes* (si tratterebbe di un'astrazione simile a quella di cui sopra, rigettata da Hölderlin). Nella costruzione dialettica hölderliniana, infatti, non sono sovrapponibili l'innato e l'estraneo di antichi *vs.* moderni: l'opposizione tra i due elementi è infatti complicata (al di là della distanza storica) dal suo disporsi su una struttura dinamica. Questa prevede non solo la necessità dell'appropriazione dell'estraneo (*so wahrhaft das fremde sich anzueignen*) bensì (pare di capire: successivamente) anche la riacquisizione dell'elemento proprio (*das eigene muß so gut gelernt seyn wie das Fremde*). Con tale apprensione si indica il passo più difficile di un utilizzo libero della propria caratteristica già naturale (non innato, ma volontariamente perseguito: *der freie Gebrauch des Eigenen* di cui sopra) – i Greci stessi, pare di intendere, hanno mancato una piena realizzazione di questa sorta di ritorno sentimentale, dialettico alla propria natura²⁹. Per i moderni si dice, in questo senso, che sarà quasi impossibile superare i Greci nell'elemento «giunonico» della sobrietà (*Nur werden wir ihnen*

²⁹ La questione è presente tra le righe della lettera in oggetto; come noto essa troverà più manifesta espressione nel concetto di *Kunstfehler* dell'arte greca che, con la sua traduzione di Sofocle, Hölderlin avrebbe sanato, recuperando l'elemento “orientale” e rendendo così più “vivo” l'effetto sul pubblico: «Ich hoffe, die griechische Kunst, die uns fremd ist, durch Nationalkonvenienz und Fehler, mit denen sie sich immer herum beholfen hat, dadurch lebendiger, als gewöhnlich dem Publikum darzustellen, daß ich das Orientalische, das sie verläugnet hat, mehr heraushebe, und ihren Kunstfehler, wo er vorkommt, verbessere (A Wilmans, 28 settembre 1803, *StA* VI: 434). Si confronti ciò con la potente immagine lirica del *Versäumnis* greco disegnata nel frammento dello “Homburger Folio-

gerade in unserm Eigenen, Nationellen nicht nachkommen). L'affermazione ha anche una precisa ricaduta sul piano del giudizio relativo al dramma dell'amico Böhlerdorff, che Hölderlin non ha affatto perso di vista in questo punto della lettera. Appena sopra aveva lodato la sua capacità, da moderno, di non perdere la dimensione "estranea" acquisita nell'atto creativo (*Wärme*) e di recuperare al contempo la "propria" (*Präzision*), grazie alla versatilità dello spirito (*Gelenksamkeit, Elastizität*): aveva dunque lusingato non poco Böhlerdorff, attribuendogli la capacità almeno parziale di un libero utilizzo del "proprio".

Perché dunque i Greci sono «indispensabili» ai Tedeschi, gli antichi ai moderni? In comune hanno soltanto, scrive Hölderlin immediatamente prima di statuire tale necessità, la «relazione vivente» e il «destino» (*lebendige[s] Verhältnis [...] Geschick*). Sui due termini gli studiosi si sono variamente interrogati; il secondo, in particolare, è ambiguo e, per quanto le argomentazioni di Lawrence Ryan a favore di una lettura nel senso di *Schicksal*, appunto, abbiano la loro fondatezza, non è da escludere del tutto la posizione di chi vi vede piuttosto agire la semantica della *Geschicktheit*³⁰. Credo che, prendendo come maggiormente verosimile la prima accezione, la coppia di concetti e in particolare il termine *Geschick* possa indicare esattamente il motivo per il quale gli antichi sono «indispensabili» ai moderni. Data per acquisita l'opposta configurazione delle loro caratteristiche "proprie" ed "estrane" (la cui «relazione vivente», viva, dinamica, comunque li accomuna), Hölderlin ravvede un eguale percorso, un «destino» comune nel corso della *Bildung* di ciascuna delle due culture/arti. In altri termini, il processo di for-

heft" ... *Meinest du es solle geben...*: «Nemlich sie wollten stiften / Ein Reich der Kunst. Dabei ward aber / Das Vaterländische von ihnen / Versäumt und erbärmlich gieng / Das Griechenland, das schönste, zu Grunde» (*StA II*: 228, edito qui nel gruppo degli *Hymnische Entwürfe*). Si può interpretare tale fatale omissione proprio sulla scorta delle riflessioni svolte in sede epistolare: avendo mancato dopo la riuscita acquisizione dell'"estraneo" il recupero del "proprio" (qui in tale accezione: *vaterländisch*), il "regno dell'arte" non si è realizzato e la Grecia è andata incontro alla rovina.

³⁰ Sopra ho utilizzato la convincente resa di Gianni Bertocchini (vd. in apertura di questo stesso volume). Andreina Lavagetto, la cui traduzione delle lettere per il secondo volume dei "Meridiani Mondadori" in preparazione per la cura di Luigi Reitani è stata gentilmente messa a disposizione dei partecipanti alla conferenza di Udine, utilizza invece, con piena legittimità, i termini "vivezza delle proporzioni" e "abilità". Szondi dà come plausibile una lettura di *Geschick* come, riferito all'artista/poeta, «Geschick seiner Hände, seine Fähigkeit, die Töne zu ordnen» (*Überwindung des Klassizismus*, cit. nota 16, 366) – dunque come categoria poetologica tanto quanto quella della «relazione vivente». Ryan propende come detto per l'accezione «Schicksal» (*Hölderlins Briefe an Böhlerdorff*, cit. nota 16, 263).

mazione segue una simile dinamica “proprio” – “estraneo” – “proprio”, pure nella diversità di che cosa sia, in e per ciascuna cultura/arte, il “proprio” e l’“estraneo”. Il «destino» dell’arte greca – il suo processo di uscita dal proprio, acquisizione dell’estraneo e (non pienamente compiuto) ritorno in piena libertà al proprio – è in tal senso indispensabile riferimento dei moderni, nei sui raggiungimenti (utili fra l’altro perché danno testimonianza del “proprio” acquisito da altri come “estraneo” e sono perciò base di apprendimento per i moderni: *Aber das eigene muß so gut gelernt seyn, wie das Fremde*) come nelle sue mancanze.

Al punto di massima tensione argomentativa, senza soluzione di continuità – proprio perché non c’è per Hölderlin quello scarto che invece molti suoi lettori hanno intravisto –, il poeta torna a discutere esplicitamente il *Fernando* di Böhlendorff: le considerazioni sulla “paradossale” rimodulazione del rapporto tra antichi e moderni, che la lettura del dramma ha ispirato, si era aperta con l’affermazione *Wir lernen nichts schwerer als das Nationale frei gebrauchen* ed è giunta a una sorta di *quod erat demonstrandum*: impariamo dagli «indispensabili» Greci il «destino» di doverci riappropriare dell’elemento proprio, e non potremo che rimanere dietro di essi, che lo hanno acquisito come estraneo (*weil, wie gesagt, der freie Gebrauch des Eigenen das schwerste ist*). Nel caso di Böhlendorff – Hölderlin rimane sul piano di un sostanziale elogio del dramma dell’amico che, come accennato, è anche un modo per autoconfermarsi nei propri intendimenti – uno dei pregi del difficile lavoro moderno sulla tragedia è il fatto di essersi risolti per una trattazione «più epica» (*[Du hast] das Drama epischer behandelt*). Automatico è per lo studioso hölderliniano veder riaffiorare nel termine “epico” la poetologia homburghiana dell’“alternanza dei toni” ingenuo, eroico e ideale e ripensare alle complesse formalizzazioni teoriche sul *Wechsel der Töne* nella poesia lirica, epica e drammatica – ben note, per altro, a Böhlendorff, col che di nuovo si spiega il riferimento del tutto incidentale, come a una terminologia di comune comprensione fra amici. Interessante è certamente ai nostri occhi il fatto che per Hölderlin la maggiore “epicità” rispetto al dramma antico qualifica il *Fernando* di Böhlendorff come, lo abbiamo già accennato, *eine ächte moderne Tragödie*. Per circostanziare ulteriormente tale giudizio Hölderlin pare spostare l’asse del suo discorso, andando a discutere un aspetto che di primo acchito sembra più strettamente tematico rispetto alle precedenti considerazioni. Di nuovo nel segno di una contrapposizione di antico e moderno, sono infatti di seguito richiamati usi presuntivamente opposti nelle pratiche funerarie – cremazione per gli antichi *vs.* inumazione in bara per i moderni – quali immagini di un diverso approccio alla morte come momento tragico per eccellenza. Il prosieguo della riflessione, in cui Hölderlin

discute aspetti drammaturgici e/o teatrali relativi alle strategie di rappresentazione della morte e all'effetto sul pubblico, suggerisce che l'attenzione sia qui rivolta alla dimensione estetica più che culturale (compare a traccia di ciò, ed è caso rarissimo in Hölderlin, la coppia di eredità aristotelica *Furcht und Mitleiden*)³¹.

Credo sia possibile seguire l'argomentazione nel segno della continuità rispetto alle precedenti riflessioni su "proprio" ed "estraneo" e sul «destino»: si mostra qui da un lato come Böhlendorff abbia consapevolmente abbandonato una procedura imitativa, scegliendo di rappresentare quel *tieferes Schicksaal* che caratterizza il moderno, e mantenuto comunque presente l'antico secondo la medesima dinamica esposta sopra. Nella radicale differenza si mostra ancora una volta come, per quanto ciascuno muoia secondo il proprio «destino»³², comune alla poesia antica come a quella moderna sia il percorso, la dinamica poetologica, qui segnata dalla strategia di rappresentazione (*Darstellung*) con l'occhio alla *Wirkung* sul lettore/spettatore. L'esempio specifico e la successiva citazione di versi dal *Fernando*, con cui si chiude la sezione "poetologica" della lettera, non fanno che riaffermare nella prassi il precedente *plaidoyer* per la concreta e sperimentale ricerca di una modalità rappresentativa moderna, consapevole dell'antico e della sua "indispensabilità", ma contraria allo *Abstrahiren* di regole poetiche dalle *autoritates*, alla maniera classicista.

Prima di passare a temi più legati alle vicende biografiche, Hölderlin rassicura l'amico che la loro conversazione sull'arte e la poesia non termina qui: gli promette di approfondire il suo dramma, di studiarlo (*Ich will aber Deinen Fernando erst recht studiren*) e soggiunge – con riferimento, a mio parere, alla «psiche tra amici» – che non considererà mai tale conversazione conclusa (*In keinem Falle genug!*). Non di una superficiale lettura, che supporterebbe l'ipotesi della secondaria importanza del dramma di Böhlendorff per le riflessioni hölderliniane, mi pare rendano traccia queste parole; piuttosto, del confidare in un destino comune (già espresso all'inizio della lettera: *Wir haben ein Schicksaal. Gebet es mit dem einen vorwärts, so wird auch der andere nicht liegen bleiben*) e della possibilità di restare in dialogo con chi è lontano, leggendo i suoi testi e scambiandosi lettere. Non sappiamo se Hölderlin abbia mai ripreso in mano la penna per scrivere ancora all'amico, come ipotizza

³¹ Altre tracce lessicali sono, secondo parte della critica, rinvenibili nelle *Sophokles-Anmerkungen* – i termini che potrebbero rimandare ad Aristotele sono in ogni caso inseriti in una interpretazione del tragico e della tragedia distanti dalla *Poetica*. Su un piano generale, le argomentazioni delle *Sophokles-Anmerkungen* sono per molti aspetti i testi più chiaramente affini alle riflessioni teoriche esposte in entrambe le lettere a Böhlendorff.

³² In questi passaggi il termine è però sempre *Schicksaal*.

qui, e rendergli conto d'ulteriori considerazioni sul *Fernando* (*und dann vielleicht Dir etwas interessanteres davon sagen*): la “seconda lettera a Böhlendorff”, come detto successiva al soggiorno in Francia, non conterrà accenni al dramma, di altre missive non abbiamo traccia. In questo senso l'espressione *In keinem Falle genug!* non suona dissimile dal celebre *Nächstens mehr* che chiudeva l'ultima lettera di *Hyperion* – non da ultimo per questa reminiscenza l'espressione pare a posteriori fungere perfettamente da passaggio alla seconda parte della lettera, in cui predominano lo sguardo alla propria condizione esistenziale di uomo e di poeta, l'insoddisfazione per il presente e l'incertezza sul futuro, in continua (spiccatamente “hyperioniana”!) oscillazione tra speranza e *dejection*.

Von mir selber: con queste parole Hölderlin annuncia all'amico di volergli raccontare di sé solo in una lettera successiva – molto in ogni caso è detto già nelle righe immediatamente seguenti, la premura di rimandare ai mesi a venire un resoconto più ampio è verosimilmente dovuta proprio all'insicurezza sull'esito che avrà la non facile decisione, di cui subito Hölderlin fa menzione a Böhlendorff, di abbandonare le terre di lingua tedesca per assumere l'incarico di precettore presso il console Meyer a Bordeaux ([...], *wohin ich als Hauslehrer und Privatprediger in einem deutsch evangelischen Hause nächste Woche abreise*). Il Nostro appare tanto spaesato da un punto di vista topografico (la città sulla Garonna è solo relativamente nella *Nachbarschaft Deines Spaniens*, distando oltre duecento chilometri dal paese in cui si svolge il *Fernando*, e Hölderlin può godersi sì lo *Anblik des Meeres*, ma certo non sotto la *Sonne der Provence*) quanto turbato sul piano emotivo. Un turbamento misto di eccitazione e di timore, di attesa e di trepidazione: la prospettiva di trovarsi nel paese della rivoluzione lo spinge a lasciarsi la testa prima del necessario, quasi a premunirsi dal proprio entusiasmo (*Ich werde den Kopf ziemlich beisammen halten müssen, in Frankreich, in Paris*); d'altro canto pregusta come detto nuove esperienze, in un mondo che immagina “mediterraneo” e “meridionale”³³, ed esprime a chiare lettere la gioia dello *Aufbruch* (*O Freund! die Welt liegt heller vor mir, als sonst, und ernster*).

Il fluttuare fra entusiasmo e apprensione di fronte al nuovo e ignoto colora anche l'ampia e per certi versi inaspettata digressione che segue direttamente, un intero capoverso aperto dalle parole appena citate sul mondo

³³ Si può intravedere già nelle aspettative hölderliniane, al di là delle inesattezze geografiche, il presupposto di quanto scriverà allo stesso Böhlendorff un anno dopo: nella lettera dell'autunno 1802, in cui ritorna per altro l'immagine del “fuoco del cielo”, Hölderlin costruisce a posteriori un inverosimile quanto liricamente potente parallelo fra gli uomini, il clima e la natura della Francia sudoccidentale e il mondo ellenico antico (*StA* VI: 432).

che gli si mostra «più chiaro e più serio». La condizione dell'animo in quel tardo autunno prima della partenza è avvicinata, con tono che si fa lirico³⁴, al momento estivo del temporale, in particolare al lampo che squarcia le nuvole. Prima una citazione da Goethe – tratta con alcune variazioni dai primi versi di *Grenzen der Menschheit* –, poi parole di Hölderlin medesimo leggono l'evento atmosferico come segno divino: quello benedicente dell'«antico padre santo» nella celebre poesia goethiana³⁵, il segno «eletto» fra tutte le manifestazioni panteistiche del divino agli occhi del Nostro (*das über uns ist und um uns ist*). Subito si accosta all'immagine armoniosa e in ultima analisi consolatoria, però, lo sgomento: Hölderlin ricorda di avere in passato potuto godere di tali, variati momenti epifanici; ora invece, nella prevalenza del lampo su tutte le altre manifestazioni, sente avvicinarsi il pericolo insito nel contatto con gli Dei (*jetzt fürcht'ich, daß es mir nicht geh' am Ende, wie dem alten Tantalus, dem mehr von Göttern ward, als er verdauen konnte*)³⁶. Un rischio, prosegue al paragrafo successivo, che va comunque corso, poiché non c'è strada sicura, non c'è scampo alla morte, e sarebbe da empi e da folli pensarlo (*gottlos [...] und rasend*).

I riferimenti intertestuali (Goethe) e mitologici (Tantalo) come pure il lessico appena riportato rendono evidente che, dalla questione biografica dell'allontanamento dalla patria verso un futuro incerto, siamo ampiamente pervenuti a una dimensione che riguarda Hölderlin come poeta – anzi: tale aspetto, che è sempre rimasto presente nella riflessione sui giorni francesi a venire, si fa ora preponderante. La via eccentrica che egli sta prendendo, oltre a rendere in prospettiva più disagiata il dialogo con gli amici (che

³⁴ Già Beck notava il «mächtige[r] Aufschwung des Tones» a partire da *O Freund!* e segnalava che già dal capoverso precedente si era preparato tale cambiamento di registro (*SLA VI*: 1078) – ciò corrisponde, pur nella diversità d'interpretazione, alla nostra divisione fra una prima parte riflessiva, centrata sul *Fernando*, e una seconda più emotiva, centrata sulla prospettiva del viaggio in Francia; entrambe, in ogni caso, fanno appello al dialogo con l'amico e riguardano in ultima analisi lo Hölderlin poeta oltre che uomo.

³⁵ Hölderlin scrive tra virgolette e senza divisione in versi «der alte heilige Vater mit gelassener Hand aus röthlichen Wolken seegnende Blize schüttelt». Il testo goethiano si apre così: «Wenn der uralte / Heilige Vater / Mit gelassener Hand / Aus rollenden Wolken / Segnende Blitze / Über die Erde sä't [...]» («Quando il primigenio / padre celeste / con mano calma / da nubi tonanti / sparge sulla terra / lampi benedicienti [...]). Per il testo di Goethe e la traduzione di Mario Specchio si veda Johann Wolfgang Goethe: *Tutte le poesie*. Edizione diretta da Roberto Ferzonani con la collaborazione di Enrico Ganni. Prefazione di R.F. Milano 2001⁴: 632s.

³⁶ Jochen Schmidt fa notare che anche in *Wie wenn am Feiertage* il mito di Tantalo è accostato al pericolo cui va incontro il poeta nella sua opera di mediazione fra divino e umano (*DKA III*: 914).

infatti è stato ampiamente esaltato nella prima sezione e che, per rassicurare il sodale come pure se stesso, Hölderlin ha garantito non s'interromperà comunque), ridisegna la sua posizione di poeta. Al tremendo pericolo, in ultima analisi autodistruttivo, cui si sente esposto nel contatto col divino, si aggiunge il doloroso abbandono della sua terra, della sua lingua, del suo pubblico. Prostrazione e risentimento si uniscono: l'addio ha i toni di un esilio senza ritorno (*Ich bin jetzt voll Abschieds [vielleicht auf immer]*), il distacco dalla patria non provoca già un tradizionale pianto nostalgico, bensì le amare lacrime di chi si sente misconosciuto e respinto (*Ich habe lange nicht geweint. Aber es hat mich bittere Thränen gekostet, da ich mich entschloß, mein Vaterland noch jetzt zu verlassen*). L'amore per la terra natia e la delusione del fuggiasco per l'incomprensione dei connazionali si integrano in questo congedo (*Denn was hab' ich lieberes auf der Welt? Aber sie können mich nicht brauchen*) – congedo che culmina nell'affermazione di un'inflessa appartenenza, per volontà e per necessità, al consesso che pure non vuole ascoltarlo (*Deutsch will und muß ich übrigens bleiben*).

Come noto, la costellazione semantica che comprende i termini *Deutsch*, *Deutschland* e *Vaterland* è spiccatamente centrale nella tarda produzione lirica di Hölderlin³⁷; in questa sede epistolare essa emerge, a fine 1801 e nel momento di varcare per la prima volta i confini linguistico-culturali tedeschi, nella sua rifrazione sulla condizione del poeta e sulla sua necessità, emozionale e materiale, di un pubblico/comunità. Una frase concessiva rafforza con un'immagine esotica il concetto centrale: anche se i bisogni del cuore o della sussistenza lo spingessero a Tahiti, scrive Hölderlin, nondimeno rimarrebbe – dovrebbe e vorrebbe rimanere – tedesco (*und wenn mich die Herzens – und die Nahrungsnoth nach Otaheiti triebe*). La curiosa *exaggeratio* porta all'estremo, come tipico, la scelta di recarsi nell'assai meno esotica Francia, suggerendo peraltro che, con l'accettazione dell'incarico a Bordeaux, Hölderlin non ha solo cercato ancora una volta quel modesto sostegno materiale che da anni lo preserva dall'entrata attiva nel clero, come vorrebbe invece la madre (*Nahrungsnoth*), ma anche sperato di sanare ferite sentimentali ed esistenziali che da tempo lo tengono sull'orlo del crollo (*Herzensnoth*).

Proprio al ritorno dalla Francia, il già precario equilibrio si romperà, la “seconda lettera a Böhlendorff” recherà già alcune tracce della sensazione di aver varcato il punto di non ritorno. Nella nostra missiva, invece, la chiusa si ferma un attimo prima di dar voce a vera disperazione e torna sul tono

³⁷ Si veda almeno Anke Bennholdt-Thomsen; Alfredo Guzzoni: *Analecta hölderliniana II. Die Aufgabe des Vaterlands*. Würzburg 2004.

consolatorio e amicale d'apertura. Centrale è mantenere salda la rete di sodali che, Hölderlin mi pare fortemente auspicarlo, è anche un rifugio dalle incertezze e lacerazioni che la vita sta presentando. *Griüße unsern Morbek*, si apre l'ultimo capoverso, chiedendo notizie del già citato Muhrbeck, poco oltre il tono è quasi apprensivo (*Wo wirst Du künftig bleiben, mein Böhlendorff?*), tanto il rimanere in contatto è vitale (*Schreibe mir auch Deine Adresse*). Un breve accenno a passate incomprendimenti, che lo scrivente imputa a sé come forma d'ingratitude e spiega sulla base di un proprio travisamento (*Verzeiht mir den Undank. Ich hatte euch erkannt, ich sah euch, aber doch durch eine gelbe Brille*), non fa che potenziare l'afflato dell'*explicit*. La lettera si chiude, come si era aperta, nel segno della reciproca appartenenza e dell'ideale compresenza dei sodali (*Mein theurer Böhlendorff / Deine Gegenwart / Dein H.*) – nel segno della *Psyche unter Freunden*.

3. «*Neue Ideen*» – per il teatro moderno

In conclusione, ripercorsa la lettera nella sua interezza e con l'occhio all'inserimento delle note riflessioni poetologiche nel “dialogo” con Böhlendorff, col suo dramma *Fernando* e con la comune sperimentazione verso una rimodulazione del rapporto fra antichi e moderni, ci si può chiedere se la tentata riconsiderazione della “paradosale” estraneità e “indispensabile” occorrenza dei Greci nell'*hic et nunc* estetico di inizio Ottocento da tale prospettiva apra ulteriori percorsi di analisi e ricostruzioni storico-culturali, utili a integrare l'ampia letteratura sulla fase “tarda” della scrittura hölderliniana e sul contesto intellettuale nel quale essa si muove. In che misura, per usare termini hölderliniani, siamo qui di fronte a «nuove idee», che trovano particolare chiarezza se espresse nella forma “dialogica” e “vivente” della lettera?³⁸

Se è vero, come s'è tentato di dimostrare, che Hölderlin costruisce assai concretamente la sua argomentazione a partire dal *Künstlerdrama* contemporaneo dell'amico, che tiene presente idealmente, nella riflessione su quella *echte moderne Tragödie*, i propri tentativi nella medesima direzione, e che non manca di toccare aspetti specificamente drammaturgico-scenici, quali l'ef-

³⁸ «Wir sprachen nicht immer accordierend miteinander, aber wir waren uns einig, daß neue Ideen am deutlichsten in der Briefform dargestellt werden können». Lettera a Immanuel Niethammer, 24 febbraio 1796 (*SLA* VI: 203). Qui – il dialogo riportato è con Schelling – Hölderlin intende la forma epistolare specificamente come genere della saggistica (à la Schiller dei *Briefe über die ästhetische Erziehung*...). Nondimeno, il passaggio appare significativo anche per le lettere “private”, specie per quelle di portata poetologica come la “prima lettera a Böhlendorff”.

fetto sul pubblico e le forme di rappresentazione della morte, credo che sia in particolare il teatro tragico a costituire il centro del progetto culturale moderno qui immaginato da Hölderlin. Se infatti, notoriamente, la questione di un rapporto anticlassicistico con l'antico e della rinnovata dinamica fra "proprio" ed "estraneo" investe integralmente la produzione hölderliniana dei primi anni dell'Ottocento, dalla riflessione teorica alla scrittura lirica (dei brevi "canti della notte" come dei sontuosi inni, delle rielaborazioni tarde come dei fascinosi frammenti) alla traduzione dal greco di Pindaro e di Sofocle, e se dunque una lunga ed eterogenea tradizione critica ha saputo declinare con perizia le possibili giunture fra le affermazioni inusitatamente perentorie della "prima lettera a Böhlendorff" e tali svariati aspetti dello Hölderlin tardo, credo che con minore sforzo d'astrazione questa missiva ci parli in primo luogo del lungo rovello hölderliniano attorno a una tragedia moderna, i cui maggiori punti di emersione sono il progetto su Empedocle, abbandonato proprio in chiusura di Settecento, e le traduzioni trasformative dell'*Edipo Re* e dell'*Antigone* di Sofocle, pubblicate con le rispettive *Anmerkungen* nel 1804.

La "prima lettera a Böhlendorff", come altri brevi testi meno frequentati dalla critica, si pone al centro di un periodo in cui – a mio parere senza netta soluzione di continuità sul piano della prassi, se non della teoria – l'indubbia crisi in cui si è arenato il *Trauerspiel* sul filosofo-poeta agrigentino è l'*humus* sperimentale in cui si formano le strategie di lavoro su Sofocle. Nell'uno come nell'altro caso Hölderlin ha in mente testi tragici la cui ultima destinazione è la scena teatrale coeva – e non dunque *Lesedramen* –, testi moderni in cui, con strategie di volta in volta differenti, l'«indispensabile» antico funge da luogo di sperimentazione del moderno, non da modello imitativo. Sul piano tematico, strutturale, linguistico i testi teatrali che scaturiscono dalla fucina greco-tedesca hölderliniana – nei vari tentativi dell'*Empedocle* rimasti allo stato di frammento – rispondono al ripensamento del classicismo che, balenato già nel frammento *Der Gesichtspunct, aus dem wir das Altertum anzusehen haben*, trova pregnante espressione nella "prima lettera a Böhlendorff"; di tutto questo recheranno traccia le successive *Sophokles-Anmerkungen*. Si tratta del progetto "paradossale" di un teatro moderno che si emancipa dalla mimesi dell'antico, dall'astrazione di regole poetiche sulla base di una mera imitazione, non già con l'abbandono dell'antico medesimo ma, al contrario, con una sperimentazione moderna a diretto contatto con gli «indispensabili» Greci. Esempio ne sono le traduzioni/trasformazioni/interpretazioni hölderliniane di *Edipo Re* e *Antigone*, estratte a forza, linguisticamente e concettualmente, dall'incontro e scontro di *Fremdes* e *Eigenes*: incompresa a inizio Ottocento, esse hanno alimentato il teatro novecentesco

e risuonano sulle scene odierne quali versioni in lingua tedesca più rappresentate in assoluto del canone attico³⁹. In tale perdurante fortuna delle *Sophokles-Übersetzungen*, riscritture di un poeta moderno per il teatro moderno di tragedie antiche, che sono state e vengono tuttora adattate in forma intertestuale, interculturale e intermediale all'estetica del teatro contemporaneo, possiamo oggi rintracciare il senso dell'apparente "paradosso" di cui Hölderlin scriveva a Böhlendorff. Con la sua rimodulazione sperimentale del rapporto fra antico e moderno nella (ri)scrittura tragica, Hölderlin ha fondato negli anni centrali della *Goethezeit* la possibilità di una *echte moderne Tragödie* e consegnato al suo, al nostro tempo il difficile e necessario cimento del *freie[r] Gebrauch des Eigenen*.

³⁹ Sul tema, che ho in passato affrontato in singoli studi su esempi specifici, è in uscita nel 2017 una monografia in tedesco che ripercorre gli oltre due secoli di produzione, ricezione e trasformazione dei testi drammatici di Hölderlin fra pagina e scena; a tale lavoro debbo rimandare per approfondimenti. Per una prima problematizzazione delle questioni di fondo in lingua italiana si veda il mio saggio: Antico, moderno, futuro. Fondamenti e prospettive del teatro di Hölderlin. In: «Humanitas» 67.2012/1: 93-100 (= Friedrich Hölderlin: Pensiero e poesia. A cura di Elena Polledri).