

UNIVERSITÀ degli STUDI di NAPOLI

«L'ORIENTALE»

Facoltà di «Lettere e Filosofia»

Corso di laurea in «Lingue, Lettere e Culture Compare»

**Il Sacrificio di Diotima: un'*Anima Bella* nell'*Iperione* di
Friedrich Hölderlin**

Relatore:

Ch. mo prof. Giampiero Moretti

Laureanda:

Lorena Jessica Alfieri

a.a. 2011-2012

INDICE

INTRODUZIONE

... ciò che resta lo fondano i Poeti

CAPITOLO PRIMO

IPERIONE: STORIA DI CONFLITTO E RICONGIUNGIMENTO

1.1 L'Opera

1.2 Diotima, l'*Unica*

CAPITOLO SECONDO

ANIME BELLE A CONFRONTO

2.1 contributo di *Grazia e Dignità* di Friedrich Schiller

2.2 Goethe e le *Confessioni di un'Anima Bella*

CAPITOLO TERZO

LA NECESSITA' DEL SACRIFICIO

3.1 Diotima: amore nella separazione

3.2 Empedocle, il Poeta: sacra mediazione per un *altro inizio*

CONCLUSIONE

Essere Poeti malgrado

BIBLIOGRAFIA

OPERE DI CARATTERE GENERALE E OPERE CITATE

INTRODUZIONE

... ciò che resta lo fondano i poeti

Il poeta nomina gli dèi e nomina tutte le cose in ciò che esse sono. Questo nominare non consiste nel fatto che qualcosa di già noto prima verrebbe soltanto provvisto di un nome, ma, invece, quando il poeta dice la parola essenziale, l'ente riceve solo allora, attraverso questo nominare, la nomina a essere ciò che è. Così viene conosciuto in quanto ente. La poesia è istituzione in parola (*worthaft*) dell'essere.¹

Nominare, fondare, svelare, chiamare: in troppi modi si è cercato di attribuire una definizione concreta all'attività del poetare. Cosa il Poeta nomini, fondi, sveli o chiami; perché lo faccia e in che modo: sono questioni, queste, di cui tale ricerca, con l'aiuto di una passione che ne ha favorito una forse troppo alta aspirazione, propone di intravedere l'ombra di una risposta. Ma la sagoma di un'ombra resta pur sempre sfuggente ed eterea: forse non c'è modo di darle materia; forse per noi comunissimi mortali è solo questo che, al massimo, può essere offerto. Ma qualcuno c'è – o perlomeno c'è stato – a cui il superamento del confine è stato concesso: ma è stato un premio doloroso, la maschera beffarda di un tragico sacrificio.

Friedrich Hölderlin (1770-1843) e la sua tragica esperienza – privata oltre che artistica – ci offrono, pensiamo, l'aiuto più prezioso rispetto a questa questione: saranno anche altre le personalità chiamate in causa; ma è il Poeta ad essere protagonista, basso continuo dell'incerta melodia di cui cerchiamo di identificare le note, seppur consapevoli del certo fallimento.

Forse, tra tutti gli studiosi che si sono occupati di Hölderlin, è stato Martin Heidegger (1889-1976) che ne ha più fortemente sperimentato il *sentimento*: il filosofo, folgorato dall'incontro con la Poesia del Poeta, ha pensato di aver finalmente scovato ciò per cui da sempre, fino a quel momento e nella maniera sbagliata (questa la conclusione a cui lui stesso finì per giungere) l'intero suo pensiero aveva ansimato. Ne derivò la cosiddetta svolta di pensiero, segnata dall'uscita della *Lettera sull'Umanismo* (1947): è nella parola – certo non quella del mero linguaggio comunicativo – che l'essere può scoprirsi celato e, solo nel giusto attimo, essere presagito. Ma grazie a chi? A chi appartiene questa parola e come possiamo *sentirla*?

¹ M. Heidegger, *La poesia di Hölderlin*, Milano, Adelphi 1988, p. 50.

È lo stesso Hölderlin a parlare di *fondamento* nel suo *Andenken*: è l'immagine di una Poesia capace di costituire il fondamento di ciò che permane, di ciò che appartiene all'essere, di ciò che è verità. Ed è proprio *appartenere* la parola chiave: la Parola della Poesia, dice Heidegger, appartiene all'essere che, con la bocca del Poeta, trova voce *semplicemente*. Il linguaggio diviene così, *la casa dell'essere*. Il fondamento è costituito dall'atto stesso del rammemorare: il Poeta, dopo aver tragicamente conosciuto e subito il prosciugamento della sua soggettività, deve necessariamente allontanarsi dal divino oggetto della sua conoscenza: solo separandosi da esso potrà, nel ricordo dell'incontro, chiamare da lontano la verità di cui ha goduto e che adesso *deve* poter desiderare. Ma, come detto, i dolori a cui il Poeta è sottoposto consistono nell'annullamento di se stesso e nella rinuncia della sacra verità anche solo per un attimo conquistata.²

Lo sforzo del Poeta, il suo sacrificio, consiste nel conquistare, per sé e il suo popolo, quello spazio originario in cui, essere e ente, universale e particolare, si trovavano in un'unica, armoniosa e stabile unità: il linguaggio poetico è quello spazio.

Ne deriva un'importante opposizione all'etica kantiana che, da parte sua, non ha fatto altro che contribuire alla disgregazione di un uomo già di per sé sufficientemente frammentato. Ma l'unità dapprima si presenta fuggevolmente: come un sentimento universale che si accende ad intermittenza (quello che in questo lavoro è stato identificato con l'esperienza amorosa³) l'essere prende parola in isolati attimi precari: *Come al giorno di festa* ce ne offre l'immagine.

La fine di ognuno di questi *sacri istanti* alimenta l'amore e la tensione verso il Divino di cui si è fatta esperienza: Hölderlin, nella sua affannosa ricerca della patria dialetticamente ottenuta e subito riperduta, trovò sollievo nell'immagine di una Grecia che lo accolse in quanto fonte di pura, antica ed eterna Bellezza. Il viaggio di Iperione, in questo senso, si fa metafora della peregrinazione sofferta dal Poeta, scelto ma, per necessità, subito abbandonato.

Ma, ad un tratto, l'esistenza di Hölderlin si imbatté in quella che senza dubbio deve essere considerata la più emblematica ed enigmatica esperienza del Poeta (o di quello che di lui era rimasto): la lunga ed inquietante follia. Coerentemente con la riflessione che stiamo conducendo, interpreteremo la follia di Hölderlin come la perdita di identità: la separazione, il contrasto tra soggetto e oggetto, l'accoglienza subito seguita dall'abbandono, sono dolori da

² Si rimanda all'approfondimento di tale questione offerto nel Capitolo Quarto di questo lavoro: nell'Introduzione se ne propone solo un'accennata anticipazione.

³ Cfr. F. Hölderlin, *Iperione*, traduzione e cura di Giovanni V. Amoretti, Milano, Feltrinelli 2009, p. 76: «Che cosa è tutto quello che, nei millenni, gli uomini hanno compiuto e pensato di fronte a un solo istante d'amore? Ed è anche quanto di più perfetto, di più divino esista in natura! Là conducono tutti i gradini, sulla soglia della vita. Di là veniamo, colà andiamo!».

cui il Poeta fu, allora, finalmente assolto. Il dialettico tormento si vide concluso; in termini heideggeriani: l'essere aveva finalmente e definitivamente accolto il Poeta in patria. Da questa totalizzante ed unificante esperienza si innalza una casa in cui si parla il linguaggio proprio dell'essere: quello che si esprime, soprattutto, nelle ultime poesie della follia.

Ma prima di rivolgersi all'esperienza esistenziale del Poeta, quella a cui è stato dedicato ampio spazio nella parte conclusiva di questo lavoro, ci sono state due stazioni presso cui il nostro treno non ha proprio potuto evitare di fermarsi: Diotima ed Empedocle, le quali pensiamo essere ben altro che semplici figure letterarie; le cui *Bellezze* riflettono, ancora secondo il nostro pensiero, la luce del padre Poeta che, sempre più accecante, finì per tramutarsi nella più profonda e vera oscurità.

Diotima, come è chiaro sin dal nostro titolo, è stata certamente il primo e più importante punto di riferimento: è sempre *unità* la parola che viene in mente. Proprio come il Poeta giunge – prima *amando* sporadicamente, poi eternamente – nello spazio originario in cui universale ed individuale si trovano a colloquiare semplicemente ed armoniosamente, Diotima si presenta come testimonianza di quello spazio antico e unitario nel nostro tempo moderno e frammentario: figlia della divina Natura, anima in cui soggettivo ed oggettivo si presentano sotto forma di un amalgama perfetto, Diotima offre ad Iperione la speranza di vivere in quello spazio sacro.

La riflessione condotta in questa sede intorno alla protagonista femminile del romanzo di Hölderlin è sbocciata in una nuova possibile lettura interpretativa. La strada che ci si è schiusa ha fatto in modo che la nostra attenzione si focalizzasse su *Grazia e dignità* (1793), saggio in cui Friedrich Schiller (1759-1805) ci presenta il suo ideale di *Anima Bella*. Ancora una volta e anche per Schiller, è *unità* la parola chiave: la Bellezza dell'anima è il frutto della perfetta coincidenza di volontà e legge morale, dove libertà e necessità, soggetto e oggetto, uomo e Natura convivono pacificamente all'insegna, appunto, della più luminosa Bellezza. Ancora riprendendo *Sulla Poesia Ingenua e Sentimentale* (1795-1796) di Schiller e usando più o meno le sue stesse preziose parole: Diotima è la pura e antica eccezione nella corrotta e malata modernità, essa appartiene agli ingenui, in lei non vi è alcun sentimento nostalgico: in lei l'appartenenza non si è mai interrotta. Ingenuità è appartenenza all'origine, perfezione interiore, Bellezza: la Bellezza è degli antichi.

Spontaneamente appare evidente il possibile accostamento della figura di Diotima a quella del Poeta: entrambe portatrici dell'antico messaggio divino di unità ed armonia. Ma se la prima nasce e muore figlia dell'ingenuità, il secondo nasce come sentimentale: il Poeta desidera il ritorno in patria dopo averlo sperimentato e sentito, ma, alla fine della sua

tormentata esistenza, egli morirà ingenuo, come visto, a scapito della sua identità. L'altro elemento che accomuna queste due immagini è la morte: proprio nel modo in cui il Poeta muore come soggetto dopo essere stato definitivamente accolto perché i tempi per lui erano già maturi, Diotima muore perché solo lei, nel romanzo, è sempre stata pronta: la sua anima è rimasta Bella sempre, la madre non la ha mai abbandonata. E pur di scongiurare il rischio della minima contaminazione Diotima è chiamata all'origine anche con il corpo: dopo aver sperimentato l'amore per Iperione, dopo che la sua Bellezza ha rischiato di essere violata invece di restare, come deve essere, solo un pre-sentimento, l'universale la ha richiamata dal mondo che di lei non era degno.

A questo punto si fa spazio nella nostra riflessione il concetto di sacrificio: Diotima e il Poeta muoiono nel nome dell'antica unità, quella che la loro *Anima Bella* ha ingenuamente conservato anche con la morte. Ma si tratta di una morte anch'essa *bella*, la cui positività si chiarisce nel messaggio di liberazione che se ne scorge: l'*Anima Bella* lascia il mondo che le è estraneo per ritrovarsi tra le braccia della Bellezza suprema, quella che la ha generata e da cui essa, diversamente dalle altre anime, non si è mai separata.

Ma il sacrificio dell'*Anima Bella* per chi è compiuto? La colpa risiede tutta nel popolo: sia il popolo che circonda Diotima (tra cui inseriamo ovviamente anche Iperione) che quello più generalmente attribuito al Poeta sono sordi al linguaggio originario di cui costoro fanno uso, seppur diversamente. Le altre anime non sono pronte a fare il passo che quelle Belle vogliono aiutarle a compiere: non accettano di seguirle nel cammino e non si aggrappano alla mano che viene loro offerta per percorrerlo. Le *Anime Belle* sono costrette a morire su questa terra, da sole, arrivano corpo e anima a destinazione, prematuramente.

Giunti a questo punto, la figura di Empedocle sembra essere stata per tutto questo tempo sottintesa: immagine perfetta in cui viene fatta incarnare l'esperienza poetica Bella e sacrificata. Anche ne *La morte di Empedocle* Hölderlin sembra parlare di se stesso: c'è un Poeta predestinato, accolto dalla natura prematuramente, portavoce del sacro messaggio che, però, non può essere recepito dal popolo ingrato, e, infine, il necessario sacrificio: Empedocle, *Anima Bella* nella stessa misura in cui abbiamo detto essere stata Diotima o quindi il Poeta, è sede di un soggetto che troppo prematuramente – rispetto ai tempi lenti degli agrigentini – ha incontrato l'oggetto: la morte fisica è necessaria per garantire la conservazione eterna della già eterna Bellezza della sua anima.

Nel nostro percorso dunque ci siamo offerti di attraversare, per quanto a noi possibile, le più significative testimonianze poetiche del linguaggio hölderliniano: abbiamo cercato di stringere la mano che Diotima ed Empedocle ci avevano posto, evitando di sfuggire a quella

stretta che purtroppo la nostra immaturità di popolo ci ha impedito, nel corso della nostra storia, di tenere fino alla fine del lungo cammino. Ma la Bellezza resta pur sempre degli antichi: è questo, forse, il solo triste e duro messaggio che ci è possibile recepire.

Il supremo atto della ragione è un atto estetico; verità e bontà sono unite solo nella bellezza; il filosofo dunque è colui che possiede un'attitudine pari a quella del poeta; non si può essere ricchi di spirito se non si è dotati di senso estetico.⁴

⁴ Si è deciso di chiudere l'Introduzione con questa citazione tratta dagli *Scritti di Estetica* di Hölderlin (ed. Milano, SE 2004, p. 201) per la significativa immagine della Bellezza che se ne trae: certamente utile e rappresentativa ai fini del messaggio che una tesi di Estetica potrebbe voler trasmettere.

CAPITOLO PRIMO

Iperione: storia di conflitto e ricongiungimento

1.1 L'Opera

Prima di considerare finalmente e definitivamente compiuti il primo e il secondo volume del suo *Iperione* – pubblicati rispettivamente nel 1797 e nel 1799 – Friedrich Hölderlin non ha rinunciato ad un lento ed accurato lavoro, lo stesso necessario per dare alla luce quello che poi sarebbe diventato uno dei più grandi capolavori dell'intera letteratura tedesca. Nato dunque da un parto lungo e per certi aspetti doloroso, *Hyperion oder der eremit in Griechenland* ha visto una sua primissima elaborazione già a partire dal 1792: è questo l'anno preciso in cui l'opera va ad avviarsi verso la lunga e travagliata genesi nel cui corso si incontreranno numerose e diverse stesure, prima del raggiungimento di quella definitiva.

Fragment zum Hyperion è il titolo con cui Hölderlin nel 1794 propone il suo romanzo sotto forma di frammento il quale, composto da cinque lettere di altissimo valore filosofico, appare per la prima volta sulle pagine di "Thalia", rivista del suo amico Schiller. Ma, come già accennato in precedenza, sarà solo tra il 1797 e il 1799 che il romanzo, nella sua forma completa e di molto differente dal primissimo frammento, vedrà la sua definitiva pubblicazione.

L'*Iperione* si presenta agli occhi del lettore come un romanzo epistolare: ogni lettera si propone come un contenitore a cui è affidato il compito di raccogliere l'intera e complessa vitalità del romanzo. Cornici di quadri su cui appare dipinta la dinamica immagine della vita del protagonista, le lettere dunque giocano un ruolo di primaria importanza: sentimento e ragione hanno, grazie ad esse, la possibilità di scambiarsi reciprocamente; si tratta di uno scambio che, se avvenisse al di fuori delle lettere/cornici, non potrebbe in alcun modo evitare la distruzione dei due elementi contrastanti: sentimento e ragione convivono in un continuo scambio senza giungere ad una reciproca distruzione che, al di fuori di quei margini, risulterebbe inevitabile. Preoccupazione dell'autore però deve essere quella di garantire la massima naturalezza nonostante il ricorso ad una tecnica come questa: per evitare che l'elemento formale prevalga nell'intera composizione, ogni lettera, cornice o ancora limitazione, deve passare inosservata e inavvertita e, per fare in modo che questo sia possibile, l'autore deve offrire ognuna di esse come trasparenti agli occhi del lettore.

Principale obiettivo di ogni autore del romanticismo tedesco, il superamento dei limiti metrici del romanzo appare senza dubbio raggiunto con successo da Hölderlin: la lettura delle pagine dell'*Iperione* avvicina il lettore ad una *parola cangiante*, la stessa che, illuminata ogni volta da una luce diversa, appare a metà tra la prosa e la poesia, svincolandosi da ogni precisa definizione metrica. Si tratta dunque di una scrittura la cui natura polivalente è allo stesso modo traducibile in un nervosismo che non preclude meditazione: malinconia e dolore – parole chiave della storia di Iperione – si fanno eco e specchio del linguaggio poetico con cui è possibile abbigliare l'esistenza stessa del romantico Friedrich Hölderlin.

Vorrei poter promettere a questo libro l'amore per i Tedeschi. Ma temo che alcuni lo leggeranno come un trattato, preoccupandosi anche troppo del fabula docet in esso, mentre altri lo considereranno con troppa leggerezza; non lo comprenderanno né gli uni né gli altri.⁵

Sono queste le parole con cui Hölderlin inaugura la prefazione del suo romanzo. L'autore dichiara di voler riportare i tedeschi nelle vicinanze di loro stessi per consentire loro di prendere coscienza della propria identità. Sono i tedeschi in quanto popolo coloro ai quali Hölderlin si sta rivolgendo: un insieme di individui tutti caratterizzati dalla medesima familiarità, la stessa che consente loro di riconoscersi spontaneamente. Sarà la Grecia a porgere un aiuto ad Hölderlin: la possibilità – che nel corso del romanzo si scoprirà tragicamente essere impossibilità – di rapportarsi al mondo greco può offrire la liberazione dello spirito del popolo tedesco.

Tra le parole della prefazione è possibile cogliere il suggerimento che l'autore offre al lettore rispetto alla chiave di lettura che deve essere adottata ai fini della giusta comprensione del romanzo: sarebbe un errore cogliere una lezione morale così come lo sarebbe focalizzare la propria attenzione sul solo aspetto estetico: sarà in un momento sintetico – di coincidenza tra parola poetica e parola letteraria e, appunto, tenendo insieme le pretese della ragione e quelle del gusto – che potrà avvenire la giusta e dialettica lettura dell'opera.

Così come accennato poche righe più su: ciò a cui in primo luogo punta Hölderlin è l'incitamento ad una rivoluzione spirituale tra il popolo tedesco. Proprio come stava accadendo nella Francia rivoluzionaria, la Germania avrebbe dovuto iniziare a liberare se stessa da una condizione che non le apparteneva: Hölderlin scorge nella Grecia la possibilità

⁵ F. Hölderlin, *Iperione, cit.*, p. 25. Si veda in proposito: M. Gargano, *La ricerca della misura*, Pisa, ETS 1996, pp. 139-140: «Hölderlin si concentra sul lettore, e sul modo di leggere il romanzo. Esclude due letture, quella didascalica e quella edonistico-estetica: non coglierà il senso del romanzo quel lettore che vorrà trarne una lezione morale; neppure lo coglierà quel lettore che vorrà soltanto gustare immagini e situazioni narrate, annusando appena le verità ivi contenute [...]».

di provocare un rivolgimento e consentire la traduzione in tedesco dei nobili valori della Rivoluzione Francese. Una delle molteplici interpretazioni con cui è dunque possibile leggere il romanzo è di tipo socio-storico e politico: una Germania prigioniera e privata della sua possibilità di ribellione si fa specchio di una Grecia oppressa dai Turchi e privata degli antichi dèi. Il passato greco e il presente tedesco si sfiorano grazie all'esperienza della Rivoluzione Francese: è attraverso questa operazione che Hölderlin si occupa di delineare una vera e propria critica sociale dell'intera umanità moderna.

L'altra possibile interpretazione consente di leggere la storia come un doloroso diario introspettivo: al classico romanzo storico si affianca una composizione meditativa; un'elegia sul glorioso passato e sull'infelice presente della Grecia. In altre parole: è possibile affermare che ad Iperione siano fatte indossare le vesti – appartenenti ad Hölderlin – dell'idealista della rivoluzione: dopo la dura lotta contro l'imperfezione e la pochezza della realtà è costretto a fare i conti con un fallimento che lo obbligherà all'isolamento.

La venerazione esclusiva dei Greci traduce la più totale e tragica insofferenza nei confronti di una terra natale che ha smesso di essere patria: è la prerogativa politico-sociale e patriottica quella che si scorge alle spalle della nostalgia per quell'antichità. Ma Iperione dovrà fare i conti con un secolo insanabile e sordo ai valori del passato: sarà la natura, l'unica, che aprirà al protagonista le porte del ritorno in patria. L'amore per la civiltà greca suggerirà ad Iperione il progetto di una nuova umanità libera e fondata sull'amicizia tra gli uomini, ovvero in armonia con la natura. Un ideale dunque che si presenta così diverso dal reale ma, nonostante le difficoltà, Iperione dimostra di avere tutte le intenzioni di raggiungerlo: il suo convinto impegno per il rinnovamento storico e politico della società concretizzerà la sua ricerca dell'*Uno-Tutto*, saldato all'ideale, appunto, della Grecia classica:

Non coerceri maximo,
contineri minimo,
divinum est.⁶

È con questo epitaffio, posto sulla tomba di Ignazio Loyola, che Hölderlin ha deciso di aprire il primo volume dell'*Iperione*. L'ostica ricerca di un equilibrio tra finito ed infinito è ciò verso cui si intende indirizzare ogni attenzione: la non esclusione del finito è il solo paradossale modo che abbiamo per soddisfare la nostra affannosa tensione verso l'infinito. È proprio questo il filo rosso che guiderà il nostro Iperione nella sua tragica esperienza di

⁶ “Non essere limitato da ciò che è più grande, essere contenuto da ciò che è minimo, questo è divino”. Cfr. la riflessione di M. Gargano, *op. cit.*, p. 141: «[...] l'ideale della divina misura. Un invito a leggere gli eventi sotto il segno della ricerca ardua dell'equilibrio».

ricerca: sarà solo in conclusione del romanzo che il protagonista riuscirà finalmente ad interpretare correttamente le parole di Loyola e, dunque, *farsi contenere da ciò che è minimo*: la bellezza delle piccole cose; di ciò verso cui prima, troppo coinvolto nell'inutile sforzo di raggiungere il grande, non riusciva a mostrarsi sensibile.

Il primo volume – aperto dall'epitaffio esposto poco fa – ci racconta il ritorno in Grecia del protagonista Iperione. Quella che il giovane si ritrova davanti agli occhi non è però la patria tanto amata e desiderata: la misera situazione politica è causa di dolore per Iperione, un dolore per il glorioso passato ormai infangato della Grecia, che da amorosa culla si è ridotta a luogo d'origine privato di ogni possibilità di consolazione.

Ognuno dei personaggi incontrati da Iperione nel suo lungo e travagliato cammino lascerà profonde impronte che, nel bene e nel male, distingueranno l'esistenza del giovane idealista. La prima di queste emblematiche personalità è certamente Adamas. Si tratta della figura che, nel corso del romanzo, si è distinta in primo luogo per il rilievo che ha dimostrato nella tappa adolescenziale di Iperione. Maestro che educa la pura giovinezza di Iperione al culto della greccità, Adamas, pressappoco come figura paterna del protagonista, avvia quest'ultimo al desiderio di ricerca di un altro luogo, un luogo che possa rivelarsi una vera patria: proprio come un eremita in Grecia, Iperione si riconosce come sradicato dalla sua terra d'origine.

E io non ero forse l'eco della sua serena estasi? Non si ripetevano in me le melodie del suo essere? Mi trasformavo in ciò che vedevo e ciò che vedevo era divino.⁷

Con queste parole Iperione esprime l'affetto che nutre nei confronti del suo maestro: avanzando verso Adamas il giovane sente di abbracciare la natura nella sua interezza. Il maestro Adamas, specchio di uno *streben* che muove l'uomo alla ricerca della propria maturazione, consente ad Iperione di uscire fuori da sé, esortandolo a realizzare la propria essenza. Infatti, giunto a maturazione grazie all'intervento del suo prezioso maestro, Iperione è pronto a lasciare il mondo dell'infanzia e ad imbattersi in Alabanda, seconda tra le personalità conosciute dal protagonista, il cui incontro è stato, in un certo senso, preparato da quello precedente.

⁷ F. Hölderlin, *Iperione*, cit., p. 34. Ancora una volta il lavoro di M. Gargano ci fa da sostegno rispetto all'impatto che, prima Adamas e poi Alabanda, esercitano sul giovane Iperione: «L'incontro ringiovanisce l'animo del maestro Adamas, ricolmandolo di speranze, e ringiovanisce l'animo di Iperione, indicandogli quale debba essere il suo compito: essere simile all'antico Dio sole. [...] L'incontro tra Iperione e Alabanda è per entrambi importantissimo: cessa l'insignificanza delle loro vite; ora possono comunicare la medesima passione per il vero, il bello, il bene e condividere una critica severa, impietosa dei limiti e dei vizi del loro secolo» (pp. 145-147).

Amico rivoluzionario con cui Iperione si è incrociato a Smirne, Alabanda si presenta come l'unico con cui il nostro protagonista riesce a condividere l'insofferenza verso la povertà spirituale della popolazione. Eremiti estranei alla barbarie del tempo, Iperione ed Alabanda traducono l'incontro della natura con lo spirito: il primo si lascerà condurre dall'entusiasmo e dal coraggio del secondo tanto da riuscirne a scorgere una profonda somiglianza con se stesso. La passione per il bello, ovvero il bene, condivisa dai due rivoluzionari li lega all'insegna della comune e severissima critica contro i limiti e i vizi del loro secolo. Sarà un incontro caratterizzato soprattutto dall'impatto che i due protagonisti riusciranno reciprocamente ad avere sulle loro esistenze: Alabanda eserciterà una potente seduzione su Iperione, ma quest'ultimo, nonostante si ritrovi travolto da un'estrema passione per l'amico, una volta scoperta la sua appartenenza ad una società segreta, non mancherà di allontanarsene colmo di delusione. Prima di fare la sua dolorosa scoperta – quella che appunto lo porterà all'infelice separazione da Alabanda – Iperione non manca di mostrare quanto il fascino che l'amico esercita su di lui stia diventando sempre più potente: nel rapporto che si va a creare tra i due protagonisti è possibile scorgere una riproduzione – non poi così tanto velata – della dialettica platonica dell'Eros e, dunque, un rispecchiamento del rapporto tra Socrate ed Alcibiade, quello che Platone magistralmente ci presenta nel suo *Simposio*.

Se da un lato il sogno per una Grecia finalmente libera era l'obiettivo verso cui Iperione ed Alabanda indirizzavano pienamente i loro interessi, dall'altro però erano i mezzi da impiegare per concretizzare quest'obiettivo che non li trovavano d'accordo. Iperione infatti rifiuta categoricamente di entrare a far parte della società segreta del suo amico: la violenza e le gerarchie promosse da sistemi come questi, benché mosse da nobili obiettivi, finivano per alimentare la disuguaglianza tra gli uomini e, talvolta, provocarne la morte. Ciò in cui appunto crede fermamente Iperione è invece la difesa dell'assoluta libertà, la quale non può essere sacrificata neanche alla rivoluzione. Sono gli anni in cui i nobili ideali della Rivoluzione Francese finiscono per essere calpestati proprio dalla violenza e da orribili mezzi terroristici: nella scelta di Iperione di rifiutare il ricorso agli stessi mezzi è possibile dunque scorgere il distacco che, in quegli anni, Hölderlin andava raggiungendo proprio da quella che in origine era stata, possiamo dirlo, la principale ispiratrice dell'intero romanzo, appunto, la Rivoluzione Francese.

Rapporto mediato da fascino e desiderio, quello tra Iperione ed Alabanda si rivela essere fragile nella sua mancanza di equilibrio: le loro personalità soffriranno una lacerazione causata dal loro essere smisurati nei sentimenti e nelle proprie decisioni. Sono sentimenti – quelli che legano Iperione prima ad Adams e poi ad Alabanda – liberi da ogni tentativo di

categorizzazione. A metà tra amicizia ed amore, essi traducono una volontà di distinguere il sentimento tra quello puro e quello con interesse, allontanando ogni differenza tra amicizia per l'uomo e amore per la donna.

Stanco delle incomprensioni e degli artifici Iperione congela i tesori della sua nobile anima per la creatura unica, sacra e leale che, prima o poi, sapeva essere destinato ad incontrare: quella che gli consentirà, alla fine del suo doloroso percorso, di immedesimarsi con il *Tutto* attraverso l'esperienza della *Bellezza* e, quindi, di porre fine alla continua oscillazione tra i poli del soggettivo e dell'oggettivo, dell'impeto e della caduta, che caratterizzavano la sua esperienza esistenziale. La *Bellezza* nell'*Iperione* è dunque la soddisfazione dell'esigenza di ritrovare l'*Unità*, quella che è infinitamente ed eternamente presente, ma che trova noi uomini incapaci di coglierla. La creatura che il protagonista sta aspettando sarà colei che per l'*Iperione* e il suo lettore darà il nome alla *Bellezza*. Ma nonostante la *Bellezza* e l'amore per la natura, per l'Antichità e per la Grecia, questo romanzo resta comunque pervaso da una malattia che sembra insanabile, e che persino nella *Bellezza* troverà la morte: il tentativo di Iperione di restaurare il regno della *Bellezza* va inevitabilmente a scontrarsi con un'umanità immatura e non ancora pronta a vivere nella libertà. L'idealismo ferito e la malinconia di Iperione si fanno specchio della denuncia che l'autore volge nei confronti di una società tedesca ricavata da frammenti d'uomo: l'eroe idealista protagonista dell'opera presenta dunque una profonda parentela spirituale con Hölderlin, autore innamorato della grecità. La rivoluzione a cui Hölderlin vorrebbe spingere il popolo tedesco può essere accesa da una riforma intellettuale, morale e politica della nazione, all'insegna della libertà e della *Bellezza*: si tratta dunque di una sorta di rivoluzione estetica, la quale, proprio come nell'antica Grecia, potrà tornare ad unire gli elementi della totalità dando vita così ad un uomo non più frammentario, bensì completo. È un'intuizione tragica della vita a cui Hölderlin, grazie ad Eraclito e alla filosofia dell'*Uno in se stesso diviso*, riesce ad approdare: vi è un momento di lotta e di distinzione, ma si tratta di un'esperienza separatrice che ha luogo all'interno della stessa *Unità*. La tragicità della *Bellezza* – eco della separazione frutto della colpa originaria dell'uomo – è dunque garantita dalla sofferenza e dal conflitto in cui essa riposa. Nelle pagine dell'*Iperione*, quella all'*Unicità* è un'aspirazione ricorrente; un'aspirazione che si fa garante di un ritorno della divina vita: quella in cui l'uomo godeva di un ruolo centrale nella natura.

1.2 Diotima

Un grande demone, o Socrate, [è Amore] e appunto il demoniaco nel suo complesso è intermedio tra il Divino e il mortale. [...] La sua funzione è di interprete e di messaggero degli uomini agli dèi e degli dèi agli uomini [...] e poiché sta nel mezzo fra dèi e uomini, colma lo spazio intermedio in modo che l'insieme resti saldamente connesso in tutte le sue parti⁸

Con queste parole Diotima, sacerdotessa di Mantinea, rivela a Socrate la natura di Amore. Nato da Povertà ed Espediente – dunque povero ma ricco di ingegno e risorse – *Amore ama ciò che è bello e desidera che esso gli appartenga per sempre*. La duplice natura di Amore si fa specchio di quella altrettanto duplice dell'uomo: nel suo esercizio di mediazione tra finito ed infinito questo demone ci insegna a tenere uniti i due impulsi del nostro animo. Come detto, è un demone e non un dio: né bello né brutto, né buono né cattivo, né immortale né mortale ma eterno intermedio tra gli opposti. Nostro maestro di esistenza, Amore ci spiana la via per l'*Unità*: attraverso la *Bellezza* egli ci fornisce una preziosa anticipazione della conciliazione che siamo destinati ad inseguire costantemente. La parte ricca di Amore però non lo assolve dal sentirsi desideroso e bramoso: la sua avidità del *Bello* lo salva dal suo destino di mendicante perché, cercando ed amando le *Belle Forme* questo demone riesce a portare a compimento la sua funzione di mediazione tra umano e Divino.

Diotima è dunque il nome della rivelatrice del mito di Eros: ambasciatrice di amore purissimo e riconciliazione. La *Bellezza* è il segno del Divino rivelato nel più piccolo: bambini, buoni sentimenti e fenomeni naturali si fanno sede della pacificazione tra finito ed infinito, quella che – appunto come ci insegna Diotima – all'uomo, tragicamente colpevole della separazione, solo nell'Amore è concesso sfiorare. Forza consegnata all'umanità per consentirle di sporgersi sulla divinità partecipando alla creazione, l'Amore – dono per la frammentaria esistenza – ha il potere di mostrare Dio come *Bellezza* agli occhi del mortale.

L'attesa di Iperione viene finalmente ricompensata presso l'isola di Calauria: è qui che il *sacro istante* si compie. Il tempo quotidiano s'interrompe trasfigurandosi in tempo estatico: la *Bellezza* dell'*Uno-Tutto* arresta il tempo scandendolo diversamente. Iperione incontra la sua Diotima. Anima affine a quella del nostro protagonista, ella è l'ateniese tra i barbari, la *Bella Forma* di Dio sulla terra. Iperione ed il lettore vedono in Diotima l'incarnazione della natura e

⁸ Platone, *Simposio*, Introduzione di V. Di Benedetto, traduzione e note di F. Ferrari, Milano, BUR 2011. Per un ulteriore approfondimento del ruolo di Diotima di Mantinea nel *Simposio* si veda la premessa di V. di Benedetto, p. 71: «[...] Socrate si accinge a riferire il discorso che avrebbe udito un giorno da Diotima, una sacerdotessa di Mantinea, che lo ammaestrò nelle cose d'amore [...]».

il genio della *Bellezza* greca, la stessa attraverso cui Iperione riuscirà ad assumersi il compito di formare lo spirito ed il cuore del suo popolo.

Divina nel suo essere specchio dell'infinito, Diotima si avvicina ad Iperione e finisce per assumere caratteri umani: unica nel suo essere concreta e insieme spirituale. Il loro amore vive nell'alternanza di momenti di lotta ed altri di pace; è l'umanità quella che Iperione ama al di sopra di tutto e sono altri i compiti che egli è chiamato ad assumere. È un amore, il loro, che mai potrà opporsi alle esigenze della storia e vincerle: la separazione è tragicamente inevitabile. Ma sarà Diotima – in quanto *Bellezza* – a soffrire questa tragicità: ella, consapevole dell'eroico destino di Iperione e del suo amore universale per il popolo, accetta di allontanarsene. Deciderà infatti di salvaguardare il compito del suo amato rinunciando a condividere con lui quell'esperienza: vivrà interiormente e in solitudine una vita di cui è stata certamente assoluta protagonista. È Diotima che conduce Iperione alla sua grande missione: la rigenerazione di un popolo che torni ad essere testimone di una natura che solo con l'Amore può ritrovare il suo vero linguaggio. In altre parole, quella di Diotima è una solitudine partecipativa: guarda a distanza l'esistenza di Iperione, esistenza che senza di lei non avrebbe assunto quella direzione.

La legge dell'alternanza – quella del positivo e del negativo – regna sovrana tra le pagine del secondo volume del romanzo, le quali si concludono con il ritrovamento di una malinconica quiete: dopo che i distacchi sono stati consumati Iperione vorrebbe fuggire dal popolo che è rimasto indegno e sordo: ma il rinnovamento primaverile della natura lo sorprende, trattenendolo nella riconciliazione; introducendolo all'armonia silenziosa ed immutabile dell'essere, nel presagio di una ritrovata e divina Diotima.

La maturazione sentimentale e politica di Iperione può dirsi raggiunta solo in seguito all'elaborazione del lutto della morte dell'*Unica*: l'amore è nella separazione, è tale se rende l'altro per ciò che è. Proprio come accade per la sacerdotessa dell'Amore nel Simposio, la visione della nostra Diotima è l'annuncio stesso del ritorno della primavera del mondo, del tempo dell'innocenza.

«Ancor prima che l'uno sapesse dell'altra, noi ci appartenevamo»⁹: Iperione sa benissimo che Diotima gli è stata assegnata dal destino, e ancora:

Durerà, durerà il nostro cielo.
Uniti come non è dato scorgere,
prima che ci vedessimo,
nel profondo ci siamo conosciuti.¹⁰

⁹ F. Hölderlin, *Iperione, cit.*, p. 82.

Anche in contesti diversi dal romanzo Hölderlin si mostra ansimante per la figura di Diotima, una figura che, come vedremo, si tradusse e si incarnò perfettamente in un'esistenza affine a quella del nostro poeta; un'esistenza che, appunto, proprio come accade nelle pagine dell'*Iperione*, è destinata ad una solitudine partecipativa. Si tratta di Susette Gontard, di cui il personaggio di Diotima è la chiara trasfigurazione.

A ventisei anni Hölderlin trova impiego come precettore presso la casa del banchiere Gontard: sarà qui che l'autore, grazie all'intercessione di Susette-Diotima, sarà iniziato al mistero dell'Amore. Folgorato dall'incontro e dalla *Bellezza riconciliante* della sua Diotima, sarà con quest'unica parola che Hölderlin descriverà Susette all'amico Neuffer: «*una greca*»¹¹.

Dopo essere stato costretto, per ovvie ragioni, a lasciare il suo impiego in quella casa, Hölderlin non riuscirà a rinunciare a Susette con cui mantenne uno scambio epistolare, e talvolta, per sentirsi vicini: «concordavano momenti in cui ritrovarsi in una stella osservata nello stesso istante».¹² Ed è proprio dopo la separazione che Hölderlin ha finalmente ultimato la stesura del suo *Iperione*: alla fine del 1799 infatti egli inviò a Susette il secondo volume appena pubblicato allegato al primo; fu così che scrisse sulla prima pagina del libro: *Wem sonst als Dir*¹³. E ancora:

¹⁰ F. Hölderlin, *Inno a Diotima*, 1796. Cfr. M. Piermarini, *Diotima*, Lucca, Marco Del Bucchia Editore 1998, pp. 79-80: «Diotima è stata assegnata ad Iperione dal destino, prima ancora che si conoscessero[...]. Tale preesistenza [...] è presente nell'inno-annuncio dell'amore, del 1796».

¹¹ E. Mandruzzato, *Diotima e Hölderlin*, Milano, Piccola Biblioteca Adelphi 1979, p. 90.

¹² W. Waiblinger, *Friedrich Hölderlin; Vita, poesia e follia*, a cura di Luigi Reitani, Milano, Adelphi, 2009, p. 23.

¹³ *A chi se non a te*. Cfr. R. Jakobson, *Hölderlin. L'arte della parola*, Genova, Il Nuovo Melangolo 2003. Per un approfondimento sul rapporto tra Hölderlin e Susette Gontard e per le interpretazioni che ne stiamo proponendo è opportuno richiamare i seguenti testi: W. Waiblinger, *op. cit.*: «La madre dei suoi allievi, una giovane donna, dall'animo infervorato e dal temperamento vivace e impetuoso, a quanto pare, avvertì fin troppo bene il fascino della grazia di quel giovane passionale e non trascorse molto tempo che il suono del flauto, del pianoforte e del mandolino di Hölderlin, il suo tenero canto, il suo idealismo nei rapporti con gli altri, l'aspetto gentile e raffinato, gli occhi così belli, la giovinezza, lo spirito non comune e l'eccezionale talento accesero un'ardente passione in questa donna dalla fantasia fervida, sensibile in egual misura a tutte quelle doti. [...] Questa relazione amorosa, vissuta da entrambi con la stessa passionalità, non poteva durare a lungo e alla fine Hölderlin fu costretto a lasciare la casa nella maniera più incresciosa, quando il consorte della sua Diotima se ne avvide.» (pp. 21-22); M. Piermarini, *op. cit.*: «Quando Diotima, attesa da sempre, assumerà le sembianze di Susette Gontard a Francoforte, Hölderlin credette di toccare il cielo con un dito. Il riconoscimento fu immediato e anche l'identificazione con il mondo greco. [...] Susette Gontard è una creatura mortale e Susette Gontard incarna Diotima, è Diotima. Dunque, Diotima morirà, ma non la bellezza eterna.» (pp. 77-78); M. Gracceva, *La morte di Diotima*, Milano, Mimesis 2008: «In fondo in queste dinamiche riemerge un aspetto ancestrale e materno del "femminile", che spinge l'altro a mantenere una situazione limbale, infantile, in definitiva non paritaria e filiale. Una spia di questo "carattere" di Diotima la troviamo in una lettera che Susette Gontard inviò al suo Hölderlin: «Se il destino ti chiama ancora in modo onorevole, e se bisogna che sia, seguilo, tuttavia ti do un consiglio e ti metto in guardia per una cosa. Non tornare là dove con i sentimenti spezzati ti sei rifugiato tra le mie braccia.» (p. 71); Introduzione a *Le Liriche* di F. Hölderlin, a cura di E. Mandruzzato, Milano, Adelphi 2008: «Amore

Ecco il nostro Iperione, cara! Un po' di gioia ti darà questo frutto dei nostri giorni pieni di sentimento. Perdonami la morte di Diotima. Ti ricordi, un tempo non ci eravamo potuti accordare completamente su questo episodio. Considerata l'impostazione generale, io credevo che ciò fosse necessario.¹⁴

Come è chiaramente evincibile dalla dedica che l'autore fa alla sua amata, i due avevano molto discusso a proposito dell'episodio della morte di Diotima: fermo nella sua decisione Hölderlin non può risparmiarla, si tratta di una morte necessaria. Sottraendosi al mondo dei mortali infatti Diotima si allontana dal suo amato: ciò che si era ricongiunto torna a separarsi. E, come detto, è questa l'unica forma che può assumere il loro amore: la forma della separazione; di un'autentica appartenenza che solo nel distacco può realizzarsi. Venuta a conoscenza della decisione di Iperione di partire, Diotima, sconvolta, infatti si dichiara disposta a seguirlo nel suo cammino. Ma sarà così che Iperione le risponderà:

La sacerdotessa non può uscire dal suo tempio.
Tu custodisci la sacra fiamma, tu conservi, in silenzio,
la bellezza, in modo che io la ritrovi presso di te.¹⁵

La coesistenza di gioia e dolore, la coesistenza degli opposti, è ciò che più di qualunque altra cosa caratterizza le esistenze e l'amore di Iperione e Diotima, ovvero Hölderlin e Susette.

La continua e tragica permanenza all'interno del conflitto è l'esperienza poetica per eccellenza: il poeta ha bisogno di esperire tale conflitto così da conservare il suo contatto con il Divino e, attraverso la poesia, appunto, far godere gli altri uomini della medesima esperienza riconciliatrice. A partire da questa conclusione è possibile scorgere la riscoperta del pensiero di Eraclito da parte di Hölderlin.¹⁶ Se da un lato il poeta si appropria, come detto in precedenza, della filosofia eraclitea dell'Uno-Tutto, dall'altro però si distacca dall'idea di Eraclito secondo cui il saggio è colui che è in grado di non subire il conflitto, bensì di trarsene fuori facendo uso della sua superiorità razionale. In altre parole, l'operazione compiuta da Hölderlin è stata quella di riscoprire il pensiero presocratico riattualizzandolo, ma, allo stesso tempo, di superarlo evidenziando l'inevitabilità della tragica esperienza del conflitto: solo

purissimo appunto per la sua totalità autenticamente platonica: non a caso Susette porta il nome della misteriosa "donna di Mantinea", rivelatrice del mito di Eros nel Simposio» (p. 29).

¹⁴ E. Mandruzzato, *Diotima e Hölderlin*, cit., p. 96.

¹⁵ F. Hölderlin, *Iperione*, cit., p. 120. Cfr. M. Gracevea, *op. cit.*, p. 64: «Non ci sono altre scelte: la logica degli amanti impone la separazione, nell'attesa di un ricongiungimento in una dimensione altra da quella reale».

¹⁶ Si segnala il testo *Eraclito Ermeneutica e mondo antico* (Roma, Donzelli 2004); dove H. G. Gadamer ci offre un'approfondita e precisa analisi del ruolo, spesso ignorato o male interpretato, che la filosofia eraclitea ha esercitato su quella moderna.

subendola potremo aspirare alla tanto desiderata conciliazione (con il Divino). È la stessa esperienza vissuta da Iperione:

Essere uno con il tutto, questo è il vivere degli déi; questo è il cielo per l'uomo.

[...] Sovente mi innalzo a questa altezza, ma un momento di riflessione mi butta giù. Rifletto e mi ritrovo, così come ero prima, solo con tutti i dolori di ciò che è mortale [...].¹⁷

Quello a cui punta Hölderlin è dare una risposta al *principio di non contraddizione*: Eraclito si rivela essere senza dubbio un ottimo alleato. Il superamento di tale principio può avvenire attraverso la rivalutazione del concetto di *Bellezza*. Di essa Hölderlin ha un'idea ben precisa: specchio della natura conflittuale dell'uomo, la *Bellezza* non può non avere anch'essa una natura biunivoca. Si tratta infatti di un concetto frutto di una sintesi: tesi ed antitesi completano il loro conflitto in essa. L'*Uno-Tutto* smentisce il principio di non contraddizione facendosi unità superiore contenente la contraddizione stessa. Proprio come la *parola cangiante* delle pagine del romanzo, la *Bellezza* si fa unione di poesia e filosofia: è in questo modo che Hölderlin intende portare allo scoperto la natura conflittualmente biunivoca dell'uomo, sradicando ogni ipocrita radice dell'idea che vuole il finito come unitario nella sua essenza e, dunque, privo di ogni contraddizione interiore.

Traducendo in termini del romanzo: l'esistenza di Iperione è, come visto, all'insegna della più totale alternanza di gioia e dolore: sarà l'incontro con Diotima che concilierà la tesi e l'antitesi nella sintesi della sua *Bellezza*, la quale, in nome della sua natura biunivoca, si farà carico della contraddizione abbracciandola, con *Amore*, nell'*Uno-Tutto*.

¹⁷ *Ivi*, p. 29. Cfr. M. Gargano, *op. cit.*, pp. 141-143: «Il congiungimento con il Tutto riporta l'uomo al suo elemento naturale: lo riconduce in patria [...] Ma quando Iperione si sveglia, ricade pesantemente nello stato di finitezza e di mortalità, e prova una solitudine incontenibile che lo pone dinnanzi alla natura come un estraneo».

CAPITOLO SECONDO

Anime Belle a confronto

2.1 Il contributo di *Grazia e Dignità*

Anche all'uomo rozzo non manca una certa dose di grazia se lo anima l'amore o un affetto ad esso simile, e chi possiede maggior grazia dei bambini, che peraltro hanno come unica guida la sensibilità?¹⁸

Questa citazione, introduttiva alla prosecuzione della nostra riflessione, testimonia molto bene il particolare momento di discussione a cui, proprio negli anni in cui Schiller era impegnato nella stesura del saggio *Grazia e Dignità*, la filosofia occidentale tentava di dare delle risposte. La scia illuministica della filosofia tradizionale si avviava verso un offuscamento che la costrinse a mettere in discussione quello che fino a quel momento era stato uno dei suoi più solidi pilastri: contrastare qualunque pretesa di una sensibilità scientificamente intesa. Ciò verso cui si intendeva indirizzare l'interesse scientifico era qualche cosa di totalmente estraneo al fenomeno del cambiamento: i sensi, dunque, non possono in alcun modo contribuire al nostro cammino verso la conoscenza ma anzi, essi, suscettibili a repentini cambiamenti, rappresentano un ostacolo importante in questo senso. Quello che invece in Germania, tra il 1790 e il 1810 circa, inizia a verificarsi è una speciale interconnessione tra prosa, poesia e pensiero che in termini scientifico-filosofici possiamo tradurre con una rivalutazione dell'importanza della validità del sensibile in senso conoscitivo. Parliamo degli anni che vengono inclusi nel più ampio fenomeno dell'*età di Goethe*: il sentimento si avvia a divenire l'anello di congiunzione di ogni elemento umano; lo stesso verso cui è ora necessario indirizzare ogni interesse: sembrano ormai lontani gli anni in cui esso era invece schivato ed ignorato nel nome della non contraddizione.

Publicato nel 1793, *Grazia e Dignità* si fa dunque manifesto di una vera e propria rivoluzione estetica: per la prima volta si parla di un sensibile universalizzato, la cui sede è riconosciuta proprio nell'opera d'arte, a sua volta rivalutata ed, ora, universalmente considerata.

¹⁸ F. Schiller, *Grazia e Dignità*, Milano, SE 2010, p. 65.

Nato con l'obiettivo di applicare il pensiero kantiano al mondo greco, il saggio di Schiller ha come principale punto di riferimento la *Critica del Giudizio* (1790), dove Kant aveva riflettuto sull'autonomia del sentimento estetico, e quindi del gusto e dell'arte, e fondato il giudizio estetico sull'accordo spontaneo di immaginazione e intelletto. Schiller risponde valutando la possibilità di parlare sentimentalmente dell'intelletto: il sentire deve necessariamente precedere.

Schiller pensa al mondo greco, l'unico che, a suo avviso, era stato in grado di dare forma al sentimento; ed è proprio questa forma a cui l'autore intende risalire mediante la ricerca che lo impegna per la stesura di *Grazia e Dignità*: è l'arte greca quella che ha concesso all'uomo di godere del sentimento in una forma. Lo studio di Schiller si apre con la distinzione di due particolari elementi: da un lato la *Bellezza* e dall'altro la *Grazia*, entrambe componenti essenziali del fenomeno del sensibile:

La favola greca attribuisce alla dea della bellezza una cintura che possiede la facoltà di conferire grazia a colui il quale la indossa e di ingraziargli l'amore. Ora, proprio questa divinità è accompagnata dalle Grazie.

I greci distinguevano dunque la grazia e le Grazie dalla bellezza, giacché le esprimevano mediante attributi che andavano separati dalla dea della bellezza. Ogni grazia è bella, poiché la cintura della grazia è una proprietà della dea di Gnido; ma non ogni bellezza è grazia, poiché Venere resterebbe ciò che è anche senza tale cintura.¹⁹

È il mito della cintura di Venere a venirci incontro nel delicato tentativo di delineare più chiaramente gli elementi contrastanti di Bellezza e Grazia: è solo Venere - dea della Bellezza - a possedere la cintura della Grazia e a concederla alle altre dee che, certamente belle, non potrebbero però ammaliare senza questo grazioso prestito. La Bellezza dunque, se non associata alla Grazia, non ha alcuna garanzia di piacere. Essa è inoltre calcolabile nel suo essere composta da più elementi; è statica e, perciò, priva di ogni sensazione di vita; in ultimo: la Bellezza segue le leggi della natura e, dunque, ricopre un'esistenza all'insegna della necessità. Queste caratteristiche della Bellezza sono le stesse che la distinguono fortemente dall'elemento che le si affianca in parallelo. La Grazia è sempre bella, corre infatti in aiuto alla Bellezza per renderla irresistibilmente attraente; non è calcolabile ed è spirituale perché legata alla profondità della persona che la possiede. Inoltre essa è singolare poiché non è possibile ritrovarla uguale nella stessa persona. Ancora: la Grazia è oggettiva nel suo essersi formalizzata in qualcosa di realmente esistente. Si tratta di un'oggettività che viene raccolta

¹⁹ *Ivi*, p. 11.

dall'innamorato, la stessa che la rende temporanea perché legata all'attimo in cui qualcuno la percepisce, appunto, innamorandosene. L'attimo grazioso gioca un ruolo essenziale: non tutti sono in grado di coglierlo nello stesso momento perché, se così fosse, tutti finirebbero per innamorarsi della stessa persona nel medesimo momento. La Grazia dunque è coglibile in attimi differenti: è, per così dire, intermittente nel suo presentarsi ogni volta in sembianze diverse: è dunque inimitabile.

Si considera l'opera d'arte come il luogo in cui è possibile godere della manifestazione della Grazia. Tale considerazione ne porta con sé un'altra: proprio come la Grazia, è anche l'arte a non poter essere imitata. Il nuovo fondamento dell'arte è ora la ricerca della graziosità dell'attimo, sempre diverso. La Grazia è dunque movimento e, perciò, si presenta autonomamente dai concetti di armonia e proporzione: il corpo grazioso è vivo e cambia e l'essere umano è attratto proprio da ciò che è vivo e in movimento. Ed è proprio il movimento ciò che più di qualunque altra di queste caratteristiche distingue la Grazia nella sua unicità: l'elemento grazioso dipende proprio dal movimento, a sua volta prodotto dalla volontà. Ed è qui che le cose iniziano a complicarsi: la Bellezza, tanto umana quanto naturale, si presenta come prodotto di un concetto non libero bensì necessario; la Grazia, dal canto suo, si presenta appunto come elemento libero della Bellezza. Ma abbiamo appena detto che ogni movimento grazioso è frutto di una volontà: nella Grazia è possibile scorgere un elemento libero, sì, ma legato pur sempre ad un'istintività: nel più totale rispetto dell'opera d'arte e del sentimento ci troviamo di fronte al massimo dell'ambiguità. L'innamorato non è in grado di distinguere l'elemento grazioso da quello bello nel corpo che ama: è anche ai suoi occhi che l'elemento ambiguo trova conferma. La doppia natura della Grazia (libertà e necessità) rimanda molto esplicitamente alla cosiddetta *volontà inconsapevole* di Fichte, a sua volta riscontrabile nella lettura di un'altra esperienza schilleriana: facciamo un salto al 1795. Ci ritroviamo tra le pagine di *Sulla poesia Ingenua e Sentimentale*. Impegnato a suggerire all'uomo il modo di vivere il mondo greco nuovamente, nella sua attualità e in maniera differente, Schiller scorge qui due esistenze poetiche diverse: da un lato quella sentimentale, la quale soffre la separazione dal divino con malinconia e struggimento, non potendo fare altro che desiderare romanticamente l'antico, che sa di poter al massimo sfiorare. La poesia ingenua invece è assolta da ogni desiderio dell'antico: da questo non ha avvertito la benché minima separazione perché in realtà per lei, appunto, non c'è stata separazione alcuna. Non si tratta di un voler rimanere legato a ciò che è stato: l'ingenuo non è rimasto tale esclusivamente per sua volontà; il suo è un agire/volere, una riflessione che ha condotto ad una volontà, la cui natura viene fatta corrispondere proprio alla già citata *volontà inconsapevole* fichtiana. È un doppio aspetto

del volere che ci riporta alla natura ambivalente della Grazia, la quale risponde, come visto, con una libertà mista a necessità. La libertà dell'elemento grazioso consta nella possibilità tutta umana di sottrarsi, appunto liberamente, al processo naturale: il gesto di esitazione dell'uomo (come può esserlo quello che coinvolge un danzatore o uno sportivo) è un esempio di graziosità. La natura, bella ma necessaria nel suo essere legata inderogabilmente alle leggi che la regolano, non ha alcuna possibilità di essere graziosa. La Grazia invece dipende dal soggetto stesso: appare inconsapevole ma, in realtà, è lui (il soggetto grazioso) a volerla, appunto inconsapevolmente.

Quello che intende perseguire Schiller è un nuovo ideale di umanità che non sia la copia dell'uomo antico né tantomeno il desiderio incompiuto di esso. L'impronta utopistica che inizia a questo punto ad accompagnare lo studio di Schiller ci consente di approssimarci al protagonista della nostra ricerca: il concetto di *Anima Bella*.

Con *Grazia e Dignità* l'autore propone un nuovo ideale di dovere, frutto del tentativo di giustificare le discordanze tra Kant e la sua stessa filosofia: sforzi ed obblighi lasciano il posto ad un dovere inteso come percorso leggero e spontaneo che è possibile compiere, appunto, graziosamente. Il *dovere grazioso* non consuma chi lo porta a termine: è un lavoro che, paradossalmente, migliora anziché affaticare. In altre parole: Schiller pensa ad un progetto utopico al centro del quale prende posizione un uomo assolto da ogni compito gravoso: Grazia e dovere sono in lui elementi interscambiabili, sono sinonimi.

L'amalgama concepito da Schiller si incarna nell'idea estetica di *persona*: felice congiunzione ed armonizzazione di tutti gli elementi umani che a Kant, in quanto pensatore della separazione, premeva tenere lontani. Alla *persona* Schiller contrappone l'*individuo*: l'uomo dal punto di vista propriamente corporeo necessitato e, dunque, non libero. L'idea di *persona*, nel suo essere a metà tra libertà e necessità, appare evidentemente dipendente da quella di Grazia. Il dovere graziosamente inteso – quello compiuto appunto dalla *persona* – è un gesto grazioso e inconsapevole. La *persona*, dunque, si pone come collegamento tra mondo spirituale e mondo naturale; essa è libera nella sua possibilità di intervenire esteticamente sull'azione della natura.

La Bellezza umana si distingue da quella naturale proprio con il libero elemento della Grazia: merito esclusivo del soggetto e per questo distinto dal talento artistico necessario alla realizzazione di un'opera, ad esempio, architettonica; quest'ultima intesa invece come merito naturale. Il talento infatti è da considerarsi propriamente meccanico in quanto legato alle leggi della natura. Se la Bellezza architettonica è infatti utile nel suo essere legata ad uno scopo, la

Bellezza umana, a cui è concesso essere graziosa, può avere scopi del tutto estranei alla natura.

L'idea di *persona* non può dirsi ancora concretamente raggiunta: questo però, sottolinea Schiller, non deve spingere a considerarla un modello. Si tratta di un'aspirazione all'armonizzazione dialettica di sentimento e ragione, la quale pare non sia stata ancora incarnata in alcun essere umano.

Ma torniamo a quell'ambiguo stato di libertà e necessità in cui abbiamo detto muoversi l'elemento grazioso:

La persona – è noto a cosa intendo alludere con tale termine – prescrive al corpo i movimenti mediante la propria volontà, quando vuole realizzare un effetto immaginato nel mondo sensibile, e in tal caso questi movimenti si chiamano volontari o finalizzati, oppure tali movimenti avvengono involontariamente, secondo una legge di necessità; questi li chiamo movimenti simpatetici. Sebbene involontari e fondati su un sentimento, non vanno comunque confusi con quelli determinati dalla facoltà sensibile e dall'istinto naturale; infatti l'impulso naturale non è un principio libero e ciò che compie non è un'azione della persona. Per i movimenti simpatetici, di cui qui si tratta, ho dunque voluto intendere quelli che accompagnano il sentimento morale o la disposizione morale.²⁰

Per comprendere esattamente ciò che Schiller intende per *simpatetico* è necessario premettere che l'autore distingue il concetto di necessità – legato alla meccanicità di imprescindibili leggi naturali – da quello di *involontà*. Il movimento involontario umano non è da confondere con quello necessario e dunque involontario naturale; si tratta di una involontà umana, appunto, diversa dalla pura e semplice necessità naturale. Partendo da questo presupposto allora, Schiller chiama simpatetici proprio quei movimenti graziosamente ma apparentemente involontari che testimoniano come anche il mondo della sensibilità celi al suo interno qualcosa di volontario ma ambiguo nel suo apparire spontaneo. La già citata *volontà inconsapevole* fichteana ci è utile per accostarci a tale ambiguità. La Grazia è involontaria ma la si cerca e appare in gesti non del tutto tali (e per questo simpatetici) come un rossore o, ancora, un sorriso. Per ovviare a quest'ambivalenza Schiller propone di cercare la Grazia in ciò che è involontario nei movimenti volontari.

Saranno proprio i movimenti simpatetici quelli graziosi per eccellenza: compiuti da *persone* in un momento di spontaneità misto a volontà in virtù dell'armonizzazione di

²⁰ *Ivi*, p. 28.

sentimento e ragione. Volontà e simpatia convivono nella *persona* producendo la Grazia. L'unione di due elementi come ragione e sentimento in un'unica esistenza ci riporta senz'altro alla mente la contrapposta tesi sostenuta da Kant: questi due elementi devono essere mantenuti a debita distanza, poiché la loro mescolanza provocherebbe la tanto pericolosa e temuta perdita di identità. Ma l'amalgama schilleriano generatore di Grazia è pensato esclusivamente nei limiti della sfera artistica. Il predominio dell'arte - e dunque della mescolanza di sentimento e ragione - sulla realtà condurrebbe ad una degenerazione della Grazia nella menzogna: l'attore che recita facendo prevalere il suo talento mostra la sua Grazia come artificiale agli occhi dello spettatore, ovvero la perde completamente. La Grazia deve apparire come assolutamente naturale: l'attore perfetto è colui che non fingendo finge.

Si dice un'anima bella quando il sentimento morale si è finalmente assicurato tutti i sentimenti dell'uomo al punto da poter lasciare senza timore la guida della volontà all'affetto e da non correre mai il rischio di trovarsi in contraddizione con le decisioni di esso. Perciò in un'anima bella non sono propriamente morali le singole azioni, ma l'intero carattere. Non si può neppure ascrivere ogni singola azione al merito, giacché l'appagamento dell'istinto non può mai considerarsi meritevole. L'anima bella non ha altro merito se non quello di esistere. Con facilità, come se in essa operasse solo l'istinto, l'anima bella compie i più penosi doveri dell'umanità, e il più eroico sacrificio che essa sottrae all'istinto naturale appare come un effetto volontario di questo stesso istinto. Per tale ragione l'anima bella non si rende mai conto della bellezza del suo agire e più non pensa che si possa agire e sentire in modo diverso [...].²¹

Eccoci: l'ideale utopistico di umanità immaginato da Schiller e intorno a cui viene fatto ruotare l'intero saggio ci è presentato dall'autore con questa lunga citazione. Non modello ma aspirazione il cui primo stadio abbiamo incontrato nella *persona* contrapposta all'*individuo*. Ma qual è l'utopia? L'*anima bella* è riuscita a far propria la legge morale senza rinunciare alla passione, così da non soffrire affatto alcun conflitto interno: non c'è nulla che dentro essa possa scontrarsi poiché volontà e istinto remano nella stessa direzione. La sua azione è bella inconsapevolmente: è graziosa, spontanea e simpatetica; unita ed inimitabile nella sua inseparabilità. Ancora nel rispetto della più sfrontata ambiguità: l'*anima bella* è spontanea nonostante il suo essere frutto di un'educazione, la quale però, a causa della più totale mancanza di tecnica artistica, non può in alcun modo essere insegnata: la morale è stata già interiorizzata e, dunque, non necessita di essere imparata.

In ultimo: proprio come un quadro di Tiziano, l'agire dell'*anima bella* appare come una statica immagine ricca di linee rigide che lentamente si avviano ad un movimento,

²¹ *Ivi*, pp. 51-52.

ammorbidendosi ed alleggerendosi fino a scomparire: è così che l'*anima bella* ha il merito di vivere un'esistenza assolta dall'affannosa e forzata ricerca della moralità, le cui rigide linee sono sparite perché completamente assorbite nella sua stessa graziosa esistenza: «È dunque in un'anima bella che sensibilità ragione, dovere e inclinazione sono in armonia, e la grazia è la sua espressione nel fenomeno».²²

Ma se Schiller sembra arrendersi di fronte all'elemento utopistico ed idealistico della sua aspirata umanità, noi non lo facciamo affatto: le esperienze esistenziali, prima di Hölderlin e poi di Iperione, ci aiutano ad immaginare l'*anima bella* come armoniosa melodia che, nonostante le discordanti note dell'umanità, è riuscita a risuonare nel nostro mondo; non senza prima aver pagato il caro prezzo di una colpa che, a lei, pura unità inseparabile ed incorruttibile, di certo non poteva appartenere.

2.2 Goethe e le *Confessioni di un'Anima Bella*

Confessioni di un'Anima Bella è il titolo che Wolfgang Goethe (1749-1832) ha deciso di attribuire alla sesta delle parti di cui il suo *Wilhelm Meister, gli anni dell'apprendistato* (1795-1796) si compone. Si tratta di un capitolo collocato pressappoco nella parte centrale del romanzo: sembra costituire una vera e propria interruzione della narrazione, ma è ben diversa l'interpretazione che se ne deve dare.

L'educazione dell'individuo è la tematica intorno a cui ruota l'intera vicenda di Wilhelm: il lettore accompagna il giovane durante il suo completo processo di formazione. *Gli anni dell'apprendistato* sono quelli che procurano a Wilhelm un importante avvicinamento al mondo: l'educazione che ne scaturisce si presenta come arricchita di una materialità che la ha privata di ogni interesse per lo sviluppo di un'interiorità. È a questo punto che s'inserisce la protagonista delle *Confessioni di un'Anima Bella*: Goethe ci presenta un secondo tipo di apprendistato; un'alternativa diversamente sensibile alla più materiale e superficiale formazione di Wilhelm. La protagonista del sesto capitolo racconta in maniera appassionata la modalità attraverso cui all'interno della sua anima sia a poco a poco sbocciato un particolare ed intimo rapporto con il Divino. Questo intermezzo non poco sorprendente ci pone davanti l'esempio di una religiosità che, dopo esperienze di vario tipo, si avvia a divenire sempre più conciliante.

²² *Ibidem.*

Sofferenza ed amore ci vengono presentate sin da subito, dalla stessa protagonista, come le principali caratteristiche di quella che lei stessa definisce *la particolare configurazione del suo cuore*. Sin da bambina, dunque, colei che ci narra le sue più intime confessioni ha senza dubbio mostrato un certo tipo di predisposizione ad una sensibilità che sfiora la santità. Crescendo però le esperienze mondane non sono mancate:

[...] i sentimenti verso l'Invisibile si erano quasi spenti nel mio animo. Il nugolo di gente da cui ero circondata mi distraeva, mi trascinava come una fiumana. Furono gli anni più vuoti della mia vita.²³

Dopo un iniziale approfondimento del suo rapporto con il mondo, la protagonista si accorge di provocare un impoverimento della sua ricca e virtuosa anima; a questo punto sceglie di cambiare direzione: la sensibilità terrena fa spazio ad una sensibilità sempre più interiore; i cinque sensi si rovesciano stimolando la maturazione di un senso nuovo. Solo dopo essersi innamorata ella potrà scegliere di rinunciare agli umani sensi e dedicare se stessa al senso che la tiene vicino all'*Amico invisibile*:

Narciso [il primo amore della protagonista] era l'unica immagine che mi aleggiava sempre davanti e sulla quale si concentrava tutto il mio amore; ma l'altro sentimento non si riferiva ad alcuna immagine ed era ineffabilmente soave. Ora non lo possiedo più e non sono più in grado di ritrovarlo.²⁴

La donna sente di non stare più bene: il prezzo da pagare per l'amore conosciuto grazie a Narciso è stato quello della grave rinuncia al sentimento che la legava all'Invisibile. La protagonista non è felice: sarà solo il ritrovamento dell'originario sentimento che potrà riportarla in quella conciliata e spontanea condizione:

[...] a ventidue anni non ancora compiuti, non trovavo più alcun piacere in cose che procurano innocenti svaghi alle persone di quell'età. [...] da certe esperienze fatte involontariamente avevo appreso che vi sono sentimenti più elevati, i quali ci danno un piacere che cercheremmo invano nei divertimenti; e in queste gioie superiori è contenuto un tesoro nascosto che può sostenerci nella sventura.²⁵

E allora ecco la soluzione:

Non c'era modo di tenere una via di mezzo: o respingere quelle lusinghe, o rinunciare al conforto di quei sentimenti profondi. [...] ormai ero certa di essere nel giusto, ed ero pronta ad avvalorare la mia certezza con la perdita del caro fidanzato e della probabile felicità, anzi, se fosse stato necessario, anche con la rinuncia ai miei averi; [...] avrei

²³ W. Goethe, *Wilhelm Meister, gli anni dell'apprendistato*, Milano, Adelphi 2009, p. 326.

²⁴ *Ivi*, p. 335.

²⁵ *Ivi*, p. 339.

preferito lasciare la mia patria, i genitori e gli amici per guadagnarmi il pane in terra straniera, piuttosto che agire contro le miei idee.¹⁸

La fanciulla che teneva più a Dio che al suo fidanzato si accorge che la rinuncia ad ogni legame col mondo non le costa fatica: l'unica cosa che le interessa salvaguardare e mai più perdere è quella conciliante religiosità, quel sentimento al di sopra di ogni materialità, il quale si fa garante della continua unione all'Amico invisibile: Cristo. La conciliazione dell'essenza morale della protagonista con quella suprema e divina è dunque il frutto di un processo del tutto naturale; non c'è stato sforzo nelle rinunce a cui la protagonista si è essa stessa sottoposta:

[...] se avesse cercato di vivere al meglio tra la sua famiglia e un fidanzato, magari un marito, sarebbe stata in eterno conflitto con se stessa e non avrebbe goduto di un solo momento lieto.²⁶

Appare fin troppo evidente quanto Goethe si sia ispirato a *Grazia e Dignità* per dare alla luce un personaggio come la protagonista di queste confessioni: non è solo il titolo del capitolo sul quale ci siamo soffermati a rimandare all'idea schilleriana su cui abbiamo ampiamente riflettuto qualche riga più su. La protagonista riconosce di avere un istinto capace di guidarla e condurla sempre sulla via giusta: «[...] seguo liberamente i miei sentimenti e ignoro tanto la costrizione quanto il pentimento.»²⁷

L'esperimento condotto da Goethe ha portato alla trasfigurazione, sebbene letteraria, dell'ideale di *Anima Bella* a cui l'amico Schiller aveva pensato. Contrariamente da quanto potrebbe apparire: l'intermezzo delle *Confessioni di un'Anima Bella* non è affatto un'interruzione inutile o per di più dannosa per l'integrità e la fluidità del romanzo di Goethe: si tratta, anzi, di una parentesi essenziale per condurre il lettore sulle vie di una giusta riflessione intorno alla tematica della formazione dell'individuo.

Nell'epistolario tra Goethe e Schiller – inserito come appendice al volume del *Wilhelm Meister* a cui stiamo ricorrendo – è proprio quest'ultimo a contribuire con una sua riflessione attraverso un'ulteriore e utile interpretazione della scelta da parte di Goethe – apparentemente poco armoniosa – di inserire ne *Gli anni dell'apprendistato* questa esemplare esperienza, la quale si fa espressione del fenomeno a cui Schiller stesso pensa come *religione estetica*:

Il carattere essenziale che distingue il Cristianesimo da tutte le altre religioni monoteiste consiste principalmente nell'annullamento della legge o

²⁶ *Ivi*, p. 363.

²⁷ *Ivi*, p. 376.

dell'imperativo kantiano, cui il Cristianesimo intende sostituire una libera inclinazione. Nella sua forma pura, esso non è dunque che l'espressione della moralità più bella o l'incarnazione del divino, e in tal senso l'unica religione estetica.²⁸

Ma non è solo Goethe ad essersi ispirato alle teorie estetiche di Schiller: è anche tra le pagine della *Fenomenologia dello Spirito* che l'*Anima Bella* conquista uno spazio importante; l'interpretazione a cui pensa Hegel, però, è certamente diversa. Il filosofo interpreta l'ideale schilleriano in senso ironico: non vi è alcuna anima a cui sia concesso vivere autenticamente e spontaneamente secondo la legge morale senza compiere alcuno sforzo. L'anima che appare bella, quella che sembra condurre un'esistenza all'insegna di una morale che sia specchio di una pacificazione d'animo, non è altro che un'anima che, pur di preservare quella moralità è disposta a ritirarsi da ogni azione. In altre parole: un'anima può essere bella solo chiudendosi in se stessa, rinunciando all'azione pur di evitare di sporcarsi le mani: solo schivando l'esperienza del negativo – tipica di un'esistenza autentica – potrà conservare la bellezza del suo 'non agire':

La coscienza del dovere si è ben conservata nella purezza perché non agisce: essa è l'ipocrisia che vuole si prenda il giudizio per atto reale e che, invece di dar prova della sua rettitudine mediante l'azione, la esibisce proclamando le proprie eccellenti disposizioni.²⁹

La scelta di un'esistenza all'insegna della più completa moralità compiuta della protagonista delle *Confessioni di un'Anima Bella* potrebbe essere molto facilmente ricondotta all'ironica interpretazione hegeliana. L'autore della *Fenomenologia dello Spirito* infatti affermerebbe che la rinuncia ad ogni bene terreno, ad ogni affetto, passione o emozione che rimandi ad un rapporto che sia altro da quello che lega all'Amico Invisibile, sia una volontà di isolamento e di passività: la moralità appare intatta e rispettata solo perché le è impedito di trovarsi nella condizione di conoscere la realtà ed esperirla; dunque: ogni possibilità di macchiare la sua purezza le viene forzatamente preclusa. Ma se prestiamo davvero attenzione all'esperienza dell'*Anima Bella* raccontataci da Goethe ci accorgiamo che in realtà le cose non stanno proprio così: la protagonista rivela di aver avuto non poche esperienze mondane: amore, amicizia e divertimenti sono state da lei molto bene conosciuti e sperimentati. Goethe ci racconta dunque di un'*Anima Bella* che non rinuncia all'azione: è proprio dopo aver agito che essa si sente straniera nel mondo; avverte la necessità di riavvicinarsi ad una più alta

²⁸ Dall'epistolario Goethe-Schiller, appendice de *Wilhelm Meister, gli anni dell'apprendistato*, Milano, Adelphi 2009, p. 570.

²⁹ Hegel, *Fenomenologia dello Spirito*, a cura di V. Cicero, Milano, Rusconi Libri 1995, p. 881.

sensibilità e, per ritrovarla, compie quelle scelte, per così dire *morali*, le stesse che però non richiedono alcuno sforzo. Anzi: la felicità ritrovata traduce proprio la facilità e la naturalezza con cui la donna indirizza la sua vita nuovamente verso la strada della sua originaria, e appunto bella, disposizione d'animo. La pace e l'armonia in cui l'*Anima Bella* di cui ci parla Goethe ritorna ad agire, nel più completo rispetto della sua bellezza, non conosce affatto la nostalgia di cui, in ultimo, parla Hegel. Nella *Fenomenologia dello Spirito* leggiamo che, dopo aver avvertito ed esperito la contraddizione in essa stessa contenuta, l'*Anima Bella*: «[...] è sconvolta fino alla follia e si strugge in una consunzione nostalgica.»³⁰

L'*Anima Bella* hegeliana non può fare a meno di arrendersi alla sua naturale infelicità: imponendosi essa stessa una lontananza forzata dall'esistenza vera, rinuncia alla sua altrettanto vera disposizione d'animo, rinuncia alla sua essenza, rinuncia a se stessa; in ultimo: si preclude ogni possibilità di condurre un'esistenza che sia bella per davvero.

Ma Goethe ha le idee molto chiare: è Schiller che continua ad ispirarlo; l'ironica parentesi hegeliana non sembra attirare la benché minima attenzione. Con la sua versione dell'*Ifigenia in Tauride* ci offre un'ulteriore esempio di bella esistenza. Il dramma euripideo viene da Goethe reinterpretato e fornito di una nuova conclusione: Ifigenia, mossa da compassione e gratitudine, sceglie di confessare a Toante il progetto di fuga architettato da Oreste e Pilade. Colpito e commosso dall'onestà della fanciulla, Toante decide di lasciarli liberi di tornare in patria:

IFIGENIA: [...] Amato e caro tu sei per me,
come lo fu mio padre,
e sarai sempre impresso nella mia anima.
[...] Addio, volgiti a noi e dammi
in cambio una cara parola di commiato.
Più dolce allora il vento soffierà nelle vele
e lacrime più consolanti scenderanno dagli occhi
di chi sta partendo. Addio, e porgimi
la destra in pegno dell'antica amicizia.

TOANTE: Addio! Siate felici!³¹

³⁰ *Ivi*, p. 887.

³¹ W. Goethe, *Ifigenia in Tauride*, Milano, Garzanti 2008, p. 147 e p. 149. Sembra opportuno richiamare la riflessione che Hermann A. Korff ci propone nel suo *Umanesimo e romanticismo*, la stessa che accosta le figure goethiane del Faust e dell'*Ifigenia* per poi distinguerle nel nome delle contrastanti immagini di umanità che si trovano ad incarnare: «Dopo aver letto il Faust, il personaggio di *Ifigenia* ci sembra provenire veramente da un altro mondo. Quella donna greca, gettata fra i barbari, è segnata nelle profondità della sua anima dalle stigmate della nostalgia a causa della quale, nella sua appartenenza al genere umano, paga il fio della sua colpa: neppure tutto ciò rivela in questa figura, nella sua dimensione di pace e di serenità interiore, il carattere dell'elemento faustiano. [...] L'impressione fondamentale che si trae dall'*Ifigenia* [...] consiste [...] in quella mitezza e serenità umana che si trasmette dalla figura di *Ifigenia*, votata come sacerdotessa non dell'umano ma del divino. [...] È il nuovo ideale del "cuore puro". [...] All'ideale di umanità prorompente del Faust, si oppone esplicitamente, nell'*Ifigenia*, il nuovo ideale di umanità "contenuta": un'umanità che non sente più il proprio più alto valore nell'esperienza piena della vita, quanto piuttosto nel pacato sentimento di una vita certo limitata, ma

Proprio come ci ha insegnato Schiller: l'*Anima Bella* vede la sua azione morale corrispondere perfettamente all'inconsapevole legge che regola il suo cuore. Il lieto fine che immagina Goethe appare garantito proprio dalla protagonista: *Anima Bella* dalla sensibilità pietistica, Ifigenia ci mostra come, in una bella esistenza, sia possibile che un'azione morale si trasfiguri in azione politica.

per questo anche purificata. Senza con ciò dover rinnegare il valore più autentico dell'ideale faustiano, sembra tuttavia che questo ideale di Ifigenia sia contrassegnato da un valore superiore, perché avvolge l'uomo proprio nell'incanto di quella pace che invece manca del tutto all'inquieto uomo faustiano. [...] E la vera umanità, perciò, non consiste soltanto nello sviluppo del naturale impulso vitale, ma allo stesso modo nello sviluppo di quell'altra forma della vita soggettiva che viene definita con il termine di "moralità". [...] Se la natura umana dell'uomo faustiano riposava sul sentimento del contenuto incommensurabile del soggetto, allora quello dell'uomo classico riposa sul sentimento della forza formativa e autolimitante del soggetto. I due sentimenti non sono in contraddizione, anzi si completano a vicenda. Ma si completano soltanto là dove si realizza una vera armonia, là dove si realizza cioè un tipo umano armonico. Già a partire da questo punto possiamo volgere il nostro sguardo a quella vetta dell'Umanità che sembra innalzarsi, come ultimo e altissimo ideale, dietro l'Ifigenia di Goethe.» H.A. Korff, *Umanesimo e romanticismo*, a cura di Giancarlo Lacchin, Rovereto, Zandonai 2007, pp. 46-50.

CAPITOLO TERZO

La necessità del sacrificio

3.1 Diotima: amore nella separazione

Alla figura di Adamas, che abbiamo detto essere stata essenziale nel percorso adolescenziale di Iperione, si affianca quella di Diotima: immagine della natura incarnata nella donna amata, figura chiave della gioventù del protagonista. Ma in realtà abbiamo visto come l'impatto che la divina Diotima esercita sull'esistenza del nostro Iperione non sia affatto da circoscrivere al periodo della tormentata giovinezza: sarà successivamente, soprattutto, che ella mostrerà i frutti del suo sacrificio necessario.

Il *sacro istante* in cui Diotima ed Iperione vedono le loro vite intrecciarsi in un nodo che mai più potrà essere sciolto inaugura il tempo del rinnovamento: la natura si fa anticipatrice e preannunciatrice di una bellezza che diviene improvvisamente raggiungibile. Iperione è destinato a godere della conciliazione, ma solo sfiorandola, così da raggiungere la sua maturazione. Ma, come detto, si tratta di una bellezza che Iperione può solo presagire: essa offre nel finito il presentimento della divina unità. È così che Diotima offre equilibrio alle contraddizioni del suo amato, il quale a sua volta scova e ama in ella la pienezza ingenua, spontaneamente unita alla vita della natura. Quella che scorgiamo in Diotima è dunque una figura limpida, la cui grande forza corrisponde ad una profonda quiete interiore, una grazia, una perfezione intesa come qualità stessa dell'essere. L'esistenza di Diotima, forte della sua salda interiorità che ne garantisce un'altrettanto salda unità, si oppone all'esistenza di Iperione, la quale invece è alle prese con il continuo alternarsi di riflessione autodistruttrice ed ebbrezza di azione esteriore.

Nulla avevo da darle se non un'anima piena di violenti contrasti, piena di sanguinosi ricordi, nulla avevo da darle se non il mio amore sconfinato con i suoi mille affanni, le sue mille tumultuanti speranze. Ma ella stava innanzi a me nella sua immutabile bellezza, spontanea, in una sorridente perfezione e ogni aspirazione, ogni sogno della mia mortale esistenza, ah! Tutto ciò che, dalle più alte regioni, il genio può presagire, nelle dorate ore del mattino, era tutto compiuto nella serenità di questa unica anima.³²

³² F. Hölderlin, *Iperione*, cit. , pp. 79-80.

Il lessico di cui ci stiamo servendo per la descrizione dell'emblematica figura di Diotima è chiaramente preso in prestito dal saggio schilleriano a cui abbiamo già largamente fatto riferimento: la perfetta unità dell'*Anima Bella* Diotima da un lato e lo squilibrio di Iperione dall'altro non sono che le due facce della medaglia della loro tragica relazione. La tragicità consiste nella necessità della morte terrena della bellezza, morte che elimina ogni legame di essa con il mondo materiale per ricondurla alla materna esistenza divina. Il distruttivo essere di Iperione uccide Diotima e segna il di lei destino determinato dalla purezza e dalla profondità del sentire. L'amore tragico che Diotima offre al protagonista consiste nell'accoglienza di tutte quelle esperienze distruttrici: la nobile e divina esistenza di un'*Anima Bella* accoglie bruti e disarmonici elementi che però le sono fatali: Iperione dimentica ma Diotima non può affatto dimenticare, il suo è un sentire amplificato che deve fare i conti con le conseguenze dell'agire dell'amato:

[...] e ti sei sacrificata, ti sei offuscata per amore, felice e prediletta creatura della natura! E sei divenuta simile a me e hai reso sacro il mio dolore con il tuo accordarti a me.³³

La perfezione di Diotima è nell'attimo, nel *sacro istante* in cui Iperione la vede, lo stesso però in cui è anche lei a vederlo. È una visione che le sarà fatale: lei che, nonostante priva di autocoscienza riusciva a conciliare nel suo essere innocenza e bellezza, finisce per esperire la morte che fino ad allora le era stata sconosciuta. Il vero sacrificio di Diotima appare a questo punto evidente nella rinuncia a se stessa nel momento in cui si lega al *non divino* Iperione:³⁴

L'innocente! Ancor non conosceva la possente pienezza del suo cuore e, dolcemente terrorizzata da questa ricchezza in lei, la seppelliva nella profondità del cuore. E con quali accenti confessò nella sua sacra innocenza e lacrimando di amare troppo, e preso congedo da tutto ciò che, prima, cullava nel suo cuore, oh! Con quali accenti esclamò: "Sono diventata infedele al maggio, all'estate e all'autunno e non mi curo più come un tempo, del giorno e della notte, non appartengo più al cielo e alla terra, appartengo a uno solo, a uno solo, ma i fiori del maggio, l'ardore dell'estate e la maturità dell'autunno e la terra e il cielo sono riuniti in quest'unico solo; così amo io!"³⁵

Il destino di morte di Diotima appare segnato nel momento in cui ella inizia ad amare Iperione: la fanciulla si accorge, ora, di dedicare tutta se stessa ad un mortale; il legame con

³³ *Ivi*, p. 152.

³⁴ Cfr. M. Piermarini, *Diotima*, Lucca, Marco Del Bucchia Editore 1998, pp. 82-83: «Diotima soccombe per amore, legandosi al destino di Iperione.[...] Il suo vero sacrificio, prima ancora della morte fisica, sembra questa rinuncia a se stessa. Ma la sua "bella morte" supera la morte».

³⁵ F. Hölderlin, *Iperione*, cit., p. 96; Cfr. M. Gracceva, *La morte di Diotima*, Milano, Mimesis 2008, p. 51: «L'innocente proromperà senza più timidezze nella sua confessione d'amore [...]».

l'immortale natura, madre divina di cui ella era stata riconosciuta degna e bella figlia, inizia a deteriorarsi: l'amore per l'immortale si riduce ad amore per il mortale e l'integrità dell'*Anima Bella* subisce una violazione. Solo con una *bella morte* Diotima potrà tornare alla sua divina condizione: la bellezza che da ideale si era fatta reale deve necessariamente tornare alla sua idealizzazione; la conciliazione si era, grazie a lei, verificata, ma troppo prematuramente. Sarà in un tempo in cui il popolo ritornerà nella sua originaria patria, un tempo in cui la maturazione sarà raggiunta, che la conciliazione potrà definitivamente e meritatamente essere riottenuta con la giusta e degna consapevolezza.³⁶

Diotima è destinata al sacrificio ma con la morte con scomparirà: ella sarà latente, lievito della natura, unica, bellezza e perfezione che continuerà a mostrarsi nella presenza fuggevole del tempo. Indignata per la mediocrità del mondo di cui a causa del suo legame con Iperione prende finalmente coscienza, ella è spinta nuovamente verso l'alto: è una creatura diventata ormai troppo grande per ritornare alla bassezza della felicità della terra. Il *vangelo dell'amore* di Diotima esorta al raggiungimento dell'unità degli esseri; con la morte si è accolti nella vera patria: la natura, la tanto cercata condizione di unità di tutti gli esseri viventi. La morte di Diotima è volta all'annientamento di quella prospettiva sentimentale particolare che possiede ogni individuo, la quale deve essere sacrificata per consentire il verificarsi di una più alta ed universale unificazione. Il contrasto tra oggettivo e soggettivo, tra uomo e natura, è risolto dalla morte di mediazione di Diotima.

Ma colei che stiamo definendo come l'*Anima Bella* del romanzo di Hölderlin sopravvivrà anche nel nuovo Iperione, quello che avrà imparato dalla morte dell'amata, dalla *bella morte* di un'anima nella quale libertà, bellezza, bontà morale e grazia si accordano felicemente con il progresso etico dell'individuo.³⁷

La condanna che abbiamo visto muovere da Hegel all'*Anima Bella* non coinvolge minimamente la bellezza di Diotima: la protagonista dell'*Iperione* non si macchia affatto della colpa di incapacità di agire perché troppo impegnata nella contemplazione di se stessa, né di fuggire dinnanzi al destino e non affrontare ciò che è estraneo alla sua bellezza ormai apparente; Diotima fa tutt'altro: agisce unendosi al destino del suo amato sopportandolo come

³⁶ Si veda in proposito il contributo di M. Gargano, *op. cit.*, p. 164: «La consumazione di Diotima ha inizio quando per amore di Iperione ella perde il contatto intimo che la legava alla natura, e da “fanciulla immatura” diviene “musa”, ispiratrice del rinnovamento del mondo. L'incontro con l'amore umano infrange la perfetta, ma ingenua completezza di Diotima, tutta rivolta all'infinità della natura e all'eccellenza del passato, e la dischiude al presente e al futuro. Iperione è l'artefice del mutamento di Diotima: l'ha infiammata di passione per l'umanità bisognosa di riscatto. Ma il fallimento cui è andata incontro l'azione di Iperione l'ha ferita per sempre».

³⁷ Cfr. ancora M. Piermarini, *op. cit.*: «Si realizza con Diotima il principio della preesistenza e della sopravvivenza-compenetrazione degli amanti [...] le anime degli amanti rivivono “l'una nell'altra”».

un'eroina greca, sostenendo e spingendo anche Iperione all'azione in nome dell'amore per l'umanità.

L'elemento femminile è quello che nell'*Iperione* consente al protagonista di conquistarsi la salvezza: ma è solo allontanandosi da questo che ciò potrà verificarsi. La crescita di Iperione passa attraverso il conflitto delle esistenze amanti e contrastanti dei due: Diotima è un femminile lontano e sacrificato, disposto a farsi da parte per dare all'amato la possibilità di procedere per il suo cammino. Ci troviamo dunque di fronte ad un amore che non può essere materialmente consacrato; è un amore spirituale che solo nella lontananza trova la sua condizione naturale. In Diotima Iperione trova la pienezza dell'*Uno-tutto*: il loro è un amore di mediazione, grazie al quale eternità e tempo si ritrovano in un amalgama che favorisce il tempo ma che, come è ovvio, danneggia l'eterno. Il conflitto che ne emerge può risolversi con un ulteriore distacco: la distanza torna necessaria: Diotima deve tornare ad essere eterna. Ritrovata l'originaria bella unità dell'essere totalmente scoperto *in lei che è così intimamente e profondamente una, una sola vita divinamente indivisa*, Iperione potrà tornare temporalmente ad esperire la comunione con il divino grazie alla ritrovata, unica e vera, Diotima:

“Diotima”, esclamai, “dove sei, dove sei tu?”[...] “Presso i miei” esclamò, “sono io, presso i tuoi che lo smarrito spirito umano misconosce.”³⁸

Ma prima del ritrovamento della conciliazione è stata l'amara separazione a coniare l'amore dei due protagonisti:

Piangeva amaramente e io stavo, come un criminale, dinnanzi a lei. “Perdonami, divina fanciulla!” esclamai sprofondando dinnanzi a lei, “io devo! Non scelgo, non rifletto. Una forza agisce in me e io non so se sono ancora io stesso a spingermi verso questa decisione.” “Tutta la tua anima te lo comanda”, rispose ella. “Non obbedirle conduce sovente a rovina, ma anche obbedirle forse. La cosa migliore è che tu vada, perché è la cosa più grande. Agisci; io sopporterò.”³⁹

Diotima accetta la separazione, accetta il dolore amplificato dalla sua divina condizione: ha inconsapevolmente assolto il compito che le era stato affidato: Iperione va incontro al suo destino, agisce perché ha ritrovato, grazie all'azione di un'*Anima Bella*, il coraggio di tornare a sperare che un ritrovamento della patria sia ancora possibile. La separazione arricchisce Iperione ma impoverisce Diotima privandola, su questa terra, della

³⁸ F. Hölderlin, *Iperione*, cit., p. 177.

³⁹ *Ivi*, pp. 117-118.

sua beata unità fatta di armonia dello spirito, di conciliazione della passione con la virtù; in un'unica espressione: la priva della spontanea bellezza della sua anima.

Dalle parole sofferte di Diotima passiamo a quelle di un'altra *Anima Bella*, quella incarnata nell'immagine della donna amata da Hölderlin:

Non potrei mai aver pace se dovessi pensare di averti distolto del tutto dalla realtà, che tu volessi accontentarti della mia ombra, che tu per me fossi venuto meno alla tua determinazione [...] Se così bisogna che sia, se saremo le vittime del destino, allora promettimi di liberarti di me e di vivere assolutamente come ancora puoi farti felice, compiere i doveri che ti riconosci tali verso questo mondo nel modo migliore, e fa che la mia immagine non sia un ostacolo, solo questa promessa può darmi tranquillità e pace con me stessa [...] per me è tutto diverso, io ho compiuta in parte la mia vocazione, [...] ho già ricevuto per mezzo tuo più di quanto potessi ancora aspettarmi, il mio tempo era già passato ma tu dovresti ora cominciare a vivere, ad agire, a operare, non fare che io sia un ostacolo. [...] Promettimi che non tornerai e che partirai da qui ancora tranquillo perché se non so questo giungo alla tensione e all'inquietudine più grandi fino a domani non presto davanti alla finestra, e alla fine non possiamo non tornare tranquilli, fa perciò che andiamo per il nostro cammino con fede e sentiamoci ancora felici nel nostro dolore e auguriamoci che duri per noi ancora a lungo perché qui sentiamo in perfezione la nobiltà e la forza.⁴⁰

Dal romanzo ci spostiamo nella realtà: Diotima diventa Susette, e le cose non cambiano poi così tanto. Proprio come il personaggio dell'opera, Susette invita l'amato a lasciarla, ad andare per la sua strada e ritrovare un'esistenza libera da lei che, ormai, si sente solo un ostacolo. Ancora una volta – ma ora nella realtà – il femminile si sacrifica ed intercede per la realizzazione di colui che ama, di colui che senza di lei non avrebbe in alcun modo ritrovato la strada di se stesso: l'amore autentico può realizzarsi esclusivamente nella separazione, Susette e Diotima lo insegnano entrambe.⁴¹

Se Schiller ammise di pensare la sua *Anima Bella* come un ideale di umanità a cui ispirarsi nonostante l'inarrivabile traguardo, Hölderlin testimonia come una spontanea e graziosa esistenza possa miracolosamente esistere anche al di là di un mondo idealizzato: sarà così che il poeta scriverà all'amico Neuffer subito dopo aver incontrato la sua Diotima:

Caro amico! C'è un essere al mondo presso il quale il mio spirito può e potrà indugiare millenni per vedere ancora come tutto il nostro pensare e capire si trovi scolaro dinanzi alla natura. Grazia e nobiltà, pace e vita, spirito e

⁴⁰ Frammenti delle lettere di Susette a Hölderlin, fine febbraio del 1799 e maggio 1800; tratti da E. Mandruzzato, *Diotima e Hölderlin*, cit., p. 95.

⁴¹ Si faccia riferimento all'interpretazione della figura di Susette che già Mandruzzato ha offerto: Introduzione a *Le Liriche* di F. Hölderlin, a cura di E. Mandruzzato, Milano, Adelphi 2008, p. 26: «Susette era certo un'anima bella, il cui principale attributo era l'armonia dello spirito, la conciliazione (schilleriana) della passione e della virtù. Hölderlin la vide e la celebrò soprattutto come lo spirito della pace, d'una serenità "più che umana"[...]».

sentimento e aspetto sono una beata unità in questa creatura. Puoi credermi sulla parola...⁴²

E se Iperione scrive di aver visto l'unica, colei che è solo nascosta nel mondo ma che può ritornarvi, colei che è uno e tutto, colei il cui nome è Bellezza, l'esperienza di Hölderlin avrebbe potuto infondere in Schiller la speranza necessaria per non arrendersi, per continuare a cercarla, la Bellezza, e forse, essa gli si sarebbe spontaneamente presentata.

3.2 Empedocle, il Poeta: sacra mediazione per un *altro inizio*

Una *Bella morte* causata da un eccesso di spirito, da un'esuberanza del cuore, da una volontà di porre fine all'esistenza temporale degli uomini comuni per elevarla alla conciliazione di cui si è portatori, è il destino che Hölderlin decide di riservare a Diotima nel suo *Iperione*: ma è anche ad Empedocle che il poeta intende far lasciare questa impronta di Bellezza. Con *La morte di Empedocle* - incompiuta storia di un'altra tragica conciliazione - Hölderlin sfiora la possibilità di raccontare poeticamente la vicenda di un'anima che, arresa alla triste realtà di una società irrimediabilmente malata, è pronta a rinunciare a se stessa, alla sua soggettività, per ritrovarsi nella più vera, ampia ed originaria anima del mondo, gettandosi tragicamente e letteralmente in essa. Proprio come la vicenda di Iperione, quella di Empedocle pone il lettore di fronte agli inevitabili pericoli a cui l'uomo va incontro nel suo tentativo di comporre i due impulsi che guidano, per due strade opposte, la sua tormentata esistenza. Ma se la sfera religiosa sembra avere un ruolo piuttosto marginale nelle vicende del romanzo dell'eremita in Grecia, in quelle del filosofo agrigentino essa si ritrova invece in primo piano: Empedocle è abitato dal divino il quale, facendosi da lui contenere, lo condanna ad una fine inevitabile, ad un sacrificio che si presenta infine come necessario. L'imprescindibilità del tragico avrà però una *bella* risoluzione: il cammino verso il ricongiungimento con il *Tutto* si traduce, con l'esperienza della *bellezza*, nello svelamento delle coordinate dell'infinito nel finito; ciò potrà finalmente condurre l'uomo alla sua tanto agognata origine. Altro straniero nella sua patria, ad Empedocle non è riconosciuta la possibilità di rispecchiarsi nella società in cui vive: il ritiro sull'Etna traduce il doloroso desiderio di congedarsi da una realtà frammentaria. Ma il congedo presto si rivelerà insufficiente: Empedocle si sente chiamato alla *bella morte*, quella che, sola, potrà placare il suo dolore di solitudine riportandolo nel grembo della madre originaria. L'eterna natura

⁴² *Ivi*, p. 27; da una lettera inviata da Hölderlin all'amico Neuffer datata giugno 1796.

riaccoglie il suo prematuro figlio, Empedocle, volontariamente gettatosi tra le divine fiamme dell'Etna. Proprio come Prometeo, Empedocle ha rubato al cielo la fiamma della vita. Ma non può riservare esclusivamente a se stesso il dono prezioso: il suo eccessivo amore per l'umanità lo obbliga a rivelare la verità che solo a lui si era concessa. La punizione è, appunto, inevitabile: sarà il popolo stesso, incapace di comprendere l'eternità del dono, ad esiliare e abbandonare il mediatore, il quale non potrà fare altro che cercare nella morte la porta che apre all'eterna ricongiunzione, la stessa che gli consente di sfuggire alla precarietà del finito.

Nelle varie stesure dell'opera, a cui ripetutamente e ossessivamente Hölderlin si dedicava proponendone ogni volta nuove versioni – ci sono pervenute ben tre stesure, seguite al cosiddetto *Piano di Francoforte*, il quale possiede a sua volta una forma ancora diversa – la morte assume una rilevanza differente.⁴³

Gli dèi lo hanno molto amato.
Ma non è il primo che abbiano respinto,
più tardi, nelle tenebre dell'incoscienza,
dalle altezze del loro favore,
perché nell'eccesso della sua fortuna
troppo dimenticò le distanze e si ritenne unico;
così è stato punito
con una solitudine infinita.⁴⁴

In queste poche righe tratte dalla prima stesura scorgiamo una delle possibili interpretazioni della morte del filosofo. Il protagonista si è macchiato della colpa di sostituirsi al Divino: la necessità della morte nasce dalla consapevolezza di tale colpa, per espierla e ricongiungersi alla divinità dopo averne ottenuto il perdono. A questa interpretazione se ne affianca un'altra di tipo politico: nella morte si può scorgere il tentativo di sciogliere il popolo agrigentino da ogni schiavitù; tentativo che, prima di arrivare alla tragica e categorica scelta di morire, si era manifestato con il rifiuto, da parte del filosofo, della corona offertagli dagli agrigentini stessi: pur di convertire il suo popolo alla libertà, Empedocle non esita un solo momento prima di rinunciare a diventarne il re.

«[...] espierà per aver svelato ai mortali più del necessario».⁴⁵ Da questa citazione, tratta dalla seconda delle stesure dell'opera, si legge un'altra tra le possibili interpretazioni

⁴³ Si propone qui l'approfondimento che B. Allemann ha offerto nel suo saggio tratto dal volume *Hölderlin und Heidegger*, tradotto da E. Groppali per essere inserito come prefazione dell'edizione de *La morte di Empedocle* a cui si sta ricorrendo in questa sede: «L'introduzione del "motivo di colpa", è dunque la novità più importante rispetto al Piano di Francoforte. Questo modo di procedere è giustificato dalla necessità di supportare la morte del protagonista con una motivazione drammaturgicamente valida. [...] Questo il pensiero di Hölderlin quando annota sul manoscritto della prima redazione dell'Empedocle: "la sua colpa è il peccato originale". In questo inciso il problema del tragico viene affrontato secondo la terminologia cristiana».

⁴⁴ F. Hölderlin, *La morte di Empedocle*, Milano, Garzanti 2010, p. 17.

⁴⁵ *Ivi*, p. 153.

della morte del protagonista: quello che poche righe più su chiamavamo *eccessivo amore per l'umanità* ha spinto Empedocle a condividere con il popolo l'eterno segreto della natura. Ma se i tempi del filosofo erano già abbastanza maturi per accogliere tale segreto, se il particolare con lui si era preparato ad accogliere l'universale, il popolo pecca di immaturità; il popolo è ancora sordo al messaggio dell'eterna natura; ma Empedocle tutto questo lo aveva ignorato. Egli era troppo preso dal suo incontro con l'universale, dal suo essere soggetto che, dilatatosi come il ventre di una donna gravida, si prepara ad accogliere un ormai eccezionalmente contenibile universale. Quindi, proprio come in Diotima, in Empedocle si è realizzata una riconciliazione prematura tra natura e spirito. Gli annientamenti di Diotima ed Empedocle consentono la restaurazione dell'attesa del giusto tempo, quello in cui, dopo la maturazione del popolo, l'ideale di queste *Anime Belle* potrà consacrarsi in un tempo che sarà degno di accoglierlo. In altre parole: i sacrifici di Diotima ed Empedocle ripristinano il tempo finito, il cui normale scorrere era stato proprio da loro prematuramente interrotto.⁴⁶

Tutti gli antagonismi tipici della società in cui Empedocle vive sono in lui armonizzati in un'unica bella unità: la sua natura soggettiva possiede una rara inclinazione all'universalità. Con le parole di Hölderlin: in Empedocle troppo presto si realizza la ricomposizione dell'*Uno-tutto* originario: l'*Organico* – inteso come Arte riflessa e conclusa – gode di una ritrovata pacificazione con l'*Aorgico* – l'infinita e unica Natura.⁴⁷ Ma i tempi non sono maturi per tutti: Empedocle ha anticipato, tragicamente e nella propria persona, ciò che sarebbe dovuto avvenire in un tempo altro, futuro e pronto, a cui l'intero popolo sarebbe stato

⁴⁶ Cfr. M. Gargano, *op. cit.*, p. 166 e p. 193: «[...] la sua morte è inscritta nell'essere perché in lui troppo prematuramente si è realizzata la conciliazione tra natura e spirito. [...] il suo annientamento consente al tempo giusto di giungere e instaurarsi. [...] anche Diotima realizza in sé una conciliazione prematura, ed è dunque destinata a perire perché possa restare la speranza che un giorno si adempirà il tempo giusto. [...] il suo sacrificio ripristina il tempo finito, perché la fine del tempo era stata annunciata troppo prematuramente».

⁴⁷ Si veda in proposito il contributo offerto da M. Portera: «Empedocle e la Natura vivente, come organico e aorgico, sono impegnati in un'opera di scambio delle parti, che vede il filosofo perdere progressivamente la propria organicità (cioè la propria misura umana, il timore degli dèi, la finitezza) e la Natura vivente, da aorgica (illuminata, dominatrice, terribile) farsi sempre più soggetta all'uomo Empedocle, sino a parlare per mezzo della sua bocca e a consentire di essere considerata sua serva. Questo violento scambio delle parti crea una situazione di apparente riconciliazione [...]. Prestare il proprio petto e la propria voce alla natura, infatti non soddisfa completamente il filosofo, che in un eccesso di aorganicità si macchia della colpa di chiamarsi egli stesso dio, nella prima stesura, e di voler distribuire il dono che ha ricevuto dagli dèi al popolo facendosene tiranno, nella seconda stesura. Allo stesso modo, l'organicità proveniente dall'aorgico, cioè la natura individualizzata in Empedocle, per effetto dell'organico diventa sempre più particolare, sino a sottrarsi alla conciliazione: spezzatosi l'incantesimo di pace, abbandonato dalla Natura, Empedocle è costretto alla sua ritrovata finitezza. Questa è la condizione in cui, sia nella prima sia nella seconda stesura, ha inizio il dramma che conduce alla morte dell'eroe.» M. Portera, *Poesia vivente: una lettura di Hölderlin*, Palermo, Aesthetica Preprint 2010, Centro internazionale Studi di Estetica.

chiamato a partecipare: «Empedocle deve morire per evitare che l'universale si perda nell'individuo e la vita del mondo svanisca in una singolarità.»⁴⁸

La forma del dramma tragico ha consentito ad Hölderlin di schiudere uno spazio per una nuova e più profonda poesia: si tratta di una forma portata all'estremo delle sue possibilità espressive, la cui dilatazione consente la più libera espressione di quell'elemento divino che il soggetto-poeta sperimenta nel suo proprio universo. Il teatro svela dunque se stesso come sede della rivelazione dell'Essere, sede del tragico inteso come modo stesso di esistere dell'uomo.⁴⁹ Sul palcoscenico di una rappresentazione teatrale di una tragedia è possibile assistere allo svelamento dell'Essere: proprio come Empedocle, gli attori tragici si annientano come soggetti e si offrono come vasi dell'universalità che, solo momentaneamente, si lascia contenere e parla con la loro voce ad un pubblico che non può fare a meno di sentirsi emotivamente coinvolto in quella che è, in realtà, la *sua* propria tragedia.

Il sacrificio del nostro personaggio tragico non è esclusivamente volto all'egoistico desiderio di ottenere, lui solo, la conciliazione con l'*Uno-tutto*: la sua *bella morte* opera per la pacificazione universale del conflitto umano. Tornando ancora all'essenza del tragico: è il ruolo del destino che Empedocle è chiamato a rivestire; il naturalmente tragico destino dell'umanità fatto dall'esplosione perenne di lotte irrisolvibili, le quali ci conducono, tragicamente, alla percezione e alla coscienza della lacerazione. Ma è un'altra, più emblematica e forse a noi più vicina, la figura a cui appartiene l'ombra del nostro Empedocle: è l'ombra del Poeta, e forse non solo in questo caso, è l'ombra di Hölderlin. Proprio come Empedocle, il Poeta offre il suo aiuto all'umanità: nella sua poesia si dà l'Essere sottoforma di tragico; con la *sua* parola ci è possibile riavvicinarci all'*Uno-tutto*.⁵⁰

Ma perché il Poeta? Ancora una volta come è successo ad Empedocle: il Poeta, grazie alla sua prematuramente ottenuta pura intimità del sentimento, riesce ad attingere all'originaria familiarità con gli dèi: ai Poeti è dunque possibile attribuire, in un certo senso, una sorta di *funzione empedoclea*, quella mediatrice tra l'individuale e l'universale. Proprio

⁴⁸ F. Hölderlin, *Scritti di Estetica, cit.*, dal *Piano di Francoforte*.

⁴⁹ Cfr. L. Mango, *I sandali di Empedocle*, Brescia, L'Obliquo 1990, p. 9: «C'è, dunque, un'attenzione specifica che Hölderlin rivolge alle ragioni della tragedia in quanto forma dell'arte, ed è un'attenzione amplificata dal sentimento tragico della condizione umana. Il tragico nella tragedia è, allora, la motivazione che spinge il poeta in direzione del teatro ed è anche, credo, la ragione del suo ritrarsi da quei luoghi che si manifesta nella sua impossibilità di portare a compimento la fatica dell'Empedocle. Il tragico nella tragedia è, difatti, la matrice originaria, raggiunta la quale si penetra, finalmente, nei segreti dell'essere rispetto al mondo e rispetto a se stesso».

⁵⁰ Si faccia ancora riferimento al testo di Mango, p. 31: «Dire l'innominabile, dare corpo all'aorgico: sono queste le colpe profonde di Empedocle che gli danno il senso esatto della vanità del suo sforzo ma, al tempo stesso, testimoniano della sua necessità. È la necessità tragica del fallimento, del ritorno al silenzio dopo l'esperienza della parola infranta e spezzata. Empedocle giunge alla morte, dopo il tentativo di trasmettere al popolo la sua realtà divina, il suo appartenere al silenzio degli dèi».

come la morte dell'eroe – dell'*Anima Bella* – si è mostrata come presupposto per il raggiungimento dell'ordine sconvolto troppo precocemente, il linguaggio poetico – quello che dà l'Essere sotto forma di tragico – può evolversi e, appunto rivelare, solo dopo che il Poeta si è offerto come nuovo sacrificato: la tragica verità deve essere prima da lui sperimentata e sofferta: il popolo potrà poi, solo se sufficientemente pronto, con lui dividerla in un'unica, infinita riconciliazione. In altre parole, il tragico appare per merito di strappi; l'inesorabile declino del Poeta – già maturo da ottenere tragicamente la riconciliazione – è da compiersi per trasmettersi, al momento opportuno, nel linguaggio poetico della verità. L'esistenza di Hölderlin vale non poco come testimonianza delle conseguenze che il Poeta è costretto ad affrontare: il desiderio, l'impulso irrefrenabile di eseguire il suo compito di ricondurre alla parola il silenzio assoluto degli dèi, lo guida ad esperire completamente, più e prima degli altri, il conflitto del linguaggio: ma ciò, più che all'afasia, lo ha condotto ad una lunga, misteriosa e tragica follia:

Ebbene questa esperienza sconvolgente non riesce ad essere l'olimpico trionfo del poetico nel mondo, ma diventa l'esplosione, la disintegrazione del soggetto poetante. Il poeta è solo, come Empedocle, di fronte alla domanda infinita della sua identità e di fronte alla sua solitudine. Il poeta è perduto perché ha visto, ma la luce lo ha accecato ed egli non è più. Destino del poeta è la follia.⁵¹

La morte di Empedocle è dunque l'opera che propone una riflessione sul tragico, sul linguaggio, sull'Essere: prima Diotima, ora Empedocle, poi il Poeta, si offrono come *Anime Belle*, esemplari immagini di unità e di riconciliazione sacrificate ad un popolo che forse non sarà mai davvero degno né capace di restituire il favore.

⁵¹ L. Mango, *op. cit.*, p. 47.

CONCLUSIONE

Essere Poeti malgrado

[...] Chi mai volesse parlare ad altri,
pur nella lingua degli Angeli,
provverebbe l'indigenza delle parole,
tremerebbe per aver pensato in tanta piccolezza il Sacro;
ogni parola è peccato, tremante la bocca si suggella
rivelare quel che s'era veduto,
e sentito e
provato,
nella sacra notte,
vietava – una legge,
perché non fosse trascinato nel fango – il Sacro,
ma salvato nella sola – memoria;
perché non divenisse trastullo e merce di sofista, [...] ⁵²

È il posto del genio settecentesco che, proprio come ci testimonia il ritratto che ne stiamo delineando, il Poeta si avvia pian piano ad occupare: una nuova genialità romantica nell'ottocento si propone, nel nome della sua eccezionalità, come portatrice di un'elevazione della normalità⁵³. Con il Poeta ogni essere umano può godere della sua più eccezionale realizzazione nella misura in cui avverte il ritorno della familiarità con il Divino.

Ma in cosa consiste l'eccezionalità di cui stiamo parlando? Il Poeta può, perché pronto, colloquiare con il Divino facendosi carico di rammemorarne la lontananza; la stessa che, dialetticamente, deve alternarsi alla vicinanza. Il Poeta, dunque, essere umano per eccellenza, è proposto (per necessità) come modello, come genialità che vuole trascinare il suo immaturo popolo nella sintesi, seppur effimera e dialettica, della sua poetica esistenza.

⁵² G.W.F. Hegel, *Eleusis* (a Hölderlin, agosto 1796); traduzione a cura di V. Vitiello in *Hegel. Concerto a due voci*, Istituto Universitario Suor Orsola Benincasa – Istituto Italiano per gli Studi Filosofici, Napoli 1999, p. 8.

⁵³ «La poesia di Hölderlin sembra perciò in grado di lasciarsi alle spalle proprio gli aspetti più individualmente soggettivi della concezione tardo-settecentesca del “genio”: quel voler contemporaneamente trascinare il divino verso l'umano e sollevare l'umano quasi facendo a meno del divino, che costituivano i tratti caratteristici dell'irrazionalismo a cavallo fra i due secoli in questione e che si accingevano a dare forma, seguendo un percorso che conduce fino ai nostri giorni, all'irrazionalismo dell'interiorità geniale». A proposito della questione della *genialità* rimandiamo al testo da cui è tratta questa citazione: G. Moretti, *Il Genio*, Brescia, Morcelliana 1998¹, 2011², p. 133. Si tratta di un lavoro in cui l'autore delinea un'ampia e complessa panoramica della figura del *Genio* e delle molteplici interpretazioni che, non solo dal punto di vista storiografico, si sono nei secoli via via sviluppate.

Ma l'apparente privilegio, il dono del colloquio divino, non è altro che la maschera di un sacrificio⁵⁴: quello di colui che è chiamato al tragico destino di sperimentare e comprendere il conflitto (l'alternanza di gioia e dolore, di lontananza e vicinanza, di colloquio e soliloquio) al posto degli altri. È una possibilità a cui non può assolutamente rinunciare: nessun Poeta può sottrarsi al suo destino di sacrificato.

Nell'epoca della notte del mondo l'abisso deve essere riconosciuto e subito fino in fondo. Ma perché ciò abbia luogo occorre che vi siano coloro che arrivano all'abisso.⁵⁵

L'abisso, ciò a cui i Poeti non possono evitare di andare incontro, è svelato da Heidegger come *fondamento portante*: quando la lontananza lascia il posto alla vicinanza l'abisso sprofonda in se stesso; quando improvvisamente l'Essere si dà al Poeta, quando l'incontro-scontro si realizza nel Sacro istante, l'eccezione è rimandata al suo proprio Esserci. Ma dopo la fuggevole esperienza il Poeta sarà richiamato all'abisso originario: potrà, a questo punto, preparare il ritorno degli dèi e percorrere il suo sacro destino. Ma la ovvia difficoltà di questo compito è, oggi, ancor più lampante: il permanente abisso in cui siamo piombati ci ha tolto anche la possibilità di avvertire la lontananza, l'assenza del Divino⁵⁶:

Il tempo è povero non soltanto perché Dio è morto, ma anche perché i mortali sono a mala pena in grado di conoscere il loro esser mortali. Essi non sono ancora padroni della propria essenza. La morte si ritrae nell'enigmatico. Il mistero del dolore resta velato. Non si impara ad amare. Ma i mortali sono; e sono in quanto c'è la parola. Il canto si leva ancora sulla loro povera terra. La parola del cantore conserva la traccia del Sacro.⁵⁷

Ma le parole di Heidegger riescono ancora ad evocare la speranza: se prima il ritorno tanto agognato era quello della familiarità con gli dèi, ora è l'attesa di un tempo in cui si possa tornare a sperare quella che ci coinvolge, inconsapevolmente. Ma prima? Come poteva il Poeta riproporre al suo popolo la familiarità da lui esperita? È dal linguaggio che tutto può

⁵⁴ Nessuna, forse, tra le poesie di Hölderlin può rendere meglio di *Buonaparte* il concetto qui espresso: «I poeti sono vasi sacri / dove si serba il vino della vita, / lo spirito degli Eroi. / Ma lo spirito di questo Giovane, / il suo veloce spirito, deve infrangere / il vaso che lo voglia contenere [...]». Da F. Hölderlin, *Le liriche*, a cura di E. Mandruzzato, Milano, Adelphi 1977, p. 223.

⁵⁵ M. Heidegger, *Perché i Poeti*, tratto da *Sentieri Interrotti*, a cura di P. Chiodi, Firenze, La Nuova Italia 1968, p. 248.

⁵⁶ Cfr. W. F. Otto, *Il poeta e gli antichi dèi*, Rovereto, Zanodai 2008, p. 95: «L'uomo moderno ha smarrito questa vastità, e con essa l'infinita forza creativa. Egli ha mangiato dall'albero della conoscenza e gli occhi gli si sono aperti sul fatto di essere nudo, di essere un io solitario senza mondo, un intelletto e una volontà infelici, i quali, strappati dalla vita del tutto, sono obbligati a girare intorno a se stessi. Questo nichilismo, di cui Nietzsche ha annunciato il compimento, Hölderlin lo ha previsto e vissuto in anticipo, interpretandolo come una separazione dalla natura a causa della quale anche gli uomini si disgregano nell'isolamento. Egli si vide solo e sentì che ognuno, più è ricco di spirito e di carattere, più è costretto a essere solo».

⁵⁷ M. Heidegger, *op. cit.* p. 252.

essere svelato: sarà Heidegger stesso a riconoscerlo, e a deviare la sua ricerca del fondamento dell'Essere proprio nella semplice dicibilità, proprio nel pensiero-poetante:

Il linguaggio è la casa dell'essere. Nella sua dimora abita l'uomo. I pensatori e i Poeti sono custodi di questa dimora. Il loro vegliare è il portare a compimento la manifestatività dell'essere; essi, infatti, mediante il loro dire, la conducono al linguaggio e nel linguaggio la custodiscono.⁵⁸

Nell'esperienza del Poeta il tempo della lingua come normale mezzo di comunicazione lascia il posto ad un nuovo tempo del canto celeste: il linguaggio comune tace di fronte alla sua inadeguatezza. È il dato del semplice dire che viene recuperato: «La liberazione del linguaggio dalla grammatica per inserirlo in una struttura essenziale più originaria tocca al pensare e al poetare».⁵⁹ È questa la soluzione proposta da Heidegger nell'opera che segna la svolta del filosofo di *Essere e Tempo*: conquistarsi un nuovo accesso in patria tornando a dire semplicemente la verità dell'Essere; solo così il Poeta potrà recuperare quell'originaria radice comune. Ma Heidegger pensa ad uno solo, *pensa al Poeta del Poeta*: pensa ad Hölderlin:

Hölderlin non è stato scelto perché la sua opera, come una fra le altre, realizzi l'essenza generale della poesia, ma unicamente perché la poesia di Hölderlin è poeticamente determinata e destinata a poetare espressamente l'essenza stessa della poesia. Hölderlin è per noi in senso eminente, *il poeta del poeta*.⁶⁰

Nella parola, nella sua parola, Hölderlin riesce a far presagire la traccia aorgica della natura, il cui segreto trova dicibilità nella celebrazione linguistica del suo sfuggire. In altre parole: è la natura stessa che Heidegger scorge nella poesia di Hölderlin.⁶¹ la cosa si fa immagine di verità, donata allo sguardo del popolo che la può conservare, dopo averla prima ascoltata e poi vista.⁶² La poesia di Hölderlin si fa dunque sede dell'evento dell'Essere⁶³; la

⁵⁸ M. Heidegger, *Lettera sull'«Umanismo»*, Milano, Adelphi 1995, pp. 31-32.

⁵⁹ *Ivi*, p. 32.

⁶⁰ M. Heidegger, *La poesia di Hölderlin*, Milano, Adelphi 1988, p. 42.

⁶¹ Cfr. G. Moretti, *Il poeta ferito*, Imola, La Mandragora 1999, p. 11: «Heidegger pensa con Hölderlin l'essenza dell'essere, del primo inizio, come Physis, natura, [...] Heidegger vive con Hölderlin il passo del poeta verso questo presentire del segreto della natura e del suo fondamento, il segreto dell'ahnen dei poeti che vanno in contro alla natura senza perciò stesso ridurla ad oggetto [...]».

⁶² Per una più approfondita analisi dei concetti di *immagine*, *visione* e quindi *paesaggio* nella poetica del nostro Hölderlin si rimanda al significativo lavoro di R. Guardini *Hölderlin e il Paesaggio*, edizione a cura di G. Moretti, Brescia, Morcelliana 2006; riportiamo qui alcune delle parole con cui il curatore introduce il saggio in questione, p.6: «Eppure, ciò che noi siamo soliti chiamare “paesaggio” per Hölderlin è più spesso semplicemente “natura”. Di questa semplicità, così ardua e generalmente distante, quasi inaccessibile al pensiero, prova allora a farsi carico il saggio di Guardini, ma senza il peso e la prepotenza di uno sguardo teoretico già preconstituito; lentamente, ma con nettezza quasi annunciata, il lettore scopre, seguendo il delicato dialogo tra Guardini e Hölderlin, che semplice è la nudità dell'esistenza. [...] se [il Poeta] coglie quella nudità, cessa di essere descrittiva, oltrepassa il carattere intrinsecamente metaforico del linguaggio, o, meglio, lo lascia a se stesso».

sua parola poetica fa spazio al darsi e al ritrarsi: lo spazio che nel *primo inizio* – quello degli antichi greci – ospitava gli dèi quotidianamente; quando ancora non vi era stato il tragico distacco, quando si parlava il linguaggio della congiunzione e non ancora quello della comunicazione. Heidegger scorge in Hölderlin il *nuovo inizio*, quello del, seppur momentaneo, ritrovamento del semplice linguaggio originario; quello parlato quando ancora nessuno era in grado di pensare se stesso come soggetto né quindi di ridurre la natura, la *divinamente bella*, a mero oggetto improvvisamente e irrimediabilmente allontanato. Ma dire semplicemente la familiarità, come già annunciato, sottopone il Poeta ad un rischio enorme: quello di annullare se stesso, la sua soggettività, per parlare del Sacro incontro che lo ha visto protagonista, assieme agli dèi. L'universalità del linguaggio poetico evita l'oggettivazione del mondo, elimina per un momento l'opposizione e consente al Poeta di sentire nuovamente il legame originario: ma l'esperienza di Hölderlin ci ha mostrato a sufficienza quale sia stato, per lui, per *il Poeta del Poeta*, il prezzo da pagare. La visione dell'eterna luce e l'ascolto della divina voce possono rendere ciechi e sordi: dopo aver conosciuto i sensi originari quelli divini sembrano irrimediabilmente perduti: il vaso che ha contenuto l'acqua della fonte della vita non si accontenterà più di contenere altro. «Hölderlin presenti le tenebre. Presagi di essersi troppo avvicinato all'infinito, di aver veduto troppo». ⁶⁴ Il prezzo da pagare è stato quello della follia: frutto dell'estrema corrosione della sua soggettività. ⁶⁵

La follia di Hölderlin è stata oggetto di numerosi studi e discussioni: dall'età dei trenta ai settant'anni il Poeta è stato coinvolto da uno stato difficilmente accostabile alle comuni instabilità psichiche, ma non si è trovato altro modo di definire quella condizione che lo ha esiliato dal mondo per quaranta lunghi anni, gli stessi in cui ci piace pensare che il Poeta aveva finalmente lasciato l'indegno, misero e piccolo mondo; il Poeta era tornato, prematuramente, in patria. Il sacro istante, il tempo del giorno di festa si è dilatato fino a coinvolgere gli anni di un'intera esistenza.

[...] Ma è nostro, o poeti,
restare a capo scoperto
sotto la tempesta del Dio,
afferrare con la propria mano
il raggio del Padre,
porgere al popolo il dono divino
circonfuso dal canto.

⁶³ Si evidenzia ancora il contributo di Guardini e dell'edizione curata da G. Moretti, p. 63: «Nel poetare di Hölderlin sembra quasi che sia l'esistenza stessa a parlare».

⁶⁴ W. F. Otto, *op. cit.* p. 77.

⁶⁵ *Ivi*, Cfr. p. 55: «Il poeta chiamato a questo incontro gode sì del più alto favore, ma è anche esposto ad un pericolo infinito. L'eccessiva intimità con ciò che gli accade minaccia quell'accecamento e quella follia che dovranno abbattearlo».

Poiché siamo puri di cuore
come i fanciulli, e senza colpa
sono le nostre mani [...].⁶⁶

Poesia in cui Hölderlin descrive *spontaneamente e semplicemente* il giorno in cui si verifica l'attimo dell'incontro, il Sacro istante che lo acceca e gli dona il linguaggio, in *Come al giorno di festa* la figura del contadino è accostata a quella del Poeta: la preziosità della natura si svela al primo proprio come il linguaggio poetico fa con il secondo. È Heidegger a definire questa come "la più pura poesia dell'essenza della poesia"; e, come detto, l'essenza della poesia, per Heidegger, in Hölderlin, è la natura stessa. Ancora: tra questi versi celebrativi Hölderlin parla di purezza di cuore paragonando i Poeti ai fanciulli: Anime Belle, senza macchia e obbligati ad essere pronti all'accecamiento, al ricongiungimento con la loro vera e sacra origine. Come insegna Schiller: il bambino si presenta alla maniera di un essere divino poiché non è stato ancora coinvolto dal trasformismo; il suo animo è estraneo alle frantumazioni degli adulti: proprio come un'Anima Bella, egli è una totalità ingenua, non conosce la morte e questo gli consente di godere di libertà assoluta. Ma se al bambino l'Anima è conservata Bella grazie alla sua mancata esperienza del mondo, la stessa Bellezza è così che il Poeta se la conquista: «Etere silenzioso, nel dolore / l'anima mi serbasti bella sempre [...]».⁶⁷ Il peso della semplice dicibilità divina, la ricaduta nell'abisso dopo la visione accecante, la messa in discussione della propria soggettività, la solitudine: tutto questo è il dolore del Poeta. Ma il dolore è pur sempre di tutti i mortali, il linguaggio del *nuovo inizio* non lo è:

Poiché questi arrischianti arrischiano l'essere stesso e quindi si arrischiano nella regione dell'essere (cioè nel linguaggio) essi sono i dicenti. Ma l'uomo non è forse originariamente l'ente che, per la sua stessa essenza, possiede il linguaggio e lo arrischia di continuo? Certamente. Ma in tal caso anche colui che vuole nel modo abituale del volere arrischia il dire nel calcolo della produzione. Senz'altro. I più arrischianti non possono, dunque, essere semplicemente i dicenti. Il dire dei più arrischianti deve arrischiare espressamente il dire. I più arrischianti sono veramente quelli che sono solo se sono anche i più dicenti.⁶⁸

Queste parole testimoniano come Heidegger abbia avvertito la necessità di chiarire ogni dubbio in merito alla distinzione tra linguaggio poetico e mero linguaggio umano: da un lato i semplici dicenti, dall'altro i più dicenti. Il filosofo ricorre al termine "arrischianti": sono

⁶⁶ F. Hölderlin, *Come al giorno di festa*, tratto da *Le liriche*, a cura di E. Mandruzzato, Milano, Adelphi 1977, p. 575.

⁶⁷ *Ivi*, *Gli dei*, p. 329.

⁶⁸ M. Heidegger, *Perché i Poeti*, cit., p. 292.

i Poeti, i più dicenti, coloro che corrono il rischio del proprio annullamento. Il linguaggio dei Poeti dice l'Essere in quanto ne è l'essenza stessa: ma i semplici dicenti non sono pronti a correre il rischio. Le porte della regione dell'Essere non si aprono ai "non arrischianti"; essi, se ne avessero coscienza, sentirebbero il peso del giusto silenzio, e sceglierebbero di arrendersi ad esso. È il peso che gli *amanti* Iperione e Diotima avvertono come un macigno:

Parlammo assai poco assieme. Ci si vergogna della propria lingua. Ci si vorrebbe trasformare in note musicali e fondersi in un solo canto celeste!
Di che cosa dovevamo parlare? Vedevamo solo noi. Avevamo ritengo di parlare di noi.⁶⁹

Ma quando si è *arrischianti*, quando la propria esistenza è convertita all'eterna luce che paradossalmente condanna all'eterno abisso, l'Essere prosciuga la coscienza violandola fino a rubarle le parole: l'Essere inizia a parlare.

Nonostante l'instabilità psichica Hölderlin continuò a poetare; o forse sarebbe meglio dire che finalmente iniziò a farlo, come mai nessun altro: le cosiddette poesie della follia traducono la fine, da parte del Poeta, del tentativo di afferrare il Divino. Le stagioni sono protagoniste della parola di cui ormai il Dio stesso ha preso possesso, consumando il Poeta e il suo essere soggetto. Non vi è più alcuna soggettività e, dunque, né più lotta né più alternanza: in Hölderlin la riconciliazione si è definitivamente ottenuta. Così: il linguaggio delle poesie della follia non è affatto privo di senso: esso dice *il* senso; ma forse, a causa dell'eccessiva lontananza dalla patria, noi comuni dicenti mai saremo in grado di coglierlo. Il nostro non essere Poeti ci impedisce di esperire il dolore dato dal conflitto; il nostro non essere il Poeta ci salva dall'abisso/luce: dobbiamo arrenderci alla nostra soggettività. Ma è solo l'esperienza amorosa che può fare la differenza: amare, unica vera vocazione umana, è il singolare spiraglio di luce nel nostro abisso infinito. L'attimo dell'innamoramento è lo stesso in cui infinito e finito si incontrano eccezionalmente: l'anima dell'amante ospita, temporaneamente, il Divino. Ma si tratta di un'esperienza che non può essere altro che effimera: il conflitto esistenziale si traduce nelle gioie alternate alle malinconie, le quali rendono l'amante afflitto da debolezza perpetua. È una debolezza che si fa specchio della povertà dell'amore stesso: la continua ricerca di ciò che non ci appartiene, di ciò che è fuori da noi; più semplicemente: è l'esperienza dell'eterno vagare umano ad esservi riflessa. Ma l'amante soffre una mancanza perché, proprio amando, si accorge di aver, un tempo, conosciuto la pienezza. Amare equivale dunque alla sofferenza di un individuale che, scoperta la sua originaria natura universale, avverte il peso insostenibile dell'insoddisfazione: cerca

⁶⁹ F. Hölderlin, *Iperione, cit.*, p. 75.

nell'amato la remota possibilità di ritrovarsi in quella divina unità. Ma se è amando che l'uomo prende finalmente coscienza della separazione e si mette alla ricerca dell'originaria unità, è proprio in questa stessa condizione che il Poeta è chiamato a vivere, con l'unica differenza che, il Poeta ama costantemente e la sua ricerca non avrà mai fine. Il *sempre innamorato* Poeta, dunque, avverte in ogni attimo della sua esistenza l'insoddisfazione perpetua, la debolezza e l'ansia di ricongiungimento che ne derivano: in lui, solo in lui, l'esperienza amorosa perde la sua fuggevolezza per congelarsi in un'unica, intera e sacra esistenza.⁷⁰

Parlare! Oh, sono un profano nella gioia. Voglio parlare! Nella terra dei beati
abita il silenzio, e, oltre le stelle, il cuore dimentica i suoi affanni e la sua
lingua.⁷¹

E allora, proprio come accade ad Iperione – che in Diotima ama la Donna, la Natura e il Divino – ogni amante è potenzialmente poeta; è ispirato perché, nella sua esperienza amorosa, sente di essere tornato in patria; la stessa patria che però sarà costretta a riabbandonarlo quando il Divino lo avrà lasciato, riconsegnandolo alla pochezza dell'esistenza a cui si è lui stesso, nella separazione, condannato.⁷²

È il *presentimento* della Bellezza a fare la differenza: l'uomo innamorato ama ciò che ama perché nell'oggetto del suo amore (*pre*)sente l'originaria unità. La presenza dell'Essere nel finito si svela, nell'attimo dell'innamoramento, agli occhi dell'amante; ma agli occhi del Poeta la Bellezza si offre, ininterrottamente, in tutta la sua pericolosa luce accecante. Si offre, però, restando comunque inafferrabile; ciò vuol dire: se l'amante è afflitto dal desiderio della beata unitezza per un limitato periodo di tempo, il Poeta è condannato a subire continuamente e tragicamente il peso di questo inappagabile desiderio di ricongiungimento. Il Poeta è condannato a sapere e, con il suo linguaggio universale, celebra questa tragica conoscenza illudendosi di poterne condividere il peso con il suo popolo. Ma proprio come nel caso di Empedocle, proprio come nel caso di Hölderlin, il popolo è sordo all'eco del cielo: la conoscenza del Poeta diventa solitudine. Solo, il Poeta soffrirà e godrà quella Bellezza.

⁷⁰ Si veda in proposito: G. Moretti, *Il poeta ferito*, op. cit., p. 23: «È anche il piano più silenzioso, rarefatto, difficile: esso pone il pensiero dinanzi al dilemma di ogni amante, che sa di correre il massimo rischio anche solo nello sfiorare l'amato. Potrebbe farlo svanire. Ma sa anche che è solo nello sfiorare che l'amore può trasformarsi in esperienza, quello sfiorare che è l'esperienza profonda nel nominare della parola poetica».

⁷¹ Iperione ama e sente di poter parlare: l'amore per Diotima ha fatto di lui un uomo degno di conoscere il Divino e di annunciarlo, con il linguaggio giusto: F. Hölderlin, *Iperione*, cit., p. 71.

⁷² Ci torna utile ancora una volta il contributo di G. Moretti, *Il poeta ferito*, cit., p. 96 e sg. : «[...] l'amore romantico è una manifestazione che è al contempo conoscenza. [...] Sospesa fra l'ente e il nulla, l'anima romantica oscilla e ama: se stessa, la donna, il mondo, la forma dell'altro, e infine Dio».

«La parola è l'evento del Sacro. La poesia di Hölderlin è ora quel chiamare iniziale [...]».⁷³ Questa frase, tratta da uno degli ultimi lavori di Heidegger che ha avuto Hölderlin come assoluto protagonista, si rivela certamente preziosa per la conclusione della nostra riflessione: era il 1934 quando l'incontro con il Poeta sconvolse la vita del filosofo provocandone, pian piano, una svolta di pensiero. L'immediato e inevitabile confronto fu quello tra Nietzsche e Hölderlin⁷⁴: entrambi sentirono il bisogno di riportare in Occidente l'inizialità perduta dei greci. Ma se lo sforzo del primo – quello di rioffrire il nuovo inizio identificando nella volontà di potenza l'essere dell'ente – si chiude con l'inevitabile e tragico fallimento, il Poeta riesce a ricondurci alla reale e duratura inizialità: il *nuovo inizio* è conquistato, per noi, da Hölderlin con il *suo* linguaggio poetico. Il linguaggio ritrova, con l'esperienza hölderliniana, l'originaria possibilità di dire l'Essere: in esso Heidegger soddisfa finalmente la sua ricerca: l'inizio è stato recuperato e rinnovato. Dunque: il *nuovo inizio* è svelato ad Heidegger con un linguaggio in cui, autenticamente, è possibile, ascoltare prima e vedere poi, l'originario legame tra Essere ed esistente. Ma, come detto: si tratta di un linguaggio privato di ogni soggettività: è l'Essere che prende la parola e, paradossalmente, l'autenticità di un'opera d'arte è data proprio dalla mancanza di un autore che ne sia il soggetto. Ne deriva, quindi, l'idea di un'arte che sia il frutto dell'intromissione di un *ex-soggetto* nello spazio sacro dell'Essere: un soggetto che è stato pronto (o costretto?) a rinunciare alla propria volontà, a ritornare nella stessa condizione in cui è venuto al mondo: la Natura, l'Essere, il Dio possono tornare a dire se stessi solo per bocca di un bambino, di un Poeta, di un'Anima Bella.

Poeti del genere dei più arrischiati sono quelli che, rendendosi conto della mancanza di salvezza, delle perdizione, si incamminano verso la traccia del Sacro. Il loro canto, al di sopra della Terra, salva. Il loro canto celebra l'integrità della sfera dell'essere. La non-salvezza in quanto non-salvezza ci dà la traccia della salvezza. La salvezza evoca il Sacro. Il Sacro congiunge il Divino. Il Divino avvicina Dio.⁷⁵

⁷³ M. Heidegger, *La poesia di Hölderlin*, cit., p. 92.

⁷⁴ Cfr. G. Moretti, *Per immagini: Esercizi di ermeneutica sensibile*, Bergamo, Moretti&Vitali 2012, p. 74: «L'incontro con Hölderlin risale, almeno, al 1934; almeno, nel senso di un incontro che produce la "svolta". La "svolta" è nel ritorno di Heidegger alla Grund-Stimmung del Da-Sein, alla struttura fondamentale dell'esistenza come ascolto e intonazione, apertura verso l'essere. Ma questa "svolta" è impensabile "senza" l'incontro con Hölderlin, poiché Heidegger la compie interpretando l'esperienza poetica dell'esistenza propria di Hölderlin. Che il Da-Sein sia apertura poetica all'essere e che ciò significhi, possa significare, l'oltrepassamento della metafisica, proprio quel che Nietzsche non aveva "potuto" compiere, lo comprendiamo solo e soltanto se a nostra volta interpretiamo l'incontro di Heidegger con Hölderlin come la "riscrittura" di Essere e Tempo. Per Heidegger, Nietzsche aveva portato a compimento il tramonto, la fine dell'Occidente, ma non ne rappresentava l'alternativa».

⁷⁵ M. Heidegger, *Perché i Poeti*, cit., p. 296.

Ma è *il tempo della povertà* quello che ormai ci affligge: sempre meno riusciamo ad amare, a scorgere la Bellezza, a sentire la parola dei Poeti per poi conservarne l'immagine. Ma loro, i Poeti, mai saranno assolti dal tragico compito di nominare il Divino; la loro ricchezza serpeggia preziosa, ancora è salva dalla macchia della nostra povertà: ogni bambino nato, nel suo silenzio, ci sussurra il *Canto, che è l'Esserci*.⁷⁶

⁷⁶ Verso tratto da *I sonetti ad Orfeo* di R. M. Rilke.

BIBLIOGRAFIA

Forcellino Ernesto, Hölderlin e la filosofia. L'Uno in se stesso diviso, Napoli, Guida 2006.

Gargano Monica, La ricerca della misura. Essere, Armonia e Tragico nel pensiero di Hölderlin, Pisa ETS 1996.

Goethe Johann Wolfgang, Ifigenia in Tauride, Milano, Garzanti 2008

Id., Wilhelm Meister. Gli anni dell'apprendistato, Milano, Adelphi 2009.

Gracceva Maurizio, *La morte di Diotima. Il mito dell'Unica nell'Iperione di Hölderlin*, Milano, Mimesis 2008.

Guardini Romano, *Hölderlin e il paesaggio*, a cura di Giampiero Moretti, Brescia, Morcelliana 2006.

Hegel Georg Wilhelm Friedrich, *Fenomenologia dello Spirito*, a cura di Vincenzo Cicero, Milano, Rusconi Libri 1995.

Heidegger Martin, *Perché i Poeti* (tratto da *Sentieri Interrotti*), Firenze, La nuova Italia 1968.

Id., *La poesia di Hölderlin*, Milano, Adelphi 1988.

Id., *Lettera sull'«Umanismo»*, Milano, Adelphi 1995.

Hölderlin Friedrich, *Scritti di Estetica*, Milano, Adelphi 2004.

Id., *Le liriche*, a cura di Enzo Mandruzzato, Milano, Adelphi 2008.

Id., *Iperione*, a cura di Giovanni V. Amoretti, Milano, Feltrinelli 2009.

Id., *La morte di Empedocle*, introduzione di Giuseppe Bevilacqua, prefazione di Beda Allemann, traduzione e note di Ervino Pocar Milano, Garzanti 2010.

Jakobson Roman, *Hölderlin. L'arte della parola*, Genova, Il Nuovo Melangolo 2003.

Korff Hermann A., *Umanesimo e romanticismo*, presentazione di Stefano Zecchi, Rovereto, Zanodai 2007.

Mandrizzato Enzo, *Diotima e Hölderlin. Lettere e poesie*, Milano, Adelphi 1979.

Mango Lorenzo, *I sandali di Empedocle*, Brescia, L'Obliquo 1990.

Moretti Giampiero, *Il Poeta Ferito. Hölderlin, Heidegger e la storia dell'essere*, Imola, La Mandragora 1999.

Id., *Introduzione all'Estetica del Romanticismo tedesco*, a cura di Irene Teodori, Roma, Nuova Cultura 2007.

Id., *Il Genio. Origine, storia, destino*, Brescia, Morcelliana 2011; (una prima e precedente edizione risale al 1998).

Id., *Per immagini. Esercizi di ermeneutica sensibile*, Bergamo, Moretti&Vitali 2012.

Otto Walter Friedrich, *Il poeta e gli antichi dèi*, Rovereto, Zanodai 2008.

Piermarini Massimo, *Diotima. Introduzione all'Iperione di Hölderlin*, Lucca, Marco del Bucchia Editore 1998.

Platone, *Simposio*, introduzione di Vincenzo di Benedetto, traduzione e note di Franco Ferrari, Milano, Bur Rizzoli 2011.

Portera Mariagrazia, *Una lettura di Hölderlin*, Palermo, Aesthetica Preprint, in occasione del Centro Internazionale Studi di Estetica 2010.

Schiller Friedrich, *Sulla poesia ingenua e sentimentale*, Milano, SE 1986.

Id., *Grazia e Dignità*, Milano, SE 2010.

Waiblinger Wilhelm, *Friedrich Hölderlin, Vita, poesia e follia*, Milano, Adelphi 2009.

Zagari Luciano, *La città distrutta di Mnemosyne. Saggi sulla poesia di Friedrich Hölderlin*, Pisa, ETS 1999.

OPERE DI CARATTERE GENERALE E OPERE CITATE

Allemann Beda, *Hölderlin und Heidegger*, Freiburg, Atlantis 1954.

In particolare si è fatto riferimento ad un saggio tratto da questo volume, tradotto da Enrico Groppali ed inserito come prefazione a *La morte di Empedocle*, Milano, Garzanti 2010.

Baeumler Alfred, *Estetica e annotazione sulla teoria dell'arte*, a cura di Giancarlo Lacchin, Milano, Unicopli 2009.

Gadamer Hans G., *Eraclito. Ermeneutica e mondo antico*, Roma, Donzelli 2004.

Goethe Johann Wolfgang, *Le affinità elettive*, a cura di G. Baioni, Venezia, Marsilio 1999.

Id., *I dolori del giovane Werther*, traduzione e cura di Paola Capriolo, Milano, Feltrinelli 2009.

Novalis, *Enrico di Ofterdingen*, traduzione di Tommaso Landolfi, Milano, Adelphi 1997.

Vitiello Vincenzo, *Hegel. Concerto a due voci*, Istituto Universitario Suor Orsola Benincasa – Istituto Italiano per gli Studi Filosofici, Napoli 1999.

Da questo volume è stata tratta una parziale traduzione dell'*Eleusis* di Hegel.