



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PADOVA

DIPARTIMENTO DI FILOSOFIA, SOCIOLOGIA, PEDAGOGIA E
PSICOLOGIA APPLICATA

CORSO DI LAUREA TRIENNALE IN FILOSOFIA

Il Canto del destino. Brahms e Hölderlin

Relatore:

Ch.mo Prof. Gabriele Tomasi

Laureando:

Lorenzo Dal Molin

Matricola n. 2002060

ANNO ACCADEMICO 2022-2023

INDICE

INTRODUZIONE	5
CAPITOLO PRIMO Il destino in Hölderlin	
1. <i>La concezione teorica del destino a fondamento del romanzo</i>	7
2. <i>Il destino del poeta</i>	10
3. <i>Il destino di Iperione</i>	12
CAPITOLO SECONDO Il Canto del destino di Iperione	
1. <i>Il romanzo Hyperion</i>	15
2. <i>Il ruolo della poesia nel romanzo</i>	18
3. <i>Analisi della poesia</i>	24
4. <i>Considerazioni finali sul valore della poesia</i>	36
CAPITOLO TERZO <i>Schicksalslied</i> op. 54	
1. <i>Il contesto di produzione</i>	38
2. <i>Analisi dell'opera</i>	42
CONCLUSIONE	51
BIBLIOGRAFIA	54
<i>Ringraziamenti</i>	59

INTRODUZIONE

Il presente lavoro intende prendere in esame il *Canto del destino* presente nel romanzo *Hyperion* di Friedrich Hölderlin ed indagare la trasposizione musicale del testo operata da Johannes Brahms.

Delle due opere si tenterà di esporre le caratteristiche e di contestualizzarle all'interno delle riflessioni dei due autori, mostrandone le affinità stilistiche ma ancor più quelle concettuali di fondo, per due pensatori che condividono la percezione della crisi del moderno e la volontà di oltrepassarla, attraverso un duplice ideale di richiamo al passato e di propulsione futura. La concezione del destino in questi due autori è, così, fortemente segnata da questo duplice modello: il primo nostalgico di una 'età dell'oro' perduta, che per entrambi assume spesso le fattezze della Grecia classica, il secondo speranzoso di una redenzione futura, terrena o trascendente che sia. Nel mezzo sta il presente di crisi, scosso dall'incertezza che contraddistingue il moderno a causa della scomparsa dell'armonia che dovrebbe legare le cose e risolvere i conflitti, salvaguardare e direzionare la vita.

La polarizzazione degli orientamenti temporali del passato e del futuro sembrerebbe quindi dover portare a rigettare il presente; e se in parte ciò avviene, con il ritiro dal mondo dell' 'eremita in Grecia' e dell' 'uomo in disparte', la prospettiva finale porterà ad accettare questo presente, non a rifuggirlo o sdrammatizzarlo, ma a contrapporre sia alla sofferenza che alla barbarie, che possono scaturire, la consapevolezza dell'armonia che soggiace al tutto, una resistenza serena e grata della bellezza che è ancora esperibile nel mondo.

Tra i due modelli che caratterizzano le loro epoche, la chiusura del Classicismo ed il fervore del Romanticismo, Brahms e Hölderlin si pongono così nel mezzo, contro gli estremi dell'assenza di norme o del servilismo ad esse, compresi invece tra la fermezza classica e lo slancio romantico. La stessa condizione umana sembra essere compresa tra questi ideali, tra la positività di un mondo e la dissoluzione di questo, che è insieme formazione di un mondo nuovo. L'arte, che della vita è riproposizione, segue questo alternarsi ed allo stesso tempo cerca di costruire un'armonia: di fronte alla negazione assoluta la forma si pone come argine e di fronte alla rigidità di un mero formalismo la vitalità rinverdisce la razionalità. La bella considerazione di Liszt sul *Concerto* per pianoforte inviatogli da Brahms ben rappresenta i lavori dei due: «pensieri e sentimenti si muovono in nobile equilibrio», così come ricordi,

riflessioni, paure, gratitudine e speranza futura, trasmettendoli agli uditori ed avviandone di nuovi in loro.

L'elaborato intende mostrare questo equilibrio tra attenzione al classico e comprensione della spinta data da forze nuove, tra forma e scardinamento di questa, come si sviluppa all'interno del pensiero di Hölderlin, del suo romanzo *Hyperion* e dell'opera brahmsiana.

La trattazione si divide in tre capitoli. Il primo dedicato più genericamente al poeta e alla sua concezione del destino e della destinazione dell'uomo: questi temi che fanno da *leitmotiv* al romanzo vengono analizzati attraverso scritti che condividono con la stesura definitiva l'orizzonte temporale o il fondamento teorico. L'obiettivo è di presentare una panoramica che aiuti a contestualizzare il romanzo ed il canto. Il secondo capitolo si concentra sul romanzo e poi ancor più specificatamente sul *Canto del destino*, proponendo un'analisi degli aspetti contenutistici, stilistici, prosodici e ritmici. Lo scopo è di far risaltare il valore della poesia sia all'interno del romanzo che come opera in sé compiuta e di rivelare alcuni tratti caratteristici che si ritroveranno nell'analisi del *Lied* di Brahms. Il terzo capitolo riguarda appunto l'opera del compositore; se ne proporrà un'analisi che mostri la relazione con l'ode hölderliniana ed il sentimento comune che le pervade, oltre le differenze.

Elegie di un ideale di armonia svanito, l'incertezza del destino futuro pervade entrambe, eppure il presente da cui si guarda non può che essere sì desideroso «indagatore del passato, ma insieme proiettato nel futuro»¹.

¹ GIANI, Maurizio, *Johannes Brahms. La musica della memoria*, Orthotes, Napoli-Salerno 2023, p. 67.

CAPITOLO PRIMO

Il destino in Hölderlin

1. La concezione teorica del destino a fondamento del romanzo

Presente da sempre nella riflessione e nella produzione di Hölderlin¹, il tema del destino si ripropone all'interno del romanzo *Hyperion* sia come racconto del 'destino personale' dei personaggi che come riflessione più generale di 'filosofia della storia', *leitmotiv* del romanzo, «sebbene sfugga da qualsiasi sistematizzazione in chiave teorica»². Questi due 'sensi' sono gli estremi della concezione che vede il destino, per gli esseri umani, come «la connessione tra sé stessi e il loro mondo»³: lo spazio in cui quindi essi esistono ed agiscono, in relazione con il mondo, ed in cui il mondo agisce su di loro, nel suo procedere indipendente dal singolo. Questa connessione è descritta nel saggio *Sulla religione* come «la cosa più sacra», percepita quando l'uomo «si eleva al di sopra della necessità» e «*sente* la sua assoluta connessione con l'elemento in cui si muove anche in un modo più assoluto»; ma essa è anche, soprattutto, concreta, al punto che «questi rapporti più infiniti [...] il pensiero non li esaurisce, e se esistono leggi superiori che determinano questa connessione più infinita della vita, se esistono leggi divine non scritte, [...] esse sono insufficienti, qualora vengano concepite e rappresentate *semplicemente* per se stesse e non nella vita»⁴. «La 'legge' divina», infatti, «vige solo nella misura in cui si applica al suo contesto di vita»⁵ e del resto «“ognuno dovrebbe avere il proprio dio”: ognuno fa nascere il proprio sentimento spirituale del suo particolare destino, e, dunque, assegna alla sua vita la sua particolare direttrice, il suo particolare principio primo»⁶.

¹ Già nelle prime lettere, ad esempio nella lettera a Nast del novembre 1787 (cfr. HÖLDERLIN, Friedrich, *Prose, teatro e lettere*, a cura di REITANI, Luigi, Mondadori, Milano 2019, p. 812), troverà poi spazio anche nelle produzioni ufficiali, pur con un continuo lavoro di riflessione e rivisitazione teorica (es. HÖLDERLIN, Friedrich, *Tutte le liriche*, a cura di REITANI, Luigi, Mondadori, Milano 2015, nota introduttiva a *Il Destino*, p. 1321).

² LANDOLFI PETRONE, Giuseppe, *Iperione, storia e natura. Friedrich Hölderlin e due temi-chiave della filosofia di fine Settecento*, saggio introduttivo a HÖLDERLIN, Friedrich, *Iperione o l'eremita in Grecia*, a cura di BALBIANI, Laura, Bompiani, Milano 2015, p. 16.

³ HÖLDERLIN, Friedrich, *Scritti di estetica*, a cura di RUSCHI, Riccardo, Abscondita, Milano 2021, [*Sulla religione*], p. 59 (cfr. anche VERO, Marta, correlatore CRESCENZI, Luca, relatore AMOROSO, Leonardo, “*Das ungeheure Streben, Alles zu seyn*”. Studio sui rapporti tra il concetto di tragico e la filosofia della natura di Friedrich Hölderlin, Tesi discussa alla Facoltà di Filosofia dell'Università di Pisa, A.A. 2014/2015, p. 54).

⁴ HÖLDERLIN, Friedrich, *Scritti di estetica*, cit., [*Sulla religione*], pp. 59-60.

⁵ GOLDONI, Daniele, *Gratitudine. Voci di Hölderlin*, Christian Marinotti Edizioni, Milano 2013, p. 73.

⁶ VERO, Marta, *op cit.*, p. 55.

Eppure ognuno, in questa sua ‘particolare direttrice’, deve relazionarsi con le ‘sfere’ a cui appartiene, i contesti «in cui la vita accade»⁷: la realtà si muove infatti su piani diversi, in ‘sfere’ sempre più ampie, in cui ad esempio anche i popoli «sono grandi esseri viventi, “fiumi”, in un senso ancora maggiore del singolo»⁸. Le direttive di queste sfere sono quindi simili, dal più piccolo ambito individuale a quello più ampio della storia, in un parallelismo tra filogenesi ed ontogenesi che si rivela costitutivo del pensiero di Hölderlin⁹ e che vede così nell’ambito del concetto di ‘destino’ intrecciarsi elementi di etica, politica e filosofia della storia. Questo è dovuto anche alla grande influenza nella riflessione sia degli ideali che degli eventi della Rivoluzione francese, la quale «sfuggiva ai canoni della storia dinastica e implicava un immediato e universale coinvolgimento dell’uomo», imponendo l’idea «che l’uomo potesse scrivere la propria storia»¹⁰; il dibattito scaturito, poi, è stato alimentato ancor più dal fallimento di questi ideali. Hölderlin da ciò ricava una riflessione sulla «dimensione metafisica della storia», sulla idealità dei suoi «modelli», soprattutto del passato, «ideali in quanto ipotetici (come lo stato di natura) o definitivamente tramontati e irripetibili (come il mondo greco classico)»¹¹. La prospettiva è quindi, di nuovo, quella della libertà dell’agire umano nell’ambito della storia e tuttavia della presenza di una dimensione altra per cui la storia non è un campo inerte, ma si caratterizza come «un processo che non conosce stasi»¹², un procedere del tempo ben rappresentato dall’immagine eraclitea del fiume¹³. La presenza di tali ‘modelli’ indica inoltre che questo fiume temporale non scorre uniformemente ma «si muove tra i poli della rinascita e del declino: è l’opposto della conservazione pura e semplice che non ammette in sé stessa la morte e il fervore dell’inizio»¹⁴. «Lingua divina» è infatti «il mutare e il divenire»,

⁷ GOLDONI, Daniele, *Gratitudine...*, cit., p. 72.

⁸ GUARDINI, Romano, *Hölderlin: immagine del mondo e religiosità* Vol. 1 e 2, Morcelliana, Brescia 1995, p. 187. Il destino di un popolo o di un tempo ha poi una tendenza «ad individualizzarsi», a cercare una soluzione in «colui che apparentemente realizza più compiutamente il destino [e] si presenta nel modo più evidente come vittima», come sarà per Empedocle (VERO, Marta, *op cit.*, p. 178), o anche come eroe o poeta in altri casi. Resta però il fatto che il destino di un tempo «non può mai risolversi in modo visibile e individuale, poiché altrimenti l’universale si perderebbe nell’individuo e la vita di un mondo svanirebbe in una singolarità» (HÖLDERLIN, Friedrich, *Scritti di estetica*, cit., *Fondamento dell’“Empedocle”*, p. 88; cfr. anche CARRANO, Antonio, *Il pensiero che prova. Il destino nella riflessione filosofica di fine Settecento in Germania (Herder, Schelling, Hölderlin, Hegel)*, dattiloscritto per gentile concessione dell’autore, 2007, p. 10).

⁹ Già espresso nella immagine della «traiettoria eccentrica che l’uomo, nel generale e nel particolare, percorre» esposta nella [Prefazione al] “Frammento di Iperione” pubblicato nella rivista *Thalia* nel ‘94 (HÖLDERLIN, Friedrich, *Scritti di estetica*, cit., [Prefazione al] “Frammento di Iperione”, p. 49), pur cambiando l’orizzonte teorico del pensatore il parallelismo resta e si ritrova nelle opere (cfr. *infra*, cap. 2 par. 2).

¹⁰ LANDOLFI PETRONE, Giuseppe, *op. cit.*, p. 12.

¹¹ *Ivi*, pp. 14-15.

¹² ZUGNO, Francesca, *Hölderlin oltre Kant. Verso Hyperion (1794-1797)*, Il Poligrafo, Padova 2011, p. 45.

¹³ Vedi GUARDINI, Romano, *op. cit.*, *passim*.

¹⁴ PEZZELLA, Mario, *La concezione tragica di Hölderlin*, Il mulino, Bologna 1993, p. 107.

come si legge in *L'Arcipelago*¹⁵ e così la storia si presenta come una «sintesi dinamica di pace e guerra»¹⁶ e alle epoche d'oro seguono quelle di decadenza, rappresentate rispettivamente dall'epoca Greca e da quella moderna¹⁷. Nel mondo odierno infatti non è presente quella 'connessione tra sé stessi e il mondo', quella sensazione di unità che porta ad agire in conformità con il destino, ma si presenta come «un'immensa molteplicità di contraddizioni e di contrasti»¹⁸. E così l'azione del singolo rischia di perdersi in questo agglomerato, perché «l'uomo perde di vista il fine verso il quale è diretto e le passioni contingenti vincono quelle di carattere universale»¹⁹, o essa non riesce ad incidere e viene invece contrastata, dato che quando «cerchiamo di imporre il nostro ordine al mondo che ci circonda, il destino ci resiste più violentemente e il mondo appare a sua volta caotico, mutevole e pericoloso»²⁰.

Questo accade poiché «gli avvenimenti non si succedono in una sequenza uniforme», né in una sequenza voluta, «ma con una potenza che varia da caso a caso, a seconda della forza della vita e del senso che riveste l'avvenimento. L'evento singolo ha il suo luogo prestabilito nella storia, determinato non solo dalle cause anteriori, ma anche dallo spirito che tutto pervade. Questo luogo non può essere sostituito o scambiato»²¹, e per quanto «l'uomo è spinto dal suo "più peculiare e distintivo impulso" a "promuovere la vita, ad accelerare l'eterno processo di perfezionamento della natura»²², egli trova poco riscontro agendo direttamente sulla realtà per ristabilire l'epoca d'oro, perché rischierebbe di non conoscere effettivamente cosa sia 'bene' e «preso da amore spesso fraintende anche la parola migliore e non sa come e dove dirigersi per

¹⁵ HÖLDERLIN, Friedrich, *Tutte le liriche*, cit., *L'Arcipelago* vv. 292-293, p. 283.

¹⁶ SANDRIN, Chiara, *Per una filosofia della storia in Friedrich Hölderlin*, Accademia University Press, Torino 2016, par. 4.

¹⁷ «Il culmine della storia è la Grecia in quanto, si legge in un esercizio giovanile, patria delle belle arti. [...] Il 'bello' era principio ordinatore della vita pubblica e individuale, [...] rappresentava l'unità essenziale del greco» (LANDOLFI PETRONE, Giuseppe, *op. cit.*, p. 17; cfr. HÖLDERLIN, Friedrich, *Scritti di estetica*, cit., *Storia delle belle arti presso i greci sino alla fine dell'epoca di Pericle*, p. 27), cosa che ovviamente Hölderlin non trova nel presente. I greci infatti hanno compiuto il passaggio alla 'sobrietà giunonica', esperica che caratterizza l'occidentalità, «ma non potranno compiere il ritorno all'originario» (PEZZELLA, Mario, *op. cit.*, p. 87), rimanendo nell'estraneo e 'inaridendo' lo spirito (vedi *ivi*, p. 89), contrapponendosi alla natura, e per questo ora «gli dèi sono presenti: ma con la paradossalità del radicalmente Altro» (*ivi*, p. 90).

¹⁸ HÖLDERLIN, Friedrich, *Prose...*, cit., Lettera a Ebel del 10 gennaio 1797, p. 1019.

¹⁹ LANDOLFI PETRONE, Giuseppe, *op. cit.*, p. 34.

²⁰ MICHAELIS, Lorealea, "The deadly goddess: Friedrich Hölderlin on politics and fate", in *History of Political Thought* Vol. 20 No. 2, Imprint Academic Ltd., Upton Pyne 1999, p. 240 (trad. nostra).

²¹ GUARDINI, Romano, *op. cit.*, pp. 211-212. In questo senso sono interpretabili anche le parole di Iperione nel celeberrimo 'discorso di Atene' circa la differenza tra greci, egizi e uomini del Nord, vedi HÖLDERLIN, Friedrich, *Iperione...*, cit., p. 289 sgg.

²² MACOR, Laura A., "Bestimmung e Beruf in Friedrich Hölderlin e nel suo tempo: un'analisi linguistico-semantica", in *Rivista di Filosofia Neo-Scolastica* Vol. 106 No. 3, Vita e Pensiero, Milano 2014, p. 609 (cfr. HÖLDERLIN, Friedrich, *Prose...*, cit., Lettera al fratello del 4 giugno 1799, p. 1116). L'uomo lo fa per «sua destinazione», attraverso il «moltiplicare, accelerare, isolare, mescolare, separare, unire la vita della natura» (*ibid.*).

correggere le sue mancanze, e pur volendosi superare sbaglia»²³, oppure perché pur possedendo in sé «la soluzione dell'“enigma” del destino», essa non è «applicabile al proprio tempo»²⁴. Egli deve quindi ugualmente cercare di cogliere la realtà, cercare «la conoscenza dell'armonicamente opposto in lui, nella sua unità e indivisibilità, e, per contro, conoscenza della propria identità, della propria unità e indivisibilità nell'armonicamente opposto», questa è «la sua destinazione»²⁵; ciò vuol dire comprendere appunto quella ‘lingua divina’ che è ‘il mutare ed il divenire’, ed egli deve farlo perché allora può percepire la necessità anche di «questa caducità», che «“non è senza ragione”, [ma] ha un senso essenziale»²⁶.

In quest'ottica l'uomo può ‘sperare’, sapendo che nella legge dell'alternanza «ogni fermento e dissoluzione deve necessariamente condurre o all'annientamento o a una nuova organizzazione. Ma l'annientamento non esiste, e dunque la giovinezza del mondo ritornerà dalla nostra decomposizione»²⁷. Così egli «progetta a lungo termine»²⁸, scandagliando continuamente l'incerto del destino, il «non sapere ciò che accade»²⁹ e aspettando il «segno del tempo più bello»³⁰. Egli comunque può ‘accelerare il tempo del mondo’, pur senza agire, perché di quell'uomo che ha saputo cogliere la lingua degli dèi, che sa «interpretare e serbare nella *parola* la memoria dell'unità», nonché della odierna «differenza fra uomini e Dei»³¹, «è splendida la sua parola; egli trasforma il mondo...»³². Quell'uomo è poeta.

2. Il destino del poeta

L'uso del concetto di ‘*Bestimmung*’ «subisce una vera e propria impennata tra il 1797 e il 1800 circa», gli anni di stesura di *Hyperion*. Il concetto di ‘*Bestimmung des Menschen*’ addirittura «non compare più dopo il 1800»³³, trovando proprio in quell'anno il picco di occorrenze. Di qui la riflessione si concentrerà sempre più sul termine ‘*Beruf*’ e per antonomasia, in Hölderlin,

²³ GOLDONI, Daniele, *Gratitudine...*, cit., p. 85.

²⁴ BODEI, Remo, *Hölderlin: la filosofia e il tragico*, saggio introduttivo a HÖLDERLIN, *Sul tragico*, Feltrinelli, Milano 2017, p. 43.

²⁵ HÖLDERLIN, Friedrich, *Scritti di estetica*, cit., [*Sul procedimento dello spirito poetico*], p. 113.

²⁶ GUARDINI, Romano, *op. cit.*, p. 393.

²⁷ HÖLDERLIN, Friedrich, *Prose...*, cit., Lettera al fratello del 10 gennaio 1797, p. 1019.

²⁸ BODEI, Remo, *Hölderlin...*, cit., p. 43.

²⁹ GOLDONI, Daniele, *Il riflesso dell'Assoluto. Destino e contraddizione in Hegel (1797-1805)*, Guerini e Associati, Milano 1992, p. 119.

³⁰ HÖLDERLIN, Friedrich, *Tutte le liriche*, cit., *Die Liebe* v. 16, p. 731.

³¹ GOLDONI, Daniele, *Il riflesso dell'Assoluto...*, cit., p. 40.

³² BODEI, Remo, *Hölderlin...*, cit., p. 43.

³³ MACOR, Laura A., *op. cit.*, p. 604.

‘*Dichterberuf*’, legittimando «l’ipotesi di una stretta connessione nonché di una stringente consequenzialità tra i due concetti»³⁴. Ciò viene confermato dallo stesso Hölderlin nel saggio *Sul procedimento dello spirito poetico* quando, ricordando le definizioni riportate della *Bestimmung* dell’uomo, dice che «se questo dunque sembra essere in generale il corso e la destinazione dell’uomo, allora esattamente lo stesso è il corso e la destinazione di ogni poesia»³⁵, riconducibile «all’impulso di autoperfezionamento radicato nell’uomo. A unire queste due *Bestimmungen*, [...] è l’uomo che poeta e che fa della poesia il suo *Beruf*», colui che si occupa di «“mostrare” agli uomini “il cammino che essi percorrono perlopiù ciecamente, spesso d’umore scontento e con avversione, e fin troppo spesso in modo volgare e vile”»³⁶.

Hölderlin al poeta ed anche a sé stesso «impone il compito di *esprimere l’ignoto, di dire l’impensabile*. Per far questo, *il soggetto si decentra*, abbandona la sua “egoità” limitata e si sprofonda nell’“abisso”»³⁷, dove solo può cogliere l’unità del tutto ed il sorgere del nuovo. Nel farlo, come detto prima, deve sia «interpretare e serbare nella *parola* la memoria della unità», che ricordare la «differenza tra uomini e Dei», e questo affinché, rispetto a quanto detto sopra, gli altri uomini anche «tentino di cogliere la misura, e non si lascino accecare dalla presenza troppo vicina del Dio»³⁸. Il poeta deve infatti «trovare la calma»³⁹ per non cadere nell’azione violenta. Questa è una consapevolezza che sorge in Hölderlin a causa degli esiti nefasti della Rivoluzione francese, ed è un’esigenza che il poeta può assolvere grazie alla «dissoluzione ideale» rappresentata dalla poesia, che rispetto alla dissoluzione ‘reale’

non suscita paura. Il momento iniziale e quello finale sono già posti, rintracciati, garantiti, e per questo tale dissoluzione è anche più sicura, irresistibile, ardita, e in questo si rappresenta per quello che propriamente è, un atto riproduttivo, con cui la vita attraversa tutti i suoi momenti e per raggiungere l’intera somma non si sofferma su nessuno, ma si dissolve in ognuno di essi, per ricostruirsi nel successivo. [...] Finché dalla somma di queste sensazioni di trapasso e di nascita infinitamente percorse in un momento scaturisce un sentimento di vita totale.⁴⁰

³⁴ *Ivi*, p. 606. Da sottolineare anche la anteriorità cronologica di ‘*Dichterberuf*’ (cfr. *ivi*, p. 605), che viene sostituito dal concetto di ‘*Bestimmung (des Menschen)*’, di ascendenza kantiana, durante il periodo di Jena. L’alternanza dei termini si ritrova nelle opere preparatorie ad *Hyperion*, definendo ‘*Bestimmung*’ come ‘destino, scopo finale’ e ‘*Beruf*’ come ‘vocazione, professione’ solo nella versione definitiva del romanzo (cfr. *ivi*, p. 607).

³⁵ HÖLDERLIN, Friedrich, *Scritti di estetica*, cit., [*Sul procedimento dello spirito poetico*], p. 118.

³⁶ MACOR, Laura A., *op. cit.*, p. 612. Il cosiddetto ‘impulso di autoperfezionamento’ non può essere che di matrice rousseauiana, che acquista qui un valore finale nettamente positivo. Per tale impulso in Rousseau vedi ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Discorso sull’origine e i fondamenti dell’ineguaglianza tra gli uomini*, a cura di GERRATANA, Valentino, Editori Riuniti, Roma 2018, p. 118.

³⁷ BODEI, Remo, *Hölderlin...*, cit., pp. 36-37.

³⁸ GOLDONI, Daniele, *Il riflesso dell’Assoluto...*, cit., p. 40.

³⁹ *Ivi*, p. 59.

⁴⁰ HÖLDERLIN, Friedrich, *Scritti di estetica*, cit., [*Il divenire nel trapassare*], pp. 96-97.

Il poeta riesce così, con questa modalità espressiva, a risolvere «il compito di dire la verità che gli altri non comprendono ancora», e di farlo «in parole che trova e che potranno essere condivise»⁴¹, grazie ad una teoria poetologica capace di trasmettere il divenire del mondo, un'armonia che contiene in sé la contraddizione. Questa teoria è quella della 'Alternanza dei toni' tragico, epico e lirico⁴². Con caratteristiche molto diverse tra loro ognuno di questi 'toni' dà un carattere predominante ad un certo tipo di poesia, ma per rappresentare il vivente il poeta dovrà alternarli tra loro, nella consapevolezza che «solo vivendone i contrasti si comprende la vita»⁴³. A garantire l'unità è la prospettiva dell'«Io poetico», di cui avviene «la rappresentazione del “proprio mondo” come mondo nel mondo e dunque come voce dell'eterno verso l'eterno»⁴⁴. Non è da credere per questo che il procedimento sia soggettivo, poiché il rispetto formale e la tecnica sono fondamentali e nel perseguire «il bello, il sacro e il divino», il poeta raggiunge «il superamento di unilateralità nei diversi modi del sentire», «nel relazionare “il proprio intimo fondamento” [...] con l'oggetto» e «nell'essere solo coscienza e riflessione, oppure aspirazione, tensione, o sola armonia»⁴⁵. La poesia è così capace di essere trasmessa agli altri ed «è anzi un bisogno degli uomini associare l'uno all'altro i loro diversi modi di rappresentazione del divino», del mondo o della vita, per «conferire libertà alla limitatezza» della loro prospettiva ed anche liberare, esternare il nascosto «significato del particolare modo di vivere di ognuno»⁴⁶.

3. *Il destino di Iperione*

Sarà Diotima a conferire ad Iperione il ruolo di 'poeta' e educatore del popolo: dopo averlo ascoltato esprimere «il divino εν διαφερων εαυτω, l'ideale della bellezza»⁴⁷, nel celebre 'discorso di Atene', dopo aver riconosciuto il valore della sua formazione, lo intima a «dar loro quel che ha»⁴⁸ in sé e a educare il popolo. Se in un primo momento l'indicazione si rivelerà prematura ed Iperione si farà coinvolgere nella sfera dell'azione, l'amata mostrerà di non essersi

⁴¹ GOLDONI, Daniele, *Gratitudine...*, cit., p. 108.

⁴² Cfr. HÖLDERLIN, Friedrich, *Scritti di estetica*, cit., [*Alternanza dei toni*], p. 121.

⁴³ GOLDONI, Daniele, *Gratitudine...*, cit., p. 177.

⁴⁴ *Ivi*, p. 182. Per un approfondimento della teoria poetologica vedi *ivi*, pp. 139-228.

⁴⁵ *Ivi*, p. 196.

⁴⁶ HÖLDERLIN, Friedrich, *Scritti di estetica*, cit., [*Sulla religione*], p. 62. Sull'associazione di questi concetti alla poesia, cfr. LANDOLFI PETRONE, Giuseppe, *op. cit.*, p. 75; GOLDONI, Daniele, *Gratitudine...*, cit., p. 97 sgg.

⁴⁷ HÖLDERLIN, Friedrich, *Iperione...*, cit., p. 295.

⁴⁸ *Ivi*, p. 307.

ricreduta e prevederà per il protagonista «giorni poetici»⁴⁹, nella sua ultima lettera. Ella mostrerà così di capire, e meglio di Iperione⁵⁰, quale sia il ‘suo’ destino ed il fatto che esso «non può essere scambiato con quello di un altro»⁵¹, nonostante i tentativi di Iperione di realizzare il suo destino attraverso gli amici, Adamas e Alabanda prima e Diotima poi.

La ricerca del senso del destino si articola così per Iperione e per Hölderlin stesso all’interno del romanzo, un percorso reso evidente dalla presenza di oltre 50 occorrenze del termine ‘*Schicksal*’ all’interno dell’opera e che presenta un’immagine di esso «tanto vario e contraddittorio quanto quello in cui lo intendevano gli antichi greci: a volte indifferente alle volontà umane, altre volte attivamente ostile, e altre ancora giocosamente benigno; supplicato invano eppure a volte mosso a pietà per la misera sorte umana; ‘sempre mutevole’ eppure ‘ferreo’ e ‘immutabile’ nei suoi decreti»⁵². In realtà ciò che sembra mutare è la prospettiva con cui si guarda al destino mentre la sua potenza, «considerata di per sé, isolata dai propositi degli esseri, è neutra; è significativa ‘di per sé’ come l’orbita delle stelle o i cicli della luna o il disegno dell’universo. Il fatto che rivolga un volto benigno o malevolo verso gli esseri umani dipende dalla relazione che essi stabiliscono con esso»⁵³. Infatti «la misura di ogni giudizio» è la comprensione che gli esseri umani riescono ad avere rispetto alla ‘connessione tra sé stessi ed il mondo’, «quell’unità di natura e cultura rappresentata in modo eternamente esemplare dall’antica Grecia, incarnatasi storicamente nella città di Atene e umanamente in Diotima»⁵⁴. Questa comprensione dell’unità del tutto si ritrova espressa in molti luoghi all’interno del romanzo, ma certamente la più significativa è quella che avviene alla fine delle avventure del protagonista, dopo il fallimento degli ideali politici e dopo la perdita degli affetti più cari, quando sperimenterà «quell’antico detto del destino che dice che una nuova felicità si schiude al cuore che persevera nella notte della miseria e che il canto della vita del mondo risuona divino in noi solo nella sofferenza più profonda, come il canto dell’usignolo nel buio»⁵⁵. Nella primavera della Germania infatti Iperione comprenderà l’armonia del mondo e la connessione di tutte le cose, conquistando così anche la «prospettiva a volo d’uccello» che gli permette di riconsiderare gli avvenimenti della sua storia, di «trovarsi in una posizione sopraelevata rispetto

⁴⁹ *Ivi*, p. 441.

⁵⁰ Cfr. *ivi*, p. 257.

⁵¹ MICHAELIS, Lorealea, *op. cit.*, p. 234 (trad. nostra).

⁵² *Ivi*, p. 231 (trad. nostra). *Ivi* riportate anche le occorrenze nel romanzo di tali descrizioni.

⁵³ *Ivi*, p. 239 (trad. nostra).

⁵⁴ GUARDINI, Romano, *op. cit.*, p. 499.

⁵⁵ HÖLDERLIN, Friedrich, *Iperione...*, cit., p. 459. Questo passaggio del romanzo è stato definito anche come «L’ultimo canto di Iperione» (ERRANTE, Vincenzo, *La lirica di Hölderlin. Volume secondo, commento*, Sansoni Editore, Firenze 1943, p. 28 sgg.), quasi a voler sottolineare come la parola del *Canto del destino* non fosse l’ultima prospettiva di Iperione.

alla vita, alle sue gioie e ai suoi dolori»⁵⁶ e cogliere che «la dissonanza è perciò inseparabile dall'armonia, l'orrore dal piacere, la sofferenza dalla gioia, la tragedia dalla conciliazione»⁵⁷. Per questo nel ripercorrere la notizia della morte di Diotima il narratore potrà dirsi «tranquillo» e di non volere «sorte migliore degli dèi»⁵⁸. Si può facilmente con Ryan identificare in questo passaggio «l'apice del romanzo»⁵⁹, in cui Iperione accetta il destino e rifiuta una ipotetica condizione altra, priva di destino, qual è quella presentata per gli dèi e per gli inconsapevoli infanti nel *Canto del destino*⁶⁰. Ora Iperione rivolgendosi a Diotima sa che «non deve soffrire ogni cosa? E quanto più bella, tanto più soffre! [...] L'estasi che non soffre è torpore, e senza morte non c'è vita. Avresti dovuto essere eterna, come un bimbo, e rimanere assopita simile al nulla, rinunciare alla vittoria, non attraversare tutti gli stadi della perfezione?»⁶¹. Iperione, deluso dalle perdite e dall'impossibilità di azione politica immediata, può così nonostante tutto trovare la pace, ricominciando dall'ideale di *Hesychia*⁶², di armonia con il mondo e con il destino, guadagnato anche «nell'esercizio della scrittura e del racconto»⁶³.

⁵⁶ HÖLDERLIN, Friedrich, *Iperione...*, cit., nota 11 a pp. 473-474.

⁵⁷ BODEI, Remo, *Hölderlin...*, cit., p. 46.

⁵⁸ HÖLDERLIN, Friedrich, *Iperione...*, cit., p. 443.

⁵⁹ REITANI, Luigi, *Frammenti del futuro*, saggio introduttivo a HÖLDERLIN, Friedrich, *Prose, teatro e lettere*, a cura di REITANI, Luigi, Mondadori, Milano 2019, p. LI.

⁶⁰ Cfr. *infra*, cap. 2 par. 3.

⁶¹ HÖLDERLIN, Friedrich, *Iperione...*, cit., p. 443. Sulla relazione tra dolore e bellezza, vedi VERO, Marta, *op cit.*, es. p. 126.

⁶² Cfr. SANDRIN, Chiara, *Per una filosofia della storia...*, cit., par. 4. Da notare è che gli ideali di azione politica e percezione poetica non sono «per nulla da porre in successione, come se l'uno facesse posto all'altro per il subentrare della rassegnazione o, al contrario, per il risvegliarsi dello spirito di intraprendenza», ma sono atteggiamenti ugualmente parte dell'uomo, per quanto in «tensione» (CARRANO, Antonio, *op. cit.*, p. 94).

⁶³ REITANI, Luigi, *Frammenti del futuro*, cit., p. LI. La conquista della prospettiva poetica non è limitante, come abbiamo visto, e non è una sconfitta nel piano dell'azione perché in «quanto più si diventa passivi, tanto più si è attivi» (BODEI, Remo, *Scomposizioni. Forme dell'individuo moderno*, Il Mulino, Bologna 2016, p. 178): è questa la strada necessaria anche per la prospettiva di azione del mondo, una «rivoluzione delle coscienze» (HÖLDERLIN, Friedrich, *Prose...*, cit., Lettera a Ebel del 10 gennaio 1797, p. 1020). Quest'immagine, condivisa con Hegel e Schelling, bene esprime la necessaria «educazione culturale tedesca», di contro alla cieca «azione politica francese» (*ivi*, nota 2 a p. 1630). Il progetto politico è insufficiente, infatti, e ben più necessaria è una maturazione che guidi e direzioni quest'azione (per una panoramica più generale sul rapporto con la politica, vedi LANDOLFI PETRONE, Giuseppe, *op. cit.*, p. 41 sgg.; GOLDONI, Daniele, *Il riflesso dell'Assoluto...*, cit., p. 28 sgg.; MICHAELIS, Lorealea, *op. cit., passim*).

CAPITOLO SECONDO

Il Canto del destino di Iperione

1. Il romanzo Hyperion

«Ancora studente di teologia nello *Stift* a Tubinga, Hölderlin progetta un romanzo incentrato sulla figura di un giovane greco in lotta per l'indipendenza del suo Paese dal dominio ottomano»¹. Il primo volume del romanzo vedrà la luce solo nel 1797, seguito dal secondo nel 1799. La sua stesura segue un percorso travagliato di lavori preparatori, scritture e stesure², ma l'aspetto fondante «della nostalgia provata dal giovane studente dello *Stift* verso il mondo classico»³, rappresentata nei «tratti di un visionario che non può sopportare di vivere in un tempo in cui gli ideali eroici del mondo antico sono infranti e gli dei scomparsi», unito al carattere rivoluzionario volto a contrastare lo stato di cose, che pone il dilemma «della possibilità per il protagonista di realizzare i propri ideali»⁴, restano costanti.

Il romanzo si pone così 'tra passato e futuro', tra un modello che è per metà mitico e per metà ucronico, e racconta del rapporto tra questo ideale e la realtà. Nella mediazione tra questi due piani infatti Iperione si forma, delineando nel procedere del romanzo la «storia interiore di un carattere» ed il «divenire dell'uomo»; nei tentativi di risposta ai dubbi esistenziali su «qual è il percorso che l'uomo segue nella sua esistenza? Quali sono le forze che la determinano? Come reagisce la ragione ai colpi del destino, allo strapotere della natura? Al fallimento delle speranze?» *Hyperion* intreccia così «politica, sociologia e filosofia. Si propone come romanzo generazionale e come romanzo storico: come narrazione di vicende individuali e come riflessione sull'uomo nel suo rapporto col mondo; come nostalgia della Grecia classica

¹ REITANI, Luigi, *Frammenti del futuro*, cit., p. XV.

² Per la cronistoria e la contestualizzazione del romanzo, vedi in particolare REITANI, Luigi, *Frammenti del futuro*, cit., p. XX sgg., e HÖLDERLIN, Friedrich, *Prose...*, cit., saggio introduttivo al romanzo *Hyperion*, pp. 1271-1288. La stesura ultima risente ovviamente dei lavori precedenti e delle molteplici influenze che segnano il pensiero dell'autore (cfr. *ibid.*), ed Hölderlin opta infine per un romanzo in forma epistolare, dato che questo genere rappresenta «lo strumento estetico e intellettuale più importante per interpretare la condizione dell'uomo nella modernità» (REITANI, Luigi, *Geografie dell'altrove. Studi su Hölderlin*, Marsilio, Venezia 2020, p. 69) e soprattutto nella forma delle lettere permette la comunicazione di problematiche filosofiche e «di mettere l'accento non sugli avvenimenti raccontati, ma sul modo in cui essi sono vissuti dai personaggi, e quindi sulla loro psicologia» (HÖLDERLIN, Friedrich, *Prose...*, cit., saggio introduttivo al romanzo *Hyperion*, p. 1276).

³ REITANI, Luigi, *Frammenti del futuro*, cit., p. XVI.

⁴ *Ibid.*

e come feroce attacco alle convenzioni del presente; come storia d'amore e come storia di guerra»⁵.

Dall'amore alla guerra, ciò che forma Iperione è soprattutto l'incontro con gli altri personaggi, oltre che con il mondo: il protagonista scoprirà che «l'uomo non è fatto per realizzare imprese risolutive, né per trovare una terapia ai mali del mondo, ma per congiungersi a qualcosa e a sé stesso. La storia di Iperione è storia di incontri e non di imprese, sebbene entrambe le cose alimentino le speranze e i sogni dell'uomo»⁶. La personalità di Iperione è così segnata, in fasi alterne ma anche nella completezza delle sue sfaccettature, dagli insegnamenti di Adamas, «il maestro che avvia il giovane Iperione agli ideali dell'etica antica»⁷, dalla presenza di «corpo, voce, gesto, azione, erotismo»⁸ di Alabanda, dall'amore e dalla «familiarità serena con la terra»⁹ di Diotima. «Le diverse voci fanno quasi una composizione musicale»¹⁰, ed in questi incontri la personalità e la concezione del mondo di Iperione si costruiscono.

⁵ *Ibid.* e p. XVIII. Sulla rievocazione della Grecia classica vedi però HÖLDERLIN, Friedrich, *Iperione...*, cit., nota 14 a p. 475: «la classicità non è più conciliabile con la realtà del presente, [...] e il passato può essere ormai solo un sogno nostalgico su cui si profila ancora più drammatica la scissione dell'uomo contemporaneo»; (cfr. *supra*, cap. 1 par. 1). È questa la «struttura poetica e concettuale che fa da intelaiatura al racconto»: il modello antico resta irraggiungibile e lo stesso Hölderlin definisce «elegiaco» il carattere del suo protagonista. Né la prospettiva olistica della conclusione, né la diversità del secondo volume, caratterizzato da un accento più tragico e più movimentato sul piano dell'azione, sembrano smorzare tale carattere. Esso viene descritto da Schiller nel saggio *Della poesia ingenua e sentimentale* con delle caratteristiche che riassumono al meglio la prospettiva del romanzo, in cui effettivamente «la natura e l'ideale sono oggetto di tristezza, quando quella è rappresentata come perduta, questo come non raggiunto. Oppure entrambi sono oggetto di gioia, in quanto che sono rappresentati come reali. [...] Il poeta elegiaco cerca la natura, ma nella sua bellezza, non solo nella sua piacevolezza, nella sua armonia con le idee, non solo nella condiscendenza verso il bisogno. La tristezza per gioie perdute, per la scomparsa dell'età dell'oro dal mondo, per la fuggita felicità della giovinezza, dell'amore ecc. può diventare materia per una poesia elegiaca solo allorché quegli stati di pace sensibile si possono rappresentare al tempo stesso come oggetti di armonia morale» (*ivi*, nota 6 a pp. 470-471). Ognuna di queste perdite (le gioie, l'età dell'oro, la felicità della giovinezza, l'amore ma anche l'amicizia) viene subita da Iperione, che non perde però il suo anelito: in *Hyperion* «dominano il rimpianto e la disillusione, ma anche la forza di ricercare in chiave fenomenologica una nuova forma di comprensione della natura umana, senza arretrare davanti al dolore della condizione in cui questa versa né davanti al disorientamento che essa prova» (LANDOLFI PETRONE, Giuseppe, *op. cit.*, nota 23 a pp. 36-37). In questa tensione costante verso l'ideale, l'oggetto dichiarato del romanzo diventa, a discapito della 'traiettoria' del personaggio, la 'risoluzione delle dissonanze in un certo carattere', e «in questo modo il discorso antropologico, al centro della prima premessa, diventa funzionale alla enucleazione di un discorso al tempo stesso poetologico, politico e pedagogico» (REITANI, Luigi, *Geografie...*, cit., p. 71). L'autore, cioè, «nell'ultima Prefazione si auspica anche che la letteratura possa incidere sulla realtà», attraverso la dedica ai tedeschi, e nell'indicazione musicale del 'risolversi delle dissonanze' presenta la prospettiva estetica sia di rappresentazione di queste dissonanze «tra umanità e destino» (*ivi*, pp. 71-73) che di risoluzione delle stesse. La musicalità diventa così *leitmotiv* fondante dell'opera, nel contenuto quanto nella tendenza generale ad «una costante alternanza ritmica che si mantiene ad una determinata altezza melodica fino alla fine del periodo, ponendosi come tratto dominante su tutti gli altri caratteri linguistici. [...] Il risultato è una musicalità armonica e costante che, ancora una volta, esprime l'atmosfera elegiaca e rassegnata di tutta l'opera» (CASTELLARI, Marco, *Friedrich Hölderlin. Hyperion nello specchio della critica*, CUEM, Milano 2002, p. 192).

⁶ LANDOLFI PETRONE, Giuseppe, *op. cit.*, p. 26.

⁷ GOLDONI, Daniele, *Gratitudine...*, cit., p. 40.

⁸ *Ivi*, p. 46.

⁹ *Ivi*, p. 51.

¹⁰ *Ivi*, p. 40.

Nonostante il percorso del romanzo attraverso il quale «il protagonista alla fine del suo tormentato cammino perviene a una nuova consapevolezza, ritrovando un equilibrio esistenziale e un'armonia con il mondo, al di là delle sconfitte subite e delle amarezze provate», il problema della mediazione tra ideale e realtà resta, però, al termine del romanzo: «mentre inneggia all'armonia del creato, [...] Hölderlin finisce per rappresentare le lacerazioni e il dolore dell'individuo»¹¹, ed il protagonista risolve il proprio conflitto con il mondo isolandosi. Ciò dipende anche dalla distanza temporale tra i due volumi che, nonostante la continuità tra le due parti, determina alcuni cambiamenti della concezione teorica di Hölderlin che modificano anche la direzione del romanzo rispetto alle aspettative iniziali. È fondamentale ricordare che nello stesso periodo della stesura del secondo volume il poeta «ha concepito lo scenario iniziale di una tragedia dedicata a Empedocle»¹² e infatti la seconda parte dell'opera è segnata da una concezione che rimanda alla «tragicità dell'esistenza»¹³, pur rappresentata secondo una modalità 'esperica', per cui «in assoluto silenzio, chiusi in qualche ricettacolo, allontanarci dal regno dei viventi, anziché, divorati dalle fiamme, subire la fiamma che non abbiamo saputo domare. [...] È un destino meno imponente, ma più profondo»¹⁴.

Sembra quindi che «la storia del romanzo si rivolti contro la premessa teorica sulla quale era stato costruito. “La risoluzione delle dissonanze in un determinato carattere”» infatti, se avviene per Iperione che è maturato nel corso del romanzo, «risulta possibile solo in una condizione mistica, [...] in una compensazione estetica di fronte al naufragio della vita»¹⁵.

Tuttavia, come dice bene Castellari, «l'entusiastica professione di fede nell'immanenza dell'assoluto e nell'eternità della vita in seno alla natura non è però l'ultima parola di Iperione, ma la rievocazione di una visione che, semmai, può essere indicata come l'ultima, e forse decisiva, esperienza che lo ha spinto alla riscrittura della propria vita»¹⁶. La situazione in cui si trova l'Iperione protagonista non è quella definitiva, ma quella dell'Iperione narratore all'inizio del romanzo. Egli ora, terminato il racconto, è riuscito ad interiorizzare le 'dissonanze' della

¹¹ REITANI, Luigi, *Frammenti del futuro*, cit., p. XIX.

¹² *Ivi*, p. XLI. Inoltre, all'orizzonte teorico si uniscono i fatti concreti «degli avvenimenti politici in corso e della storia d'amore con Susette Gontard» (HÖLDERLIN, Friedrich, *Prose...*, cit., nota introduttiva al romanzo *Hyperion*, p. 130).

¹³ *Ibid.* Appare come un «ineluttabile dissidio» già il passaggio dalla citazione di S. Ignazio a quella di Sofocle, «in modo che all'aspirazione (attiva ma altresì fallimentare) al divino sussegue il desiderio di assorbimento (passivo) nella natura, così come all'individuale affermazione dell'Io oltre ogni limite (massimo come minimo) tiene dietro la sua cancellazione nel tutto impersonale della stessa natura» (CARRANO, Antonio, *op. cit.*, p. 101).

¹⁴ HÖLDERLIN, Friedrich, *Prose...*, cit., Lettera a Böhlendorff del 4 dicembre 1801, p. 1216. Vedi anche HÖLDERLIN, Friedrich, *Scritti di estetica*, cit., *Note all'"Antigone"* in *Note a Sofocle*, p. 146.

¹⁵ HÖLDERLIN, Friedrich, *Prose...*, cit., p. 1309.

¹⁶ CASTELLARI, Marco, *op. cit.*, p. 34.

propria vita, a raggiungere una sensazione di ‘gratitudine’ attraverso il ‘ricordo’¹⁷; la prospettiva che conclude l’opera non è infatti rassegnata, ma «a chiudere il romanzo è invece un’enigmatica glossa del narratore: “Così pensai. Presto, di più”. Distanziandosi palesemente dall’*unio mystica* appena rievocata, e soprattutto relativizzandone l’apparente carattere definitivo, queste parole aprono piuttosto ad un non meglio determinato futuro»¹⁸.

2. Il ruolo della poesia nel romanzo

Il cosiddetto ‘Canto del destino di Iperione’, come è stato a lungo presentato nelle raccolte di liriche di Hölderlin¹⁹, risulta in realtà difficilmente scindibile dall’*Hyperion*: «il canto costituisce una parte integrale e non separabile del romanzo, e non può che essere letto e compreso al suo interno, in cui acquista un’importante funzione strutturale»²⁰. Se, come si vedrà, la poesia è legata pure al resto della produzione hölderliniana ed anche al pensiero del

¹⁷Per queste due categorie fondamentali vedi GOLDONI, Daniele, *Gratitudine...*, cit., ma anche GUARDINI, Romano, *op. cit.*, p. 319 sgg. per la ‘gratitudine’ e PEZZELLA, Mario, *op. cit.*, pp. 133-135 per la ‘memoria’. Il «duplice piano temporale», in cui «il personaggio Iperione è dunque distinto dall’Iperione narratore» (REITANI, Luigi, *Frammenti del futuro*, cit., p. XIX), è caratteristica fondamentale del romanzo. Lo differenzia dall’immediatezza del *Werther* di Goethe e crea una doppia trama, in cui «dell’uno si descrivono le peripezie, dell’altro lo sviluppo interiore. In altre parole la storia del romanzo è *anche* - e forse soprattutto - la storia del divenire di una coscienza» (*ibid.*). Ciò che sembra avvenire è la «ripetizione spirituale» di cui parla Goldoni (GOLDONI, Daniele, *Gratitudine...*, cit., p. 102), in cui il protagonista «conquista una situazione estatica o mistica che può coincidere con quella che Hölderlin chiama “intuizione intellettuale” nel segno della gratitudine: ricordare le vicende della propria vita, percepire quella luce e sentire quel coro di voci che anche le perdite gli hanno fatto ascoltare; sperimentare la felicità che giunge quando l’esistenza appare perfetta per sé, indipendentemente da attese e giudizi. [...] Non succede niente di ‘esterno’ - ma una trasformazione del modo di vedere, sentire» (*ivi*, p. 98). Così l’Iperione narratore guarda con un occhio diverso agli avvenimenti della sua vita, in una panoramica più ampia, e li può valutare e riconoscere come parte di un percorso, criticando gli errori e la ingenuità ma accettandone anche le storture; infatti «se quindi la storia dell’uomo è la storia della sua autocoscienza, del suo emanciparsi e della sua libertà, questa storia non può eliminare la lacerazione, la sofferenza e le dissonanze» (REITANI, Luigi, *Frammenti del futuro*, cit., p. XXXII).

¹⁸ CASTELLARI, Marco, *op. cit.*, p. 34. Iperione così continua a vivere e si prospetta un futuro. «Il finale ‘aperto’ fa anzi da contrappunto alle battute iniziali del romanzo, dove invece il motivo dominante era quello della conclusione, della finitezza, e trova la sua ragione più profonda nella concezione stessa su cui si fonda il romanzo, per sua natura aperto verso l’infinito» (HÖLDERLIN, Friedrich, *Iperione...*, cit., nota 341 a p. 581). Gli ideali non sono mai morti in Iperione, e quella che in conclusione sembra essere una “intuizione intellettuale” risolutiva, in realtà è presente in tutto il romanzo come sentimento dell’unità del tutto, impersonato da Diotima che è in sé stessa sentimento - amore - e voce di fondo di questa conclusione in cui viene accettata l’«unità di unione e separazione della vita» (GOLDONI, Daniele, *Gratitudine...*, cit., p. 161). Per questo riteniamo che il tono di fondo del romanzo non sia tragico, ma lirico: esposta in una apparenza ideale e con il linguaggio immediato del sentire, attraverso una elaborazione episodica, a fondamento del romanzo c’è una ‘sensazione bella’ (cfr. *ivi*, pp. 160-162). Tale nostra prospettiva, che sicuramente necessita di essere approfondita e può essere senza dubbio soggetta a critiche, deve molto ad un dialogo con il Professor Daniele Goldoni, che ringraziamo. Per le interpretazioni storiche del romanzo come «elegiaco-innico» o «elegiaco-lirico», soprattutto di Dilthey, di Bertallot e di Lukács, vedi CASTELLARI, Marco, *op. cit.*, *passim*.

¹⁹ *Es*. HÖLDERLIN, Friedrich, *Poesie*, a cura di VIGOLO, Giorgio, Mondadori, Milano 1971, p. 37.

²⁰ HÖLDERLIN, Friedrich, *Prose...*, cit., nota 25 a p. 1369.

suo orizzonte storico²¹, essa è ancor più strettamente inserita nel contesto in cui si trova, nel romanzo; per applicare le parole dello stesso Hölderlin riprese da Goldoni, «l'elaborazione ideale» che il ricordo narrato in tutta l'opera compie «non fissa alcun momento a sé stante. Così dalla somma di questo infinito scorrere viene un sentimento di 'vita totale'»²².

In questo scorrere il canto segna «il punto più profondo della sofferenza di Iperione»²³, tra gli ultimi due addii che segnano la tragica fine delle relazioni di Iperione: quello con Alabanda prima e quello di Diotima subito seguente, nell'arco di un'unica giornata.

La tematica dell'addio è fondamentale per comprendere il romanzo ed ancor più la poesia all'interno di questo. Iperione è come Hölderlin *ein scheidender*: «in ogni suo rapporto umano c'è la nota che dilegua, c'è il fato dell'addio, dell'*Abschied*»²⁴. Le separazioni da Alabanda e Diotima sono le ultime, dopo quella da Adamas ed una prima da Alabanda, ed in ognuna di queste si assiste all'espressione dello sconforto massimo del protagonista e sorgono inoltre molte immagini che si ritrovano nel *Canto del destino*.

Il contesto della poesia è «contemplativo, di concentrazione»²⁵: Iperione sta attendendo la partenza della sua barca, in ritardo, dopo il saluto di Alabanda. Si trova quindi davanti al mare, ed è proprio guardando a questo che inizia a ricordare; il mare è infatti per Hölderlin il luogo dei ricordi, «prende / e dà memoria il mare»²⁶, e consente per questo di «lasciare la tensione del momento più *consapevolmente* tragico, di abbandonare l'attaccamento alla coscienza»²⁷: esso è infatti anche «madre-natura nel cui grembo l'Io aspira a dissolversi, placando la sua inquietudine»²⁸. In questo senso era presente già nel primo addio ad Alabanda, che aveva lasciato Iperione disperato, sempre a riflettere sul destino²⁹: «Iperione si profonde in

²¹ Viene spesso riportato il parallelismo con il 'Canto delle Parche' di Goethe, tanto nei contenuti delle due poesie (il dualismo tra il mondo celeste e quello umano) quanto nel simile contesto tragico e nostalgico. Se il paragone è innegabile e l'opera di Goethe è sicuramente di spunto per l'elaborazione di Hölderlin, anche il distacco è fondamentale ed evidente: l'azione degli dèi a determinare le fortune degli uomini, di cui parla il *Canto delle Parche*, è completamente svanita nel *Canto del destino*, in cui le due parti sono tra loro estranee.

²² GOLDONI, Daniele, *Gratitudine...*, cit., p. 145.

²³ HÖLDERLIN, Friedrich, *Iperione...*, cit., nota 288 a p. 561.

²⁴ VIGOLO, Giorgio, Introduzione a HÖLDERLIN, Friedrich, *Poesie*, Mondadori, Milano 1971, p. LXXIX.

²⁵ KREUTZIGER-HERR, Annette, "Hölderlin, Brahms und das Schicksalslied", in *Johannes Brahms. Quellen - Text - Rezeption - Interpretation. Internationaler Brahms Kongress*, Hamburg 1997, G. Henle Verlag, München 1999, p. 350 (trad. nostra).

²⁶ HÖLDERLIN, Friedrich, *Tutte le liriche*, cit., *Rimembranza* vv. 56-57, p. 345. «Prende / e dà memoria» perché esso ad immagine dell'inconscio toglie i ricordi ma dà una memoria 'più profonda', che non può non ricordare l'anamnesi platonica e la memoria della bellezza trascendentale. Così, l'influsso del mare lascia una memoria più serena della propria vita: calma, placida e rapportata in più larga scala, come quella del mare.

²⁷ GOLDONI, Daniele, "Destino di un canto. La musica dice (tace) Hölderlin", in *Musica e Storia*, Fascicolo 1, Il Mulino, Bologna 2001, p. 51. «Il mare in cui ci si perde è il fondo smisurato dell'immaginazione e della memoria stessa, che non si identifica con i ricordi ma è anche capacità di oblio» (*ibid.*).

²⁸ HÖLDERLIN, Friedrich, *Tutte le liriche*, cit., nota al v. 296 de *L'Arcipelago*, p. 1470.

²⁹ «Proseguii barcollando senza meta, finché non mi ritrovai sulla riva del mare a guardare le onde. Ah, giù in fondo, questo anelava il mio cuore, andare a fondo, e tendevo le braccia verso il mare aperto; ma presto venne

desolanti considerazioni sull'uomo, che “fermenta come un caos, o che imputridisce come un albero marcio” senza mai raggiungere la “maturità”, che ambisce ad essere come le “stelle [...] in un altro mondo” e, “contemporaneamente, si frantuma”); sembra cioè «portare a negare l'idea che esista una *Bestimmung* per l'uomo: “Poveri voi che riconoscete sino in fondo che siamo nati per il nulla, che amiamo un nulla, crediamo in un nulla...”» dice, riprendendo le parole di Schiller ne *I masnadieri*: «“l'uomo nasce dal fango, guazza nel fango, torna a confondersi nel fango. Quella è la fine della canzone, il giro fangoso dell'umana *Bestimmung*”»³⁰. Quando questa situazione contemplativa si ritrova all'inizio del libro secondo del primo volume, in cui da Salamina il narratore guarda al mare e ripensa alla sua vita «con le sue fasi calanti e crescenti, la sua felicità e la sua tristezza», il passato gli appare invece «come il suono di una cetra quando l'artista passa in rassegna tutte le note, mescolando in un ordine segreto armonie e dissonanze»³¹. Si vede qui la maturazione di Iperione, che nel rinarrare gli avvenimenti della sua vita sta guadagnando una prospettiva olistica diversa dall'ottica immediata e ‘giovanile’³².

La medesima situazione caratterizzata dal rammemorare, dal distacco proprio della riflessione ed insieme dall'abbandono della coscienza, nonché ovviamente dalla permeante atmosfera di commiato, si ripresenta al momento del canto. Forse l'immagine «dei dolori dell'addio, *von einer Stunde zur andern*» che si ripete testuale all'interno della poesia, porta alla memoria del protagonista questo «canto sul destino che una volta, nella gioventù felice e ignara, avevo imparato dal mio Adamas»³³. Queste indicazioni che appartengono al narratore sono fondamentali: il canto non è ‘di Iperione’, ma di Adamas, ed appartiene alla «gioventù felice e ignara». Il canto esprime infatti un «dualismo tra il destino di sofferenza e la beatitudine

sopra di me, come dal cielo, uno spirito più mite che governò con il suo placido scettro il mio animo che soffriva esageratamente. Riflettei con maggior calma sul mio destino, sulla mia fiducia nel mondo, sulle mie sconsolanti esperienze; considerai l'uomo come lo avevo percepito e riconosciuto fin dalla prima giovinezza nella varietà della sua educazione, e sentii dappertutto dissonanze, cupe o stridenti, e soltanto nella limitatezza dell'infanzia trovai ancora le melodie pure...» (HÖLDERLIN, Friedrich, *Iperione...*, cit., pp. 189-191).

³⁰ MACOR, Laura A., *op. cit.*, pp. 607-608. Nelle pagine seguenti di *Hyperion* si ritrova una visione simile a quella del *Canto del destino*: si parla di «una potenza estranea che ci scaraventa qua e là», di «sogni di immortalità e colossali miraggi [che] inebriano l'uomo» perché egli «vuole più di ciò che può avere», ma «l'onda non si alzerebbe così bella e spumeggiante, e non diventerebbe spirito, se non le si ergesse contro l'antica e muta rupe, il destino. Eppure l'impulso si spegne nel nostro cuore, e con lui i nostri dei e il loro cielo» (HÖLDERLIN, Friedrich, *Iperione...*, cit., p. 193 sgg.).

³¹ HÖLDERLIN, Friedrich, *Iperione...*, cit., p. 213.

³² Già qui c'è quindi una prima, decisa presa di coscienza di Iperione, in cui si «tronca la narrazione dei fatti della vita del protagonista per introdurre una estemporanea riflessione suscitata dallo stesso atto di narrare, che chiama in campo Iperione non più solo come primo attore delle vicende narrate ma come loro interprete» (VERO, Marta, *op. cit.*, p. 85).

³³ HÖLDERLIN, Friedrich, *Iperione...*, cit., p. 427. L'espressione «*von einer Stunde zur andern*» si ritrova anche nella poesia *Chirone*, poesia rappresentativa dell'umanità nella assenza degli dèi (cfr. HÖLDERLIN, Friedrich, *Tutte le liriche*, cit., *Chirone* vv. 19-20, p. 284).

degli dèi» che «se rispecchia i sentimenti del protagonista dopo la partenza di Alabanda e prima dell'annuncio della morte di Diotima, non può infatti appartenere alla concezione cosmoteista più volte professata dal narratore»: «la lacerazione che si vorrebbe sanare è qui espressa in modo inconfutabile»³⁴. La prospettiva è dunque quella del maestro che trasmette ad Iperione la visione degli ideali degli uomini che «erano esistiti una volta», introducendolo «nella terra incantata delle divinità greche», mentre ora «nemmeno un bel sogno può crescere con la maledizione che grava sopra di noi. Come l'ululante vento del Nord, il presente passa sopra le gemme del nostro spirito e le brucia sul nascere»³⁵. Nella civiltà moderna gli dèi sono spariti ed il canto testimonia appunto nelle sue immagini «l'armonia infranta»³⁶ e l'impossibilità di riconquista di questa sia sul piano reale, politico, di azione dell'uomo sia come percezione della vicinanza agli dèi. Questa è tuttavia solo la visione iniziale, la prospettiva di una canzone imparata «nella gioventù felice e 'ignara'»: un'ottica '*unverständiger*', che significa anche 'sciocca' e 'ignorante', letteralmente 'priva di *verstand*'³⁷, che Iperione dovrà invece superare.

Già la prima separazione da Alabanda rimarca l'incapacità del protagonista di «uscire da un idealismo velleitario e [ad] accettare la realtà»³⁸, e lo scontro con quest'ultima sarà il destino del personaggio. In questo percorso ci sarà però un tentativo di maturazione di Iperione che avviene soprattutto, come detto prima, grazie ai personaggi ed in buona misura grazie anche ai loro addii, sottolineando il valore del romanzo come «storia di incontri». Diotima stessa fornisce questa interpretazione, pur in chiave pessimistica e quasi profetica, quando Iperione le racconta della sua vita e di sé stesso dice: «non prendete in giro questo Vulcano, se zoppica, perché due volte gli dèi lo hanno gettato dal cielo sulla terra», riferendosi ai primi commiati di Adamas e Alabanda. Diotima gli indica che ciò che lo fa «struggere così tanto»

era, è dentro di te! È un tempo migliore, quello che cerchi, un mondo più bello. Quel mondo lo hai abbracciato nei tuoi amici, tu eri quel mondo insieme a loro. [...] [Ma] tu non volevi uomini, credimi,

³⁴ HÖLDERLIN, Friedrich, *Prose...*, cit., nota 25 a p. 1368.

³⁵ HÖLDERLIN, Friedrich, *Iperione...*, cit., pp. 135-137.

³⁶ *Ivi*, nota 288 a p. 562. Tale unità perduta si ritrova nella metafora del neonato addormentato, «una condizione che Iperione aveva auspicato all'inizio ma che man mano giunge a rifiutare come adulto in quanto negazione della vita e della totalità» (*ibid.*). L'immagine non può che richiamare alla concezione di Rousseau e alla sua critica della società, nonché al parallelo tra filogenesi ed ontogenesi, che seguono un percorso di regresso causato dalla civiltà. L'immagine dell'infanzia perduta si sovrappone così a quella di una 'epoca dell'oro' in cui gli uomini vivevano in sintonia con la natura, periodo che nell'*Hyperion* si identifica con una Grecia classica idealizzata e pure irreali in quanto fusione di elementi cronologicamente distanti (sull'idealizzazione della Grecia cfr. HÖLDERLIN, Friedrich, *Prose...*, cit., saggio introduttivo al romanzo *Hyperion*, p. 1282 e LANDOLFI PETRONE, Giuseppe, *op. cit.*, p. 20; sul parallelo tra infanzia e età dell'oro cfr. HÖLDERLIN, Friedrich, *Tutte le liriche*, cit., *L'uomo*, p. 683 e vedi anche HÖLDERLIN, Friedrich, *Iperione...*, cit., nota 29 a p. 483; in generale vedi *supra*, cap. 1 par. 1.). Sull'influsso di Rousseau cfr. *ivi*, nota 18 a p. 477, nota 27 a p. 482 e nota 44 a p. 488.

³⁷ Cfr. KREUTZIGER-HERR, Annette, *op. cit.*, p. 351.

³⁸ REITANI, Luigi, *Frammenti del futuro*, cit., p. XXXVI.

tu volevi un mondo. La perdita di tutti i secoli d'oro così come tu li percepivi, compressi in un unico istante felice, lo spirito di tutti gli spiriti di un tempo migliore, la forza di tutte le forze degli eroi, tutto questo doveva dartelo un singolo, un uomo! [...] Tu sei cittadino delle regioni della giustizia e della bellezza, sei un dio in mezzo agli dèi nei sogni più belli che si insinuano in te di giorno, ma quando ti riscuoti sei sul suolo della Grecia moderna. Due volte hai detto? Ma tu vieni gettato settanta volte al giorno dal cielo sulla terra. Vuoi saperlo? Ho paura per te, tu fatichi a sopportare il destino del nostro tempo.³⁹

Diotima espone qui una rappresentazione del protagonista che è la stessa, scissa, che si ritroverà nel *Canto del destino*, in cui «la gioia ed il dolore si alternano in modo così terribile»: Iperione è infatti capace di cogliere quel «mondo più bello», che «con Adamas si è rivelato» e la cui «luce» con Alabanda «apparve per la seconda volta», ma lo riconosce solo «in un unico istante felice»; lo cerca nuovamente in Diotima, e non è capace ancora di accorgersi che esso «è dentro di [lui]!»⁴⁰. E quindi farà «altri tentativi»⁴¹, arrivando nel suo chiedere «amore sempre aperto e presente»⁴² a distaccare anche Diotima dall'armonia con la natura. Finché i rivolgimenti della storia di Iperione, la volontà di rendere concreto e stabile l'ideale⁴³, porteranno a perdere nuovamente l'illusione di questi 'istanti felici'.

«La disperazione che accompagna la caduta di un mondo, che ristabilisce le dissonanze e le delimitazioni delle cose e che dissipa ogni illusione di essere finalmente approdato al *Seyn* insegna a Iperione, ogni volta [di più], a sostare nella finitezza e a cantarla, a ricreare il senso del suo agire dopo averlo perso, a passare da una *Lebenstendenz* all'altra ricostruendo sé stesso e la sua missione»⁴⁴. Il *Canto del destino* si posiziona così all'altezza dell'ultima «caduta di un mondo», quello caratterizzato dai suoi sogni politici assieme ad Alabanda e d'amore assieme a Diotima, ed è l'ultimo grande addio che segnerà la maturazione di Iperione. Dopo aver saputo

³⁹ HÖLDERLIN, Friedrich, *Iperione...*, cit., pp. 257-259.

⁴⁰ *Ibid.* L'accento sul mondo migliore che «è dentro di te!» è particolarmente importante, e richiama al «Dio dentro di noi» e all'invito di Adamas di diventare come il dio sole (cfr. *ivi*, p. 145 e p. 141). Anche Diotima ricorderà ad Iperione che «il tuo omonimo, il magnifico Iperione del cielo è dentro di te» (*ivi*, p. 271).

⁴¹ *Ivi*, p. 259.

⁴² *Ivi*, p. 277.

⁴³ Si legge in questo senso la scelta di Iperione di accettare la proposta di Alabanda di intervenire per la liberazione della Grecia. L'impulso, «forza in me» (*ivi*, p. 323) all'agire pratico e all'attualizzazione concreta della «teocrazia del bello» che «non può vivere nell'aria» (*ivi*, p. 321) confligge con la 'sola' percezione della bellezza che, incarnata in un sentimento più debole, soccombe.

⁴⁴ VERO, Marta, *op. cit.*, p. 69. Il «conforto» dato dal 'cantare la finitezza' è testualmente indicato prima del *Canto del destino* (HÖLDERLIN, Friedrich, *Iperione...*, cit., p. 427). La «ricostruzione» di un senso dopo il dolore è presentata nello stesso romanzo: oltre alle vitalistiche espressioni come «Per noi resta sempre una gioia. Il dolore vero esalta. Chi calpesta la propria sventura, si eleva al di sopra di essa. Ed è magnifico cominciare a sentire la libertà dell'anima solo quando giunge il dolore», che Hölderlin cita anche in una lettera al fratello (HÖLDERLIN, Friedrich, *Prose...*, cit., Lettera al fratello del 4 luglio 1798, p. 1069), emblema poetico della rinascita è l'immagine che ne offre Alabanda poco prima del canto: «Quando l'albero comincia ad appassire, le foglie non assumono forse il colore rosso dell'alba?» (HÖLDERLIN, Friedrich, *Iperione...*, cit., p. 419). Cfr. anche l'immagine precedente di Diotima, che riguarda la primavera: *ivi*, p. 223.

della morte dell'amata il protagonista, in cerca di rifugio, partirà per la Germania, rifiutando la sorte di Empedocle⁴⁵ ma rimanendo privo di ogni prospettiva: «l'uomo non può cambiare nulla e la luce della vita va e viene come vuole»⁴⁶. La risoluzione si avrà nella primavera in Germania quando Iperione comprenderà finalmente «quell'antico detto del destino che dice che una nuova felicità si schiude al cuore che persevera nella notte della miseria e che il canto della vita del mondo risuona divino in noi solo nella sofferenza più profonda, come il canto dell'usignolo nel buio»⁴⁷. Nella bellezza della natura «come ghiaccio si scioglieva quello che avevo imparato, quello che avevo fatto nella vita e tutti i progetti della gioventù si spegnevano in me; e voi, miei cari che siete lontani, voi morti e voi vivi, come mi sentivo profondamente unito a voi!»⁴⁸. Cambierà qui la percezione del protagonista che riconoscerà come nuovamente presente e percepibile l'unità di tutte le cose, il divino *εν διαφερων εαυτω* che aveva espresso nella visita ad Atene; «la morte e tutti i dolori degli uomini» non sono più nulla rispetto all'eternità della bellezza. Questo porta alla consapevolezza che se «si allontanano tornano al cuore le vene», ed insieme «che un'unica vita eterna e ardente è in tutte le cose», garantendo sia una prospettiva di «gioia» del destino, in cui «tutto finisce nella pace»⁴⁹, che la presenza costante del sentimento di unità. Sarà questa la prospettiva del destino che si ritrova espressa dal narratore all'interno del romanzo, il quale alzando «lo sguardo verso il mondo»⁵⁰ grazie alla «posizione sopraelevata rispetto alla vita, alle sue gioie e ai suoi dolori»⁵¹ che l'operazione poetica richiede, potrà riconoscere «morte e vita, gioia e tristezza, estasi e sofferenza [...] come due modalità, altrettanto necessarie e complementari, in cui il tutto si manifesta»⁵².

⁴⁵ HÖLDERLIN, Friedrich, *Iperione...*, cit., p. 447. Fondamentale è secondo Vero questa differenza tra i due, che delimita il concetto di 'tragedia': «*Hyperion* non può che configurarsi come un romanzo della moderazione dell'istinto all'illimitato e dell'individuazione della confessione poetica come unico dispositivo di ritorno in sé stesso e, insieme, di ricongiungimento con l'enigma insolubile dell'aorgico. *Der Tod des Empedokles*, invece, deve essere una tragedia, deve essere il rifiuto della misura e il più risoluto rigetto all'individuazione di un sistema di accettazione della tensione tragica» (VERO, Marta, *op. cit.*, p. 177).

⁴⁶ HÖLDERLIN, Friedrich, *Iperione...*, cit., p. 449. Sulla mancanza di prospettiva, vedi subito dopo: «non pretendevo molto e mi aspettavo ancora di meno». Iperione è comunque aperto al futuro, pur «sperduto»: l'immagine che rappresenta il suo spirito è quella della colomba mandata da Noè alla fine del diluvio (*ivi*, p. 427). L'immagine del diluvio, ripresa poco dopo nella lettera di Diotima (*ivi*, p. 435), evoca una vera e propria caduta di un mondo, una drammaticità estrema. Ma, insieme, rappresenta al meglio un nuovo inizio, già di per sé nella tradizione ma ancor più nell'idea che se «essere singoli vuol dire trovarsi su una vetta isolata», è l'acqua «ciò che collega e "salva"» «nella prima versione di *Patmo*» (GUARDINI, Romano, *op. cit.*, p. 92).

⁴⁷ HÖLDERLIN, Friedrich, *Iperione...*, cit., p. 459.

⁴⁸ *Ivi*, p. 461. In questa stessa epifania Iperione sentirà anche la voce di Diotima, ora unita alla natura.

⁴⁹ *Ivi*, p. 465.

⁵⁰ *Ivi*, p. 439.

⁵¹ *Ivi*, nota 11 a p. 472.

⁵² *Ivi*, nota 310 a p. 569. Si attualizza così la profezia di Diotima di «giorni poetici» e di felicità (*ivi*, p. 441). «In questa chiusa Ryan ha voluto vedere la futura destinazione di Iperione come poeta del suo popolo» (REITANI, Luigi, *Frammenti del futuro*, cit., p. LI); cfr. *supra*, cap. 1 par. 3-4.

3. Analisi della poesia

Ihr wandelt droben im Licht	u - u - u u -	(2-4-7)
Auf weichem Boden, seelige Genien!	u - u - u - u u - u	(2-4-6-9)
Glänzende Götterlüfte	- u u - u - u	(1-4-6)
Rühren euch leicht,	- u u -	(1-4)
5 Wie die Finger der Künstlerin	u u - u u - u u	(1-3-6)
Heilige Saiten.	- u u - u	(1-4)
Schicksaallos, wie der schlafende	- u u - u - u u	(1-4-6)
Säugling, atmen die Himmlischen;	- u - u u - u u	(1-3-6)
Keusch bewahrt	- u -	(1-3)
10 In bescheidener Knospe,	u u - u u - u	(3-6)
Blühet ewig	- u - u	(1-3)
Ihnen der Geist,	- u u -	(1-4)
Und die seeligen Augen	- u - u u - u	(1-3-6)
Blicken in stiller	- u u - u	(1-4)
15 Ewiger Klarheit.	- u u - u	(1-4)
Doch uns ist gegeben,	- - u u - -	(2-5)
Auf keiner Stätte zu ruhn;	u - u - u u -	(2-4-7)
Es schwinden, es fallen	u - u u - u	(2-5)
Die leidenden Menschen	u - u u - u	(2-5)
20 Blindlings von einer	- u u - u	(1-4)
Stunde zur andern,	- u u - u	(1-4)
Wie Wasser von Klippe	u - u u - u	(2-5)
Zu Klippe geworfen,	u - u u - u	(2-5)
Jahr lang ins Ungewisse hinab.	- u u - u - u u -	(1-4) / (2-5)

Figura 1 - Testo con schema prosodico

La poesia è strutturata in tre strofe, di sei versi la prima e di nove le seguenti. Il primo impatto visivo è dato dalla disposizione grafica discendente, che ripercorre il movimento dall'alto verso il basso del tema della lirica: da *droben* a *hinab*. È la dicotomia tra questi due mondi, del 'lassù' e del 'quaggiù', che la poesia rappresenta, descrivendo la vita beata di Geni e Celesti nelle prime due strofe e quella dolente degli uomini nella terza.

La scelta delle parole ben rappresenta la contrapposizione: come tra *droben* e *hinab* anche tra *Ihr* e *uns* il confine è ben definito⁵³, e sia i piani semantici che quelli fonetici delle tre strofe rispettano il dualismo. Kindl sottolinea quanto Hölderlin cercasse «con rigore inaudito la precisione, anche spigolosa, contenuta in ogni singola parola, che “deve avere un effetto in sé e per sé”»⁵⁴, creando costellazioni semantiche brillanti, ricche di rimandi e di significati.

Nella rappresentazione del *Canto del destino*, la luce è la prima caratteristica del mondo celeste, che si ritrova nelle *glänzende* brezze divine, dove ciò che ‘risplende’ è di solito *die Sonne* o *das Gold*. L’impressione sinestetica data da queste ‘brezze splendenti’ che ‘sfiorano’ rende bene l’immagine di una realtà letteralmente ‘fatta’ di luce, rispecchiata nella gemma *keusch*, ‘umile’ ma anche ‘candida’, e negli occhi beati che brillano nella *Klarheit*. La realtà ‘di lassù’ è rappresentata inoltre da un *weichem Boden*, un suolo soffice che nella sua luminosità e nell’ariosità delle brezze e del respiro dei celesti non può che rimandare all’Etere: categoria centrale del pensiero antico, mutuata da Hölderlin e molto presente nelle sue opere, che, nella mediazione di Cicerone, si presenta come «la sostanza celeste da cui hanno origine il sole e le stelle, e quindi la luce ed il calore che si irradiano sulla terra, la fonte primaria della vita». Per questo «il “soffio vitale” instillato dall’etere è dunque anche desiderio di assoluto, dell’origine illimitata che trascende il carattere limitato e finito della specie e dell’individuo»⁵⁵.

L’immagine del soffice suolo percorso dai Geni è presente anche in *Blödigkeit*, poesia dedicata al valore dei poeti quali ‘lingue del popolo’ e ‘portatori dei Celesti’. Il Genio è quindi qui il poeta, quale tramite tra il divino e l’umano. È in questa sua caratteristica di trascendentalità, quale «istanza divina di un individuo e per estensione di una collettività o di un luogo»⁵⁶, che la figura del Genio si ritrova in molte opere di Hölderlin e nello stesso *Hyperion*⁵⁷. Anche la raffigurazione musicale qui rappresentata dalle *heilige Saiten*, altrove nell’immagine di «inni celestiali» torna spesso come caratteristica o aspirazione dei personaggi

⁵³ Nella seconda strofa in realtà la condizione dei Celesti è espressa in terza persona (*Ihnen*), formulazione che però non inficia il dualismo e la contrapposizione al ‘noi’. Pestelli legge la variazione di soggetto all’interno dello stesso mondo celeste come un «procedimento allontanante, in tutto conveniente a un nuovo registro descrittivo, riflessivo» (PESTELLI, Giorgio, *Canti del destino. Studi su Brahms*, Einaudi, Torino 2007, p. 87). Il cambiamento si può leggere anche come variazione effettiva del soggetto descritto, una diversità tra ‘Geni’ e ‘Celesti’, come proposto qui, *infra*.

⁵⁴ KINDL, Ulrike, “Tra classicismo e romanticismo”, in *Storia della letteratura tedesca - 2. Dal Settecento alla prima guerra mondiale*, Laterza, Roma - Bari 2001, p. 149.

⁵⁵ HÖLDERLIN, Friedrich, *Tutte le liriche*, cit., nota introduttiva a *All’Etere*, pp. 1346-1347. L’incedere nell’Etere, che nel primo abbozzo della poesia era definito ‘*Mühe*lose’, «senza fatica» (*ivi*, <*Canto del destino di Hyperion - Primo abbozzo*> v. [1], p. 623), non può che ricordare anche il mito della Biga Alata del Fedro di Platone, così caro a Hölderlin e ricorrente in molti degli scritti sul destino. Cfr. *es. ibi*, nota al v. 85 de *Il Destino*, p. 1322.

⁵⁶ *Ivi*, nota al titolo de *Al suo Genio*, p. 1366.

⁵⁷ Cfr. HÖLDERLIN, Friedrich, *Iperione...*, cit., pp. 135; 159; 235; 271; 329; 351-355; 357; 397; 419; 437; 455; 457.

del poeta⁵⁸. Queste immagini del genio dei mortali possono far sembrare aperto anche a loro il mondo dei Celesti, ed il dualismo tra dei e uomini non così netto nella poesia; ma il dualismo così evidente nell'ode resiste in quanto opposizione tra 'mondo' celeste e 'mondo' umano. Gli uomini 'geniali' di cui parla Adamas infatti, così «simili agli Dei»⁵⁹ da incedere nell'Etere, «erano esistiti *una volta*. [...] Sapeva anche dove erano vissuti, e là voleva andare per cercare il loro genio tra le rovine, per alleviare con lui la solitudine dei suoi giorni. Venne in Grecia»⁶⁰. Quel paradiso perduto di armonia sembra perso per sempre.

Assieme all'immagine della luce, nelle prime strofe dominano la leggerezza e l'eternità. Già nelle immagini 'aeree' del *weichem Boden*, delle brezze divine e del termine '*wandelt*' che designa un passeggiare, un incedere sciolto e lieve, la leggerezza torna nelle rappresentazioni del *schlafende Saugling*, del respiro dei Celesti e nell'immagine della fioritura. '*Schicksaallos*' sono definiti i Celesti, privi di destino e dunque non soggetti alla necessità; capaci quindi di 'incedere' appunto, muoversi per propria volontà. Privi di destino e quindi anche non soggetti al divenire; per loro non è vero che «la gemma scompare quando sboccia il fiore»⁶¹, ma la contraddizione è possibile e pur «serbato casto»⁶² nella gemma, eterno 'fiorisce' lo spirito.

Quattro versi pregni di significato quelli dal 9 al 12, sottolineano inizialmente la «incoscienza» degli dèi, attraverso il paragone al «lattante addormentato»⁶³ ma anche nell'immagine della gemma innocente e custodita: gli dèi non sentono, non hanno coscienza ma soltanto sono; «nessuna potenza influisce su di loro. Non perché li protegga un muro esterno

⁵⁸ *Ivi*, p. 227, Iperione nella fatica dell'uso del linguaggio nel colloquio con Diotima parla della volontà di «diventare una nota musicale per unirsi in un inno celestiale». Più avanti, a p. 439, Diotima definirà gli uomini «mutevoli melodie». L'immagine ritorna anche nelle parole di Empedocle che si riconosce «Una nota nella musica di una cetra...», da Vigolo parafrasata nell'idea che «L'esistenza non è che un fuggire di suoni in un canto», in VIGOLO, Giorgio, Introduzione a HÖLDERLIN, Friedrich, *Poesie*, Mondadori, Milano 1971, p. LXXIX. Sulla musicalità personificata nei personaggi all'interno del romanzo *Hyperion* vedi HÖLDERLIN, Friedrich, *Iperione...*, cit., nota 47 a p. 489, nota 142 a pp. 519-520, nota 146 a p. 521.

⁵⁹ HÖLDERLIN, Friedrich, *Tutte le liriche*, cit., *L'Arcipelago* v. 204, p. 274. Su 'Grandi', 'Geni' e 'Beati' vedi anche *ivi*, *Stoccarda* p. 849 ed il commento in GUARDINI, Romano, *op. cit.*, p. 195 sgg.

⁶⁰ HÖLDERLIN, Friedrich, *Iperione...*, cit., p. 135 (corsivo nostro). È una prospettiva di Hölderlin stesso: egli scrive, in una lettera al fratello: «Oh Grecia, dove sei, con la tua genialità e la tua pietà?» (HÖLDERLIN, Friedrich, *Prose...*, cit., Lettera al fratello del 11 gennaio 1799, p. 1096). Nella complessiva concezione di filosofia della storia di Hölderlin, tuttavia, «anche la grandiosa rievocazione del passato greco» non avrà più il senso di un «lamento per la scomparsa di una civiltà, ma piuttosto della contrapposizione tra i valori di una comunità democraticamente organizzata, fondata sulla unione con la natura, e l'individualismo esasperato, teso a una sterile produttività, dell'epoca moderna. L'arcipelago greco è così metafora dell'unità divina del molteplice, di quella bellezza che il poeta è chiamato a riportare in vita. La nuova patria degli Dei dovrà essere ora il mondo occidentale, l'Esperia» (REITANI, Luigi, *L'«errore» di Dio*, saggio introduttivo a HÖLDERLIN, Friedrich, *Tutte le liriche*, a cura di REITANI, Luigi, Mondadori, Milano 2015, p. XLVIII).

⁶¹ HEGEL, G. W. F., *Fenomenologia dello Spirito*, trad. italiana di CICERO, Vincenzo, Bompiani, Milano 2020, p. 51.

⁶² Traduzione di Vigolo in HÖLDERLIN, Friedrich, *Poesie*, a cura di VIGOLO, Giorgio, Mondadori, Milano 1971, p. 37.

⁶³ HÖLDERLIN, Friedrich, *Iperione...*, cit., nota 288 a p. 562.

o perché siano abbastanza forti da respingere il nemico esterno, bensì per via del loro essere. Questo è eterno, immutabile». Ma, suggerisce Guardini, vuol dire anche «sicurezza e libertà dal destino assomigliano alla forma di vita del bambino: nonostante ogni chiarezza, essa è sonno, nonostante gli occhi aperti incoscienza, l'*umile gemma* è sottratta non solo alle distruzioni, ma anche alla fecondità»⁶⁴. La fioritura che Guardini vede impossibilitata a maturare in questa condizione, ma indicata nell'immagine positiva data dai termini '*blühet ewig*' all'interno della poesia, è quella del *Geist*. Categoria importante della filosofia classica tedesca, è propria principalmente di Schelling, Hegel e Hölderlin. Tra le diverse occorrenze che si possono trovare nelle opere del poeta⁶⁵, il connotato comune sembra essere quello di un 'principio vivificatore', meglio descritto nella quasi definizione data dallo stesso poeta all'interno del manoscritto detto *Sul procedimento dello spirito poetico*, in cui lo spirito viene detto l'«anima collettiva comune a tutte le cose e propria di ciascuna di esse»⁶⁶. Esso fiorisce 'eternamente' nella pienezza del mondo celeste, in quanto «l'unità del molteplice non conosce la caducità del tempo»⁶⁷.

L'eternità che si trova quindi inizialmente esposta come caratteristica del fiorire dello spirito viene poi ripresa nella conclusione della strofa, riferita a '*Klarheit*'. In questa eterna chiarezza brillano *die seeligen Augen*, riprendendo un sintagma che compare anche nel verso 39 de *I lamenti di Menone per Diotima* volto ad indicare coloro per i quali «il tempo» non «infuria»⁶⁸. Nei versi precedenti a questo, si trovano nella poesia anche «precise corrispondenze letterali con un passo dell'*Hyperion* in cui il protagonista evoca il paesaggio dell'Elisio e confida nella possibilità di ritrovarvi l'amata e tutti coloro che "ha perso"»⁶⁹. Il passo in questione⁷⁰, riferito ad un *exploit* del narratore che ricorda un dialogo con Diotima particolarmente carico di pathos, descrive poco prima con «*Freude, Stille des Lebens*,

⁶⁴ GUARDINI, Romano, *op. cit.*, p. 366 (in corsivo la traduzione nostra del v. 10 della poesia citato).

⁶⁵ Solo in HÖLDERLIN, Friedrich, *Scritti di estetica*, cit., se ne contano 181 occorrenze. Alcune riguardano lo «spirito nazionale», molte lo «spirito poetico», la maggior parte in realtà si trova senza qualificazione altra. Cfr. GUARDINI, Romano, *op. cit.*, p. 287 sgg.

⁶⁶ HÖLDERLIN, Friedrich, *Scritti di estetica*, cit., [*Sul procedimento dello spirito poetico*], p. 100.

⁶⁷ REITANI, Luigi, *L'«errore» di Dio*, cit., p. XLI. La «serenità eterna [*ewige Heiterkeit*], gioia divina [*Gottesfreude*] è porre ogni singola cosa al giusto posto nella totalità a cui essa appartiene; è per questo che senza intelletto o senza un sentimento compiutamente organizzato non esiste perfezione, non esiste vita» (HÖLDERLIN, Friedrich, *Scritti di estetica*, cit., [*Aforismi*], p.67). Questo estratto di Hölderlin, celeberrimo, indica la prospettiva che per il poeta dovrebbe assumere «la poesia più alta», ma manifesta una visione ben più generale del «negativo che, collocato al momento opportuno e nel posto in cui appartiene, fa parte di una totalità di cui non mina la positività» (ZUGNO, Francesca, *op. cit.*, p. 157), prospettiva che, come si è visto, Iperione guadagnerà alla fine del romanzo.

⁶⁸ HÖLDERLIN, Friedrich, *Tutte le liriche*, cit., *I lamenti di Menone per Diotima* v. 38, p. 229.

⁶⁹ *Ivi*, nota ai vv. 31-6 de *I lamenti di Menone per Diotima*, p. 1426. «La breve descrizione dell'Elisio ripropone i dettagli riportati da Virgilio nella visita di Enea al padre Anchise nell'oltretomba (*Eneide*, lib. VI, vv. 637-751)», ricorda Balbiani in HÖLDERLIN, Friedrich, *Iperione...*, cit., nota 171 a p. 529.

⁷⁰ Cfr. HÖLDERLIN, Friedrich, *Iperione...*, cit., pp. 260-261.

Götterruhe, himmlische, wunderbare, unerkennbare Freude» la stessa Diotima, elevandola quindi ad essere ‘celestiale’. Subito dopo la carrellata di aggettivi per tentare di delinearne la figura, indica che «le parole sono inutili, e chi chiede di descriverla con un paragone, non l’ha mai sperimentata»⁷¹. Questa indicazione è anticipata poche pagine prima dall’idea che «il silenzio abita nella terra dei beati, e oltre le stelle il cuore dimentica la sua pena e il suo linguaggio»⁷². La silenziosità è proprio quanto si ritrova in conclusione alla seconda strofa del canto, nel termine ‘*stiller*’: di ascendenza pietistica, è un termine molto caro ad Hölderlin che «designa una situazione di silenzio e immobilità e ha nel Settecento una forte connotazione religiosa»⁷³. Nell’esistenza quieta ma anche «compiuta»⁷⁴ della realtà celeste si riscontra così un ‘presente eterno’, ‘silenzioso’, ‘splendente’ e ‘beato’. La compiutezza è data anche lessicalmente da versi in cui «predomina l’intransitività»⁷⁵ e le azioni divine sono minime e segnate, nel caso, da libertà e leggerezza: gli esseri celesti ‘incedono’, respirano; lo spirito fiorisce e gli occhi brillano.

Nella strofa successiva, tutto sembra ribaltarsi: non c’è più il presente eterno, ma un ‘presente temporale’⁷⁶; i soggetti del mondo terrestre che la nuova strofa descrive non sono più *schicksaallos*, ma a loro il destino *ist gegeben*. ‘Pepromene’, letteralmente ‘ciò che è dato’, è per antonomasia il destino, come compare già nella poesia *Il Destino*. Il fato ‘dato a noi’ si contrappone così alla condizione dei celesti presentata dal ‘voi’ iniziale, in una catabasi segnata da una condizione che è letteralmente avversativa rispetto a quanto prima già dal ‘*doch*’ con cui inizia il sedicesimo verso.

In contrasto con le azioni libere presentate sopra, poi, il primo verbo della strofa indica una condizione passiva di questo ‘noi’ soggetto. Ed i verbi che seguono, oltre ad essere verbi molto più di movimento e disposti in un climax crescente di violenza dell’azione (*schwinden, fallen, geworfen*), sono ugualmente al primo segnati da una ‘incidenza esterna’: il soggetto non è padrone pieno dell’azione ma, influenzato (sempre più) da un contesto esterno, la subisce. In questa contrapposizione continua tra i due mondi, una paradossalità si ottiene paragonando la condizione degli uomini espressa al verso 17 a quella dei Geni beati del verso 2: se ai primi è correlato un verbo che indica il riposo, ‘*ruhn*’, dei secondi era indicato l’‘incedere’, in perfetta

⁷¹ *Ibid.*

⁷² *Ivi*, p. 221.

⁷³ HÖLDERLIN, Friedrich, *Tutte le liriche*, cit., nota al titolo de *La quiete*, p. 1563.

⁷⁴ GUARDINI, Romano, *op. cit.*, p. 36.

⁷⁵ RONDINELLI, Marcello, *Hipérion, Hiperion, Hiperião: destinos e costelações de um Hölderlin (re)traduzido no Brasil*, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis 2015, p. 93 (trad. nostra).

⁷⁶ Al presente eterno in cui si svolgono le azioni del mondo celeste, rappresentato dal ripetersi del termine ‘*ewig*’, si contrappone il presente temporale di ‘*Stunde*’ degli uomini immersi nel divenire.

antitesi alla realtà della descrizione. Anche «quando si legge e si contrappone l'intero verso», esplicitando l'impossibilità del riposo per gli uomini, la paradossalità persiste e «diventa quasi un effetto di ironia»⁷⁷: ad entrambi sembra prefigurato un 'vagare', il quale però, se per i Geni è tale grazie alla loro libertà, per gli uomini è una conseguenza della loro impossibilità a fermarsi.

L'esplicitazione del soggetto dei verbi al verso 18 avviene in realtà solo al verso 19, mentre nella loro prima apparizione sono preposti solo dal pronome 'es'. Sottolinea Rondinelli che la desinenza '-en' di questi verbi «serve sia alla prima che alla terza persona plurale in tedesco. Così, questi uomini che rimangono impotenti ad agire sono il 'noi' percepito dall'io lirico in 'uns ist gegeben'»⁷⁸. La scelta dei verbi, inoltre, è ben precisa: 'schwinden' è solitamente riferito ad uno 'spegnersi' (di suoni, speranze, colori), un affievolirsi, ma anche ad un 'trascorrere' (del tempo) ed anticipa già l'immagine dell'acqua, tanto cara ad Hölderlin nella figura dei fiumi, che riprendono, come abbiamo visto, in Hölderlin una valenza più eraclitea e qui nel canto un valore negativo. In *L'Arcipelago* sono le «acque vaganti» a cantare «il canto del destino»⁷⁹ mentre in *Voce del popolo* le parole del *Canto del destino*, nell'immagine dell'acqua che procede 'von Klippe zu Klippe', sono ripresa testualmente nei vv. 15-18: qui «il fiume cerca la quiete, lo strappa [il mortale], / lo trascina contro il suo volere di / roccia in roccia, senza alcuna guida, / verso l'abisso ardente»⁸⁰. L'acqua è quindi immagine del destino che 'scorre', trascinando gli uomini in un moto che non sono loro a scegliere ma che devono seguire *blindlings*. In questa figurazione, così, all'immagine della luce che caratterizzava la realtà celeste si contrappone il buio della realtà umana e l'oscurità, la notte, è il luogo ed il tempo dell'assenza degli dèi.

«La modernità è la lunga "notte"» in cui «gli dèi si sono dileguati» e «Dio stesso, inteso come *potentia* (*Natura naturans*), nasconde il suo volto agli uomini. Le leggi armoniche che

⁷⁷ RONDINELLI, Marcello, *op. cit.*, p. 85 (trad. nostra).

⁷⁸ *Ivi*, p. 94 (trad. nostra).

⁷⁹ HÖLDERLIN, Friedrich, *Tutte le liriche*, cit., *L'Arcipelago* v. 287, p. 283.

⁸⁰ *Ivi*, *Stimme des Volks* vv. 14-17, p. 259. La poesia esprime un dualismo, come il *Canto del destino*, ma in questo caso la contrapposizione è tra il poeta ed il popolo. L'obiettivo è però qui esplicitamente il dialogo tra le due parti, in quanto è necessaria per il popolo la guida del poeta capace di fornire «un orientamento che parta dalla corretta interpretazione delle saghe, ovvero dalla lettura dei segni della storia», altrimenti «la ricerca di assoluto si consuma tragicamente in una catastrofe, senza che la pulsione di morte alla base della natura umana sia sublimata nella "sacra luce del giorno"» (HÖLDERLIN, Friedrich, *Tutte le liriche*, cit., nota introduttiva a *Voce del popolo*, p. 1459). La voluttà di morte è quindi «riconosciuta da Hölderlin come principio antropologico fondamentale» (*ivi*, nota al v. 19 de *Stimme des Volks*, p. 1460), quale volontà di nuova unione con l'Assoluto, ben riassunta dall'esergo posto all'inizio del secondo volume di *Hyperion*. La voluttà di morte 'pura' non è però la vera vocazione holderliniana, ma «a una simile pulsione di dissoluzione Hölderlin contrappone l'ethos della sopportazione e della rinuncia, la necessaria fedeltà del serbare (cfr. *Mnemosine*, vv. 13-14)» (REITANI, Luigi, *L'«errore» di Dio*, cit., p. XLVI), prospettiva che lo stesso Iperione guadagnerà alla fine del romanzo. Sull'analogia tra acqua e destino vedi anche GUARDINI, Romano, *op. cit.*, p. 37 sgg.

regolano il ciclo del cosmo sono invisibili»⁸¹, e così essi vengono trascinati dal corso degli eventi. Questa prospettiva è ovviamente di ‘sofferenza’ per gli uomini, *geworfen jahr lang ins Ungewisse hinab*. La violenza dell’azione del destino nei loro confronti è bene espressa dal verbo ‘*geworfen*’, così come la cecità della loro prospettiva raggiunge il suo culmine nell’ultimo verso. Il ‘per anni’, che vale come «d’ora in poi» e «in futuro»⁸², non sembra lasciare scampo alla sorte dell’uomo, destinato nella poesia alla «condizione inesorabile di essere condannato a un destino che è solo incertezza»⁸³.

Come dice bene Bach, «c’è una correlazione tra senso e sintassi che aiuta a rendere la forma simbolica che è la poesia»⁸⁴, e l’attenzione nella scelta delle parole si riscontra anche negli aspetti ritmici e fonici della poesia, che acquista una fisionomia quasi musicale. A questo proposito è interessante lo studio di Hellingrath riportato da Sandrin: riproponendo la distinzione della retorica alessandrina tra poesia piana e poesia aspra, egli interpreta la poesia di Hölderlin come «massimo esempio di poesia aspra. Se nell’armonia piana il ritmo è scandito da insiemi di parole, che sono così prive di autonomia e ridotte a stereotipi, nell’armonia aspra la singola parola costituisce di per sé un’unità ritmica. Lo sforzo è quello di isolare la singola parola, che per questo è spesso insolita, o viene ricondotta alla sua origine etimologica, e anche la sintassi è più ricercata, con anacoluti, parole prive di predicato e un periodare che, per quanto ampio, non si presenta mai come privo di resistenza»; per questa caratteristica il linguaggio di Hölderlin presenterebbe «una successione di unità ritmiche inamovibili rispetto alla posizione che esse occupano nell’intero della composizione»⁸⁵.

Questi aspetti si ritrovano nel *Canto del destino* che pur privo di uno schema metrico e rimico in realtà non è composto nella figura di semplici ‘versi liberi’, ma «nella forma che gli studiosi tedeschi di versificazione chiamano *freie Rhythmen*»⁸⁶, tipica dell’ode: «versi non rimati, non legati all’uniformità metrica o a un ordine strofico fisso, che si riferiscono [però] a

⁸¹ REITANI, Luigi, *L’«errore» di Dio*, cit., p. XLVII. Reitani indica che «è questo il punto essenziale del pensiero di Hölderlin», che viene dunque bene espresso nel *Canto del destino*. Oltre quanto detto esplicitamente nel canto, però, «per Hölderlin invece la modernità è la lunga “notte” che precede un nuovo giorno» e spetta al poeta anticipare questa venuta e «condurre in quello spazio dell’aperto (*Offene*) che è anche uno spazio di rivelazione (*Offenbarung*), dove gli Dei si manifestano, preparando il loro ritorno» (*ibid.*, corsivo nostro).

⁸² RONDINELLI, Marcello, *op. cit.*, p. 95 (trad. nostra). Rondinelli nota anche l’arcaismo della locuzione ‘*Jahr lang*’, differenziandola da ‘*jahrelang*’. Indica poi che l’avverbio è usato da Hölderlin in altre occorrenze sempre nella forma ‘*jahrlang*’, per cui «non è irragionevole ritenere che “*Jahr lang*” fosse solo una variante della grafia usata circostanzialmente nello “*schicksalslied*”» (*ibid.*).

⁸³ *Ibid.*

⁸⁴ BACH, Emmon, “The syntax of Hölderlin’s poems: I”, in *Texas Studies in Literature and Language*, Vol. 2 No. 3, University of Texas Press, Austin 1960, p. 449.

⁸⁵ SANDRIN, Chiara, “Il principio dissonante. Su un paradigma romantico e le sue variazioni nella lirica di Georg Trakl”, in *Gli spazi della musica*, Vol. 8, Università degli Studi di Torino, Torino 2019, pp. 42-43.

⁸⁶ RONDINELLI, Marcello, *op. cit.*, p. 70 (trad. nostra).

metri arcaici o arcaizzanti e offrono nuove combinazioni di ogni piede del verso»; sono versi legati cioè al ritmo degli accenti, fondati su metri classici che con «lo stile elevato distinguono i ‘ritmi liberi’ dai ‘versi liberi’»⁸⁷. Introdotti da Klopstock per seguire in particolare la figurazione dei ditirambi di Pindaro, criticati da alcuni artisti come ibrido tra prosa e poesia, i ritmi liberi nella loro forte cadenzialità, pur libera da schemi metrici e rimici, conquisteranno in realtà anche Goethe, Lessing e Hölderlin appunto⁸⁸. Nell’analisi prosodica si può così notare il forte ritmo della poesia, dato dal ripetersi di diverse figurazioni di accenti: immediatamente ricorrente è il piede adoneo (- u u - u), frequente anche il piede anfibraco (u - u), ma dalla Figura 1 è evidente soprattutto la predominanza dell’unità ritmica ‘- u u -’ che si ritrova nella quasi totalità dei versi della poesia, a formare «coriambi di stupefacente perfezione»⁸⁹. Metro composto da trocheo e giambo, il coriambos si ripercuote in tutta la poesia seguendo anche alcuni *enjambement* e passaggi di verso (vv. 7-8, 8-9 e 9-10), donando al componimento un movimento pressante che ricalca foneticamente l’andamento della disposizione grafica dei versi. La disposizione stessa dei coriambi, poi, sembra seguire il contenuto dell’ode: nelle prime due strofe, dedicate al mondo celeste, prevale una distribuzione degli accenti forti secondo lo schema 1-4, mentre lo schema 2-5 si fa predominante nell’ultima strofa (interrotto nuovamente dallo schema 1-4 nei versi 20 e 21, rompendo il ritmo come a raffigurare, anche qui, il testo e ripetendosi poi nell’ultimo verso che combina i due schemi a chiosa del tutto)⁹⁰; l’accento delle prime due strofe è così spesso nella prima sillaba del verso, ‘abbarbicato’ a sinistra, mentre ‘precipita’ in avanti e si contrappone al ritmo precedente nella terza strofa, concludendo addirittura la poesia nell’accento finale di ‘*hinab*’.

A supportare l’incedere ritmico degli accenti contribuiscono una serie di allitterazioni, assonanze e ripetizioni di fonemi in tutto lo scorrere della poesia, che uniscono alla nuova struttura proposta da Klopstock «una sensibilità nuova verso le potenzialità simboliche delle componenti fonetiche»⁹¹.

Osservando la poesia da questo punto di vista, già nella prima strofa «spicca immediatamente il gioco tra i termini quasi anagrammatici ‘*droben*’ e ‘*boden*’», entrambi preceduti da «un termine che inizia con la fricativa /v/»⁹² e intervallati dalle velari /l/, /ŋ/ nonché

⁸⁷ DOERING, Sabine, *Realexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, Vol. I, Berlin 1997, p. 629, in RONDINELLI, Marcello, *op. cit.*, p. 71 (trad. nostra).

⁸⁸ Cfr. RONDINELLI, Marcello, *op. cit.*, p. 72.

⁸⁹ KINDL, Ulrike, *op. cit.*, p. 148. Per la rappresentazione della Figura 1 molto si deve a RONDINELLI, Marcello, *op. cit.*, p. 81-82.

⁹⁰ Vedi RONDINELLI, Marcello, *op. cit.*, pp. 81-85.

⁹¹ REITANI, Luigi, *L’«errore» di Dio*, cit., p. XLVIII.

⁹² RONDINELLI, Marcello, *op. cit.*, p. 85 (trad. nostra).

dalla occlusiva velare sonora /g/, che con le dentali /ŋ/, /t̪/ e /d̪/ conferiscono da subito ritmo all'ode. L'occlusiva /g/ «non diminuisce la morbidezza dello spazio dove si aggirano tali geni»⁹³, ma anzi in 'Glänzende' e 'Götterlüfte', come per 'Künstlerin', la presenza delle vocali aperte rende la luminosità dell'aria divina, donando un ritmo solenne ai versi. Si ripete pure la fricativa palatale /ç/ già in 'licht' ed in 'weichem', e poi in 'euch' e 'leicht', che chiudendo il quarto verso produce con il primo una «quasi-rima nella poesia»⁹⁴. La «sequenza di emissioni intorno alla semivocale 'i'»⁹⁵ contribuisce quindi a rischiarare i toni e l'ultimo verso della prima strofa riprende con 'heilige' la ripetizione della sequenza vocalica /e/-/i/-/e/ della conclusione del secondo verso in 'seelige Genien', ripetendo anche la sibilante con 'Saiten', suono che verrà ripreso poi anche nella seconda strofa. Il fonema /ai/ reiterato in 'heilige' e 'saiten' chiude quindi la prima strofa con un senso di chiarezza che ricalca quello delle immagini evocate.

La seconda strofa riprende molte caratteristiche fonetiche della prima, mantenendo il ritmo della poesia. Torna la ripetizione del fonema /l/, soprattutto nei primi e negli ultimi versi, che dà un senso di mellifluidità alla strofa. L'allitterazione della fricativa postalveolare sorda /ʃ/ cadenza la strofa, conservando assieme alla presenza della /h/ in diverse forme il carattere di ariosità. Altrettanto fanno le somiglianze vocaliche degli interi versi 7-9 e 13-15, a «specchio» le prime ('a'-'e'-'äü' / 'eu'-'e'-'a') ed in assonanza diretta le altre ('e'-'i'-'e'-'a')⁹⁶, contribuendo al procedere della cadenza della poesia. Ritmica è anche in generale la ripetizione delle sillabe /en/ ed /er/, caratteristiche anche della strofa successiva. Infine, si ritrova nuovamente reiterata l'occlusiva /g/, sottolineata anche dalla ripresa dell'aggettivo 'selig' e da 'ewig', ripetuto a breve distanza quale ultima connotazione del mondo celeste.

La terza strofa «presenta novità fonetiche rispetto alle precedenti»⁹⁷: con «suoni spessi e cupi»⁹⁸ percepibili già dalla novità del fonema /x/ che compare in 'doch', il cambiamento è dato soprattutto dall'allitterazione dei suoni duri di /g/, /k/, /ts/, /p/. Spesso «ripetuti tra vocali debolissime», producono termini «che finiscono per funzionare quasi come 'solo consonantici'»⁹⁹ e che denotano chiaramente «i contrattempi che si presentano anche nel mezzo» del movimento di cui si è detto fino a qui, riproponendo così foneticamente le immagini descritte nella strofa. Tale rappresentazione è particolarmente evidente, resa «magistralmente» dice Rondinelli, «nell'enjambement di 'Klippe zu Klippe' dal verso 22 al 23, in cui l'ostacolo

⁹³ *Ibid.*

⁹⁴ *Ibid.*

⁹⁵ *Ivi*, p. 88 (trad. nostra).

⁹⁶ Cfr. *ibid.*

⁹⁷ *Ivi*, p. 86 (trad. nostra).

⁹⁸ ERRANTE, Vincenzo, *op. cit.*, p. 28.

⁹⁹ RONDINELLI, Marcello, *op. cit.*, p. 87 (trad. nostra).

delle rocce (o dirupi, massi, rupi) è ‘disegnato’ visivamente e sonoramente»¹⁰⁰. Nonostante questi ‘contrattempi’ il ritmo non si perde, e anzi la ripresa delle sillabe /en/ ed /er/, così prossime tra loro, soprattutto in ‘*leidenden Menschen*’, ricalca bene la «accelerazione del movimento vertiginoso descritto»¹⁰¹. A questo si unisce la ripetizione della sibilante sorda /s/ accentuata dall’allitterazione di ‘es’ e presente in quasi tutti i versi della strofa, che con i fonemi /v/ e con le consonanti liquide /l/ riproducono il «movimento di precipitazione (dell’umanità, del destino ‘incerto’) identificato con l’acqua»¹⁰².

Rispetto all’ultima strofa, poi, Rondinelli evidenzia la posizione centrale, non solo spazialmente ma anche ritmicamente e foneticamente, «del prefisso ‘um-’ di ‘*Ungewisse*’» ed ancor più della ‘U’, che agisce da «forza centripeta»: qui nell’incerto «convergono il tempo indefinitamente esteso, ‘*Jahr lang*’, e lo spazio abissale ‘*hinab*’», «al centro di una sequenza che inizia con /a:/, passando per /i/», incorniciando così il finale dell’ode nel caratteristico *Ungewisse* «esprime la condizione inesorabile del soggetto uomo, di essere condannato a un destino che è solo incertezza»¹⁰³.

La poesia chiude così con una strofa «magistralmente composta»¹⁰⁴, una successione melodica encomiabile, capace di rendere anche con gli aspetti sonori i contenuti veicolati. Georgiades decreta la «unità inscindibile», «accostabile alla *musiké* greca», che «musica e linguaggio costituiscono dunque in Hölderlin», al punto che ne sembrerebbe conseguire una «insostituibile musicalità, [che] non consente di essere accompagnata da una musica esterna»¹⁰⁵. Si vedrà più avanti se questo aspetto infici o meno la trasposizione brahmsiana.

Ci si può chiedere ora invece, data la musicalità dell’ode, se la riflessione poetologica sulla ‘alternanza dei toni’ si possa applicare alla poesia stessa. L’operazione è stata compiuta da Daverio, che individua un carattere «vocativo» e «ingenuo» nella prima strofa, un carattere «riflessivo» e «ideale» nella seconda ed un carattere «narrativo» ed «eroico» nella terza¹⁰⁶.

¹⁰⁰ *Ibid.*

¹⁰¹ *Ivi*, p. 89 (trad. nostra).

¹⁰² *Ivi*, p. 86 (trad. nostra). Rondinelli sottolinea anche la possibilità che la forma ‘*blindlings*’ sia stata usata come «risorsa per amplificare l’effetto di questi liquidi», richiamandosi all’analisi di Fleischer e Barz sull’uso del suffisso ‘-ling’, non necessario semanticamente ma significativo per reiterare l’effetto sonoro (cfr. *ibid.*).

¹⁰³ *Ivi*, p. 89 e p. 95 (trad. nostra). Fondamentale è la categoria dell’‘Incerto’, che se qui è segnata da un senso negativo, in realtà è caratteristica del destino neutrale, il cui senso assiologico dipende dalla prospettiva (cfr. *infra*, par. 4); interessante la prospettiva di Goldoni che sottolinea nei testi di Hölderlin una «ambivalenza essenziale», «non riducibili ad asserzioni o a profezie ma provocazioni» a condividere una esistenza «che ha messo nel conto la caducità e l’“Incerto”» (GOLDONI, Daniele, “Destino di un canto”, cit., p. 42).

¹⁰⁴ RONDINELLI, Marcello, *op. cit.*, p. 95 (trad. nostra).

¹⁰⁵ SANDRIN, Chiara, “Il principio dissonante...”, cit., p. 43.

¹⁰⁶ DAVERIO, John, “The ‘Wechsel der Töne’ in Brahms’s ‘Schicksalslied’”, in *Journal of the American Musicological Society*, Vol. 46 No. 1, University of California Press, Berkeley 1993, Figura 1 a p. 95.

Rispettando le indicazioni di Hölderlin, così, la prima strofa dal temperamento ingenuo sarebbe di tono lirico, la seconda ideale di tono tragico e l'ultima, eroica, di tono epico¹⁰⁷.

Se gli aggettivi individuati per descrivere le varie strofe sono più che adeguati e l'assegnazione dei vari toni può confarsi al significato del linguaggio comune, il problema sorge seguendo le indicazioni per cui «il poema epico» dev'essere «lirico nell'apparenza» e «la metafora di grandi aspirazioni», e che «nel suo carattere artistico, non tende tanto all'energia, al movimento, alla vita, quanto alla precisione, alla quiete, alla plasticità»¹⁰⁸: queste indicazioni non sembrano certo essere attribuibili alla terza strofa. Altrettanto si potrebbe dire sul presunto tono tragico alla seconda strofa: se «l'immobilità, infatti, in esso non può aver luogo»¹⁰⁹ e la sua materia «è un conflitto, la forma è la contrapposizione dei personaggi» che «subiscono il destino come una necessità»¹¹⁰, difficilmente il tono sembra adatto alla condizione dei Celesti.

Una ipotesi diversa potrebbe vedere un tono lirico in entrambe le prime due strofe, in cui «la materia è “qualcosa di universale”»¹¹¹ e «si presenta come un qualcosa di meraviglioso e di soprasensibile»¹¹². Il linguaggio sembra quindi essere effettivamente costituito da «una serie di fantasie, [...] mentre il fondamento di questa materia e di questo linguaggio è una “sensazione bella”». Interpretando le varie descrizioni del mondo celeste come figurazioni di questo, potremmo certo dire che in esse «la elaborazione è “episodica”»¹¹³. Nell'ultima strofa invece, in cui senza dubbio «l'oggetto del dramma [è] il destino»¹¹⁴, le passioni e le azioni sono quindi «agite come mosse da un destino inevitabile, una necessità»¹¹⁵ ed «il segno in sé stesso, essendo insignificante, viene posto =0»¹¹⁶, si può riconoscere un tono tragico, in cui «l'unitezza» che caratterizza l'intuizione intellettuale che ne è a fondamento, «si fa sentire proprio nella misura in cui ha luogo la separazione delle sue parti»¹¹⁷. Queste indicazioni sembrerebbero associabili all'intero canto, che si identificherebbe così in un tono di fondo tragico: se a delineare un aspetto tragico in *Hyperion* concorre in prima istanza «il contrasto tra

¹⁰⁷ Cfr. HÖLDERLIN, Friedrich, *Scritti di estetica*, cit., [Alternanza dei toni], p. 121.

¹⁰⁸ *Ivi*, [Sulla differenza dei generi poetici], pp. 125-126.

¹⁰⁹ *Ivi*, p. 127.

¹¹⁰ GOLDONI, Daniele, *Gratitudine...*, cit., p. 154.

¹¹¹ *Ivi*, p. 178.

¹¹² HÖLDERLIN, Friedrich, *Scritti di estetica*, cit., [Sulla differenza dei generi poetici], p. 125.

¹¹³ GOLDONI, Daniele, *Gratitudine...*, cit., p. 161.

¹¹⁴ HÖLDERLIN, Friedrich, *Scritti di estetica*, cit., *Fondamento dell'“Empedocle”*, p. 85.

¹¹⁵ GOLDONI, Daniele, *Gratitudine...*, cit., p. 155.

¹¹⁶ HÖLDERLIN, Friedrich, *Scritti di estetica*, cit., [Il significato delle tragedie], p. 149. Il «segno nella tragedia è l'eroe», (SZONDI, Peter, *Saggio sul tragico*, a cura di VERCELLONE, Federico, Einaudi, Torino 1996, p. 16, in POLLEDRI, Elena, “Peter Szondi. «Sul tragico» di Hölderlin”, in *Studia theodisca - Hölderliniana III*, Milano University Press, Milano 2018, p. 227) il quale si può identificare qui come l'umanità intera.

¹¹⁷ HÖLDERLIN, Friedrich, *Scritti di estetica*, cit., [Sulla differenza dei generi poetici], p. 127.

l'aspirazione infinita dell'uomo e la sua realtà finita»¹¹⁸, questa dicotomia sembra ben essere espressa nella poesia, come si è visto fino a qui. Se il tragico inoltre è rappresentato dall'«unità di salvezza e annientamento»¹¹⁹, la contrapposizione tra il mondo celeste descritto con attributi dell'elisio e la realtà umana raccontata nei termini dello 'scompare' [*schwinden*], lo sembra simboleggiare al meglio. La continuità tra le prime due strofe ed il contrasto di queste con la seconda divide così la poesia nell'alternanza di due toni fondamentali, nel cui complesso però non paiono mancare alcuni elementi dell'epica: pur mancando sia il carattere eroico e l'attaccamento al reale, «la "chiarezza" delle descrizioni nella narrazione»¹²⁰ e l'utilizzo di immagini sensibili per descrivere la realtà celeste, al cui carattere del resto sembra possa essere «conformato» ogni «elemento circostante»¹²¹, caratterizzano le prime due strofe.

Se si presta poi fede a quanto dice Reitani, il quale ricorda che oltre all'aspetto contenutistico l'alternanza dei toni prevede la «modulazione di tre registri stilistici a cui corrispondono precisi timbri fonetici»¹²², la continuità di questo aspetto nelle prime due strofe e il distacco della terza sembrano confermare la cosa.

L'ipotesi circa la tonalità di fondo delle tre strofe e dell'intera poesia potrebbe essere ulteriormente supportata da ulteriori elementi, quanto si sottopone a numerose, possibili critiche; la problematica principale riguarda la mancanza di una risoluzione della tragicità nella terza strofa e nell'insieme, del momento in cui «questa opposizione retrocede di nuovo in sé stessa, laddove le parti [...] si negano nella loro particolarità, si negano come *queste* parti, in questo luogo del tutto, e nasce una nuova unitezza»¹²³. A tale assenza di espressione diretta della 'intuizione intellettuale' dell'unità degli opposti si può tuttavia rispondere che, soprattutto contestualizzando l'ode all'interno dell'intero romanzo, tale prospettiva viene 'sentita'; in alcuni punti e nella conclusione dello stesso, del resto, questa visione è anche concretamente espressa, pur nel sopravvivere della scissione nel reale.

L'aspetto più importante a cui si voleva far riferimento in questa proposta di analisi era tuttavia la efficace 'alternanza dei toni' che si può notare all'interno della poesia. Accogliendo il suggerimento di Goldoni di leggere «in filigrana una chiave musicale», come abbiamo tentato di fare nell'analisi della poesia,

¹¹⁸ VERO, Marta, *op. cit.*, p. 91.

¹¹⁹ POLLEDRI, Elena, *op. cit.*, p. 229. Nel *Fondamento dell'"Empedocle"*, inoltre, viene presentato come «oggetto del dramma, il destino» (HÖLDERLIN, Friedrich, *Scritti di estetica*, cit., *Fondamento dell'"Empedocle"*, p. 85).

¹²⁰ GOLDONI, Daniele, *Gratitudine...*, cit., p. 157.

¹²¹ HÖLDERLIN, Friedrich, *Scritti di estetica*, cit., *Sui diversi modi di poetare*, p. 82.

¹²² REITANI, Luigi, *L'«errore» di Dio*, cit., p. XLIV.

¹²³ HÖLDERLIN, Friedrich, *Scritti di estetica*, cit., [*Sulla differenza dei generi poetici*], p. 128.

gli elementi reciprocamente contrastanti sono tali in quanto contemporaneamente inconciliabili, in relazione: al ritmo (stasi, indugio, velocità, momento culminante...), alla intensità (sensazione e sentimento diffuso, tensione della passione, intimità calma; perdita di intensità o culmine della “impressione” della materia...), alle direzioni delle *Stimmungen* e la loro alternanza. In che senso quegli elementi sarebbero percepibili proprio grazie a questi contrasti? Perché nel tempo processuale del poema le differenze di ritmo, intensità dinamica, direzione ne costituiscono la struttura. La struttura ne permette la percezione attraverso la memoria dei passaggi, integrando così la semantica delle parole del racconto. Ritmo, intensità dinamica, ‘carattere’ sono elementi che questa concezione del ritmo condivide con la musica¹²⁴.

Nell’alternanza di suoni ed immagini, nel legame che la ‘determinazione reciproca’ che contraddistingue gli opposti crea, ma anche nella continuità di alcuni di questi elementi¹²⁵, Hölderlin crea *a priori* rispetto alla teoria poetologica che vedrà la luce negli anni successivi un componimento capace di rendere bene l’«avvicinarsi e scambiarsi di posto dei desideri, delle disillusioni», «l’intimo nesso fra l’unità di generazione e distruzione nella rappresentazione»¹²⁶.

4. Considerazioni finali sul valore della poesia

Il *Canto del destino* così, pur presentando una visione del mondo non conforme alla concezione hölderliniana, si presenta quale opera completa, inserita nel resto della produzione dell’autore, come ben si nota dai richiami riportati. Anche rispetto al romanzo, pur rappresentando una concezione ‘ingenua’ e non conforme alla visione panteistica che domina l’opera, la poesia trova il suo valore: strutturale ma anche qui di contenuto, riproponendo delle istanze che si ritrovano altrove, come si è cercato di mostrare.

L’idea della ‘scomparsa degli dèi’ nell’epoca moderna, l’aspirazione alla bellezza celeste, l’idealità dell’infanzia, l’incertezza del destino umano, l’immagine del divenire, il ruolo del Genio, la teoria poetologica, ecc. sono tutte tematiche della riflessione di Hölderlin che qui si ritrovano. Ciò che cambia tra il canto e la concezione reale, di fondo, è la ‘prospettiva’ con cui le cose vengono viste: alla lacerazione e allo smarrimento che pervadono il canto, il poeta contrappone spesso un’ottica diversa in cui è proprio «il fatto del finito» che permette all’uomo «di percepire la divina unità, *vissuta* nell’esperienza estetica»; «all’uomo, in quanto

¹²⁴ GOLDONI, Daniele, *Gratitudine...*, cit., p. 191.

¹²⁵ Si notino le affinità riportate *supra* anche tra le strofe contrastanti, come la ripresa delle sillabe /en/ ed /er/, della consonante liquida /l/, ma anche la posizione intermedia dei ‘Geni’, tra uomini e Celesti, a cui si è accennato. Ancor più evidenti i legami stabiliti per contrapposizione.

¹²⁶ GOLDONI, Daniele, *Gratitudine...*, cit., p. 191.

parte, è dato di percepirsi come parte di un intero, e in tal senso è dato di percepire l'intero di cui è parte»¹²⁷. Come abbiamo visto, del resto, nemmeno la prospettiva ultima di Iperione sarà quella del canto, ma al contrario egli raggiungerà la percezione dell'unità del tutto e la consapevolezza dell'armonico alternarsi della vita nel suo complesso.

E tuttavia la conclusione, eccezion fatta per l'ottica con cui viene vista, è la medesima: il dirigersi «verso l'ignoto», che nel canto è un'azione costretta per gli uomini 'gettati' di rupe in rupe, nella visione finale del romanzo si ripropone quale volontario «lasciarsi impregnare della vita»¹²⁸, nell'affidarsi di Iperione alla natura¹²⁹.

Questa resta infatti una caratteristica della concezione del destino in Hölderlin, di quel «tragico dell'esperienza»¹³⁰, che però non ha solo valenza negativa: «la mancanza, il vuoto è indispensabile perché la vita e il desiderio risorgano continuamente»¹³¹. Questo vuoto, l'«incerto» che come si è visto è il centro gravitazionale dell'ultimo verso, è anche l'eredità del canto, il quale solleva con questa sua mancanza finale un desiderio di ricongiunzione e di risoluzione della scissione in ogni interprete, un vero e proprio «bisogno di *rappresentarsi* la connessione tra sé stessi e il loro mondo», in quanto l'uomo «vuole' essere *grato* della sua vita, che egli *sente* la sua assoluta connessione con l'elemento in cui si muove»¹³².

Senza concedere la risoluzione il canto offre così, con questo 'bisogno', «una "perenne creatività»¹³³.

¹²⁷ ZUGNO, Francesca, *op. cit.*, p. 184. Questo l'uomo lo prova nell'esperienza della bellezza, che è «"Ausdruck" del divino» (*ivi*, p. 185).

¹²⁸ BODEI, Remo, *Scomposizioni...*, cit., p. 178. La duplice prospettiva di contrasto o adesione al destino rivela l'influsso dello stoicismo in Hölderlin, presente anche in altre forme e in altre opere (cfr. HÖLDERLIN, Friedrich, *Tutte le liriche*, cit., nota introduttiva a *Il Destino*, p. 1320).

¹²⁹ Quest'ultima prospettiva sarà anche quella di Empedocle, pur in lui accentuata dalla sua categorizzazione di 'vittima' e dalla risoluzione 'greca' dei conflitti, attraverso la morte (cfr. HÖLDERLIN, Friedrich, *Scritti di estetica*, cit., *Note all'"Antigone"* in *Note a Sofocle*, p. 145 sgg.). La riflessione sul destino infatti proseguirà nei lavori preparatori alla tragedia sul filosofo greco, intrecciando la concezione del destino alla riflessione sul 'tragico', ma il progetto fallirà e rimarrà incompiuto (vedi VERO, Marta, *op. cit.*, *passim*). Sebbene anche *Hyperion* corra il rischio di apparire come «un frammento», essa lo è però in quanto «opera "aperta" e fin troppo ricca di elementi che la compongono» (REITANI, Luigi, *Frammenti del futuro*, cit., p. LVI).

¹³⁰ GOLDONI, Daniele, *Il riflesso dell'Assoluto...*, cit., nota 7 a p. 119.

¹³¹ GOLDONI, Daniele, *Gratitudine...*, cit., p. 146. Come nell'Ερωϛ platonico del *Simposio*, Πόρος e Πενία sono uniti e inscindibili. Egli «muore e poi di nuovo ritorna alla vita» (PLATONE, *Simposio* 203e, trad. italiana di ZANATTA, Fabio, *Simposio*, Feltrinelli, Milano 2020, p. 101).

¹³² HÖLDERLIN, Friedrich, *Scritti di estetica*, cit., [*Sulla religione*], p. 59 (virgolettato nostro).

¹³³ BODEI, Remo, *Hölderlin...*, cit., p. 49.

CAPITOLO TERZO

Schicksalslied op. 54

1. *Il contesto di produzione*

La storia dello *Schicksalslied* op. 54 ha inizio nel 1868 nella biblioteca di un amico di Brahms, Albert Dietrich. È proprio Dietrich a raccontare che in una mattina di visita al porto militare di Wilhelmshaven allora in costruzione, «Brahms appariva serio e taciturno: raccontò di essersi alzato presto, di aver preso dallo scaffale un volume di poesie di Hölderlin e di essersi imbattuto nello *Schicksalslied*», la cui «lettura lo aveva profondamente turbato. Dietrich e Reinthaler visitano i cantieri, ma Brahms si apparta; più tardi lo vedono in lontananza seduto sulla spiaggia, intento a scrivere»¹; sarà il primo abbozzo dell'opera. Prestando fede al racconto, il compositore scopre così il canto isolatamente, «tagliato fuori dal suo contesto»² nel romanzo, e ne resta affascinato. L'ambientazione del primo abbozzo richiama quella in cui si trova Iperione stesso all'interno dell'opera al momento del canto, in solitaria riflessione davanti al mare, e «l'aneddoto sa di caso predestinato [...] ma dopo quell'accensione, l'urgenza espressiva sembra essersi allentata, la composizione incontra qualcosa di resistente e s'interrompe, restando come debitrice di un problema non risolto»³.

L'incontro con il poeta sembra essere in realtà antecedente, «troviamo Hölderlin nelle pagine dei quaderni che Brahms compilava nella sua giovinezza per segnare le citazioni che gli piacevano particolarmente»⁴, nonché il volume delle opere complete del poeta nella biblioteca del compositore, con diverse sottolineature. Gli interessi evidenziati «riguardavano la condizione umana e più specificatamente la dicotomia tra natura e civiltà, il 'ciclo di acquisizione e perdita' ritratto attraverso l'antitesi tra umano e divino, e il destino ultimo della specie umana»⁵, anche se non è possibile stabilire la data di acquisizione dell'opera.

¹ GIANI, Maurizio, *op. cit.*, pp. 271-272.

² KREUTZIGER-HERR, Annette, *op. cit.*, p. 352 (trad. nostra).

³ PESTELLI, Giorgio, *op. cit.*, p. 36. Il problema non risolto sarà quello del finale (cfr. *infra*, par. 2).

⁴ GRIMES, Nicole, "Brahms's Ascending Circle: Hölderlin, Schicksalslied and the Process of Recollection", in *Nineteenth-Century Music Review*, 11, Cambridge University Press, Cambridge 2014, p. 59 (trad. nostra).

⁵ *Ibid.* La passione per il poeta si ritrova in Schumann, il quale «si era già occupato dell'opera e della vita di Hölderlin fin dagli anni venti dell'ottocento» (KREUTZIGER-HERR, Annette, *op. cit.*, p. 353, trad. nostra; cfr. HÄRTLING, Peter, *Vorwort* in Hölderlin-Archiv Der Württembergischen Landesbibliothek Stuttgart a cura di SOHNLE, W. P. e SCHÜTZ, M. e MÖGEL, E., *Musikalien und Tonträger Zu Hölderlin 1806-1999. Internationale Hölderlin-Bibliographie (IHB)*, frommann-holzboog, Stuttgart-Bad Cannstatt 2000, pp. VII-VI). Il confronto del

Brahms, quindi, pur non conoscendo all'epoca del primo abbozzo la poesia ed il romanzo, non avrà tardato a recuperarne la lettura, e tale studio si riscontra nelle scritte che affiancano le pagine contenenti l'ode nell'edizione completa delle opere di Hölderlin⁶.

Del resto il pensiero del poeta presenta «una sintesi quasi perfetta tra aneliti romantici, greicità, simmetria formale, elementi complessi entro i quali Brahms intendeva costruire la sua meditazione sul tema del destino»⁷. Così, quasi a seguire le indicazioni dello stesso Hölderlin che, come ricorda Goldoni, «affronta la questione di come rendere originale la ricezione del linguaggio dell'arte altrui»⁸, effettivamente il compositore nello scegliere di operare con il *Canto del destino* «si pone per libera scelta in opposizione armonica con una sfera esterna, [così] che, non essendo così intimamente legato a questa sfera, [egli] può astrarre da essa e da se stesso, in quanto è posto in essa, e riflettere su se stesso, in quanto non è posto in essa»⁹. Hölderlin con il canto «ha trasportato una certa materia del suo mondo in un linguaggio, in un “segno”», e «questo può e deve essere reso da [Brahms] un “segno” per il proprio mondo, grazie alle analogie della vita»¹⁰. Tali possibilità di riadattamento, di rivisitazione sono proprio quelle che Pestelli evidenzia intrinseche alle opere che ispireranno a Brahms i cosiddetti *Canti del destino*: «poesie perfette, e in quanto tali germi di un nuovo processo per cui una realtà viva si riorganizza nel tessuto di un'altra coscienza secondo una nuova sintassi»¹¹.

Con queste indicazioni si può già rispondere alla sottolineatura di Georgiades riportata sopra, circa l'impossibilità di accompagnare la poesia di Hölderlin con una musicalità esterna. Se anche Härtling sottolinea la 'resistenza ostinata' che la musicalità delle sue parole contrappone all'accessibilità ai musicisti¹² e lo stesso Brahms ritiene, generalizzando, che «la grande poesia non è musicabile»¹³, si coglie in realtà che già per Hölderlin la riproposizione del contenuto non può essere una mera emulazione, una trascrizione letterale; e Brahms stesso «ha capito che ciò che conta non è scoprire ma riscoprire di nuovo, non fare una cosa, ma

maestro con Brahms dev'esserci stato, testimoniato anche dalla lettera di Joachim a Schumann del 1853 (cfr. PESTELLI, Giorgio, *op. cit.*, pp. 77-78).

⁶ Cfr. KREUTZIGER-HERR, Annette, *op. cit.*, p. 353. Brahms stesso indica all'allievo il necessario «assorbimento completo del testo poetico» per la composizione di un *Lied*; egli ricorda: «avrei dovuto portare la poesia con me in testa per molto tempo e avrei dovuto recitarla spesso ad alta voce, prestando molta attenzione a tutto, specialmente alla declamazione» (DAVERIO, John, *op. cit.*, p. 95, trad. nostra).

⁷ SPINA, Mariavittoria, relatore MOR, Lucia, *Goethe, Schiller, Hölderlin e Brahms. I canti del destino tra letteratura e musica*, Tesi discussa alla Facoltà di Lingue e Lettere Straniere dell'Università Cattolica del Sacro Cuore di Brescia, A.A. 2006/2007, p. 26.

⁸ GOLDONI, Daniele, *Gratitudine...*, cit., p. 194.

⁹ HÖLDERLIN, Friedrich, *Scritti di estetica, [Sul procedimento dello spirito poetico]*, p. 113.

¹⁰ GOLDONI, Daniele, *Gratitudine...*, cit., p. 194.

¹¹ PESTELLI, Giorgio, *op. cit.*, p. 24.

¹² Cfr. HÄRTLING, Peter, *op. cit.*, p. VIII.

¹³ PESTELLI, Giorgio, *op. cit.*, p. 24 (indicazione interpretata del resto da Pestelli più come una responsabilità riguardo al testo intonato, attenzione palesata anche nel consiglio dato da Brahms all'allievo riportato *supra*).

rifarla; conta lo stile in conclusione: che nei “canti del destino” è uno stile di scavo»¹⁴, un’azione ermeneutica e di riadattamento, più che una trasposizione fine a sé stessa¹⁵. Si vedrà così che il compositore, pur capace di seguire il ritmo con la sua musica, non rincorre pedissequamente il testo ma ne rappresenta alcune 'situazioni', delle immagini; egli ad esempio, nel riprendere la medesima musicalità tra prima e seconda strofa, «comprende e supera le differenze verbali»¹⁶.

Brahms si accosta al testo «dopo il successo dell’esecuzione del *Deutsches Requiem* nel duomo di Brema il venerdì santo del 1868», quando «sente riconosciuti i propri meriti artistici»¹⁷ e può così osare con «testi poetici problematici», «sapendo che la sua musica avrà ormai la capacità di registrare con acutissima sensibilità quanto quei testi dicono e quanto lasciano intuire nei fermenti che vi serpeggiano»¹⁸. Il canto segue il *Requiem* anche nella problematica di fondo: in quest’ultimo infatti centrale è il tema della morte, di cui «vorrebbe superare il terrore», anche se «la gioia, sempre invocata, non giunge mai. [...] Al suo posto c’è il coraggio consapevole verso il destino dell’uomo. Consolazione è l’essenza del *Requiem* brahmsiano»¹⁹. Ennis propone anche la possibilità che Brahms «sia stato colpito dal parallelo verbale» tra la condizione umana espressa da Hölderlin con la frase ‘*doch uns is gegeben / Auf keiner Stätte zu ruhn*’ e la citazione biblica che il compositore aveva utilizzato nel sesto movimento del *Requiem*, ‘*Denn wir haben hie keine bleibende Statt*’²⁰. La riflessione che si riscontra nello *Schicksalslied* è dunque in linea con il sentire del compositore, al di là della casualità dell’incontro con il testo, e si pone anzi come avvio di un percorso musicale (e non solo) sul destino attraverso quei ‘testi poetici problematici’ a cui si è accennato prima, che Pestelli raccoglie sotto il titolo di ‘Canti del destino’.

Si tratta di quattro liriche, *Harzreise im Winter* e *Parzenlied* di Goethe, *Nänie* di Schiller oltre appunto a *Schicksalslied* di Hölderlin, musicate da Brahms «seguendo un criterio e uno stile che fa pensare all’espressione di un unico ciclo compositivo», anche se «maturato in due fasi distinte»²¹. Il ciclo, pur collegato al *Requiem* per la tematica della «separazione dalla

¹⁴ Ivi, p. 32.

¹⁵ Hölderlin stesso, del resto, non ha problemi nel tradurre, modificare e ‘migliorare’ Sofocle, portando «la tragedia alla sua verità spingendola oltre sé stessa e i suoi propri limiti» (RELLA, Franco, *Amore e contesa*, introduzione a HÖLDERLIN, Friedrich, *Edipo il Tiranno*, Feltrinelli, Milano 2008, p. 30).

¹⁶ Ivi, p. 137. Sul rifiuto di emulazione del testo cfr. SCHMIDT, Christian, *Brahms*, E.D.T. Edizioni di Torino, Torino 1990, p. 108.

¹⁷ SPINA, Mariavittoria, *op. cit.*, p. 26.

¹⁸ PESTELLI, Giorgio, *op. cit.*, p. 43.

¹⁹ MILA, Massimo, *Brahms. La forma come disciplina*, Giunti Musica e Dossier, Firenze 1989, p. 44.

²⁰ Cfr. ENNIS, Martin, “Tumbling in the Godless Deep: Brahms and the Sense of an Ending”, in *Musicologica Austriaca: journal for Austrian Music Studies*, February 2020, nota 15.

²¹ SPINA, Mariavittoria, *op. cit.*, p. 1.

felicità»²², si discosta da questo che «riceve dalla sottostante parola biblica un senso finale di maggiore serenità, di maggiore semplicità strutturale rispetto agli scorci di quegli altri Canti»²³; non a caso Brahms prima degli ultimi due *Lied* confesserà in una lettera a von Herzogenberg di cercare un «paganesimo» che «nella Bibbia non c'è abbastanza»²⁴.

I quattro Canti sono caratterizzati infatti, oltre che dalla forma del *Lied*²⁵, proprio da un richiamo alla 'greicità', «sotto il segno della “*antike Kunst*”: per la forma plastica, l'individualità del carattere, la misura che la bellezza impone al profondo movimento delle passioni»²⁶ e dal collegato tema del destino: «Brahms è occupato a esprimere [...] il suo profondo intuito del dolore presente nel mondo. Non che il *Deutsches Requiem* op. 45 non sia pure impegnato con la nozione del destino e più ancora con il senso del dolore; ma questo dolore» è appunto mitigato dall'uso della parola biblica conciliante e «le stesse dimensioni dell'op. 45, vaste e ariose, collaborano a intenerire e quasi consolare quel dolore»²⁷. Lega le opere e il tema anche un motivo di quattro note che rimanda a Bach e ancor più a Mozart «che ci aveva costruito sopra il finale della *Jupiter-Sinfonia*»²⁸; la ripresa di motti nascosti è caratteristico della cerchia di Brahms, in un gioco di rimandi decifrabile solo da chi ne è a conoscenza. Questo, caratterizzato dalla sequenza 'I-II-IV-II' viene definito da Pestelli «il più misterioso messaggero della severità dei "canti del destino"»²⁹.

La scelta di queste liriche complesse e problematiche rispecchia «l'idea di crisi come contenuto da esprimere, quello che nei nostri Canti s'impegna a sceverare la precarietà e il malessere del vivere»; c'è però da prestare attenzione al fatto che questi temi vengono hōlderlinianamente «rapportati al paragone di una costante serenità intellettuale, senza nessuna concessione alla poetica decadente. [...] [Brahms] non vuole distruggere ma costruire, ha coscienza di essere parte di un tutto; vive in un mondo dove vale la pena stare»³⁰. In ogni opera c'è infatti il tentativo di un superamento, l'andare «oltre il messaggio dei testi musicati»³¹ in

²² GIANI, Maurizio, *op. cit.*, p. 273.

²³ PESTELLI, Giorgio, *op. cit.*, p. 7.

²⁴ Lettera di Brahms a Elisabeth von Herzogenberg del 14 luglio 1880, in SPINA, Mariavittoria, *op. cit.*, p. 44.

²⁵ Forma che Pestelli collega all'idea di Schumann che «coro e orchestra ci sollevano al di sopra di noi stessi» (PESTELLI, Giorgio, *op. cit.*, p. 14). Brahms, spesso maestro di coro, doveva vedere nel *Lied corale con orchestra* «una sorta di pendant classico al poema sinfonico di stampo lisztiano: un genere anfibio che mentre da un lato gli serve per mettere in tavola il repertorio della sua dottrina di musicista “puro”, dall'altro lo conforta nel passo di affrontare, con un'audacia inquisitiva fin temeraria, sentimenti e ragionamenti che toccavano il fondo dell'anima» (*ivi*, p. 17).

²⁶ *Ivi*, p. 10. La passione per la greicità e l'attenzione alla forma sono caratteristiche fondamentali di Brahms.

²⁷ *Ivi*, p. 7. Sulla greicità del tema del destino, categoria non cristiana, cfr. GOLDONI, Daniele, “Destino di un canto”, *cit.*, pp. 35-36.

²⁸ PESTELLI, Giorgio, *op. cit.*, p. 13.

²⁹ *Ivi*, p. 135.

³⁰ *Ivi*, p. 31.

³¹ SPINA, Mariavittoria, *op. cit.*, p. 5.

una «rielaborazione personale dei contenuti»³² che porta a concludere con una prospettiva positiva, pur «senza dare mai l'impressione di essere del tutto espliciti»³³ ma restando anzi in equilibrio tra speranza e illusione.

Bisogna in ultima ricordare che in contemporanea alla scrittura dello *Schicksalslied*, nel lungo periodo di riflessione circa la modalità con cui concluderlo, la produzione del compositore non si è arrestata. Oltre a seguire il completamento del *Requiem* e del *Rinaldo*, «la genesi dello *Schicksalslied* si intreccia strettamente con quella del *Triumphlied*»³⁴ e con la composizione della *Alt-Rhapsodie*, «che certo aveva pesato sul tema del destino proseguendone la meditazione»³⁵, nonché con la trascrizione orchestrale di alcuni *Lieder* di Schubert, *Gruppe aus dem Tartarus* e *Am Schwager Kronos*, anch'esse solenni meditazioni su tempo, morte, e sul rapporto uomo-divinità.

2. Analisi dell'opera

Lo *Schicksalslied* di Brahms riprende appieno la lirica hölderliniana, pur senza presentare, come abbiamo detto, una «emulazione musicale del contenuto del testo»: un orientamento contrastato da Brahms in primis «attraverso l'accentuazione del nesso formale organico, ma anche per il rapporto tra composizione e modello testuale»³⁶. Analizzando un altro *Lied* brahmsiano, Schmidt nota, ad esempio, che «l'accento musicale coincide con il brano di testo di cui sottolinea il concetto centrale. Ma per Brahms questa è una motivazione insufficiente. In un contesto organizzativo musicale in cui tutto si basa su rigore e coerenza, un'accentuazione così enfatica non può subentrare senza essere mediata; essa va preparata e, per così dire, intessuta nell'intreccio dei rapporti logici, cosa che infatti avviene. [...] A Brahms non preme ricostruire musicalmente ogni dettaglio dell'andamento del testo, bensì creare un nesso musicale in sé coerente»³⁷. Questo è proprio quanto avviene per il *Canto del destino*, in cui «non vi è un accompagnamento musicale dello sviluppo della poesia, ma un prelievo da essa di singole idee da trasformare su diversi piani in figurazioni ed elementi musicali organizzati in un contesto relazionale musicalmente predeterminato»³⁸ che pure non contrasta

³² *Ivi*, p. 18.

³³ PESTELLI, Giorgio, *op. cit.*, p. 33.

³⁴ GIANI, Maurizio, *op. cit.*, p. 278.

³⁵ PESTELLI, Giorgio, *op. cit.*, p. 72.

³⁶ SCHMIDT, Christian, *op. cit.*, p. 108.

³⁷ *Ivi*, p. 113.

³⁸ *Ivi*, p. 114.

con l'opera di partenza, ma anzi rispetta il procedere del testo intonato. È evidente infatti una «unità della forma, [...] che lascia all'ascoltatore l'impressione di uno sviluppo musicale»³⁹ in cui «la conservazione dell'elemento dato o di sue componenti s'intreccia con la comparsa del nuovo»⁴⁰. Tale procedere è riscontrabile anche all'interno della stessa poesia, come si è visto nel capitolo precedente, ed è rapportato da Daverio alla teoria dell'alternanza dei toni formulata dal poeta⁴¹. Ciò non toglie potenza alla dicotomia tra i due mondi, quello celeste e quello terreno, che il *Lied* come l'ode espongono al meglio, ma permette un «campo di relazioni tra estremi»⁴² capace di rendere l'armonico alternarsi degli opposti in un unico, grande processo. Si avvera quindi nell'attenzione formale e armonica di Brahms il compito del poeta, secondo Hölderlin, di interpretare e serbare la memoria dell'unità⁴³.

Il *Lied* si apre con un adagio orchestrale in Mi bemolle maggiore, tonalità impiegata dal compositore in sole tre occasioni di natura elegiaca e associate alla perdita, di cui però tutte operano un oltrepassamento⁴⁴. L'idea della perdita sembra fondamentale per una musica accompagnata dall'indicazione '*sehnsuchtsvoll*', che certo «non è attributo o stato d'animo troppo adatto agli dèi»⁴⁵, e infatti Kalbeck avverte che «la *Sehnsucht* abiterebbe piuttosto i nostri cuori e ricercerebbe compensazione salendo verso la lucentezza e la pace degli immortali»⁴⁶; la prospettiva così rispecchia quella dal basso verso l'alto della poesia, rappresentata dal '*droben*' iniziale, sottolineando con tale ed altre accortezze come l'ottica resti sempre quella umana, bramosa qui della sorte celeste.

La condizione di 'lassù' è presentata ancor prima del comparire del canto da questa introduzione sinfonica che Pestelli definisce «suprema incarnazione della winckelmanniana "*edle Einfalt und stille Grösse*"»⁴⁷, un ampio melodizzare dei violini nel ritmo di 4/4 che si dipana tranquillo nella cerchia ristretta di tonica, dominante e sottodominante. Eppure non mancano delle «ombre» che «turba[no] il quadro»⁴⁸, pur spettacolare: il ritardo di battuta 8, caratterizzato dal Re bemolle e dal Sol bemolle in dissonanza con il La naturale, il tritono Si-Fa a b. 10 ed una generale, «troppo meticolosa tendenza a minorizzare continuamente la

³⁹ KREUTZIGER-HERR Annette, *op. cit.*, p. 359 (trad. nostra).

⁴⁰ SCHMIDT, Christian, *op. cit.*, p. 79.

⁴¹ Cfr. DAVERIO, John, *op. cit.*, p. 105.

⁴² SCHMIDT, Christian, *op. cit.*, p. 79.

⁴³ L'attenzione alla forma è caratteristica centrale in Brahms. Ma non bisogna dimenticare che lo stesso Hölderlin era un cultore dell'«assoluto della forma» (REITANI, Luigi, *L'«errore» di Dio*, cit., p. LII).

⁴⁴ Cfr. GRIMES, Nicole, *op. cit.*, pp. 82-83. Si noti che l'intonazione 'elegiaca' caratterizzava lo stesso carattere di Iperione, secondo quanto indicato da Hölderlin nella prefazione.

⁴⁵ PESTELLI, Giorgio, *op. cit.*, p. 71.

⁴⁶ *Ibid.*

⁴⁷ *Ivi*, p. 81.

⁴⁸ GIANI, Maurizio, *op. cit.*, p. 274.

tonalità maggiore»⁴⁹; viene presentato a mo' di passaggio alla b. 19 il motto caratteristico dei *Canti*, il cosiddetto «Tema Jupiter»⁵⁰ che più avanti sosterrà la composizione, ma l'elemento più apprensivo è senza dubbio il persistente bussare del timpano, «eco attenuata del secondo movimento del *Requiem*»⁵¹ e soprattutto richiamo della sinfonia 'del destino' di Beethoven⁵²: chiari segnali della prospettiva umana, mortale, da cui si sta guardando alla serenità divina.

L'introduzione che si sviluppa nelle prime 28 battute sfocia con continuità nella prima strofa della poesia, integrata alla prima sezione nel tempo, nello stile e nel materiale musicale, ma lasciata libera dall'incedere del destino rappresentato dai timpani. Viene infatti esposto il mondo celeste, nel Tema Jupiter intonato dai contralti che espone il primo verso della poesia. La luminosità di tale realtà è però palese, così come la sua leggerezza, oltre l'ambiguità del motto: «la percezione quasi fisica della "luce" è nelle dolci oscillazioni dei legni»⁵³, mentre il canto è limpido e sostenuto dai soli violoncelli; «ottave spezzate»⁵⁴ rappresentano al meglio i passi sul 'soffice suolo' ed il luogo è descritto da armonie 'luminose' date da triadi perfette. Segue una bella sequenza di accordi maggiori: inizia il Sol, che sostituisce l'attesa tonica secondo «un salto tonale di terza destinato a situazioni "sublimi"»⁵⁵ e che avvia un circolo di dominanti che risolve poi nella dominante del brano, il Si bemolle, alla battuta 45, mentre il coro canta delle '*Glänzende Götterlüfte*'; dalla battuta 48 c'è un primo dialogo tra coro e orchestra, fino a quando viene presentata con un lirico Si bemolle l'immagine delle 'corde divine' e «dai violini primi una nuova melodia si sviluppa e allarga le sue volute alzando il volo dove il coro non può seguirla»⁵⁶, quasi fossero loro le arpe soggette alle brezze celesti.

La ripetizione dei versi della poesia rende chiara la rivisitazione di Brahms, che del resto «non ne può rispettare l'assolutezza ritmica» ma nemmeno si costringe a farlo: le reiterazioni «sono rese obbligatorie da un fermento lirico» a cui il compositore ha condotto, fino a rendere, con il primo 'forte' corale, la conclusione della strofa «un momento di euforia»; «santa è l'armonia dell'universo e la melodia dei soprani lo rivela»⁵⁷.

⁴⁹ PESTELLI, Giorgio, *op. cit.*, pp. 82-83.

⁵⁰ *Ibid.*

⁵¹ GIANI, Maurizio, *op. cit.*, p. 275.

⁵² Brahms «era persuaso che nei capolavori del passato fossero riposti valori sopratemporali» ed egli «intendeva cercarvi possibilità di soluzione per i suoi problemi compositivi» (SCHMIDT, Christian, *op. cit.*, p. 47-48). Non si può non credere che ciò sia accaduto qui con la cellula beethoveniana, nella volontà di rappresentare il destino.

⁵³ PESTELLI, Giorgio, *op. cit.*, p. 84.

⁵⁴ *Ibid.*

⁵⁵ *Ivi*, p. 85.

⁵⁶ *Ibid.*

⁵⁷ *Ibid.*

La seconda strofa, come anticipato nel capitolo precedente, riprende la musicalità della prima, dato che Brahms «attribuisce alla seconda strofa di Hölderlin la consistenza di una seconda esposizione sonatistica di idee musicali già esposte»⁵⁸; le figure musicali vengono così riadattate alle nuove parole, dopo un breve passaggio orchestrale in cui il corno ripropone il Tema Jupiter ed i legni accompagnano con il grazioso tema orchestrale che già caratterizzava l'inizio della prima parte.

La nuova strofa si sviluppa quindi con lo stesso materiale musicale della precedente, nella compiutezza e nell'eternità che contraddistinguono il mondo celeste. Ma «una svolta improvvisa conduce l'«eterna chiarezza» ad affondare in un disforico pianissimo», con un assottigliamento dell'orchestrazione ed il coro che conclude con la ripetizione degli ultimi due versi a cappella, in una ricchezza armonica celata solo dal pianissimo di «una sorta di taciturna immobilità; [...] insomma una *Götterdämmerung* in piena regola, e proprio quando il testo magnifica la chiarezza più abbagliante»⁵⁹. Il cambiamento come sempre in Brahms non è così improvviso ma avvisato appunto dall'assottigliamento orchestrale e dalla progressiva diminuzione di intensità, eppure l'effetto non è meno traumatico, come se fosse un 'morendo' e qualcosa si chiudesse in un ultimo sussurro.

Riprende infatti a bussare il timpano e la ripetizione dell'introduzione nelle otto misure conclusive non è più celestiale, ma una variazione in cui «qualcosa di nuovo, e non di benigno, si fa sentire; invece della tonica, si stagliano quattro accordi di una stranita dominante, bilanciata fra due masse in opposizione alternata: una acuta (legni, corni e trombe) e un'altra grave (tromboni e timpani), in un equilibrio carico di tensione come fra nubi temporalesche»⁶⁰, su un rullo di timpani che annuncia la rovinosa caduta lontano dal mondo divino.

Si è ormai fuori dalla visione del celeste, la prospettiva si è abbassata fino al mondo terreno, e la drammaticità di questa condizione non tarda a farsi sentire, accentuata ancor di più dalla sonorità smorzata che aveva caratterizzato la conclusione della seconda strofa: ora a b. 104 entrano gli archi con un'onda furiosa di semicrome, un 'forte' nel nuovo tempo di allegro in 3/4. La tonalità resta sospesa come l'ambivalenza del destino, in questo fiume di note, e l'ingresso all'unisono o in ottava del coro sembra deciso ad un titanismo capace di resistere e «deciso ad arrembare le nuvole»; ma il nuovo tema è capace di esprimere solo il travaglio umano di non potersi opporre al destino, finendo per riconoscere dopo 17 drammatiche battute «una sudditanza alla tonalità di Do minore», che porta comunque con sé «il suo carico di

⁵⁸ *Ivi*, p. 87.

⁵⁹ *Ivi*, p. 88.

⁶⁰ *Ivi*, p. 90.

titanismo beethoveniano»⁶¹. Viene quindi introdotto un elemento di resistenza non proprio della poesia di Hölderlin, ma la prospettiva resta ugualmente disperata: i numerosi, potenti accordi diminuiti, i frequenti e tesi cambi armonici ricordano l'ineluttabilità della angosciosa, buia e 'sofferente' (ripetuto due volte) condizione umana.

Già dalla nuova indicazione metrica si percepisce il contraccolpo del cambio di ritmo che come abbiamo visto contrassegnava anche la poesia, ma l'affannarsi del movimento è reso ancora più evidente dalle emiolie che contraddistinguono il canto del coro su '*Wie Wasser von klippe zu Klippe geworfen*'. Alternando note e pause di un quarto, questa sezione si sviluppa come se il metro fosse cambiato nuovamente, convertendo essenzialmente due battute di 3/4 in una di 3/2 e rappresentando così la caduta incerta, di roccia in roccia, del fiume del destino. L'attenzione per la musicalità delle parole che avevamo notato nell'ode aiuta qui la riproposizione musicale, «le voci cantano fonemi spezzati»⁶² e si riconoscono nei suoni duri della musica l'incedere di un discorso di sole parole che finiscono per funzionare quasi come 'solo consonantici'. «Nell'agitarsi a perdifiato di frammenti di scale in su e in giù»⁶³ gli archi sostengono l'immagine della caduta dell'acqua, così come l'incalzarsi delle voci, fino all'arrivo su '*geworfen*' dopo cui si apre il silenzio angosciante della battuta 153, di «straordinaria efficacia drammatica»⁶⁴, a cui segue un grido d'orrore verso la meta dell'Incerto.

«Incomincia così un avvicinarsi di luci ed ombre», «i primi due versi della terza strofa, già completamente esaurita, [...] sono di nuovo sottoposti a un intenso lavoro di ripetizioni e fratture»⁶⁵ in 'piano' e 'pianissimo', come un drammatico lamento che tenta di convincersi di quel 'ma a noi' e insieme anela al 'riposo' che non è dato. Sono tentate due brevi fughe, alle battute 194 e 222, ma il movimento cromatico discendente, di notevole effetto, delle battute 203 e 243 ricorda l'inesorabilità del destino.

Alla b. 273 si riprende da capo la strofa, nel Do minore di partenza «ora nel colore 'piano' e con un '*Doch*' trattenuto per l'intera battuta», che però «è portata a riapparire con nuova drammaticità dal più beethoveniano degli accorgimenti: la nuda, inarticolata discesa di semitono con tutte le parti all'ottava»⁶⁶, «con un carico drammatico ancora più veemente di quello contenuto di per sé nella poesia; ne deriva, per via della ripetizione insistita delle medesime parole, una solidarietà, si vorrebbe dire intertestuale, con il destino degli uomini e

⁶¹ *Ivi*, p. 91.

⁶² GOLDONI, Daniele, "Destino di un canto", cit., p. 47.

⁶³ PESTELLI, Giorgio, *op. cit.*, p. 93.

⁶⁴ GIANI, Maurizio, *op. cit.*, p. 275.

⁶⁵ PESTELLI, Giorgio, *op. cit.*, p. 93.

⁶⁶ *Ivi*, p. 94.

un ammonimento, se non una sfida, ai celesti di lassù»; «poi riprende il lento, misuratissimo scomparire per sempre nell'abisso dell'Incerto con le ultime tre parole (*'ins Ungewisse hinab'*: sette note discendenti quante sono le sillabe) scandite con una formula ripetuta quattro volte con le dovute interruzioni, come in una sinistra liturgia»⁶⁷. Dalla b. 327 inizia un lunghissimo ripetersi al basso della tonica Do, mentre «il corno, e poi la tromba, riprendono la cifra eloquente del *'doch uns'* (quarta ascendente Sol-Do)», veri «frammenti che sembrano immobilizzare la maschera di figure eminenti da sempre in lotta con il destino» «quindi, allo spegnersi dell'episodio (battute 364-65), l'orchestra si risente con il gesto iracondo di un ultimo 'forte', che inacutisce il semitono Re bem.-Do»⁶⁸, ma la sorte è ormai segnata.

«Il quadro del destino umano scompare all'orizzonte, la scena si svuota e l'aria poco alla volta si fa più respirabile»⁶⁹, il timpano torna a pulsare ma lo fa per poco, con un effetto di 'calcando' finale, come se la rappresentazione si smorzasse, «tipico dell'ode pindarica, quando scende dalla lontananza del mito alla misura del presente e dell'umano»⁷⁰.

Siamo nella dominante di Fa, ma la tonica attesa non arriva; si resta in Do e in realtà non si sente una obbligatorietà di risoluzione perché il contesto ha creato un allentamento dei nessi armonici; allentamento soltanto, perché un'attesa di risoluzione permane, anche se non imperativa; c'è un senso di sospensione, fuori dal dominio rassicurante della causalità, [...] ma prima che ci si renda conto di tutto ciò la nostra attenzione è attirata dalla musica che ci viene incontro: la musica dell'esordio, in un nuovo assetto tonale e con una strumentazione un poco diversa; segnata *Adagio*, alle corte, non più *Langsam* e niente *sehnsuchtsvoll*.⁷¹

Siamo tornati così all'inizio della composizione, seppur riproposto con modalità diverse. Torneranno anche i fatidici timpani, ma qui connotati da una dolcezza ed una varietà ritmica maggiore. La conclusione è del resto in Do maggiore, tonalità della luce tipica dei *Te Deum* e di molte messe di Mozart e Haydn, «un carattere collegato alle nozioni di sublime e di trascendenza»⁷², unico caso tra le composizioni di Brahms in cui si concluderà in una tonalità diversa da quella iniziale, come ricorda Daverio⁷³. Il ritorno quindi, simmetrico nella riproposizione del tema iniziale, non è identico. La prospettiva forse è cambiata: non si guarda

⁶⁷ *Ivi*, p. 95.

⁶⁸ *Ibid.*

⁶⁹ *Ivi*, p. 96.

⁷⁰ *Ivi*, p. 174.

⁷¹ *Ivi*, p. 97. Cfr. LUHRING, Alan A., "Dialectical Thought in Nineteenth-Century Music as Exhibited in Brahms's Setting of Hölderlin's 'Schicksalslied'", in *The Choral Journal*, Vol. 25 No. 8, American Choral Directors Association, Oklahoma 1985, p. 13.

⁷² GRIMES, Nicole, *op. cit.*, p. 84 (trad. nostra).

⁷³ Cfr. DAVERIO, John, *op. cit.*, *passim*.

più da ‘quaggiù’ a ‘lassù’ ma lo sguardo è più ampio, non ‘anelante’ ma contrassegnato dall’acquisizione del «punto di vista più alto di un principio che tutto trasforma e consuma»⁷⁴.

Su questo finale, la critica si è interrogata a più riprese e con diverse prospettive. Rispetto ad una poesia che si conclude nell’incerto della tragica condizione umana, Brahms è consapevole di dire con il postludio «qualcosa che il poeta non dice»⁷⁵, ed «i biografi di Brahms concordano nell’imputare le difficoltà incontrate nel musicare *Schicksalslied* al finale della lirica, che non soddisfaceva l’armonia formale e contenutistica ricercata dal compositore»; Brahms «si interrogò per tre anni sulle modalità con le quali rappacificare una struttura poetica tendente all’abisso»⁷⁶, accettando infine che

una conclusione oltre l’ultima strofa della poesia, e una conclusione puramente strumentale, senza parole, era non solo necessaria secondo leggi musicali, ma era anche l’unica non in contraddizione con la poesia stessa [e con il pensiero di Hölderlin, potremmo aggiungere⁷⁷]; quel “qualcosa in più” che Brahms credeva di aver detto, crucciandosene come di una aggiunta arbitraria, era in realtà implicito nel pensiero poetico di Hölderlin: quello diffuso nel contesto dell’*Hyperion oder der Eremit in Griechenland*, il romanzo che comprende lo *Schicksalslied*, o nelle poesie “*Der Tod fürs Vaterland*”, “*Gesang der Deutschen*”, “*An die Parzen*”, componimenti che l’autore suppone noti a Brahms. La concezione puramente sinfonica, libera da un testo preciso, gli ha dato la possibilità di afferrare le idee formatrici del poeta, aderendo in definitiva a quel senso di armonia cosmica che completa il Canto di Hölderlin oltre la lettera.⁷⁸

Lo sviluppo dell’opera vedrà così una storia travagliata, il compositore è consapevole che «non è una poesia cui si possa attaccare qualcosa»⁷⁹, eppure dopo diverse stesure sceglie in autonomia⁸⁰ di ‘completare’ l’opera e, avvertendo il pubblico della libera aggiunta⁸¹, ‘migliorare’ Hölderlin, portando «la tragedia alla sua verità spingendola oltre sé stessa e i suoi propri limiti»⁸². L’opera così segue la risoluzione del romanzo, oltre la limitatezza della poesia,

⁷⁴ PESTELLI, Giorgio, *op. cit.*, p. 106.

⁷⁵ Lettera a Heimsoeth del 24 ottobre 1871, una settimana dopo la presentazione dell’opera, in *ivi*, p. 98.

⁷⁶ SPINA, Mariavittoria, *op. cit.*, p. 23.

⁷⁷ Hölderlin stesso si è espresso più volte, anche all’interno del romanzo, circa l’insufficienza del linguaggio ed il valore invece di musica e canto «che sono per Hölderlin espressioni più dirette e adeguate, in quanto non viziate dall’elemento intellettuale del giudizio» (LANDOLFI PETRONE, Giuseppe, *op. cit.*, p. 73); in Hölderlin è infatti spesso «la musica a esprimere l’armonia perfetta, mentre il linguaggio con le sue costrizioni, con i nomi che ‘oggettivizzano’ le cose è inadeguato a rendere l’esperienza estatica del bello» (HÖLDERLIN, Friedrich, *Iperione...*, cit., nota 146 a p. 551; cfr. CASTELLARI, Marco, *op. cit.*, p. 298; *supra*, cap. 2 par. 3).

⁷⁸ PESTELLI, Giorgio, *op. cit.*, p. 102. Da sottolineare che comunque «gli ascoltatori del tempo», come ricorda Schmidt, «avevano presente il nesso tra *Hyperions Schicksalslied* e il romanzo epistolare hölderliniano *Hyperion oder der Eremit von Griechenland*» (SCHMIDT, Christian, *op. cit.*, p. 58).

⁷⁹ Lettera a Heimsoeth del 25 dicembre 1871 in PESTELLI, Giorgio, *op. cit.*, p. 98.

⁸⁰ Cfr. KREUTZIGER-HERR, Annette, *op. cit.*, p. 357.

⁸¹ Attraverso il programma di sala, con le parole “*Nachspiel des Orchesters*” subito dopo il testo della poesia (cfr. PESTELLI, Giorgio, pp. 74-75).

⁸² RELLA, Franco, *op. cit.*, p. 30. Cfr. *supra*, par. 1.

ed anche, come entrambi, «invoca l'idea di una storia non conclusa. Dopotutto, il completamento di un giro [...] non preclude la possibilità di ulteriori viaggi»⁸³.

La conclusione, infatti, «evade un pieno senso di chiusura»⁸⁴, segnando un ritorno all'inizio che comunque non è indifferente al percorso compiuto. Com'è per Iperione e come si è rilevato anche formalmente per la poesia, l'opera di Brahms si sviluppa in una 'alternanza dei toni' che segue quella che si è tentata di tracciare per l'ode nel secondo capitolo: ad un primo tono lirico condiviso dalle prime due strofe segue la tragicità della terza, che tuttavia qui viene, diversamente da quanto avviene nella poesia, portata a compimento dalla 'intuizione intellettuale' dell'armonia presentata nel postludio orchestrale. Eppure «la profondità è data proprio dall'indeterminatezza di significati non tassativi»⁸⁵: come la poesia così il *Lied* termina con un 'Incerto', seppur qui distanziato e 'purificato' dalla sofferenza esposta prima visto che ora, nell'attimo della bellezza, il dolore è solo ricordo.

Anche l'opera di Brahms, come quella di Hölderlin, resta così aperta ad interpretazioni, spaziando dalla possibilità che questa conclusione nella bellezza sia una riconciliazione, una consolazione, una nota di speranza futura o una mera illusione, in «un ammonimento a ricercarne ogni volta il senso senza la garanzia mai di trovarlo. I “canti del destino” sono difficili non solo perché trasportano una materia di grande intensità spirituale, ma perché si fanno capire senza dare mai l'impressione di essere del tutto espliciti; sembrano trattenere e filtrare qualcosa dei loro fermenti; vanno dal di fuori al di dentro, si accentrano: e lì bisogna andarli a ricercare e riascoltare»⁸⁶; bisogna accettare «una rinuncia finale a spiegare e giustificare il destino (anche musicale) ereditato, per dedicarsi a prendersene cura»⁸⁷.

⁸³ ENNIS, Martin, *op. cit.*, p. 14 (trad. nostra).

⁸⁴ GRIMES, Nicole, *op. cit.*, p. 85 (trad. nostra).

⁸⁵ PESTELLI, Giorgio, *op. cit.*, p. 103.

⁸⁶ *Ivi*, p. 33. Per alcune interpretazioni sul postludio cfr. *ivi*, pp. 98-102.

⁸⁷ GOLDONI, Daniele, “Destino di un canto”, cit., p. 52. Cfr. anche PESTELLI, Giorgio, *op. cit.*, p. 107.

CONCLUSIONE

Brahms si pone come uno dei protagonisti della crisi del mondo moderno, uno dei primi che abbiano patito nel profondo il male di vivere sotto un cielo vuoto, risentendo i traumi diffusi dal tempo nella società europea e preveggendo quelli peggiori a venire. [...] Egli soffersse e misurò nel profondo l'angoscia esistenziale, ma non passivamente: [...] allo sfaldamento dei miti che avevano assistito la civiltà cristiana cercò rimedio in una nobile fede laica, una specie di neo-stoicismo. *Sonate, Sinfonie e Concerti* testimoniano lo sforzo di padroneggiare la crisi del mondo moderno, indirizzandone il superamento verso l'ideale pagano d'una nuova concezione del sublime, non inteso come categoria retorica dell'eccelso, ma piuttosto come il continuo rapporto dell'uomo con la natura, che mentre accentua da una parte lo sgomento di fronte all'immensità di quest'ultima, dall'altra parte alimenta il senso d'infinito che la trascende nella propria dignità di creatura razionale.¹

Le parole che Mila dedica a Brahms sono quasi completamente riferibili anche a Hölderlin, anch'egli pensatore della crisi, della quale ha cercato di prospettare un superamento nell'armonia e nel rapporto. La 'fede laica' in un destino che, se nel presente si manifesta come dolore, ha mostrato nel passato l'unità del tutto e negli istanti di bellezza fuori dal tempo lascia ancora percepire il divino, permette di sperare in un futuro di armonia. Quella 'specie di neo-stoicismo' che avvicina il pensiero di entrambi² accetta il divenire del mondo, l'alternanza tra nascita e declino, e consente di riconoscerne l'equilibrio con serenità e cogliere la bellezza con gratitudine, «quella liberazione felice che Hölderlin ha chiamato "sensazione trascendentale"»³.

Lo 'sfaldamento dei miti', la fine di un mondo che entrambi percepiscono, la scissione dell'epoca presente e l'incerto in cui cade il destino non rendono la loro voce un inerme canto elegiaco ma a partire dalla tragedia del moderno essi mostrano l'apertura di una nuova concezione della vita, un nuovo mondo che non è un punto d'arrivo concreto, ancora, ma una nuova prospettiva di armonia del tutto. Una speranza condivisa, come abbiamo visto, una percezione data per Hölderlin «come presenza reale nella forma della bellezza»⁴, manifestazione del divino che Brahms invoca nel *Requiem* e sembra anche nei Canti del destino, alla fine, rappresentare. La convinzione di 'dire qualcosa che il poeta non dice'

¹ MILA, Massimo, *op. cit.*, pp. 25-26. Lo stoicismo di Brahms è confermato da Burnett James, cfr. BREDEN, Sharon, "Brahms on Death and Destiny: Philosophical, Theological, and Musical Implications", in *The Choral Journal*, Vol. 38 No. 2, American Choral Directors Association, Oklahoma 1997, p. 9.

² Cfr. *supra*, qui per Brahms e cap. 2 par. 4 per Hölderlin (che rimanda a HÖLDERLIN, Friedrich, *Tutte le liriche*, cit., nota introduttiva a *Il Destino*, p. 132).

³ GOLDONI, Daniele, *Gratitudine...*, cit., p. 204.

⁴ ZUGNO, Francesca, *op. cit.*, p. 208.

nell'ambito ristretto della poesia, ma che 'naturalmente sarebbe meglio se ciò che manca fosse stato per lui la cosa più importante', non lascia dubbi sul suo sentire.

Associando così «l'uno all'altro i loro diversi modi di rappresentazione del divino» si può «conferire libertà alla limitatezza» di un pensiero del singolo, riconoscendo un «significato [in questo] particolare modo di vivere»⁵, una prospettiva di senso in questa concezione che rappresenta il divino come connessione con il tutto, nuova armonia dell'uomo con il mondo.

Se tale prospettiva sia speranza, utopia, previsione o illusione, non lo si può dire; la risposta sta nel futuro e nel 'sentire' di ognuno. Per ora rimaniamo nell' 'Incerto' e «così andiamo, senza patria, vagando senza parole in mezzo agli uomini di cui non si capiscono i linguaggi, alla ricerca delle invisibili tracce degli dèi scomparsi, in un'epoca sempre più buia, ma con la coscienza che comunque, da qualche parte, proprio nel colmo del dissidio e del lutto può aprirsi la strada alla verità e alla gioia e dunque alla bellezza»⁶.

⁵ HÖLDERLIN, Friedrich, *Scritti di estetica*, cit., [Sulla religione], p. 62.

⁶ RELLA, Franco, *op. cit.*, p. 28.

BIBLIOGRAFIA

- ABOU MRAD, Elena, *'Das strömende Wort': il motivo del fiume in Hölderlin*, dattiloscritto disponibile online su <https://www.academia.edu/21177703>.
- ANGELINO, Carlo, *Jakobson interprete di Hölderlin*, introduzione a JAKOBSON, Roman, *Hölderlin. L'arte della parola*, Il melangolo, Genova 1979.
- AZZARONI, Loris, "Elusività dei processi cadenzali in Brahms: il ruolo della sottodominante", in *Rivista Italiana di Musicologia*, Vol. 24 No. 1, Libreria Musicale Italiana (LIM) Editrice, Lucca 1989, pp. 74-94.
- BACH, Emmon, "The syntax of Hölderlin's poems: I", in *Texas Studies in Literature and Language*, Vol. 2 No. 3, University of Texas Press, Austin 1960, pp. 383-397.
- "The syntax of Hölderlin's poems: II", in *Texas Studies in Literature and Language*, Vol. 2 No. 4, University of Texas Press, Austin 1961, pp. 444-457.
- BENJAMIN, Walter, "Due poesie di Friedrich Hölderlin", in *Scritti 1906-1922*, Einaudi, Torino 2008, pp. 217-239.
- BODEI, Remo, *Hölderlin: la filosofia e il tragico*, saggio introduttivo a HÖLDERLIN, *Sul tragico*, Feltrinelli, Milano 2017.
- *Scomposizioni. Forme dell'individuo moderno*, Il Mulino, Bologna 2016.
- BRAHMS, Johannes, *Lettere*, Discanto Edizioni, Firenze 1985.
- *Schicksalslied. Op.54*, partitura orchestrale e partitura arr. per pianoforte di RELLER R., N. Simrock in Berlin, Berlin 1892.
 - *Schicksalslied. Op.54*, partitura arr. per pianoforte di TROUTBECK J., Novello and Company, London.
 - "Schicksalslied. Op. 54: für Chor und Orchester [Text: Friedrich Hölderlin]", Karita Mattila, Johannes M. Kösters, Chor des Mitteldeutschen Rundfunks Leipzig dir. Gert Frischmuth, Berliner Philharmoniker dir. Claudio Abbado, in *Brahms, Strauss, Reger, Rihm: music inspired by the poet Friedrich Hölderlin*, Frankfurt am Main 1994. – Nr. 1.

- BREDEN, Sharon, “Brahms on Death and Destiny: Philosophical, Theological, and Musical Implications”, in *The Choral Journal*, Vol. 38 No. 2, American Choral Directors Association, Oklahoma 1997, pp. 9-14.
- CAMPARSI, Andrea, “Il tempo dell’arte e il dolore. Solger e Hölderlin”, in *Lo sguardo sull’assoluto. Solger e l’estetica dell’istante*, Mimesis Edizioni, Milano - Udine 2012, pp. 152-158.
- CARRANO, Antonio, “La percezione della colpa e il dissolversi del necessario secondo F. Hölderlin”, in *Il pensiero che prova. Il destino nella riflessione filosofica di fine Settecento in Germania (Herder, Schelling, Hölderlin, Hegel)*, dattiloscritto per gentile concessione dell'autore, 2007, pp. 85-117.
- CASSIRER, Ernst, *Hölderlin e l’idealismo tedesco*, Donzelli Editore, Roma 2000.
- CASTELLARI, Marco, *Friedrich Hölderlin. Hyperion nello specchio della critica*, CUEM, Milano 2002.
- CAVALLO, Tommaso, *Hölderlin e Sofocle*, postfazione a HÖLDERLIN, *Edipo il Tiranno*, Feltrinelli, Milano 2008.
- DAVERIO, John, “The ‘Wechsel der Töne’ in Brahms’s ‘Schicksalslied’”, in *Journal of the American Musicological Society*, Vol. 46 No. 1, University of California Press, Berkeley 1993, pp. 84-113.
- DE AVILA QUEVEDO, Wagner, “This Craft of Destiny: Hölderlin’s Hyperion and the tragic dimension of beauty”, in *Nueva Revista del Pacífico*, No.66, Valparaiso 2017, pp. 54-77.
- ENNIS, Martin, “Tumbling in the Godless Deep: Brahms and the Sense of an Ending”, in *Musicologica Austriaca: journal for Austrian Music Studies*, February 2020.
- ERRANTE, Vincenzo, *La lirica di Hölderlin. Volume secondo, commento*, Sansoni Editore, Firenze 1943.
- GIANI, Maurizio, *Johannes Brahms. La musica della memoria*, Orthotes, Napoli-Salerno 2023.
- GOLDONI, Daniele, “Destino di un canto. La musica dice (tace) Hölderlin”, in *Musica e Storia*, Fascicolo 1, Il Mulino, Bologna 2001, pp. 35-52.
- *Gratitudine. Voci di Hölderlin*, Christian Marinotti Edizioni, Milano 2013.
 - *Il riflesso dell’Assoluto. Destino e contraddizione in Hegel (1797-1805)*, Guerini e Associati, Milano 1992.

GRIMES, Nicole, “Brahms’s Ascending Circle: Hölderlin, Schicksalslied and the Process of Recollection”, in *Nineteenth-Century Music Review*, 11, Cambridge University Press, Cambridge 2014, pp. 57-92.

GUARDINI, Romano, *Hölderlin: immagine del mondo e religiosità* Vol. 1 e 2, Morcelliana, Brescia 1995.

HÄRTLING, Peter, *Vorwort* in Hölderlin-Archiv Der Württembergischen Landesbibliothek Stuttgart a cura di SOHNLE, W. P. e SCHÜTZ, M. e MÖGEL, E., *Musikalien und Tonträger Zu Hölderlin 1806-1999. Internationale Hölderlin-Bibliographie (IHB)*, frommann-holzboog, Stuttgart-Bad Cannstatt 2000, pp. VII-IX.

HAYES, Deborah, “Brahms on Destiny”, in *The Choral Journal*, Vol. 14 No. 3, American Choral Directors Association, Oklahoma 1973, pp. 23-25.

HEIDEGGER, Martin, *La poesia di Hölderlin*, Adelphi, Milano 1988.

HÖLDERLIN, Friedrich, *Iperione*, a cura di AMORETTI, Giovanni V., Feltrinelli, Milano 2020.

- *Iperione o l'eremita in Grecia*, a cura di BALBIANI, Laura, Bompiani, Milano 2015.
- *Poesie*, a cura di VIGOLO, Giorgio, Mondadori, Milano 1971.
- *Prose, teatro e lettere*, a cura di REITANI, Luigi, Mondadori, Milano 2019.
- *Scritti di estetica*, a cura di RUSCHI, Riccardo, Abscondita, Milano 2021.
- *Tutte le liriche*, a cura di REITANI, Luigi, Mondadori, Milano 2015.

JAKOBSON, Roman, *Hölderlin. L'arte della parola*, Il melangolo, Genova 1979.

KINDL, Ulrike, “Tra classicismo e romanticismo”, in *Storia della letteratura tedesca - 2. Dal Settecento alla prima guerra mondiale*, Laterza, Roma - Bari 2001, pp. 132-165.

KREUTZIGER-HERR, Annette, “Hölderlin, Brahms und das *Schicksalslied*”, in *Johannes Brahms. Quellen - Text - Rezeption - Interpretation. Internationaler Brahms Kongress, Hamburg 1997*, G. Henle Verlag, München 1999, pp. 343-373.

LANDOLFI PETRONE, Giuseppe, *Iperione, storia e natura. Friedrich Hölderlin e due temi-chiave della filosofia di fine Settecento*, saggio introduttivo a HÖLDERLIN, Friedrich, *Iperione o l'eremita in Grecia*, a cura di BALBIANI, Laura, Bompiani, Milano 2015.

- LUHRING, Alan A., "Dialectical Thought in Nineteenth-Century Music as Exhibited in Brahms's Setting of Hölderlin's 'Schicksalslied'", in *The Choral Journal*, Vol. 25 No. 8, American Choral Directors Association, Oklahoma 1985, pp. 5-13.
- LUNAČARSKIJ, Anatolij, "Il destino di Hölderlin", in *Aisthesis. Pratiche, Linguaggi E Saperi dell'estetico*, 3 (1), Firenze University Press, Firenze 2010, pp. 19-24.
- MACOR, Laura A., "Bestimmung e Beruf in Friedrich Hölderlin e nel suo tempo: un'analisi linguistico-semantica", in *Rivista di Filosofia Neo-Scolastica* Vol. 106 No. 3, Vita e Pensiero, Milano 2014, pp. 589-615.
- Introduzione a CASSIRER, Ernst, *Hölderlin e l'idealismo tedesco*, Donzelli Editore, Roma 2000.
- MICHAELIS, Lorealea, "The deadly goddess: Friedrich Hölderlin on politics and fate", in *History of Political Thought* Vol. 20 No. 2, Imprint Academic Ltd., Upton Pyne 1999, pp. 225-249.
- MILA, Massimo, *Brahms. La forma come disciplina*, Giunti Musica e Dossier, Firenze 1989.
- MITTNER, Ladislao, "La lirica di Hölderlin", in *Ambivalenze romantiche. Studi sul romanticismo tedesco*, D'Anna, Messina 1954, pp. 1-121.
- PESTELLI, Giorgio, *Canti del destino. Studi su Brahms*, Einaudi, Torino 2007.
- PEZZELLA, Mario, *La concezione tragica di Hölderlin*, Il mulino, Bologna 1993.
- POLLEDRI, Elena, "Peter Szondi. «Sul tragico» di Hölderlin", in *Studia theodisca - Hölderliniana III*, Milano University Press, Milano 2018, pp. 217-254.
- REITANI, Luigi, *Frammenti del futuro*, saggio introduttivo a HÖLDERLIN, Friedrich, *Prose, teatro e lettere*, a cura di REITANI, Luigi, Mondadori, Milano 2019.
- *Geografie dell'altrove. Studi su Hölderlin*, Marsilio, Venezia 2020.
 - *L'«errore» di Dio*, saggio introduttivo a HÖLDERLIN, Friedrich, *Tutte le liriche*, a cura di REITANI, Luigi, Mondadori, Milano 2015.
- RELLA, Franco, *Amore e contesa*, introduzione a HÖLDERLIN, Friedrich, *Edipo il Tiranno*, Feltrinelli, Milano 2008.
- RONDINELLI, Marcello, *Hipérion, Hiperìon, Hiperion, Hiperião: destinos e costelações de um Hölderlin (re)traduzido no Brasil*, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis 2015.

SANDRIN, Chiara, "Il principio dissonante. Su un paradigma romantico e le sue variazioni nella lirica di Georg Trakl", in *Gli spazi della musica* Vol. 8, Università degli Studi di Torino, Torino 2019, pp. 33-46.

- *Per una filosofia della storia in Friedrich Hölderlin*, Accademia University Press, Torino 2016.

SAVIANE, Renato, *Arte e politica tra Classicismo e Romanticismo (Goethe e Hölderlin)*, CentroStampa, Padova 1980.

SCHMIDT, Christian, *Brahms*, E.D.T. Edizioni di Torino, Torino 1990.

SOHNLE, W. P. e SCHÜTZ, M. e MÖGEL, E. a cura di, Hölderlin-Archiv Der Württembergischen Landesbibliothek Stuttgart, *Musikalien und Tonträger Zu Hölderlin 1806-1999. Internationale Hölderlin-Bibliographie (IHB)*, frommann-holzboog, Stuttgart-Bad Cannstatt 2000.

SPINA, Mariavittoria, relatore MOR, Lucia, *Goethe, Schiller, Hölderlin e Brahms. I canti del destino tra letteratura e musica*, Tesi discussa alla Facoltà di Lingue e Lettere Straniere dell'Università Cattolica del Sacro Cuore di Brescia, A.A. 2006/2007.

STEFA, Niketa, "Sulle tracce di forme e contenuti dell'assenza nell'opera di Hölderlin", in *Il non detto / Das Ungesagte*, supplemento al numero 18/2020 di Studi Germanici, Roma 2020, pp. 33-52.

VERO, Marta, correlatore CRESCENZI, Luca, relatore AMOROSO, Leonardo, "*Das ungeheure Streben, Alles zu seyn*". *Studio sui rapporti tra il concetto di tragico e la filosofia della natura di Friedrich Hölderlin*, Tesi discussa alla Facoltà di Filosofia dell'Università di Pisa, A.A. 2014/2015.

VIGOLO, Giorgio, Introduzione a HÖLDERLIN, Friedrich, *Poesie*, Mondadori, Milano 1971.

- "Quali musiche ascoltò Hölderlin", in *Studia theodisca - Hölderliniana I*, Milano University Press, Milano 2014, pp. 21-34.

WATERS, Edward N., "A Brahms Manuscript: the Schicksalslied", in *Quarterly Journal of Current Acquisitions*, Vol 3 No. 3, Library of Congress, Washington 1946, pp. 14-18.

ZUGNO, Francesca, *Hölderlin oltre Kant. Verso Hyperion (1794-1797)*, Il Poligrafo, Padova 2011.

Ringraziamenti

Se c'è un sentimento (e un'attitudine) che l'incontro con Hölderlin ha reso per me fondamentale, è proprio la gratitudine. Desidero quindi ringraziare le molte persone che in vari modi hanno accompagnato e sopportato il lavoro di tesi: in primo luogo il prof. Tomasi per aver accettato e guidato con attenzione, pazienza e disponibilità le mie proposte; poi i colleghi, professori, amici e maestri che hanno supportato le mie riflessioni e fornito spinte nuove, a cui devo molto; gli amici e le persone speciali, per le quali è stata solo una nuova occasione in cui sostenermi, come sempre; i miei fratelli ed i miei genitori, che hanno sopportato più di tutti eppure hanno dato ancora. Ai molti che mi hanno fatto percepire un po' della bellezza del mondo, *Ausdruck* del divino, a loro va tutta la mia gratitudine.

