

**Zeitschrift:** Quaderni grigionitaliani  
**Herausgeber:** Pro Grigioni Italiano  
**Band:** 18 (1948-1949)  
**Heft:** 2

**Artikel:** Hölderlin : poesie tradotte e commentate da Remo Fasani  
**Autor:** Fasani, Remo  
**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-17222>

### **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

### **Conditions d'utilisation**

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

### **Terms of use**

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

**Download PDF:** 02.04.2025

**ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>**

# QUADERNI GRIGIONITALIANI

Rivista trimestrale delle Valli Grigioni Italiane

Pubblicata dalla «PRO GRIGIONI ITALIANO» con sede in Coira

Esce quattro volte all'anno

## Hölderlin<sup>(1)</sup>

Poesie tradotte e commentate da REMO FASANI

La poesia di Hölderlin si svolge in un'estrema zona, rasenta un ultimissimo limite dell'animo e dello spirito, dove appena si salva dal cadere nel nulla. Ci guardiamo dal mettere in rapporto questa posizione con la demenza, la quale, almeno in un primo tempo, non modifica l'evoluzione del poeta, ma solo ne eccelera il corso. La tensione da noi definita è infatti già totalmente palese, costituisce il carattere più originale del poeta, già prima dell'anno fatale 1802. Così molti versi del «Cantore cieco» (der blinde Sänger), composto nel 1800, ritornano pressoché invariati in «Chiron», uno dei famosi Notturmi nati tre anni dopo. Del 1800 è anche la poesia «Ai poeti», con cui s'inizia la collana degli Inni, la fase culminante nell'opera di Hölderlin. Nel 1801, dunque sempre prima della demenza, è quasi una messe di questi Inni: «Alla madre Terra», «Alle fonti del Danubio», «Conciliatore, te incredibile.....» (Versöhnender, der du nimmergeglaubt), «La migrazione», «Germania» e «Il Reno».

Ora, come chiusa della Migrazione leggiamo questi versi:

Ma nessuno sa i prodigi  
Delle grazie divine,  
Di tutti i nati del cielo.  
In parvenze di sogno si mutano  
Per chi vuole spiarli e puniscono  
Chi d'eguagliarli tenta con la forza.  
Talvolta anche spaurano  
Chi appena li ha evocati.

La misteriosa presenza dei Celesti è qui sorpresa in un'ultima possibilità. Il tono singolarmente intimo e placato non deve nasconderci che ci troviamo al margine estremo della conoscenza. Un passo avanti, il tentativo di una definizione ancora più precisa, e tutto

---

1) Friedrich Hölderlin, nato 1770 a Lauffen sul Neckar, morto, pazzo, 1843 a Tübingen, diede il romanzo «Hyperion», il dramma «Empedokles» che restò incompiuto e elegie, odi e inni che vanno fra le opere migliori della lirica tedesca.

dilegua. Infatti Hölderlin non ha più saputo, a mio parere, descrivere l'enigma più suggestivamente che nei versi citati. E' vero che riuscirà, in Patmos, a ridurlo nei termini definitivi di una formula:

Qui

E difficile a sorprendere è il Dio;

non saprà tuttavia chiarirlo di più.

Invece che sotto il velo dell'intimità, come abbiamo appena veduto, la tipica tensione di Hölderlin si manifesta sovente in modo molto più afferrabile. E' il caso dell'Inno « Il Reno », di cui riportiamo la seconda strofa.

Ma ora, nel grembo della montagna,  
A picco sotto i vertici d'argento,  
E sotto il verde felice,  
Dove minacciosa la selva  
E le fronti di roccia, sovrapposte,  
Vegliano su di lui per tutto il giorno,  
Là nel più gelido abisso  
Udii urlare salvezza  
L'Adolescente, lo udirono come  
Smaniava e accusava la madre Terra  
E il Tonante che l'ha generato,  
Pietosi i genitori,  
Ma i mortali fuggirono dal luogo,  
Chè tremendo era il delirio  
Mentre nelle catene si torceva  
Privo di luce il Semidio.

Il ritmo violento della strofa resta compatto come per miracolo; la visione tocca un massimo di plasticità, e così appunto rasenta l'elementare, il caos stesso a cui sembra contrapporsi.

Ma ecco, per mostrare la continuità dell'evoluzione, l'esempio che già appartiene al periodo della demenza.

Ma quando i Celesti poi hanno  
Fabbricato è quieta  
La terra e in bella statura sorgono  
Le perplesse montagne. Segnate  
Ne sono le fronti. Perchè fulmineo  
Mentre la figlia diritta del Dio  
Teneva rigida il Tonante  
Le percosse il baleno  
E spento odora soave  
Il fuoco dall'alto.

In questi versi, che aprono il secondo Inno ai Titani, la visione è, rispetto al Reno, ancora più stilizzata e quindi più decisamente protetta contro il caos; inoltre è librata in un equilibrio nuovo, quasi magico, fra violenza e intimità. Senza dubbio assistiamo a un'evoluzione nel ciclo stesso degli Inni. L'ispirazione, nel suo fondamento

resta tuttavia immutata. Una chiarezza quasi sovrumana accompagna il poeta fino al margine della sua esperienza, aprendogli fulmineamente i sensi più nascosti. Il mondo è guardato e penetrato a un tempo, scoperto nel suo essere e nella sua verità.

E spento odora soave  
Il fuoco dall'alto:

non si tratta di semplice immagine; è un'esperienza veloce, vera illuminazione, ma come tale perfettamente oggettiva.

Possiamo così riprendere la nostra formulazione iniziale. Abbiamo detto: un'estrema zona dell'animo e dello spirito. Per animo si vuol intendere la partecipazione del poeta al proprio mondo, l'aprirsi al richiamo della vita e degli avvenimenti. Questo si svolge per Hölderlin in una zona estrema, nella massima intensità. Il poeta non solo è aperto al mondo, ma lo subisce totalmente. Ispirazione è per lui dedizione assoluta, che sempre lo pone nel più vivo dell'esistenza, dove il costante pericolo di perdersi è una cosa sola con la salvezza.

Senonché, in questo massimo d'ispirazione, non cessa nè diminuisce comunque la libera attività dello spirito; come, a sua volta, lo spirito non smorza l'ispirazione. Si può anzi affermare che l'una e l'altra delle due facoltà, altrove sovente opposte e inconciliabili, qui si cerchino per un accordo supremo, nel momento stesso della creazione. Avviene allora che lo spirito mantenga ogni sua iniziativa, continui a speculare liberamente, mentre l'ispirazione accende sempre più intenso il suo fuoco. Hölderlin medesimo ne aveva coscienza, e ce lo rivela in uno dei suoi acutissimi aforismi: «Là, dove la chiarezza ti abbandona, è il termine della tua ispirazione». Bisognerebbe allora, per rendere giustizia alle parole del poeta, considerare ispirazione e chiarezza, animo e spirito, non come cose separate, ma come la duplice virtù di un'unica cosa. Per Hölderlin, metafisica non è ancora poesia; eppure non c'è grande poesia senza metafisica. Il lettore che abbia saputo intendere nella sua vera grandezza il Paradiso di Dante, sa cosa significhi una tale premessa. Nasce in simili casi (e sono rarissimi) quella somma poesia, che il termine di «purezza lirica» non basta più a definire.

Infatti, l'immedesimazione con l'oggetto, in cui si compie il tipico processo lirico, non vale per Hölderlin. Con ciò non diciamo che sia assente, o comunque da conseguire, perché sarebbe negare al poeta ogni possibilità di canto. Il vero è, che quella immedesimazione qui non costituisce l'ultima fase della poesia. Superando con velocità incredibile l'attimo neutro del totale abbandono, Hölderlin ci trasporta incessantemente a una nuova fase, dove l'afflato poetico si rinvigorisce nella possibilità di un arditissimo dialogo. A questa svolta del nostro saggio ci sorreggono, per una felice coincidenza, le seguenti parole di Carlo Bo: «La poesia ha inizio dalla realtà co-

1) Carlo Bo: *L'assenza, la poesia*. Edizioni di Uomo, Milano 1945.

mune interrogata, da un rapporto che va oltre le sensazioni e non deve arrestarsi al sentimento: la poesia continua nella strada irreperibile, sconosciuta, aperta dall'interrogativo, da quello stato iniziale e inevitabile di attesa». Forse il Bo pensava ad altri poeti, al Petrarca, al Mallarmé: noi crediamo di poter riferire il suo pensiero in modo speciale a Hölderlin. L'interrogativo in lui si mantiene intatto al di là di ogni probabile riconciliazione. E ogni risposta del suo dialogo sfocia inevitabilmente in una nuova, più ardita domanda. Ne consegue un discorso drammatico, dove tutte le verità non sono che la premessa per avvertire l'enigma. Così, molto palesamente, in questi versi:

Difficile è d'afferrare questo decreto,  
ma impedisce l'avar donatore  
che l'abbondanza del focolare  
il tetto ci bruci e il pavimento.

(da: Conciliatore, te incredibile)

Così in ogni poesia nell'infrenabile generarsi di inattesi rapporti, sottolineati ogni volta da congiunzioni per lo più avversative: aber, doch, jedoch (ma, eppure, tuttavia). Si veda, come prova più aperta, la penultima strofa del Reno, dove ogni affermazione, vale a dire ogni verità, è seguita immancabilmente da una seconda, che con la prima sta in un singolare rapporto tra corrispondenza e contrasto.

Ma trascorre veloce  
Questo ad alcuni, *lo ritengono*  
*Atri più a lungo.*  
Intensa vita hanno sempre  
Gli dei immortali; *ma fino alla morte*  
*Può custodire anche un uomo*  
*Nella memoria gl'istanti migliori,*  
*E allora felice è sommamente;*  
Solo ha ognuno la propria misura.  
Perchè grave è da portare la disgrazia,  
*Ma più grave ancora la grazia.*  
Un sevio seppe nondimeno  
Da mezzogiorno a mezzanotte  
E fino che raggìo l'aurora  
Vegliare sereno al convito.

Uguale nella struttura, ma in accordo con tutta l'evoluzione holderliana ancora più stringente, sarà questa logica dei contrasti all'inizio di Patmos:

Qui  
*E difficile a sorprendere è il Dio,*  
Ma dove è minaccia  
*Cresce anche quello che salva.*



Nuovissima appare invece nella chiusa del Reno, che per vari indizi sembra posteriore al resto dell'Inno.

. . . . Nè mai  
t'è nascosto il sorriso del sovrano,  
di giorno, quando febbrile  
e incatenata splende la vita,  
o anche di notte quando tutto  
è confuso senz'ordine e ritorna  
antichissimo Caos.

Senza l'aiuto di mezzi grammaticali particolari, al momento della conciliazione, il dissidio originale e per sempre irriducibile, erompe nella sua massima evidenza.

Hölderlin ha trovato la somma espressione a questo conflitto nel rapporto fra l'individuo e il tutto, fra mortali e celesti. Il motivo, che s'afferma dapprima nelle tre versioni della tragedia « Empedocle », assume immediatamente, per la sua drammatica evidenza, il significato proprio del mito. La mirabile chiarezza in cui il poeta lo concepisce (nella necessità, per l'uomo, di conservare una determinatissima distanza tra lui e il Dio) fornisce il pretesto per riproporlo continuamente. Ecco perché diventerà, questo mito, il vero leitmotiv delle Elegie, degli Inni e ancora degli ultimi Frammenti.

Ma anche nella composizione della singola poesia agisce questa chiarezza. Hölderlin raggiunge infatti, malgrado l'originale condizione di dialogo e il conseguente sdoppiamento nei contrasti, una struttura infinitamente più solida di quella offerta dai migliori esempi di lirica. Il risultato, inoltre, è così palese e costante, che non occorre, per riconoscerlo, la testimonianza degli Inni maggiori e a più ampio respiro. Anche una brevissima lirica come « Der Winkel von Hardt » (che per ragioni d'analisi trascriviamo nell'originale) ne è prova luminosa.

Hinunter sinket der Wald,  
Und Knospen ähnlich, hängen  
Einwärts die Blätter, denen  
Blüht unten auf ein Grund,  
Nicht gar unmündig,  
Da nämlich ist Ulrich  
Gegangen; oft sinnt, über den Fusstritt,  
Ein gross Schicksal  
Bereit, an übrigem Orte.

La violenza della visione, con cui la poesia si apre, la trasformazione del paesaggio, che davvero ci lascia perplessi, nei versi seguenti non solo si mantiene, ma aumenta fino a un punto culminante, « nicht gar unmündig », dove all'insolito della visione si unisce mirabilmente l'insolito della parola: nell'uso nuovo di « unmündig » che,

ricondotto ai suoi elementi (un-mündig), non significa più « minorene », ma « senza bocca ». Dopo una simile tensione, o eccesso di attesa, ecco però la liberazione improvvisa, nella frase che chiude il primo periodo:

Da nämlich ist Ulrich  
Gegangen.

Importante ai nostri fini è il « nämlich », nel suo significato di « vale a dire ». Esso tradisce chiaramente la costruzione della poesia. La visione iniziale era così nuova « per il fatto » che lì, un tempo, è passato Ulrico. Il destino di questo principe resta come scolpito nel paesaggio e trova, ancora prima di essere evocato, il suo ritmo specifico nella caduta del primo verso:

Hinunter sinket der Wald.

Bisogna dunque percorrere il cammino a ritroso, dal centro della poesia al suo inizio, per comprenderne l'originale struttura. Ma anche l'ultima parte della lirica, la trasformazione del destino in un essere che « medita all'erta sulla traccia », ha come una rispondenza nella visione dell'inizio: anche il paesaggio possiede infatti una specie di coscienza, è un essere non meno del destino. Il titolo stesso del resto sta a dimostrarlo: invece che « nell'angolo », come sarebbe liricamente spontaneo, Hölderlin ha messo, più oggettivamente, « l'angolo », lasciando tutta l'individualità al paesaggio.

Se ora consideriamo nell'insieme la struttura della poesia, dobbiamo ammettere che l'inizio riceve la sua originalità dalla chiusa, mentre la chiusa è preparata nell'inizio. Questo significa che Hölderlin, al momento di comporre, abbraccia tutta la sua creazione, ne conosce lo svolgimento e, soprattutto, il punto culminante. Un tale procedimento, che sarebbe d'imbarazzo a poeti di minore afflato, diviene per lui aumento incalcolabile della potenza espressiva. Ogni verso, infatti, non dipende tanto da quelli che precedono, ma anzitutto da quelli che devono nascere in seguito. Così la grande similitudine del contadino è già satura di quella atmosfera fra il sacro e il solenne, che forma l'originalità di tutto l'Inno ai poeti. Così in Patmos, la tensione dei primi versi

Qui  
E difficile a sorprendere è il Dio,

anticipa arditamente il dramma tremendo, che più tardi vedremo dispiegarsi in una serie di catarsi: « ma s'attristarono », « ma terribile è », « ma quando egli muore », « ma se uno sproni se stesso ». Ancora più lampante questo modo di comporre appare nel Reno, dove, in sapientissimo tessuto, certe immagini sono riprese a distanza, quasi come il tema di una fuga. Fra i tanti, il motivo della distruzione, annunciato nei versi:

Anzi deve sparire l'abitato  
E la legge,

sta in stretta relazione con le parole della sommossa, di cui quasi preannuncia la conseguenza:

Allora il proprio diritto  
Dileggiarono e certo il fuoco celeste  
I ribelli;

ritorna più drammatico nel giudizio dei Celesti:

Che la casa  
Distrugga e quanto ha più caro  
Detesti come il nemico e padre e figlio  
Cupra fra le macerie  
Chi a loro vuol essere pari,

e si eleva, nella chiusa, a visione cosmica:

Quando tutto  
È confuso senz'ordine e ritorna  
Antichissimo Caos.

Il poeta qui è il vero rapsodo. Tuttavia più che ripetersi, crea, sulla base dello stesso tema, espressioni sempre più ardite, quasi intensificando, nello sviluppo di un solo componimento, la storia di tutta la sua evoluzione. Un tale procedimento, malgrado l'apparenza, non è per niente intellettuale; anzi dimostra, nella sua chiara necessità che esclude anche la minima incertezza, la natura essenzialmente poetica.

Ma veramente prodigiosa si rivela questa struttura quando si consideri un'altra principale caratteristica degli Inni: la rapidissima quanto sicura successione delle immagini. Indubbiamente è l'ultima grande conquista di Hölderlin, quella che pone in maggior rilievo la fase culminante della sua ascesa. Il distacco è soprattutto evidente rispetto alle odi (e siano pur le più significative) dove di un simile sviluppo mancano anche gli indizi. La singola poesia qui non solo svolgeva un unico tema, ma dipingeva sovente, con accurata pazienza, una unica immagine. Si veda (e l'esempio è dei più belli) la raffigurazione di « Heidelberg », principalmente nelle tre ultime strofe.

Grave pendeva nella valle, custode  
al destino, la rocca gigantesca,  
da tempeste squarciata fino al fondo;  
ma l'eterno sole versava

sul vecchio colosso luce giovanissima  
e intorno verdeggiava edera viva;  
selve amiche stormendo  
si curvavano sopra la rocca.



Cespi in fiore scendevano fino alla valle ridente  
dove al colle addossati o amanti della riva  
i tuoi vicoli allegri  
giacciono nel profumo dei giardini.

Malgrado i risultati genuinamente lirici, questo modo di comporre non offriva al dialogo l'ultima possibilità di spiegarsi. Costretto a indugiare su uno stesso soggetto, lo spirito correva il pericolo di immedesimarvisi; la tensione dei contrasti non era sempre assicurata o mancava della sua vera forza. Ne nasceva, qualche volta, un tono dimesso, quasi stanco, da non confondere con l'intimità che già conosciamo.

Più nuove, al nostro riguardo, riuscivano invece le Elegie. Il numero delle immagini adesso si moltiplicava, quasi in rapporto esatto col numero delle strofe. Solo che fra immagine e immagine stava un nesso rigorosamente logico; i così detti voli pindarici, se pur vi avevano luogo, non giungevano inattesi. Inoltre il modo come la singola immagine era presentata, lo stesso ritmo largo e pacato, ci dimostrano ripetutamente un indugiare della fantasia. Più che una fuga di immagini abbiamo nelle Elegie (si veda « Pane e Vino ») come l'accostamento di molti affreschi, ragione per cui, almeno in apparenza, hanno una propria andatura epica.

Tanto più originale appare per questo il risultato dei primi Inni, del Reno in modo principale. Il generarsi della visione segue adesso un ritmo più veloce e diventa puramente intuitivo. Ma ciò non gli impedisce ancora di palesare una sua intima logica: così ogni immagine (del meriggio alpino, del fiume prigioniero, dello sforzo di evadere) deve concorrere a creare una sola grande visione: il mito del semidio scoperto nel corso del Reno.

E' l'incomparabile risultato di Patmos l'aver superato anche questo estremo ostacolo verso una composizione liberissima, sciolta da ogni visibile pretesto. Nella nuova poesia ciò che in Heidelberg e, a suo modo, ancora nel Reno, poteva riempire tutto un componimento, diventa un episodio, come le montagne della prima strofa, il volo vertiginoso della seconda, il paesaggio asiatico della terza, quello marino della quarta, poi Patmos l'isola, il mistero dell'ultima cena, ecc. La successione è così rapida, che su ogni immagine occorre arrestarsi solo un istante, un frammento di tempo determinatissimo, dopo il quale s'afferma inevitabilmente l'immagine nuova. E non è da credere che adesso, causa questo moto incontrollabile, la singola immagine sia contemplata meno esattamente di prima, quando stava da sé. Avviene piuttosto il contrario: perché quel minimo di tempo costringe il poeta a vedere solamente l'essenziale, per cui il suo mondo subisce quella stilizzazione che è massimo potenziamento del reale. Una strofa di Patmos, in cui il tema è singolarmente vicino ai versi citati di Heidelberg, mostra chiaramente questa situazione nuovissima.

. . . . E stordito cercavo

Qualche cosa a me noto, io ignaro  
Di quelle ampie strade per dove  
Dal Tumolo discende  
Il Pattolo carico d'oro  
E il Tauro sorge e il Messogi,  
E pieno di fiori il giardino,  
Un placido fuoco. Ma nella luce  
Fiorisce in alto l'argentea neve,  
E testimone di vita immortale  
Alle impervie pareti cresce  
Antichissima l'edera, e sorretti  
Da vive colonne, da cedri e allori,  
Sono i palazzi sontuosi,  
Divini edifizii.

Il quadro dimostra la medesima compiutezza come prima la descrizione della città. Ma dove là si passava con naturalezza dal castello alle selve, dalle selve ai cespi, dai cespi alla valle, dalla valle ai vicoli e da questi ai giardini, seguendo sempre un intimo movimento che era come un amoroso cercarsi delle cose stesse, ora si balza, con movimento inatteso e con logica non più afferrabile, dal fiume al monte, dal monte alla pianura, dalla pianura nuovamente in alto, alla neve, per scendere ancora, lungo le impervie pareti, fino alle foreste.

Nella fulmineità di questo moto non occorre neppure che fra cosa e cosa esista un vero contrasto, perché il dialogo abbia luogo: la rapidità dell'accostamento, con l'inevitabile effetto di sorpresa, potrebbe bastare allo scopo. Anzi, andando un passo più in là, si può affermare, che nella singola cosa, per il modo subitaneo e quindi inusitato con cui si presenta, v'è già motivo sufficiente di dialogo.

. . . . E stordito cercavo

Qualche cosa a me noto, io ignaro  
Di quelle ampie strade . . . .

è la situazione da cui nasce tutta la poesia di Hölderlin al momento del suo più intenso sfolgorio.

Ma in tutto questo non sta ancora l'ultimo risultato della tipica velocità di Patmos e di altri Inni posteriori: risultato che si traduce come fatto puramente linguistico. In accordo con il mondo che deve esprimere, la parola di Hölderlin non cerca affatto la durata, ma si esaurisce totalmente nell'intensità dell'attimo. Esattissima, essa non si affida mai alle sospensioni puramente musicali, alle esitanze delle pause, ma si libera in un ritmo continuo, essenzialmente dinamico, che percorre immutato i versi e le strofe. La parola ha cioè una sua forza, che manifestandosi come resistenza al carattere individuale dei

singoli episodi, ne è il vero elemento unificatore. Basta ricordare come è rappresentata, in Patmos, la morte di Cristo.

. . . . Quando al mistero della vite  
Sedevano insieme, all'ora del convito,  
E nell'anima grande in calmo presagio  
La morte nominò il Maestro e l'ultimo amore,  
Nè parole bastevoli aveva, allora,  
Per dire della bontà e rasserenare,  
Poi che lo vide, il rancore del mondo.  
Perchè tutto è bene. Quindi morì. Molto sarebbe  
Da dirne. E ancora, come guardava vittorioso  
Il Lietissimo videro in ultimo gli amici.

Non c'è in questi versi un'ombra di tristezza, non un indugio sentimentale, per quanto la natura dell'avvenimento potrebbe giustificarli. Tutto è invece chiarezza, tutto è dinamismo, reso ancora più evidente dalle frasi brevissime che sembrano segnare la cadenza. Così l'episodio della morte diventa, nella voce del poeta, della stessa natura che l'episodio contrario, quello dell'ascesa trionfale.

Ma quando più alto ascende il celeste  
Trionfo e dai forti uguale al Sole è nominato  
Il giubilante figlio dell'Altissimo . . . .

L'unità della parola è qui la ragione di profonda affinità sostanziale, che si rivela a sua volta come motivo di armonia. Vediamo allora affacciarsi, contro ogni aspettativa, la possibilità di un paradosso, che sancisce la natura validissima di questa poesia. L'originale dissidio, per sé inconciliabile, è superato nella identità del canto. Né altro intendeva lo stesso Hölderlin quando, nella chiusa di Patmos, definiva come missione del poeta:

Che sia coltivata la *ferma lettera*  
E quanto esiste bene *interpretato*.

(Continua)