

# LA TRIADE DEL 1770

Hölderlin Hegel Beethoven

di

Giorgio Vigolo

Euch alten Freunden droben, unsterbliches  
Gestirn, euch frag ich, Helden!...  
Hölderlin

« O antichi amici, lassù, immortale costellazione! ». Così comincia una ode di Hölderlin, intitolata « I Dioscuri ». Ma oggi quei primi versi acquistano per noi un nuovo, attuale significato. È la triade di Hölderlin, Hegel e Beethoven, tutti e tre nati nel 1770, che sembra di vedere sorgere allora come gremita costellazione nel cielo dell'Europa. Il bicentenario delle loro nascite, al di sopra di ogni convenzionale celebrazione, potrebbe forse proporre l'occasione di pensare insieme le personalità di questa triade poetico-filosofico-musicale e quasi tentare di vederne l'alta figura stellare nei rapporti che le collegano nel fondo sostanziale di un'unica cultura lacerata da contraddizioni, e nelle diversità e contrapposizioni che le separarono o addirittura isolarono per lo stesso divergere dei massimi motivi interni di quella cultura e cioè di poesia, filosofia e musica. Ognuno di queste tendeva nelle singole personalità a porsi come egemone, essendo, tanto Hölderlin, quanto Hegel, quanto Beethoven, portatori di una convinzione assoluta sulla preminenza della propria attività sulle altre. Beethoven riteneva che nella musica si palesasse la più alta rivelazione attraverso il conflitto tematico dei due principii opposti, al di là, quindi, e al di sopra della filosofia e forse anche della poesia, di cui peraltro alimentò e infuocò sempre il suo comporre, restando fra tutti i musicisti indubbiamente il più poeta.

Hölderlin a sua volta sentiva con rapimento giovanneo il valore della Parola poetica in cui tutto il pensare filosofico e il ritmo musicale trovano

il loro culmine nella Identità della Ispirazione e nella Armonica Contrapposizione: e sebbene musicalissimo e più che esperto in vari strumenti, aveva quasi in sospetto la musica separata dalla poesia.

Hegel infine, dopo il giovanile entusiastico sodalizio con Hölderlin, da cui aveva ricevuto la vera « iniziazione » al suo futuro Idealismo (e non per nulla gli dedicò poi l'appassionata poesia « Eleusys ») si dimenticò del poeta folle, rimasto solo nella torre del falegname sul Neckar e più dimenticò la sua Poesia; mentre sulla cattedra universitaria di Berlino, sempre più recludendosi nel mirabile diamante del suo sistema, preannunciava la morte dell'arte, superata dal panlogismo del concetto puro; e nelle sue « Lezioni di Estetica » ignorava tanto la poesia di Hölderlin, quanto la musica del già celeberrimo Beethoven.

Come si vede, nonostante le sue antitesi e divergenze, dove già operava la « terribile potenza del Negativo », la nostra triade sembra più o meno direttamente configurarsi sotto la costellazione della Dialettica. Il ritmo dialettico è il vero nume presente tanto nella sintesi degli opposti hegeliana, quanto nella opposizione tematica della forma-sonata, così fondamentale in Beethoven, ma non meno fondamentale e diremmo originaria nella poetica di Hölderlin. Il nucleo dell'Idealismo di Schelling e di Hegel era già implicito nella intuizione del poeta che giovanetto si trovò con i due filosofi (coetaneo Hegel, di cinque anni più giovane Schelling) nello stesso seminario teologico di Tubinga, e su essi esercitò il più profondo e formativo influsso. Ma di tale determinante impronta del poeta sulla futura filosofia idealistica, per cui giustamente si potrebbe dire: *Hölderlin qui genuit Hegel*, si è sempre stentato o lesinato il riconoscimento, per quella pregiudiziale diffidenza e sottovalutazione che di solito inficia in filosofi e storici della filosofia la considerazione del rapporto con la poesia. Problema fondamentale eppure sempre falsamente impostato da filosofi e da poeti (quando i poeti non si chiamarono Lucrezio, Alighieri, Bruno, Campanella, Schiller, e altri ancora) nei quali il Poetico sussume il Noetico e il Logico come suoi organi, come articolazioni del suo linguaggio, e la filosofia, viene, diciamo così strumentalizzata dalla poesia.

L'esempio di Hölderlin resta in proposito il più istruttivo, poiché

infiniti elementi depongono a favore della tesi che sia stato lui l'autore di quel primo « piano del sistema idealistico » che si trovò poi, trascritto di mano di Hegel, ma si discuterà sempre, quanto sterilmente, se ne fosse autore lo Schelling o non piuttosto lo stesso Hölderlin, come del resto ha sostenuto W. Böhm nel suo saggio su « Hölderlin, autore del più antico piano sistematico dell'idealismo tedesco ». Anche il Rosenkranz propendeva per la stessa convinzione quando affermava nella sua « Vita di Hegel »: « Io vedo Hölderlin come il profeta che primo annunciò fra gli studenti di Tubinga lo *Sturm und Drang* dello Spirito verso la totalità e l'unità. Era la prefazione poetica a Schelling e a Hegel ». Ammissioni, come si vede, sempre fatte con un certo timore di non concedere troppo al poeta o di togliere qualche cosa all'indiscussa maggiore età dei filosofi rispetto alla minore età dei poeti, intuitivi sì, ma intellettualmente minori. Ma qui la questione non era tanto di stabilire chi fosse stato materialmente l'estensore del « primo piano del sistema idealistico », chi per primo lo avesse scritto o trascritto, quanto di mettere in luce e con tutta l'importanza che mai gli è stata riconosciuta il grande fatto che il poeta Hölderlin lo aveva per primo pensato; e che non di una « prefazione poetica » si doveva parlare (dove l'aggettivo « poetica » aveva tutta l'aria di una delimitazione riduttiva), bensì di una Poetica (questa volta con valore di sostantivo), dove la poesia « come fondamento » era posta alla base del sistema. In altri termini l'Idealismo aveva avuto la sua piena legittimità (senza quella prevaricazione logica per cui un Kant in sede rigorosamente filosofica poteva dal punto di vista della sua Critica a buon diritto contestarlo) solo come una *Weltanschauung* lirico-cosmica in cui l'Io, nella esaltazione e nell'indiamento dello stato poetico, tornava a identificarsi con l'attività e la creazione originaria, perdendo però tale condizione quando ritornava sul piano razionale.

In questo senso si deve riconoscere che Hölderlin concepì un autonomo Idealismo Poetico, con un suo ritmo liricamente dialettico e una mediazione di opposti le cui antitesi tragicamente sofferte conciliava in supreme soluzioni calme, come nella sacra sobrietà dell'acqua in cui i suoi cigni soavi ed ebbri di baci tuffavano il capo: soluzione suprema in cui la vertiginosa, frenetica dialettica della sua stessa vita e della sua poesia troverà la sua pace, il suo

superamento nella diafana semplicità delle sue ultime liriche. Tale il conflitto nella tragedia di *Empedokles*, placato nel cratere sacrificale dell'Etna come in fiammeggiante sintesi di opposti; tale la conciliazione della Notte col Giorno nella grande elegia *Brot und Wein* (dove, peraltro, la fuga degli dei nell'alto, il trasporsi della felicità nascostasi nella trascendenza anticipò la hegeliana « coscienza infelice » della « Fenomenologia dello Spirito »); tale infine è il polso alterno della poesia di Hölderlin, la quale si configura nelle sue liriche come un contrasto di temi in cui gli opposti finiscono beethovenianamente col conciliarsi in soluzioni quiete. Diotima, per esempio, l'eroina dell'*Hyperion*, ricorda all'amato come una sera, sostando sul ponte dopo un violento uragano, vedessero sotto di loro scrosciare fulmineo dalla montagna un torrente rosseggiante, mentre lì accanto la foresta verdeggiava in pace e le foglie dei faggi si muovevano appena. « Ci faceva così bene che quel verde, colmo di anima, non fuggisse via anch'esso come il torrente, e che la bella primavera, così calma, stesse ferma per noi come un uccello mansueto ». « In questo — aggiunge Hyperion — io la riconosco, l'Anima della Natura, in questo fuoco silenzioso, in questo soffermarsi della sua fuga potente ».

Tale tessitura dialettica è costante nelle composizioni holderliniane, e uno dei suoi più esemplari paradigmi mi pare di scorgere nella celebre ode « Heidelberg ». Essa comincia liricamente con una simile sosta contemplativa su un ponte, che in questo caso è sul fiume Neckar; il poeta sente questo momento di indugio, come un incantesimo, gli sembra anzi che gli dei lo abbiano magato e come legato sul ponte a guardare lontano verso i monti dell'Odenwald. Ma all'indugio propriamente lirico-estatico dell'inizio, si oppone la visione ansiosa, « triste e ilare » del fiume che impersona il dramma d'un destino; non più l'evasione del guardare lontano, bensì la vita che segue il suo corso fatale, che anela anzi al dileguare. Il giovane fiume trattenuto invano dagli sguardi seguaci e amorosi delle rive fiorite, tutte intente alla sua bellezza, « si scaglia nei flutti del tempo, per trapassare amando ». E non lo vediamo più. Al suo posto, come evocata da questo tendere alla catastrofe, sorge ora, a piombo sulla vallata, la rocca gigantesca, spaccata dalle folgori. È una enorme massa immobile in cui la fluidità fuggente del fiume, cioè del Divenire, è come fissata dalla morte. Sul castello decrepito scrosciano, simili

al canto degli usignoli, sul cieco Edipo a Colono, gli arbusti e l'edera verdeggiante. Così l'ode contempera i suoi temi avversi per risolvere e modulare di nuovo nella contemplazione lirica, in una suprema dolcezza e pace raggiunta attraverso la morte; e si spegne in accordi lievissimi e consolati, di profumi e di fiori, nel ritrovato limite umano delle « straducce gaie che fra odorosi giardini dormono ». Ciò mi fa pensare anche al finale dell'*Hyperion* (ultima lettera) in cui il poeta, al termine di quella tragica vicenda della guerra di Grecia, dice di sé che « la Natura lo aveva sepolto nella sua pace, come uno che muore santificato » (*wie einen Heiligsterbenden*).

Questo rientrare nella misura, nel limite, dopo le antitesi tematiche, con un punto d'organo e dei veri e propri finali in maggiore, si ritroverà poi ampliato e quasi sinfonizzato, nelle Elegie e nei grandi inni *Il Reno*, *Patmos*, ecc. È la quieta soluzione del suo processo dialettico che, dalla negazione tragica del momento individuale, risale alla più alta affermazione nella vita totale, e, nel giubilante sentimento della totalità, riassorbe e trasfigura gaudioosamente il dileguare dell'individuo. Il tono lirico dell'inizio ritorna nella soluzione finale come potenziato e sublimato; e ritrova se stesso in una più alta dolcezza e pace, che è quasi mistico inebbrimento nel grande accordo maggiore dell'Intiero, dell'Uno-Tutto, dell'*En kai pan* (motto che Hölderlin aveva scritto come suo simbolo nell'album dei ricordi di Hegel, già nel 1798). In quest'ultima pace il Divenire dilegua a sua volta e rifluisce nell'Essere, il Divenire è tolto e si ha il dileguare del dileguare, secondo le parole di Hegel, che in un passo del 1° Libro della sua « Scienza della Logica » sembra avere formulata l'essenza stessa della poetica hölderliniana. « Il Divenire — egli scrive — è una sfrenata inquietudine che precipita in un risultato quieto ». Lo stesso Goethe che pure fu così incomprensivo e avaro di riconoscimenti con Hölderlin, aveva scritto la stessa cosa a Schiller, su due liriche del giovane poeta, esponendo il suo giudizio quasi con le medesime parole di Hegel: « Queste due poesie esprimono entrambe una dolce tensione che si risolve in una misura sobria ». Esattamente detto. Il gusto di Hölderlin tende costantemente all'equilibrio delle tensioni, a una « fluidità dialettica » di rapporti tonali, alle soluzioni in « pianissimo ». Egli rifugge da ogni

violenza verbale, da chiassosi o coloriti aggettivi, per attenersi alla sobria misura di una lingua semplice e spoglia, di incomparabile purezza e levità; ed ha una musica, una dolcezza senza peso di consonanti, quale la lingua tedesca non aveva forse mai conosciuto prima di Hölderlin.

Ma a proposito di musica, resterebbe ora da vedere l'affinità che il poeta può avere avuto con il coetaneo Beethoven, non perché si siano conosciuti o l'uno abbia saputo nulla dell'altro, ma per la profonda e specifica musicalità del poeta, che fa di lui uno di quegli esseri che Nietzsche avrebbe chiamato «parenti stretti della musica». Hölderlin infatti suonava con maestria parecchi strumenti, oltre ad avere una bella voce tenorile; e un altro suo compagno di studi, Philipp Joseph Rehfuss, ben noto come italianizzante appassionato e traduttore di Alfieri e di Cuoco, racconta nei suoi ricordi che nei concerti del collegio Hölderlin era primo violino. «L'ovale regolare del viso, l'espressione dolce dei suoi lineamenti, e la vita superiore che si esprimeva incontestabilmente da tutto il suo essere, mi sono sempre rimasti presenti. Lo vedo ancora, col violino in mano, chinare la testa verso di me per darmi le *entrante* ». Si sa inoltre che nel periodo del suo amore con Suzette Gontard (Diotima), nella cui casa visse due anni a Francoforte, gran parte della giornata era dedicata alla musica che facevano insieme. « Non ci volle molto tempo — scrive il poeta svevo Waiblinger — perché il tenero canto di Hölderlin, il suo flauto, il suo liuto, e le sue musiche al pianoforte infiammassero quella donna immaginativa in grado supremo ».

Ma quali musiche suonò Hölderlin? Qui sta il problema, reso oscurissimo dal silenzio assoluto che il poeta, tanto nelle sue opere, quanto nelle sue lettere ha sempre mantenuto sulla musica, fino a non nominare mai o una volta sola la parola *Musik*, né tanto meno fare riferimento a composizioni o ad autori. Problema che non mi risulta sfiorato né tanto meno risolto, pure nella sterminata fioritura di studi hölderliniani che si è avuta nel nostro secolo. Si sa tuttavia che nel lungo periodo della sua follia durato circa quarant'anni e cioè fino al 1843, in cui morì, Hölderlin continuò sempre a suonare. Bettina Brentano, l'entusiastica ammiratrice di Beethoven, andò a visitare Hölderlin nella torre sul Neckar dove era affidato al falegname

Zimmer e lo sentì suonare. Non si può dunque escludere, in modo assoluto, che fra le molte musiche suonate, specie con Diotima negli anni di Francoforte (1796-'98), quando molte opere di Beethoven e la stessa Sonata Patetica già circolavano, qualcuna di queste possa essere arrivata sul leggio o all'orecchio di Hölderlin.

Nessuna prova ci documenta invece che Beethoven abbia avuto notizia di Hölderlin o rapporti con Hegel. Peraltro una sia pure indiretta ispirazione hegeliana si può riconoscere indubbiamente in quel passo arcinoto dei « Quaderni di conversazione » dove Beethoven esprime chiara coscienza di una dialettica della forma-sonata. Parla infatti, con molto decisa persuasione, della antitesi di due opposti, del principio che implora e del principio che resiste, aggiungendo che dal loro « perenne conflitto nasce, come nella vita, l'unità vivente della forma musicale ». Ma, nonostante la incontestabile consapevolezza dialettica di Beethoven su questo punto, un qualsiasi rapporto con Hegel che del pensiero dialettico era in quei medesimi anni il più significativo vessillifero, pare sia completamente mancato, non senza forse una certa ostilità del filosofo verso il musicista.

Tutto fa ritenere che, sebbene vissuti nello stesso periodo e pervenuti negli stessi anni al culmine della loro celebrità Beethoven a Vienna, Hegel a Berlino si siano ignorati. Il grande sinfonista era già allora molto eseguito o ammirato, eppure non una parola fa Hegel sulla musica di lui; e qui il suo silenzio comincia a pesare, carico forse di elettricità negativa, poiché Hegel era bene al corrente della musica del suo tempo. Tutti sanno, anzi, che nelle sue « Lezioni di Estetica » una parte piuttosto ampia e tutt'altro che trascurabile è dedicata alla Musica. Molti musicisti sono nominati, non esclusi Mozart, Haydn e Rossini. Anche di Bach fa menzione e delle sue « Passioni » che aveva evidentemente conosciute nelle esecuzioni berlinesi. Il silenzio su Beethoven non può pertanto essere casuale, bensì voluto e intenzionato da un non improbabile dissenso di natura non solo estetica. Gli ideali musicali di Hegel si rifanno a un gusto di restaurazione classicheggiante e a quel conservatorismo che si andò sempre più accentuando in lui dopo la « Filosofia del Diritto », nel periodo berlinese. La figura ribelle

di Beethoven e il suo Dionisiaco non dovevano riuscire troppo simpatici a uno Hegel di tal fatta. Scriveva infatti nelle citate « Lezioni » e sembra quasi che polemizzi con Beethoven senza nominarlo: « La musica deve soddisfare all'esigenza dello spirito che vuole frenare i sentimenti e la loro espressione entro certi limiti e non degenerare in un tumulto orgiastico (*zum bacchantischen Toben*) e turbinoso delle passioni, per conservare la libertà di una felice effusione tanto nel trionfo della gioia che nel dolore più forte ».

E più oltre: « Tale è la musica veramente ideale, tale è la qualità della musica di un Palestrina, di un Durante, di un Lotti, di un Pergolesi, di un Gluck, di un Haydn, di un Mozart. L'anima di questi maestri conserva tutta la sua calma nelle loro composizioni. Senza dubbio, il dolore e la sofferenza vi trovano egualmente la loro espressione, ma finiscono per riassorbirvisi, senza arrivare mai ad alcun estremo ».

È vero che codeste considerazioni Hegel le fa per quella che definisce in genere « musica di accompagnamento ». Ma quando poi passa a trattare della « musica indipendente » e cioè strumentale e sinfonica, ci troviamo di fronte a una vera preclusione verso tali forme. Oltre a superficiali osservazioni come quella che sinfonie e quartetti sono scritti solo per intenditori capaci di seguire i loro artifici armonici e non per comuni ascoltatori, si leggono passi di incredibile incomprensione nei quali ci si accorge, purtroppo, che le mirabili composizioni di Beethoven e le altre della musica strumentale del tempo non avevano aperto alcuno spiraglio nell'intendimento di Hegel. Senza la minima ammissione o il più vago riconoscimento dei grandi compositori strumentali della sua epoca, si compiace invece in un attacco alquanto polemico contro la musica pura, affermando che, in essa, « sfrenato maestro resta solo l'arbitrio soggettivo, con le sue trovate, i suoi capricci, le interruzioni, gli ingegnosi lambicchi, le tensioni illusorie, le svolte sorprendenti, i salti e i lampi, le stranezze e gli effetti inediti ».

L'allusione a Beethoven non nominato ci sembra anche qui evidente: potremo sbagliarci, ma questa critica negativa di una musica strumentale incompresa riflette l'insofferenza forse provata da Hegel ascoltando proprio una sinfonia di Beethoven. Al suo orecchio che molto gustava Rossini ma che doveva essere così poco familiare con l'ascolto sinfonico, restava inter-

detto di comprendere come in quella musica, senza contenuto esteriore o operistico, fluissero e variamente si opponessero e si mediassero allo stato puro quelle medesime forze dialettiche su cui egli aveva logicamente costruito il suo sistema filosofico; mentre Beethoven di questa essenza dialettica della sua musica aveva avuto così geniale e profonda intuizione.

Il silenzio di Hegel su Beethoven corrisponde del resto al silenzio su Hölderlin che nel suo Idealismo poetico aveva avuto anche lui della dialettica una così pura e originaria concezione. Nelle « Lezioni di Estetica » il nome di Hölderlin è taciuto anche nella parte che tratta della « Poesia lirica romantica », mentre vi sono entusiasticamente lodati i *Lieder* di Goethe come « quanto di più perfetto, di più profondo, di più radioso possediamo noi altri Tedeschi ».

Come non avvertire in tali giudizi sia negativi, sia positivi, l'ufficialità di uno Hegel, giunto ormai al culmine della sua glorificazione filosofica, in quell'atmosfera di apoteosi quasi irritante in cui veniva portato alle stelle? Nulla forse può far sentire meglio la sua diversità dai coevi Hölderlin e Beethoven, quanto il gusto che prendeva alle feste che venivano iniziate ogni 27 agosto per il suo compleanno e che duravano con susseguirsi di brindisi e di pranzi da una mezzanotte all'altra. Gli studenti recitavano suoi elogi in versi, calici d'argento gli venivano presentati su cuscini di velluto, altri studenti suonavano trombe e vari strumenti; lo scultore prof. Wichmann annunciava di avere avuto l'incarico di fare il suo busto e Hegel rispondeva: « La settimana prossima, se non avrò lezione, poserò per lei ». A mezzanotte ancora brindisi che celebravano insieme lo scoccare del compleanno di Goethe, nato il 28 agosto e che veniva perciò abbinato con il suo. Hegel si sentiva vicino a Goethe anche nello zodiaco.

In effetti, egli restava dalla parte di Goethe (anche lui in fondo così poco simpatizzante con Beethoven e meno con Hölderlin); restava cioè su quel versante pure eccelso della cultura e della poesia tedesca, rispetto alle quali peraltro Hölderlin doveva scavare il profondissimo solco dalla parte che fu poi di Nietzsche, verso una nuova poesia che oggi sentiamo tanto più vicina e tanto più nostra.

La triade dei grandi nati nel 1770 fu dunque in realtà una triade di personalità non comunicanti fra loro, issate sia pure su picchi altissimi. Ed è sempre Hölderlin che sembra avere avuto profetica veggenza di questa non-comunicazione, quando al principio del suo inno « Patmos » invocava per essi la mediazione della sua « acqua innocente »:

*Drum, da gebäuft sind rings  
Die Gipfel der Zeit, und die Liebsten  
Nah wohnen, ermattend auf  
Getrenntesten Bergen,  
So gib unschuldig Wasser  
O Fittiche gib uns, treuestens Sinns  
Hinüberzugehen und wiederzukehren.*

(« Poi che ammassate in cerchio / Sono le vette del tempo e i più amati / Dimorano vicino struggendosi / Sui monti più separati, / Dona acqua innocente / Donaci ali del senso più fedele / Per varcare al di là e ritornare »).

Ma questa invocazione di Hölderlin che è insieme una costernata deplorazione, denuncia nello stesso tempo l'assenza di un elemento comune, di una simpatia, di una reciproca attrazione; denuncia un tarlo che era in fondo a quella civiltà e a quella cultura, e un'aridità in quei deserti dell'amore, cui solo la sua « acqua innocente » forse mancava.