

Hölderlin e lo stile della melancolia *Adorno, Henrich e lo specchio di Beckett*

Danilo Manca*

ABSTRACT

In this paper, I explore the conception of melancholy that emerges from Hölderlin's poem *Mnemosyne*, reflecting on the extent to which it inspired Beckett's play *Krapp's Last Tape*. First, I show that Hölderlin recasts a vision of heroic melancholy, according to which the poet inherits from the tragic hero the inability to end mourning. Therefore, I highlight the difference between this conception of melancholy and that which Beckett rooted in black humour and his dianoetic conception of laughter. Furthermore, in the first section of the article, focusing on Dieter Henrich's *Sein oder Nichts*, I ask why, in contrast to thinkers such as Heidegger, who finds in Hölderlin a philosophy of being, Beckett recognizes in that poet the will to explore nothingness. Instead, in the second section, following Adorno and Benjamin, I insist on the close relationship between melancholy and language, linking Hölderlin's paratactic style to Beckett's protocol (empty of the meaning) sentences. This allows me to compare the underlying dialectics of the two thinkers and to differentiate the role they attribute to nature in modern art.

KEYWORDS

Hölderlin, Beckett, melancholy, Henrich, Adorno

Nel Novecento Hölderlin non è stato solo ampiamente interpretato. Lo si è anche, e soprattutto, trasformato in un modello per il pensiero, in particolar modo per quel pensiero che ritiene di aver imparato che la spasmodica ricerca di trasparenza e sistematicità non è necessariamente un valore. Tra le diverse prospettive da cui è possibile indagare la ricezione di Hölderlin nel Novecento, in questo articolo mi soffermerò su una delle meno solcate: quella che nasce dalla scoperta di quanto nell'opera di Samuel Beckett siano nascosti riferimenti a Hölderlin. Non è tuttavia mia intenzione dedicarmi a un'accurata ricostruzione filologica della presenza di Hölderlin nelle opere e nelle riflessioni di Beckett. Vorrei piuttosto discutere i risvolti estetologici e metafilosofici di una tale scoperta. Mi soffermerò in altre parole sul modo in cui l'incontro fra questi due "artisti della parola" permetta di vedere sotto nuova luce la sfida che entrambi, auto-

* Università di Pisa, danilo.manca@unipi.it

nomamente, hanno lanciato alla filosofia propriamente detta, convinti del fatto che i contenuti filosofici necessitano di essere esposti in uno stile poetico e/o drammaturgico particolare, capace di rendere conto della dialettica irrisolta del reale.

L'attenzione per questa linea interpretativa che nasce dall'incontro di Beckett con Hölderlin è stata di recente ridestata da una delle ultime fatiche di Dieter Henrich: *Sein oder Nichts. Erkundungen um Samuel Beckett und Hölderlin* (Verlag C.H. Beck, München 2016). Dico "ridestata" perché il legame fra Hölderlin e Beckett in passato era già stato colto, per esempio da Adorno nel famoso saggio su Hölderlin, *Paratassi*, dove un breve paragone con Beckett chiama in causa un altro suo studio decisivo: *Tentativo di capire il Finale di partita*. Vorrei provare a far conflagrare le prospettive di Henrich e Adorno. Partendo da Henrich, nel primo paragrafo sosterrò che l'insinuarsi di quel riferimento al nulla nell'opera di Hölderlin che ha ispirato Beckett debba essere interpretato come la presenza di una specifica disposizione melancolica del poeta. Rivolgendomi ad Adorno, nella seconda parte mostrerò come tale disposizione si rispecchi nella forma stilistica degli ultimi inni di Hölderlin e ne analizzerò le analogie con il modo in cui Beckett opera sul linguaggio¹.

1. *La melancolia eroica della memoria poetica*

È in primo luogo un'immagine rubata da Beckett a Hölderlin a innescare la riflessione di Henrich in *Sein oder Nichts*. Al termine della prima strofa della terza stesura di *Mnemosyne*, al seguito di un gruppo di versi che sono stati letti come una rappresentazione apocalittica di matrice stoica del caos degli elementi che prelude alla dissoluzione del mondo in un rogo purificatore², il poeta scrive:

Va nell'assoluto un desiderio. Molto però è
Da serbare. E necessaria la fedeltà.
Avanti però e indietro non
Vogliamo vedere. Lasciarci cullare
Sul mare nel dondolio della barca³.

¹ Ci tengo a ringraziare i due revisori anonimi per i loro utili commenti, Marta Vero per i suoi preziosi consigli e per avermi stimolato negli anni, con i nostri dialoghi e con i suoi scritti, a cimentarmi con il pensiero e i versi di Hölderlin, e Luca Crescenzi per avermi incanalato anni fa nella strada senza via d'uscita dello studio della melancolia come disposizione d'animo che plasma in forme diverse l'attività poetica.

² Cfr. il commento all'Inno di J. Schmidt nell'edizione a sua cura di F. Hölderlin, *Sämtliche Werke und Briefe*, 1992 (di seguito SW), in particolare vol. I, p. 1041. Cfr. anche J. Schmidt (1970).

³ Cfr. "Uns Ungebundene gehet eine Sehnsucht. Vieles aber ist/ Zu behalten. Und Noth die Treue./ Vorwärts aber und/ rückwärts wollen wir/ Nicht sehn. Uns wiegen las-

Crescenzi⁴ identifica la nozione di *Ungebundene*, letteralmente ciò che non ha vincoli, con il caos o il nulla. Reitani⁵ associa questa nozione, di grande importanza in tutto *Il Quaderno in folio di Homberg*, a quella di aorgico sviluppata nel *Fondamento dell'Empedocle*. Nei versi citati Hölderlin insinuerebbe che al nulla ci avvicina un desiderio nostalgico di ricongiungimento con una dimensione originaria e ancora informe delle cose, ma al contempo riconoscerebbe che molto rimane da serbare. Paragona questa importante funzione vitale della memoria, che contrasta il nostro istinto di morte, al lasciarsi cullare come una barca nel mare.

Un'immagine simile ricorre ne *L'ultimo nastro di Krapp*, pièce del 1958 in cui Beckett mette in scena la memoria di un uomo che è alla fine della sua vita. Krapp aziona ripetutamente un registratore in cui è incisa la sua voce di molti anni prima. Sente più volte, andando avanti e indietro col nastro, lo stesso ricordo:

[...] la parte alta del lago con la barca, fatto il bagno sulla riva, spinto la barca al largo e via alla deriva. Lei era distesa sul fondo con le mani sotto la testa e gli occhi chiusi. [...] Le ho chiesto di guardarmi e dopo pochi istanti... (*pausa*)... dopo pochi istanti lo ha fatto, ma gli occhi erano due fessure per via del sole. Mi sono curvato su di lei per farle ombra e allora si sono aperti. (*Pausa. A voce più bassa*) M'hanno fatto entrare. (*Pausa*). Andavamo alla deriva in mezzo alle canne e ci siamo arenati. Come si piegavano, sospirando, davanti alla prua! (*Pausa*). Mi sono disteso su di lei, la faccia sul suo petto, la mano su di lei. Stavamo là, sdraiati, senza muovere. Ma sotto di noi tutto si muoveva e ci muoveva, dolcemente, su e giù, da un lato all'altro⁶.

Prima di Henrich, il riferimento a Hölderlin annidato in questa immagine ricorrente ne *L'ultimo nastro di Krapp* era già stato evidenziato da André Bernold, studioso di filosofia e letteratura laureatosi su Artaud con Derrida, nonché interlocutore di Deleuze e Cioran. Negli ultimi dieci anni di vita di Beckett, Bernold gli si

sen, wie/ Auf schwankem Kahne der See", trad. it. con originale a fronte in Hölderlin (2010³), p. 1109.

⁴ Cfr. la nota di commento alla sua traduzione di *Mnemosyne* in Hölderlin (2001), p. 449, n. 67.

⁵ Cfr. il suo commento ai vv. 73-74 della lirica *L'Unico (Der Einzige)* in Hölderlin (2010³), p. 1792.

⁶ Beckett (1994), p. 188. Come ha notato Henrich (2016), pp. 39-40, vi è un illustre antecedente di questa immagine, di cui è attestata la conoscenza sia di Hölderlin che di Beckett: la quinta delle *Rêveries du promeneur solitaire*, in cui il protagonista racconta della sua esperienza presso l'isola di Saint-Pierre in mezzo al lago di Bienne: "Mentre gli altri erano ancora a tavola io sgusciavo via e saltavo su una barca che conducevo in mezzo al lago quando l'acqua era calda; e là, steso tutto lungo nella barca con gli occhi volti al cielo, mi lasciai andare lentamente in balia delle onde, talvolta per più ore, immerso in mille fantasiche confuse ma deliziose che non avevano nessun oggetto determinato e costante, eppure mi riuscivano infinitamente più gradite di tutto quel che di più dolce può trovarsi in quelli che si chiamano i piaceri della vita" (Rousseau 2018, p. 260).

avvicina molto. Nel libro che dedica alla loro amicizia⁷, Bernold ricorda come il 13 aprile 1983, in occasione del suo ventisettesimo compleanno, Beckett gli inviò per posta la prima strofa della terza stesura di *Mnemosyne*. Nel novembre dello stesso anno riceve una copia di *Disjecta*, una miscellanea di testi critici con un frammento drammatico, cui Beckett non dava grande importanza, ma che in realtà contiene importanti indicazioni per comprendere il suo (spesso latente) pensiero filosofico. In un estratto della prima novella scritta da Beckett e rimasta incompiuta, *A Dream of Fair to Middling Women* (1932), Bernold riconosce il riferimento alla prima strofa di *Mnemosyne*:

A disfaction, a désuni, an Ungebund, a flottement, a tremblement, a tremor, a tremolo, a disaggregation, a disintegrating, an efflorescence, a breaking down and multiplication of tissue, the corrosive ground-swell of art. It is the Pauline *cupio dissolvi*. It is Horace's *solvitur acris hiems*. It might even be at a pinch poor Hölderlin's *alles hineingeht Schlangen gleich. Schlangen gleich!*⁸.

Il “corrosivo terreno insorgente dell’arte” è quello in cui tutto s’interna, come un serpente (è il terzo verso di *Mnemosyne*, che Beckett cita in originale ripetendo le due parole finali), persino quel desiderio di disfacimento, di sfociare nel nulla, che accompagna l’uomo. È lo stesso sentimento esistenziale che guida Krapp nel suo tentativo di serbare se stesso, affidandosi alla memoria per arrestare il proprio ineluttabile perire:

Spiritualmente un anno di profondo squallore e indigenza fino a quella memorabile notte di marzo, in fondo al molo, nel vento che urlava, non la scorderò mai, quando all’improvviso tutto mi è stato chiaro. La visione, finalmente. Questo, direi, devo soprattutto registrare stasera, in previsione del giorno in cui la mia opera sarà (*esita*) ... spenta e io non avrò forse più alcun ricordo, buono o cattivo, del miracolo che ... (*esita*) ... del fuoco che l’ha accesa. Ciò che ho visto di colpo quella sera, dunque è questo: che la convinzione su cui m’ero basato per tutta la vita, vale a dire... (*Krapp stacca con impazienza, fa correre il nastro in avanti, rimette in moto*) [...] mi è apparso chiaro che l’oscurità che ho sempre lottato per tener lontana è in realtà la mia più... (*Krapp impreca, stacca, fa correre il nastro in avanti, rimette in moto*) legame indistruttibile, fino alla mia dissoluzione, di notte e tempesta con la luce della comprensione e il fuoco⁹.

⁷ Bernold (1992), in particolare pp. 29-31.

⁸ Il testo è evidentemente di difficile traduzione. Consapevole di trasgredire il caratteristico plurilinguismo di Beckett, ne tento una integrale emendando quella contenuta in Beckett, *Sogno di donne attraenti o mediamente attraenti*, in Beckett (1991), pp. 64-65: “Un disfacimento, un disunito, un senza vincoli, una fluttuazione, un tremolio, un tremore, un tremolo, un disaggregarsi, un disintegrarsi, una efflorescenza, un crollo e un moltiplicarsi dell’ordito, il corrosivo terreno insorgente dell’arte. È il desiderio di dissoluzione paolino. È il *si scioglie aspro l’inverno* di Orazio. Potrebbe anche essere al limite il *tutto rientri, simile a serpenti. Simile a serpenti!*”.

⁹ Beckett (1994), p. 187.

Questo passo, che precede l'immagine sulla barca, sembra una messa in scena della prima strofa di *Mnemosyne*, è – come suggerisce Bernold – una drammatizzazione “di un'incurabile memoria, ma separata da se stessa dalla propria voce”¹⁰. Il “vecchio sfatto [*wearish old man*]”¹¹ Krapp non parla, ascolta in silenzio la sua memoria.

Facendo leva sul ricordo di un altro amico di Beckett, Gottfried Büttner, psicologo praticante la cui amicizia ventennale con Beckett lo indusse a proporre un'interessante interpretazione di *Watt* (altro romanzo in cui Beckett cita dei passi di Hölderlin¹²), Henrich interpreta la ripresa beckettiana di temi hölderliniani come una valorizzazione del Nulla quale alternativa esistenziale all'Essere. In occasione della messa in scena de *L'ultimo nastro di Krapp* allo Schiller Theater a Berlino nel settembre 1969, Gottfried Büttner ricorda che Beckett recitò per lui dei versi dell'opera di Hölderlin. Pur non riuscendo a identificarli, Büttner non ha dubbi sulle parole che Beckett continuava a pronunciare quando era arrivato alla fine della sua citazione: “E quindi – il nulla [*Und dann – das Nichts*]”¹³.

È il tassello definitivo che illumina Henrich: con i suoi inni Hölderlin è arrivato a sviluppare con grande “intensità poetico-visionaria” il motivo di una “svolta nel tempo”, che può essere inteso in modi molto diversi. Stefan George vi ha visto ad esempio l'invito al “rinnovamento di una forma di vita di tipo alto”, Heidegger “l'apertura verso una nuova esperienza fondamentale di ciò che significa essere”, Theunissen “l'attesa di Dio che appare nel *Kairos*”. Prestare attenzione al modo in cui Beckett si lascia ispirare dai versi di Hölderlin comporta di certo un “guadagno” perché, lontano da queste interpretazioni, Beckett mette in campo una percezione molto diversa del poeta Hölderlin, che si distingue non per il suo carattere di araldo, veggente, esploratore della vita a venire, ma per la sua capacità di penetrare nell'interno del divenire, di guardare il mondo nel suo processo di disfacimento¹⁴. Secondo Henrich, nei testi da cui si è lasciato ispirare, Beckett doveva trovare rappresentato il “processo di scivolamento verso un precipizio, che nel suo caso era entrato nel significato dell'e-

¹⁰ Bernold (1992), p. 32.

¹¹ Beckett (1994), p. 181.

¹² Cfr. Beckett (1994^b), p. 248, in cui sono rimaneggiati gli ultimi versi del canto sul destino intonato da Iperione, che suonano: *Wie Wasser von Klippe/ Zu Klippe geworfen,/ Jahr lang ins Ungewisse hinab* (Come acqua di roccia/ In roccia gettata/ Per anni giù nell'incerto; Hölderlin 2019, p. 181). Beckett rielabora così (in tedesco nel testo): *...von Klippe zu Klippe geworfen/ Endlos ins... hinab* (Di roccia in roccia gettata/ Senza fine verso... giù). Cfr. anche Büttner (1981).

¹³ G. Büttner (1997), p. 371. Il testo è citato in Henrich (2016), p. 45.

¹⁴ Henrich (2016), p. 289.

spressione ‘Il nulla’¹⁵. Beckett non ha trascurato il fatto che il linguaggio di Hölderlin rechi ancora in sé “le eccitazioni della soggettività”, che vuole condurre sino al punto di farla “quasi scomparire”, ma ha anche compreso che nessun movimento finisce per Hölderlin “nella distanza contemplativa in virtù della quale il nulla è oggetto di una lucida intellesione [*Einsicht*]”¹⁶. Si sarebbe appropriato allora di quei versi, recitandoli come “testimoni di ciò che per lui è il vero, che è nascosto ai più”. Questo suggerisce per Henrich che sotto la guida della parola ‘Essere’ si era messo in moto un pensiero in cui si è aperto lo spazio per “un accadere [*Geschehen*], che Beckett ha inteso come Nulla”¹⁷.

La tesi di Henrich è importante perché attribuisce a Beckett un impegno metafisico di cui le sue opere di certo ci rendono conto. Ad esempio proprio negli appunti di regia per la messa in scena a Berlino de *L'ultimo nastro di Krapp*, Beckett individua il suo riferimento filosofico nella dottrina manichea del mondo ed elenca i ventisette punti del testo in cui si sottolinea il contrasto fra luce ed ombra e i diciotto in cui vi è un’esplicita integrazione dei due principi sostanziali¹⁸. Tuttavia, a mio avviso ha molte più ragioni a suo favore Adorno quando in *Tentativo di capire il Finale di partita* osserva che i temi esistenzialisti nell’opera di Beckett sono resi oggetto di una parodia: “Quando Beckett adopera la filosofia, la deprava a rifiuto culturale”¹⁹; il pensiero diventa per lui “sia mezzo per stabilire un significato dell’immagine non direttamente concretizzabile, sia espressione della sua assenza”²⁰, “è la parodia della filosofia vomitata fuori dai suoi dialoghi, e del pari la parodia delle forme”²¹. Questo significa che il senso metafisico latentemente in gioco nelle opere di Beckett non va preso sul serio, perché è destinato a esplodere. Più interessante e proficuo è invece guardare all’atteggiamento nei confronti della vita che quell’opera ambisce a innescare. Stessa cosa si potrebbe sostenere della ripresa beckettiana di Hölderlin. Più che una valorizzazione del Nulla che si insinua nelle maglie dell’Essere, penso che di Hölderlin a Beckett interessasse la disposizione melanconica che in un inno come *Mnemosyne* è attribuita al poeta.

In un appunto a margine della sua copia della *History of German Literature* di Robertson, evidenziando che Hölderlin non era

¹⁵ *Ivi*, p. 298.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ Cfr. le informazioni sulla pièce in Beckett (1994), p. 827.

¹⁹ T. W. Adorno (2012), pp. 221-296 (versione epub), qui: p. 222.

²⁰ *Ivi*, p. 223.

²¹ *Ivi*, p. 226.

un “romantico come Richter, ma la combinazione dello Sturm und Drang e dell’ellenismo”, Beckett osserva come la sua opera fosse imbevuta della “melancolia del tardo diciannovesimo secolo”²². Un’affermazione strana se si tiene a mente, come riconosce Beckett nello stesso appunto, che Hölderlin fu affetto da malattia mentale a partire dal 1802 sino alla sua morte avvenuta nel 1843. Ma non è un’affermazione incomprensibile. Individua in Hölderlin un modello per quel tono melancolico che caratterizzerà la produzione poetica e filosofica di fine Ottocento.

Ma che tipo di melancolia è quella di Hölderlin? La domanda è cruciale perché Beckett tende a prediligere una certa versione della melancolia gioviale, la combinazione fra l’umore saturnino e una forma di amara allegrezza che, nella definizione di *Watt*, sfocia in un riso dianoetico, un riso capace di ridere dell’infelicità umana e quindi di curare chi ne è catturato dalla malattia per la morte, dal pensiero del nulla incombente²³. Non sembra questo il caso di Hölderlin. Interpretando l’ultima strofa della terza stesura di *Mnemosyne*, Haverkamp²⁴ ha identificato, con ottime ragioni, quella di Hölderlin con una sorta di melancolia eroica trasfigurata nella memoria del poeta.

Accanto al fico, che nell’*Iliade* è più volte collocato nel campo di battaglia, il poeta scrive che anche il suo Achille è morto e con lui è morto Aiace e “sul Citerone giaceva/ Eleutere, la città di Mnemosine”. Conclude quindi che i celesti si indignano quando uno, pur dovendo risparmiarsi l’anima, non riesce a dominarsi, “a lui/ simile manca il lutto (*dem/ Gleich fehlt die Trauer*)”²⁵.

Nel suo melancolico lamentarsi il poeta si macchia di una *hybris* affine a quella dell’eroe iroso, che mancando di dominarsi desta lo sdegno degli dèi. Come nel teatro greco l’eroe non riesce a trattenersi dal rendere noto il suo dolore e dal rimproverare gli dèi prima di accettare il silenzio della morte, così il poeta lirico moderno non si trattiene dal cantare il venir meno della propria memoria e con essa il perire della propria soggettività.

Nell’ultima strofa di *Mnemosyne* è descritto un tragico scivolamento verso il nulla: dalla morte gloriosa di Achille si passa all’ignobile suicidio di Aiace, sino alla morte della stessa memoria. Il lamento dell’eroe che il poeta evoca è espressione di un sacrilego desiderio di morte, ma anche l’ostacolo all’effettiva morte dell’eroe

²² Si tratta di un manoscritto conservato presso il Trinity College Dublin con la classificazione MS 10971/I, 31v, citato in Van Hulle – Nixon (2013), p. 91.

²³ Per un’analisi più approfondita della nozione di riso dianoetico, e dei fenomeni affettivi che chiama in causa, mi permetto di rimandare al mio *Manca* (2017), pp. 49-59.

²⁴ Haverkamp (1985), pp. 238-253; qui: p. 251.

²⁵ F. Hölderlin (2010³), cit., p. 1111.

e con esso della memoria di cui si fa carico il poeta. Rimandando a Paul De Man, Haverkamp spiega che gli eroi greci lamentandosi devono morire, ma il lamento del poeta impedisce loro di giungere definitivamente alla morte²⁶. Nel farsi voce del processo di disfacimento della vita, il poeta impedisce che tale processo giunga a compimento. Benjamin ci ha insegnato che, nella modernità, quella “sofferenza senza parole”²⁷ che induce al silenzio l’eroe delle tragedie greche, e consente alla sua nobiltà d’animo di ergersi al di sopra del destino infausto comminatogli dagli dèi, si trasforma in un lamento cronico davanti al proprio soccombere. Il perdurare dell’allegorizzazione del lutto è la cifra dello stile melancolico nell’arte moderna²⁸.

Nel caso del poetare di Hölderlin l’eroismo della melancolia non deve essere riscontrato nell’identificazione con il “viandante iroso” che incarna il lascito dell’eroe greco. L’Achille che vive nel poeta (ossia il suo campo di battaglia interiore) è infatti morto. L’eroismo della melancolia risiede nel perdurare di un lamento impossibile nell’epoca in cui anche l’abilità mnemonica dell’io lirico è in disfacimento. Beckett mette in scena questa condizione: i protagonisti di *Finale di partita* non riescono a smettere di giocare la partita a scacchi da cui vorrebbero sottrarsi, il vecchio Krapp è quasi ridotto al silenzio, ma non smette di riavvolgere il nastro. Eppure Krapp (alla stregua del Clov di *Finale di partita*) si presenta come un clown, che con i calzoni corti e il naso paonazzo cade sulla buccia delle banane che continua a mangiare, quasi fosse una scimmia in gabbia. Questo accade perché in Beckett l’ostinata dialettica fra desiderio di lasciarsi morire e istinto a rimandare il disfacimento diventa, al contrario della serietà lirica di Hölderlin (in cui si potrebbe forse riscontrare un’anticipazione della sua follia), uno strumento parodistico attraverso cui si mira a destare nello spettatore quel riso dianoetico capace di indurlo emotivamente a comprendere che l’infelicità di cui soffre in quanto uomo non è in realtà un problema da affrontare quanto piuttosto da dissolvere.

²⁶ Cfr. Haverkamp (1985), p. 240, che rimanda a De Man (1966), pp. 1141-1155, in particolare p. 1154. Sulla morte della memoria come rischio estremo dell’arte moderna cfr. Beißner (1961), pp. 211-246.

²⁷ W. Benjamin (2018), p. 163.

²⁸ Per un’analisi estesa della concezione della melancolia di Benjamin, in connessione con le sue tesi sul tragico e in confronto con la messa in scena allegorica della melancolia in *Finale di partita* di Beckett mi permetto nuovamente di rimandare a un altro mio scritto: Manca (2018), pp. 159-226.

2. La dialettica irrisolta dello stile paratattico

La disposizione melanconica del poeta si rispecchia nel suo stile, perché in Hölderlin (come in Beckett) il contenuto filosofico di un'opera d'arte è tutt'uno con la forma che lo esprime. Sulla scia di questa convinzione, in *Paratassi* Adorno non fa riferimento al tema della melanconia ma, ricostruendo il modo in cui Hölderlin usa il linguaggio nella sua produzione lirica più tarda, rende conto di come la dialettica irrisolta, senza conciliazione, che sovrintende al senso di disfacimento delle cose e all'insinuarsi della morte nella vita, possa essere tradotta in uno stile.

Adorno polemizza con il metodo ermeneutico di Heidegger, che, a suo avviso, non prendendo sul serio i contenuti posti nella poesia di Hölderlin, "infiltra filosofia dall'esterno"²⁹. Sostiene che, se non ci si richiamasse vagamente alla forma ma si considerasse il suo effettivo apporto in quanto "contenuto sedimentato", si scoprirebbe che in Hölderlin "il linguaggio annuncia isolamento, lo scindersi di soggetto e oggetto allo sguardo attonito"³⁰. Al linguaggio poetico Hölderlin affida dunque il compito di generare straniamento nella dimensione familiare della vita: "Davanti all'ovvio i versi di Hölderlin si stropicciano per così dire gli occhi come fosse una prima volta; l'esposizione rende ignoto il noto e della sua notorietà fa una parvenza"³¹. Questa è una caratteristica fondamentale della disposizione melanconica: colorare il mondo della vita di un senso perturbante ed enigmatico che ci fa sentire alienati a casa nostra. E se il linguaggio è per eccellenza l'orizzonte che abitiamo, allora sarà ciò che più subirà la trasformazione.

In virtù del suo "elemento significativo", la lingua è "incatenata alla forma di giudizio e proposizione, e quindi alla funzione sintetica del concetto"³². Lavorando sulla musicalità del verso, Hölderlin mirerebbe, secondo Adorno, a una sintesi senza concetto, un linguaggio che si rivolta contro se stesso, che si disfa, servendosi delle stesse possibilità formali che gli offre la sua grammatica: "La tradizionale logica della sintesi viene da Hölderlin solo dolcemente sospesa"³³.

²⁹ Adorno (2012), pp. 381-458, qui: p. 415.

³⁰ *Ivi*, p. 416.

³¹ *Ivi*, p. 417.

³² *Ivi*, p. 419.

³³ *Ibidem*. Come sottolinea Bozzetti (2004), pp. 157-158, la polemica con la lettura sacralizzante e reazionaria di Hölderlin proposta da Heidegger è solo l'espedito del saggio di Adorno, ma l'obiettivo primario è insistere sulla forma linguistica della dialettica: non a caso al termine del saggio la poetica di Hölderlin è confrontata con la proposta filosofica di Hegel, "la cui logica sarebbe proprio un atto di 'protesta' contro la sovversione tragico-sintattica da Hölderlin perpetrata".

Anche se “venerò Rousseau”, come poeta Hölderlin “non seguì più il *contrat social*”, non si conformò in altre parole alle convenzioni linguistiche. In prima istanza, per perseguire i suoi scopi, si rivolse, “nello spirito della dialettica, sintatticamente contro la sintassi, con un mezzo artistico venerabilmente tradizionale, l’inversione del periodo”³⁴. A ciò seguì l’uso esteso della paratassi, che ad Adorno appare la cifra caratterizzante della sua produzione innica più tarda: “La ribellione paratattica contro la sintesi ha il suo limite nella funzione sintetica della lingua in generale. Si mira a una sintesi di altro tipo, alla sua autoriflessione di critica linguistica, mentre tuttavia il linguaggio mantiene la sintesi”³⁵. Lo stile paratattico consente, da un lato, di tenere insieme i versi e i contenuti espressi, quindi di non spezzare l’unità del linguaggio, che significherebbe “commettere la stessa violenza che l’unità esercita”³⁶. Ma, d’altro canto, la paratassi consente, nella configurazione unitaria del senso, di far “brillare il molteplice che è in essa – ciò è possibile egualmente nel linguaggio sintetico tradizionale – ma l’unità stessa denuncia di sapersi non conclusiva”³⁷. L’unità che crea la paratassi è diversa da quella gerarchica della sintassi ipotattica. Hölderlin trasforma il linguaggio “in una serialità i cui elementi si allacciano in maniera diversa che nel giudizio”³⁸. È così che nei suoi versi Hölderlin fa ergere la musicalità al di sopra del senso. È un primato questo che permette a Hölderlin di ispirare le traiettorie dell’arte modernista, inaugurando ad esempio “quel processo che sbocca nelle insensate frasi protocollari di Beckett”³⁹.

Accanto a flussi di coscienza che si interrompono, frammentano, disfano, come quelli de *L’ultimo nastro di Krapp*, Beckett propone dialoghi serrati le cui frasi consistono spesso in una sola parola, come in *Finale di partita*:

“Hamm: E l’orizzonte? Niente all’orizzonte? Le onde, come sono le onde?
 Clov (*abbassando il cannocchiale, voltandosi verso Hamm, esasperato*): Ma cosa vuoi che ci sia all’orizzonte?
 Pausa.
 Hamm: Le onde, come sono le onde?
 Clov: Le onde? (*Punta il cannocchiale*) Piombo
 Hamm: E il sole?
 Clov (*guardando*) Nulla.
 Hamm: Eppure dovrebbe essere sulla via del tramonto. Cerca bene.
 Clov (*dopo aver cercato*): Un accidenti”.

³⁴ Adorno (2012), p. 427.

³⁵ *Ibidem*.

³⁶ *Ivi*, p. 428.

³⁷ *Ibidem*.

³⁸ *Ivi*, p. 420.

³⁹ *Ivi*, p. 431.

Hamm: Ma allora è già notte?
Clov (*sempre guardando*): No.
Hamm: Allora com'è?
Clov: È grigio. (*Abbassando il cannocchiale e voltandosi verso Hamm, più forte*)
Grigio! (*Pausa. Ancora più forte*) Grigio!⁴⁰

In *Finale di partita*, secondo Adorno, “i dati costitutivi del dramma compaiono dopo morti: esposizione, intreccio, azione, peripezia e catastrofe, divenuti ormai elementi scomposti, fanno ritorno in una necroscopia drammaturgica”⁴¹. Il linguaggio esalta questo processo: “Il dramma si ammutolisce in gesto, si irrigidisce nel bel mezzo dei dialoghi”⁴². Beckett recupera l’antica forma tragica della sticomitia grazie a “dialoghi a mossa e contromossa, monosillabici”, ma mentre originalmente questa era la tecnica per generare un climax, “qui gli interlocutori si allentano”: “Asmatici da ammutolire, non riescono più a realizzare la sintesi di periodi linguistici e balbettano frasi protocollari, chissà se analoghe a quelle dei positivisti o degli espressionisti”⁴³.

Adorno intuisce che il confronto con il linguaggio di Beckett “consente di capire oggi Hölderlin in maniera incomparabilmente più ampia che mai prima”⁴⁴. I due autori diventano emblemi ai suoi occhi di una dialettica irrisolta che, come gli ha insegnato Benjamin, non è solo puro fluire ma contempla fasi di arresto in cui si riprende, fissa le tensioni in gioco, disfa quanto ha guadagnato e ricomincia in una sorta di interminabile coazione a ripetere. Tuttavia, capire Hölderlin lasciando che si rispecchi in Beckett significa anche saperne cogliere la peculiarità che lo differenzia da quest’ultimo come stella in una costellazione comune. Questo è il punto cui vorrei dedicare la parte conclusiva di questo articolo.

Nel famoso scritto giovanile *Due poesie di Hölderlin*, Benjamin anticipa la riflessione di Adorno sullo stile paratattico e sull’uso dell’inversione logica dei periodi, ma soprattutto, soffermandosi sulle trasformazioni che subisce uno stesso componimento in due sue differenti stesure, riflette sul modo di disporsi del poeta nei confronti della vita, cogliendo la caratteristica fondamentale di quella che abbiamo definito la melancolia eroica di Hölderlin. Il riferimento è al componimento inizialmente intitolato *Dichtermuth* (*Il coraggio dei poeti*) e poi *Blödigkeit* (in italiano tradotto a volte con *Ritrosia*, per esempio da Crescenzi nell’edizione BUR delle *Poesie* e De Angelis nel saggio di Adorno, o con *Timidezza* da Reitani e da Anna Marietti

⁴⁰ Beckett (1994), p. 103.

⁴¹ Adorno (2012), p. 260.

⁴² *Ivi*, p. 235.

⁴³ *Ivi*, p. 261.

⁴⁴ Adorno (2012), p. 431.

Solmi nel saggio di Benjamin). In *Dichtermuth* il poeta esorta se stesso così: “va’ pure inerme lungo la vita e non temere nulla! (*So wandle nur webrlos/ fort durch’s Leben und fürchte nicht!*)”⁴⁵. Nonostante già qui si alluda a un atteggiamento di abbandono e non di contrasto alla vita, la descrizione sembra chiamare in causa la tracotanza dell’eroe greco che corre temerariamente incontro al proprio destino infuosto. Invece, nella stesura successiva, i toni più smussati permettono a Hölderlin di affinare il discorso e far emergere più chiaramente l’eroismo ribaltato della disposizione melanconica: “Per questo, mio Genio! a piedi nudi/ entra nella vita e non preoccuparti! (*D’rum, mein Genius! tritt nur/ baar in’s Leben, und Sorge nicht!*)”⁴⁶. Commenta a riguardo Benjamin: “Sbattuto al centro della vita, non gli resta altro che l’esistenza immota, la completa passività, che è l’essenza del coraggioso”⁴⁷. Per Adorno quest’atteggiamento di passività nei confronti della vita spiega il senso delle scelte linguistiche e stilistiche di Hölderlin: il lasciarsi cullare come barca che oscilla sul mare di *Mnemosyne* altro non è che espressione del proposito di “sottrarsi alla sintesi”, è un “affidarsi alla pura passività per adempiere completamente il presente”⁴⁸. Stilisticamente questo si traduce nell’abbondare della paratassi e nell’uso dell’inversione logica dei periodi per mettere in forma linguistica una dialettica che, basandosi sull’identità del non identico, si sa come irrisolta.

Se l’analisi si concludesse qui il nesso con Beckett sarebbe palese. Imparare a fallire, abbandonandosi alla vita e quindi al suo ultimo atto che è la morte corrisponde, per dirla ancora con Benjamin, al poetato, al contenuto di verità di tutta l’opera di Beckett. Il lavoro ch’egli fa *su* e *con* il linguaggio è votato a questo scopo. Nella *Lettera tedesca del 1937* Beckett paragona la sua lingua a un velo “che occorre strappare per pervenire alle cose (o al Nulla) celate oltre di esso”⁴⁹. Grammatica e stile gli appaiono qualcosa di inattuale: “maschere”. Non potendo, tuttavia, “eliminare d’un sol colpo il linguaggio”, Beckett ritiene che si dovrebbe almeno “non tralasciare nulla che possa contribuire a farlo cadere in discredito. Farvi un foro dopo l’altro finché incominci a filtrare ciò che si cela oltre di esso, si tratta di qualcosa o di nulla”. Per Beckett uno scrittore non può immaginare nella sua epoca “una meta più alta”⁵⁰.

⁴⁵ Hölderlin (2010³), pp. 796-797. Benjamin si riferisce a questa come prima stesura, ma in realtà ve ne è una precedente in cui cambia solo il verbo finale: “*sorgen*” anziché il successivo “*fürchten*”: “non preoccuparsi” anziché “non temere nulla”. “*Sorgen*” è preferito nuovamente nella stesura che reca il titolo *Blödigkeit*.

⁴⁶ *Ivi*, pp. 294-295; trad. mod.

⁴⁷ Benjamin (2008), p. 236.

⁴⁸ Adorno (2012), p. 438.

⁴⁹ Beckett (1991), p. 68.

⁵⁰ *Ivi*, p. 69.

Coinciderebbe questa con quella che per Adorno è la componente romantica dell'atteggiamento poetico di Hölderlin: "Romantica è l'azione hölderliniana di far parlare il linguaggio stesso, romantico il suo obiettivismo. [...] La lingua di Hölderlin [...] è un ideale, l'ideale della lingua rivelata"⁵¹. Il paragone con Beckett evidenzia quanto sia asintotico questo ideale che produce piuttosto ermetismo.

L'incipit di una precedente stesura di *Mnemosyne* intitolata *Die Nymphe (La ninfa)* recita: "Un segno siamo noi, senza spiegazione/ Siamo senza dolore e quasi abbiamo/ Perso la lingua in terra straniera"⁵². Come rileva Crescenzi, "la lirica di Hölderlin appare profondamente segnata dallo sforzo di dire e di significare l'indicibile", di sondare con lo strumento della parola i vasti territori che si estendono oltre i confini del linguaggio, di 'afferrare' nella difficile dinamica dei versi ciò che è precluso all'ordine lineare del discorso"⁵³. Tentare di capire *Finale di partita* significa per Adorno "né più né meno comprenderne l'incomprensibilità, ricostruirne concretamente il nesso significante, che consiste nel rendersi conto che esso non ne ha"⁵⁴.

Il punto è che per Benjamin (e Adorno lo segue) la disposizione poetica di Hölderlin non si esaurisce qui: ha un'altra componente che la rende profondamente antinomica. Accanto al suo romanticismo (che per Beckett sarebbe piuttosto un modo di rielaborare lo *Sturm und Drang*), c'è "la dipendenza dell'impresa hölderliniana dalla cultura greca"⁵⁵ (dall'ellenismo, appuntava Beckett), e quindi dalla volontà della sua lingua di diventare natura. Se Hölderlin non cercasse di far brillare il molteplice in unità dialettica (certo non risolta, ma comunque unità), non ci sarebbe per Adorno altro che "natura disparata [*diffuse Natur*]; il riflesso di ciò che fu unità assoluta", invece così si delinea "quello che per la prima volta la cultura sarebbe: natura recepita [*empfangene Natur*]"⁵⁶. In altre parole, Hölderlin si sforza di rendere il suo stile poetico mezzo perché nella coscienza della non identità venga riscattata la natura oppressa, relegata a un principio armonico originario e invece profondamente intrisa di conflittualità.

Al termine del suo saggio, chiedendosi se la vita spirituale cui

⁵¹ Adorno (2012), p. 431.

⁵² Hölderlin, *La ninfa*, in Hölderlin (2010³), p. 1107.

⁵³ Crescenzi, *Introduzione a Hölderlin* (2001), p. 5. Sul termine "indicibile" Crescenzi rimanda alla chiusa prosastica alla poesia *I querci (Die Eichbäume)* che cito dalla sua traduzione: "Oh, che a me mai nulla invecchi, che delle gioie, dei pensieri tra gli uomini, dei segni della vita nessuno mi divenga insignificante, che di essi non mi vergogni, perché di tutti ha bisogno il cuore per nominare l'indicibile". Sull'ermetismo di Hölderlin legato al suo rapporto con il mito cfr. Zagari (1999).

⁵⁴ Adorno (2012), p. 225.

⁵⁵ Adorno (2012), pp. 430-431.

⁵⁶ *Ivi*, p. 428; trad. mod.

Blödigkeit allude è ancora quella sobria del mondo greco, Benjamin rileva che “questa vita è plasmata secondo forme proprie del mito greco, ma – ed è questo il punto decisivo – non soltanto secondo queste forme; proprio l’elemento greco nell’ultima stesura è superato ed è controbilanciato da un altro, che avevamo chiamato orientale”⁵⁷. Nella lettera a Böhlendorff del 4 dicembre 1801 Hölderlin sostiene che l’arte moderna non può semplicemente imitare la perfezione dell’arte classica greca ma deve imparare dal movimento dialettico che la innerva muovendosi in direzione opposta: piuttosto che l’“occidentale *giunonica sobrietà*” deve concentrarsi sul recupero del “sacro pathos” di matrice orientale, di cui i Greci erano meno padroni che della capacità rappresentativa, ma solo perché era loro “connaturato”⁵⁸. Nel *Fondamento dell’Empedocle* la capacità artistica del dar forma è identificata con la dimensione organica dell’uomo e distinta dall’aorgico in quanto a dimensione magmatica, illimitata, in-forme della vita naturale, che dell’organico è al contempo il principio generatore ma anche quello con cui quest’ultimo deve combinarsi⁵⁹.

Lavorando perché il suo stile rispecchi la dialettica irrisolta di questi due principi, lasciando emergere la dimensione antinomica della natura, Hölderlin plasma la sua disposizione melancolica e individua nel recupero della dimensione aorgica della natura l’ideale della sua poesia. Come abbiamo visto dalla citazione tratta da *Finale di partita* sopra riportata, in Beckett la natura è morta, è un nulla, piombo, grigio. Emerge così lo scarto fra i due: mentre Hölderlin disfa il linguaggio perché lasci emergere le conflittualità immanenti alla realtà, per Beckett l’uomo non può che vivere nel suo linguaggio in disfacimento cercando di sottrarsene e consegnandosi a ciò su cui si deve soltanto tacere⁶⁰. Eppure i suoi personaggi più che al poeta Empedocle, che si consegna al silenzio della natura suicidandosi nell’Etna, somigliano di gran lunga più a Hölderlin che in modo fallimentare tenta di riprodurre il lamento.

⁵⁷ Benjamin (2008), p. 237.

⁵⁸ Hölderlin, *A Casimir Ulrich Böhlendorff. 4 dicembre 1801*, in Hölderlin (2019), p. 1215. Cfr. anche il commento di L. Reitani alle pp. 1697-1699. A riguardo cfr. le riflessioni di Szondi (1995), pp. 193-222.

⁵⁹ Cfr. Hölderlin, *Fondamento dell’Empedocle*, in Hölderlin (2019), pp. 560-571. Sul rapporto fra natura e arte interpretata dall’antinomia fra aorgico e organico cfr. l’approfondita analisi di Vero (2019), pp. 127-145.

⁶⁰ Questo scarto è stato evidenziato anche da Schultz (1990), pp. 97-142, in particolare cfr. p. 128 in cui scrive: “La traiettoria di Adorno da Hölderlin a Beckett delinea una percezione della natura che è radicalmente mutata. Mentre Hölderlin ancora potrebbe concepire una riconciliazione gioiosa con la natura, rendendo il linguaggio capace di esprimere sia la passata separazione sia la futura pace, Beckett, un secolo e mezzo tardi, usa il linguaggio come arrivato a un punto morto (*stand-still*)” (trad. mia). Schultz rimanda a un passo ancora più esplicito di *Finale di partita*, in Beckett (1994), p. 93: “Hamm: La natura ci ha dimenticati. Clov: Non c’è più natura. Hamm: Più natura! Adesso esageri. Clov: Nei dintorni”.

Bibliografia

- Adorno, T.W., *Paratassi. Sull'ultima lirica di Hölderlin*, trad. it. di E. De Angelis in Id., *Note per la letteratura*, nuova edizione a cura di S. Givone, Einaudi, Torino 2012 (versione epub), pp. 381-458.
- Adorno, T.W., *Tentativo di capire il Finale di partita*, trad. it. di G. Manzoni, in Id., *Note per la letteratura*, nuova edizione a cura di S. Givone, Einaudi, Torino 2012 (versione epub), pp. 221-296.
- Beckett, S., *L'ultimo nastro di Krapp*, in Id., *Teatro completo*, edizione presentata e annotata da P. Bertinetti, trad. it. a cura di C. Fruttero, Einaudi-Gallimard, Torino 1994, pp. 179-191
- Beckett, S., *Watt*, trad. it. di C. Cristofolini, Sugarco, Varese 1994^b.
- Beckett, S., *Disjecta. Scritti sparsi e un frammento critico*, ed. inglese curata da R. Cohn, trad. it. a cura di A. Tagliaferri, Egea, Milano 1991.
- Beißner, W.F., *Hölderlins letzte Hymne*, in Id., *Hölderlin*, Böhlau, Weimar 1961, pp. 211-246.
- Benjamin, W., *Origine del dramma barocco tedesco*, nuova ed. it. a cura di A. Barale, pref. di F. Desideri, Carocci, Roma 2018.
- Benjamin, W., *Due poesie di Hölderlin*, in Id., *Scritti 1906-1922*, a cura di R. Tiedemann e H. Schweppenhäuser, ed. it. a cura di E. Ganni, Einaudi, Torino 2008, pp. 217-239.
- Bernold, A., *L'amitié de Beckett: 1979-1989*, Hermann, Paris 1992.
- Bozzetti, M., *Introduzione a Hölderlin*, Laterza, Roma-Bari 2004 (versione epub).
- Büttner, G., *Samuel Becketts Roman „Watt“: eine Untersuchung des gnoseologischen Grundzuges*, Winter, Heidelberg 1981.
- Büttner, G., *Unterwegs im 20. Jahrhundert. Erinnerungen – Begegnungen – Anekdoten*, Verlag am Goetheanum, Dornach 1997.
- Crescenzi, L., *Introduzione a Hölderlin*, in F. Hölderlin, *Poesie*, scelta, introduzione e traduzione a cura di L. Crescenzi, con testo tedesco a fronte, BUR, Milano 2001.
- De Man, P., *Wordsworth und Hölderlin*, “Schweizer Monatshefte”, 45 (1966), pp. 1141-1155.
- Haverkamp, A., *Error in Mourning – A Crux in Hölderlin: “dem gleich fehlet die Trauer” (“Mnemosyne”)*, trad. in ingl. in collaborazione con V. Chadwick, “Yale French Studies”, 69 (1985), pp. 238-253.
- Henrich, D., *Sein oder Nichts. Erkundungen um Samuel Beckett und Hölderlin*, Verlag C.H. Beck, München 2016.
- Hölderlin, F., *Prose, teatro e lettere*, a cura e con un saggio introduttivo di L. Reitani, Mondadori “I meridiani”, Milano 2019.

- Hölderlin, F., *Tutte le liriche*, edizione tradotta e commentata e revisione del testo critico tedesco a cura di L. Reitani, con uno scritto di A. Zanzotto, Mondadori “I meridiani”, Milano 2010³.
- Hölderlin, F., *Poesie*, scelta, introduzione e traduzione a cura di L. Crescenzi, con testo tedesco a fronte, BUR, Milano 2001.
- Hölderlin, F., *Sämtliche Werke und Briefe*, 3 voll., a cura di J. Schmidt, Deutscher Klassiker Verlag, Frankfurt a.M. 1992.
- Manca, D., *La melancolia messa in scena*. Finale di partita *di Beckett e le tesi sul tragico di Benjamin*, “Odradek. Studies in Philosophy of Literature, Aesthetics, and New Media Theories”, vol. IV, 1/2018: *Melancholy*, edited by Valentina Serio, pp. 159-226: <https://odradek.cfs.unipi.it/index.php/odradek/issue/view/7>.
- Manca, D., *Schadenfreude e riso dianoetico in “Finale di partita” di Beckett*, in V. Bizzari, L. Massantini (a cura di), *Emozioni e corporeità*, con premessa di R. Lanfredini, Edizioni ETS, Pisa 2017, pp. 49-59.
- Rousseau, J.-J., *Le fantasticherie del passeggiatore solitario*, trad. it. di N. Cappelletti Truci, introduzione, documenti critici e note di H. Roddier, con un saggio di J. Starobinski, BUR, Milano 2018.
- Schmidt, J., *Hölderlins letzte Hymnen. «Andenken» und «Mnemosyne»*, Niemeyer, Tübingen 1970.
- Schultz, J., *Hölderlin and Beckett: from song to silence*, in Id., *Mimesis on the Move. Theodor W. Adorno's Concept of Imitation*, Lang, Berne et al. 1990.
- Szondi, P., *Antico e moderno nell'estetica di Goethe*, introd. di R. Bodei, trad. it. di P. Kobau, Guerini e Associati, Napoli 1995.
- Van Hulle, D. – Nixon, M. (eds.), *Samuel Beckett's Library*, Cambridge University Press, New York 2013.
- Vero, M., *Quella non comune tendenza all'universalità... Studio sull'Empedocle di Hölderlin*, Edizioni ETS, Pisa 2019.
- Zagari, L., *La città distrutta di Mnemosyne. Saggi sulla poesia di Friedrich Hölderlin*, Edizioni ETS, Pisa 1999.