



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI TRENTO
Dipartimento di Lettere e Filosofia

Dottorato di Ricerca in Studi umanistici

Indirizzo: Studi letterari e linguistici

Ciclo XXVIII

Tesi di Dottorato

*Stefan George e Friedrich Hölderlin: due ciclicità a
confronto*

Relatore: prof. Alessandro Fambrini

Dottorando

Coordinatore del Dottorato: prof.ssa Elvira Migliario

Marco Serio

anno accademico 2012-2015

Indice

Introduzione	2
1.1 La nozione di «ciclicità» nella lirica	10
1.2 Il «rituale ciclico» in Stefan George	18
1.3 Analisi contenutistica del <i>Teppich des Lebens</i>	31
1.4 Le strutture cicliche in <i>Der Teppich des Lebens</i>	106
1.5 Note sulle intersezioni tra Friedrich Hölderlin e il «George-Kreis»	135
1.6 Note sulla poetica di Friedrich Hölderlin	160
1.7 La ciclicità negli inni di Hölderlin	174
Bibliografia	189

Introduzione

Il presente studio si focalizza sull'analisi della nozione di ciclicità in due grandi poeti della letteratura tedesca: Stefan George e Friedrich Hölderlin. L'indagine ha riguardato segnatamente i motivi e le strutture cicliche della raccolta di poesie *Der Teppich des Lebens und die Lieder von Traum und Tod mit einem Vorspiel* e degli inni hölderliniani *Patmos, Friedensfeier, Brot und Wein e Der Zeitgeist* al fine di comprendere le modalità in cui George ha ereditato la nozione di ciclicità hölderliniana.

In prima battuta la nozione di ciclicità è stata scandagliata a partire dal suo significato etimologico. A fronte dell'esponentiale incremento di ricerche letterarie sulla nozione di ciclo, in uno studio del 2008, Siegfried Ulbrecht ha parlato di un vero e proprio «Zweig der Literaturwissenschaft»¹, attribuendo al ciclo la definizione di genere letterario. Se storicamente il ciclo ha indicato l'avvicinarsi periodico di una tendenza all'interno di un'epoca, nella sua totalità esso è portato a reiterare una struttura mitica. Col termine «ciclo» si indicano gruppi omogenei di testi lirici, teatrali o narrativi che interagiscono fra loro sulla base di intrinseche successioni diegetiche o variazioni tematiche, permettendo ai singoli testi di rapportarsi in modo dialogico e discorsivo. Le ripetizioni interne a un gruppo di testi, costituiti da particolari versi di apertura e chiusura, implicano la presenza di una particolare coerenza testuale. La stessa collocazione dei testi è portatrice di senso e implica la necessità di leggere ogni poesia del ciclo non isolatamente ma nel complesso del ciclo stesso, ossia su due distinti livelli di significazione, che corrispondono a precisi modi di comprensione e interpretazione della realtà. La poesia ciclica si caratterizza per il particolare rapporto che si instaura tra la dimensione della coerenza testuale, che si basa su ricorrenze di significato, e la dimensione delle componenti epiche, discorsivo-sintagmatiche. Il ciclo si differenzia da altre forme poetiche per la modalità in cui le singole poesie utilizzano come nucleo lirico una particolare esperienza che Joachim Müller definisce «variazione ciclica di un fulcro di vita vissuta», che funge da «costante tematica» e impedisce la rottura del ciclo nel momento in cui la

1 Siegfried Ulbrecht, *Das literarische Verfahren der Zyklisierung in der Germanistik. Mit einem Ausblick auf die slavische Philologie sowie Ansätze einer europäischen Zyklusforschung*, in «Weimarer Beiträge» 54 (2008), pp. 612-623.

poesia tende ad allontanarsi dal nucleo di esperienza vissuta. Il concetto di poesia ciclica deriva dal particolare rapporto che una poesia instaura con un corpus di testi poetici e in particolare con quelli antecedenti e successivi ad essa.

In seconda battuta si è cercato di investigare il concetto di rituale ciclico in Stefan George. La Germania dei primi anni del Novecento è contraddistinta dalla frattura tra la *Bourgeoise*, quale classe attiva e militante nel contesto politico e il *Bildungsbürgertum* degli intellettuali, quale classe autonoma, conservatrice e antipositivista. Basata su un sistema politico di aristocrazia feudale, la borghesia colta è minacciata dalla civiltà moderna, portatrice di imbarbarimento e assume una posizione *zivilisationskritisch* di netta condanna del governo guglielmino. Per sanare i problemi sociali i tedeschi si rifugiano nel culto dei sentimenti più intimi dell'anima tedesca che prosperano protetti dal potere politico, nell'idealizzazione del passato e nel lavoro al mito che mira a ricreare una tradizione culturale funzionale ai bisogni della Germania, a legittimare cioè i caratteri di specificità, eccellenza ed esclusività della Germania rispetto alle altre nazioni, nonché ad esorcizzare lo stereotipo di *verspätete Nation* assegnato alla Germania, quale nazione tardiva condannata fino al 1871 a restare in uno stato di frammentazione territoriale in oltre trecento unità statali molto piccole, il cui comune denominatore era l'appartenenza al Sacro Romano Impero. Al movimento nazional-patriottico mancano l'eroismo, i capi e un mito capace di tradurre in realtà la volontà di potenza e le aspirazioni del popolo tedesco. Il nuovo mito deve essere il risultato della volontà, fantasia e creatività artistica dello *Herrscher* germanico, opportunamente elevato al di sopra dei limiti storici, nonché della sua costante tensione ad una palingenesi e fusione col cosmo. Nella *Spätromantik* il poeta si colloca in un punto di scissura tra fenomeno e noumeno, reale e ideale, essenza e apparenza. La ragione è in grado di dischiudere solo la minima parte del senso del reale, mentre l'identità segreta del mondo è rivelata dalla libera associazione delle cose. Per la prima volta in letteratura il poeta è rappresentato nell'immaginario collettivo come esponente di una realtà potenziata e come tale è l'unico a poter comunicare questa realtà infinita ai contemporanei. Si tratta di una concezione prettamente demiurgica, mistico-religiosa e sacerdotale della letteratura che sfocia nel Simbolismo e rende il poeta amministratore di un apparato di carattere simbolico, mistico e oscuro. Lungi dal percepire la storia in

maniera lineare, il poeta matura una concezione ciclica del mondo e una maggiore consapevolezza della crisi storica per il venir meno dell'idea positivista di progresso inarrestabile e continuativo, sicché la letteratura della *Jahrhundertwende* diviene sempre più simile a un rituale estetico nel momento in cui condivide le sue stesse caratteristiche di ripetizione di un'azione, messinscena, elaborazione estetica, autoreferenzialità, espressività, simbolicità e, così facendo, assicura stabilità, continuità, ordine. La comunicazione poetica si svolge all'interno di una sfera religiosa, nella quale il poeta svolge l'ufficio di celebrante, che si rivolge a una comunità di fedeli con l'obiettivo di redimerli, dischiudendo loro l'essenza segreta delle cose. L'obiettivo perseguito da George con la sua poesia è una trasfigurazione estetica della realtà, concepita quale sogno di una vita potenziata che si compie sia nei termini di una rimitizzazione dell'esistente, attraverso la destrutturazione dei materiali della tradizione, sia sotto forma di una risemantizzazione del linguaggio mediante pratiche di evocazione del senso basate su processi di ritualizzazione ciclica che scaturiscono da uno stato intuitivo di illuminazione e da un atto culturale intenzionale. Il culto della bellezza genera un cerchio magico in cui George si trasforma da esteta e sacerdote della bellezza – che attraverso l'utilizzo di un linguaggio criptico e desueto, fatto di coercizioni linguistiche e preziosismi esoterici, cerca di distanziarsi dalla massa – in vate ideologo e mitologo, che concepisce la bellezza quale ideale dello spirito dietro il quale si cela il disprezzo della plebe e il desiderio di palingenesi dell'umanità. L'opera di Stefan George è il caso più rappresentativo di estetica del rituale. Sussunta nella categoria di rituale ciclico è l'unità georgeana di vita e opera, giacché i rituali officiati all'interno del cenacolo coniugano la sfera sociale con quella estetica ed esercitano un potere di coesione sociale. Come per George il servizio svolto all'interno della comunità di adepti deve rispondere all'autorità suprema di una guida spirituale così il singolo componimento poetico si incardina in un più ampio e strutturato complesso di liriche che prende il nome di ciclo. L'ermeneutica dei georgeani verte su una rilettura della memoria culturale in chiave pedagogica, poiché si focalizza sul potenziale identitario racchiuso nell'antico e in grandi personalità del passato che George opportunamente rievoca al fine di esorcizzare i disagi del presente. Postulando l'unità ideale di classicismo tedesco e spirito della grecità, George punta a un processo di rigenerazione della realtà destinato a ripetersi ciclicamente. Il mito assurge così a una forma di

appropriazione del mondo, in quanto si sostanzia di circolarità e annulla l'indifferenza nei confronti della realtà, causata dalla perdita della verità primordiale dell'anima (*Seele*), a favore della tecnica e dello spirito (*Geist*). Servendosi di un rituale parareligioso, che implica l'esercizio di una gestualità sacerdotale e di una posa ieratica, George ritualizza il senso dell'enunciazione poetica e porta a compimento la sua missione poetica in due momenti consecutivi: come esteta, che disprezza la realtà esterna e vagheggia un mondo alternativo fondato sul potere di redenzione della parola poetica che con la sua bellezza dischiude l'essenza delle cose, e come mitologo a partire dal *Siebenter Ring*, allorché la condanna della realtà fenomenica si incardina in un programma di rimitizzazione dell'esistente che presuppone il riordino dei materiali della tradizione in vista di un recupero didascalico dei momenti cardinali della storia dell'uomo.

Il *Teppich des Lebens* è un ciclo di poesie composto da un complesso simmetrico di tre poemetti, ciascuno dei quali consta di ventiquattro componimenti lirici. Il *Teppich* è il volume intermedio a tutta la produzione poetica di George: tre cicli lo precedono e tre cicli gli succedono. È l'unico ciclo di poesie ad essere contraddistinto da una marcata rigidità strutturale. George lo ha composto a metà della sua esistenza. Esso rappresenta il culmine e il punto di svolta dell'opera poetica di George, perché sancisce l'abbandono di una lirica incentrata sul dominio stilistico a favore di una poesia interventistica orientata al mito. Ogni poesia è caratterizzata da una medesima struttura metrica e formale, essendo strutturata in quattro quartine pressoché omometriche, poiché il verso giambico di cinque piedi si mantiene quasi sempre costante. Inoltre ciascun componimento lirico è sprovvisto di titolo, il che avvalorava la tesi secondo cui ogni poesia risponde a un preciso disegno complessivo del poeta: a una simmetria esteriore corrisponde una coerenza interiore. Le liriche sono disposte in tre poemetti quantitativamente simmetrici, si caratterizzano per una struttura ciclica che si riflette sia su un piano formale sia su un piano contenutistico. Tutte le liriche del ciclo si presentano accoppiate a due a due, sicché ciascuna lirica della coppia si oppone all'altra in perfetta antitesi contenutistica. Tale polarità contenutistica rispecchierebbe a sua volta l'essenza stessa del mondo. La vita è dunque intesa come una realtà, in cui convergono forze antitetice che solo a partire dal *Teppich*

des Lebens si annullano e generano unità grazie alla figura dell'angelo, che funge da ago della bilancia. Lo studio delle strutture cicliche in Stefan George non può prescindere da una riflessione sul poetare simbolistico, riconducibile a una sorta di «accento» o «intonazione senza forma» che precede il linguaggio carico di significato e che il poeta cerca di plasmare avvalendosi di quei materiali sonori della lingua che sono compatibili con quel tono. La lirica moderna nasce dall'impulso primordiale del linguaggio, che custodisce il tono prelinguistico e veicola i contenuti a partire dai suoni che si legano a parole, le quali a loro volta vengono raggruppate in motivi che generano un contesto di senso compiuto. In virtù di questa fitta rete di rimandi sonori e associativi, la lirica moderna si affranca dalla realtà, è portatrice di senso oscuro e si identifica quale unica sede in cui l'assoluto e la lingua possono incontrarsi. Il sostantivo georgeano origina un cerchio magico, in quanto l'ultimo verso della lirica chiude l'evocazione racchiusa nel primo verso. Alla modernità concepita come caos, disordine e irrazionalità si contrappone la ciclicità come ordine, stabilità e coerenza, laddove le ripetizioni cicliche, formali e tematiche si rivelano ricorrenze strutturali che si legano idealmente a un'unità superiore e creano un universo poetico autonomo che si distacca dalla realtà e celebra una sorta di rituale estetico consolatorio al di là del caos. In queste stesse ripetizioni si rintracciano vere e proprie strutture di pensiero mitico che riproducono a loro volta singole esperienze vissute dell'uomo, *Erlebnisse*. Nella parola si realizza il centro spirituale dell'esistenza, che gli antichi chiamano mito. L'enunciazione poetica del mondo corrisponderebbe, per George, all'immersione dell'io in una prerazionale unità di anima e totalità, per cui spazio e tempo si realizzano solo nella metafora. *Der Teppich* è dunque l'opera poetica che meglio rappresenta l'arte compositiva ciclica di Stefan George. Le ventiquattro liriche si dispongono lungo due circonferenze, ognuna delle quali è contraddistinta da un preciso centro tematico: nel *Vorspiel* l'io lirico è un io consacrato che si sottrae a un discorso profano, perché si esprime in una lingua assoluta che si crea da sé e che dà vita a una forma ciclica chiusa, il cui rigore formale non si riscontra nelle parti successive dell'opera. Il *Teppich* concerne invece le manifestazioni della vita su un piano astratto. I *Lieder von Traum und Tod mit einem Vorspiel* ricordano invece concrete situazioni di vita del poeta e le interpretano come elementi di un tutto ciclico, la cui struttura interna è riconosciuta attraverso l'astrazione poetica. La sequenza di *Standbilder* della

sezione mediana del *Teppich*, oltre che rappresentare una ripetizione delle prime sei liriche del *Vorspiel* su un piano più elevato di a priori tematico corrisponde alla seconda metà dei *Lieder*, nella quale gli avvenimenti descritti dal poeta nelle poesie dedicatorie assurgono a prodotti artistici di maggiore purezza linguistica.

Nel capitolo successivo il rapporto tra Friedrich Hölderlin e il *George-Kreis* è analizzato da una triplice prospettiva: 1) è un argomento di storia letteraria fattuale, se si considera il contributo di George e dei suoi sodali volto alla riscoperta dell'opera tarda di Hölderlin. In particolare si distinguono le concezioni elaborate dai tre rappresentanti della *Hölderlin-Renaissance*: Friedrich Gundolf, Stefan George e Norbert von Hellingrath; 2) è un problema di fonti e di influenze nel processo ermeneutico della poesia georgeana; 3) è un dibattito sulle analogie tematiche rintracciabili tra i due poeti tedeschi, che mantengono però inalterata la propria singolarità sul piano stilistico e linguistico. La critica ha indagato finora i fattori sociali, psichici ed estetici che hanno favorito l'interesse di George per la lirica di Hölderlin, laddove Hölderlin incarna l'«anima bella» che George avrebbe cercato invano tra i suoi contemporanei. Hölderlin e George sono i due poeti della *Wende*, perché con la loro grandezza poetica hanno esorcizzato i fantasmi della *Zivilisation* ed esaltato la *Kultur*, profetizzando il ritorno del divino in un mondo sradicato spiritualmente. Il loro senso di elezione è legittimato dal riconoscimento di una missione religiosa basata sul conseguimento di un'unità spirituale, che può concretizzarsi solo a condizione che gli spiriti magni si isolino dalla massa incolta e costituiscano una cerchia elitaria in cui coltivare i sacri valori poetici senza dover trascurare il legame con le origini e con la natura, che da sempre è stato appannaggio della *Bildung*.

La lirica di Hölderlin preconizza la dicotomia di arte e vita, tipica della generazione di poeti a cavallo tra Otto e Novecento, dall'altro mette in luce la condizione di eccentricità di un uomo che interpreta la poesia come rifugio e unica consolazione dinanzi alla caducità dell'esistenza. La lirica assurge a strumento di emancipazione che, sotto forma di rituale ciclico, porta a compimento la palingenesi dell'umanità. La civiltà greca è per Hölderlin simbolo di bellezza, armonia con la natura, proporzione, cultura democratica e repubblicana in totale antitesi all'individualismo della modernità. Il richiamo alla Grecia antica è anche l'effetto della tendenza protoromantica allo

sperimentalismo, che decostruisce i classici della tradizione letteraria, filosofica e politica per riattivare le energie sopite e rifunzionalizzarli nell'ottica della lotta per una rinnovata cultura. Nel passato di pace, democrazia, armonia e gloria dell'antichità classica Hölderlin riscontra i modelli che i tedeschi avrebbero dovuto seguire per ripristinare l'originario equilibrio tra la dimensione soggettiva e quella oggettiva ovvero tra la sfera filosofica dell'esistenza, votata alla speculazione, e la sfera politica dedita all'azione. Negli ultimi decenni del Settecento i pensatori cercano nuove vie d'accesso alla realtà e all'infinito. L'organo di conoscenza della realtà non è più la ragione ma la fede, l'intuizione mistica, il sentimento, la credenza, la rivelazione della natura e di Dio, che sono in grado di aprire nuove dimensioni della psiche e di risalire alle sorgenti primordiali dell'essere. Il senso estetico è necessario per avere l'«intuizione intellettuale» di un principio superiore e immortale che Hölderlin definisce *Sein schlechtin*, l'essere vero e proprio ovvero quell'istanza dotata originariamente di unità, la divina unione, l'essere nel significato autentico della parola avulso dalle contraddizioni dell'esistenza umana. *Hyperion* tematizza la separazione tra un'unità originaria e un'unità futura, che si annulla nella natura divina attraverso la forza aggregante dell'eros.

Per lo studio della composizione ciclica degli inni di Hölderlin si è fatto riferimento al saggio *Über die Verfahrungsweise des poetischen Geistes*, in cui il poeta ritiene che per ricostruire la totalità delle forze dell'animo umano sia necessario trasporre le strutture profonde della soggettività (l'Uno in se stesso diviso) in linguaggio poetico sulla base della teoria dell'alternanza dei toni e dei generi poetici. Hölderlin distingue tre tipi di componimento poetico: epico, lirico e tragico. Per ciascuno di essi individua una dimensione dell'apparenza (*Schein*) corrispondente all'insieme dei suoi tratti direttamente osservabili e una dimensione del significato (*Bedeutung*) relativa all'intonazione di fondo del poeta, che predomina nel componimento lirico. Hölderlin redige inoltre precise tabelle poetologiche per esporre la successione dei toni per apparenza e significato: ciascun genere poetico, lungi dall'essere una struttura omogenea, si presenta bipartito in due componenti: il carattere dell'ispirazione ingenua del poeta e il carattere di superficie, che si riferisce all'insieme di artifici linguistici che traducono in testo l'ispirazione di partenza. Il discrimine tra un genere e l'altro è

dunque rappresentato dalla prevalenza di un tono a partire dalla medesima struttura d'intreccio. La lirica di Hölderlin è stata scandagliata a partire da un ulteriore tratto distintivo: l'antitesi (*Entgegensetzung*), la cui funzione è mostrare l'unità originaria nella sua vitalità. L'antitesi diviene dunque la condizione propedeutica alla costruzione della coscienza umana che si fonda sulla duplice tendenza alla scissione. L'unità armonica originaria deve necessariamente annullarsi per potersi ricostituire in una forma rinnovata. Solo attraverso la scissione del soggetto dall'oggetto il poeta è in grado di portare a compimento la sua missione estetica di redenzione dell'umanità. Oggetto di indagine sono stati gli inni *Patmos*, *Friedensfeier*, *Brot und Wein*, *Der Zeitgeist*, la cui struttura circolare lega simmetricamente le prime alle ultime strofe per sottolineare il valore del messaggio posto nel mezzo della composizione. *Patmos*, ad esempio, si articola in cinque blocchi, ognuno dei quali è composto da tre strofe. L'inno è caratterizzato da una struttura triadica, secondo cui ciascun gruppo di tre strofe costituisce un'unità. Tale simmetria si riscontra anche nella lunghezza strofica, che è la stessa in ogni triade. La suddivisione triadica riguarda anche la sfera sintattica dei versi. In linea di principio, Hölderlin segue una legge secondo cui una tendenza alla chiusura e all'unità tende a compensare una tendenza alla variazione, sicché la poesia diviene un modo per esorcizzare le dissonanze del mondo di materia e spirito, poggiando sull'idea di riproposizione ciclica dell'unità originaria che s'interseca a sua volta col processo evolutivo della storia, laddove l'Uno-tutto rappresenta il sentimento dell'io individuale moltiplicato nella vita del tutto, della natura, dell'armonia universale, che coniuga cristianesimo e antichità classica attraverso una concreta rappresentazione linguistica sotto forma di miti. A buon diritto è possibile affermare che il rituale estetico georgeano affonda le sue radici nel rituale ciclico hölderliniano.

1.1 La nozione di «ciclicità» nella lirica

Nell'aforisma 341, intitolato *Das größte Schwergewicht* e racchiuso nell'opera *Die fröhliche Wissenschaft* (1882), il filosofo Friedrich Nietzsche introduce per la prima volta la teoria ciclica dell'eterno ritorno, secondo la quale tutto ciò che accade ora è già accaduto più volte nel passato e accadrà più volte nel futuro, essendo le cose del mondo di numero finito e il tempo infinito. A distanza di più di un secolo dalla teorizzazione del pensiero nietzscheano, che con la figura dell'oltreuomo aveva tentato di scardinare la dottrina del tempo lineare e vivere pienamente nel «qui e ora» dell'attimo presente, l'interesse letterario per la nozione di «ciclicità» è aumentato considerevolmente, grazie alla molteplicità di studi critici che hanno permesso di analizzarla con sistematicità soprattutto in ambito lirico². Accanto a monografie incentrate sul significato del concetto di «ciclo» in Adam Mickiewicz³ e Paul Celan⁴, sono state pubblicate numerose raccolte di saggi critici di ampio respiro, che estendono la riflessione critica ad altre epoche storiche⁵ e offrono una panoramica degli studi compiuti sul ciclo di

2 I principali studi critici sui cicli di poesie in letteratura tedesca sono quelli di: Carl Becker, *Das Buch Suleika als Zyklus*, in *Varia Variorum. Festgabe für Karl Reinhardt*, Münster/Köln 1952, pp. 225-252; Friedrich Wilhelm Burkhardt, *Über die Anordnung der Gedichte in Goethes West-östlichem Divan*, Diss. Mainz 1965; Heinz Kristinus, *Das »Buch des Sängers« als Zyklus. Eine Studie zum Nachweis der Einheit des »West-östlichen Divans«*, Ankara 1966; Edith Ihekweazu, *Goethes West-östlicher Divan. Untersuchungen zur Struktur des lyrischen Zyklus*, Hamburg 1971; Marianne Wunsch, *Der Strukturwandel in der Lyrik Goethes. Die systemimmanente Relation der Kategorien »Literatur« und »Realität«. Probleme und Lösungen*, Stuttgart 1975; Leslie Bouton Peterson, *Heinrich Heine und Aleksandr Blok: Two Episodes in the Development of the Modern Lyric Cycle*, Diss. Cornell University 1988; Norbert Altenhofer, *Ästhetik des Arrangements. Zu Heines »Buch der Lieder«*, in *Die verlorene Augensprache. Über Heinrich Heine*, a cura di Volker Bohn, Frankfurt am Main/Leipzig 1993, p. 154-173; Marianne Thalmann, *Gestaltungsfragen der Lyrik*, München 1925; Lieselotte Lang, *Der Zyklus bei George und Rilke*, Diss., Erlangen 1948; Erich Meuthen, *Bogengebete. Sprachreflexion und zyklische Komposition in der Lyrik der »Moderne«*. Interpretationsansätze zu George, Rilke und Celan, Frankfurt am Main 1983; Gabriel Simons, *Die zyklische Kunst im Jugendwerk Stefan Georges, ihre Voraussetzungen in der Zeit und ihre ästhetischen Bedingungen*, Diss. Köln 1965; Brigitte Bradley, *R.M. Rilkes Neue Gedichte. Ihr zyklisches Gefüge*, Bern 1967; Hans-Georg Kemper, *Georg Trakls Entwürfe. Aspekte zu ihrem Verständnis*, Tübingen 1970; Károly Csúri, a cura di, *Zyklische Kompositionsformen in Georg Trakls Dichtung. Szegeder Symposium*, Tübingen 1996; Cordula Gerhard, *Das Erbe der »Großen Form«*. Untersuchungen zur Zyklus-Bildung in der expressionistischen Lyrik, Frankfurt am Main 1986.

3 Rolf Fieguth, *Verzweigungen. Zyklische und assoziative Kompositionsformen bei Adam Mickiewicz (1798-1855)*, Freiburg (Schweiz) 1998.

4 Joachim Seng, *Auf den Kreis-Wegen der Dichtung. Zyklische Komposition bei Paul Celan in den Gedichtbänden bis »Sprachgitter«*, Heidelberg 1998; Ralf Zschachlitz, *Paul Celan: Schneepart V. – Ein Gedichtzyklus aus dem Sommer '68*, in *Vom Gedicht zum Zyklus. Vom Zyklus zum Werk. Strategien der Kontinuität in der modernen und zeitgenössischen Lyrik*, a cura di Jacques Lajarrige, Innsbruck 2000, pp. 155-171; Erich Meuthen, *Bogengebete* cit.

5 Gert Vonhoff, a cura di, *Naturlyrik. Über Zyklen und Sequenzen im Werk von Annette von Droste-Hülshoff, Uhland, Lenau und Heine*, Frankfurt am Main 1998; Jacques Lajarrige, a cura di,

poesie russe⁶. A fronte dell'esponenziale incremento di ricerche letterarie sulla nozione di ciclo, in uno studio del 2008 Siegfried Ulbrecht ha parlato di un vero e proprio «Zweig der Literaturwissenschaft»⁷, attribuendo al ciclo la definizione di genere letterario.

Il termine «ciclo» (*Zyklus*) deriva dal greco *kyklos* (lat. *cyclus*) e significa propriamente «cerchio, circolo, ruota». Nell'antica Grecia *kyklos* era utilizzato per definire la sintesi e la descrizione di eventi o fenomeni (l'odierno «compendio» o «enciclopedia»), nonché la successione di vicende all'interno di una saga epica. «Ciclici» erano spesso definiti i poeti della Scuola ionica dell'VIII secolo a.C., i quali, subito dopo Omero, realizzarono una narrazione completa di tutti gli eventi memorabili, dalle nozze di Urano e Gea fino alla morte di Odisseo.

A partire dal XVIII secolo, i termini *Cyclus* e *cyclisch* si diffondono in Germania nell'ambito del discorso artistico e letterario (si pensi ad August Wilhelm Schlegel, Friedrich Schlegel, Ludwig Uhland) per designare l'avvicinarsi periodico di una tendenza all'interno di un'epoca e successivamente una corrente, una scuola, un gruppo. In questo secolo la nozione di ciclo è applicata a un ambito prettamente estetico⁸, benché il concetto di «ciclo estetico» sia presente in letteratura ancor prima del XVIII secolo (si pensi ai sonetti shakespeariani o a quelli petrarcheschi dedicati a Laura). In ogni modo la dissoluzione dei tradizionali sistemi di significato mitologici e religiosi corrisponderebbe, a partire dall'Illuminismo, ad un articolato interesse poetologico per la coerenza testuale. Nel saggio del 1799, intitolato *Über Zeichnungen zu Gedichten und John Flaxman's Umrisse* e contenuto nella rivista «Athenäum», August Wilhelm Schlegel espone una delle prime applicazioni estetiche del concetto di ciclo:

Vom Gedicht zum Zyklus. Vom Zyklus zum Werk. Strategien der Kontinuität in der modernen und zeitgenössischen Lyrik, Innsbruck 2000; Reinhard Ibler, a cura di, *Zyklusdichtung in den slavischen Literaturen. Beiträge zur Internationalen Konferenz Magdeburg, 18.-20. März 1997*, Frankfurt am Main 2000; Stéphane Michaud, *Chemins tournants. Cycles et recueils en littérature des romans du Graal à la poésie contemporaine*, Paris 2004; Rolf Fieguth e Alessandro Martini, a cura di, *Die Architektur der Wolken. Zyklisierung in der europäischen Lyrik des 19. Jahrhunderts*, Bern 2005.

⁶ Reinhard Ibler, a cura di, *Der russische Gedichtzyklus. Ein Handbuch*, Heidelberg 2006.

⁷ Siegfried Ulbrecht, *Das literarische Verfahren der Zyklisierung in der Germanistik. Mit einem Ausblick auf die slavische Philologie sowie Ansätze einer europäischen Zyklusforschung*, in «Weimarer Beiträge» 54 (2008), pp. 612-623.

⁸ Cfr. Wolfgang Braungart, *Zur Poetik literarischer Zyklen. Mit Anmerkungen zur Lyrik Georg Trakls*, in *Zyklische Kompositionsformen in Georg Trakls Dichtung: Szegeder Symposium*, a cura di Károly Csúri, Niemeyer, Tübingen 1996, p. 3.

riferendosi all'arte figurativa, egli allude al ciclo nel momento in cui definisce necessario appannaggio dell'arte grafica la cerchia di miti e leggende, intesa come «gemeinschaftliche[s] Gedicht eines Volkes oder Zeitalters [...] womit man die Bekanntschaft jedem Einzelnen zumuthet»⁹. La comprensione di un'opera d'arte presuppone, secondo Schlegel, una competenza mitica aggregante, ossia un orizzonte di senso comune che perpetui la storia mitica posta a fondamento della società. Centrale è quindi il legame tra mito e ciclo. Partendo dal presupposto della ciclicità del mito, le ripetizioni di archetipi mitici divengono i tratti distintivi del ciclo. Come in antichità il cerchio e la sfera erano state figure funzionali alla descrizione di fenomeni astronomici, il cerchio si è poi contraddistinto per il suo fondamento mitico in diverse religioni, in letteratura, nelle arti figurative e nella cultura popolare. Se, nella sua totalità, il ciclo è portato a reiterare una struttura mitica, allora sarebbe opportuno domandarsi quale significato le ripetizioni possano avere all'interno di un ciclo ai fini della costituzione di una struttura estetica quasi-mitica. A buon diritto si può affermare che le ripetizioni interne a un gruppo di testi letterari implicano la presenza di una particolare coerenza testuale e suscitano l'aspettativa che possa trattarsi di un ciclo.

Verso la fine del XIX secolo la parola «ciclo» assurge a concetto poetologico, allorché la teoria della letteratura inizia a distinguere in maniera sistematica tra «cicli di poesie» (*zyklische Dichtung/Gedichtzyklen*) e semplici «raccolte» (*Gedichtsammlungen*). Rispetto alla semplice raccolta, il ciclo di poesie spicca non soltanto per una più compatta struttura ma anche per un più alto grado di coerenza testuale. Inoltre in un ciclo di poesie la collocazione dei testi non segue un criterio di semplice successione o ricorrenza semantica ma è di per sé portatrice di senso. Ciò implica la necessità di leggere ogni poesia del ciclo non isolatamente ma nel complesso del ciclo stesso. In entrambi i casi la lirica trasmette significati assai diversi, poiché viene letta su due distinti livelli di significazione¹⁰. In un recente studio sulle strutture cicliche nell'opera poetica di

⁹ *Ivi*, p. 4.

¹⁰ A questo proposito J. Linke ha ritenuto opportuno distinguere la «poesia ciclica» (*zyklische Dichtung*) dalla «poesia scaturita da un'esperienza vissuta» (*Erlebnisdichtung*), per sottolineare l'autonomia, l'unicità e l'irripetibilità della spontanea manifestazione di uno stato d'animo del poeta rispetto al Tutto ciclico. Cfr. Gabriel Simons, *Die zyklische Kunst im Jugendwerk Stefan Georges* cit., pp. 27-28.

Ingeborg Bachmann, Daniel Graf¹¹ ha sottolineato che la duplice classificazione dei testi poetici costituenti un ciclo risiede nel loro essere al tempo stesso indipendenti e subordinati a un Tutto ciclico. Configurandosi come gruppi omogenei di testi lirici, teatrali o narrativi che interagiscono fra loro sulla base di intrinseche successioni diegetiche o variazioni tematiche, i cicli letterari permettono ai singoli testi di rapportarsi in modo «dialogico» e «discorsivo». Essendo successioni di liriche costituite da particolari versi di apertura e chiusura, i cicli di poesie racchiudono sempre un carattere di «processualità». Infine, identificandosi come un articolato complesso di testi, il ciclo letterario è sempre un avvicinarsi di precisi modi di comprensione e interpretazione della realtà. Interagendo fra loro, i singoli testi costituenti un ciclo attivano un confronto tra diverse modalità espressive e incardinano il ciclo nella dimensione riflessiva del linguaggio. Non a caso la nozione di ciclicità si sviluppa in un ambito prevalentemente letterario, giacché la letteratura e, in particolare la poesia, è solita trasformare la lingua in oggetto di riflessione critica.

In letteratura¹², il termine «ciclo» viene comunemente utilizzato per designare raccolte di poesie ordinate e concluse, in cui il principio di coerenza ciclica assurge a esperienza estetica. Esempari sono i cicli di Goethe, le *Hymnen an die Nacht* di Novalis, i cicli di Heine, George, Rilke e Celan. Diverso è il caso della prosa, le cui opere sono di gran lunga più estese e particolareggiate, nonché contrassegnate da un dettaglio epico che rende autonomo il singolo testo rispetto al Tutto ciclico. Benché tali opere siano caratterizzate da costellazioni di personaggi, variazioni tematiche o particolari procedimenti diegetici, questi elementi non sono legati fra loro da un rapporto di mutua interdipendenza, come solitamente avviene in un testo poetico. Lo stesso ragionamento può applicarsi alle opere drammatiche – come le tragedie di Sofocle, i *Nibelungen* di Hebbel, *Die Atriden-Tetralogie* di Hauptmann – in cui la presenza di un contesto ciclico è garantita dalla progressione di una storia mitica che si ripete – talvolta in una dimensione culturale o rituale, come nella tragedia greca – e sfocia in un finale riconoscibile.

11 Cfr. *Wiederkehr und Antithese. Zyklische Komposition in der Lyrik Ingeborg Bachmanns*, Universitätsverlag Winter, Heidelberg 2011, p. 22.

12 Cfr. Wolfgang Braungart, *Zur Poetik literarischer Zyklen* cit., p. 7.

Il primo studioso a occuparsi del ciclo come «innerformale Kategorie»¹³ della poesia è stato Joachim Müller nel saggio *Das zyklische Prinzip in der Lyrik* (1932), seguito da Wolfgang Kayser nell'opera *Das sprachliche Kunstwerk* (1948) e da Jan Aler in *Stefan Georges Kunst der Komposition veranschaulicht am «Teppich des Lebens»* (1960). Secondo Müller¹⁴, la poesia costituente un ciclo è sempre lirica e, come tale, deve soddisfare le leggi formali della lirica. Essa dischiuderà tutto il suo potenziale di significazione solo qualora la si interpreti nel contesto delle altre poesie del ciclo. In linea di principio, si può affermare che la poesia ciclica si contraddistingue per il particolare rapporto che si instaura tra la dimensione della coerenza testuale, che si basa su ricorrenze di significato, e la dimensione delle componenti epiche, discorsivo-sintagmatiche. Questa relazione regola a sua volta il rapporto di mutua interdipendenza tra le singole parti di un testo e il testo complessivo, nonché tra le singole liriche e il *corpus* di poesie in modo semanticamente funzionale, permettendo cioè di attivare processi ermeneutici senza dover necessariamente annullare la biunivocità del rapporto¹⁵. Ne consegue che il principio secondo cui le liriche si riuniscono per formare un ciclo è una categoria letteraria, che rappresenta una variante del genere lirico. Interrogandosi su quest'ultima, Müller ritiene che il ciclo si differenzi da altre forme poetiche per la modalità in cui le singole poesie utilizzano come nucleo lirico una particolare esperienza, che egli definisce «variazione ciclica» (*zyklische Variation*) di un «fulcro di vita vissuta» (*Erlebniszentrum*), che funge appunto da «costante tematica» (*thematische Schwerpunkts- o Mittelpunktsbezogenheit*) e impedisce la rottura del ciclo nel momento in cui la poesia tende ad allontanarsi dal nucleo di esperienza vissuta. In altri termini lo studioso ritiene che una semplice successione di testi, per definirsi ciclo, debba essere caratterizzata da un «*a priori* tematico», da un tema comune. Da ciò non deriva un movimento circolare in senso stretto, bensì la figura di una spirale, poiché l'*a priori* tematico racchiuso nei versi iniziali si manifesta su un piano superiore alla fine del ciclo. La «tematica di fondo» (o *Grundthematik, Grunderlebnis, Grundmotiv*), comune a ciascuna poesia del ciclo, è contraddistinta da un elemento epico, ossia un nucleo

13 Cfr. Claus-Michael Ort, *Zyklische Dichtung*, in *Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte* (vol. IV), a cura di Klaus Hanzog e Achim Masser, Walter De Gruyter, Berlin/New York 1984, p. 1107.

14 Cfr. Joachim Müller, *Das zyklische Prinzip in der Lyrik*, in «Germanisch-Romanische Monatsschrift» XX (1932), pp. 1-20.

15 Cfr. Claus-Michael Ort, *Zyklische Dichtung* cit., p. 1108.

di «azione» che si trasforma in discorso mediante modalità tipiche del linguaggio lirico. Müller postula l'esistenza di un *continuum* di diversi gradi di chiusura ciclica, analogamente alla letteratura che conosce e utilizza l'intero spettro che va dalla dissoluzione della forma alla conseguente ripetizione di schemi formali e, dunque, al rinnovamento dell'ordine estetico. Egli ritiene inoltre che esistano cicli a struttura non totalmente rigida, contraddistinti da una costante tematica (*lose Zyklen*), e cicli a struttura compatta (*geschlossene Zyklen*), i cui elementi compositivi sono contrassegnati da una serrata congruenza. A completamento del principio ciclico enunciato da Müller, Liselotte Lang¹⁶ distingue due tipologie di cicli a struttura compatta (*gebundene Zyklen*), ovvero cicli a struttura contenutistica, in cui la successione tematica è garantita dalla continuità del tema di fondo (*Gehaltzyklen*) e cicli a struttura formale, in cui la successione tematica è il collante che tiene insieme le liriche mediante rapporti stilistico-formali (*Formzyklen*).

In sintesi, il ciclo può essere definito una categoria estetico-semantica¹⁷ dotata di un nucleo metaforico che s'irradia nel resto dell'opera, giacché per descrivere l'appartenenza di un gruppo di testi a un ciclo sarebbe opportuno considerare la metafora del cerchio, nella misura in cui un'opera d'arte ruota attorno ad una tematica circoscritta¹⁸. Applicata ai cicli letterari, la semantica della metafora geometrica del cerchio si riferisce all'ordine formale degli elementi del ciclo, secondo cui inizio e fine sono sempre correlati fra loro e le poesie non si succedono arbitrariamente ma fanno capo ad uno stesso nucleo semantico. La metafora geometrica prescrive dunque l'esistenza 1) di un centro del cerchio, 2) di un'eguale distanza di tutti i punti della circonferenza da questo centro e 3) che il cerchio si chiuda, ossia che, ripercorrendo la circonferenza da questo punto, si giunga nuovamente al medesimo punto di partenza.

Strettamente legata al ciclo di poesie è dunque la nozione di «coerenza testuale», ovvero la possibilità di leggere i testi poetici sia come liriche autonome sia come singole parti di un complesso di testi più articolato. Solo quei gruppi di testi che

16 Cfr. *Der Zyklus bei George und Rilke* cit.

17 Cfr. Wolfgang Braungart, *Zur Poetik literarischer Zyklen* cit., p. 10.

18 A questo proposito Wolfgang Braungart precisa che la semantica geometrica risale alla concezione di «estetica dell'autonomia» di Kant e Moritz, che si fonda sulla intrinseca autoreferenzialità del prodotto estetico e sul suo rapporto con un centro immanente. *Ivi*, pp. 1-2.

permettono questa doppia lettura possono definirsi ciclici. Per coerenza testuale¹⁹ si intende tecnicamente la totalità delle connessioni di contenuto (semantiche e/o pragmatiche) di un testo. In realtà il termine «coerenza» ha una duplice accezione: da un lato è inteso come «assenza di contraddizioni» (*Widerspruchlosigkeit*) e funge da principio regolativo dell'interpretazione (coerenza *a parte subiecti*), che vede nell'interprete la disponibilità a trovare in ogni testo verbale una coerenza (*Sinnkonstanz*); dall'altro si riferisce alla «connessione delle parti di un tutto» (*Kohärenz*) e rappresenta la costitutiva condizione di testualità del testo (coerenza *a parte obiecti*). Nello specifico, la coerenza testuale concerne propriamente le funzioni in base a cui le componenti del mondo testuale (i concetti sottesi al testo di superficie) sono reciprocamente accessibili e rilevanti. Centrale alla coerenza è infatti la continuità di senso veicolata sia dalle espressioni testuali sia dai processi cognitivi dei partecipanti alla comunicazione, dalle loro attese, esperienze, credenze, conoscenze e dal loro sistema di valori (*Welt- und Wertvorstellungen*). Costitutivi per la coerenza testuale sono tre insiemi di relazioni interne al testo: le relazioni di connessione (*Verknüpfung*), le relazioni di rinvio (*Verweisung*) e le relazioni di rinvio e connessione (*Verweisung und Verknüpfung*). Nel primo caso, gli elementi che svolgono la semplice funzione di connessione (*Verknüpfungsfunktion*) sono le congiunzioni e gli avverbi connettivi; nel secondo caso, gli elementi aventi la sola funzione di rinvio sono quelli di deissi testuale; nel terzo caso gli elementi che svolgono la duplice funzione di rinvio e di connessione (*Verweisungs- und Verknüpfungsfunktion*) sono le forme anaforiche. In generale, si può affermare che la ripresa anaforica è il principale strumento di coerenza testuale all'interno di un testo poetico²⁰, poiché si basa su un rapporto di identità referenziale tra due espressioni linguistiche, un antecedente e un pronome. Ad essa si aggiungono le connessioni tematiche e isotopiche, la scelta di un genere letterario (si pensi alle *Hymnen* di Novalis o al sonetto e all'elegia di Rilke), il titolo, il sottotitolo, la numerazione e l'ordine di successione delle poesie, che allargano l'orizzonte di attesa di un testo. Alla luce di tali considerazioni si può affermare che il concetto di poesia ciclica deriva da quel

19 Cfr. Maria-Elisabeth Conte, *Condizioni di coerenza: ricerche di linguistica testuale*, La Nuova Italia Editrice, Firenze 1988, pp. 13, 29-30; Robert-Alain de Beaugrande e Wolfgang Ulrich Dressler, *Introduzione alla linguistica testuale*, trad. it. di Silvano Muscas, Il Mulino, Bologna 1984, pp. 121-154.

20 Cfr. Jurij M. Lotman, *La struttura del testo poetico*, a cura di Eridano Bazzarelli, Mursia, Milano 1972.

particolare rapporto che una poesia instaura con un *corpus* di testi poetici e, in particolare, con quelli antecedenti e successivi ad essa.

1.2 Il «rituale ciclico» in Stefan George

Nei primi anni del Novecento la Germania è caratterizzata da una particolare concezione dell'uomo e della società²¹. Il complesso ideologico di valori segnatamente tedeschi, al quale la popolazione si rifà per interpretare i disagi dell'epoca, risiede principalmente nella concezione razzistica, nel cristianesimo germanico e nel misticismo naturistico del *Volk*. In questi anni i fattori che più incidono sulla psiche del popolo tedesco, inducendolo a un ritorno alle origini, sono la metamorfosi della Germania da insieme di principati semifeudali a stato nazionale, la trasformazione dell'economia locale, da agricola a industriale, e la riunificazione del paese nel 1871, che avrebbe potuto compiersi già durante il Congresso di Vienna. Per converso, l'affermarsi di una fragile Confederazione germanica di stati indipendenti, anziché promuovere l'unità nazionale, rafforza la coesione culturale tra i popoli tedeschi e radicalizza l'assolutismo delle piccole corti, che aveva impedito la nascita di una borghesia forte. Di fatto, la borghesia tedesca è ancora immatura e priva di sufficiente forza politica e finanziaria. L'enorme portata del disagio sociale sfocia in una profonda frattura tra la *Bourgeoise*, quale classe attiva e militante nel contesto politico, e il *Bildungsbürgertum* degli intellettuali, che costituisce una classe autonoma, conservatrice e antipositivista. Basata su un sistema politico di aristocrazia feudale, la borghesia colta è minacciata dalla civiltà moderna, portatrice di imbarbarimento, e assume una posizione *zivilisationskritisch*, di netta condanna del governo guglielmino. Il 1871 non inaugura dunque per la Germania una nuova epoca di stabilità politica ma genera sentimenti di profonda delusione tra le frange della popolazione, che mira unicamente a soddisfare i propri bisogni materiali a scapito delle antiche tradizioni tedesche, vere depositarie dell'identità nazionale. Per sanare i problemi sociali i tedeschi si rifugiano nell'opposizione allo straniero, nel ricorso alla mitologia e nella riscoperta del passato e delle sue radici nazionali, veri garanti della ideale corrispondenza tra individuo, suolo natio, *Volk* e universo. Sia nella storiografia sia nella letteratura di questi anni si assiste a una vera e propria feticizzazione del *Reich*, che si manifesta sotto forma di anticapitalismo

21 Cfr. George L. Mosse, *Le origini culturali del Terzo Reich*, Il Saggiatore, Milano 1968, pp. 25-216, 253ss.; George L. Mosse, *Sessualità e nazionalismo. Mentalità borghese e rispettabilità*, Laterza, Roma-Bari 1984; George L. Mosse, *L'immagine dell'uomo. Lo stereotipo maschile nell'epoca moderna*, Einaudi, Torino 1997.

romantico. È la *machtgeschützte Innerlichkeit* teorizzata da Thomas Mann, quale culto dei sentimenti più intimi dell'anima tedesca che prosperano protetti dal potere politico, idealizzazione del passato, mito del *goldenes Zeitalter*, ovvero una dimensione protetta dal materialistico fluire della storia e dal potere economico-feudale prussiano. Il «lavoro al mito» compiuto dalla borghesia colta mira a creare una tradizione culturale funzionale ai bisogni della Germania, a legittimare cioè i caratteri di specificità, eccellenza ed esclusività della Germania rispetto alle altre nazioni, nonché ad esorcizzare lo stereotipo di *deutsche Misere* o l'appellativo di *verspätete Nation* (Helmuth Plessner), che erano stati conferiti alla Germania in quanto nazione tardiva, condannata fino al 1871 a restare in uno stato di frammentazione territoriale in oltre trecento unità statali molto piccole, il cui comune denominatore era l'appartenenza al Sacro Romano Impero. Alla luce di tali considerazioni, i miti di fondazione neoromantici assurgono a fonti di legittimazione ideologica di una genealogia della cultura nazionale e rielaborano criticamente la memoria collettiva in modo funzionale agli obiettivi concreti della storia.

Sul finire del diciannovesimo secolo la diffusione degli ideali del *Volk*, della natura, della fede germanica e della razza ariana non permette di promuovere una effettiva affermazione dello spirito tedesco. Carente di vitalità, l'anima del *Volk* è incapace di instaurare legami spirituali con l'assoluto; difficilmente riesce a contenere la dilagante crescita della borghesia filistea, troppo presa a soddisfare i bisogni materiali dello stato e per nulla incline a promuovere nuove idee rivoluzionarie, artistiche e letterarie. Al movimento nazional-patriottico mancano l'eroismo, i capi e un mito capace di tradurre in realtà la «volontà di potenza» e le aspirazioni del popolo tedesco, nella misura in cui il mito «non è mai stato altro che una forma raffinata di oblio a cui l'umanità è ricorsa per sopportare le sue ferite»²². Il nuovo mito deve essere allora il risultato della volontà, fantasia e creatività artistica dello *Herrscher* germanico, opportunamente elevato al di sopra dei suoi limiti storici, nonché della sua costante tensione ad una palingenesi e fusione col cosmo. La perfetta realizzazione di questo mito dipende dall'azione di grandi uomini di tempra e statura eroiche, cavalieri, eroi e capi carismatici,

22 Michele Cometa, *Mitologie dell'oblio. Hans Blumenberg e il dibattito sul mito*, in Hans Blumenberg, *Mito, metafora, modernità*, a cura di Andrea Borsari, il Mulino, Bologna 1999, p. 165.

Überdeutscher nietzscheani che incarnano l'autentico ideale dello spirito tedesco e i valori di eroismo, lealtà, rettitudine e purezza spirituale, propri degli antichi germani. Notevole rilevanza assume in questo contesto la poesia che, per la sua particolare predisposizione ad accogliere il mito, diviene il genere letterario per eccellenza, superiore tanto alla leggenda quanto alla saga e incarnato dal poeta veggente, abile a coglierne le più svariate sfumature esoteriche.

È proprio nella *Spätromantik* che il poeta comincia ad essere investito di un ruolo ideale, giacché si colloca in un punto di scissura tra fenomeno e noumeno, essenza e apparenza, reale e ideale, finito e infinito. In questi anni si pensa che la ragione sia in grado di svelare solo la minima parte del senso del reale, mentre l'identità segreta del mondo è dischiusa dalla libera associazione delle cose. Il «superamento del Naturalismo»²³ postulato da Hermann Bahr negli ultimi vent'anni dell'Ottocento in sintonia con le esperienze letterarie francesi di Baudelaire, Gautier, Huysmans e Barrès, si è rivelato un'aspra critica al Naturalismo, dettata dal «superamento» della dimensione positivista e dall'affermazione della *Nervenkunst*, quale arte delle fibrillazioni psicologiche. La convinzione che accanto alla «verità esteriore», percepita empiricamente attraverso i sensi, esiste anche una «verità dell'anima» incentrata sugli impulsi dell'interiorità è in questi anni riconducibile alla concezione del mondo come proiezione della coscienza del soggetto che, a seconda del proprio stato d'animo, manipola la realtà fenomenica. Ne consegue pertanto che ogni uomo possiede una propria «verità», ossia una coscienza governata da propri sensi e da propri nervi. La perdita delle certezze sulle quali la soggettività umana aveva costruito il proprio primato è riconducibile al dilagare del capitalismo sotto forma di colonialismo, tramonto del positivismo e progresso scientifico. Lacerato dallo scontro fra diverse entità nazionali assetate di potere, dallo sfruttamento della forza-lavoro del proletariato e dalle scoperte tecnologiche e scientifiche, l'uomo moderno è destinato a soffocare le proprie inclinazioni e a sviluppare solo parzialmente le proprie potenzialità²⁴. Dinanzi alla molteplicità del reale, con le sue mille

23 Hermann Bahr, *Il superamento del Naturalismo*, a cura di Giovanni Tateo, SE, Milano 1994.

24 La cultura viennese è teatro di questa dissoluzione spirituale, in cui l'io, lungi dall'essere portatore di una visione del mondo panottica e antropocentrica, si scompone in una moltitudine di frammenti. La disgregazione del soggetto umano si manifesta principalmente in ambito filosofico e scientifico con le teorie di Ernst Mach, Ludwig Wittgenstein e Fritz Mauthner, e in ambito critico e letterario con il celebre *Ein Brief von Lord Chandos* (1902), di Hugo von Hofmannsthal,

sfaccettature, la vita non è più sinonimo di totalità e unità. L'annullamento di ogni gerarchia pone in risalto la percezione dei particolari, che acquistano validità e autonomia rispetto al Tutto: la parola si emancipa dalla frase e quest'ultima dal periodo, che non possiede più un significato univoco. All'ideale goethiano della *Bildung*, intesa quale sviluppo armonico di tutte le potenzialità dell'individuo, si oppongono la disgregazione del senso e la percezione del minimo. Privo di un codice etico ed estetico che dia ordine al caos della vita, l'uomo moderno diviene un'individualità inglobante una molteplicità di nuclei psichici in contrasto all'idea di «sostanza», quale realtà funzionale e mutevole in relazione al contesto.

La crisi del linguaggio è pertanto il prodotto della contraddizione umana tra «vita» e «forma», linguaggio e realtà. Non essendo più in grado di interpretare univocamente la poliedricità del reale, il segno linguistico è costretto ad affrancare il significante dal significato, che invece tende sempre a imporre una corrispondenza univoca tra le parole e le cose. L'autonomia conferita ai valori fonici e ritmici di un discorso dà voce alla dimensione umana dell'inconscio e all'inarrestabile flusso delle sensazioni che colpisce ogni singolo individuo. Per la prima volta in letteratura il poeta è rappresentato nell'immaginario collettivo quale esponente di una realtà potenziata e, come tale, è l'unico a poter comunicare questa realtà infinita ai contemporanei. Si tratta di una concezione prettamente demiurgica, mistico-religiosa e sacerdotale della letteratura, che sfocia nel Simbolismo e rende il poeta amministratore di un apparato di carattere simbolico, mistico e oscuro. Al fine ultimo di esorcizzare il dilagante processo di industrializzazione e gli irreversibili sconvolgimenti sociali, il poeta è sempre più propenso a scandagliare i propri abissi emozionali e riscoprire la propria individualità. Lungi dal percepire la storia in maniera lineare, egli matura una concezione ciclica del mondo²⁵ e una maggiore consapevolezza della crisi storica

cui seguirono il *Malte* (1910), di Rainer Maria Rilke, la *Beschreibung eines Kampfes* (1903-1907), di Franz Kafka, e *Die Verwirrungen des Zöglings Törless* (1906), di Robert Musil. Cfr. Claudio Magris, *La ruggine dei segni. Hofmannsthal e la Lettera di Lord Chandos*, in *L'anello di Clarisse. Grande stile e nichilismo nella letteratura moderna*, Giulio Einaudi, Torino 1984, pp. 32- 62; Aldo Giorgio Gargani, *I linguaggi della cultura austriaca*, in Aldo Giorgio Gargani, *La frase infinita: Thomas Bernhard e la cultura austriaca*, Laterza, Bari 1990, pp. 65-89; Fausto Cercignani, *Hugo von Hofmannsthal e la crisi esistenziale di Lord Chandos*, in «*Studia austriaca*» X (2002), pp. 91-106.

25 Basandosi su cicli che ritornano in determinati momenti, i rituali perpetuano la tradizione e rappresentano un efficace antidoto contro la fugacità del tempo. Infatti essi «vincolano il tempo a dei ritmi scanditi dal ripresentarsi di un senso che a sua volta rinsalda l'uomo all'universo». Cfr.

per il venir meno dell'idea positivista di progresso inarrestabile e continuativo. Se i processi ciclici sono pronosticabili, quelli lineari non lo sono affatto, o perlomeno in forma ridotta, perché si basano sul rifiuto di modelli storici teleologici e su una concezione del progresso aperta al futuro. La letteratura della *Jahrhundertwende* diviene allora sempre più simile a un rituale estetico, nel momento in cui condivide le sue stesse caratteristiche di ripetizione di un'azione, messinscena, elaborazione estetica, autoreferenzialità, espressività e simbolicità e, così facendo, assicura stabilità, continuità, significatività e ordine. La comunicazione poetica si svolge all'interno di una sfera religiosa nella quale il poeta svolge l'ufficio di celebrante, che si rivolge a una comunità di fedeli con l'obiettivo di redimerli, dischiudendo loro l'essenza segreta delle cose. A fronte dell'«insalvabilità dell'io», che decreta la sua frantumazione linguistica e ontologica, l'espressione poetica diviene totalità in sé conclusa e, attraverso la sua stessa compiutezza formale nonché associazioni di carattere simbolico e analogico, riformula nuovi punti di riferimento morale. L'obiettivo della nuova poetica simbolista non è dunque trasformare o modificare la realtà, semmai ricercare un nuovo linguaggio lirico per accedere a un'esistenza estetica più profonda, risemantizzare il mondo per comunicare il senso ultimo dell'esistenza²⁶.

Al Naturalismo materialistico, che aveva descritto la vita dei proletari, e alle forme di produzione intellettuale della ricca borghesia guglielmina (il metodo positivista, la letteratura di consumo, il giornale, la poesia neoromantica), Stefan George (1868-1933) contrappone una strategia di costruzione identitaria basata su un totale rifiuto della realtà impoetica del presente, su un'arte pura, accessibile solo a una ristretta cerchia di spiriti magni dotati della sensibilità necessaria a comprendere i valori autentici dell'anima e della bellezza, su un ritorno al passato e su una visione estetico-politica che si esplica nel rapporto fra l'«artista», che si trincerava nella sua torre eburnea per evitare ogni contatto col volgo, e il «dominatore», che necessita dell'artista per apprendere e interiorizzare i valori della vita. Il culto della bellezza genera dunque un «cerchio magico»²⁷, in cui

Aldo N. Terrin, *Il rito. Antropologia e fenomenologia della ritualità*, Morcelliana, Brescia 1999, p. 71.

26 Cfr. Aldo Venturelli, *L'età del moderno. La letteratura tedesca del primo Novecento (1900-1933)*, Carocci, Roma 2009, pp.

27 Ladislao Mittner, *Storia della letteratura tedesca. Dal fine secolo alla sperimentazione (1890-1970)*, tomo primo, Giulio Einaudi, Torino 2002, p. 951.

George si trasforma da esteta e sacerdote della bellezza – che attraverso l'utilizzo di un linguaggio criptico e desueto, fatto di coercizioni linguistiche e preziosismi esoterici, cerca di distanziarsi dalla massa – in vate, ideologo e mitologo, che concepisce la bellezza quale ideale dello spirito dietro il quale si cela il disprezzo della plebe e il desiderio di palingenesi dell'umanità.

Nella storia letteraria della Modernità tedesca l'opera di Stefan George è il caso più importante e rappresentativo di estetica del rituale. Sussunta nella categoria di «rituale ciclico» è l'unità georgeana di vita e opera, giacché i rituali officiati all'interno del cenacolo coniugano la sfera sociale con quella estetica ed esercitano un potere di coesione sociale. Come per George il servizio svolto all'interno della comunità di adepti deve rispondere all'autorità suprema di una guida spirituale, così il singolo componimento poetico si incardina in un più ampio e strutturato complesso di liriche, che prende il nome di «ciclo». Inoltre per definire l'ordine estetico e sociale, George impiega metafore sia geometriche²⁸ (*Kreis, Ring*) che architettoniche²⁹ (*Stütze, Bau*). A questo proposito i *Kommentare zum Werk Georges* di Ernst Morwitz documentano dettagliatamente come i cicli di poesie georgeani siano strutturati in versi, strofe e cifre sacre. Lo stesso ciclo di poesie *Der Siebente Ring* (1907) racchiude già nel titolo una cifra simbolica, l'immagine del cerchio e l'idea di ciclicità della poesia che ruota attorno al centro mitico del nuovo dio Maximin. Nello specifico l'anello racchiude in sé un triplice significato, giacché oltre a simboleggiare la cerchia dei sodali riuniti attorno a George allude sia alla dinamica dell'anno solare, che si ripete ciclicamente e permette il compimento dell'esperienza amorosa dell'uomo, sia alla perfezione cosmica. Assieme alla «cornice», al «ciclo» e al «confine»³⁰ – simboleggiato da siepi, canneti, inferriate e finestre – il «cerchio» è una dimensione sacra che, separando l'ordine dal caos o l'arte dalla vita, si configura metaforicamente come un microcosmo conchiuso e autonomo, in cui il poeta rinsalda vincoli sociali e affettivi. Per nulla trascurabili sono infine le

28 Cfr. Claus Victor Bock, *Wort-Konkordanz zur Dichtung Stefan Georges*, Amsterdam 1964, pp. 336-337.

29 Cfr. Edith Landmann, *Gespräche mit Stefan George*, Düsseldorf/München 1963, pp. 94, 119, 131, 137, 190; Claus Victor Bock, *Wort-Konkordanz zur Dichtung Stefan Georges* cit., pp. 28-29.

30 Cfr. Margherita Versari, *Il motivo del confine nella poesia di Stefan George*, in «Strumenti critici» XVIII 3 (2003), pp. 345-356; Manfred Lurker, *Der Kreis als Symbol im Denken, Glauben und künstlerischen Gestalten der Menschheit*, Reiner Wunderlich Verlag Hermann Leins, Tübingen 1981.

ripercussioni e gli effetti culturali scaturiti dal rituale estetico georgeano, se solo si pensa ai fratelli Stauffenberg, a Georg Simmel, Max Weber, Walter Benjamin, Hans-Georg Gadamer e a Theodor L.W. Adorno.

La poetica di George è tutta incentrata sulla persistenza del cerchio, vale a dire su un'idea di circolarità e ciclicità, che si esplica in modo paradigmatico nelle tre fasi in cui si compie il passaggio del poeta da «esteta» a «vate»: al *Kreis* (cerchia elitaria dei collaboratori e ammiratori dei *Blätter für die Kunst* (1892-1919), la cui fedeltà è garantita dalle numerose laudi e dediche omaggiate da George ai suoi sodali e il cui grado di entusiasmo dipende dal valore attribuito ai singoli individui) succede inizialmente il *Bund* (alleanza di quanti si sentono partecipi della venerazione dell'efebò Maximin, centro del cerchio, morto sedicenne nel 1904 ed esaltato come stella dell'alleanza in *Der Stern des Bundes*, 1914) e successivamente il *Reich* (intriso di un nuovo programma utopistico suggellato in *Das Neue Reich*, 1928). L'idea di ciclicità domina inoltre la concezione estetica di Stefan George, nel momento in cui il poeta rinnova estetismi precedenti e introduce l'immagine dei «ritorni ciclici» nella storia dello spirito umano, generando un nuovo classicismo tedesco e un modello ermeneutico incentrato sulle grandi personalità del passato.

La lirica georgeana è costruita dunque su un «principio di equidistanza dal centro»³¹, posto alla base dell'«esperienza del minimo»³² che contraddistingue tanta parte della lirica simbolista di lingua tedesca, secondo cui l'essenza poetica è racchiusa nel particolare, nell'attimo o nell'occasione. Legati al principio formale di equidistanza dal centro sono l'azzeramento della subordinazione, il valore della micrologia e il dominio sulla sintassi. Attraverso un particolare uso della sintassi e della punteggiatura George coordina i periodi del testo poetico, le cui parti restano pur sempre indipendenti e rivendicano una compiutezza di senso anche al di fuori della subordinazione, mentre gli elementi si caricano di un senso ulteriore attraverso la loro organizzazione sintattica gerarchica. La cellula minima non

31 Cfr. Enrico De Angelis, *George oder: Die Äquidistanz zum Zentrum*, in «Jacques e i suoi quaderni» 5 (1985), pp. 83-135; Enrico De Angelis, *Simbolismo e decadentismo nella letteratura tedesca*, Il Mulino, Bologna 1987, pp. 92ss.

32 Cfr. Enrico De Angelis, *Stefan George*, in *Poesia tedesca del Novecento*, a cura di Anna Chiarloni e Ursula Isselstein, Einaudi, Torino 1990, pp. 149-153; Enrico De Angelis, *Die Poesie als Erfahrung des Minimalen. Zwei Symbolisten*, in «Schnitzler und seine Zeit» (1985), pp. 225-238.

scompare entro il Tutto ciclico, giacché ogni cosa, pur essendo centro, le ruota attorno. Dai simbolisti francesi, e in particolare dalla frequentazione del cenacolo di Stéphane Mallarmé nell'inverno 1889/1890 a Parigi, George deriva l'uso dell'enjambement, la riproposizione di singole parole, la ripetizione di interi versi di supporto al discorso sia concettuale sia ritmico e la ripercussione delle rime all'interno dei versi.

I cicli di poesie di Stefan George si sviluppano come unità autonome e indipendenti³³. Essi sono coesi fra loro a livello sintagmatico e paratestuale. Nello specifico, si evidenziano strutture di raccordo fra sezioni anche molto lontane dell'opera, l'intensificazione dei nessi paradigmatici nel testo letterario, strutture di collegamento paranarrativo aventi la funzione di isolare un certo numero di testi in una sequenza compatta, l'adozione di criteri numerici di ordinamento dei testi secondo principi di rigorosa simmetria, la presenza di elementi di ciclicità – che segmentano la macrostruttura del testo poetico in una successione di microsistemi legati fra loro da vincoli anulari – l'anticipazione tematica e la ripresa di motivi cardinali da una raccolta all'altra, affinché il testo conclusivo di una raccolta racchiuda già i motivi dominanti della successiva o introduca elementi di anticipazione tematica della raccolta successiva, ampliando l'orizzonte di attesa del lettore. Si tratta di tecniche che George utilizza per configurare architettonicamente la sua opera d'arte e conferirle i caratteri di totalità e coerenza, sicché il testo poetico non è il prodotto di un'ispirazione spontanea scaturita dalla soggettività dell'autore, bensì rivela tutto il suo carattere intenzionale e artificioso.

La ciclicità georgeana è inoltre parte integrante di un modello ermeneutico intessuto di forme di comunicazione culturale basate sulla ritualizzazione di un messaggio poetico intenzionalmente oscuro – secondo i canoni del «silenzio», del «mistero» e del «segreto», tipici della poetica simbolista –, il cui contenuto è noto solo al *leader* del cenacolo ed è consacrato dal rigore dei suoi pronunciamenti. I

33 Cfr. Gabriel Simons, *Die zyklische Kunst im Jugendwerk Stefan Georges. Ihre Voraussetzungen in der Zeit und ihre allgemeinen ästhetischen Bedingungen* (Diss.), Köln 1965; Steffen Martus, *Werkpolitik. Zur Literaturgeschichte kritischer Kommunikation vom 17. bis ins 20. Jahrhundert mit Studien zu Klopstock, Tieck, Goethe und George*, Berlin – New York 2007; Maurizio Pirro, *La rappresentazione del rituale di poesia nel ciclo «Waller im Schnee» di Stefan George*, in «Studia theodisca» XVIII (2011), p. 20; Eric Meuthen, «Bogengebete». *Sprachreflexion und zyklische Komposition in der Lyrik der »Moderne«* cit., pp. 81-92.

membri della cerchia sono chiamati a compiere un rituale ciclico³⁴, intriso di rimandi a quello della celebrazione eucaristica, che si carica di senso grazie alla relazione segreta, gerarchica e amorosa che intercorre tra maestro e discepoli. Il *George-Kreis*, inteso quale cerchia ristretta di spiriti eletti accomunati da una spiccata sensibilità per il bello e da una intensa venerazione per il maestro, poggia essenzialmente sulla relazione asimmetrica di *Herrschaft und Dienst*, che si instaura fra una guida spirituale che esercita un potere allusivo e persuasivo, e una comunità di discepoli, in netta posizione ancillare, che soggiacciono alla personalità carismatica del maestro. Le principali componenti rituali della poetica georgeana sono rappresentate dai numerosi elementi paratestuali, che rendono il testo oggetto di un'ostensione sacra, e dalla negazione delle componenti soggettive dell'espressione lirica, a vantaggio dell'oggettivazione che si esplica al meglio nella fruizione cenacolare del messaggio poetico.

In sintesi, si può affermare che l'obiettivo perseguito da George con la sua poesia è una trasfigurazione estetica della realtà, concepita quale sogno di una vita potenziata (*das grüne Leben*), che si compie sia nei termini di una «rimitizzazione» dell'esistente attraverso la destrutturazione dei materiali della tradizione sia sotto forma di una «risemantizzazione» del linguaggio mediante pratiche di evocazione del senso basate su processi di «ritualizzazione ciclica» che scaturiscono da uno stato intuitivo di illuminazione e da un atto culturale intenzionale. Se la sovranità è sottesa alle concrete modalità del suo esercizio, l'amministrazione carismatica del primato spirituale del maestro sugli allievi si realizza sotto forma di rituale religioso. Secondo Wolfgang Braungart³⁵ la lirica georgeana corrisponderebbe a un esercizio di sovranità sacerdotale nel senso che il rituale di lettura imposto da George ai suoi discepoli riprodurrebbe il rituale di ostensione della celebrazione

34 Sul rituale estetico in Stefan George si cfr. Wolfgang Braungart, *Ästhetischer Katholizismus. Stefan Georges Rituale der Literatur*, Tübingen 1997; Stefan Breuer, *Ästhetischer Fundamentalismus. Stefan George und der deutsche Antimodernismus*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1995; Martin Roos, *Stefan Georges Rhetorik der Selbstinszenierung*, Grupello, Düsseldorf 2000; Maurizio Pirro, *Come corda troppo tesa. Stile e ideologia in Stefan George*, Quodlibet, Macerata 2011, pp. 57-82; Stefan Buck, *Macht und Unterwerfung. Zum Männerideal bei Stefan George und seinem Kreis*, in *Abschied vom Mythos Mann. Kulturelle Konzepte der Moderne*, a cura di Karin Tebben, Göttingen 2002, pp. 204-214.

35 Cfr. „*Durch Dich, für Dich, in Deinem Zeichen*“. *Stefan Georges poetische Eucharistie*, in «George-Jahrbuch» 1 (1996/1997), pp. 53-79; Wolfgang Braungart, *Kult, Ritual und Religion bei Stefan George*, in *Kunst und Religion. Studien zur Kultursociologie und Kulturgeschichte*, a cura di Richard Faber und Volkhard Krech, Königshausen & Neumann, Würzburg 1999, pp. 257-274; Stefan Breuer, *Zur Religion Stefan Georges*, in *Stefan George: Werk und Wirkung seit dem «Siebenten Ring»*, a cura di Wolfgang Braungart et al., Tübingen 2001, pp. 225-239.

eucaristica. All'interno del cenacolo la poesia assolve infatti la funzione di un vero e proprio sacramento, secondo cui il maestro «distribuisce» la sua sapienza tra i sodali, analogamente a Gesù che nell'ultima cena offrì simbolicamente in sacrificio per i suoi discepoli pane e vino come suo corpo e sangue. Il marcato parallelismo con la tradizione cristiana è peraltro una diretta conseguenza dell'educazione religiosa, di stampo cattolico renano, ricevuta dal poeta durante l'infanzia e sottolinea l'importanza conferita da George all'ufficio poetico, essendo l'eucaristia il centro della religiosità cattolica e il suo significato profondamente impresso nella memoria collettiva. Se centrale alla dottrina georgeana è il prodigio dell'incorporamento del divino incarnato nell'adolescente Maximin, il cattolicesimo è una confessione religiosa oltremodo pregnante di rituali³⁶ che possiedono un inizio e una fine, che interagiscono tra loro e sottostanno a un centro tematico. Il rituale cattolico si dispiega infatti in quattro fasi consecutive – apertura, liturgia della parola, eucaristia e chiusura – che a loro volta sono suddivise in ulteriori sequenze di atti linguistici e non linguistici in sé concluse (preghiera, letture, confessione, preghiera di ringraziamento, canti). A ciò si aggiunge il fatto che il genere lirico è strutturalmente ciclico, giacché condivide col rituale alcuni suoi tratti distintivi, che possono anche fungere da corollario agli aspetti tematici o contenutistici: le strutture anaforiche, che su un piano ritmico, sintattico e sonoro si presentano sotto forma di allitterazione, assonanza, rima, anafora, epifora, parallelismo, metro, asindeto, polisindeto. Come sottolinea Claude David³⁷, la lettura di alcuni testi del maestro è la prima prova che gli aspiranti membri del cenacolo dovevano superare per far parte ufficialmente della comunità esoterica ed è da intendersi quale atto di sottomissione reverenziale di un gruppo di iniziati, pronti a custodire il segreto verbo del Maestro. Secondo il rigido rituale imposto al cenacolo,

36 Sul concetto di rituale si cfr. Wolfgang Braungart, *Ritual und Literatur*, Max Niemeyer Verlag, Tübingen 1996; Mary Douglas, *Ritual, Tabu, Körpersymbolik. Sozialanthropologische Studien in Industriegesellschaft und Stammeskultur*, Frankfurt am Main 1974; Burckhard Dücker, *Rituale. Formen – Funktionen – Geschichte. Eine Einführung in die Ritualwissenschaft*, Metzler, Stuttgart 2006; Murray Edelman, *Politik als Ritual. Die symbolische Funktion staatlicher Institutionen und politischen Handelns*, New York 1990; Erving Goffmann, *Interaktionsrituale. Über Verhalten in direkter Kommunikation*, Frankfurt am Main 1986; Joanna Pfaff Czarniecka e Corina Caduff, *Rituale heute: Theorien, Kontroversen, Entwürfe*, Reimer, Berlin 2001; Alfred Schäfer e Michael Wimmer, a cura di, *Ritual und Ritualisierungen*, Leske + Budrich, Opladen 1998; Victor Turner, *Das Ritual: Struktur und Anti-Struktur*, Frankfurt am Main 1989.

37 Cfr. Claude David, *Stefan George. Sein dichterisches Werk*, Carl Hanser Verlag, München 1967, pp. 309-315.

i fedeli accedevano dalla famosa sala della cupola con una ghirlanda di fiori sul capo e vestiti di toghe di taglio semplice che potevano essere, a seconda dei casi, bianche, gialle, rosse o azzurre. Dovevano togliersi le scarpe da strada, per non sporcare il pavimento rivestito di una stuoia cinese, e sedersi sui cuscini disposti sulla panca che circondava tutta la sala; il poeta di turno leggeva con voce lenta e solenne il suo testo davanti ad un leggio d'ebano sormontato da una ghirlanda. A questo cerimoniale da iniziati scelti con molta cura corrispondeva in tutto la presentazione tipografica dei testi; i libri pubblicati dal cenacolo sono gli esempi più caratteristici del «libro opera d'arte» per la maniera stessa della sua presentazione esteriore. Il colore della carta era sempre accuratamente studiato secondo i valori simbolici che doveva suggerire, la carta stessa era però grossa, granulosa e talora addirittura ruvida, perché desse un'idea tangibile del duro lavoro compiuto dal poeta. Aboliti i caratteri gotici considerati un'aberrazione di gusto delle cancellerie secentesche che amavano svolazzi e ghirigori (ma un ciborio disegnato da Lechter in rigido stile gotico figura sulla copertina di *Teppich des Lebens* e poi dei successivi volumi delle poesie di George), fu imposto un tipo di lettere rinascimentale piuttosto basso e molto tondeggianti, che vuole essere semplice ed armonioso in sé, poiché cerca una nascosta armonia rafforzando, quanto più è possibile, la simmetria nelle linee delle singole lettere in sé prese. A testi da iniziati doveva corrispondere un'ortografia e specialmente un'interpunzione da iniziati. Fu abolita la maiuscola (aberrazione gotica anche questa) per i sostantivi che non siano nomi propri, salvo rari sostantivi ed anche aggettivi, che entro la poesia dovevano presentarsi con un loro particolare significato esoterico, per il fatto stesso che erano distinti da un'inattesa maiuscola. Abolita fu anche la virgola, perché non greca; al suo posto George introdusse il punto a mezza riga, cui assegnava le più varie funzioni logico-sintattiche. [...] Molti volumi hanno un'appendice di pagine di saggio del manoscritto di George; la calligrafia procede da un corsivo compiaciutamente «disegnato» (*Die Fibel*) ad un tondo sempre più evidentemente rigido, cioè romanamente «lapidario»; nel manoscritto di *Der Stern des Bundes* le lettere sono quasi sempre ben staccate e tracciate a linee assai grosse, che oramai evidentemente rinunciano all'estetismo della linea bella in se stessa.³⁸

L'ermeneutica dei georgeani verte su una rilettura della memoria culturale in chiave pedagogica, poiché si focalizza sul potenziale identitario racchiuso nell'antico e in grandi personalità del passato che George opportunamente rievoca al fine di esorcizzare i disagi del presente³⁹. Se l'antico assurge a strumento di critica culturale contro le tendenze spersonalizzanti della cultura contemporanea, George si configura quale vate in grado di perpetuare una linea di eccellenza estetica basata su un «ciclico ritorno dell'uguale», che procede autonomamente rispetto alla linearità della storia. George vivifica inoltre il potenziale mitopoietico del passato, che racchiude in sé un contenuto di verità sovrastorico, permettendo la circolazione di precisi mitologemi all'interno del cenacolo: la fusione di elitismo ed erotismo, l'interpretazione profetica dei compiti del poeta, il senso di

38 Ladislao Mittner, *Storia della letteratura tedesca* cit., p. 954.

39 Cfr. Carola Groppe, *Die Macht der Bildung. Das deutsche Bürgertum und der George-Kreis 1890-1933*, Köln 1997; Maurizio Pirro, «Die entzauberte Tradition». Max Kommerell e il modello ermeneutico georgiano, in «Studi germanici» XL, 1 (2002), pp. 67-99; Maurizio Pirro, *Il passato come oggetto di costruzione in Stefan George*, in *culturalstudies.it. Quaderni del Dottorato in Studi culturali*, a cura di Roberta Coglitore e Serena Marcenò, :due punti edizioni, Palermo 2008, pp. 159-166.

imminenza di una rinascita nazionale, la lettura di questa rinascita nell'ottica antiborghese di un ritorno della greicità. Postulando l'unità ideale di classicismo tedesco e spirito della greicità, George punta a un processo di rigenerazione della realtà, destinato a ripetersi ciclicamente⁴⁰. Egli diviene dunque Cesare, dominatore e guida spirituale di una «Germania segreta», i cui membri sono votati al mantenimento del segreto nonché a una rigida e obbediente condotta di vita. In qualità di *leader* del cenacolo, George cerca di colmare le lacune della storia nazionale e di redimere con la poesia un'umanità traviata da interessi mercantili e utilitaristici. Il binomio di greicità e germanesimo si incarna allora nella perfezione classica del giovane dio Maximin, centro del cerchio a partire dal *Siebenter Ring*, che esorcizza la crisi della Modernità sostituendo alla sua temporalità lineare un «ciclico ritorno dell'uguale» scandito dal ritmo delle fasi naturali e dalla prassi delle attività rituali. La commistione di greicità e germanesimo è posta alla base di un disegno pedagogico di egemonia culturale che ruota attorno al primato della *Klassik* weimariana, nello stesso modo in cui il classicismo di Weimar si era manifestato quale lavoro di intensa autocritica dell'Illuminismo e aveva assunto l'antichità classica come strumento necessario per sollecitare l'umanità allo sviluppo globale delle proprie potenzialità (ideale di *ganzer Mensch*) e dell'armonia di spirito e corpo. Come l'idea di totalità umana si era fondata sul valore esemplare e normativo del classico, che rinvia a un interesse sovratemporale nei confronti del passato e dal quale si carpiscono modelli di riferimento per il presente, così in George la classicità ha un valore paradigmatico, perché diviene forma del presente, portatrice del culto della personalità di eccezione. Benché l'interiorizzazione della tradizione avvenga per pura intuizione, il messaggio poetico è destinato alla fruizione di una ristretta cerchia di adepti che hanno il compito di garantire il progressivo accrescimento della civiltà e divulgare il verbo profetico alla nazione. Spogliatosi delle vesti di esteta, George indossa quelle di mitologo che coglie intuitivamente il contenuto sapienziale dei predecessori e vivifica il potenziale mitografico presente nelle opere della tradizione, concepite quali veri e propri depositi di memoria culturale, e applica questo potenziale alla cultura del presente. George realizza così un esperimento di riorganizzazione della memoria culturale, o meglio, disattiva il principio di realtà

40 Cfr. Friedrich Gundolf, *George*, Bondi, Berlin 1930, p. 61.

permettendo di sfuggire alla terribilità, assolutezza e inquietudine dell'esistenza grazie all'infinita significatività del mito. Quest'ultimo assurge a forma di appropriazione del mondo, in quanto si sostanzia di circolarità e annulla l'indifferenza nei confronti della realtà, causata dalla perdita progressiva della verità primordiale dell'anima (*Seele*), a favore della tecnica e dello spirito (*Geist*)⁴¹.

41 Cfr. Michele Cometa, *Mitologie dell'oblio. Hans Blumenberg e il dibattito sul mito* cit., pp. 141-165; Remo Bodei, *Metafora e mito nell'opera di Hans Blumenberg*, in Hans Blumenberg, *Mito, metafora, modernità*, a cura di Andrea Borsari, il Mulino, Bologna 1999, pp. 29-43.

1.3 Analisi contenutistica del *Teppich des Lebens*

Nel 20. secolo alla società tedesca cominciano a mancare i punti di riferimento che fino a quel momento le avevano garantito ordine e stabilità. «L'età d'oro della sicurezza»⁴², formula con la quale il novelliere e drammaturgo austriaco Stefan Zweig definisce il tempo precedente alla prima guerra mondiale, in cui «ognuno sapeva quanto possedeva o quanto gli era dovuto, quel che era permesso e quel che era proibito: tutto aveva una sua norma, un peso e una misura precisi», lascia ora il posto al mondo del caos e dello scetticismo, in cui i diritti, la libertà e la sicurezza sono l'illusione ottimistica di tutti coloro i quali credono che il progresso tecnico possa avere effetti positivi sul miglioramento morale dell'umanità. Al venir meno della fiducia positivista nella ragione creatrice e nella perfettibilità morale dell'uomo fa da contraltare il desiderio di erompere dal mondo borghese delle leggi e dei paragrafi per dar sfogo agli impulsi distruttivi del sangue e del mondo sotterraneo, che gradualmente condurranno l'umanità a un'inesorabile ricaduta nella barbarie, nonché al trionfo della brutalità e della bestialità collettiva. Alla concezione cristiana e idealistica si contrappone una dimensione manichea e dualistica dell'esistenza, che domina tanto la sfera mondana quanto quella estetica. In quel complesso di categorie dotate di preciso significato ideologico, due sono le costellazioni contrapposte che, da Ludwig Klages⁴³ in poi, tipicizzano il dibattito letterario tedesco e caratterizzano il lavoro compiuto dai sostenitori dell'anticapitalismo romantico sulle strutture ideologiche di pensiero, volto ad esaltare gli elementi di eccellenza della Germania per compensarne forme di marginalizzazione e impotenza sociopolitiche: il *Geist*, inteso quale spirito, *Zivilisation*, capitalismo avanzato, incapacità di aderire empaticamente alla vita, identità francese e identità ebraica, frammento, positivismo, sterilità, innaturalità, inversione sessuale, scomposizione analitica,

42 Stefan Zweig, *Il mondo di ieri. Ricordi di un europeo*, trad. it. di Lavinia Mazzucchetti, Mondadori, Milano 1996, p. 9.

43 Collaboratore alla rivista *Blätter für die Kunst* sul finire del 1893, Ludwig Klages, insieme ad Alfred Schüler e Karl Wolfskehl, ha rappresentato la corrente filosofica dei Cosmici, che teorizzava l'opposizione tra *Geist* e *Seele*, laddove il *Geist* era la ragione concepita quale eterno nemico della vita e la *Seele* l'oscuro principio della vita, sua forza redentrice. I Cosmici ambivano a un rinnovamento radicale della civiltà, nei termini di un ritorno alla cosiddetta «Urheimat der Seele», visto che lo «spirito» aveva prodotto il distacco dell'uomo dalla «mütterliche Unterwelt», nonché la profonda frattura fra «Ding und Ich». Stefan George incarnava pertanto il poeta veggente che, col potere redentore della sua poesia, sarebbe diventato capo della rivoluzione. Cfr. Giampiero Moretti, *Anima e immagine. Studi su Ludwig Klages*, Milano 2001.

vecchiezza, liberalismo, comunismo, modernità, arte astratta, decadenza dei costumi, e la *Seele*, concepita quale anima, *Kultur*, sapere umanistico, identità tedesca, capacità empatica di percepire il mondo nella sua forma primigenia, adesione panica al ritmo dell'esistenza, stato di purezza e omogenea totalità, spontaneità, congenialità non riflessa con il carattere primitivo dell'esistenza, cannibalismo quale barbarie stilizzata, giovinezza, energie incontaminate, legame dell'animo umano con l'essenza della natura, *Volk*, *Lichtmensch* ariano, teosofia. Al dualismo «classico-romantico», già imperante nell'età di Goethe, era seguito infatti quello «ctonico-sidereo» di Bachofen e quello «apollineo-dionisiaco» di Nietzsche. Stefan George compie invece un passo avanti rispetto a questi ultimi, dapprima definendo tale dualismo con le polarità di «forma» e «materia» o di «spirito» e «sangue», e poi superandolo col tentativo di trasferire le velleità superomistiche in poesia.

Der Teppich des Lebens und die Lieder von Traum und Tod mit einem Vorspiel (1899) muove da due esperienze di vita vissuta del poeta: l'*Erlebnis* di un disagio epocale, che è al contempo *Erlebnis* della legge prima di polarità esistenziale, e la sua natura di artista. Se per George la dolorosa esperienza dualistica ha rappresentato la direttrice di tutta la sua esistenza, la sua natura di artista gli ha permesso di compiere il suo mandato poetico. A buon diritto si può affermare che la vita e l'opera di Stefan George nascono e si sviluppano da uno stato di bisogno del poeta che, con la pienezza della sua poesia, esorcizza la vacuità di senso e il lacerante dualismo esistenziale. L'opera poetica georgeana è infatti riconducibile a due cause prime: lo smarrimento esistenziale del poeta, che fluttua tra regno platonico delle idee, inerente alla sfera luminosa dell'arte quale forma pura e bellezza al di là della vita, e regno dell'oscurità e del caos informe, in cui imperversano forze ctonie e ancestrali che minacciano la sfera razionale dell'uomo, e la ricerca solitaria di un senso e di una legge di vita. Servendosi di un rituale parareligioso, che implica l'esercizio di una gestualità sacerdotale e di una posa ieratica, George ritualizza di volta in volta il senso dell'enunciazione poetica – opportunamente messo in scena sia come prodotto di un'intuizione generata da uno stato inesplicabile di illuminazione sia come risultato di un atto culturale compiuto da un individuo illuminato – e porta a compimento la sua missione poetica in due momenti consecutivi: dapprima come esteta, che disprezza la realtà

esterna e vagheggia un mondo alternativo fondato sul potere di redenzione della parola poetica che, con la sua bellezza, dischiude l'essenza delle cose, e successivamente come mitologo, a partire dal *Siebenter Ring*, allorché la condanna della realtà fenomenica si incardina in un programma di rimitizzazione dell'esistente che presuppone il riordino dei materiali della tradizione in vista di un recupero didascalico dei momenti cardinali della storia dell'uomo.

Un primo tentativo di risanamento della frattura di arte e vita è compiuto da George nelle opere giovanili *Die Fibel*, *Hymnen*, *Die Pilgerfahrten*, nelle quali il poeta esterna il suo disagio scaturito dall'assenza di senso e dall'ancora inconciliabile dualismo di spirito e natura. In queste prime raccolte la solitudine e l'oscurità riempiono l'animo del Nostro e la poesia è l'unico mezzo in grado di porre un freno al turbamento generato dalle passioni e dal desiderio sessuale. Attraverso strategie improntate su una poetica dell'impersonalità, che tende a scomporre la realtà sensibile in una sequenza di immagini fisse, la forma estetica disciplina, contiene e sublima l'eros. Nelle *Pilgerfahrten* il viandante non è più solo simbolo di un animo inquieto in cerca di pace e tranquillità, ma anche di quell'eterno errare che è indice sia di mutamento identitario sia di superamento di uno stato di isolamento esistenziale e sterilità spirituale. Lo sdoppiamento del poeta-viandante, che deriva dall'antitesi tra la negatività del presente e la tensione a un perfezionamento spirituale, equivale in sostanza alla dialettica georgeana di «esclusione» e «inclusione», ossia all'oscillazione georgeana tra il concetto di sovranità spirituale del Maestro, quale espressione di una superiorità innata, e la sovranità spirituale derivante da uno sforzo di perfezionamento che chiama a raccolta un gruppo di individui accomunati dalla stessa sensibilità artistica al bello e che sono soggetti al carisma emanato dal Maestro.

Con *Algabal* George tenta per la prima volta di sanare l'antitesi di arte e vita sottraendosi alla vita e votandosi esclusivamente all'arte, che sola può conferirgli senso e legge. Algabal crea un regno artificiale, avulso dalla storia e circondato da un paesaggio pietrificato, in cui poter coltivare esclusivamente la sua arte. Poggiando sulle uniche fondamenta del *Geist*, il regno di Algabal si rivela un mero costrutto artificioso, che annulla l'eterno fluire dell'esistenza e rifugge dalle passioni.

Die Bücher der Hirten- und Preisgedichte, der Sagen und Sänge und der hängenden Gärten segnano all'interno della produzione poetica georgiana un breve momento di pace, armonia ed equilibrio. Essi constano di tre cicli, ciascuno dei quali concerne una determinata epoca di storia della cultura: antichità greca, medioevo romanzo, Oriente. L'opera si configura a tutti gli effetti come un primo tentativo di George di coltivare la memoria culturale, perché permette al poeta di instaurare un particolare rapporto col passato, finalizzato all'elaborazione di una genealogia carismatica. Non è un caso che George ambienta i cicli di poesie nella Grecia antica e nel Medioevo, poiché la prima si identifica quale regno della *schöne Leiblichkeit*, popolato da uomini integri, in cui la bellezza è una legge naturale non imposta all'uomo, mentre al secondo sono connesse le idee di ordine, coerenza e linearità, nonché il rispetto di un sistema sovraordinato di codici, valori e norme dettate da un'entità trascendente.

Se, con *Algabal*, George aveva cercato di sanare la frattura di arte e vita votandosi esclusivamente all'arte, in *Das Jahr der Seele* focalizza la sua attenzione sulla vita, ovvero sulla natura della sua anima (*Naturseele*), che sottostà al ciclo eterno di nascita e morte e non concerne la natura dello spirito (*Geistseele*), che è eterna e trascendente come quella di Cristo.

In *Der Teppich des Lebens und die Lieder von Traum und Tod mit einem Vorspiel* una conciliazione delle antinomie di *Geist* e *Natur* si realizza allorché George introduce per la prima volta la figura dell'angelo, quale messaggero dello *schönes Leben*⁴⁴, e diviene consapevole della innata legge di vita. Qui George si

44 Lo *schönes Leben* georgiano è la vita modellata dallo spirito sul piano della *Kultur* che, a sua volta, rende l'uomo un essere consapevole e creatore, distinguendolo così dalle piante e dagli animali. Lo *schönes Leben* deriva dal superamento della polarità di «spirito» e «sangue», insita nell'uomo, che si attua a partire dal *Teppich des Lebens* e si evolve con l'apparizione di Maximin sotto forma di *geistiges Reich*. Lo *schönes Leben* è: solitario, perché George lo concepisce solo per se stesso; realtà e ideale del poeta, poiché rappresenta sia la sua vita carica di senso sia il suo ideale di *Volk* e *geistiges Reich*; è dubbio e speranza, se mai si concretizzasse come *Volk*, e certezza e illusione, se si considera che la tesi esposta dal poeta nel *Vorspiel* e nel *Teppich des Lebens* diviene illusoria nei *Lieder von Traum und Tod*. Lo *schönes Leben* è forma (*Gestalt*), centro, unità, equilibrio, fine di un percorso soggettivistico e individualistico e al contempo cellula germinale di un regno spirituale. La perpetua oscillazione tra dubbio e speranza, certezza e illusione di cui sopra distingue lo *schönes Leben* dal *geistiges Reich*. Solo con Maximin George acquista certezza che il senso e la legge dello *schönes Leben* sono il senso e la legge del mondo. L'attributo «bello» che accompagna il sostantivo «vita» deriva dalla consapevolezza georgiana che la bellezza è un valore spirituale. In sintesi il concetto di *schönes Leben* esposto nel *Teppich des Lebens* consiste in un particolare sentimento di vita, morte, destino, moralità, in un particolare punto di vista, in un ethos dell'azione, nonché in una legge interiore, qualità che successivamente saranno incarnate da Maximin. Cfr. Roman Köster *et al.*, a cura di, *Das Ideal des schönen Lebens*

impadronisce del *Geist*, che non collima con la classica polarità dello spirito, in quanto George stesso è ora creatore del *Geist*, quale conoscenza chiara e consapevole, forza sovrasensibile ma immanente alla vita, che esula dalla sfera degli istinti arbitrari. Benché il poeta non possa ancora risolvere il problema della solitudine, che continua ad albergare nei più profondi recessi del suo animo, l'angelo del *Vorspiel* consola il poeta con la sua costante e duratura presenza e con l'esempio dei grandi maestri. In quest'opera George si rivolge per la prima volta al *Volk*, in quanto la lirica assume qui una curvatura interventistica e presuppone da parte del lettore l'intendimento di ideologemi che fanno capo a quel programma di rigenerazione spirituale basato su una mitologia rivolta sia al presente sia al passato. In altri termini il poeta, da un lato, si fa promotore di un recupero della classicità all'interno di una ristretta sfera di spiriti eletti e dall'altro, da una prospettiva didascalica, si rifà ai momenti alti della tradizione storica, da cui trae insegnamento per il presente. Alla lirica elitaria che aveva caratterizzato le raccolte poetiche precedenti, George predilige invece nel *Teppich des Lebens* un «lavoro al mito» che veicola la critica culturale non più in senso denotativo, mediante l'eccellenza della forma e il bello stile, ma in senso ideologico attraverso la connotazione del contenuto dei pronunciamenti del poeta e l'imposizione di un sistema dottrinario basato su principi di contenimento delle passioni. Gli atti di enunciazione poetica fungono da strumento per la fissazione di ordini semantici e letterari che sono, al tempo stesso, ordini gerarchici funzionali a generare consenso fra i membri della cerchia intorno al ruolo di guida svolto dal Maestro. Infatti le relazioni di dominio che si instaurano all'interno del cenacolo sono di tre tipi: dominio verbale della materia informe, tramite la perfetta padronanza del segno linguistico; dominio spirituale della realtà fenomenica, tramite il riferimento a una dimensione sovraperonale; dominio materiale di una comunità di individui. La semantica dei contenuti allude altresì al fatto che il testo letterario è soggetto a un costante processo di ritualizzazione, che ha come conseguenza un duplice effetto di fascinazione ipnotica sui sodali, legati

und die Wirklichkeit der Weimarer Republik. Vorstellungen von Staat und Gemeinschaft im George-Kreis, Berlin 2009; Gerhard Zierau, *Zum Triumf des großen Lebens... Stefan George: Der Teppich des Lebens und die Lieder von Traum und Tod mit einem Vorspiel. Eine Deutung*, Inaugural-Dissertation, Leipzig 1939, pp. 16-36; Christian Oestersandfort, *Platonisches im «Teppich des Lebens»*, in «George-Jahrbuch» 7 (2008/2009), pp. 100-114.

al Maestro da affinità culturali e ideologiche, e di risemantizzazione della realtà esistente.

La tensione tra *schönes Leben* e realtà fenomenica è risolta con l'apparizione del dio Maximin in *Der Siebente Ring*. Il giovinetto quattordicenne, morto prematuro a seguito di una meningite fulminante, incontra il Maestro allorché questi è in preda a profondi turbamenti, estrae il poeta dalla solitudine e dalla fissità della sua esistenza e diviene simbolo di centralità, circolarità, ciclicità, rinascita spirituale e ricchezza ontologica, perché in lui si realizza la tanto auspicata fusione georgeana di greicità e germanesimo. In quanto divinità, Maximin diviene oggetto di culto e adorazione da parte di tutti i membri del cenacolo ed esorcizza la frammentazione del principio di totalità dovuta al predominio del sapere umanistico della cultura del Moderno. *Der Siebente Ring* assurge così a centro sacro dell'opera georgeana, perché estende la legge dell'angelo a legge del popolo e tematizza l'annunciazione di un nuovo Dio nonché l'edificazione del suo regno spirituale. Come ogni divinità, Maximin è fondatore di un regno, i cui prodromi sono da ricercarsi nella sua cellula germinale, il *Bund*, ovvero nel nuovo ordine di valori inteso quale unità di vita chiusa e circolare, *Der Stern des Bundes*, e termina con la fondazione di una «Germania segreta», ossia con un popolo tedesco (*Volk*) rigenerato all'insegna della nuova legge. Il nuovo regno, al quale non sono estranei rimandi letterari a Goethe (*Goethes letzte Nacht in Italien*) e a Hölderlin (*Hyperion*), non è altro che una nuova *Gemeinschaft* segreta in divenire, il cui centro è Maximin e il cui spazio interno è il *Bund*. Solo attraverso Maximin George è servitore di una divinità e, al contempo, sovrano terreno di un regno spirituale.

*Der Teppich des Lebens und die Lieder von Traum und Tod mit einem Vorspiel*⁴⁵ è un ciclo di poesie composto da un complesso simmetrico di tre poemetti, ciascuno dei quali consta di ventiquattro componimenti lirici. Ogni poesia è caratterizzata da una medesima struttura metrica e formale, essendo strutturata in quattro quartine pressoché omometriche, poiché il verso giambico di cinque piedi si mantiene quasi sempre costante. Inoltre ciascun componimento lirico è sprovvisto di titolo, il che avvalorava la tesi secondo cui ogni poesia risponde a un

45 Stefan George, *Der Teppich des Lebens und die Lieder von Traum und Tod mit einem Vorspiel*, Klett-Cotta, Stuttgart 1984.

preciso disegno complessivo del poeta: a una simmetria esteriore corrisponde una maggiore coerenza interiore. Analogamente al *Teppich des Lebens* e ai *Lieder von Traum und Tod*, il *Vorspiel* è strutturalmente ciclico, giacché inizia («Da trat ein nackter engel durch die pforte»⁴⁶) e termina («So stand am lager fest und hoch: der engel»⁴⁷) con la figura dell'angelo. Peraltro assume una funzione preparatoria e propedeutica al corpo dell'opera (il *Teppich des Lebens*), inserendo la problematica poetologica in un contesto rituale e religioso col dialogo tra l'io lirico e l'angelo. In virtù della disposizione delle liriche in tre poemetti quantitativamente simmetrici, essi si caratterizzano per una struttura ciclica, che si riflette sia su un piano formale sia su un piano contenutistico. Tutte le liriche del ciclo si presentano accoppiate due a due, sicché ciascuna lirica della coppia si oppone all'altra in perfetta antitesi contenutistica. Questa polarità contenutistica rispecchierebbe a sua volta l'essenza stessa del mondo. La vita è infatti intesa da George come una realtà in cui convergono forze antitetiche e contrapposte che, solo a partire dal *Teppich des Lebens*, si annullano e generano unità grazie alla figura dell'angelo che funge da ago della bilancia. La legge universale dell'angelo si distribuisce equamente nei molteplici piani dell'esistenza. Non è un caso che George abbia intitolato la sua opera «Il tappeto della vita», in quanto la vita è da lui concepita metaforicamente come un tappeto, una stuoia, un viluppo, un groviglio, o ancora, una trama di momenti esistenziali in cui persone, animali, piante e cose si intrecciano saldamente in inestricabili arabeschi. Inoltre in questo intreccio ogni cosa occupa un posto prestabilito e possiede un suo significato, conoscibile solo dal poeta e da una ristretta cerchia di spiriti congeniali che condividono la sua spiccata sensibilità al bello e alla poesia. Il volume è esteticamente impreziosito da ornamenti del pittore tedesco Melchior Lechter⁴⁸ e, dalla fattura dell'opera, si evince l'influsso della tradizione artistica applicata e preraffaellita.

46 Stefan George, *Der Teppich des Lebens und die Lieder von Traum und Tod mit einem Vorspiel*, Klett-Cotta, Stuttgart 1984, p. 10.

47 *Ibidem*, p. 33.

48 In apertura del libro, Stefan George rende un tributo alla maestria del pittore Melchior Lechter che, con i suoi dipinti, ha impreziosito la prima edizione del *Teppich des Lebens*: «Da diese allgemeine ausgabe den schmuck der ersten entbehren muss: zu den kostbaren einfassungen die bilder des über wolken thronenden engels der lebenergieessenden blumen und der harfe in der hand der letzten leidenschaft: so sei es mir vergönnt den erlauchten namen vor diese seiten zu schreiben der mit ihnen so eng verbunden ist und der sie auf immer ziere».

Attenendosi a uno schema rigido e prestabilito, il *Teppich des Lebens* si presenta a tutti gli effetti come un libro sacro. Non è affatto casuale che esso sia il volume intermedio a tutta la produzione poetica di Stefan George – tre cicli lo precedono e tre cicli gli succedono – e che il poeta lo abbia composto a metà della sua esistenza (1868 – 1900 – 1933). Esso rappresenta al tempo stesso il culmine e il punto di svolta dell'opera poetica di George, poiché sancisce l'abbandono di una lirica incentrata esclusivamente sul dominio stilistico a favore di una poesia interventistica orientata al mito. Inoltre, a fronte di tale collocazione storica e configurazione estetica, il *Teppich des Lebens* dà adito a una riflessione metapoetica nella misura in cui gran parte delle poesie sono componimenti lirici che hanno per argomento la poesia e parlano quindi di se stessi⁴⁹. Secondo Claude David⁵⁰, il *Teppich des Lebens* sarebbe l'unico ciclo di poesie georgeano ad essere contraddistinto da una marcata rigidità strutturale, in ossequio alla definizione che Gundolf diede della poesia georgeana, quale scrittura omogenea e sicura, che non sottostà alle oscillazioni dell'anima e che presenta un ritmo uniforme che assorbe la melodia, in altri termini uno stato poetico permanente, antitetico all'ispirazione dell'occasione. David ritiene inoltre che, rispetto ai precedenti cicli georgeani, il *Teppich des Lebens* non sia una vera e propria raccolta di poesie, bensì idealmente un lungo componimento lirico suddiviso in tre sezioni, in cui ordine e connessioni tematiche conferiscono senso e significato alle singole poesie. E seguita a dire che nel *Teppich des Lebens* il poeta è osservatore del suo destino, poiché la poesia è divenuta impersonale, «Gedankendichtung», e non indugia più sui sentimenti bensì sulle norme di un'epoca storica. Tuttavia, rispetto ad altre *Gedankendichtungen*, come le *Elegie duinesi* rilkiane, qui tutto appartiene all'ambito della coscienza. Tale poesia necessita del mezzo dell'allegoria, giacché il poetare georgeano presuppone una fusione di epica e lirica, soprattutto nella terza sezione del volume che è quella lirica per eccellenza. La seconda sezione è invece di natura epica, poiché consta di una successione di favole allegoriche. Infine, per quanto concerne la prima sezione del *Vorspiel*, benché sia stata definita drammatica, in essa non ha luogo alcun dramma, alcuna azione, semmai il sentimento diviene idea, la lirica assume tratti decisamente più impersonali e si

49 Ute Oelmann, *Anhang*, in Stefan George, *Der Teppich des Lebens und die Lieder von Traum und Tod mit einem Vorspiel*, Klett-Cotta, Stuttgart 1984, p. 94.

50 Claude David, *Stefan George. Sein dichterisches Werk*, Carl Hanser Verlag, München 1967, p. 174-176.

rivela prossima al genere epico, sicché la fenomenologia dello spirito del poeta assume la forma di una descrizione.

Nel *Vorspiel* George rappresenta artisticamente l'io lirico e la sua vita come totalità: tutti i moti dell'animo che agitano la vita interiore del poeta sono avulsi dalle contingenze spaziali e temporali e riconciliati nell'armonia dello spirito. Rispetto ai precedenti cicli di poesie, nel *Teppich des Lebens* George si propone di realizzare l'unità di «arte» e «vita», nella misura in cui la vita assume un valore estetico e segue le leggi dell'arte mentre l'arte assume un valore etico. In questo processo evolutivo la parola poetica pronunciata nei monologhi e nei dialoghi con l'angelo assume una funzione liberatrice, giacché il poeta ausculta se stesso e la propria interiorità, essendo l'angelo una sua immagine speculare avente la sua stessa voce e il suo stesso volto, tanto che nelle ultime due liriche del *Vorspiel* il pronome personale *Ich* è sostituito dal *Wir*⁵¹ che ingloba l'incipitario *Er*.

Le prime sei liriche del *Vorspiel* mostrano – sotto forma di sguardo retrospettivo, cui indubbiamente allude la scelta georgeana del tempo preterito – l'ingresso e il passaggio del poeta da una dimensione di oscurità e turbamento, generata dall'assenza di senso, alla chiara luminosità della «vita bella» traboccante di significato. Queste liriche racchiudono altresì l'oscillazione del poeta tra un consenso gioioso e una ribellione dolorosa, poiché l'angelo è sia foriero di pienezza vitale sia precetto draconiano e pretenzioso.

La lirica incipitaria del *Vorspiel*⁵² tematizza l'arrivo dell'angelo, quale messaggero dello *schönes Leben*, in un felice momento di illuminazione:

Ich forschte bleichen eifers nach dem horte
Nach strofen drinnen tiefste kümmerniss
Und dinge rollten dumpf und ungewiss –
Da trat ein nackter engel durch die pforte:

Entgegen trug er dem versenkten sinn
Der reichsten blumen last und nicht geringer

51 Peraltro la ripresa del pronome personale *Wir* nella *Vorrede zu Maximin* indica palesemente la ferma volontà del poeta di allargare alla comunità la sua esperienza di crisi, determinata dal tramonto dei valori, dal timore per l'immediato futuro e dal disorientamento di fronte all'incerto passaggio epocale, cercando di instaurare una comunione di spiriti di tipo liturgico. Cfr. Margherita Versari, *La poesia di Stefan George. Strategie del discorso amoroso*, Carocci, Roma 2004, p. 73.

52 La prima poesia del *Vorspiel* sembra essere la più antica: se nel 4. Numero dei *Blätter für die Kunst* è intitolata *Seit der Ankunft des Engels*, nel 3. Numero compare col titolo *Der Besuch...*

Als mandelblüten waren seine finger
Und rosen · rosen waren um sein kinn.

Auf seinem haupte keine krone ragte
Und seine stimme fast der meinen glich:
Das schöne leben sendet mich an dich
Als boten: während er dies lächelnd sagte

Entfielen ihm die lilien und mimosen –
Und als ich sie zu heben mich gebückt
Da kniet auch ER · ich badete beglückt
Mein ganzes antlitz in den frischen rosen. (GW I, 10)

Nei primi tre versi George enuclea *in medias res* il suo stato di smarrimento e di disagio esistenziale dovuto alla vacuità di senso che lo circonda e dal quale l'angelo lo salva e redime. La pratica del rituale, comunemente adottata da George nelle sue liriche, non ha qui come obiettivo l'estetizzazione del reale ma l'evocazione della dolorosa condizione spirituale dell'io lirico, che l'angelo può sanare solo parzialmente con il potenziale plastico e la pura prestazione del suo corpo.

La figura dell'angelo esprime tradizionalmente liminarità e transito, ha origine nel Non-dove, in una dimensione ou-topica, «quarta *dimensio* oltre la sfera che delimita gli assi del cosmo visibile»⁵³. L'angelo è «necessario» sia perché, in qualità di custode del Verbo divino, irrompe nell'animo umano educandolo alla conoscenza del mondo invisibile in virtù della sua potenza speculante, sia perché da Dio l'uomo deriva la sua pienezza ontologica. L'angelo georgeano del *Vorspiel* non è messaggero celeste di Dio ma della «vita bella» elevata a valore assoluto, come testimonia il maiuscolo «ER» nel penultimo verso della poesia⁵⁴. L'angelo è l'intermediario tra il poeta e ciò che costui ha sempre cercato e desiderato, sicché è il prodotto di una tappa evolutiva dell'esistenza georgeana nella quale si sono succedute di volta in volta «die Geliebte», «die Herrin», «die Quellnajade», «die

53 Massimo Cacciari, *L'angelo necessario*, Milano 1986, p. 9. Cfr. W. Grenzmann, *Die Gestalt des Engels in der modernen Literatur*, in AA.VV., *Die Engel in der Welt von heute. Gesammelte Aufsätze*, Maria Laach 1957, p. 18-37.

54 Sulla figura dell'angelo in George si cfr. Donatella Germanese, *L'angelo e il poeta. Alcune considerazioni sul motivo dell'angelo in Rilke e George*, in *Tra simbolismo e avanguardie. Studi dedicati a Ferruccio Masini*, a cura di Caterina Graziadei, Antonio Prete, Fernanda Rosso Chioso, Vivetta Vivarelli, Editori Riuniti, Roma 1992, pp. 83-95; Erwin Mischke, *Stefan George: Der Teppich des Lebens und die Lieder von Traum und Tod mit einem Vorspiel. Eine Interpretation*, Inaugural-Dissertation, Königsberg 1935, pp. 17-19; Gerhard Zierau, *Zum Triumfe des großen Lebens...Stefan George: Der Teppich des Lebens und die Lieder von Traum und Tod mit einem Vorspiel. Eine Deutung*, Inaugural-Dissertation, Leipzig 1939, pp. 36-56.

Sprache». L'angelo è l'ago della bilancia – «Nun hält ein guter geist die rechte wage» (V. 14) – che garantisce l'equilibrio tra le polarità di «spirito» e «sangue». Per effetto dell'angelo le forze antinomiche si equilibrano, non si annullano, vedono solo allentata la loro tensione, che è connaturata a ogni essere vivente. Secondo Erwin Mischke, l'angelo del *Vorspiel* sarebbe metafora di una bellezza ultraterrena, che gradualmente esaurisce i suoi tratti cristiani, trascendenti e speculativi di *Geist*⁵⁵ – che fino a quel momento gli erano stati utili per raggiungere una sfera più elevata di consapevolezza rispetto a quella degli istinti inconsapevoli – per abbracciare, a partire dallo *Stern des Bundes*, la bellezza concreta, materiale e immanente dello *schönes Leben*, che è al contempo *Seele* e *Leib*. L'angelo georgeano è l'io più nobile del poeta, è l'uomo nella sua vera essenza, è il simbolo delle forze più profonde che albergano nel poeta e, a differenza delle altre figure angeliche della tradizione letteraria (l'angelo dantesco della *Vita Nuova*, l'angelo guardiano del Purgatorio, l'angelo dei Preraffaelliti, l'angelo mallarméano, l'angelo rilkiano e così via), corrisponde alla necessità dello spirito poetico di divenire totalità.

È chiaro dunque che George rigetta la morale cristiana e si erge a fervente rappresentante di una religione dell'estetica che affonda le sue radici nella filosofia nietzscheana, da cui mutua ed estende il concetto di «vita», nonché la figura di Zarathustra che diviene Maestro di un gruppo di adepti. Sospinto dall'istinto e dalla volontà, George aveva ricercato il senso e la legge della vita con zelo e dedizione ma, fino ad allora, tutto era stato vano e inutile, come suggerisce l'attributo «pallido» nell'ossimoro «bleichen eifers». Si rileva inoltre che il sostantivo *Hort*, oltre che significare «tesoro» e alludere perciò al tesoro nascosto, profetizzante la vita, designa anche «asilo», «rifugio», «rocca», «baluardo», in altri termini la dimensione protetta che custodisce il senso della vita. Fino a quel momento George aveva ricercato «strofe» per dar voce alla sua inquietudine interiore, nonché alla tristezza e al turbamento derivanti dalla vanità della sua ricerca, giacché le cose del mondo si avvicendavano in modo incomprensibile, oscuro e minaccioso pur essendo visibile un barlume di speranza, come suggerisce il trattino posto alla fine del terzo verso.

55 In altre liriche del *Teppich des Lebens* l'angelo è descritto da George come «ich bin freund und führer dir und ferge» (V. 18), «getreuer geist» (XIX, 16), «herr und fahenschwinger» che riconduce il poeta vacillante sulla retta via.

Il *Vorspiel* narra l'incontro dell'angelo con l'io lirico, provato dall'estenuante ricerca della parola poetica. Nel primo componimento lirico George versa in una situazione di crisi esistenziale, perché le «cose» non rivelano più la loro essenza ma «rotolano ottuse e incerte». I primi versi del *Vorspiel* tematizzano il problema della lingua e del rapporto soggetto-realtà, che caratterizza la letteratura del fine secolo austriaco ed esordisce a pieno titolo con *Der Brief des Lord Chandos* di Hugo von Hofmannsthal che, nel 1902, assurge a «manifesto del deliquio della parola e del naufragio dell'io nel convulso e indistinto fluire delle cose non più nominabili né dominabili dal linguaggio»⁵⁶. È interessante sottolineare inoltre che Hofmannsthal, tre anni dopo George, pone l'ipotetica lingua capace di nominare le cose in stretta connessione con la lingua degli angeli⁵⁷, corroborando così la tesi originaria del Maestro. A cavallo tra Otto e Novecento la crisi esistenziale si esprime dapprima, sul piano ontologico dell'esistenza individuale, sotto forma di crisi dell'identità e successivamente, sul piano culturale, come frammentazione della struttura logica e crisi del segno linguistico (*Sprachkrise, Sprachskepsis*) per la scoperta della sua arbitrarietà e per la distinzione esistente tra significante e significato. L'impossibilità di racchiudere il tutto in concetti, o parole astratte, implica inoltre l'infondatezza di qualsiasi giudizio sia nella sfera poetica e letteraria, sia in quella più comune del vissuto quotidiano. Ne consegue che la verità dell'opera d'arte non è più il risultato di una successione razionale di parole dai significati denotativi, che impongono ordine e circoscrivono il potenziale espressivo di una lingua, bensì è racchiusa nella funzione connotativa del

56 Claudio Magris, *L'indecenza dei segni*, in Hugo von Hofmannsthal, *Lettera di Lord Chandos*, trad. it. di Marga Vidusso Feriani, Biblioteca Universale Rizzoli, Milano 2002, pp. 6-7. Lord Philipp Chandos, un giovane letterato classicista inglese del Cinque-Seicento, scrive all'amico Francesco Bacone, uomo di cultura e di governo che incarna le virtù dello spirito classico, per scusarsi e spiegare i motivi della sua improvvisa rinuncia alla letteratura: se prima la vita gli era apparsa come un Tutto organico e concluso, dominabile con l'oggettività del linguaggio, ora gli è venuta meno la capacità di pensare o di parlare coerentemente su qualsiasi argomento. Solo i frammenti di un'esperienza vissuta col cuore, coi visceri e con il corpo racchiudono un elevato potenziale di significazione, poiché cristallizzano in istanti di comunione mistica il perpetuo scorrere della vita e l'inarrestabile fluire delle cose. È dunque soltanto in attimi di mistica rivelazione, non volontariamente evocati ma scaturiti da un inspiegabile processo di selezione fra le cose e gli eventi del mondo circostante, che il ventiseienne Chandos riscopre il profondo legame con la vita e le manifestazioni più banali che la compongono. La consapevolezza della fugacità della vita e dell'insufficienza costitutiva dell'uomo non sottraggono dunque il poeta alla continua ricerca del senso, che sfocia, da un lato, in una «lingua delle cose mute», che non potendo più «dire» può soltanto «suggerire» e «disvelare» ogni cosa come chiave per accedere alle altre, dall'altro in un sentimento incondizionato di empatia verso tutto ciò che lo circonda e nell'incontro del soggetto con altre individualità, in vista di una socializzazione e arricchimento reciproci.

57 Hofmannsthal aveva già dedicato all'angelo una lirica (*Ein Traum von großer Magie*) ed una prosa poetica (*Gerechtigkeit*).

significante, che trascende il significato concettuale, evoca sensazioni lontane che riconducono all'interiorità soggettiva del poeta, e penetra nell'oscura essenza delle cose. Alla «parola-silenzio», che proclama la totale astensione dal poetare in nome della perdita dell'antropocentrismo, si contrappone la forza creatrice della «parola-immagine», o «parola-metafora»⁵⁸, quale strumento rivelatore di qualcosa di incomunicabile razionalmente ma che custodisce un enorme potenziale mitopoietico, traboccante dal sentimento del poeta.

La ricerca georgeana del verbo poetico fa da contraltare alla perdita degli antichi valori austroungarici di sicurezza, ordine e stabilità, offrendo la principale chiave interpretativa del *Vorspiel*, che può essere letto come insieme di 24 variazioni sul tema della vocazione poetica, in cui l'angelo svolge la funzione di musa ispiratrice. Dal regno della «vita bella», luminosa e ricolma di senso – che fino a quel momento era stato precluso all'io lirico e che ora invece gli si apre in modo profetico – fa la sua apparizione l'angelo. Questi incede gioioso e regale verso il poeta e conferisce, al senso sprofondato nella più profonda oscurità, tutto ciò che il poeta desiderava: bellezza raggianti e pienezza di senso. L'angelo georgeano del *Vorspiel* è nudo – come nudo, trasparente e chiaro è il senso della vita di cui egli si fa latore –, simboleggia l'epifania della «vita bella» che, maturata col tempo, si è schiusa al poeta sotto forma di apparizione angelica, la cui purezza è a sua volta rimarcata dalla ripetizione del sostantivo «rosen · rosen». L'angelo è bello, di una bellezza fresca di rugiada, le sue dita sono rosee e delicate come mandorli in fiore e come rose fresche e ardenti le sue guance. L'essenza floreale del corpo angelico rappresenta metaforicamente la rivelazione della parola poetica. L'angelo non porta corone sul capo, essendo collocato da George quasi sullo stesso piano dell'io lirico, ovvero come suo interlocutore privilegiato, musa ispiratrice del suo verbo poetico e «tu» non frammentato in molteplici unità, che nasce dall'interiorità del soggetto. Non è un caso che la relazione che intercorre tra il poeta e l'angelo sia di natura corporea, materiale, erotica, giacché in George il vincolo erotico rappresenta un'imprescindibile forma di sovranità che, in un primo tempo, legittima i compiti sacerdotali del poeta, il quale proprio dal vincolo

58 Cfr. Giancarlo Lacchin, «Una salutare dittatura»: note sul rapporto Hofmannsthal-George, in Hugo von Hofmannsthal, *Lettera di Lord Chandos*, a cura di Giancarlo Lacchin, Mimesis, Milano 2007, p. 205; Massimo Cacciari, *Sprachliches. Aspetti del «linguaggio viennese» all'epoca della finis Austriae*, in *Krisis. Saggio sulla crisi del pensiero negativo da Nietzsche a Wittgenstein*, Feltrinelli, Milano 1982, pp. 159-170.

erotico con l'invisibile deriva la facoltà di amministrare il rituale di semantizzazione che caratterizza la scrittura poetica e, in un secondo tempo, permette al Maestro di esercitare la sua attività di elaborazione ideologica su un gruppo di iniziati⁵⁹. Peraltro, come si evince dal testo – «Und seine stimme fast der meinen glich:» – la voce dell'angelo è molto simile a quella del poeta, sicché anche in questo caso si assiste ad una speculare identificazione tra i due. A ragione si può affermare che, con la figura dell'angelo del *Vorspiel*, George formula l'ideale dello *schönes Leben*, che troverà poi completa realizzazione in *Der Siebente Ring* con Maximin, quale spontanea incarnazione (*Einverleibung*⁶⁰) sia dell'*Urbild* divino in una creatura umana sia dell'amore come comunione di spirito e corpo, nonché come fusione, incorporamento, annessione tesa a ripristinare sia l'unità originaria dei sessi di platonica memoria sia a ritrovare quella verità perduta in cui corpo e anima sono una cosa sola. Le ragioni culturali di questo costante rispecchiamento fra il poeta e l'angelo sono da ricercarsi nell'importanza crescente assunta dagli aspetti mercantili e produttivi all'interno della società civile dei primi del Novecento a scapito dell'artista che, ridotto a mero orpello, non ricopre più il ruolo di guida morale e si trincerava dietro il narcisismo, giacché attraverso la figura del Narciso crede di poter esprimere al meglio il suo disagio esistenziale.

Quello dello specchio è un tema caro alla letteratura della *Jahrhundertwende* e al neoromanticismo decadente – si pensi a *Der Tor und der Tod* di Hugo von Hofmannsthal, a *Der Tod Georgs* di Richard Beer-Hofmann e, soprattutto, al romanzo *Der Garten der Erkenntnis* di Leopold von Andrian⁶¹, il cui motto è l'epigrafe «Ego Narcissus» – perché in questi anni l'individuo è indotto a concepire il mondo esterno come riflesso delle proprie sensazioni interiori. Ogni azione vacilla, di fatto è impossibile pervenire ad un elevato grado di conoscenza

59 Cfr. Maurizio Pirro, Come corda troppo tesa. Stile e ideologia in Stefan George,

60 Cfr. Gundolf, George, pp. 206ss.; Margherita Versari, *La poesia Einverleibung di Stefan George*, in *Obscuritas. Retorica e poetica dell'oscuro. Atti del XXIX Convegno Interuniversitario di Bressanone (12-15 luglio 2001)*, a cura di Giosuè Lachin e Francesco Zambon, Editrice Università degli Studi di Trento, Trento 2004, pp. 495-505.

61 Leopold Andrian, *Il giardino della conoscenza*, introd. e trad. it. a cura di Maria Teresa Dal Monte, Cappelli Editore, Bologna 1978; Andrea Landolfi, *Al di qua della vita: «Il giardino della conoscenza» di L. Andrian*, in *L'avventura della conoscenza. Momenti del Bildungsroman dal «Parzival» a Thomas Mann*, a cura di Roberta Ascarelli, Ursula Bavaj, Roberto Venuti, Guida editori, Napoli 1992, pp. 193-203; Gabriella Napoli Rovagnati, *Leopold von Andrian. Poeta dimenticato del fine secolo viennese*, Cisalpino-La Goliardica, Milano 1985, pp. 49-108.

del mondo e di se stessi, sicché il soggetto è condannato a praticare ripetutamente un rituale di autoanalisi, introspezione e scandaglio interiore, che segue un moto circolare, ciclico, spiraliforme, chiuso in se stesso. Incapace di percepire il mondo nella sua globalità, l'io si frantuma in una miriade di unità, prive di ogni nesso e relazioni, che fanno capo alla molteplicità di sensazioni che gli giungono dalla realtà esterna. L'unico atteggiamento possibile è dunque l'incessante rifrazione del sé, la concentrazione su se stesso, l'eccitabilità, la nervosità, ossia un reiterato tentativo di progredire che però finisce per scontrarsi con la propria immagine riflessa perché, come Narciso non è in grado di accettare l'altro da sé, l'uomo è incapace di accogliere una realtà storico-sociale diversa dalla propria. Narciso è infatti colui che vede riflessa la propria immagine nello specchio dell'acqua e non si riconosce. Il suo io non è una totalità armonica ma un io dissociato, schizofrenico, frammentato, «insalvabile», che di sé percepisce solo un'immagine parziale nei brevi e fugaci momenti in cui fa appello alla sua volontà, alla sua coscienza, all'associazione e al ricordo. Narciso è inoltre colui che osserva se stesso in totale passività, essendo incapace di compatire o manifestare affetto. Disinteressato agli avvenimenti storico-sociali, trae appagamento soltanto dalla bellezza della propria immagine, sicché il suo rapporto con la realtà si riduce a un atteggiamento di autocompiacimento estetico, che isola il soggetto dalla realtà esterna e lo condanna a trincerarsi in una torre eburnea, ove votarsi all'estetismo puro, alla sollecitazione dei sensi, all'appagamento derivante dalla contemplazione del suo corpo, al bello edonistico, alla ricerca del piacere estetico e alla perfezione stilistica. Nel primo componimento lirico del *Vorspiel* il poeta e l'angelo sono emblemi di una civiltà che si guarda compiaciuta allo specchio e che, rimpiangendo la patria perduta, attua un'ironica mitizzazione degli antichi fasti, sostituendo la realtà storico-sociale, fatta di angoscia e incertezza, con una spazialità illusoria, incompatibile con la vita, che si esaurisce nel mero trastullo dell'arte⁶². Benché Narciso sia condannato a perire, in quanto la bellezza non è fonte di conoscenza ma ripetitività senza evoluzione, sono proprio i caratteri di ripetitività, ritualità, circolarità e ciclicità a garantire al poeta protezione e riparo dalle minacce del Moderno. L'apparizione dell'angelo georgeano è tutta intessuta di gioia, una perfetta letizia che si evince non solo dal ritmo, dall'enjambement e

62 Cfr. Claudio Magris, *Il mito asburgico nella letteratura austriaca moderna*, Einaudi, Torino 2009.

dall'uso dell'aggettivo *lächelnd*, ma, nell'ultima strofe, anche dal gesto simbolico del poeta che si china a raccogliere gigli e mimose, sfuggiti all'angelo. La lirica termina con le figure speculari del poeta e dell'angelo che si inginocchiano ricolmi di gioia e, in particolare, col poeta che, più fiducioso, immerge il suo viso nelle «fresche rose» dell'angelo.

La figura dell'angelo è una presenza costante del *Vorspiel*, nel quale George delinea i suoi compiti e la sua missione redentrice. Il secondo componimento lirico del poemetto è tutto incentrato sull'ora di dolore e oscurità, che l'anima «illuminata» del poeta trascorre perché assalita da brividi di dolore, fiacchezza, spossatezza e vacuità. L'io lirico supplica l'angelo, affinché questi non lo privi del suo dono, «der reichsten blumen last». L'angelo non può però annullare la polarità di luce e ombra, di fioritura e avvizzimento dell'anima, ma può solo attendere che l'anima del poeta sia nuovamente libera e capace di accogliere e custodire il suo dono e la sua fiamma ardente. Dal suo cupo abisso – «dunklen kluft» – il poeta assale l'angelo con imperativi,

Gib mir den grossen feierlichen hauch
Gib jene glut mir wieder die verjünte
Mit denen einst der kindheit flügelschwünge
Sich hoben zu dem frühesten opferrauch. (GW II, 11)

e rievoca gli anni della sua infanzia, nei quali era stato sovrano del suo regno, non ancora lacerato dai dubbi e dall'assenza di senso, e vi era stata identità di sogno e realtà. L'io lirico implora ora l'angelo, affinché gli ridoni i fasti del passato e il puro ardore della sua giovinezza che lo elevarono al mondo dei sogni, quel mondo che il poeta servì religiosamente e per il quale immolò vittime sacre sull'altare del suo cuore. La sua implorazione sfocia in tre preghiere accorate che si succedono nei primi tre versi della seconda strofe:

Ich mag nicht atmen als in deinem duft.
Verschliess mich ganz in deinem heiligtume!
Von deinem reichen tisch nur eine krume! (GW II, 11)

L'angelo è in questa lirica donatore di una fragranza vivificante, sacerdote di un santuario e il ricco che mangia il pane della vita, che a sua volta un mendicante implora per una mollica. Come sottolinea l'angelo nella terza strofe, si tratta di desideri di passionalità, felicità, giovinezza e pienezza di senso che lottano fra

loro per contendersi la realizzazione, la quale può essere concessa solo a soggetti consapevoli e maturi. Benché il settimo verso – «Von deinem reichen tisch nur eine krume!» – e gli ultimi tre di questa poesia

Ich aber bog den arm an seinen knieen
Und aller wachen sehnsucht stimmen schrieen:
Ich lasse nicht · du segnest mich denn. (GW II, 11)

rievochino episodi tratti dal Vangelo: Lazzaro e il ricco e Giacobbe che tutta la notte fino al sorgere del nuovo giorno lotta con l'angelo di Jahwe, finché questi lo benedice, e pronunzia le parole «Ich lasse dich nicht, du segnest mich denn», l'angelo del *Vorspiel* non ha nulla da spartire con l'angelo cristiano ma assolve il proprio compito esclusivamente su un piano poetico: la passione, la felicità della giovinezza, l'illuminazione e la pienezza di senso dello *schönes Leben* sono doni spontanei della misericordia divina, perché l'ufficio dell'angelo non è garantire all'uomo il soddisfacimento dei suoi desideri coercitivamente:

Gewährung eurer vielen kostbarkeiten
Ist nicht mein amt · und meine ehrengift
Wird nicht im zwang errungen · dies erkenn! (GW II, 11)

L'insistente e accorata richiesta del poeta, la disperazione frammista al desiderio, la sua piccolezza contrapposta alla sovranità dell'angelo trasmettono infine l'immagine del disperato che implora ad alta voce la sua benedizione e tende le sue braccia alle ginocchia dell'angelo, suo dio.

In un momento di tranquillità, dono dell'angelo, il poeta ripensa ai giorni cupi e sconsolati, ai toni e ai versi grezzi e striduli che si sono avvicinati fuggacemente nella sua esistenza (il verbo *rannen* rievoca l'immagine barocca della clessidra, simbolo della fugacità del tempo) e che ora si è lasciato alle spalle in un'alternanza temporale di presente e passato. Dall'attuale dimensione dello spirito il poeta non può più precipitare nell'abisso della solitudine e del vuoto di senso che avevano contraddistinto le precedenti raccolte di *Algabal* e *Das Jahr der Seele*, perché l'angelo è ora custode del suo spirito. Allorché presagi di morte e di angoscia riaffiorano minacciosi nell'animo dell'io lirico, l'angelo interviene prontamente a ripristinare l'equilibrio. Ogniqualevolta l'animo del poeta si lascia trasportare verso una sponda infelice – «freudlosem ufer» – l'angelo lo riconduce

sulla retta via, issando le vele verso un lido più bello – «Zu schönem strand die segel aufgehisst!». Se in mare aperto una tempesta di follia imperversa da sinistra o una tempesta di morte imperversa da destra, allora l'angelo, in qualità di «guter geist», funge da ago della bilancia, riprende prontamente il comando e domina la tempesta perché, diversamente dal passato di *Algabal*, in cui l'ebbrezza del creatore sfociava nella follia e nel sogno ingannatore del singolo, o dal passato di *das Jahr der Seele*, in cui imperava la voglia di immergersi nelle profondità insondabili della morte, nel presente del *Vorspiel* non comandano più la passione e i moti dell'animo ma l'infuriare delle forze si arresta a un semplice cenno dell'angelo, che ridona al poeta felicità ed equilibrio:

Wenn mich aufs hohe meer geneigt ein neuer
Gewittersturm umtost vom wahn links
Vom tode rechts – so greift ER schnell das steuer
Der kräfte toben harrt des einen winks: (GW III, 12)

Come Gesù ha domato le onde del mare di Galilea e ha salvato le vite di giovani avviliti e persi d'animo, così l'angelo scioglie il poeta dai vincoli della passione e dell'angoscia, conducendo il poeta a un porto sicuro, al quieto arcipelago dello *schönes Leben*, su cui regnano misura, bellezza e centro.

All'ora della schietta rassegnazione all'imperativo dell'angelo segue, nella quarta poesia del *Vorspiel*, un'ora di lotta e ribellione in cui il poeta vorrebbe sfuggire all'ordine dell'angelo che lo opprime come un giogo per trovare sollievo e appagamento nella dolcezza dell'amore. Tuttavia né la follia e l'estro dell'artista né il lasciarsi andare a una vita sotterranea, e neppure la lusinga dell'amore che invita al godimento, possono allontanare il poeta dall'angelo. Il mite angelo diviene allora sbandieratore, duro signore che riconduce il pencolante io lirico sulla retta via. Alla vista degli amanti il poeta percepisce la legge dell'angelo sempre più come giogo e realizza che la sua solitudine di illuminato, se da un lato è simbolo di elezione, dall'altro gli preclude la consolazione del venale amore coniugale. Dimidiato tra l'amata e l'angelo, l'io lirico le confida di aver incontrato l'angelo in un momento di dolore e turbamento. Simili a palme e a rigidi diademi, splendidi, freddi ed estranei appaiono al poeta nell'ora del tormento le ricompense e i doni dell'angelo, che invece nel brivido della rivelazione gli erano apparsi come fresche rose, «Versprechen einer neuen morgenblust»; sicché l'angelo, con estrema bontà, solleva il dito e richiama il titubante e sospirante poeta all'ordine.

Egli è uno sbandieratore, augusto, maturo, duro e al tempo stesso malinconico e compassionevole, che con una bandiera, simbolo della vita bella, precede il poeta esigendo fedeltà, rettitudine. Il suo tono di voce è simile a quello delle sirene che, come si racconta nelle favole, ammalgiavano i naviganti. Il suo sguardo è pieno di sovranità e malinconia, è uno sguardo che rivela la conoscenza del fardello della legge, dell'amore, della debolezza e della rivolta dei giovani e somiglia a quello di Gesù, allorché domandò ai giovani al mare di Galilea: mi volete bene o mi amate?

La quinta poesia del *Vorspiel* mostra la svolta del poeta dopo la ricerca del senso e l'erranza in tempi e terre straniere verso la patria e il *Volk*, verso uno spazio vitale innato in cui si realizza lo *schönes Leben*. Nella prima strofe l'angelo si rivolge al poeta, precisandogli che non dovrà più cercare la legge e il senso della vita nella concitazione rumorosa dell'alterità. I dittonghi «lauten fahrten» e «falsche flut» si riferiscono ai numerosi viaggi per il mondo che George aveva intrapreso dall'età di diciannove anni per placare la sua inquietudine giovanile generata dal tramonto dei valori dell'epoca. La sua erranza alla ricerca del senso delle cose l'aveva condotto in Olanda, Inghilterra, Francia, Italia, Spagna, Belgio, ma soprattutto a Parigi (1890) in cui ricevette le impressioni più decisive dalla pleiade dei simbolisti. Sono viaggi che senza dubbio hanno rinforzato la sua personalità, predisponendola al successivo incontro con l'angelo. Nella prima strofe alla *Heimat* è contrapposta la *Fremde*, che nei versi successivi è circoscritta sempre più all'Italia. Nella seconda strofe l'angelo presenta al poeta la realtà concreta della sua patria ereditaria, i semplici campi della *Heimat* che, in confronto al Sud, appare senza dubbio più povera. L'angelo insegna al poeta ad amare la semplice bellezza della patria e la sua vita profonda, giacché sia la *Heimat* che il *Volk* sono ancora giovani e non hanno raggiunto il culmine del loro sviluppo culturale né il massimo dello splendore come la Grecia e l'Italia. I loro suoni somigliano al balbettio di un bambino, ma in esso sono già latenti le chiare lettere della maturità. Nella terza strofe l'angelo afferma che il poeta ritroverà il senso della vita anche nelle forme più amare, aspre e austere della patria, come quelle della valle del Reno, e non nell'aria magico-scintillante e leggera delle terre del Sud. Non a caso George sceglie il Reno, *lebensgrüner Strom*, come simbolo della terra tedesca, nel cui spazio germanesimo, antichità, cattolicità cristiana si fondevano sino a costituire un'unità.

La sesta poesia del *Vorspiel* si apre con lo sguardo retrospettivo dell'angelo alla vita mesta e tormentata, vissuta dal poeta in sua assenza, come pure alle ore di angoscia patite dal poeta succubo della dura legge dell'angelo. Dopo le prime sei liriche del *Vorspiel* non vi è più lotta né acrimonia, l'angelo è amico, duce e barcaiolo mentre il poeta è un fidato giovane. L'angelo rievoca gli orrori dell'assenza di senso e della sua dolorosa ricerca vissuti dal poeta, allorché questi non era ancora divenuto proprietà dell'angelo. Solo attraverso l'angelo, e non più per mano dell'arte o del caos delle passioni («trocknen sommer» e «wilden feuersbrünste» sono metafore della *Sehnsucht* del poeta), il poeta riceve il calice di fuoco che lo inebrierà fino alla sua morte. L'angelo dona ardore, fervore, passione ardente, che sono nutrimento dell'anima, ma anche pace, equilibrio, centro. Costui non gli mostra più il selvaggio fervore di fuoco delle arse estati, che spinse il poeta senza patria nel deserto. La poesia termina con la rinciliazione del poeta con l'angelo nel tempio dello *schönes Leben*, incandescente di luce, che entrambi custodiscono con cura.

Nella seconda parte del *Vorspiel* (VII-XXIV) non vi è più lotta né ostinazione. Il poeta è ora immerso nella vita bella, è divenuto *Gestalt*, e le sue azioni sono ora presentate in forma di dialoghi, insegnamenti e riflessioni. I primi sei componimenti lirici di questa seconda parte (VII-XII) mostrano la *Gestalt* nella sua essenza spirituale, alla quale la legge dell'angelo ha conferito sublimità, libertà e distacco dalla religione, dalle opinioni altrui e dai sistemi sociali (VII-IX), affinché essa crei e operi da questa distanza (X-XII).

Ora che l'angelo è una presenza costante e non più una mera apparizione, il poeta vive e segue incondizionatamente la legge dello *schönes Leben*. Grazie alla superiorità del proprio punto di vista, egli è ora in grado di emanciparsi dai capziosi ingranaggi della sua esistenza e di osservare la vita degli uomini con maggiore obiettività. L'angelo è ora per il poeta disposto ad ascoltare il suo verbo, non più sbandieratore e ferreo signore ma amico e barcaiolo. A suo dire il poeta ha compreso l'inutilità di discutere e far valere le proprie idee con artisti, sacerdoti e scienziati, che si sono affannati per scoprire il senso della vita, potendo ora dominare la sua esistenza dalla sfera superiore del *Geist* e avendo preso coscienza della legge della vita bella:

Ich bin freund und führer dir und ferge.
Nicht mehr mitzustreiten ziemt dir nun
Auch nicht mit den Weisen · hoch vom berge
Sollst du schau'n wie sie im tale tun.

Weite menge siehst du rüstig traben
Laut ist ihr sich mühendes gewimmel: (GW VII, 16)

Questi versi alludono agli uomini-massa del 19. secolo che, come un'immensa orda trotante senza posa, si affannano alla ricerca della verità, dell'utile, del profitto, della tecnica, del progresso e della civilizzazione. In questa realtà, in cui tutto scorre ed è in continua trasformazione, la *Sehnsucht* è «die welt als freudenhimmel», ossia una vita comoda, agiata e felice. La strofe successiva concerne invece l'ambito cristiano-religioso di tutti coloro i quali sopportano e si fanno carico della croce di un mondo peccaminoso, votando la loro esistenza a un aldilà ascetico. Costoro avanzano lentamente in processione, ammantati dal fumo proveniente dalle candele e dai turiboli benedetti:

Drüben schwärme folgen ernst im qualme
Einem bleichen mann auf weissem pferde
Mit verhaltenen gluten in dem psalme:
Kreuz du bleibst noch lang das licht der erde. (GW VII, 16)

Col pallido uomo sul cavallo bianco ricolmo di *Sehnsucht* repressa verso una gloria divina George allude alla processione che si tiene ogni anno a Düsseldorf in onore del santo Martinus, in cui un uomo in sella a un cavallo bianco, che rappresenta il santo ascetico e misericordioso, precede il corteo. Un terzo gruppo è quello formato da una esigua schiera⁶³ di individui che hanno votato la loro esistenza all'arte e alla vita bella di greca memoria. Costoro conducono la loro esistenza in isolamento claustrale, distanti dalla realtà grezza e meschina, regolata da corrotti meccanismi sociali e dalla legge dell'utile.

Come si evince dall'ultimo verso della poesia, anche il poeta è membro di questa cerchia elitaria, che esprime il suo amore per la Grecia antica e rivela al tempo stesso la sua predilezione per Hölderlin. Non è un caso che George abbia suddiviso la poesia in tre parti, giacché la vita culturale tedesca nell'epoca della

63 Si cfr. al riguardo la lirica georgeana *Die Schar* racchiusa in *Der Stern des Bundes* (VIII. 28).

Jahrhundertwende si lascia ricondurre a questa struttura tripartita: alla marcata fiducia nel progresso materiale, nutrita dai positivisti in ambito scientifico e dai naturalisti in ambito artistico, si contrappone la fede nella religione cristiana in lento declino e infine una terza corrente che professa il culto dello *schönes Leben* e che corrisponde all'epoca documentata dallo *Stern des Bundes* e dallo *Jahrbuch für die geistige Bewegung*.

Nell'ottavo componimento lirico del *Vorspiel* George insiste sulle conquiste realizzate dall'io lirico in virtù dell'angelo. Lottando, il poeta ha conquistato infatti la vetta del *Geist*, non è più vincolato ai dettami etici del passato, del presente e del futuro, giacché vive all'insegna di una legge morale più alta, quella della vita bella impartita dall'angelo:

Du sprichst mir nie von sünde oder sitte.
›Ihr meine schüler · sprossen von geblüt·
Erkennt und kurt das edle unbemüht . .
Auch heimlich bin ich richte eurer tritte.

So lieb ich dich: wie früher lehren spruch
Als märchen ehrend du in mittaglicher
Umgebung vor dich hinschaust · weges-sicher
Nicht weisst von scham von reue oder fluch.

Du wohntest viel in enger wahlgemeinde
Im lieben ohne maass und ohne lass
Vorm schicksal wenig klage wenig hass
Doch lange rache nährend wider feinde.

Und bei den taten denen weder lohn
Noch busse – die du strahlend rühmst vor freien
Und die nach volkes wahn zum himmel schreien
Da zuckte ich nur lächelnd: sohn! o sohn!« (GW VIII, 17)

Nella prima strofe l'io lirico si rivolge all'angelo in tono interrogativo, affermando che non è sua consuetudine discorrere col poeta di questioni morali o di precetti ecclesiastici. La risposta dell'angelo è una chiara allusione al *George-Kreis*, quale cerchia elitaria di sodali, rampolli di sangue, dotati di nobiltà d'animo e di un'innata sensibilità al bello, alla misura e alle proporzioni. Il riferimento al cenacolo di spiriti consimili è più esplicito nella terza strofe, da cui si evince che il poeta, in seno alla *Gemeinschaft* poetica, ha sviluppato un amore smisurato per il bello artistico, ha imparato ad accogliere con positività e senza remore tutti i segni

del destino e ha serbato rancore solo per i nemici, ovvero gli infimi, i beceri e i falsi. Come si legge nella prima strofe, si tratta di una gioventù selezionata in base a specifici requisiti di sangue e di razza. Nella seconda strofe l'angelo allude agli insegnamenti che, durante l'infanzia, i sodali hanno ricevuto dai loro genitori e dalle istituzioni scolastiche ed ecclesiastiche. Taluni precetti hanno avuto il beneficio di plasmare la loro coscienza morale che, predisposta ad accogliere l'essenza della *Gestalt* illuminata, è libera da ogni precetto religioso e votata all'ascolto consapevole o inconsapevole (come lo era stato per George prima della stesura del *Teppich des Lebens*) della propria legge morale. In qualità di padre e giudice delle loro azioni, l'angelo è, finanche segretamente, misura di tutte le cose, nonché prodigo d'amore e pronto a comprendere le gesta sacrileghe dell'io lirico, soprattutto se compiute in istanti di incoscienza.

L'angelo annuncia al poeta non solo la libertà di pensiero e l'emancipazione da ogni corrente culturale e spirituale (VII), non solo l'autonomia morale della *Gestalt* (VIII), ma anche la libertà da ogni giudizio o preconetto limitante. La nona poesia del *Vorspiel* è un elogio festoso della vita in tutte le sue forme, enunciazioni, immagini artistiche e correnti spirituali:

Nicht forsche welchem spruch das höchste lob
Und welchem sang der kranz gebührt am fest!
Was gestern sturm durch herbe felder schnob
Ist heut im lorbeerbusch geweihter west. (GW IX, 18)

L'uomo deve relazionarsi in modo libero e spontaneo nei confronti delle autentiche sfumature della vita. *Spruch* e *Sang* fungono infatti da *pars pro toto* e alludono allo spettro complessivo della vita umana, giacché nel *Vorspiel* George, se certamente discorre della sua vita e del suo angelo, incardina però la personalità dell'io lirico in una dimensione universalistica e interventistica, che concepisce il poeta quale personificazione dell'uomo nuovo: ciò che ieri è stato aspro, amaro, passionale e tormentato è oggi soave, delicato e dolce; la pura e luminosa semente è presto divenuta cristallo che luccica alla luce del mattino; ciò che ieri è germogliato senza farsi notare come un debole seme, mite e tiepido, è ora frutto e sorgente vitale come un cuore che pompa sangue nuovo in vene avvizzite.

Nella decima poesia del *Vorspiel* il poeta precisa che colui il quale si dimostra aperto alla molteplicità corre il pericolo di preferire l'osservazione della

confusionaria ricchezza del mondo a scapito dell'azione. Nonostante la relatività delle cose, l'uomo deve agire, operare, creare non in modo insensato o casuale ma con cognizione di causa secondo la volontà dell'angelo che professa la creazione di un nuovo mondo:

Sind auch der dinge formen abertausend:
Ist dir nur Eine – Meine sie zu künden. (GW X, 19)

Con il dittongo «traurigste bezirke» George definisce la sfera del passivo relativismo e la scienza positivista del suo tempo, che si basava essenzialmente sulla complessiva osservazione della realtà fenomenica, secondo cui tutto era scientificamente valido e degno di essere analizzato:

Verweilst du in den traurigsten bezirken
Wo ruhmlos tat der starken wie der bleichen
Begraben wird [...] (GW X, 19)

Sia le gesta degli eroi o delle personalità di eccezione, sia le gesta dei più deboli o delle personalità meno note erano scandagliate sulla base di una visione meccanicistica dell'esistenza. Per converso, la chiamata dell'angelo sprona il poeta all'azione esattamente come la brama fa accrescere il desiderio:

[...] so lenkt – wie ohn entweichen
Zu jeder lust der leib – mein ruf zum wirken. (GW X, 19)

È ancora una volta l'angelo che interviene in aiuto del poeta in questa contingenza, illuminandolo sulle modalità di azione e chiarendogli la legge e la forma dell'agire sociale:

Die klare antwort steigt mit meiner sonne
Wenn du dich fragst: nach welchem winde kehren
Wo greifen da sich alle fäden queren
Wo schöpfen da es quillt aus jedem bronne? (GW X, 19)

Come il sole sconfigge vittoriosamente la notte e le ridona luce durante il giorno, così l'angelo con la sua apparizione è latore di una risposta, porta con sé la luce, che vince sull'oscurità degli interrogativi e dei dubbi del poeta. L'angelo rivela al poeta che i «padri» del 19. secolo sono stati condannati all'impotenza dell'azione,

a causa della conoscenza dell'eterno fluire e della relatività delle cose; la polifonia dell'esistenza soffocava ogni azione poetica risolutiva come pure la consapevolezza dell'uomo di essere una nullità insignificante in confronto alla grandezza smisurata del Tutto:

Und leidest du am zagemut der väter
Dass der gestalten wechselnd buntes schwirren
Und ihre überfülle dich verirren:
Vernichtet dich die weltenzahl im äther: (GW X, 19)

Gli ultimi due versi della poesia racchiudono la verità, secondo cui solo in seno alla comunione e all'epifanico dialogo con l'angelo il poeta comprende che solo una è la strada percorribile per giungere alla vera essenza delle cose, quella angelica.

Nell'undicesima poesia del *Vorspiel* la figura dell'angelo è ancora di aiuto all'anima disperata del poeta, offrendole in un istante di misericordia un'ora creatrice di azione poetica. L'angelo ritiene che gli uomini non siano più assaliti dal bisogno di nominare lo splendore delle divinità del regno della luce – gli *Obern* e gli *Himmlichen* in contrapposizione agli *Untern* e ai *Göttern*, quali forze oscure, portatrici di caos – se il suo bagliore inaspettato non colpisce la fronte umana affollata di pensieri. Soltanto i bambini, incoscienti del cambiamento di paradigma epocale, soffrono allorché l'ora santa della misericordia volge al termine e lascia spazio ai discorsi quotidiani, propri della società di massa:

Ihr bangt der Obern pracht nie mehr zu nennen
Wenn nicht auf schwerer stirn ihr blitz euch zückt
Der sich nicht rufen lässt . . die kinder flennen
Um selige stunde die so kurz nur schmückt.

Dann fleckt auf jedem wort der menge stempel
Der toren mund macht süsse laute schal (GW XI, 20)

La prima azione redentrica compiuta da George a partire dalle *Hymnen* è stata dunque quella di santificare e di epurare la lingua tedesca dalle contaminazioni del discorso quotidiano, trasformando il linguaggio in poesia, giacché il vero poeta si crea un proprio linguaggio oppure tace, serbandosi in se stesso il dolore della sconfitta. Il poetare è dunque agire creativo che fa uso di parole, immagini, suoni, inizialmente informi, ruvidi e freddi:

Ihr klagt: du ton der donner ton der tempel
Ergreifst du uns allmächtig noch einmal?

Es sanken haupt und hand der müden werker
Der stoff ward ungefüge spröd und kalt . .
Da – ohne wunsch und zeichen – bricht im kerker
Ein streif wie schieres silber durch den spalt. (GW XI, 20)

Nell'ora benedetta della poesia inizia a penetrare nell'oscurità, prigionia della sconfitta, l'agognato e inatteso bagliore degli eletti del regno della luce. L'ultima strofe è un crescendo di immagini, ritmo, sentimento sino a rivelare la chiusa lapidaria dell'angelo: «ich will», dono a voi la misericordia, «ihr sollt», dovere farne buon uso e non sprecarla.

Col suo verbo consolatore e interrogativo l'angelo esorcizza non solo «den zagemut der väter» (X) e l'oscurità della sconfitta (XI) ma anche la profonda disperazione del creatore, al quale vengono a mancare l'ora della misericordia, il «denkbild» e «das selig geschaute».

Nella dodicesima poesia del *Vorspiel* l'io lirico afferma che i poeti, in qualità di principi del *Geist*, dotati di nobiltà d'animo, sono capaci di discernere la nobiltà dalla bassezza (*Der Erkorene, Der Verworfenne*), rigenerare il mondo antico con un nuovo verbo poetico. Tali versi trasmettono altresì l'immagine del poeta come custode del fuoco sacro e creatore di una vita nuova:

Wir die als fürsten wählen und verschmähn
Und welten heben aus den alten angeln
Wir sollen siech und todesmüde spähn
Und denken dass des höchsten wir ermangeln – (GW XII, 21)

I versi successivi vanno interpretati in modo astratto, giacché l'amore non è inteso dal poeta in senso carnale, bensì in senso platonico come amore per l'arte, per le immagini e per gli dei. Tuttavia, allorché il *denkbild* è visibile nell'ora della misericordia, la sua immagine tende a sbiadire e a perdere luminosità. Il poeta si chiede se esista o meno l'eternità, se anche le proiezioni umane dei più alti valori morali siano destinate a svanire, quando l'ora della misericordia volge al termine o se siano solo inganno. A tali quesiti l'angelo contrappone una dolorosa consolazione:

Dass wir der liebe treuste priester wol
Sie suchen müssen in verhülltem jammern
Die augen weit von wilden feuern hohl –
Und wenn wir endlich unser gut umklammern

Dass es gekrönt verehrt genossen kaum
Den sinnen wieder flüchtet fahl und mürbe . .
All unsre götter schatten nur und schaum!
Ich weiss dass euer herz verblutend stürbe

Wenn ich den spruch nicht kennte der es stillt:
Da jedes bild vor dem ihr fleht und fliehet
Durch euch so gross ist und durch euch so gilt . .
Beweinet nicht zu sehr was ihr ihm liehet (GW XII, 21)

A suo dire non vi sono valori, immagini o divinità indipendenti dagli uomini, in quanto la poesia appartiene per sua natura alla sfera dell'assoluto soggettivismo.

Nella seconda parte del *Vorspiel* (poesie XIII-XVIII) l'angelo, dopo aver rivelato al poeta il senso della vita vissuta all'insegna della legge del *Geist*, lo conduce nel tumultuoso regno degli uomini. Accanto alla rievocazione dell'infanzia e dell'amore imperituro per il bello del poeta (XIII), l'angelo gli dischiude il senso della vita terrena, in cui il poeta si scontra con le immagini dei fratelli disperati (XIV), con la *Heimat* originaria (XV) e con tutti quei luoghi che in passato aveva disprezzato. L'angelo profetizza l'epoca in cui la gioventù sarà in grado di elogiare il poeta vate (XVII), che preserva l'uomo dalle continue minacce della disperazione (XVIII).

Una prima rievocazione dell'infanzia del poeta è presente nella tredicesima poesia del *Vorspiel*, laddove l'*incipit* «Seit jenem märchen» allude all'evento gioioso e misericordioso della cresima. Analogamente all'ottavo componimento lirico del *Vorspiel*, in cui *märchen* è metafora dei precetti ecclesiastici, il sostantivo è simbolo di una verità più profonda che si acquisisce con la cresima, nella quale il cielo fulge nel luccichio di dio e dei suoi santi e i bambini nutrono l'amore per la luce):

Seit jenem märchen wo ihr meine mündel
An leicht bewölktem sonnigem gestade
Geleitet wart auf schmale weisse pfade
Und lilien trug und korn- und traubenbündel

Ist dir die Eine liebe unvergänglich . .
So oft es auch in toll verschlungne äste

Und nebel lockte schwankender moräste
Und in das dickicht düster und verfänglich: (GW XIII, 22)

Si tratta dell'unico, vero amore per il sublime, la bellezza e la *Gestalt*, che è in grado di preservare il bambino-poeta dalle tentazioni dell'oscurità, delle convenzioni sociali, della falsità, proprie di tutti coloro che hanno smarrito il giusto centro:

Du fühltest scheu wie vor dem ungestümen
Des wimmelnden und kämpfenden getreibes
Wie vor dem falschen maass unedlen leibes
Und übergliedern an den ungetümen. (GW XIII, 22)

L'ultima strofa riprende ancora una volta il tema dell'amore per la luce, la bellezza, la natura, i colori puri, la chiarezza delle forme, la parola magica e onirica:

Die frühe liebe blieb zum licht · zu holden
Geländen sanftem berg und schlanker pinie
Zur reinen farbe und zur klaren linie
Und zum geflüster aus den gartendolden. (GW XIII, 22)

Nella quattordicesima poesia del *Vorspiel* l'angelo conduce il poeta dalla dimensione superiore ed elitaria dell'illuminazione e della riflessione nel mondo terreno alla deriva, popolato da persone che desidera evitare, perché troppo distanti spiritualmente da lui. Tuttavia nelle ore difficili anche in costoro si risveglia un sentimento puro che li accomuna al poeta, il quale si rende partecipe del loro dolore:

Du stiegst ab von deinem hohen hause
Zum wege · manche freunde standen neben
Du suchtest unter ihnen deine klause
Und sahst dich um gleichwie in andrem leben.

Dich werden deine gipfel nicht mehr schützen
Doch wie seither in lauterstem gewande
Wirst du an deines nächsten arm dich stützen
Und bleibst wie vormals gast von fernem strande

Den vielen – die du immer meiden möchtest.
Vergeblich wäre wenn sie dich umschlängen
Und töricht wenn du zwischen ihnen föchtest.
Sie sind zu fremd in deines webens gängen.

Nur manchmal bricht aus ihnen edles feuer
Und offenbart dir dass ihr bund nicht schände.
Dann spricht: in starker schmerzgemeinschaft euer
Erfass ich eure brüderlichen hände. (GW XIV, 23)

Il poeta è giunto dalle inaccessibili vette del dialogo e della sacra solitudine con l'angelo alle vie più praticabili in cui lo attendono i suoi cari. Dietro il poeta si cela indubbiamente la personalità di George, in quanto durante la sua esistenza non ebbe fissa dimora per poter restare vicino ai suoi amici più cari. Dopo giorni di estasi, trascorsi in compagnia dell'angelo, al poeta tutto appare diverso e insolito nel mondo degli uomini alla deriva. Tutto lo angustia come quando era privo del sostegno dell'angelo, e per questo preferisce restare nella cerchia ristretta di anime consimili, distante dalla massa insensibile alla bellezza. Si precisa inoltre che George non avrebbe mai potuto comporre questi versi prima della stesura del *Teppich des Lebens*, dal momento che essi testimoniano il raggiungimento di una nuova consapevolezza e di un approccio più empatico alla vita garantito dall'incontro con l'angelo:

Dein geist zurück in jenes jahr geschwenkt
Begreift es heut nicht welche sternenmeilen
Vom ort dich trennten wo die menschen weilen
So dass sich jede stirne staunend senkt:

Als du die tempel bautest für das Vliess
Die bleiche pracht hienieden übertrafen
Und alles stumm war im verwunschnen hafem
Und gold die farbe aller träume hiess. (GW XV, 24)

Nella quindicesima poesia del *Vorspiel* l'angelo precisa al poeta che solo dopo il suo rientro in patria, per lungo tempo esecrata, ha potuto accorgersi di quanto, fino a quel momento, la sua vita fosse stata distante dagli uomini, così distante «dass sich jede stirne staunend senkt», rendendo esplicita la chiara allusione al ciclo di *Algabal*, in cui George descrive i templi del sogno splendente e della *Sehnsucht* per poter suturare le lacerazioni del suo animo:

Ihr hallen prahlend in reichem gewande
Wisst nicht was unter dem fuss euch ruht –

...
Die einen blinken in ewigen wintern ·
Jene von hundertfarbigen erzen
Aus denen juwelen als tropfen sintern

Und flimmern und glimmen vor waehrenden kerzen (Algabal, II, 90/1)

Solo l'angelo è in grado di ridonare al poeta la sua patria, esattamente come l'aveva lasciata un tempo, frammista di speranza, rinascita, prosperità, morte, sterilità e angoscia, come simboleggiano le immagini delle spighe e della falce:

Dies sind die wiesen mit geblütem samt
Die schweren ähren auf den schwanken stengeln
Gesang der schnitter die die sensen dengeln . .
Dir ruft die erde zu der ihr entstammt. (GW XV, 24)

Inoltre, solo a contatto con gli uomini si palesa al poeta la totalità del *Volk*, anticamera del *Bund* segreto.

Nella sedicesima poesia del *Vorspiel* il poeta comprende l'ideale della comunità e dello stare insieme: l'apertura gioiosa, gli impulsi belli e forti della massa, l'isolamento necessario all'interno di una ristretta cerchia di anime consimili, in cui nel silenzio notturno si compie la nascita del nuovo verbo e del nuovo mondo:

Dem markt und ufer gelte dein besuch
Der starken und der schlanken sehne schnellen
Der menge stürmen jauchzen lied und spruch
Der nackten glieder gleiten in den wellen.

Zu neuer form und farbe wird gedeihn
Den streit von mensch mit mensch und tier und erde
Der knaben sprung der mädchen ringelreihn
Und gang und tanz und zierliche geberde.

Doch ist wo du um tiefste schätze freist
Der freunde nächtiger raum · schon schweigt geplauder
Da bebt ein ton und eine miene kreist
Und schütteln mit der offenbarung schauder.

Da steigt das mächtige wort – ein grosses heil –
Ein stern der auf verborgenen furchen glimmert
Das wort von neuer lust und pein: ein pfeil
Der in die seele bricht und zuckt und flimmert. (GW XVI, 25)

Il poeta fa ritorno nei luoghi della sua patria a lui cari, elogia il gioco e la festa, ovvero le attività in cui il popolo si mostra sano, bello e forte e da cui nascerà il nuovo regno elitario di anime affini, dotate della sua stessa sensibilità artistica. Gli ultimi versi della poesia esplicitano la rivelazione che deriva dalla nascita del nuovo verbo creatore, descritta come il risuonare doloroso e felice di un'anima

ferita che può redimersi solo nella parola poetica, analogamente alla stella cometa che guidò i pastori e i re Magi verso la stalla di Betlemme.

Nelle due liriche successive l'angelo è proiettato al futuro: dapprima a un futuro lieto, gaio e sereno, in cui il poeta funge da salvatore e da educatore di un nuovo *Volk* (XVII) e successivamente a un futuro mesto e doloroso, che disconosce il poeta solitario ma diviene consolatorio, allorché l'io lirico riflette sulle grandi personalità del passato (XVIII), la cui opera continua ad essere di insegnamento nel presente. Nella diciassettesima poesia del *Vorspiel* George pone l'accento sulla ricerca del senso della vita. Il poeta, secondo George, si fa carico di un compito sacro, ossia quello di mostrare la nobiltà poetica e di custodire il fuoco eterno. È nella danza, intesa come ritmica disinvolta di gesti spirituali e corporei, che l'essenza dell'uomo si mostra nella sua forma più nobile. Con il termine *seherfrauen* George descrive quelle donne pure e caste, di origini patrizie, che possedevano un'innata capacità sensitiva ed erano in contatto con i fondamenti dell'esistenza umana. George riteneva che sia le donne sia i fanciulli, avvolti dalla sacra nube del *Geist*, avrebbero un giorno governato il regno dello *schönes Leben* e che, nei momenti più cupi, le future generazioni si sarebbero rifatte agli insegnamenti morali dei grandi predecessori. Fra questi ultimi George annovera i grandi maestri della tragedia greca, gli attici, Eschilo, Sofocle, Shakespeare, Petrarca e Dante.

Nella terza e ultima sestina del *Vorspiel* (XIX-XXIV), dopo aver intrapreso il sentiero dello *schönes Leben*, il poeta abbandona nuovamente la dimensione terrena dei suoi simili per abbracciare la sfera interiore dell'io. Collocando la *Seele* nella sfera della staticità e il *Geist* nella sfera del dinamismo, George sostiene che il precetto dell'angelo coincide con la parte maschile, votata all'azione, ed è percepito dalla dimensione femminile della *Seele* come dolore e sofferenza.

Nella diciannovesima poesia del *Vorspiel* l'illuminazione dell'angelo, che trasforma il *Geist* in spirito creatore, conferisce alla *Seele* ebbrezza ed estasi. La vacillante anima soccomberebbe all'ebbrezza, se il sogno non l'avvolgesse con le sue possenti ali. La *Seele* è inoltre descritta da George come «glühende Suchende», giacché con tutto il suo calore anela continuamente a uno stato di

pienezza e sublimità. L'anima del poeta rivolge i suoi sguardi all'angelo che l'ha investita della ricchezza di senso dello *schönes Leben*. Numerose sono le metafore georgeane della vita bella: si pensi ad esempio al portone di luce del regno eterno o all'aquila, simboleggiante l'uccello divino portatore di luce, con cui l'anima sorvola gli abissi. Tuttavia, pur avendo disvelato all'anima la sapienza e la bellezza, l'angelo contiene, con il sogno, i suoi slanci di ebbrezza, affinché l'anima non si disperda nell'universo e rimanga sempre ancorata alla terra.

La ventesima poesia del *Vorspiel* ha per oggetto il trascorrere del tempo: dopo ore di luminosità e di ebbrezza l'anima trascorre ore di oscurità e di afflizione, perché ripudiata dalla pienezza della vita. In queste ore di malinconia, in cui l'anima, privata del dono dell'angelo, non ode la voce della poesia, il *Geist* esorcizza la malinconia con la speranza e il ricordo, perché diversamente dallo *Jahr der Seele*, in cui l'oscurità era parte integrante della vita dell'anima, nel *Teppich des Lebens* il *Geist* raziocinante affianca la *Seele* col suo consolatore sguardo retrospettivo. L'anima afflitta, da sola, pensa ma con l'aiuto del *Geist* riflette, medita, diviene consapevole della vita bella, di aver bevuto in passato dal calice di fuoco dell'angelo che l'avrebbe inebriata sino alla fine, è capace di sperare, di ricordare e di dominare con lo sguardo la sua vita. Dal ricordo si origina la luce della speranza.

Nelle due poesie successive George discorre dell'anima non più in terza ma in prima persona, poiché le liriche rivelano ora il suo destino di totale solitudine, che solo l'angelo può condividere. Nella ventunesima poesia del *Vorspiel*, George descrive il processo di purificazione dell'anima del poeta, sin da quando essa scorse nitida la vetta della vita bella e non ebbe difficoltà a percorrere il suo sentiero in compagnia di amici. L'anima è però destinata a incedere solitaria nella cupa oscurità, allorché la luce che illumina il sentiero si affievolisce. Man mano che l'oscurità si infittisce, il ricordo consolatore svanisce. Tutto tace, freddo e oscurità circondano l'anima, penetrata in profondità dal soffio della morte. Ciononostante l'anima non si abbatte, non può più sprofondare nella disperazione e nella vacuità di senso dello *Jahr der Seele*, perché ora, saggia e previdente, percepisce l'amore dell'angelo sotto forma di soffio e calore, che spera possa ricondurla alla luce.

La ventiduesima poesia del *Vorspiel* è strettamente legata alla precedente sul piano contenutistico, nella misura in cui la lotta e la solitudine rappresentano l'inevitabile destino dell'io lirico. Il poeta chiede all'angelo se il suo destino sia quello di continuare a struggersi e attendere con ansia tempi migliori, in cui possa regnare la pace e la felicità di una società compiuta, dal momento che tale processo è ancora in divenire. L'angelo sottolinea al poeta che, quand'anche la sua sofferenza si lenisse, il poeta non avrebbe mai pace, poiché la sofferenza è una tappa fondamentale della sua vita, affinché si compia il suo destino. La ventiduesima lirica del *Vorspiel* è di rimarchevole importanza, poiché enfatizza ancora una volta il compito dell'angelo, chiamato a far comprendere al poeta la necessità della lotta per la sua crescita spirituale. Si tratta di un percorso iniziatico finalizzato alla conoscenza di se stesso, che il poeta deve compiere in totale solitudine, non potendo contare su nessun compagno di viaggio che possa consolarlo, compatirlo o farsi carico delle sue sofferenze. Negli ultimi versi della poesia, l'angelo non può che dare una sola risposta, ovvero che ciò che resta è il poeta solo con se stesso: l'angelo.

Nelle ultime due poesie del *Vorspiel* George non parla più per mezzo di un *Ich* ma di un *Wir*, poiché eleva la sua sofferenza personale sul piano ecumenico dell'eternamente valido, corrispondente alla *Gemeinschaft* elitaria di spiriti magni che seguono con orgoglio e fermezza la legge dello *schönes Leben* come loro destino. In questa poesia si elogia l'onnipotenza dell'angelo e l'obbedienza che il *Geist* della vita bella esige da tutti i membri della cerchia. Ciò che l'angelo insegna è la forza vitale del *Geist*, che non coincide con questo o quell'ideale personale, ma con l'idea di Platone, l'eterno *Streben* di Goethe, l'imperativo categorico di Kant o l'eroico furore di Bruno. La poesia ha per oggetto i precetti assoluti ed eternamente validi impartiti dall'angelo e la prontezza degli eletti a tradurli in prassi quotidiana. Gli illuminati sono come i bambini, perché caratterizzati dalla loro stessa sensibilità: ubbidienti e amorevoli nei confronti dell'angelo; ossequiosi ai precetti della vita bella; pervicaci e concentrati sul loro obiettivo di servire il loro signore in salute o in malattia fino alla morte.

Con la ventiquattresima poesia del *Vorspiel* termina l'erranza del poeta per il mondo in compagnia dell'angelo. Come se avesse già vissuto l'esperienza della morte, l'io lirico guarda retrospettivamente al momento del trapasso, descrivendo

con serietà e dignità l'incontro doloroso tra l'uomo e la morte. Dall'alto della sua conoscenza e illuminazione, il poeta riconosce con la vita anche il significato profondo della morte e il legame imprescindibile che sussiste tra nascita, vita e morte. Dopo aver esperito lo *schönes Leben* ed elogiato la sua bellezza e luminosità, l'io lirico commemora la morte senza esitazione, in quanto luce e ombra, nascita e morte appartengono tutte quante alla vita: l'anima del moribondo è satura di combattimenti e vittorie, poiché vivido è il ricordo della patria giovanile che gli era stata per lungo tempo estranea. L'ultima strofa sottolinea che anche la morte, al pari di tutti i gravami dell'esistenza, è vissuta dal poeta in totale solitudine con l'angelo, che lo affianca anche nelle sue ultime ore di vita, rendendogli più lieve il momento del trapasso.

Der Teppich des Lebens è la sezione mediana dell'opera georgeana e simboleggia il «tappeto» delle forze dello *schönes Leben*. Dopo aver dialogato con l'angelo, suo puro ed eterno io, e aver compreso il senso della vita, lo spirito illuminato del poeta visualizza in figure simboliche le forze della vita bella. Nel *Teppich*, lo *schönes Leben* si dispiega in una struttura ordinata di forze polari in seno a uno spazio circolare che simboleggia l'unità della cultura popolare, che racchiude le forze primordiali che George, in quanto uomo tedesco, percepiva e reputava essenziali per l'edificazione del nuovo regno.

La poesia incipitaria *Der Teppich* racchiude il modo in cui l'unità della vita bella è rappresentata e deve essere opportunamente concepita. George descrive la struttura delle forze primordiali come un tappeto, o un ordito intrecciato, di figure e immagini enigmatiche ma cariche di senso, analogamente al modo in cui i maestri dei vecchi arazzi dipingevano la molteplicità della vita:

Hier schlingen menschen mit gewächsen tieren
Sich fremd zum bund umrahmt von seidner franze
Und blaue sicheln weisse sterne zieren
Und queren sie in dem erstarrten tanze.

Und kahle linien ziehn in reich-gestickten
Und teil um teil ist wirr und gegenwendig
Und keiner ahnt das rätsel der verstrickten . .
Da eines abends wird das werk lebendig.

Da regen schauernd sich die toten äste
Die wesen eng von strich und kreis umspannet
Und treten klar vor die geknüpften quäste

Die lösung bringend über die ihr sannet!

Sie ist nach willen nicht: ist nicht für jede
Gewohne stunde: ist kein schatz der gilde.
Sie wird den vielen nie und nie durch rede
Sie wird den seltnen selten im gebilde. (GW, 36)

Tecnicamente l'arazzo è una forma di arte tessile che si pone a metà strada tra l'artigianato e la rappresentazione artistica, laddove il disegno preparatorio è realizzato da un pittore. Nello specifico si tratta di un tessuto di ampio formato, realizzato a mano su un telaio e destinato a rivestire le pareti con grandi disegni molto dettagliati. Analogamente agli arazzi, in cui i disegni somigliano a manichini senza vita, in *Der Teppich des Lebens* George si serve di immagini simboliche per descrivere le forze primigenie della vita tedesca, in parte sotto forma di stati d'animo individuali in parte come contingenze storiche di una *Gemeinschaft*. Come per gli arazzi l'artista crea i suoi soggetti silograficamente dotandoli di tratti distintivi, così nel *Teppich des Lebens* il poeta plasma le sue figure stilizzandole rigorosamente, non mediante un singolo gesto (come avviene per gli arazzi) ma secondo un'intera successione di gesti caratteristici chiusa in se stessa, sicché ad ogni lirica può essere assegnato un titolo. Arazzi e *Teppich* condividono però la tendenza dei loro soggetti ad essere svincolati dal contesto della natura e ad elevarsi sul piano del *Geist* e del simbolo. La poesia *Urlandschaft* sembra esaurirsi nella descrizione naturalistica di boschi, animali e primi esseri viventi. In realtà il contenuto di verità della poesia risiede proprio nei simboli che racchiude: ogni immagine è apparentemente autonoma e separata dalle altre, le *Gestalten* sembrano succedersi senza ordine ma, in realtà, tutte le linee si intrecciano tra loro e danno vita a rapporti ed effetti reciproci, due immagini si legano fra loro mediante la legge del contrasto in un connubio più stretto. Ci si imbatte dunque nell'esperienza del *Grunderlebnis* georgeano che si fonda sulla lotta tra due forze contrapposte, quella apollinea spirituale, costruttiva e creatrice, e quella dionisiaca, caotica e distruttiva, laddove entrambe non si scontrano in maniera insulsa, inconciliabile e priva di significato come era accaduto nelle precedenti opere georgeane fino allo *Jahr der Seele*, poiché con l'apparizione dell'angelo nel *Teppich des Lebens* il poeta ha trovato la soluzione al caos della vita: George è ora consapevole che la vita non si configura più come una struttura architettonicamente ordinata ma secondo l'intreccio, il groviglio, il

viluppo di forze irrazionali primordiali, ovvero un tappeto di uomini, animali, stelle, lune, piante apparentemente intrecciati fra loro in forma arbitraria, la cui segreta disposizione si estrinseca solo all'eletto. Questo groviglio di forze è necessario a garantire all'uomo stabilità ed equilibrio vitale. Il tutto è tenuto saldamente insieme dall'unità ordinata dello *schönes Leben*. Il senso delle singole immagini che formano il tutto si svela al poeta solo di sera, nell'ora misericordiosa della poesia, in cui all'anima impaurita si ridesta la pienezza di senso della vita. È solo di sera che l'anima si libera dalla dura quotidianità e dischiude il senso segreto del simbolo poetico e dispiega le ali per volare nel suo regno di brividi, meraviglie e volti illuminati. L'essenza della vita non è afferrabile in ogni momento della giornata, come avviene per i tesori della scienza razionale che, con la loro rete di relazioni concettuali superficiali, non sono in grado di indagare nel profondo e non custodiscono la conoscenza suprema.

La poesia *Urlandschaft* introduce i *Geistbilder* della sezione mediana del *Teppich des Lebens*. Si tratta delle forze primigenie (*Gestalten*) della vita umana, ossia di quel contrasto tra uomo e natura, dal quale derivarono le prime comunità umane, esattamente come appaiono al *Geist* del poeta e sono descritte dalla sua parola magica:

Aus dunklen fichten flog ins blau der aar
Und drunten aus der lichtung trat ein paar
Von wölfen · schlürften an der flachen flut
Bewachten starr und trieben ihre brut.

Drauf huschte aus der glatten nadeln streu
Die schar der hinde trank und kehrte scheu
Zur waldnacht · eines blieb nur das im ried
Sein end erwartend still den rudel mied.

Hier litt das fette gras noch nie die schur
Doch lagen stämme · starker arme spur ·
Denn drunten dehnte der gefurchte bruch
Wo in der scholle zeugendem geruch

Und in der weissen sonnen scharfem glühn
Des ackers froh des segens neuer mühn
Erzvater grub erzmutter molk
Das schicksal nährend für ein ganzes volk. (GW, 37)

I *Geistbilder* esordiscono con l'elogio della prima coppia di esseri umani, che

genera cultura con l'agricoltura, servendosi di animali, piante e terra. L'attività contadina è dunque esaltata quale forma primigenia di ogni attività umana e culturale. In questo contesto il poeta non simboleggia l'unità intatta di uomo e terra ma la diversità del suo essere e del suo agire: essere uomo significa infatti saper agire, creare, costruire, edificare, laddove non si tratta di una crescita repentina ma di un processo elaborato e duraturo che, per compiersi appieno, necessita dei suoi tempi e di sacrificio e pertanto affonda le sue radici nella dura vita contadina. Il destino ha legato dunque l'uomo alla natura, rendendoli dipendenti l'uno dall'altra, affinché la cultura derivi dalla *Gemeinschaft* operosa di sovranità e servizio. La poesia *Urlandschaft* ruota dunque attorno all'uomo e alla natura, alle loro somiglianze e ai loro contrasti, all'agire e al soffrire, all'istante del loro primo incontro che generò il mondo intero. Le prime due strofe descrivono con immagini simboliche la natura nella sua essenza primigenia e al contempo nella sua estraneità timida e incomprensibile: l'uomo crede infatti di conoscere la natura; il gioco e il comportamento degli animali gli sembrano prevedibili fino a che un movimento o uno sguardo gli mostra una diversità inconcepibile. Di fatto, George è sempre stato pervaso dal sentimento che la natura si sottraesse alla volontà dell'uomo, gli restasse cioè estranea e obbedisse a leggi insondabili e inaccessibili: in timida solitudine la natura cresce e avvizzisce, forma un regno per se stessa senza l'intervento dell'uomo; gli uccelli volano in cielo e gli animali selvaggi vagano per la foresta; timido è il loro agire, cupi i loro istinti, cacciano e sono cacciati, partoriscono e uccidono, si riuniscono e si separano, compiono le loro azioni incuranti dell'uomo, al quale non è accessibile il loro segreto. Diversamente dagli animali, per poter vivere, l'uomo deve necessariamente creare e costruire, in altri termini abbisogna di una seconda natura, la cultura, senza trascurare la natura che, benché gli rimanga sempre estranea e insondabile, gli dona la materia prima, le forze nutrienti e sostentatrici. Nella vita contadina George riconosce il principio e la cellula di ogni azione umana, creatrice di cultura. Nella *Gemeinschaft* dei contadini con la terra egli scorge il rapporto primigenio che intercorre fra l'uomo e la natura: abbatte alberi, dissoda il terreno, ara i campi, semina, raccoglie frutti. In questa poesia George riscopre allora l'ethos del lavoro contadino, che non risiede nella moralità biblica del lavoro come fuga e punizione per i peccati commessi ma in un ethos nuovo, forte ed eroico, perché il paradiso per George non coincide con il giardino

dell'Eden o con la terra della cuccagna, ma è il lavoro edificante e produttivo che pone le basi per la nascita di una nuova *Gemeinschaft* e di un nuovo *Volk*. La particolarità di questa poesia è che George non l'ha corredata di nessun *pendant*, essendo la prima poesia della sezione mediana in cui il poeta dispiega il *Bildteppich* della vita in singole forme, *Gestalten*, che da un piano elementare si elevano a un piano spirituale. Da questo momento in poi le poesie formeranno coppie inscindibili e come tali saranno lette e interpretate, dimostrando al tempo stesso che la duplicità è la legge fondamentale che regola l'esistenza dell'uomo.

Nelle liriche *Der Freund der Fluren* e *Gewitter* la polarità della vita è vista nella natura stessa. Il rapporto di George con la natura non è affatto romantico. Per lui la natura non è né idilliaca né poetica, semmai, alla stregua del contadino, egli la percepisce sacra e sobria, come oggetto di creazione, come la grande nutrice, come contropotere, come regno impulsivo e istintivo che, analogamente alla vita, è pervaso da forze polari. Allo spirito (*Geist*) e alla materia (*Stoff*), alle forze creatrici e ordinatrici si oppongono forze distruttrici e caotiche. Se in *Der Freund der Fluren* George plasma la natura spirituale (*Geist-Natur*) con le sue forze protettrici, delle quali le forze caotiche-nutrienti conducono al frutto e alla fioritura, in *Gewitter* plasma la natura materiale (*Stoff-Natur*) e le sue forze che si scatenano distruttrici nel momento in cui si affrancano dal potere dello spirito-guida.

Der Freund der Fluren simboleggia le forze spirituali della natura, come ad esempio il potere, intrinseco alla luce del mattino, che risveglia la *Gestalt*. Il tutto non è inteso in senso naturalistico, poiché la poesia ha per oggetto lo spirito creatore della natura, quale custode e protettore, dio del mattino che, nell'ora benedetta che precede il sorgere del sole, allorché la natura si raccoglie a nuova crescita e spinge verso l'alto le sue linfe, incede per i campi estivi e conduce le forze stimolanti a fioritura e maturazione:

Kurz vor dem frührot sieht man in den fähren
Ihn schreiten · in der hand die blanke hippe
Und wägend greifen in die vollen ähren
Die gelben körner prüfend mit der lippe.

Dann sieht man zwischen reben ihn mit basten

Die losen binden an die starken schäfte
Die harten grünen herlinge betasten
Und brechen einer ranke überkräfte.

Er schüttelt dann ob er dem wetter trutze
Den jungen baum und misst der wolken schieben
Er gibt dem lieblich einen pfahl zum schutze
Und lächelt ihm dem erste fruchte trieben.

Er schöpft und giesst mi einem kürbisnapfe
Er beugt sich oft die quecken auszuharken
Und üppig blühen unter seinem stapfe
Und reifend schwellen um ihn die gemarken. (GW, 38)

La poesia descrive il paesaggio natio dell'io lirico che sottolinea l'efficacia delle forze ordinatrici della natura. Egli incede lungo i pendii e i giardini, con mano amorevole e premurosa tasta i viticci acerbi e interviene in maniera risolutiva su un viticcio ondeggiante, messo a dura prova da un frutto pesante. Quindi con l'acqua inaffia le piante, si china a rastrellare le erbacce incolte, mentre le crescenti forze della terra nutrice favoriscono la maturazione dei frutti e la fioritura sotto la guida del *Geist* protettore.

Tutta l'opera georgeana è pervasa dalla fede nelle forze che si celano, incomprensibili e minacciose, nella natura: se guidate dal *Geist*, creatore di vita, queste forze generano fiori e frutti; in caso contrario distruggono ciecamente e furiosamente tutto il creato. In *Gewitter* George metaforizza l'impeto della natura materiale sia con l'immagine del sonoro temporale notturno sia con l'immagine del selvaggio cacciatore che segue la consorte che vuole sfuggirgli fino a quando l'afferra:

Die irren flämmchen allerwege sind erloschen
Ein jäher donner hat die hohe saat gedroschen
Der sturm der nacht zerspaltet das geast im forste
Er stört der eber lager und der geier horste.

Der strenge könig sprengt aus seinem wolkenschlosse
Er folgt auf goldgeschirrtem pferd mit grossem trosse
Der falschen gattin die sich tummelt in den wettern
Und preisgegeben ist den zügellosen rettern.

Oft glaubt er mit der rauhen faust sie zu versichern
Doch sie entwindet sich mit einem leisen kichern –
Bis er sie festet . . zwischen seines gürtels spangen
Und dem genick des pferdes ist sie quer gefangen.

Bezwungen schluchzend regt sie ihre blanken zähne
Und schüttelt zürnend ihre aufgelöste mähne
Um ihre nackten glieder spült der schiefe regen
Ihr kalter busen sieht gefasst der haft entgegen. (GW, 39)

Se la prima strofa è dominata dalla descrizione del temporale, ovvero dall'infuriare delle forze caotiche primordiali che erompono dall'oscura profondità del cosmo e minacciano la terra, le piante e gli animali, la seconda strofa racchiude l'immagine mitica della caccia selvaggia; le forze caotiche del cosmo si trasformano nell'elemento femminile della «falsche gattin», che in un momento di libertà è riuscita a sfuggire al draconiano re, ovvero alla forza addomesticatrice spirituale maschile. In questa lirica George utilizza una delle molteplici forme in cui è impiegato il mito del selvaggio cacciatore e del «padre del tutto» Odino, il quale nelle notti tempestose primaverili e con un nutrito seguito insegue su un cavallo bardato d'oro la sua sfuggente consorte fino a quando finalmente la afferra e la carica sul suo cavallo.

Con le poesie *Die Fremde* e *Lämmer* ci si allontana dalla dimensione più infima della natura umana e ci si eleva al regno della cultura e del mondo accuratamente plasmato dagli uomini. Anche in questa dimensione umana, culturalmente elevata, vige la polarità delle forze spirituali-costruttive e caotico-distruitive. La dimensione inferiore del multiforme tappeto della vita bella, occupata dalle forze popolari, contraddistingue le due coppie successive di liriche: se in *Die Fremde* le forze popolari sono presenti sotto forma di brivido della lontananza e di fede nel mistero, in seno al mondo popolato da streghe e santi di paese medievale, in *Lämmer* si evincono dalla chiara e lucida descrizione della piatta comodità dei nostri avi; mentre poi in *Herzensdame* le forze popolari ineriscono alla fede negli uomini delle chiese gotiche, che credono fermamente nei miracoli, *Die Maske* ha per oggetto l'ateo istinto del gioco esibito in un turbinoso carnevale rococò. Nello specifico si tratta sia di forze popolari (*Volkskräfte*), proprie della vita tedesca, primigenie e senza tempo, sia di forze culturali (*Bildungskräfte*) che costituiscono un patrimonio vitale tramandato nei secoli, giacché nel corso del tempo hanno plasmato intere epoche. Con esse George personifica l'epoca storica in cui hanno trovato valida espressione.

La poesia *Die Fremde* evoca quelle forze popolari che ineriscono alla fede nel mistero e nei miracoli, da cui nascono streghe, folletti, mostri, demoni, elfi, spettri e fantasmi notturni. Il tutto è reso in strofe che richiamano i canti popolari (si pensi al verso giambico di quattro piedi o al semplice tono popolare) e nella forma della *Fremde* che proviene da terre lontane e irrompe nel mondo medievale e paesano della follia e delle credenze:

Sie kam allein aus fernen gauen
Ihr haus umging das volk mit grauen
Sie sott und buk und sagte wahr
Sie sang im mond mit offenem haar.

Am kirchtag trug sie bunten staat
Damit sie oft zur luke trat . .
Dann ward ihr lächeln süß und herb
Gatten und brüdern zum verderb.

Und übers jahr als sie im dunkel
Einst attich suchte und ranunkel
Da sah man wie sie sank im torf –
Und andere schwuren dass vorm dorf

Sie auf dem mitten weg verschwand . .
Sie liess das knäblein nur als pfand
So schwarz wie nacht so bleich wie lein
Das sie gebar im hornungschein. (GW, 40)

George si immerge nell'oscuro regno delle forze popolari che albergano nel suo sangue e che in parte caratterizzano la sua epoca – la *Spätromantik* – nella quale la borghesia colta degli intellettuali si rifà all'antico passato germanico per riscoprire le profonde e salde radici del popolo tedesco, esorcizzando in tal modo il lento sviluppo economico della Germania che, frammentata in una miriade di principati, raggiunse con ritardo l'unità statale nel 1871. La predilezione per il passato tedesco, i suoi miti e le leggende si traducono in *Die Fremde* in immagini e ritmi pervasi da brividi, allorché erompono in un determinato momento del giorno e incitano alla parola. L'essenza della *Fremde* non è il frutto di un sapere manualistico acquisito ma dei fondamenti dell'anima tedesca del poeta. La *Gestalt* non è chiamata da George «strega» ma *Fremde*, poiché il concetto ingloba non soltanto la stregoneria ma anche campi semantici affini: allettare, sedurre, stregare, incantare, nonché il fascino dell'alterità, dell'oscurità, del segreto e del mistero. È la personificazione della magia, delle forze della fantasia che si

alimentano di lontananza, enigma, stupore, alterità, dell'irrazionale, dell'inconcepibile, dell'estraneità e per questo motivo infonde al popolo paura e terrore. Pertanto, in questi versi, vi è anche la tensione tra Dio e la terra, tra *Geist* e *Blut*, tra devozione cristiana e stregoneria germanica. Nell'ultima strofe il fanciullo personifica tutto ciò che queste forze provocano e innescano: la favola, il *Volkslied*, la fede nella stregoneria e nella magia.

In netta antitesi a *Die Fremde*, la lirica *Lämmer – Dämmern* nella prima stesura – introduce il lettore nel mondo della tranquilla e piatta sicurezza degli eredi e degli epigoni: con questi ultimi George intende la poesia post-goethiana degli epigoni, che per lungo tempo preservò gli antichi valori poetici della forma e della bellezza ma non ebbe la forza di arricchirli, e che assurge a simbolo delle forze fondanti lo *schönes Leben*. Distanti anni luce dalle origini e dalle profondità ancestrali della natura e della passione, gli uomini che popolano questo placido mondo parallelo si trascinano pigri e fiacchi come agnelli su sentieri consueti e battuti in quieta armonia, giorno dopo giorno, fino a che consunti dallo splendore lentamente sbiadito della passata prosperità, sprofondano nel crepuscolo e nell'oscurità mentre giovane e fresca si desta una nuova epoca. In questo mondo di agnelli che conducono la loro esistenza in quieta rassegnazione, si accontentano della felicità del gregge, che pascola in biedermeieriana sicurezza non vi sono più il rischio, le imprese audaci, la grande vita e la grande morte, il cielo, l'inferno, gli enigmi, i miracoli o la lontananza. L'immagine degli agnelli è metaforicamente connessa al contenuto della lirica. Tuttavia George si vede obbligato a integrarne l'immagine con asserzioni concettuali. Ne consegue una mescolanza di metafora e concetto che, non essendo facilmente decifrabile, rende più complessa la comprensione del contenuto. La prima strofa paragona la vita placida e la strada sicura dei padri ad una processione di bianchi agnelli, bonari e mansueti, talvolta fiacchi e cupi, paghi del loro incedere placido e rassicurante, analogo a quello di una moltitudine anonima. Sono gli agnelli delle piccole gioie e dei dolori, privi della *Sehnsucht* di sogni allettanti. Tuttavia, il tramonto del passato aureo continua a pesare su di loro carico di ricordi, propri di quell'epoca in cui essi erano capaci di percepire ancora il battito per le profondità della vita. Di contro, ora attraversano la valle impervia della vita e giungono alle distese di prati, in cui nessuna oscurità spaventa e nessun ostacolo sconvolge la quiete e cagiona turbamento.

La coppia di liriche composta da *Herzensdame* e *Die Maske* evoca forze popolari e primigenie che, in quanto forze eterne della vita tedesca, contraddistinguono il volto di due epoche storiche: il Medioevo e il Rococò. Nella favola di una città gotica e angolosa, che getta la comunità di individui nella paura e nell'estasi, *Herzensdame* evoca la serietà dell'anima devota che, proiettata all'aldilà, opera sempre sotto gli occhi del suo dio onnipotente, al contempo amato e temuto, e prende sul serio la vita che, a suo dire, racchiude un significato importante e un compito difficile. La poesia evoca inoltre le forze della devozione e del fervore della fede, che Dio apprende immediatamente nel prodigio. Per converso, *Die Maske* descrive la spensierata vertigine di atee marionette in un carnevale turbinoso, le quali per esorcizzare la serietà della vita e la paura della morte ridono, danzano e cercano di afferrare le piatte gioie dell'aldiquà. In verità, sono marionette che si tuffano nei festeggiamenti per bandire dalla loro mente tutti i pensieri gravi e spiacevoli, ma non si accorgono però che le forze ancestrali dell'abisso incombono e si ridestano piene di rancore.

In *Herzensdame* il primo verso della poesia illustra il tempo e il luogo dell'azione: una città tedesca del Medioevo con le sue chiese che si innalzano verso il cielo, i suoi stretti vicoli, i suoi angoli, le sue case tra loro vicinissime. Agli uomini pii e devoti di codesta città, che rappresenta lo specchio della loro anima, accade improvvisamente un evento inatteso e inspiegabile, un segno, un prodigio:

In enger gasse winkelreichem düster
Lief aus der kirche angsterfüllt der küster
Und rief den frommen frauen seiner pfarre
Dass jetzt das gnadenbild nach oben starre

Dass seine lippen redend offen stünden . .
Sie kamen denkend ihrer letzten sünden
Sie warfen sich zu boden vor dem wunder –
Auch die gerechten zitterten jetzunder.

Es wurde nacht und tief erschauernd wallten
Sie aus dem tor . . nur sie in weissen falten
Die als die erste kam und deren name
Getreue ist und schöne herzensdame

Sie hatte nur das zeichen wahr gesehen
Ganz offen war es nur vor ihrem flehen –

Sie schritt mit leicht geneigtem haupt in blauer
Verzückung und in wunderbarer trauer. (GW, 42)

L'inatteso prodigio priva gli uomini del senso di protezione garantito dalla quotidianità, sicché gli involucri dell'abitudine e della finzione si lacerano e l'anima si manifesta così com'è. L'io lirico scandaglia le forze ancestrali che albergano nell'anima cristiana e rivela al lettore che il cristianesimo non simboleggia solo un'epoca storica ma anche una compagine di forze vitali atemporali che in questa lirica ha trovato espressione nel Medioevo. L'anima cristiana crede fermamente in un'entità superiore, in un Dio trascendente e onnipotente, al quale tende spiritualmente e si sente profondamente legata. Così solida è la sua fede in Dio, che l'anima vive l'evento enigmatico dell'immagine parlante come un miracolo, un segno immanente della presenza divina. L'anima cristiana è ammantata dal peccato e si sente perennemente piccola e colpevole, perché la frattura tra cielo e terra – ossia tra il regno dei cieli, eterno e puro, verso il quale si sente attirata col caldo ardore del suo cuore – e il mondo peccaminoso e transeunte, le appare insormontabile e la tiene stretta in catene. Tremante, l'anima cristiana accoglie il prodigio, che sconvolge la sua interiorità e illumina con una luce intensa la sua peccaminosità. Ama e teme, al contempo, il suo dio, perché solo lui è la sua cura e il suo giudice. Vive all'insegna della serietà e dei valori tramandati dal Vangelo ed è dunque distante dagli atei che, coi piaceri superficiali, alleviano i dolori e le sofferenze cagionate dalla vacuità della loro esistenza. Tuttavia l'anima cristiana non si esaurisce nella paura e nella consapevolezza della sua peccaminosità, giacché la sua missione è vincere il peccato, mettendo in pratica i precetti di Dio in vista della felicità e della salvezza eterna. Solo raramente e in pochi uomini l'anima si dispiega autentica e pura: le forze della fede ardono; la paura, i peccati e le catene della carne si fondono fino a che l'anima si infiamma pura e il corpo l'avvolge casto e senza peccato. Quest'anima è definita da George *Getreue* e *Herzensdame*, nei cui termini il poeta condensa l'interiorità, la fedeltà dell'anima all'amore casto e vergine e al matrimonio con Dio, il pio ardore del suo cuore puro, che la nobilita e eleva al di sopra della massa. Solo la *Herzensdame* ha assistito al prodigio in tutta tranquillità, non facendosi cogliere dalla paura e dal terrore. Il prodigio appare al suo cuore come un segno di amore e bontà. Con questo stato d'animo ella incede,

mentre i peccatori, timorati di dio, arrancano e annaspano dal portone della chiesa implorando misericordia.

Analogamente a *Herzensdame*, in *Die Maske* George presenta le forze primigenie della vita tedesca sotto forma di una *Gestalt* che rivela la sua essenza interiore nel contesto simbolico del carnevale e in una precisa epoca storica, il Rococò:

Hell wogt der saal vom spiel der seidnen puppen.
Doch eine barg ihr fieber unterm mehle
Und sah umwirbelt von den tollen gruppen
Dass nicht mehr viel am aschermittwoch fehle.

Sie schleicht hinaus zum öden park · zum flachen
Gestade · winkt noch kurz dem mummenschanze
Und beugt sich fröstelnd übers eis . . ein krachen
Dann stumme kälte · fern der ruf zum tanze.

Keins von den artigen rittern oder damen
Ward sie gewahr bedeckt mit tang und kieseln . .
Doch als im frühling sie zum garten kamen
Erhob sich oft vom teich ein dumpfes rieseln.

Die leichte schar aus scherzendem jahrhundert
Vernahm wol dass es drunten seltsam raune . .
Nur hat sie sich nicht sehr darob gewundert
Sie hielt es einfach für der wellen laune. (GW, 43)

In antitesi a *Herzensdame*, *Die Maske*, sulla scorta di immagini simboliche tratte dal carnevale, presenta le forze popolari profane, atee e materiali, che albergano negli uomini del Rococò. Essi non professano alcuna confessione religiosa, sono miscredenti, non prendono nulla sul serio, vivono senza una guida e precetti morali cui rifarsi in caso di necessità, sono privi di un centro, di un compito, di una missione e non conoscono il senso della vita, perché non basano la loro esistenza sulla superficialità, «gepuderte Schale». Costoro hanno sempre bisogno del prossimo, perché da soli morirebbero di noia, e di un recinto che li protegga dalle tempeste della dura esistenza. In altre parole, necessitano di una *Gesellschaft* consumistica, superficiale e mondana che possa costantemente distrarli dal pensiero e dalla paura della morte. A loro insaputa, queste creature effimere portano in se stesse il germe della decadenza. Solo una di esse è in grado di percepire con terrore la febbre omicida che racchiude nella sua anima, l'abisso sul quale danza e gioca, la fine imminente della sua epoca: è una maschera che non

riesce a sopportare il peso di questa consapevolezza e cerca in tutti i modi di obliarla con lo stordimento. Dimenticata, giace sul fondo dell'acqua, vittima di quelle forze ancestrali che si ridestano cupe fino a quando si scatenano, distruggono il vecchio e il marcio, per preparare il terreno a nuova vita secondo la fede georgeana nella palingenesi e nel rinnovamento del mondo dalla oscura profondità delle forze primordiali. Ma non sono ancora pronte e, silenziose, iniziano a farsi sentire.

La successiva coppia di poesie – intitolate rispettivamente *Die Verrufung* e *Der Täter* – si distacca dal contesto della vita popolare tedesca e afferisce alla sfera dell'umanità archetipica, che racchiude in sé le forze primitive che non appartengono più a un intero popolo ma solamente al singolo individuo o a una ristretta cerchia superiore. George si esprime qui in prima persona singolare per evocare immagini e forme archetipiche di una umanità che il poeta desiderava ardentemente o vedeva già presente intorno a lui. In questi anni George ritiene che la vita racchiuda forze irrazionali e demoniache che non possono essere comprese dall'uomo, ricorrendo agli schematismi logici della ragione. L'approccio da prediligere sarebbe semmai quello che punta sulla conoscenza del potere della parola magica, che una forza oscura traduce in azione. Solo raramente il poeta utilizza immagini storiche, come ha fatto nelle quattro poesie precedenti del *Teppich des Lebens*, nelle quali si è rilevata una profonda consonanza di forze popolari (*Volkskräfte*) e forze culturali plasmatrici (*Bildungskräfte*). *Die Verrufung* e *Der Täter* formano inoltre una delle più complesse coppie di poesie della sezione mediana dell'opera, a tal punto da vantare tre differenti interpretazioni: Morwitz rileva il discrimine tra un'azione frenata da una riflessione inaccurata e la pacatezza del criminale che la sera precedente al reato riflette sul suo destino; Wolters contrappone invece al fascino selvaggio della vendetta la calma di colui che sa di essere destinato a perire prima del tramonto e del sacrilegio; Gundolf discerne infine l'odio che spinge alla vita e alla morte dal tormento che disprezza la vita e la morte. Tuttavia, è bene considerare che tutta l'opera poetica del *Teppich des Lebens* si basa sulla contrapposizione fra due tipologie umane, concepisce cioè ogni singola poesia come una forma archetipica della vita umana in antitesi alla seconda poesia di ogni coppia, sicché a un *Täter* che agisce inconsciamente e involontariamente dalla dimensione dell'alterità e del

demonio, senza riflettere o pensare alle conseguenze della sua azione fa da contraltare un *Täter* che agisce secondo una legge morale, fa appello all'interiorità del *Geist* che lui stesso riconosce e si fa carico del suo destino. Se la poesia *Die Verrufung* descrive la furia demoniaca del carnefice, spinto dall'odio e dalla sete di vendetta che solo la magica morte del nemico è in grado di placare, *Der Täter* mostra l'antitesi di colui che agisce secondo spirito e coscienza e che riflette con cognizione di causa la sera precedente all'azione.

Die Verrufung ci porta nel cuore di un cavaliere accecato dalle forze demoniache dell'odio, che scredita e diffama il suo nemico sino ad ucciderlo:

Geht ein weg noch hinter den weidenstümpfen
Wo die halme sich vor dem wetter ducken?
Führt dieser fluss dich nicht fort zu den giftigen sumpfen
Wo die grünlichen lichter zusammenzucken?

Schlangen erheben sich · ihre verderblichen schlünde
Recken entgegen die schnellen und glühenden zungen
– Reiter! lebe nur über der einen sünde –
Hasse den einen bis dein hass ihn bezwungen!

Nur der tote löst dich vom wilden drange
Bricht das grollen der erstickenden stimme
Kühlt den brand auf der verletzten wange . .
Rufe bis er hier vorüber schwimme!

Lippe bleich die keinen zwist mehr schaffe!
Arme schlaff die nie mehr schlagen mögen!
In dem busen noch die blanke waffe
Treibt er durch die hohlen brückenbögen . . (GW, 44)

Nei primi versi un uomo sembra essere pervaso da una forza irresistibile, che scatena in lui crudeltà. È una potenza demoniaca che incita all'azione sotto forma di una forza caotica che agisce nell'uomo in maniera oscura, subdola e misteriosa. Ciò si evince da un paesaggio che, oltre ad essere teatro dell'azione, un fiume, funge da simbolo del vissuto dell'io lirico e, da un contesto usuale e consueto, ci conduce in una realtà spaventosa e perturbante. Tali forze demoniache non possono essere comprese dagli uomini, i quali secondo George possono solo percepire i loro effetti distruttivi. Esse risiedono metaforicamente al di là della soglia che separa il regno della perfezione della *Gestalt* dal regno del caos e della alterità e appaiono simili a una minacciosa pioggia battente o a perturbanti paludi

velenose o ancora a un informe fuoco fatuo. Il fiume è dunque il simbolo di questa azione distruttiva delle forze del male, laddove poco importa se gli interrogativi presenti nella prima strofa lasciano pensare ad ipotetiche chiamate ammonitrici volte a frenare l'impeto di questo fiume in piena, in quanto esso continua a scorrere verso il regno della crudeltà governato metaforicamente dal cavaliere assetato di vendetta e di odio. George evoca col cavaliere l'immagine del cuore umano spinto da potenze demoniache, in altre parole una forma terrena simile ai nostri antenati, in cui divampava la fiamma ardente della passione. Il cavaliere potrà trovar pace solo con la morte del suo odiato nemico. L'unico precetto che il cavaliere conosce è quello amorale del vivere all'insegna dell'odio – che si scatena con la diffamazione – fino a che il suo nemico non sarà annientato in maniera definitiva, laddove il suo cuore è simbolicamente la ciotola che raccoglie l'essenza del suo odio ancestrale. Nei versi conclusivi il cavaliere recita un incantesimo col quale diffama il suo presunto nemico: le sue labbra devono impallidirsi, affinché non generino litigi, le braccia devono infiacchirsi, affinché non possano più colpire. L'immagine dell'uccisione del nemico non può che concludere la lirica che, stando al titolo, è solo una diffamazione e fa permanere il dubbio che non si tratti di un'uccisione: con la bianca arma ancora in petto è trascinato dal cavaliere lungo gli archi del ponte che costeggia il fiume. In antitesi al cavaliere, *Der Täter* è l'uomo primitivo che agisce secondo le forze ancestrali del *Geist*, che riflette sul suo destino e lo esegue consapevolmente:

Ich lasse mich hin vorm vergessenen fenster: nun tu
 Die flügel wie immer mir auf und hülle hienieden
 Du stets mir ersehnte du segnende dämmrung mich zu
 Heut will ich noch ganz mich ergeben dem lindernden frieden.

Denn morgen beim schrägen der strahlen ist es geschehn
 Was unentrinnbar in hemmenden stunden mich peinigt
 Dann werden verfolger als schatten hinter mir stehn
 Und suchen wird mich die wahllose menge die steinigt.

Wer niemals am bruder den fleck für den dolchstoss bemass
 Wie leicht ist sein leben und wie dünn das gedachte
 Dem der von des schierlings betäubenden körnern nicht ass!
 O wüsstet ihr wie ich euch alle ein wenig verachte!

Denn auch ihr freunde redet morgen: so schwand
 Ein ganzes leben voll hoffnung und ehre hienieden . .
 Wie wiegt mich heute so mild das entschlummernde land
 Wie fühl ich sanft um mich des abends frieden! (GW, 45)

La sera precedente all'evento cruciale, il carnefice medita sul suo oscuro destino e percepisce, forse per l'ultima volta, la soave tranquillità della pace. Egli ha quasi dimenticato lo sguardo consolatore che, avvolgendo il cuore nel suo leggero cappotto, mitiga i tormenti del duro lavoro. Infatti, non come dono ma solo dopo un duro combattimento, l'uomo ottiene il grado superiore di carnefice che la legge morale della sua esistenza gli riconosce. È consapevole che il giorno seguente dovrà compiere l'azione e che la massa lo perseguiterà come un'ombra per vendicarsi. Il carnefice è simbolicamente George che nel *Teppich des Lebens* dopo duri combattimenti interiori realizza il suo destino, seguendo unicamente la legge morale.

La successiva coppia di poesie – *Schmerzbrüder* e *Der Jünger* – conduce il lettore nella sfera umana di una duplice dedizione incondizionata: una dolorosa e mai soddisfatta devozione alla fuga e a terre lontane, in *Schmerzbrüder*, e una gioiosa dedizione alla fissità, nonché ai garanti dei valori e della salute in *Der Jünger*.

Gli *Schmerzbrüder* sono gli inetti e abulici, con cui il mondo si lamenta e va precipitosamente alla deriva. Costoro sono stanchi, fiacchi, distrutti, privi di forza vitale, voltabandiera che pencolano e avvizziscono, sono condannati alla morte in quanto non hanno più la forza di sopportare un nuovo ciclo vitale. Sono esseri vuoti, privi di sostanza e di centro, al quale devono votarsi per dolorosa necessità:

So zieht ihr im düster und euer geleit
Ist lächelnder strahl – ihr die sinkende zeit.
Da alles gesagt ist in stummem verein
Ihr fühlet gefasst die unwendbare pein:

Wer ganz sich verschenkt wie er wenig empfängt
Und blühende stirn in die fernen nur drängt.
So zieht ihr im düster und euer geleit
Ist lächelnder strahl – ihr die sinkende zeit.

Und manchmal noch wenn euch ein milderer ton
Ein engeres schmiegen wie rührung und lohn
Und wenn euch ein deutendes schweigen umfließt
Erscheint es dass leis eine hoffnung euch spriesst:

Mit zitterndem armen am busen gepresst
So haltet den ziehenden abend ihr fest
Ob er für die einzige stunde nun säumt . .
Doch euer geleit hat vom morgen geträumt. (GW, 46)

Gli *Schmerzbrüder* sono i *Weltschmerzler* dei primi del Novecento, «die sinkende zeit», un'epoca in cui tutto scivola e sprofonda. Si tratta di concupiscenti smodati, di cristiani che legano il loro cuore all'aldilà e alla trascendenza, di romantici che si struggono e formano tutti insieme un'unica classe umana, la cui radice spirituale comune è rappresentata dal desiderio sfrenato di lontananza e dall'insoddisfazione nei confronti del loro destino terreno.

La devozione è dunque ciò che lega entrambe le poesie della coppia: alla devozione a un'entità spirituale, lontana, sfuggente, che si esaurisce nel sacrificio di sé degli *Schmerzbrüder*, si contrappone la devozione al garante sensibile di un valore superiore e riconosciuto, che conduce alla ricerca di se stessi di *Der Jünger*. Se *Schmerzbrüder* si sviluppa sulla direttrice del *Geist* autonomo e soggettivo, che brama e si strugge, *Der Jünger* si sviluppa sulla direttrice della fede salda che acquisisce concretezza e centralità.

Ihr sprecht von wonnen die ich nicht begehre
In mir die liebe schlägt für meinen Herrn
Ihr kennt allein die süsse · ich die hehre ·
Ich lebe meinem hehren Herrn.

Mehr als zu jedem werke eurer gilde
Bin ich geschickt zum werke meines Herrn
Da werd ich gelten · denn mein Herr ist milde
Ich diene meinem milden Herrn.

Ich weiss in dunkle lande führt die reise
Wo viele starben · doch mit meinem Herrn
Trotz ich gefahren · denn mein Herr ist weise
Ich traue meinem weisen Herrn.

Und wenn er allen lohnes mich entblösste:
Mein lohn ist in den blicken meines Herrn.
Sind andre reicher: ist mein Herr der grösste
Ich folge meinem grössten Herrn. (GW, 47)

Solo nel suo signore il giovane scorge un esempio, un modello e un bene eterno; al servizio del suo signore egli scopre il senso della vita e la felicità, poiché solo il signore, austero, mite e saggio è colui che possiede la chiave che può schiudergli l'essenza segreta delle cose. Pertanto il giovane nutre grande fiducia nel suo signore, lo serve con amore e fedeltà, mentre disprezza coloro i quali inseguono i piaceri e le delizie del mondo senza una meta ben precisa o una tensione

all'infinito. Il giovane sa che servire il suo signore è un impegno costante, duro e faticoso che dovrà prendersi fino alla morte, è consapevole che intraprendere questa via non significa percorrere la strada battuta della quotidianità, ma imbattersi in mille ostacoli e pericoli. Non è un caso che George ne parli nel *Teppich des Lebens*, in quanto è chiara in questa poesia l'allusione del poeta al sentiero impervio, e ancora sconosciuto nel *Teppich*, che condurrà i suoi adepti all'agognato regno dello *schönes Lebens* e del nuovo *Volk*. Per la prima volta nel *Teppich des Lebens* ci imbattiamo nell'ethos georgeano della sovranità e del servizio (*Herrschaft und Dienst*), ovvero nell'amore e nella sottomissione volontaria dell'infimo servo al savio signore, quale legge della *Gemeinschaft*, in quanto George per la prima volta presenta l'immagine di un popolo organico e significativo che si estenderà successivamente in *Der Stern des Bundes*. In ultima analisi si consideri la serrata suddivisione della poesia, che esamina il contenuto in modo conciso e rigido e che alla fine di ogni strofa lo sottolinea mediante la medesima sintassi e metrica: passando in rassegna la circolarità della vita, il poeta mette in relazione ogni caratteristica con un'altra, dimodoché ognuna sia legata all'altra ma racchiuda al tempo stesso il Tutto.

La coppia di poesie, intitolate rispettivamente *Der Erkorene* e *Der Verworfenene*, continua a indagare la successione delle forme primordiali umane: se l'eletto è il termine che il poeta conferisce alla gioventù autentica e vivace che cresce, si preserva e custodisce nel profondo rispetto e nella gloriosa timidezza, l'abietto o lo scellerato è l'epiteto georgeano conferito a quella tipologia di uomini che si sollazzano, non prendono sul serio la vita e sono veri e propri parassiti e inetti che privi di timore e rispetto rimangono ancorati alla vita per succhiarne passivamente le forze.

In *Der Erkorene* si celebrano i festeggiamenti per la consacrazione di un giovane eletto presumibilmente in seno al cenacolo di adepti del *George-Kreis*. È la festa data da una cerchia che elogia pomposamente la vita, in cui il Maestro è il prototipo dell'umanità, in quanto racchiude in sé le sue forme ancestrali che divengono a loro volta il parametro di riferimento in base al quale regola la sua esistenza e quella dei suoi discepoli: il poeta celebra la vita bella ma al contempo fustiga i mali e le immoralità che affliggono la società. Personificando l'idea di

umanità, George non è solo lo specchio dell'«essere» ma anche l'immagine del «dover essere», è al tempo stesso creatore, educatore e legislatore del popolo che, in tempi di decadenza dei valori morali, custodisce lo *schönes Leben* e rinnova l'umanità nel sacro patto che stringe con gli eletti:

Sie grüssen dich laut zur schönern geburt
Den dunkel umfing verherrlicht ein schein.
Was schwer sich erwirbt ward früh dir bestimmt
Dir gaben den preis die meister im lied.

Was huldigt erhöht du nahmest es zag
Die stirne geneigt doch froh dir bewusst
Wie jeglichem ding in ehrfurcht genaht –
So zogest du gern dem leben entlang

Mit prüfendem blick und liebend allein
Und griffest nur zu mit lauterer hand
In frommer beschau mit rühmlicher scheu:
Dem reicheren trieb des edleren tiers.

Was heute dich krönt wird dornige last
Dem jemals es welkt · der selbst sich nicht wahrht.
Nur wenn du noch ehrst bist du dir noch treu
Dann bleibt wie du dir o jüngling der kranz! (GW, 48)

La poesia si apre con la consacrazione dell'eletto a nuovo membro della cerchia di anime consimili, votate al mantenimento del «segreto» e con il Maestro che spiega al giovane il rituale cui viene sottoposto: il neoeletto inizia ora una nuova vita, quella della bellezza, laddove un raggio di luce, segno della consacrazione e della conoscenza illuminata, circonda glorificato l'oscurità. Inoltre ciò che si acquisisce con fatica – la misura, il rispetto e la buona creanza – era già latente nell'eletto in tenera età. Nel profondo rispetto e nel timore reverenziale George vede concentrate tutte quelle forze primordiali che consentono di plasmare nobilmente corpo e anima. Nelle strofe seguenti il poeta descrive dettagliatamente il comportamento esemplare, tipico della nobile gioventù: al coraggio e alla superbia egli contrappone la castità, il timore, il rispetto e la venerazione del fanciullo, che con fronte china reagisce agli elogi, con timido orgoglio arde lieto e gaio, con rispetto e timore reverenziale si relaziona alla vita e si avvicina alle cose del mondo. L'eletto è un animale nobile, retto per natura e dotato di molteplici istinti. Solo colui che custodisce la corona, segno simbolico della nobile gioventù, solo colui che vive e si comporta all'insegna del rispetto conserva la sua

grandezza e non avvizzirà. Il rispetto e il timore sono dunque per George importanti segni di elezione.

In antitesi all'eletto, l'abietto (*Der Verworfenene*) rappresenta colui che è privo di rispetto e di timore reverenziale, è indegno della vita bella, è biasimato dai poeti, anticipa tutto nei ragionamenti, è indisciplinato, precocemente eccitato e sveglio, riflette senza pudore e presenta i tratti di Hugo von Hofmannsthal⁶⁴: il controtipo.

Du nahmest alles vor: die schönheit grösse
Den ruhm die liebe früh-erhizten sinns
Im spiel · und als du sie im leben trafest
Erschienen sie verblasst dir nur und schal.

Du horchtest ängstlich aus am weg am markte
Dass keine dir verborgne regung sei . .
In alle seelen einzuschlüpfen gierig
Blieb deine eigne ungebaut und öd.

Du fandest seltne farben schellen scherben
Und warfest sie ins wirre blinde volk
Das überschwoll von preis der dich berauschte . .
Doch heimlich weinst du – in dir saugt ein gram:

Beschämt und unstät blickst du vor den Reinen
Als ob sie in dir läsen . . unwert dir
So kamst du wol geschmückt doch nicht geheiligt
Und ohne kranz zum grossen lebensfest. (GW, 49)

Impaziente di diventare maturo col tempo, lo scellerato cerca di vedere, conoscere e afferrare ogni cosa precocemente. Per George gli abietti sono gli esteti, curiosi e cupidi, che si circondano di cose fugaci, superficiali ed effimere come gli istinti, i preziosi, le avventure mondane, l'abbandono a suggestioni estetiche senza badare alla profondità della vita o sono anche i positivisti, che praticano una sterile attività scientifica, che colloca tutta la realtà sotto un'unica lente analitica distruttiva e affastella tutta la materia senza adottare un criterio classificatore coerente.

Nella coppia di liriche, intitolate rispettivamente *Rom-Fahrer* e *Das Kloster*, George introduce due nuove forze motrici ancestrali della vita tedesca: la *Sehnsucht* intesa come fuga dei tedeschi verso la prosperità, lo splendore, il

64 Sul rapporto tra George e Hofmannsthal cfr. Roberta Ascarelli, *La decadenza delle buone maniere. Hugo von Hofmannsthal incontra Stefan George*, Biblioteca aretina, Arezzo 2004.

calore, la bellezza e il sole dell'Italia e la *Sehnsucht* concepita come fuga dei tedeschi verso il silenzio, la pace e l'isolamento claustrale di una comunità spirituale ristretta, distante dai turbamenti della vita mondana. Entrambe le liriche parlano della fuga dei tedeschi dal «nebeltraum» e dal «kalten gift» della loro patria nordica, scaturita da un senso di insoddisfazione e incompletezza che trova appagamento nel sole salvifico del Sud e in un consapevole atteggiamento di rinuncia o di isolamento claustrale dalla società.

Nella serenità e nell'arte plastica del Sud George cerca il contraltare alla cupa assenza di forma del Nord. *Nordisch* sono anche per George le estreme caratteristiche del germanico, che ineriscono al cupo, al tetro, all'errante, al distruttivo. È bene però precisare che, benché la magia dell'Italia lo abbia attirato e circuito, egli non ha mai dimenticato la sua patria tedesca. Infatti solo col conseguimento del *Geist* nel *Teppich des Lebens*, che gli ha permesso di concepire il *Volk* e la *Heimat* come valori, George ha ricondotto alla giusta misura la sua *Sehnsucht* per il Sud. Racchiusa nella poesia *Rom-Fahrer*, quest'ultima può essere concepita come una delle forze originarie motrici della vita tedesca presenti nel *Teppich des Lebens* senza che venga scardinata la sua struttura:

Freut euch dass nie euch fremdes land geworden
Der weihe land der väter paradies
Das sie erlöst vom nebeltraum im norden
Das oft ihr sang mehr als die heimat pries.

Dort gaukelt vor euch ein erhabnes ziel
Durch duft und rausch in marmor und paneelen
Dort lasset ihr vom besten blute viel
Und ewig fesselt eure trunknen seelen

Wenn auch verderbenvoll der schöne buhle . .
Wie einst die ahnen denen dürftig schien
Die kalte treue vor dem fürstenstuhle:
Wunder der Welt! und sänger Konradin!

Durch euer sehnen nehmt ihr ewig teil
An froher flucht der silbernen galeeren
Und selig zitternd werfet ihr das seil
Vor königshallen an den azur-meeren. (GW, 50)

George loda quei vivi ai quali l'Italia, paradiso dei loro avi, non è mai divenuta estranea e che ha liberato i loro padri dal cupo sogno della loro anima nordica – un sogno eterno di luminosità e splendore, di un'umanità libera, grande e bella –

come, in passato, Ottone III di Sassonia, re d'Italia e di Germania dal 983 al 1002 e imperatore del Sacro romano impero dal 996 al 1002, che trasferì la capitale del regno a Roma, facendosi chiamare console, senatore e imperatore dei Romani, o come Corrado Hohenstaufen, detto Corradino, duca di Svevia (1254-1268, come Corrado IV), Re di Sicilia (1254-1258, come Corrado II), Re di Gerusalemme (1254-1268, come Corrado III), che dedito alla poesia, al canto e alle virtù cortesi, nutrì una profonda passione per l'Italia ma in tarda età fu processato, condannato a morte e decapitato a Campo Moricino (l'attuale Piazza del Mercato di Napoli) il 29 ottobre 1268.

In antitesi a *Rom-Fahrer*, la poesia *Das Kloster* descrive la fuga dell'io lirico dalla realtà, il suo distacco dalla vita mondana per immergersi nella pace di una comunità spirituale più prolifica:

Mit wenig brüdern flieht die lauten horden
Eh eure kraft verwelkt im kalten gift
Erbaut nach jungem wunsch das friedensstift
In einem stillen tal für euren orden.

Gewiegt von gleicher stunden mildem klang
Ist euch der keuschen erde arbeit heilig
Der tag verrinnt im wirken siebenteilig
Euch und der reinen schar die ich euch dang.

Umschlungen ohne lechzende begierde
Gefreundet ohne bangenden verdruss –
So flieht im abend schluchzen wort und kuss . .
Und solches ist der frommen paare zierde:

Von ebner leid von ebner lust verzehrt
Zur blauen schönheit ihren blick zu richten
Geweihetes streben göttlichstes verzichten –
Wie einst ein mönch aus Fiesole gelehrt. (GW, 51)

Il monastero non è soltanto il simbolo della vita spirituale ma anche di ogni vita spirituale e creativa in una realtà distrutta e lacerata, come anche il simbolo della cerchia di sodali riuniti attorno a Stefan George. Quando la compagine della vita si sgretola e va in frantumi sopperisce l'ardore sacro che la nutre. Esso è presente in personalità d'eccezione, che rinunciano alla visibilità, si estraniano dal clamore della vita e si ritrovano spiritualmente accomunati in cerchie elitarie per vivere in silenziosa solitudine e in pia ascesi per custodire la nobiltà nella comunione pacifica, creativa e amorevole. Nella mite quiete dell'ordine sacro il giorno

trascorre all'insegna del lavoro utile e dell'esercizio spirituale, giacché il compito dell'uomo è l'azione, ossia il lavoro della terra e la preghiera: durante il Medioevo cristiano la giornata dei monaci era suddivisa in sette ore canoniche per recitare preghiere ad ore prestabilite. In questo microcosmo sicuro, avulso da paure e passioni destabilizzanti, i monaci erano circondati da amicizie fidate e amorevoli e se la quiete serale permetteva di alleviare la loro *Sehnsucht*, la «blaue schönheit» del cielo splendente custodiva i loro sogni come il monaco e pittore Angelico, oriundo di Fiesole, rinunciò ai piaceri terreni unicamente per servire il suo dio con amore misericordioso, con l'arte e con la preghiera.

Le poesie successive – *Wahrzeichen* e *Jean Paul* – introducono il lettore nella più elevata sfera dell'essere umano, l'arte, ed evocano le sue due funzioni cardinali di custode e guida. Nell'artista George scorge l'archetipo dell'umanità che racchiude in sé le caratteristiche popolari e nazionali e le trasferisce intatte nella sua opera. Secondo George, l'arte è infatti la massima espressione di un popolo, mentre l'artista è il custode della nobiltà, nonché guida ed educatore che presenta la sua opera come un simbolo, un modello illuminante o una fonte segreta da cui sgorga acqua vivificante in epoche di siccità spirituale. Holbein e Jean Paul assurgono pertanto a veri e propri emblemi dell'arte e del germanesimo: se Holbein personifica l'apollineo con la sua visione profondamente sobria e chiara delle forme, Jean Paul simboleggia il dionisiaco col suo ebbro mondo onirico. Entrambi sono consolatori in tempi bui, allorché la chiara bellezza di Holbein esorcizza l'oscurità e il caos che si impadroniscono del popolo tedesco e quando il volo onirico di Jean Paul fa da contrappunto al desiderio dei tedeschi di fuggire dalla loro *Heimat*.

Nella prima strofa della lirica *Wahrzeichen* George parla del cambio di paradigma culturale che caratterizza le epoche storiche, in cui a periodi di fioritura e luminosità culturale si contrappongono periodi di decadenza e oscurità spirituale:

So ist bei euch das los: nach kurzen fristen
Der stolzen blüte hausen lichtverächter
Mit rohem schwärmen und die vipern nisten.
Nur heimlich sind dem zarten keime wächter.

Dann sucht der frühen bildner herbe wonnen
Und holt euch rates wie sich mut gewinne
Vorm keuschen zauber heimischer madonnen

Und eurer ganzen schönheit höchster zinne

Holbein dem einzigen . . im rauhen sturme
Beschützt die glorienschar vom Rhein und Maine . .
Und dorrt das land vom unfruchtbaren wurme:
Das heiligtum steht unberührt im haine.

Bescheidet euch mit alten leidensregeln!
Der glanz der war bringt wenn auch späte spende
Die geister kehren stets mit vollen segeln
Zurück ins land des traums und der legende. (GW, 52)

La vera cultura e la bellezza sono custoditi segretamente all'interno di cenacoli elitari, come George ha magistralmente descritto nella lirica *Das Kloster*. Il poeta ha il compito di mostrare ai custodi gli emblemi del mondo tedesco, affinché in epoche di decadenza possano fare appello ai valori popolari del coraggio e della consolazione. Il poeta richiama inoltre l'attenzione dei suoi discepoli sulle lotte combattute e le gioie provate dagli antichi maestri in nome dei supremi valori di purezza, bellezza e proporzione che si ritrovano nei dipinti delle caste Madonne soprattutto di Holbein. Si pensi, in particolare, al dipinto che raffigura la Madonna con la famiglia del borgomastro Jacob Meyer di Darmstadt, in cui la profondità cattolico-tedesca e l'ardore della bellezza rievocato dal Rinascimento italiano costituiscono una felice unità. Secondo George la santità e le opere di Holbein sopravvivono alle tempeste, fioriscono e splendono come consolazione nel bosco avvizzito dell'arte. In Holbein George ritrova la volontà del popolo tedesco di preservare la bellezza e la forma chiara e sobria e pertanto è divenuto un modello esemplare per un'ampia schiera di artisti: si pensi ai pittori della Scuola di Colonia, di quella sveva o di Franconia con le loro Madonne, i loro santi e altari. La Germania è il paese del sogno e della leggenda, essendo una terra forte, giovane e ardente o ancora la terra del progresso, della fede e della giovinezza, alla quale ogni estate porterà nuova luce e nuovi frutti.

Se Holbein è per George il simbolo del germanesimo apollineo, Jean Paul è invece il simbolo del germanesimo dionisiaco:

Wenn uns Stets-wandern und die heimat schmäland
Zu ihr die liebe schönerer nachbar würgt
So rufst du uns zurück – verlockend quälend
Du voll vom drange der den Gott verbürgt.

In dir nur sind wir ganz: so wirkt kein weiser
Der grauen gaue zwischen meer und kolk . .
Du sehnenvoll des heitren südens preiser –
Wie unser breites etwas schlaffes volk

In trübem dämmer bergend stahl und zunder
Draus gluten fahren grell und schillernd mild
Du bist der führer in dem wald der wunder
Und herr und kind in unsrem saatgefeld.

Du regst den matten geist mit sternenflören
Dann bettest du den wahn auf weichem pfühl . .
Goldharfe in erhabnen himmels-chören
Flöte von Maiental und Blumenbühl! (GW, 53)

La poesia eponima è un monumento allo scrittore e pedagogo tedesco Jean Paul, che visse a cavallo tra Sette e Ottocento. In prima battuta egli rappresenta un efficace antidoto contro la *Wanderung*, ovvero la consuetudine dei poeti romantici e di George di errare per il mondo al fine di sfuggire allo squallore e alla desolazione dei loro tempi. George era stato infatti uno *Stets-Wanderer*, un eterno pellegrino, aduso ad abbandonare la sua patria tedesca per migrare in altri paesi, quali la Francia, la Spagna, l'Olanda, il Belgio, l'Inghilterra e l'Italia, in cerca di parole magiche e sogni ebbri, perché la Germania gli era sembrata fredda e spoglia. Proprio in Francia, negli anni 1889/90, George è positivamente colpito da Parigi e in particolare dalla pleiade dei simbolisti formata da Baudelaire, Verlaine, Mallarmé, Saint-Paul che condussero una cruenta battaglia per affermare un nuovo stile di vita e di poesia. A Parigi aveva conosciuto anche Jean Paul che, a suo dire, racchiudeva ciò che da tempo cercava: una *Sehnsucht* divina verso la bellezza, la grandezza, il sogno, l'ebbrezza e il suono. Come nel *Volk* tedesco, anche in Jean Paul albergano luce e oscurità, torbidume e luminosità, la sua opera mescola al tempo stesso rozzezza e castità, odio e amore, cupezza e sogno. Egli è guida nei sentieri della nostra anima, fanciullo che si rallegra e stupisce, necessario completamento di Holbein. Così facendo, George esaurisce la serie di antitetici *Gestalten* – nord e sud, cristianità e antichità, Holbein e Jean Paul – che hanno caratterizzato la sezione mediana del *Teppich des Lebens* e che rappresentano la polarità costitutiva della vita e dell'uomo tedesco. Il cerchio dello *schönes Leben* che unisce le forze polari della vita si chiude e George si prepara alla nascita di un nuovo regno.

Con la coppia di poesie *Wahrzeichen-Jean Paul* si conclude il tappeto delle forze ancestrali della vita bella. Privi di titolo, gli *Standbilder* cantano in successione temporale – dalle origini, risalendo sino al potere dell’arte, plasmatore della vita – le forze che George ha conosciuto, con la differenza che i componimenti lirici non si succedono sotto forma di coppie antitetiche.

Gli *Standbilder · Die Beiden Ersten* scaturiscono dalla dialettica costitutiva della vita georgeana che il poeta si era prefisso di risolvere con la sua opera. George ha sperimentato le eterne forze motrici di ogni cultura, la forza costruttiva e distruttiva, la santificazione della terra e il desiderio passionale, nelle due epoche storiche dell’Ellade e del Cristianesimo, che non sono semplicemente simboli di forze polari, ma vive unità culturali, totalità della visione del mondo e scandaglio della realtà, in un’epoca caratterizzata dallo sgretolamento di queste unità e dalla lotta per la riconquista di un nuovo centro. Nell’antichità George cerca infatti entrambi i poli dell’esistenza dell’uomo: quello spirituale-costruttivo e quello carnale-distruttivo, che trova personificati rispettivamente nelle divinità di Apollo e Dioniso, diversamente dai suoi precursori Goethe e Nietzsche, i quali dello spirito greco veneravano rispettivamente la compostezza apollinea conforme alla classicità tedesca e l’ebbrezza dionisiaca della vita. In questa tensione dialettica fra le polarità di tesi (antichità greca) e antitesi (cristianità), George cerca di trovare con Maximin una sintesi nell’ideale dello *schönes Leben* e di sintetizzare gli opposti nella totalità del cerchio magico dell’arte, che conduce il popolo tedesco a un nuovo germanesimo.

Im maasse mit der landschaft wuchs dein haus
Nicht höher als der nahe baum es sinnt.
Hier weihen töchter dir ihr reines haar
Und söhne schliessen glühend grossen bund.

Du siehst in blauer klarheit deine schar
Stets für dein heiter tiefes fest bereit
Die ihres leibes froh und seiner lust
Und stolz und lächelnd zwischen blüten geht. –

In wolkige nebel deuten deine türme
Beflügelt floh der geist die schwere scholle
Der körper muss zermalmt zum himmel streben
Der spröde stein in immer zarten rosen.

Wenn dein kasteiter über-spitzer finger
Sich faltet weiss dein weit erhobnes auge

Dass sich im frommen rausch die kniee lösen
Das ganze volk vorm wunder schluchzt und zittert. (GW, 54)

Le prime due strofe della poesia sono dedicate alla statua (*Standbild*) che personifica nell'immagine di una dea il mondo ellenico, ovvero la chiara misura, il profondo ardore, la naturale bellezza, l'armonia cosmica, l'apprezzamento della vita. Discorrendo della dea e mettendo in relazione tra loro terra, cielo e uomini, l'io lirico chiarisce quelle forze vitali che sono racchiuse in sé. Nella Grecia George scorgeva non solo il simbolo di una forza polare ma anche un'unità compiuta. Gli dei greci erano parte integrante del cosmo vitale, della circolarità dell'esistenza, personificavano le leggi della vita. Pertanto potevano essere anche dimenticate, allorché una divinità sopraterrena insegnava a disprezzare il mondo sensibile. I loro templi, naturale e misurata espressione della vita, come le montagne, gli alberi, gli uomini e gli animali, si inseriscono organicamente nella totalità della natura animata. E, sotto gli occhi della dea, i giovani Greci crescono sicuri, tranquilli, puri e passionali. Portano alla dea i loro capelli in segno di gratitudine e sacrificio, mentre la prole stringe con la dea un patto per le sue grandi gesta future. Alla *blauer klarheit* del cielo del Sud, simbolo della misura e della luminosità della vita greca, si contrappone nella terza strofa il *wolkigen nebel* del cristianesimo. In perfetta letizia la schiera dei Greci è pronta per festeggiare lo *schönes Leben*, non come faticosa conquista ma come un raro slancio dell'anima e come essere naturale. Le ultime due strofe evocano l'antitetico polo del Cristianesimo, la dea che disprezza l'esistenza terrena ed è desiderosa di raggiungere l'aldilà. Nel corso della sua opera poetica l'atteggiamento di George nei confronti della religione cristiana ha conosciuto un decisivo sviluppo. L'apparizione dell'angelo nel *Teppich des Lebens* ha coinciso col raggiungimento del grado spirituale col quale George è giunto per la prima volta a una visione organica delle forze che regolano l'esistenza e dunque anche della cristianità. Se in un primo tempo George aveva scorto nella cristianità solo un potere oscuro e nemico, che aveva fatto precipitare nella notte il mondo luminoso dei Greci e l'ideale della vita bella, con la pubblicazione del *Teppich des Lebens* si ha una svolta positiva in merito al rapporto di George con la cristianità, che incita il poeta ad abbracciare l'ideale di una vita potenziata governata da un dio trascendente, Maximin portatore di luce e amore. L'anima cristiana è l'anima

eterna, la *Geist-Seele*, che si impadronisce dell'uomo solo durante la sua breve esistenza terrena e si oppone all'anima morente dello *Jahr der Seele*, che caduca e precaria si spegne col suo corpo.

Standbilder · Das Dritte è il simbolo, rimasto per lungo tempo latente, di tutti gli impulsi entusiastici giovanili del poeta, che ora non sono più di alcuna utilità all'uomo, il quale è consapevole della durezza della realtà. La poesia è il simbolo delle forze segrete che fanno andare avanti il mondo, forze che se al fanciullo appaiono belle e rassicuranti, perché vive ancora nell'illusione che la sua esistenza sia guidata da immagini e sogni sublimi, all'uomo illuminato dall'angelo si manifestano come travaglio e paura, in quanto è sprovvisto dell'involucro protettivo dell'illusione:

Wie dacht ich dich mir schön · verhüllte frau!
Von welchem zauber dass du durch jedwedem
Betäubten tag hindurch noch an ein eden
Den glauben wecktest hinter berg und bau!

Hat oft das allzu träge blut gestockt
Wie wusstest du mit einem blitz die untern
Die müden kranken irren zu ermuntern!
Wie ist die macht die stets uns fürder lockt . .

Du kind bemerktest nie: was euch befahl
So fortzuschreiten sei nur not und schauer . .
Sie färbten dir die fernen hügel blauer
Und qualen löst ich meist mit frischer qual.

Da du nicht länger säumen magst so heb
Die hülle – sie wird jezt dir nicht mehr frommen . .
Nun sieh was du die jahre hin genommen
Für demant-tüpfel schimmernd durchs geweb! (GW, 55)

Nel primo verso della poesia la donna velata, «verhüllte frau», è il simbolo della forza segreta che determina le cose e gli accadimenti del mondo. Un bel giorno questa forza sarebbe apparsa solo al bambino bella e magica, in quanto ora conosce solo il suo involucro illusorio, il suo velo fatto di immagini allettanti e sogni illuminanti, e perché l'oscurità del presente, simboleggiata dalle montagne e dalla città, ancora le nasconde. Con un raggio luminoso o una breve e ardente visione, questa forza è in grado di rinvigorire i depressi, i malati, i fiacchi, donando loro gioia e speranza. Il messaggio poetico che George racchiude in questa lirica allude all'insegnamento che l'angelo impartisce all'io lirico nel

Vorspiel: pur generando sofferenza, il travaglio e la lotta sono parti integranti della vita dell'uomo e costituiscono il motore della sua esistenza, nella misura in cui permettono ai bambini di sognare o agli adulti di credere in divinità soprannaturali o ancora alimentano nell'uomo la *Sehnsucht* e la speranza in un futuro migliore. Ora che però il poeta è stato guidato dall'angelo verso il regno del *Geist*, è sufficientemente maturo per scoprire il velo di Maya che nascondeva la verità e prendere atto della dolorosa conoscenza di queste forze che avevano mandato il suo mondo in frantumi.

Standbilder · Das Vierte è la quarta statua eretta da George per esaltare la dura lex, «edlen zwange», e il preciso dovere, inteso dal poeta come forza primigenia della sua esistenza:

Wenn heut sie naht mit würdig festem gange
Und strengem blick trifft sie nicht mehr enteiler –
Ihr ist nun auch im marmorbau ein pfeiler
Und beten beugen wir uns edlem zwange.

Denn früher schauderten wir ihr zu dienen
Gespielen! weisst du? Zweig von fremdem stamme
Du Kuss der dämmerung! du des morgens Flamme!
Sobald sie mit den starren kalten mienen

Die bucht betrat wo unsre reigen schwangen
So rafften wir soviel vom farbigen tande
Als lustverwöhnte arme nur umschlangen
Und stiessen ab vom heimgesuchten strande

Mit unsrem überquellend vollen kahne
Mit wimpel sang und klang mit frau und knabe
Aufs helle meer wo sich für unsre habe
Der weg zum nächsten frohen eiland bahne! (GW, 56)

Questa legge morale ha dominato interamente la sezione del *Vorspiel*, che concerne segnatamente il potere scaturito dalla legge dell'angelo, alla quale l'io lirico ha mostrato fedeltà e obbedienza. Anche la vera essenza di questa legge, che fredda e dura ha turbato il poeta nei suoi giochi di infanzia, si è manifestata a George in virtù dell'angelo. Essa è divenuta infatti la colonna portante del tempio marmoreo dello *schönes Leben*, giacché ora il poeta è in grado di apprezzare la vita nella sua totalità frammista di gioie e dolori. Se il poeta è un «beter», che elogia la vita in tutte le sue forme e sfaccettature, il *Teppich des Lebens* è una liturgia della vita bella che, rispetto al *Vorspiel*, detiene un valore aggiunto che

consiste in una maggiore consapevolezza del poeta circa la legge della sua esistenza: esaltando lo *schönes Leben*, George rende omaggio alla dea della legge e rimembra con consapevolezza anche i tempi in cui essa era solo un terrore incomprensibile da evitare.

Standbilder · Das Fünfte evoca con l'immagine di una seduttrice la passione dominatrice in senso lato, che assurge a *Urkraft* georgeana, singolo pilastro a se stante e ingloba in sé l'amore nelle sue mille sfaccettature che penetra nel mondo ordinario, fa soffrire e dimenticare tutto, trascinato inesorabilmente dalla sua corrente.

Ich bin es einzig die auch euch die klugen
Zur irre reisst · wenn meine lider schlugen
Sind eure festen bauten mürb und öd
Ihr ziehet hinter mir wie kinder blöd.

Euch selber fremd seid ihr nur meine knechte
Vergesst eure taten wünsche rechte . .
Ihr traget meine qual und nennt kein wie
Ein göttlich rasen zwinget euch ins knie.

Erfind ich euch die grausamsten gesetze
Dass keinen meiner lippe süsse letze
Der eine gunst genoss in meinem schoss:
Ihr fraget nicht . . ihr glaubt und duldet bloss.

Ich bins die eure engen himmel ändert
Einmal in weite blut- und strahlumrändert . .
Dass euch der abgrund hallt wie schwacher schrei
Und todes fluch wie klingen der schalmei. (GW, 57)

Quando la passione si impossessa dei cuori, vengono improvvisamente a mancare all'uomo la perspicacia, l'acutezza, la prudenza, il contegno. Non è un caso che per George il grido della passione sia divino, *göttlich*, perché il poeta definisce col termine *Götter* le forze primigenie plasmatrici del mondo. Inoltre la passione conduce l'uomo alla deriva, obbligandolo a farsi carico di sofferenze e tormenti. Agli «engen himmeln» che simboleggiano le piccole gioie, il poeta contrappone le raggianti distese di passione. La passione porta l'uomo alla rovina fino all'omicidio.

Gli ultimi due *Standbilder*, il sesto e il settimo, sono i più complessi e indagano le proprietà e gli effetti dell'arte: se il sesto *Standbild* concerne la capacità

emozionante e angosciante dell'arte di cancellare la vita del mondo passato e di riempire le generazioni future di irresistibile desiderio e paura, qualora siano capaci di evocare il fervore e le passioni dell'assorto e di uniformarsi a lui ardentemente, il settimo *Standbild, Der Schleier*, è dedicato al potere dell'arte di creare immagini, sogni e volti che conferiscono al sentimento del popolo tedesco colore, direzione, senso. Inoltre se il sesto *Standbild* è incentrato sull'arte figurativa e, in particolare, celebra nelle opere di artisti figurativi – quali il vasaio, il pittore e lo scultore – il potere dell'arte che custodisce ma che bandisce la vita passata, il settimo *Standbild* ruota attorno alla poesia e celebra la forza dell'arte che plasma il presente e il futuro con l'immagine del poeta che sventola il velo, che affonda le sue radici in una particolare visione georgeana delle singole arti. Arti figurative e poesia differiscono sia sul piano della forma (materia morta, parola viva) sia su quello del contenuto: all'artista figurativo è già dato di conferire espressione allo spirito con la concretezza visiva, nel poeta il *Geist* emerge solitario. Analogamente agli artisti figurativi, i poeti sono neofiti ed esecutori di quel potere segreto che incorpora Dio, ma quando diciamo che gli artisti esprimono lo spirito del loro tempo allora dobbiamo discernere fra il poeta che lo crea *ex novo* dalla sua interiorità e l'artista figurativo che lo esprime come fosse già presente. Infatti George attribuisce solo alla poesia un potere creatore della vita e dello spirito e perciò evoca questa forza con l'immagine del poeta che getta il velo. Se la poesia ha un potere chiaroveggente, che vede nel presente e nel futuro, le arti figurative sono ancorate al presente.

È dalle opere degli artisti figurativi a noi tramandate che George ha appreso la capacità dell'arte di catturare il battito del mondo e di tramandarlo intatto ai posteri, nonché la capacità di angustiare i viventi con il desiderio eccitante delle passioni e delle paure degli assorti. Di questo sono già testimoni le *Hymnen*, nelle quali il giovane George cerca di nascondere la vita di due immagini nella rete dei suoi versi:

Dreh ich in meinen händen die rötlichen urnen
 Dann spähe ich durch den rest der verwitterten krust
 Glieder der stattlichen die in kämpfen turnen
 Spiele der badenden und ihre lust.

An den engeln mit quälendem glanze verglast
 Such ich die pochenden adern und drängenden rippen

Brenne von gluten die in ihren bildnern gerast
Heiligen marmor befeuchten die frevelnden lippen.

Angst und verlangen erwecken die klingenden namen
Prächtiger fürsten und führer in gold und rubin –
Ihre köpfe beschaun mich aus rissigem rahmen
In ihrem silbrigen dunkel und blassen karmin . .

Und ich frage: wie hat dieser haare zier
Und dieses blickes die früheren wesen umzingelt!
Wie dieser mund hier geküsst zu dem die begier
Sinnlos hinan als rauch ohne flamme sich ringelt! (GW, 58)

La prima strofe del sesto *Standbild* evoca il potere dell'arte di custodire la vita passata e il suo rilassamento a reimmergersi in antichi vasi e urne dell'arte vasaia greca, i cui intarsi e colori dischiudono la vita del mondo greco vissuto. Strofa dopo strofa matura il desiderio di immedesimarsi. La lucentezza e il fulgore inanimato dell'angelo marmoreo degli artisti italiani del Rinascimento acceca i suoi occhi e le sue mani tastanti percepiscono la vita che batte, lo eccita e arricchisce, fino a quando brucia di passione.

In *Der Schleier* George evoca il potere dell'arte di creare volti e mondi con la sua propria immagine di poeta, che getta il magico velo dei sogni, attira gli uomini alle sue visioni e fa crescere il desiderio nelle loro anime:

Ich werf ihn so: und wundernd halten inne
Die auf dem heimischen baumfeld früchte kosten . .
Die ferne flammt und eine stadt vom Osten
Enttaucht im nu mit kuppel zelt und zinne.

Einst flog er so empor: und öde schranken
Der häuser blinkten scheinhaft durch die nässe
Es regte sich die welt in silberblässe –
Am vollen mittag mondlicht der gedanken!

Er wogt und weht: und diese sind wie hirten
Der ersten tale · jene mädchen gleiten
Wie sie die einst im rausch der Göttin weihten . .
Dies paar ist wie ein schatten unter mirten.

Und so gewirbelt: ziehen sie zu zehnen
Durch dein gewohntes tor wie sonnenkinder –
Der langen lust · des leichten glückes finder . .
So wie mein schleier spielt wird euer sehnen! (GW, 59)

Il settimo *Standbild* è l'unico ad avere un titolo, che in sé racchiude il senso in cui va concepita la poesia: come arte della fantasia, perché, diversamente dalle altre arti, la poesia si caratterizza per l'ampia libertà in cui sono legati i motivi tematici. Dunque, il velo è a buon diritto un velo magico, *Zauberschleier*. In questa lirica è annunciato il legame con l'Oriente, simboleggiato dal magico e dal fantastico. La centralità dell'Oriente è insita soprattutto nella fiaba. Se poi si considera il riferimento al velo di Maja, il poeta potrebbe configurarsi come il secondo creatore del mondo, eguale per nascita alla potenza mondiale e, come tale, autorizzato a gettare il velo. Infine, come nella 16. lirica del *Vorspiel*, la poesia assume qui il significato di norma suprema e sentire supremo.

Dopo il concitato dialogo del poeta con l'angelo nel *Vorspiel*, dopo la presa di coscienza e la denuncia dei fondamenti del suo agire spirituale, dopo la creazione delle forme (*Gestalten*) ancestrali della vita bella nella sezione mediana del *Teppich des Lebens*, l'opera si conclude con risuonanti oscillazioni dell'anima, ovvero con i *Lieder* che cantano il sogno e la morte. Tutte e tre le sezioni dell'opera hanno per soggetto il medesimo io lirico. Invece i *Lieder*, in quanto melodia e oscillazione dell'anima, racchiudono la vita bella, spiritualizzata, ossia ciò che nel *Vorspiel* era apparso sotto forma di dialogo e nella sezione mediana come tappeto delle forme. I *Lieder* sono i canti dell'anima del poeta che ha incontrato l'angelo e, pertanto, si differenziano dalle liriche delle precedenti raccolte georgiane. Nei *Traurigen Tänzen* un'anima oscura, cupa, solitaria e irredenta si strugge e lamenta; nei canti del *Siebenter Ring* e del *Neues Reich* l'anima divenuta mondo e santificata da Dio oscilla e si barcamena; infine i *Lieder von Traum und Tod* cantano l'anima illuminata dal *Geist*, che ha generato l'angelo e vive con lui dolorosa e solitaria. Tutta quella oscurità che nel *Vorspiel* si è manifestata come lamento per la solitudine e dubbio esorcizzato dall'angelo, che nel *Teppich* si è poi placata alla vista delle *Gestalten*, erompe invece nei *Lieder von Traum und Tod* come espressione del tramonto, manifestando la segreta discutibilità della vita annunciata dall'angelo. Peraltro, nei *Lieder*, le ore della vita bella appaiono come istanti onirici, irreali e consacrati esclusivamente al sogno e alla morte. Si pensi, ad esempio, alle immagini delle rovine di Roma (*Feld vor Rom*), della bella ora fugace (*Blaue Stunde*), del ricordo di un defunto amico (*Fahrt-Ende*) e, soprattutto, alle immagini racchiuse in *Tag- und*

Nachtgesang e *Traum und Tod*, in cui tutta la passione è edulcorata da un tono malinconico, perché George non sa ancora che Maximin dimora già fra gli uomini e che un giorno il sogno si trasformerà in realtà e la morte in una nuova vita. Inoltre, se il senso del *Vorspiel* si evince dall'insegnamento impartito dall'angelo e le immagini dell'esistenza si concretizzano in concetti – data l'uguaglianza di concetto e immagine – allora i *Lieder* sono interpretabili come il prodotto dell'oscillazione dell'anima del poeta illuminata dallo spirito. Infine, i *Lieder* sono interpretabili sulla base della conoscenza della vita interiore ed esteriore di George, perché in essi le disposizioni d'animo del poeta risuonano in immagini che rievocano un preciso vissuto personale del poeta o di un membro della sua cerchia. In particolare si tratta dei primi dodici *Lieder*, le cui dediche sono sempre indirizzate ad un amico di gioventù del poeta. La stessa cosa si può asserire degli ultimi dodici *Lieder*, che cantano le luci e i toni della vita bella anche senza riferirsi precisamente al mondo esterno.

Il primo canto è dedicato a Reinhold e Sabine Lepsius, la coppia di pittori che George ha incontrato per la prima volta a Berlino nel 1896, dalla cui profonda cultura e fine socievolezza della loro casa fu positivamente colpito. Del loro temperamento George apprezzava inoltre la sincerità di Reinhold, la sua mordace spiritualità e il calore premuroso di Sabine:

Sieh diese blaue stunde
Entschweben hinterm gartenzelt!
Sie brachte frohe funde
Für bleiche schwestern ein entgelt.

Erregt und gross und heiter
So eilt sie mit den wolken – sieh!
Ein opfer loher scheiter.
Sie sagt verglüht was sie verlieh.

Dass sie so schnell nicht zögen
So sinnen wir · nur ihr geweiht –
Spannt auch schon seine bögen
Ein dunkel reicher lustbarkeit.

Wie eine tiefe weise
Die uns gejubelt und gestöhnt
In neuem paradeise
Noch lockt und rührt wenn schon vertönt. (GW, 62)

Il canto *Blaue Stunde* celebra l'ora della socievolezza interiore, la comune vibrazione degli animi, l'istante onirico della vita bella, la breve ora in cui, al tramonto, l'ultimo raggio di sole si fonde con la prima oscurità della notte in un luccichio bluastrò. I versi del canto dipingono l'ora in cui l'anima batte le ali per volare nel suo regno serale, in cui l'anima respira dopo il travaglio e il piattume del giorno, in cui si ritrova con amici in perfetta armonia. In quest'ora vespertina non vi è alcuna stonatura e discordanza ma solo una celeste corrispondenza di amorosi sensi. Per George, la sera è il tempo in cui la sua anima si riprende dalle fatiche del giorno e si arricchisce spiritualmente grazie alle piacevoli conversazioni con amici.

Dünenhaus è il secondo dei *Lieder von Traum und Tod* e celebra la gioiosa convivialità in compagnia del poeta olandese Albert Verwey e della sua consorte Kitty:

Ist ein dach noch das so tiefen friedens
Freien stolzes neben solcher fülle –
Düster-mutigen starren gast
Lud und hielt und fern oft winkte?

Wo ihr gern erforscht wann meine seele
Euch umarmt · wann ihr sie ewig fliehet
Sinnend wenn die schatten weich
Abends über Holland sinken . .

Milde reden schmeicheln in den binsen
Zu der wellen schlag · doch starke stimmen
Lauern immer · wenn ihr ton
Rauscht im frischen meereswinde

Schont Er keine trauer · schiffe pfeifen
Städte sind voll lust und kampf: ›so irrite
Sonnensohn an wolken hin
Starb im rasen nach dem glücke‹ (GW, 63)

La casa delle dune è stata per davvero l'abitazione di Verwey. Situata tra le dune e prospiciente il mare, l'abitazione fu visitata per la prima volta da George nel 1895. Ciò che accomunava George e il suo amico era l'amore per la bellezza e l'odio verso il piattume di una vita rozza. Se Verwey era sempre stato il mite amico degli uomini, George era sempre apparso come il viandante doloroso, in cerca di dio, il sovrano o il profeta. George tornava spesso nella casa di Verwey, poiché in essa

ritrovava la sua pace interiore, un'umanità orgogliosa, appagata e libera, ovvero quella predisposizione d'animo che gli permise di conoscere Maximin.

Ein Knabe der mir von Herbst und Abend sang: I II III sono tre canti dedicati al compositore inglese Cyril Meir Scott, che George ha incontrato per la prima volta durante una visita fatta a Clemens von Franckenstein, specializzando in musica a Francoforte e allievo di Scott. Benché di undici anni più vecchio di Scott, George ha nutrito un sincero interesse per il compositore inglese, a tal punto da amarlo per alcuni anni e invitarlo insieme a Franckenstein nella sua abitazione di Bingen. Il giovane diciassettenne, educato dalla madre secondo i rigidi precetti del puritanesimo, ricevette da George forti impulsi vitali, che lo liberarono dall'angustia del suo credo e gli infusero un nuovo sentimento artistico e poetico. Il titolo del canto trasmette un senso di dolore e malinconia, che era stato soltanto percepito nei canti *Blaue Stunde* e *Dünenhaus* e che invece raggiungerà la sua apoteosi nel canto *Fahrt-Ende*.

I primi due componimenti cantano l'influenza che la poesia georgeana ha esercitato sul giovane Scott: si pensi ai giardini dei sogni in cui l'anima evade dalla dura realtà o al raggio di sole che riscalda la fredda terra. Nel primo componimento risuona il lamento per la terra desolata, per le fredde catene della verità, dalle quali solo la terra sognata dal poeta può liberare gli uomini e l'amico. La *Sehnsucht* per la terra del sogno li commuove e ricolma le loro ore col ricordo della sponda blu ove da bambini erravano. Il canto si conclude con un gesto simbolico: un raggio di luce piomba dal regno del sogno sul fanciullo. Il secondo componimento appare come un dialogo tra il poeta, che rievoca i moniti del dio del passato, e la risposta di coloro i quali si privarono della terra della salvezza per votarsi al nuovo dio annunciato dall'angelo. Inoltre la lirica canta il nuovo sentimento di vita introdotto dal nuovo dio nel vecchio mondo grazie alla poesia. Il terzo componimento lirico canta il dolore di George, al quale è venuta a mancare la sua estate di anime, ricolma di splendore, sogno, gloria, sicché il poeta raccoglie gli ultimi fiori del suo giardino di anime per donarli al giovane amico, perché la sua anima comincia ad essere pervasa di dolore e paura.

Juli-Schwermut è il canto che celebra il poeta inglese Ernest Dowson come un dolce, stanco accordo minore. A questa poesia, che con Rossetti e Swinburne

raggiunse il massimo della fioritura, George era stato iniziato da Albert Verwey, il quale nel 1898 accompagnò George in Inghilterra per conoscere Dowson personalmente. Le poesie di Dowson sono venate di malinconia e stanchezza, che brillano nel mesto fulgore di una bellezza che si sente vicina alla morte. George ha dunque catturato questo stato d'animo nell'immagine della pienezza estiva che l'amico inglese personifica. Due sequenze di immagini, che respirano la stessa languida malinconia, la pienezza d'estate carica di profumi di un luglio ardente e il sogno rievocatore di un soleggiato giorno d'estate di bambini fino a che si uniscono nell'ultima strofa. L'anima di George è stanca della bellezza, dello sfarzo di immagini e parole allegre, della vita bella, che nei *Lieder* sembra un ideale, un giardino di sogni. L'anima desidera una realtà fruttuosa, vive nel ricordo, perché la corrente del presente non conduce al futuro.

Nella primavera del 1898 George fece tappa per la terza volta in Italia. I primi due viaggi si limitarono all'Italia settentrionale ma non furono affrontati con la giusta disposizione d'animo, mentre il terzo viaggio che lo condusse fino a Roma, dove da alcuni anni il pittore Ludwig von Hofmann viveva e lavorava, gli schiuse la totale magia del mondo meridionale. Entrambi i poeti erano animati da una medesima tensione verso una realtà superiore. Entrambi hanno vissuto la magia eterna del paesaggio del Sud, la dolcezza della bella terra del sole, che aveva da sempre affascinato i tedeschi. Si pensi alla *Südliche Bucht*, al golfo di Napoli con i suoi verdi scogli e giardini fioriti e al mare di Capri, che hanno esorcizzato i cattivi pensieri e bandito le lotte e i travagli.

Winterwende è il titolo simbolico che George ha conferito al canto dedicato al compositore tedesco e direttore d'orchestra Clemens von Franckenstein. Costui apparteneva a quella cerchia di musicisti e artisti figurativi che erano entrati in contatto con George intorno alla metà degli anni Novanta dell'Ottocento e che, animato dalla loro stessa volontà di rinnovamento artistico, aveva ampliato la comunità dei *Blätter für die Kunst*. George lo conobbe diciannovenne nel 1894 a Monaco. Non sappiamo molto della loro amicizia, se non da pochissime fonti attendibili come gli *Years of Indiscretion* di Scott e Friedrich Wolters. Il canto concerne molto probabilmente l'ora notturna dell'inverno del 1894/95, che George trascorse a Monaco in un fecondo scambio di idee con amici, fra cui c'era presumibilmente Clemens von Franckenstein. È proprio durante queste serate

trascorse in un'atmosfera congeniale che, nella comune condivisione di esperienze di vita, una luce improvvisa dal lontano passato cadeva sui presenti, illuminava la loro interiorità, donava loro forza e coraggio per continuare a lottare per l'ideale dello *schönes Leben*. L'arte è infatti germoglio e porta di accesso a una vita più bella.

Con parole commoventi la poesia *Den Brüdern* tematizza l'amore doloroso di George per l'Austria, prossima al tramonto, dei primi del Novecento e per un ragazzo che era divenuto *Gestalt*: Leopold von Andrian. Costui personificò, con la tenera bellezza della sua giovinezza, quella compromessa unità di quotidianità e miracolo della vita. Il viennese Andrian, sette anni più giovane di George, incontrò il poeta per la prima volta nel 1894 a Monaco. Nel 1891, George aveva trascorso in Austria un intero anno, senza mai averlo incontrato e dedicandosi esclusivamente alla stesura delle *Pilgerfahrten* e delle prime poesie di *Algabal*, opere venate da un senso di dolore, splendore consacrato alla morte, distanza infinita dalla vita quotidiana. Andrian si dedicò alla stesura del *Garten der Erkenntnis*, il cui protagonista Erwin cerca invano il senso segreto della vita e muore precocemente. Di contro, George compose i *Bücher*, lo *Jahr der Seele* e il *Teppich* votandosi alla vita. In questa poesia George desidera aiutare il suo amico a superare la stanchezza della sua epoca e a trasmettergli ciò che in lui matura e gli dà la forza di andare avanti.

Il tono di dolore e mestizia inizia nuovamente a crescere. Serio e oscuro, esso risuona nel canto *Die Ebene*, dedicato al primo amico di George, Carl August Klein, e descrive un episodio della loro amicizia, perché un tragico destino minaccia di separarli. Carl August Klein aveva conosciuto George nel 1891 nell'atrio dell'università di Berlino. George riconobbe nell'allora ventunenne Carl subito una forza spirituale e con lui strinse amicizia con passionale devozione. Il contatto con lui giovava non poco a George, perché gli permetteva di coltivare le qualità migliori e più nobili del suo animo. Pertanto lo serviva con amore e fedeltà. Ma un oscuro destino segnò la loro amicizia. Klein era di carattere ipersensibile e instabile, lo opprimevano un segreto tormento, una mancanza di fiducia nelle proprie capacità e occupazioni, un'inquietudine che non gli permetteva di trovare un equilibrio di forze. Gradualmente Klein non fu più capace di seguire il suo Maestro, in quanto i dubbi di sé infiacchivano gli slanci

della sua anima. La lirica *Die Ebene* fissa l'istante della dolorosa paralisi, dell'impotente fiacchezza e della paura narcotizzante che privano il giovane delle forze necessarie per seguire il doloroso cammino del Maestro. Successivamente Klein si fece da parte, allorché credette di non essere adatto e si strusse nel tormento di una vocazione imposta. Con l'immagine di una sconfinata pianura che riposa, George esorcizza l'apatia dell'amico mesto e irremovibile. George chiede all'amico cogitabondo, se cerchi o meno il comune destino, ossia la via che porta all'oscurità e alla morte, che da anni disconosce e che invece George accetta e segue. George mostra all'amico immagini metaforiche della vita: l'immagine della vita semplice dei bambini, che sperano in un futuro felice, privo di tormenti; l'immagine della vegliarda sensitiva e veggente, che si allontana dall'esistenza divenuta insignificante e nella mitezza della sera vive del ricordo e della fedeltà ai defunti, che la chiamano e l'aspettano. Il poeta domanda nuovamente all'amico se questi cerchi in tali immagini evasione o consolazione e liberazione dal suo dolore o se voglia riconoscere e guardare in faccia il suo destino. Questo perché, per il poeta, la via verso il compimento del *Teppich* conduce alle tenebre e alla morte. Tuttavia la premurosa domanda rivolta dal poeta rimane aperta per via della perplessità che aveva avvolto l'anima del sofferente amico.

Fahrt-Ende è l'ultima delle poesie che George ha dedicato a ciascuno dei suoi amici. Essa è indirizzata a Richard Perls, il suo amico più infelice, e ripercorre l'intero arco della loro amicizia durata dall'inizio dell'anno 1895 fino alla morte di Perls avvenuta nel 1898. Costui personificava il concetto di *fin de siècle*, essendosi formato con Huymans, Baudelaire, Verlaine e Mallarmé. Una febbre interiore lo spingeva a vagare inquieto per l'Europa, trasferendosi da un posto all'altro. Era contraddistinto da un'insaziabile sete di conoscenza, si interessava di letteratura e di numerosi movimenti artistici. Anche nei momenti più cupi e solitari della sua esistenza George è rimasto sempre fedele alla voce interiore che lo spronava a inseguire la bellezza e l'arte per creare un mondo migliore sulla base del culto dello *schönes Leben*. Questa forza che Perls ha sempre amato e che lo spingeva da lui nei pochi anni di pellegrinaggio che li portarono a Parigi, Brussel, Monaco di Baviera. Questa poesia è dedicata proprio alle ore di amicizia trascorse nel 1894 da Perls a Brussel in compagnia di George. In queste ore le croste della quotidianità si scioglievano, le loro anime si privano durante le

gioviali conversazioni, in cui si scambiavano pensieri e riflessioni. Come Klages, Schuler e Wolfskehl, che intorno al 1900 scatenarono a Monaco il delirio dei Cosmici, Perls percepì in se stesso gli abissi della vita sotterranea, ai quali si diede in maniera incondizionata. George era consapevole di queste forze, che costituivano il fondamento vitale di tutti gli esseri animati e al contempo era consapevole di quanto pericolose fossero queste forze, che potevano distruggere la forma. Ora con i *Lieder von Traum und Tod* la vita bella lambisce il sogno e la morte e il messaggio della morte dell'amico lo scuote. George vaga ora trasognato verso il luogo in cui l'amico sfuggì alla durezza della vita, ovvero nell'oscurità delle madri, nella notte della dissoluzione, delle profondità e dell'autonarcosi, dove tutte le tensioni si risolvono e si appianano. Con questa poesia la corrente della vita bella ha raggiunto la sua sfumatura più oscura. *Fahrt-Ende* sembra essere anche la fine della vita georgeana.

Gartenfrühlinge è il primo canto dell'ultima serie. Attraverso l'uso insolito del plurale, George pone un forte accento sul termine «primavera», che lascia pensare alla vita che erompe in tutta la sua veemenza e giovialità. La poesia canta i riccioli, i ciuffi, la chioma dei giardini del poeta, dei giardini magici e onirici dell'anima, della loro fioritura, della loro luce, della loro ebbrezza, la sua spensieratezza dopo epoche oscure, tristi, distanti dal sogno. Solo una modesta ginestra può rievocare la dimora del dolore e dell'oscurità. La poesia termina col poeta che si chiede se mai la primavera fiorirà nella sua anima, se gli occhi della *Herrin* lo illumineranno e libereranno dall'oscurità, se solo lui l'amerà.

Morgenschauer non mostra il brivido mattutino di un giorno particolare ma il brivido mattutino dell'anima, il dolce e fresco mattino delle anime di due amanti, i loro primi battiti. Analogamente allo *Jahr der Seele* George vuole riprodurre in questa poesia l'immagine della vita dell'anima, laddove la natura ha solo la funzione di uno specchio, in cui l'anima può apparire e manifestarsi. Il canto comincia col poeta che si chiede se il mattino che ha vissuto e che desidera configurare possa essere descritto con parole, ovvero se sia in grado di riprodurre in poesia lo splendore del mattino. Poi cerca di catturare il terremoto mattutino dell'anima con l'immagine di una passeggiata diretta verso la casa circondata di fiori.

La poesia intitolata *Das Pochen* placa l'ondata di entusiasmo vitale del poeta, che aveva caratterizzato *Gartenfrühlingen* e *Morgenschauer*, e lascia nuovamente il posto all'oscuro tono di dolore e malinconia. La poesia ha per oggetto il battito del cuore affranto, lo struggimento interiore, la lenta consunzione dello spirito, la malinconia, il dolore causato dall'assenza. Il cuore del poeta, ora solitario per la separazione dall'amata, rievoca i momenti di comunione, allorché era in sua compagnia. Gli oggetti della stanza che lei ha amato lo angosciano, l'opprimono e rinnovano il suo dolore, perché rievocano il ricordo di lei. Per George l'amore di una donna non significa meta, compimento e soddisfacimento di una vita, bensì solo opera e azione. Il battito lo frena dall'azione. George riconosce l'amore, il battito, il fremito, il brivido ma è consapevole che l'amore ostacolerebbe il suo più grande obiettivo.

Nella poesia *Lachende Herzen* una singola breve apodosi di cuori pesanti che battono equilibrano quattro lunghe protasi di cuori leggeri e ridenti che terminano con i due punti.

I ritmi in cui l'anima del poeta oscilla divengono sempre più frenetici nella poesia *Flutungen*. Non si tratta più di singole ore ma di intere ore e spazi della vita georgeana che risuonano nelle ultime liriche. Le fasi della sua vita appaiono all'anima, che guarda retrospettivamente, simili ai flussi dell'infinita corrente vitale. Questo tempo, in cui l'anima è alla ricerca di amici, felicità e comunità, ha trovato espressione poetica nelle *Pilgerfahrten*. È l'età dei primi dolori, delle sofferenze e della solitudine, perché George cerca di afferrare invano la vita ma gli restano solo la morte e il passato (a partire da *Algabal, Die Bücher*), che invece esorcizza col *Teppich* in cui ricerca la vita bella.

Nella poesia *Traum und Tod*, che succede *Tag- und Nachtgesang*, risuonano tutte le sfere della vita georgeana, sofferenza e felicità, pienezza e vacuità. Il primo *Tag-Gesang* tematizza il grido di allegria del fanciullo, che fa i suoi primi passi in una vita ancora aperta e allettante. Il poeta e il giorno sono ora una cosa sola: egli incede verso i fiori, la gioventù, la luce e la ghirlanda. Al secondo canto corrisponde il volgere del giorno al tramonto. Presto però sopraggiungono nel poeta dubbi e afflizioni. Egli guarda indietro con rimpianto alla luminosità della sua giovinezza, la cui luce egli cercò di custodire attraverso le lodi e il ricordo.

Nel terzo *Tag-Gesang*, al poeta prostrato e all'oscurità fa da contraltare la voce della conoscenza interiore e della compassione che annuncia all'io lirico la consolante saggezza dell'eterno ritorno e ciclicità delle cose: al tramonto e alla decadenza fanno da contrappeso la luce e la prosperità. Il giorno che volge al tramonto lascia indietro, come ricompensa, il ricordo in cui tutto ciò che è stato appare come un sogno.

Nella poesia *Traum und Tod* rumoreggiano svariate sfere e fasi della vita georgeana: la prima strofa celebra i bei tempi della giovinezza, l'ascesa dello spirito non ancora incatenato. La seconda strofe rievoca gli anni della ricerca e dell'erranza nel tentativo di afferrare il *denkbild*. La terza strofe conduce il lettore nel presente del poeta, rievoca l'apparizione della vita bella fino a quando nei *Lieder* l'oscurità della notte e la morte riportano il poeta alla sua vacuità iniziale, giacché i canti del tappeto sono di sogno e morte. George vede qui la vita in tutta la sua enigmaticità sotto forma di un grande regno oscuro e di una notte impenetrabile, in cui le sue opere fungono da stelle consolatorie indicanti la via.

1.4 Le strutture cicliche in *Der Teppich des Lebens*

Come gran parte della lirica moderna europea, la poesia di Stefan George affonda le sue radici nel Simbolismo francese di Baudelaire, Rimbaud, Verlaine e Mallarmé, perché si contraddistingue per un'accentuata oscurità e per il senso arcano della sua parola che genera una fitta rete di corrispondenze. Lungi dal descrivere oggettivamente la realtà, la lirica moderna la trasfigura con la ricchezza di senso che si annida nella sua forma e nel suo stile. A cavallo tra Otto e Novecento la lirica si spersonalizza e percepisce il mondo esterno non più attraverso il cuore ma attraverso la fantasia chiaroveggente, che è guidata dall'intelletto.

Propria dell'Io empirico è la consapevolezza moderna del «male di vivere» di una realtà tecnicizzata, laddove il progresso si rivela nocivo per l'anima umana e il «miserio», il «decadente», il «cattivo», il «notturno», l'«anormale» e l'«assurdo» assurgono a categorie poetiche che permettono di evadere dalla realtà e rifuggire nel regno assoluto dell'artificiale. Oltre che essere avulsa da qualsiasi ordine oggettivo, spaziale e temporale, la lirica moderna predilige, alla sfera dell'umanità e del sentimento, la dimensione dell'Io lirico come intelligenza poetante, sicché la soggettività del poeta non è più scomponibile in gradi di sensibilità. Inoltre il significato di una poesia non è più decifrabile a partire dal contenuto dei suoi versi, in quanto quest'ultimo non coincide con la vera sostanza della poesia in virtù dell'autonomia della sua struttura linguistica, che si rispecchia nella mancata corrispondenza tra significati e sequenze sonore, nello smembramento della sintassi che si riduce a espressioni nominali primitive, nel conferimento di significati desueti al lessico quotidiano, nel rimaneggiamento delle convenzioni della rima, del numero di sillabe del verso, della costruzione strofica, della metafora e della similitudine⁶⁵. La lirica moderna rivendica una decisa superiorità rispetto ad altri generi letterari, in quanto tutto il poetare è riconducibile a una sorta di «accento», o «intonazione senza forma» (*Ton*), che precede il linguaggio carico di significato e che il poeta cerca di plasmare, avvalendosi di quei materiali

65 In quest'ultimo caso l'abolizione del termine di comparazione naturale è compensata dalla fusione di elementi logicamente inconciliabili. Sulla lingua poetica georgeana si cfr. Francesco Rossi, *Gesamterkennen. Zur Wissenschaftskritik und Gestalttheorie im George-Kreis*, Königshausen & Neumann, Würzburg 2011, pp. 67-78.

sonori della lingua che sono compatibili con quel tono. La lirica moderna nasce dall'impulso primordiale del linguaggio, che custodisce il tono prelinguistico e veicola i contenuti a partire dai suoni. Questi si legano a parole, le quali vengono raggruppate in motivi che, a loro volta, generano un contesto di senso compiuto. Secondo la teoria linguistica del Simbolismo, una parola è un prodotto umano intenzionale, che scaturisce dall'Uno cosmico primordiale e definisce i suoi contenuti in virtù dell'associazione coi versi precedenti e delle suggestioni evocate dal suono.

Non è un caso che proprio nell'atto di enunciazione della parola poetica il parlante entri in contatto con tale origine, in quanto la lirica moderna, distaccandosi dalla realtà oggettiva, logica e affettiva, sugge linfa vitale dalle magiche forze sonore di cui si intride la parola poetica. È proprio in virtù di questa fitta rete di rimandi sonori e associativi che la lirica moderna si affranca dalla realtà, è portatrice di senso oscuro, sfiora l'invisibile e si identifica quale unica sede in cui l'Assoluto e la lingua possono incontrarsi⁶⁶.

La lingua di Stefan George entra in contatto con l'Assoluto grazie alla parola, quale rappresentazione in sé compiuta e indipendente che costituisce il nucleo della forma espressiva georgeana, essendo una parola ricercata, peregrina, carica di senso, giammai banale e corrosa dall'uso, in quanto ridurrebbe la purezza e l'esclusività del messaggio poetico. In George il connubio tra l'Assoluto e la lingua si realizza soprattutto grazie alla circolarità del sostantivo, che spicca

66 Hugo Friedrich, *La struttura della lirica moderna: dalla metà del XIX alla metà del XX secolo*, Garzanti, Milano 1971, pp. 13-124. Alla stregua di Hugo Friedrich, Clemens Heselhaus individua il fine ultimo della lirica moderna nella rivelazione di una sfera prelogica o transrazionale. Secondo lo studioso una poesia, per realizzare se stessa, fa ricorso a precisi schemi linguistico-strutturali che sovente caratterizzano il dettato poetico. In riferimento alle principali correnti letterarie del 20. secolo, Heselhaus distingue tre schemi di forma lirica: al Simbolismo fa corrispondere la costruzione ciclica, all'Espressionismo la composizione in versi, mentre a un gruppo eterogeneo di poeti, tra i quali annovera Wedekind, Tucholsky, Brecht, Mehring e Grass, il grottesco lirico. Se il fondamento degli ultimi due schemi è chiarito dallo studioso mediante il ricorso alla metafora linguistica, i cicli poetici, a suo dire, si fondano sul simbolo. Heselhaus concepisce il ciclo moderno come il luogo di una costruzione puramente artificiale o il frutto di un'esegesi metaforica. Rifacendosi alla concezione del mito quale esegesi del simbolo formulata da Bachofen, Heselhaus definisce mitico il processo di realizzazione linguistica del simbolo, che idealmente traccia un'orbita ciclica. Nello specifico lo studioso intende per processo mitico l'astrazione poetica, che allude alla formalizzazione linguistica dell'immagine nella metafora stessa. Il concetto di mito formulato da Heselhaus affonda le sue radici nel pensiero filosofico di Herder, Schlegel, Schelling e Nietzsche e definisce quello strato profondo della parola che, latente nell'uso strumentale del linguaggio, è portatore di significato e assolve una funzione aggregante, sicché tutti i cocci della realtà empirica si riconciliano con la loro identità originaria. Cfr. Clemens Heselhaus, *Deutsche Lyrik der Moderne von Nietzsche bis Yvan Goll. Die Rückkehr zur Bildlichkeit der Sprache*, August Bagel, Düsseldorf 1962, p. 15.

rispetto alle altre parti del discorso e rappresenta per questo la funzione grammaticale più significativa⁶⁷. Non affiancato solitamente da attributi, il sostantivo georgeano si carica di un enorme potenziale di significazione e crea rapporti cosmici, inglobando un caleidoscopio di sfaccettature, poiché la ricchezza di senso del nome non è circoscritta dalla funzione qualificativa dell'aggettivo, che invece darebbe vita solo a rapporti umani che sono propri del collegamento logico ed analitico. Secondo Mario Pensa, il sostantivo georgeano originerebbe un «cerchio magico»⁶⁸, in quanto l'ultimo verso della lirica chiude l'evocazione racchiusa nel primo verso. Inoltre, a prescindere dal nome, le altre funzioni grammaticali che compongono i versi georgeani tendono ad assumere il valore del sostantivo, come ad esempio i verbi, che non esprimono un'azione ma creano solo una rappresentazione, o gli aggettivi che, anziché assumere una funzione esornativa, evocano concrete immagini analogamente ai nomi che costituiscono i motivi della rappresentazione. Fatta eccezione per l'uso del participio presente o passato, che sostituisce un'intera proposizione relativa, le parti del discorso che non si lasciano sostantivare cadono come gli articoli, il cui uso è sostituito dall'inversione o dalla soppressione di ogni articolo determinativo. Essendo disposte l'una accanto all'altra sullo stesso piano sintattico e senza l'impiego di connettori, le preposizioni sono collegate fra loro da congiunzioni coordinanti o da una parola comune e danno vita ad un andamento paratattico del periodo.

Alla circolarità della parola poetica corrisponde, in senso lato, la tendenza georgeana a comporre cicli di poesie. Di fatto, il concetto poetologico di ciclo e i grandi cicli poetici simbolisti si sono formati sul finire del 19. secolo⁶⁹. In questi anni domina nella società tedesca un malessere spirituale legato alla crisi politica, economica e sociale dovuta alla disgregazione della monarchia austro-ungarica, sicché alla frantumazione ontologica dell'artista, convinto di vivere alla fine di

67 Tuttavia alla singola «parola», secondo Mario Santagostini, si dovrebbe prediligere il «tono», che per un istante è capace di farsi centro del Tutto. A suo dire si tratterebbe più precisamente di una «corrente vibratoria» o di un'«atmosfera inafferrabile», che lega le parole secondo relazioni analogiche e sonore e che George riesce a sonorizzare in un tono-simbolo. Cfr. Mario Santagostini, a cura di, *I simbolisti tedeschi*, Fazi editore, Roma 1996, pp. 38-39.

68 Mario Pensa, Stefan George. Saggio critico, Zanichelli, Bologna 1961, p. 249.

69 Cfr. Iris Denneker, *Textbegehrlichkeiten oder Was fasziniert am Zyklus? Zum Einfluß des Lesers auf die Textkonstitution am Beispiel von Georg Trakls Gedichtbänden*, in *Zyklische Kompositionsformen in Georg Trakls Dichtung. Szegeder Symposion*, a cura di Károly Csúri, Max Niemeyer Verlag, Tübingen 1996, pp. 29-47 (qui p. 46); Steffen Martus, *Werkpolitik. Zur Literaturgeschichte kritischer Kommunikation vom 17. bis ins 20. Jahrhundert. Mit Studien zu Klopstock, Tieck, Goethe und George*, Walter De Gruyter, Berlin 2007, pp. 553-554.

un'epoca in dissoluzione, si associa la frantumazione del segno linguistico, a fronte della quale la lingua perde le sue capacità denotative e l'uomo non è più in grado di dialogare con la realtà circostante. *L'art pour l'art* e la *poésie pure* rappresentano pertanto l'unica via di salvezza e di riscatto per l'artista. Alla Modernità, concepita come caos, disomogeneità, irrazionalità e solipsismo, si contrappone la ciclicità come ordine, stabilità e coerenza, laddove le ripetizioni cicliche, formali e tematiche, di suoni, ritmi, metafore e motivi si rivelano ricorrenze strutturali che si legano idealmente ad un'unità superiore e creano un universo poetico autonomo e a sé stante che si distacca dalla realtà e celebra una sorta di rituale estetico consolatorio al di là del caos e della decadenza⁷⁰. Peraltro, in queste stesse ripetizioni, si rintracciano vere e proprie strutture di pensiero mitico che riproducono a loro volta singole «esperienze vissute» o «viventi» dell'uomo, *Erlebnisse*, nell'accezione introdotta da Wilhelm Dilthey e diffusa nelle scienze umane in Germania dagli inizi del Novecento⁷¹. Alla base del concetto di *Erlebnis* diltheyiano vi è una concezione dinamica della vita della coscienza, che si eleva al di sopra delle sue riduzioni positivistiche a semplice processo fisiologico, meccanico e associativo. L'*Erlebnis* è il riflesso dell'importanza conferita alla vita psichica, la cui individuazione permette di ricostruire le ragioni dell'agire storico. I processi psichici caratterizzano lo spirito collettivo di una società, perché deriverebbero da precisi accadimenti storici e da esperienze interiori passate. In un'epoca sprovvista di un ordine di valori trascendente o naturale preconstituito, come quella a cavallo tra Otto e Novecento, l'individuo mantiene una relazione diretta con la forza divina, non semplicemente mediante passioni legate al suo destino individuale ma in virtù di quei sentimenti universali che nascono dal rapporto dell'uomo con le realtà religiose, metafisiche e storiche, giacché i processi psichici che determinano la coscienza individuale sono connessi fra loro in senso retrospettivo, proiettivo e colti nel fluire della coscienza⁷².

L'idea di ciclicità che contraddistingue la poetica di Stefan George rinvia al concetto di *Erlebnis* diltheyiano, che crea un contesto comune tra gli obiettivi

70 Cfr. Clemens Heselhaus, *Deutsche Lyrik der Moderne von Nietzsche bis Yvan Goll. Die Rückkehr der Bildlichkeit der Sprache* cit., p. 148.

71 Cfr. Marianne Wünsch, *Der Strukturwandel in der Lyrik Goethes*, Stuttgart 1975, p. 54.

72 Cfr. Wilhelm Dilthey, *Esperienza vissuta e poesia. Lessing – Goethe – Novalis – Holderlin*, il melangolo, Genova 1999, pp. 7-22.

dell'autore e le strutture cicliche dell'artefatto. La funzione ermeneutica assolta dalla categoria di *Erlebnis* risiederebbe nella tendenza a familiarizzare con le opere letterarie, a renderle comprensibili, a scoprire in esse appunto un *Erlebnis*, ossia a trovare un significato comprensibile, in quanto gli *Erlebnisse* sono costanti antropologiche richiamabili in ogni momento⁷³. In prima istanza si può affermare che l'opera d'arte non rappresenta la vita in quanto, isolando il suo oggetto dalla realtà empirica, lo racchiude in una dimensione protetta, conchiusa e autonoma e gli conferisce una totalità, nella misura in cui il poeta può soddisfare tutte le possibilità stesse della vita. Inoltre, ogni opera poetica fa rivivere esperienze interiori vissute dal poeta, sicché un rapporto più profondo con la sua opera di poesia si instaura solo con quei momenti della sua esistenza che gli rivelano un aspetto della vita: in ogni opera di rappresentazione poetica si enumerano sovente la materia, il tono poetico, il motivo, la favola, i caratteri e i mezzi di rappresentazione. Il più importante di questi concetti è il «motivo» (*Erlebnis*, *Symbol*), nel quale l'esperienza del poeta è colta nel suo significato. Nel motivo, essa è in connessione con la favola, con i caratteri e con la forma poetica⁷⁴. Secondo Erich Meuthen⁷⁵, il tono primordiale georgeano corrisponderebbe alla rigidità della norma metrica e ritmica delle sue liriche. Di fatto esso si concretizza per la prima volta nelle *Hymnen* sotto forma di fenomeno primigenio e centro del mondo spirituale. In Stefan George la parola poetica ha la facoltà di elevare il mondo al di sopra del caos e gli uomini al di sopra del loro originario stato ferino. Nella parola si realizza segnatamente il centro spirituale dell'esistenza che gli antichi chiamano «mito»⁷⁶, sicché per George l'enunciazione poetica del mondo corrisponderebbe all'immersione dell'io in una prerazionale unità di anima e totalità, per cui spazio e tempo si realizzano solo nella metafora.

Partendo dal presupposto che per «composizione ciclica» si intendono la tendenza ordinatrice del poeta e i rapporti ciclici dei singoli volumi di poesie⁷⁷, un ciclo deve la sua esistenza alla contrapposizione tra una tendenza centrifuga verso il

73 Cfr. Marianne Wünsch, *Der Strukturwandel in der Lyrik Goethes* cit., p. 50.

74 Cfr. Wilhelm Dilthey, *Esperienza vissuta e poesia. Lessing – Goethe – Novalis – Holderlin* cit., pp. 198-203.

75 Cfr. «Bogengebete». *Sprachreflexion und zyklische Komposition in der Lyrik der »Moderne«*. *Interpretationsansätze zu George, Rilke und Celan*, Peter Lang, Frankfurt am Main/Berlin/New York 1983, p. 87.

76 Cfr. Friedrich Gundolf, *George*, Bondi, Berlin 1930, p. 7.

77 Cfr. Liselotte Lang, *Der Zyklus bei George und Rilke*, Diss. Nürnberg 1948, p. 8.

mondo della realtà fenomenica e una tendenza centripeta verso il nucleo linguistico interno. Essendo di estensione limitata, le liriche sono solitamente raggruppate all'interno di una raccolta, che a sua volta costituisce un contesto. Avulsa da questo contesto, la poesia è autonoma e possiede nella sua *Gestalt* un proprio significato. Se ogni testo poetico fornisce un contributo all'interno di un Tutto, esso è però esposto al contempo all'influenza di questo Tutto⁷⁸. Tra la singola lirica e il Tutto esiste dunque un rapporto di mutua interdipendenza, sicché la precisa collocazione di una singola poesia all'interno del Tutto ha notevoli ripercussioni sul suo significato. Se l'orbita ciclica in cui gravitano le poesie è alquanto ristretta, il flusso di forze tende a descrivere un «cerchio» dotato di una periferia esterna e di un centro interno. Inoltre la ciclicità delle opere georgiane è insita già nei loro titoli. A prescindere dalle *Hymnen*, che non veicolano alcun messaggio ciclico, *Das Jahr der Seele* rende giustizia al principio ciclico sia sotto forma di appartenenza interna delle poesie alla dimensione della *Seele* sia per la loro varietà, come suggerisce il sostantivo collettivo *Jahr*. Inoltre l'unità di questa molteplicità non si fonda solo su un tema comune (*Seele*), ma deriva altresì dalla successione calibrata delle singole poesie come un Tutto ciclico (*Jahr*). *Das Jahr der Seele* rappresenta dunque un'unità: nella circolarità delle ore, dei giorni, delle settimane, dei mesi e delle stagioni⁷⁹, «l'anno dell'anima» genera un ciclo, nel quale i turbamenti dell'anima del poeta si estendono ad un arco di tempo che va dall'autunno all'estate. La ciclicità georgiana è altresì evidente in *Der Siebente Ring*, laddove l'armonia delle proporzioni è intrinseca al numero sette e al termine *Ring*, che allude palesemente alla figura del cerchio. In *Der Stern des Bundes* George suddivide invece novanta poesie in tre libri, sicché ciascuno è composto da trenta poesie. Ogni volume consta di tre gruppi di dieci poesie, che a loro volta sono costituite da nove poesie non rimate e da un testo finale rimato. Questi libri sono preceduti da un gruppo di nove poesie, mentre un coro termina tutta l'opera. Ne consegue che il numero tre e il suo quadrato, nelle sue diverse varianti, determinano l'ordine di cento componimenti lirici.

78 Cfr. Jan Aler, *Kunst der Komposition im Teppich des Lebens*, in *Symbol und Verkündung. Studien um Stefan George*, Helmut Küpper, München e Düsseldorf 1976, pp. 214ss.; Steffen Martus, *Werkpolitik* cit., pp. 553-555.

79 Ad eccezione della primavera, la cui assenza è compensata da George attraverso una simmetria costruttiva che verte su un'oculata scelta di misure formali, come il metro e la precisa disposizione delle liriche. Cfr. Mario Santagostini, a cura di, *I simbolisti tedeschi* cit., p. 36.

Con *Der Stern des Bundes, Der Teppich des Lebens und die Lieder von Traum und Tod mit einem Vorspiel* è l'opera poetica che meglio rappresenta l'arte compositiva ciclica di Stefan George⁸⁰. Sin dalla tripartizione del titolo si evince una legge strutturale numerica posta a fondamento dell'opera. Più precisamente si tratta di un complesso simmetrico di tre poemetti, ciascuno dei quali consta di ventiquattro componimenti lirici. Ogni lirica è costituita da quattro quartine romanze, composte da pentapodie giambiche, mentre l'ordine della forma metrica e delle rime rimane pressoché invariato in tutte le strofe. Inoltre, nei tre poemetti, al rigore dell'ordine ciclico corrisponde la sistematicità con cui il poeta si distacca dalla norma metrica principale: se nel *Vorspiel* essa è rappresentata dal verbo e dal movimento nel tempo, il *Teppich* mostra una struttura metrica meno rigida, contrassegnata dal sostantivo e dalla permanenza nello spazio; per converso, i *Lieder* sono decisamente più versatili, perché si basano sull'alternanza di spazio e tempo, nonché su un lessico più ricercato. In linea di principio, a una simmetria esteriore corrisponde una maggiore coerenza interiore, tanto più che, all'interno dei singoli gruppi ciclici, elementi linguistico-stilistici e ritmici sottolineano l'unità di un gruppo di liriche e contribuiscono a delineare la complessità della composizione poetica. Usando una metafora geometrica, le ventiquattro liriche si dispongono lungo due circonferenze, ognuna delle quali è contraddistinta da un preciso centro tematico: il dolore e lo stato di bisogno in cui versa l'io lirico prima dell'apparizione dell'angelo (I-VI) e l'esistenza trascorsa con l'angelo (VII-XXIV)⁸¹. Il contenuto della seconda cerchia è soggetto a una tripartizione tematica, cui a sua volta corrispondono tre gruppi di liriche, ciascuno dei quali consta di sei poesie⁸²: il primo gruppo (VII-XII) ha per oggetto le leggi che governano l'io spirituale della *Gestalt*, è ambientato in una dimensione trascendente e si suddivide in due sottogruppi, ovvero la sfera della religione e la sfera dell'arte. Nelle liriche del primo sottogruppo, inerenti all'ambito della religione (VII-IX), l'angelo è garante di una libertà spirituale (VII), morale (VIII) e sensibile (IX), sicché solo a fronte di tale premessa l'*Erlebnis* delle ore creatrici

80 Cfr. Jan Aler, *Kunst der Komposition im Teppich des Lebens* cit., pp. 216ss.; Liselotte Lang, *Der Zyklus bei George und Rilke* cit., pp. 23ss.

81 Cfr. Liselotte Lang, *Der Zyklus bei George und Rilke* cit., pp. 25ss.

82 Si rileva inoltre che la quarta poesia della prima cerchia e la quarta poesia dei tre gruppi della seconda cerchia sono contraddistinte da una costante tematica, che può rappresentare o un livello di massima concentrazione dell'a priori tematico e delle sue varianti (IV) o l'apoteosi del contenuto (XVI), oppure la concezione georgeana del poeta (X) e dell'angelo (XXII).

può divenire oggetto di un nuovo tema secondario. La costante tematica del primo gruppo è presente nella poesia X, che pertiene alla dimensione dell'arte. Qui l'io lirico è chiamato all'azione poetica e rivela al contempo un ulteriore aspetto della poesia georgeana, che lega l'*Erlebnis* delle ore creatrici all'acuirsi della tragedia interiore. È su queste basi che si fonda infine il rapporto tra le liriche XI e XII, giacché le ore infruttuose sono fonte di disperazione e tormento per l'anima del poeta. Il secondo gruppo di liriche (XIII-XVIII) tematizza il rapporto instaurato dall'io lirico con la realtà fenomenica grazie alla concezione della *Gestalt* come io dinamico. La prima lirica di questo gruppo funge solo da intermezzo, poiché rievoca la variazione tematica dell'incontro del poeta con la massa. Il ricordo dell'infanzia e la passione per il bello accomunano invece le poesie II e VIII, mentre la solitudine determina la condotta di vita del poeta, che si consola nel rapporto empatico instaurato con i suoi simili nel dolore (XIV). Il compito dell'angelo, che consiste nel mostrare all'io lirico l'essenza fraterna della massa, è finalizzato ad avvicinare la *Heimat* al poeta, perché solo in seno a un consorzio umano è possibile la rinascita del verbo poetico. Nella poesia XVI lo stato d'animo di profondo turbamento in cui versa l'io lirico diventa una costante tematica, mentre l'incontro del poeta con la massa rappresenta una variazione tematica, dalla quale scaturisce poi il tema secondario degli effetti di tale incontro sulla massa: si pensi, ad esempio, alla poesia XVII, in cui il poeta è encomiato come maestro e modello esemplare, o alla poesia XVIII, in cui egli rappresenta un'entità solitaria, disconosciuta dalla società. L'ultima lirica del secondo gruppo (XVIII) si lega retrospettivamente all'ultima lirica del primo gruppo (XII), condividendo lo stesso tema del poeta come custode del fuoco sacro e creatore di una nuova vita. Il terzo gruppo di liriche (XIX-XXIV) tematizza nuovamente le leggi che governano l'io spirituale della *Gestalt*, ma la sua ambientazione è ora quella del silenzio eterno che, pur rievocando i tormenti dello *Jahr der Seele*, non raggiunge mai il suo livello di solitudine, giacché l'anima del poeta è sempre protetta dall'angelo, suo eterno interlocutore. Le poesie XIX e XX tematizzano lo stato di malinconia in cui versa l'anima dell'io lirico, che diverrà *Erlebnis* di solitudine nelle ultime due poesie del *Vorspiel*. Peraltro la serie di variazioni tematiche anticipa i *Lieder* successivi: nella poesia XIX trionfa la devozione dell'anima dell'io lirico all'angelo, suo spirito guida, mentre la poesia XX gioca sull'alternarsi di una disposizione d'animo apollinea e di una dionisiaca. Le due

liriche successive si relazionano fra loro sia da un punto di vista contenutistico sia formale, dal momento che George discorre dell'anima non più in terza ma in prima persona, sicché ora il destino dell'anima coincide con quello del poeta, consolato dall'angelo. La poesia XXII racchiude la costante tematica della lotta e della solitudine, che rappresentano un destino necessario dell'io lirico. Invece le liriche XXIII e XXIV si riallacciano alla precedente coppia di poesie per il passaggio dalla prima persona singolare alla prima persona plurale, poiché il precetto dell'angelo non vale solo per il singolo individuo ma si estende a tutta l'umanità (XXIII). Nell'ultima poesia del *Vorspiel* l'andamento ciclico dell'a priori tematico culmina con la descrizione fittizia dell'incontro doloroso tra l'uomo e la morte, che è pur sempre mitigato dall'angelo. Corrispondenti a questi quattro gruppi sono quattro temi, che rappresentano rispettivamente gli ideali del desiderio, della creazione, dell'operosità e del dolore. In base al loro ordine, essi subiscono un potenziamento interiore e sfociano nella tragedia del dolore. L'a priori tematico si avvita ciclicamente su se stesso su un piano più elevato, che permette a George di ampliare la visione della lotta umana che era stata circoscritta alla sfera dell'esistenza del poeta e alla dimensione dell'eternamente valido, sicché l'angelo riconduce il poeta alla sua vita interiore nello spazio della sua anima. Questo schiarimento dello spazio dell'anima instaura automaticamente una relazione tematica con i *Lieder*, che sono appunto canti dell'anima.

Der Teppich des Lebens und die Lieder von Traum und Tod mit einem Vorspiel si realizza tracciando una triplice orbita, che corrisponde alle tre sezioni che compongono l'opera⁸³. Le singole parti del ciclo si completano nella ripetizione senza che si possa parlare di evoluzione, sicché, nel discorso su se stessa, la poesia realizza il discorso sulla vita come compimento della bella *Gestalt*. Prendendo in esame il *Vorspiel*, che rappresenta il ciclo più chiuso del volume e tematizza l'incontro dell'io lirico con l'angelo come una sorta di consacrazione, si nota che esso funge da preludio alle sezioni successive dell'opera. Queste ultime, a loro volta, rinviano ciclicamente al *Vorspiel* che si carica di senso nello stesso modo in cui la periferia del cerchio determina la caratterizzazione del suo centro interno, rappresentato dall'ordine delle singole liriche. L'alto grado di circolarità

83 Cfr. Erich Meuthen, «Bogengebete». *Sprachreflexion und zyklische Komposition in der Lyrik der »Moderne«*. *Interpretationsansätze zu George, Rilke und Celan* cit., pp. 92ss.

raggiunto dal *Vorspiel* si manifesta nel rigore della norma metrica e nell'uniformità del suono vocalico, che sono propri di una struttura dialogica ininterrotta che si avvita su se stessa. Questa circolarità significa anche distanza dal quotidiano e allontanamento dall'uso convenzionale della lingua tedesca, in quanto è legata ad un ambito della lingua che sembra non assolvere una diretta funzione segnica. Peraltro, l'assenza di titoli indica che le liriche del *Vorspiel* non godono di assoluta autonomia rispetto al Tutto, ma, alla stregua degli atti di un dramma o dei capitoli di un romanzo, sottostanno al corso degli eventi. Questo aspetto è di rimarchevole importanza, se si considera che l'unità del *Vorspiel* non è determinata tanto da connettori contenutistici quanto dall'evoluzione dell'a priori tematico che coincide con la lotta umana del singolo con la legge del Tutto. Nel *Vorspiel* l'io lirico è un io consacrato che si sottrae a un discorso profano, perché si esprime in una lingua assoluta che si crea da sé e che dà vita a una forma ciclica chiusa, il cui rigore formale non si riscontra nelle successive parti dell'opera: se il *Teppich des Lebens* concerne le manifestazioni della vita ancora su un piano astratto, i *Lieder von Traum und Tod* ricordano invece concrete situazioni di vita del poeta e le interpretano come elementi di un Tutto ciclico, la cui struttura interna è riconosciuta attraverso l'astrazione poetica. Si rileva inoltre che la sequenza di *Standbilder* della sezione mediana del *Teppich des Lebens*, oltre che rappresentare una ripetizione delle prime sei liriche del *Vorspiel* su un piano più elevato di a priori tematico, corrisponde alla seconda metà dei *Lieder*, nella quale gli avvenimenti descritti dal poeta nelle poesie dedicatorie assurgono a prodotti artistici di massima purezza linguistica. Infine nel *Teppich des Lebens* e nei *Lieder von Traum und Tod* ad una crescente concretezza contenutistica si associa un'elevata astrazione linguistica, in virtù del potenziale poetico della parola georgeana che «incorpora» e riconcilia nell'astrazione linguistica i poli contrapposti di concrezione e dissoluzione.

Nel *Vorspiel* l'apparizione dell'angelo, quale messaggero della «vita bella», è il segnale del ripiegamento di George sul mondo empirico. Mettendo in relazione talune poesie del *Vorspiel* con esperienze creative vissute dal poeta, l'io lirico si lascia identificare perfettamente col poeta stesso. In questo senso la poesia incipitaria del *Vorspiel* rievocherebbe la ricerca georgeana, intrapresa con «pallido zelo», del «fiore nero» del regno sotterraneo di *Algabal*, ovvero di quel mondo

statico e artificioso in cui il bello è concepito come un universo granitico, ostile alla vita. In questi versi riecheggerebbero gli anni di sofferenza che hanno segnato la crisi creativa di George all'indomani della stesura di *Algabal*, nonché l'esistenza del poeta ai tempi dello *Jahr der Seele*. Di fatto, il dialogo con l'angelo rappresenta per l'io lirico il definitivo superamento della delusione amorosa provata per la fine della relazione con Ida Coblenz, alla quale delusione le immagini stilizzate del parco artificiale dello *Jahr der Seele* avevano cercato di porre rimedio, sublimando il dolore provato per la perdita del bello e per l'inconciliabilità della volontà artistica con la vita. La struttura dialogica della conversazione avviata tra l'angelo e l'io lirico sarebbe dunque solo un artificio fittizio, poiché ben presto si rivela la proiezione esteriore di una configurazione linguistica che si avvita su se stessa. In effetti, non è un caso che nella prima poesia del *Vorspiel* l'io lirico affermi che «le cose rotolavano incerte», poiché chiaro è il riferimento del poeta alla frantumazione del segno linguistico che, ripiegandosi su se stesso, sancisce l'imperscrutabilità della realtà concreta e di un'«esperienza vissuta» (*Erlebnis*), a fronte della quale il messaggero della «vita bella» annuncia invece la possibilità di un dialogo, che concepisce il vissuto (*Erlebte*) come un prodotto artistico (*Gebilde*). Ma, se la vita e il verbo coincidono, la vita finisce inevitabilmente per coincidere col sentiero che l'io deve percorrere per realizzare se stesso in compagnia dell'angelo, suo *alter ego*. Questi è infatti privo di corona e, lungi dal rappresentare un'istanza sovraperonale, è il nudo rispecchiamento dell'io lirico. Peraltro, il fatto che la sua voce sia simile a quella del poeta legittima ancora una volta il compimento di quel processo di identificazione che si riassume nell'atto di raccogliere insieme da terra i fiori caduti. La conseguente immersione dell'io lirico nelle fresche rose che circondano il mento dell'angelo suggella un vero e proprio battesimo, sicché la rinascita dell'io lirico assume le caratteristiche di un'iniziazione rituale alla nuova vita nel ricordo di se stesso. Alla luce di quanto detto sinora risulta chiaro che George, votandosi al mondo esteriore delle apparenze, non rischia di tradire la sua vocazione poetica di elitismo politico e mitologia della storia⁸⁴, poiché mantiene saldo il legame con la ciclicità del suo stile linguistico. Tuttavia è bene sottolineare con forza che l'approccio di George alla realtà empirica non implica

84 Cfr. David Bidussa, *Il vissuto mitologico*, in Furio Jesi, *Germania segreta. Miti nella cultura tedesca del '900*, Feltrinelli, Milano 1995, pp. 207ss.

l'esclusione di tutti gli aspetti negativi della vita, bensì la negazione della possibilità che la realtà si opponga al gesto stilistico e spezzi il cerchio linguistico. Il sorriso accennato dall'angelo negli ultimi versi del primo componimento lirico del *Vorspiel* esprimerebbe allora, per certi versi, quel segreto accordo tra le due polarità di arte e vita, in cui l'identità del poeta riappare intatta e indivisa.

La seconda poesia del *Vorspiel* tematizza il disconoscimento dell'unità che si compie nel dialogo tra l'io e l'angelo. Questi nega la possibilità di ristabilire la condizione «ingenua» di unità originaria degli opposti mediante l'influsso di forze sovraordinate, applicando lo schema tradizionale dell'invocazione alla musa. Non essendo messaggero di un'istanza divino-trascendentale, l'angelo è nunzio di una dimensione del sé, appartenente all'io. Alludendo alla lotta di Giacobbe con Dio, l'angelo ammonisce l'io lirico dalle conseguenze devastanti cui condurrebbe questa lotta interiore come pure implicitamente dalla fissità del regno di *Algabal*, sotto la cui supremazia si realizzerebbe una lingua poetica che, pur custodendo intatta la sua identità, spezzerebbe il cerchio solipsistico di infinito autorispecchiamento. Nel terzo componimento lirico del *Vorspiel* l'angelo è detentore della «rechte waage», ovvero custode dell'equilibrio tra le contrapposte tendenze della configurazione linguistica. Le antinomie finiscono per annullarsi in un interregno di pura celestialità, paragonato ad un'isola silenziosa lambita da acque calme, in cui il rigore della forma linguistica preserva l'io lirico dal pericolo di essere investito da una tempesta di follia da sinistra o da una tempesta di morte da destra. La parola che si rivolge al mondo dischiude una dimensione di smisurata bellezza, in cui le immagini della vita si affrancano dal fardello dell'esistenza terrena e fluttuano nell'aria sotto forma di visioni oniriche. Il mondo estetico georgeano, che con la poesia esorcizza la decadenza dei costumi, si incardina nelle grandi culture mediterranee e nei semplici campi della *Heimat*. La quinta poesia del *Vorspiel*, il cui tema è in qualche misura ripreso da George nella quindicesima poesia, si colloca infatti nella tradizione della critica romantica al culto dell'Italia e alla Grecia classica, cui il poeta contrappone invece le manifestazioni più austere della patria nordica, nella quale è in grado di ritrovare il senso della vita, a tal punto che lingua e paesaggio si intersecano sul piano astratto delle pure linee.

L'angelo del *Vorspiel* simboleggia dunque la conquista della libertà in seno a una riscoperta del sé. Nella dimensione dell'estasi e del rapimento nella lingua che coinvolge l'io lirico sbiadiscono i confini tra l'io e le cose. Nella sesta poesia del *Vorspiel*, rievocando la leggenda del sacro Graal, George ritiene che l'inferma esistenza corporea dell'io lirico possa lenire le sue sofferenze solo con la bevanda offertagli dall'angelo nel calice di fuoco. Solo nell'ebbrezza di questo ardore donato dall'angelo la vita può essere vissuta come godimento e passione. Per effetto dell'angelo, le molteplici forme in cui la vita si manifesta all'io lirico altro non sono che variazioni di uno stesso tono prelinguistico, o a priori tematico, che il ciclo ripropone in ognuna delle sue parti. Ciò legittima peraltro la concezione georgeana della poesia come «tappeto», che non trae la sua ragion d'essere da forze divine ma solo dal minuzioso lavoro compiuto sul materiale linguistico e, più precisamente, sul potenziale semantico e sonoro della parola. L'esaltazione della poesia, che attraverso l'esperienza dell'istante consente all'io lirico di sfuggire ai gravami della vita terrena, culmina nella dodicesima e nella tredicesima poesia del *Vorspiel*: se la prima trasmette l'immagine del poeta, quale custode del fuoco sacro e creatore di una vita nuova, la seconda interpreta il raggiungimento dell'autocoscienza poetica come un processo di purificazione che conduce all'unico vero amore per il sublime, la luce, la bellezza, la *Gestalt*, la natura, i colori puri (il bianco, colore della luce pura, simboleggia il mondo dei morti, il blu è cifra dell'evento onirico ed ebbro vissuto in poesia, il variopinto e il verde alludono alla polifonia della vivacità terrena) e le armoniche proporzioni, che rinvia pur sempre al tono primordiale percepito come il culmine della pienezza vitale. In quanto custode del fuoco eterno, l'io lirico rafforza la propria identità attraverso il ricordo di modelli esemplari tratti dal passato, come i classici greci o Shakespeare, Petrarca e Dante, che assurgono a testimoni epocali di autenticità della sua esperienza poetica. Quest'ultima è sintetizzata nella ventesima poesia del *Vorspiel* dal termine «zeitenkehr», che riassume in sé l'intero processo poetico georgeano che esordisce col distacco dal mondo empirico, si sviluppa con la dissoluzione dell'esteriorità e termina con il ritorno, inteso quale purificazione interiore e rinascita. È proprio nel susseguirsi delle ore, in cui si alternano luminosità e oscurità, ebbrezza e malinconia, che l'anima non ode più la voce della poesia, ma è pur sempre assistita dal *Geist* che, col suo sguardo retrospettivo consolatore, le ricorda di aver bevuto in passato dal calice di

fuoco dell'angelo, le permette di ricordare e dunque di sperare. Lo «*zeitenkehr*» è l'esperienza che caratterizza il pensiero mitico di un'epoca preistorica, che permette di far coincidere la fine con l'inizio e l'inizio con la fine nella sola forma linguistica riflessiva, sicché le cose del mondo sono osservate come apparizioni ripetitive nell'eterna orbita di un avvenimento universale.

Nella sezione mediana del *Teppich des Lebens* l'a priori tematico è rappresentato dalle forze umane, genitrici di cultura. Diversamente dal *Vorspiel*, esso non procede secondo un andamento progressivo, bensì caratterizza ogni singola lirica che, corredata di titolo, costituisce un microcosmo a sé stante, chiuso e compatto. La ciclicità del *Teppich des Lebens* si basa essenzialmente su relazioni di contenuto, poiché l'unità del ciclo non è garantita da elementi epici ma da principi contenutistici che rinviano ad un parallelismo contrastivo, secondo cui tutte le liriche del *Teppich*, a prescindere da alcune eccezioni, sono ordinate due a due. Ogni coppia di liriche tematizza due forze primordiali antitetiche, che sono legate al gruppo sulla base di un'unità contenutistica comune, anteposta ad ogni singola coppia di poesie. Alla luce di tali premesse, si può affermare che l'essenza poetica georgeana risiede nella singola coppia di liriche, intesa quale nucleo ciclico, e che l'*Erlebnis* della polarità assurge a punto di partenza per analizzare le strutture cicliche.

La poesia incipitaria della sezione mediana del *Teppich des Lebens*, intitolata scientemente da George *Der Teppich*, forma con l'ultima poesia della medesima sezione, *Der Schleier*, un'unità tematica, sicché la prima si richiama contenutisticamente all'ultima e viceversa. Come nel *Vorspiel*, anche nel *Teppich des Lebens* il primo componimento lirico si eleva rispetto alle successive poesie del ciclo, poiché in esso l'a priori tematico, corrispondente alle forze primordiali plasmatrici dell'uomo mitteleuropeo, racchiude in sé un articolato ventaglio di variazioni contenutistiche che conserva pur sempre sullo sfondo la polarità delle forze vitali. All'interno della sezione, entrambe assolvono la funzione di una cornice, poiché «incorniciano» la successione delle poesie intermedie, mentre la lirica *Der Teppich* gioca anche lo stesso ruolo introduttivo del *Vorspiel*. In *Der Teppich* la funzione della cornice è sottolineata soprattutto dal verso «*Er ist umrahmt von seidner franze*», che allude alla limitata estensione del tappeto rispetto all'esterno. Questo aspetto si rivela per nulla trascurabile, perché diventa

la condizione imprescindibile affinché si realizzi la struttura chiusa del ciclo, quale condizione mitica di interna consonanza con tutti i suoi elementi. Lo stesso tono prelinguistico, inteso come a priori tematico, è presente nel *Vorspiel*, allorché l'angelo mette in guardia l'io lirico dal non perdersi nel caos dell'esistenza terrena, sicché in due parti della stessa opera si riscontrano variazioni di uno stesso tono interiore, cui si associa la dialettica che contrappone la staticità dell'immagine del tappeto alla dinamicità del cosmo fatto di uomini, animali, piante e stelle. Inoltre il riferimento ai «toten äste», presente nell'ultimo verso della poesia *Der Teppich*, allarga lo spettro di significazione all'inesorabile succedersi di nascita e morte, in un contesto in cui la vita è priva di un ordine di riferimento trascendente. Peraltro, l'immagine dell'intreccio evocata dal tappeto è in netta contrapposizione con la volontà, affermata dal poeta nella quinta poesia del *Vorspiel*, di perseguire una «strenge linienkunst», mentre nella quattordicesima poesia del *Vorspiel*, che ricorda lo Zarathustra di Nietzsche, George utilizza per la prima volta la metafora del viluppo, che in letteratura tedesca era stata già introdotta da Goethe in *Iphigenie auf Tauris* (1787)⁸⁵. Nell'opera georgeana il tappeto simboleggia principalmente il ciclo lirico, nella misura in cui si riferisce al contesto inestricabile dei suoi singoli elementi costitutivi. Infine, come giustamente rileva Wolfgang Braungart⁸⁶, nella poesia *Der Teppich* si riscontrerebbero evidenti rimandi alla *Ballade des äußeren Lebens* (1896) di Hugo von Hofmannsthal, sia da un punto di vista formale sia ritmico e tematico, ad eccezione del fatto che, se in Hofmannsthal la consolazione deriva dalla parola «sera», il tappeto georgeano racchiude in sé l'enigma della vita. Analogamente a *Der Teppich*, la poesia hofmannsthaliana è caratterizzata da una medesima contrapposizione tra esterno e interno, già evidente a partire dal suo titolo⁸⁷: la «ballata della vita esteriore» indica indirettamente la ferma volontà del poeta di opporre la vita esteriore – intesa quale successione abitudinaria, ripetitiva e illusoria di eventi contingenti – alla vita interiore, concepita quale essenza

85 «Lasst mir so lange Ruh, ihr Unterird'schen [...] Lasst mich, ich komme bald zu euch hinab: / Das Licht des Tages soll euch nicht seh'n, noch mich. / Der Erde schöner grüner Teppich soll / Kein Tummelplatz für Larven sein. Dort unten / Such' ich euch auf [...]», Wolfgang Goethe, *Ifigenia in Tauride*, introduzione e commento a cura di Nicola Terzaghi, Sansoni editore, Firenze 1974, p. 48.

86 Cfr. *Ästhetischer Katholizismus. Stefan Georges Rituale der Literatur*, De Gruyter, Tübingen 1997, pp. 284-285.

87 Cfr. Margherita Versari, *Hugo von Hofmannsthal: «Ballade des äußeren Lebens». Una lettura poetologica*, in «Strumenti critici» XXVII, 1 (gennaio-aprile 2012), pp. 3-18.

armonica invisibile, avulsa dall'insensata realtà fenomenica. Un altro aspetto comune alle due poesie è la congiunzione anaforica «und» che, nella poesia di Hofmannsthal, fa pensare sia a un discorso già avviato sia all'enumerazione di disparati momenti della vita, scelti casualmente dal poeta e invertibili nella loro sequenza, giacché tutta l'esistenza si esaurisce nel perpetuo alternarsi di nascita e morte. La sera hofmannsthaliana ha allora numerose declinazioni: da quella denotativa, che rinvia alla fine del giorno, a quelle connotative, che associano alla parola «sera» sentimenti di malinconia e tristezza per una vita che volge al tramonto o per un'epoca in declino, la morte del soggetto in vista di una totalità divina, il simbolo di compimento del tempo o una vita mancata e trascorsa. A queste declinazioni si aggiungono le connotazioni letterarie che scorgono nella sera, o nel crepuscolo, il momento-soglia fra la notte e il giorno (si pensi all'anti-romanzo di formazione *Heinrich von Ofterdingen* di Novalis), in cui si armonizza quanto è stato disperso nel giorno, nonché la dimensione magica in cui opera il poeta, che corrisponde a quello stato di coscienza superiore che affonda le sue radici anche nell'inconscio e che è deputato a dischiudere il senso della vita. Infine, per paronomasia, il termine *Abend* è legato nella poesia hofmannsthaliana al termine *Waben* che, a sua volta, si associa etimologicamente a *weben*, «tessere», dove il tessuto è fin dall'antichità metafora della poesia: come la lana prima della filatura, la poesia nasce da una materia informe e da un groviglio di fili che suggellano il parallelo col *Teppich* georgiano.

Le poesie *Der Teppich* e *Der Schleier* rappresentano i due estremi della sezione mediana del *Teppich des Lebens*, la quale, avvitandosi su se stessa, forma a tutti gli effetti un ciclo compatto, analogamente alle altre due sezioni del trittico. Entrambe le poesie si completano a vicenda su un piano tematico-simbolico e, così facendo, confermano la simmetria compositiva che regola l'intero ciclo. Racchiusa nella sezione mediana del *Teppich des Lebens*, *Der Schleier* è la settima e ultima poesia di un gruppo speciale, relativamente chiuso, di liriche consecutive, che prende il nome di *Standbilder*. A fronte di questa precisa collocazione all'interno del ciclo, Jan Aler⁸⁸ sottolinea una certa specularità inversa tra la lirica *Der Teppich* – che, aprendo la sezione mediana del ciclo, assume in qualche misura la funzione del *Vorspiel*, con l'unica differenza che *Der*

88 Cfr. *Kunst der Komposition im «Teppich des Lebens»* cit., pp. 220-222.

Teppich è letto sulla base del rapporto simbiotico instaurato dall'io lirico con l'angelo nel *Vorspiel* e preannuncia il successivo intreccio di *Gestalten* – e la lirica *Der Schleier*, che chiude la sezione. Invece, per quanto attiene ai *Lieder von Traum und Tod*, essi variano il tema della creazione nella vita (*Traum*) ed enfatizzano la finitezza di questa vita (*Tod*). L'unità tematica dei *Lieder* è creata dall'ultima poesia omonima della sezione (*Traum und Tod*), le cui strofe finali rinviano tematicamente ai versi iniziali di *Der Teppich*. Un'unità tematica è rintracciabile dunque tra i due *Vorspiele* e i *Lieder* che dimostra una tendenza alla configurazione ciclicamente chiusa del volume. Inoltre, l'ultima poesia del *Vorspiel* (XXIV) sviluppa il tema del sogno e della morte, che poi si dispiegherà nell'ultima sezione del ciclo, legando ciclicamente il *Vorspiel* ai *Lieder*. Infine, l'ultima poesia del *Vorspiel* (XXIV), che attiene al congedo mitigato dall'angelo, rappresenta l'esatto contrario tematico della situazione prospettata nella poesia incipitaria del *Vorspiel*, che celebra invece l'arrivo mitigante dell'angelo. La stessa specularità tematica si osserva nei *Lieder*, in cui il tema del primo canto della sezione, *Blaue Stunde*, ossia il compimento e la fugacità, viene ripreso nell'ultimo canto *Traum und Tod*. Ciò detto, i tre poemetti sono dominati da un medesimo principio ciclico che, lungo tutta l'opera, disegna la figura di un cerchio, in cui la prima, la seconda e la terza sezione sono animate da una stessa legge compositiva e, a loro volta, costruiscono una cerchia di poesie chiusa in se stessa. In questo contesto la poesia *Der Schleier* gioca lo stesso ruolo delle poesie finali del *Vorspiel* e dei *Lieder*: tutte insieme formano una triade, all'interno della quale *Der Schleier* occupa la posizione mediana, mentre su un piano tematico la ventiquattresima poesia del *Vorspiel* e *Traum und Tod* si equivalgono, perché tematizzano la consapevolezza del poeta della caducità dell'esistenza terrena che, pur essendo contenuta dal *Geist*, si rivela inevitabile e oscura la celebrazione della vita creativa. Di contro alla malinconia avvertita per il senso di fugacità della vita, *Der Schleier* rappresenta il trionfo della poesia e un'energica padronanza della vita attraverso l'arte. La poesia crea lo spirito e la realtà, è investita di un potere chiaroveggente che vede nel presente e nel futuro, veicola tutto l'universo vivente, scopre il velo dell'illusione e disvela l'essenza delle cose. Alla fugacità del desiderio sensuale, l'esistenza creata dalla poesia contrappone un desiderio duraturo e, nella metamorfosi della vita realizzata dalla poesia, l'uomo gode di una felicità spensierata che non collide col desiderio perché, nella forma di vita

che la magia dell'arte crea, sia il desiderio sia la felicità si armonizzano e riconciliano. Prima di disvelare la segreta essenza delle cose, l'io lirico appare come una figura dimidiata, la cui doppiezza è enfatizzata nel dodicesimo verso dal riferimento alla «coppia» paragonata a «un'ombra sotto i mirti», che a sua volta caratterizza il luogo dell'autorappresentazione poetica come un regno sotterraneo, in cui l'io frammentato conduce un'infeconda, oscura esistenza. Il motivo del velo è però già insito in quello dell'involucro, «Hülle», racchiuso nella poesia *Der Täter*, e nella figura della donna velata, «verhüllte frau», del terzo *Standbild*, che simboleggia le forze segrete che determinano le cose e gli accadimenti del mondo, nonché le forze segrete della poesia che donano all'uomo gioia e speranza. Lo svelamento del velo richiama peraltro il preciso momento serale di piena vitalità – «Da eines abends wird das werk lebendig», racchiuso nell'ottavo verso della poesia *Der Teppich* – in cui l'io lirico, pervaso dall'estasi del proprio slancio creativo, distrugge gli «öde[n] schranken» di una realtà aliena a se stesso e varca i confini di un mondo magico. Tuttavia, questa «esperienza vissuta» si distingue da quella racchiusa nella seconda *Zueignung* premessa da Goethe al *Faust*, in cui durante una passeggiata del poeta, una figura femminile divina gli porge un velo, sussurrandogli: «Dem Glücklichen kann es an nichts gebrechen, / Der dies Geschenk mit stiller Seele nimmt: / Aus Morgenduft gewebt und Sonnenklarheit, / Der Dichtung Schleier aus der Hand der Wahrheit». Se in Goethe il velo allude a un'offerta amorevole ricevuta dall'alto o a un dono divino, trasmesso per ispirazione alla stregua dei grandi maestri dell'epica come Omero, che alle loro opere hanno fatto precedere un'invocazione alla musa ispiratrice, in George il velo descrive il gesto di un artista, nel quale si rispecchia la magia della lingua che colloca il lettore in una primigenia dimensione paradisiaca.

L'antitesi domina non solo i rapporti interni ai tre gruppi di liriche ma anche i loro rapporti reciproci. Il *Teppich des Lebens* è in netta contrapposizione al *Vorspiel*, nella misura in cui rappresenta le più disparate forme di vita, che dapprima vengono presentate al lettore nella loro successione storica e successivamente, a partire dalla lirica *Die Verrufung*, sono decontestualizzate e presentate sotto forma di coppie antitetiche. Per converso, il gruppo degli *Standbilder* si concentra nuovamente sulla figura del poeta, rappresentando la sua crescita personale. A questo proposito è bene sottolineare che in codesta autorappresentazione le forme

di esistenza storiche racchiuse nel primo *Standbild* rappresentano le forze della sua vita, sicché gli *Standbilder* ritornano lì dove il *Teppich* è iniziato. Secondo questa tecnica contrastiva gli *Standbilder*, pur distinguendosi dalle precedenti poesie del *Teppich*, si riallacciano tematicamente al *Vorspiel*. Inoltre, se nel *Teppich* l'io lirico si immedesima in forme esistenziali a lui estranee, come in *Der Täter* o in *Der Jünger*, negli *Standbilder* il poeta si concentra su se stesso e formalizza linguisticamente singole forze vitali. La poesia *Urlandschaft*, che insieme con la poesia *Der Teppich* apre una sequenza di nove coppie di liriche, appare isolata perché priva di *pendant*. Questo isolamento viene esorcizzato però dalla visione armonica del Tutto, che ingloba in sé l'antitesi tra forze naturali e forze culturali, posta a fondamento delle coppie di liriche della sezione ciclica. In questo contesto, *Urlandschaft* ricorda condizioni di vita presociali in cui l'attività contadina è esaltata quale forma primigenia di ogni attività umana e culturale. Da questo spazio vitale naturale, concepito da George come inizio primordiale, deriva tutto lo sviluppo culturale successivo. Tuttavia, questa poesia è molto di più di un semplice sguardo retrospettivo al paesaggio biblico che si aprì ad Adamo ed Eva dopo la cacciata dal paradiso. La poesia pullula di motivi antitetici – come, ad esempio, il giorno e la notte, la fecondità e la morte – che sono il riflesso di una dialettica bipolare, che da George è posta a fondamento della poesia.

Esorcizzando l'intricato viluppo suggerito dalla metafora del tappeto, la poesia *Urlandschaft* si rivela una creazione poetica che marca l'inizio di un movimento linguistico, che si rinnova nelle successive poesie del ciclo. Si tratta più precisamente del principio di accoppiamento delle liriche secondo una struttura dualistica che si rigenera continuamente, perché è capace di inglobare in sé tutta l'orbita della vita. La circolarità evocata da questa struttura dualistica ripetitiva, pur significando un annullamento del tempo, permette all'io lirico di scandagliare se stesso mediante processi mnestici che rintracciano forme primigenie dell'io nella storia. Questa forma di scandaglio interiore, che si dispiega sotto forma di una concreta rievocazione del passato primigenio, si realizza in primo luogo in *Urlandschaft*, per poi proseguire nella poesia successiva, *Der Freund der Fluren*, che interpreta la coltivazione della terra come un passo in avanti rispetto a quel processo di astrazione che si compie nella realizzazione del cerchio puro. A questo punto è possibile tracciare un parallelo con la terza poesia del *Vorspiel*:

come la figura dell'angelo rappresenta lo spirito buono che assicura l'equilibrio nel caos dell'esistenza terrena, così l'amico dei campi si prende cura in modo equilibrato e amorevole della natura, coltivando e fecondando la terra. *Der Freund der Fluren* fa però da contraltare all'irrefrenabile impulso creatore che caratterizza la successiva poesia *Gewitter*, intrisa di rimandi alla mitologia germanica. All'equilibrio garantito dall'amico dei campi si contrappone l'infuriare delle forze caotiche primordiali, che sono sintetizzate nel motivo della bufera. Esse erompono dalla profondità del cosmo e sono portatrici di disgregazione e barbarie nordica: la «falsche gattin» contrasta dunque lo «streng könig», che allude al mito germanico di Odino che, nelle notti tempestose primaverili, insegue su un cavallo bardato d'oro la sua sfuggente consorte fino a quando l'afferra e la carica sul suo cavallo. Se il motivo della cintura, con la quale il re intende catturare la sua consorte, rievoca la poesia finale delle *Pilgerfahrten*, laddove la cintura è inserita in un contesto floreale ed è simbolo di poesia, il riferimento alla tradizione spirituale nordica si lega al divario tra Nord e Sud tracciato da George nella quinta poesia del *Vorspiel*, in cui l'angelo induce il poeta ad abbracciare l'austera ed aspra *Heimat* tedesca, simbolo dell'armonica totalità di germanesimo, antichità e cattolicesimo cristiano. Nell'antitesi tra *Der Freund der Fluren* e *Gewitter* è incentrata la dialettica interna alla poesia georgeana che concepisce la coppia di poesie come un'unità di opposti. Paradossalmente, si riscontrano però in ambedue le liriche motivi che in realtà dovrebbero appartenere alla sfera semantica della poesia opposta: si pensi al motivo del tempo atmosferico avverso, nella prima poesia, e al motivo del rigido sovrano, nella seconda.

La lirica *Die Fremde* concerne le forze irrazionali della vita e suggella il legame esistente tra la prima e la seconda poesia della sezione mediana del *Teppich des Lebens*, nella misura in cui l'irrazionale è una variazione tematica del mitico. Saldamente ancorate agli strati popolari, le forze irrazionali si contrappongono alle forze razionali, che sono invece legate agli strati della società. Questa contrapposizione è evidente nelle coppie di liriche composte da *Die Fremde* – *Lämmern* e *Herzsdame* – *Die Maske* e si esplica sia a livello tematico sia a livello formale nella misura in cui *Die Fremde* ricalca i toni del *Volkslied* e *Lämmern* toni decisamente più decadenti. L'intreccio delle quattro poesie in un

gruppo è dato infine dalla rappresentazione delle forze storiche e delle forze vitali culturali presenti in ciascuna poesia.

Die Fremde simboleggia l'irruzione dell'alterità nel mondo della quotidianità sotto forma di istinti demoniaci o come il perturbante che si insinua negli ordini tradizionali dell'esistenza. La *Fremde* è una strega rozza e adoratrice della luna che, evocando terrore, magia e seduzione, rappresenta un ritorno alle origini e alla preistoria germanica in un contesto cristiano e civilizzato. È dunque un esempio di mitopoiesi georgeana che riconcilia i due poli dell'esistenza, tanto più perché simboleggia la magia della poesia primordiale e le prime forme della fiaba e del canto popolare che si erano estinte da tempo ma che continuavano a vivere in forma latente e sotterranea nella vera poesia. *Die Fremde* rievoca in qualche misura *Das Mädchen aus der Fremde* di Friedrich Schiller, laddove la *Fremde* georgeana non è una divinità benefattrice e piena di grazia, bensì una maga equivoca con un sorriso oscuro ed enigmatico che appare però al contempo come una figura materna, perché conserva in se stessa la formula magica per rinsaldare il legame tra la parola e la natura. Le poesie *Herzensdame* e *Die Maske* sono variazioni del tema esposto in *Die Fremde*, essendo caratterizzate dal medesimo principio ciclico della ripetizione. Secondo tale principio, la poesia si autodetermina nel momento in cui riflette sulla propria storia e ricorda eventi storicamente concreti. Inoltre, un presupposto fondamentale affinché si realizzi la tensione dialettica caratterizzante un ciclo poetico si realizza allorché la dimensione del sé rimane sottratta all'enunciazione diretta⁸⁹. Fra l'altro, a questo punto dell'opera, la descrizione delle forze popolari e primigenie come forze eterne della vita tedesca è giustificata dal loro potenziale distruttivo del vecchio e del marcio, da cui poi deriverà la palingenesi e il rinnovamento del mondo. In *Herzensdame* la magia pagana si trasforma in un prodigio cristiano, la cui «esperienza vissuta» rinnova nella notte un istante di paura primordiale: *Herzensdame* è l'emblema dell'anima cristiana devota a Dio onnipotente, che prende sul serio la vita, perché crede fermamente in un'entità superiore divina, trascendente e onnipotente. È l'anima pura e casta del Medioevo, che si eleva al di sopra della massa e accoglie il miracolo divino in un preciso momento della

89 Cfr. Erich Meuthen, «Bogengebete». *Sprachreflexion und zyklische Komposition in der Lyrik der »Moderne«*. *Interpretationsansätze zu George, Rilke und Celan* cit., pp. 118-119.

giornata, poiché è lacerata tra cielo e terra, spiritualità e materialità. La poesia *Die Maske* sviluppa ulteriormente l'a priori tematico delle forze ancestrali come forze eterne della vita tedesca con la figura della maschera. Si tratta più precisamente di una creatura capace di percepire l'effimero di una vita rococò, condotta all'insegna della superficialità e del consumismo, che la condurrà inevitabilmente alla decadenza. Gli uomini del Rococò non conoscono il senso della vita, perché pensano a soddisfare unicamente i propri bisogni materiali al fine di esorcizzare il pensiero e la paura della morte. Ma privi di un centro e perennemente in balia di un mondo alla deriva, in cui mancano i saldi legami a un ordine trascendente e metafisico, sono gli *Schmerzbrüder* dei primi del Novecento, quali inetti, abulici, concupiscenti, cristiani, romantici, o, più precisamente, quella categoria di uomini accomunati dal desiderio di lontananza e dall'insoddisfazione nei confronti della vita terrena.

Le forze distruttrici primordiali dell'io, già esplose in *Gewitter*, erompono prorompenti anche in *Die Verrufung* sotto forma di odio smisurato. Ma con *Der Täter*, *Die Verrufung* genera una coppia di liriche che si distacca dal contesto della vita popolare tedesca ed abbraccia la sfera dell'umanità archetipica, che racchiude in sé le forze primitive appartenenti al singolo individuo o ad una cerchia superiore. Di fatto, in *Der Täter*, fa di nuovo la sua comparsa l'io lirico del *Vorspiel*, giacché George utilizza la prima persona singolare per evocare le forme archetipiche di un'umanità che lo circondava già da tempo. È bene però sottolineare che tutto l'intero ciclo del *Teppich des Lebens* è incentrato sulla contrapposizione di due tipologie umane e concepisce dunque ogni singola poesia come una forma archetipica della vita umana in netta antitesi alla seconda poesia di ogni coppia, sicché se *Die Verrufung* descrive la furia demoniaca del carnefice, spinto dall'odio e dalla sete di vendetta che solo la morte del nemico è in grado di placare, *Der Täter* mostra l'antitesi di colui che agisce secondo spirito e coscienza e che riflette la sera precedente all'azione: il primo è mosso da un odio, inteso quale forza caotica che agisce in maniera oscura e che somiglia alla fiamma ardente dei nostri antenati; il secondo agisce secondo una ferrea legge morale che deriva dalle forze ancestrali del *Geist*.

La coppia di liriche *Der Erkorene* e *Der Verworfenene* contrappone, per l'ultima volta, due primordiali tipologie umane: l'eletto è il simbolo della gioventù

autentica e vivace che cresce nel profondo rispetto reciproco, è l'emblema di colui che è consacrato a nuovo membro di una cerchia ristretta di spiriti consimili, che concepiscono il rispetto e il timore reverenziale quali forze primordiali che permettono di plasmare corpo e anima. In questo contesto è vivo il concetto posto a fondamento del ciclo lirico, che vede l'io come strumento di rammemorazione di un luogo di pura autodeterminazione linguistica. Affine a *Der Erkorene* è la precedente lirica *Der Jünger*, che tematizza la devozione dell'adepto quale *servitium amoris* prestato volontariamente dal nuovo membro della cerchia all'unico garante sensibile di un valore spirituale, l'unico che possa schiudergli la segreta essenza delle cose. In antitesi all'eletto e sulla scia delle liriche *Die Fremde*, *Herzensdame*, *Die Maske* e *Schmerzbrüder*, l'abietto è sostanzialmente l'esteta o il cupido, ossia colui che si abbandona a suggestioni estetiche senza badare al profondo senso della vita.

Le ultime tre coppie di liriche generano un'intensificazione dell'a priori tematico, giacché passano dall'ambito degli strati popolari primordiali a quello dell'umanità ancestrale. L'antitesi tipicamente tedesca tra la *Sehnsucht* verso il Sud e l'isolamento dal mondo, presente nella coppia di liriche *Romfahrer – Das Kloster*, si sviluppa nella coppia *Wahrzeichen – Jean Paul* sotto forma di compimento storico dell'essenza apollinea e dionisiaca⁹⁰.

Con *Rom-Fahrer* inizia un gruppo di quattro poesie, in cui si concretizza in modo crescente il processo di rammemorazione di eventi storici, precedentemente avviato con la poesia *Urlandschaft*. In queste liriche George presenta figure di artisti, che assurgono a modelli esemplari di rettitudine e zelo in un'epoca dominata dal caos e dall'insicurezza. Se la *Sehnsucht* per il Sud, quale originaria forza motrice della vita tedesca, ha determinato la condotta di vita di Ottone III di Sassonia e di Corradino di Svevia, la rinuncia ai piaceri terreni, abbracciata per servire Dio con amore, arte e preghiera, ha favorito il distacco dalla realtà del monaco e pittore Angelico di Fiesole nella lirica *Das Kloster*. L'artista

90 Peraltro l'importanza assunta da questo gruppo di liriche è legata al fatto che esso rappresenta una sorta di variazione tematica delle forze storiche del secondo gruppo di liriche del *Vorspiel* e chiude il cerchio delle forze culturali. In questo contesto le forze naturali sono inscindibili da quelle culturali, perché rappresentano il fondamento della cultura, sicché lo sguardo retrospettivo rivolto alla natura si tramuta in una visione proiettiva della cultura. Questa visione si eleva gradualmente al di sopra dei poteri storici e giunge sino alle forze della pura umanità, che nell'artista raggiungono la più alta sfera dell'esistenza umana.

rappresenta dunque l'archetipo dell'umanità che racchiude in sé le caratteristiche popolari e nazionali e le trasferisce intatte nella sua opera. La poesia *Wahrzeichen*, il cui titolo riprende in qualche maniera il tema della divinazione di *Die Fremde* e quello della chiaroveggenza di *Herzensdame*, allude all'arte come balsamo in grado di alleviare il caos derivato dal cambio di paradigma insito nelle epoche storiche, secondo cui a periodi di chiarezza spirituale si alternano periodi di smarrimento e dissoluzione. Se la lirica *Wahrzeichen* è incentrata sulla figura di Holbein, che personifica l'apollineo con la sua chiara e sobria visione delle forme, la lirica *Jean Paul* personifica il dionisiaco col suo ebbro mondo onirico che contrasta il desiderio dei tedeschi di fuggire dalla loro *Heimat*. Peraltro, quest'ultima poesia è venata dal carattere demoniaco proprio di quell'impulso selvaggio che aveva caratterizzato la lirica *Die Verrufung*.

Esaurita la serie di «forme» antitetiche che riproducono le polarità costitutive della vita, il cerchio della «vita bella» che unisce tali forze si chiude e George si prepara alla nascita di un nuovo regno. Nella tensione dialettica tra tesi (antichità greca) e antitesi (cristianità), George cercherà di trovare con Maximin una sintesi nell'ideale dello *schönes Leben* e di sintetizzare gli opposti nella totalità del cerchio magico dell'arte che conduce il popolo a un nuovo germanesimo. Il processo di rammemorazione corrisponde ancora una volta al tentativo di presa di coscienza di un luogo dell'io in rapporto a forme ancestrali concepite come strutturalmente affini. È proprio nel ricordo che l'io si ripete, prende parte al processo vitale e lo rispecchia nella ciclica orbita che disegna. La sezione mediana del *Teppich des Lebens* termina con un gruppo relativamente autonomo di liriche, chiamato *Standbilder*. Tali liriche sono concepite da George come «figure del ricordo», in quanto ribadiscono i pronunciamenti poetici precedenti, condensandosi in simboli astratti; inoltre non sono dedicate a persone o eventi precisi, poiché rappresentano i principi poetici che in tali eventi si sono palesati.

La prima lirica del gruppo, intitolata *Standbilder: Die Beiden Ersten*, racchiude nella sua unità di componimento lirico la dualità degli opposti, sicché le prime due strofe ineriscono al polo dell'esistenza dell'uomo spirituale-costruttivo, mentre le ultime due a quello carnale-distruttivo. Alle due polarità corrisponde la contrapposizione tra due precise visioni del mondo: l'una ellenica della misura, della bellezza e dell'armonia, che corrisponde ad Apollo, l'altra cristiana che fa

capo all'ideale di una vita potenziata governata da un dio trascendente, che in George è rappresentato da Dioniso. Se le prime due strofe sono simboleggiate dal colore blu e dal tempio greco, che insieme trasmettono la gioia dei sensi e il desiderio delle proporzioni naturali, le ultime due strofe sono simboleggiate dal colore bianco e dalla cattedrale gotica, che suscitano un senso di tensione verso l'infinito nell'estasi misericordiosa.

In *Standbilder · Das Dritte* il processo del ricordo compiuto da George testimonia la distanza che separa l'io dalla sua origine paradisiaca. Il preterito dell'esclamazione «Wie dacht ich dich mir schön · verhüllte frau!» indica la mutata consapevolezza del poeta legata all'io, laddove il velo non celerebbe più un luogo di armonia interiore, bensì maschererebbe un abisso di tormenti e lacerazioni. Lo svelamento del velo dell'illusione ad opera del *Geist* risvegliato dall'angelo ha mostrato agli occhi del poeta solo un mondo di sofferenze, giacché vivere nell'illusione significava vivere nella felicità. La poesia è dunque interpretabile in senso negativo come l'espressione del dolore di un'intera epoca nel paradosso della vita, che è in grado di dispiegarsi solo attraverso un processo di autoalienazione. Nell'ultimo verso, infatti, ciò che riluce come un diamante non è altro che il luccichio delle lacrime.

Assieme al terzo *Standbild*, il quarto e il quinto racchiudono i valori vitali della bellezza, della legge e della passione ed automaticamente instaurano una relazione diretta con le liriche della seconda cerchia del *Vorspiel*, nelle quali la visione dell'io corporeo, spirituale e morale collima con queste forze primigenie della vita georgeana. A fronte di tali considerazioni si rileva che gli *Standbilder* ripropongono le variazioni tematiche della prima cerchia di poesie del *Vorspiel* su un piano più elevato, sicché i primi due *Standbilder* ricalcano le forze storiche delineate dal poeta nel secondo gruppo, i successivi tre *Standbilder* rievocano le forze spirituali dell'umanità descritte nel terzo gruppo e infine gli ultimi due *Standbilder* si collocano sullo stesso piano del quarto gruppo, concependo l'arte come massimo potere spirituale.

Per quanto concerne i *Lieder von Traum und Tod*, essi non solo tematizzano il sogno e la morte ma il sogno e la morte definiscono i canti nella loro essenza. Nei *Lieder* la continuità ciclica è garantita dalla variazione di oscillazioni lessicali che

sono alla base di un comune a priori tematico. Liselotte Lang⁹¹ ha asserito a questo proposito che l'a priori tematico di questa sezione ciclica sarebbe la «vita bella», concepita però come le ore di sogno segnate dalla morte dell'anima del poeta, laddove per ore di sogno non vanno intese singole disposizioni d'animo passionali, ma quello stato di ebbrezza di iniziazione artistica nel quale l'io individuale del poeta viene catturato dal potere di un principio formale a lui superiore. I *Lieder* sono suddivisi formalmente in due gruppi, ciascuno dei quali racchiude dodici poesie: il primo gruppo contiene liriche dedicate a una determinata cerchia di amici e conoscenti di George e si lega ad esperienze esteriori, mentre il secondo gruppo riproduce i sentimenti più intimi di un'anima rimasta sola. I singoli gruppi appaiono al lettore come variazioni di uno stesso a priori tematico, sicché nel primo gruppo della prima cerchia (*Die Blaue Stunde – Juli-Schwermut*) il nome dell'amico è profondamente legato a una grande ora esistenziale, mentre nel secondo gruppo della prima cerchia (*Feld vor Rom – Fahrt Ende*) esso rinvia ad un ambiente paesaggistico. Inoltre, se nel primo gruppo della seconda cerchia (*Gartenfrühlinge – Flutungen*) sono descritte singole ore dell'anima georgeana, nel secondo gruppo della seconda cerchia (*Tag-Gesang I – Traum und Tod*) il poeta dà voce a luoghi e ad epoche esistenziali. Essendo legate ad «esperienze vissute» dal poeta, queste liriche possono essere a buon diritto definite poesie d'occasione, precisando però che non si tratta di poesie composte per determinate occasioni, ma di componimenti poetici che prendono a pretesto concrete situazioni. Conformemente alla dinamica del *Vorspiel* e del *Teppich des Lebens*, il processo del ricordo di eventi significativi si esplica in istanti di passaggio, di separazione o di svolta, che divengono a loro volta catalizzatori di quel processo poetologico che Mallarmé ha definito col termine *transposition*, laddove i contorni della realtà esterna sbiadiscono e la poesia si configura come mimesi della realtà del tempo, in cui l'oggetto del passato rimane presente linguisticamente come oggetto ricordato. Attorno ai concetti di «realizzazione» e «fugacità», nei quali Jan Aler⁹² intravede la nozione di «zyklische Mitte», ruotano i canti *Blaue Stunde* e *Traum und Tod*, nei quali si intrecciano le due matasse di temi centrali che fanno capo rispettivamente al ricordo di una situazione concreta e alla dissoluzione della realtà fenomenica in un

91 Cfr. *Der Zyklus bei George und Rilke* cit., p. 36.

92 Cfr. *Kunst der Komposition im «Teppich des Lebens»* cit., pp. 221-222.

puro cosmo linguistico. I *Lieder* non sono un ricordo nostalgico di momenti trascorsi di felicità, ma una completa adesione alla fugacità dell'esistenza nel ricordo di una *Gestalt* linguistica che si avvita su se stessa e che, così facendo, affranca l'io lirico dalla morte. Questo processo si compie a partire dalla formalizzazione linguistica ciclica del ricordo di una «esperienza vissuta», che consente di vivere un'esperienza che trascende la dimensione reale e abbraccia quella del sogno, sicché il confine tra sfera diurna e sfera notturna dell'esistenza è destinato inevitabilmente a sfumare e la poesia si estende a unità universale di vita e morte.

Nei canti *Blaue Stunde* e *Dünenhaus* si contrappongono due temi: alla fugacità degli istanti di felicità fa da contraltare, da un lato, il ricordo della piacevole ora vespertina di socievolezza e armonia interiore che nel primo componimento è enfatizzato dall'uso della rima, dall'altro, la lotta e la ricerca di un nuovo dio rappresentano un controtema che è sottolineato altresì dai singoli versi finali non rimati e dall'enjambement della seconda poesia. Il tono di malinconia e oscurità, latente in entrambe le liriche, emerge con vigore nei tre canti che compongono *Ein Knabe der mir von Herbst und Abend sang*: il primo canto ha per oggetto la *Sehnsucht* verso una nuova terra, il secondo canto tematizza la rassegnazione al nuovo dio annunciato dall'angelo, mentre nel terzo canto il dileguarsi dell'estate dell'anima è già insito nel senso di fugacità trasmesso dal canto *Blaue Stunde*.

Il secondo gruppo di *Lieder* è composto da canti malinconici che ritraggono paesaggi e spazi, poiché in tutte le liriche il dolore, la mestizia e la fuga dell'anima nel regno del sogno generano un a priori tematico. L'unità è comunque riconoscibile in una struttura tripartita e sintetizzabile con le lettere A-B-C: il costrutto tematico e melodico A, proprio delle liriche *Feld vor Rom* e *Südliche Bucht*, sfocia nell'inasprimento dello stato d'animo che tende al regno del lutto e del sogno; nel costrutto B, corrispondente alle liriche *Winterwende* e *Den Brüdern*, la visione del passato diviene schiarimento dell'oscuro presente nonché apertura al nuovo. Questa linea melodica ascendente contrasta con quella discendente del costrutto A. Nelle ultime due liriche di questo gruppo George si rifà al costrutto A, mutuando alcuni fattori contenutistici e potenziando gli elementi melodici, sicché il tono di oscurità e di malinconia risuona maggiormente. L'incedere attraverso spazi e tempi termina con una fuga nella

notte oscura, in cui tutte le tensioni si placano. Al termine della prima cerchia l'a priori tematico risuona in un crescendo come accento di chiusura della cerchia.

All'inizio della seconda cerchia riappare la vita che erompe in tutta la sua pienezza e giovialità fino a spegnersi definitivamente in *Traum und Tod*. Ogni poesia del primo gruppo (*Gartenfrühlige – Flutungen*) presenta un nuovo approccio tematico, secondo cui la singola poesia si fonde con quella antecedente e, con la sua oscillazione, rimanda alla poesia successiva. *Morgenschauer* sostituisce la fioritura della lirica *Gartenfrühlige* con la contemplazione mattutina delle anime di due amanti e termina con un brivido doloroso. Questo stesso tono risuona sempre più forte in *Das Pochen*, in cui la separazione degli amanti getta il poeta nella malinconia e nel dolore. *Lachende Herzen* sembra riprendere ancora una volta i toni di *Gartenfrühlige*, nella misura in cui i due punti presenti in ogni strofa hanno l'effetto di bandire il dolore dell'abbandono e della solitudine. Nella breve apodosi «Wie seid ihr ferne von meinem pochenden Herzen!» risuona il battito del cuore abbandonato della lirica precedente, sebbene l'oscillazione dell'anima dell'io lirico sia protesa a un desiderio di vita.

Negli ultimi *Lieder* l'a priori tematico è palpabile infine nell'alternanza di pienezza e vacuità (*Flutungen*), di luce e oscurità o di nascita e morte (*Tag- e Nacht-Gesang*). In attesa dello *schönes Leben* il poeta guarda retrospettivamente al passato e più precisamente in *Tag-Gesang I* all'incoscienza dell'infanzia e della giovinezza, in *Tag-Gesang II* alla presa di coscienza del dolore, in *Tag-Gesang III* alla consapevolezza dell'ineluttabilità del divenire e perire. In *Nacht-Gesang I* il tono primordiale inerisce appunto alla notte, intesa come stanchezza e tramonto dell'anima georgeana. Lo sguardo retrospettivo dell'io lirico in *Nacht-Gesang II* non riguarda la propria anima, come nei *Tag-Gesänge*, bensì la cerchia di amici e la sua atmosfera. In ogni modo si può affermare che i canti notturni rispecchiano essenzialmente lo stato d'animo georgeano dei *Lieder*, mentre i canti diurni richiamano il decorso ciclico del *Vorspiel*. Di contro *Traum und Tod* rappresenta i *Lieder* in profondità, nonché le epoche della vita georgeana.

Per quanto attiene all'arte compositiva del *Teppich des Lebens*, l'unità dell'a priori tematico è custodita non soltanto all'interno delle sue singole sezioni ma in tutta l'opera poetica. Per semplicità, l'a priori tematico può essere riassunto nel

concetto di «vita bella», quale vita ordinata spiritualmente che, in quanto centro vitale del poeta, è costantemente minacciata dall'esterno e per questo va sempre foraggiata spiritualmente. In tutti e tre i cicli si rileva dunque un medesimo a priori tematico, che coincide con l'anima dell'io lirico. Ciononostante è bene sottolineare che se nel *Vorspiel* il garante di questo a priori tematico è l'io spirituale, nel *Teppich des Lebens* è l'io che osserva, mentre nei *Lieder* è l'io morale della *Gestalt* georgeana⁹³. A questa distinzione si associa poi quella inerente al decorso ciclico, che nel *Vorspiel* si dispiega nell'indottrinamento inteso quale cammino verso la vetta illuminata dallo spirito, nel *Teppich in Gestalten* e immagini e nei *Lieder von Traum und Tod* in vere e proprie oscillazioni dell'anima. Scandita dalle tre stazioni escatologiche del *Vorspiel*, del *Teppich des Lebens* e dei *Lieder von Traum und Tod*, questa fenomenologia dello spirito georgeano trova effettivo compimento solo in *Der Stern des Bundes*, lì dove George estende la «legge dell'angelo» a «legge del popolo» con l'annunciazione del dio Maximin e l'edificazione di una «Germania segreta», concepita come un nuovo regno spirituale abitato da uomini rigenerati all'insegna della nuova legge.

93 Cfr. Gerhard Zierau, *Zum Triumfe des großen Lebens...Stefan George: Der Teppich des Lebens und die Lieder von Traum und Tod mit einem Vorspiel. Eine Deutung*, Inaugural-Dissertation, Leipzig 1939, pp. 57-58. A questo proposito Erwin Mischke distingue invece tra una sfera volitiva, una sfera intellettuale ed una sfera emotiva. Esse corrisponderebbero rispettivamente ai tre generi letterari del dramma, dell'epica e della lirica, dalla cui unione deriverebbe un *Gesamtkunstwerk*. Cfr. *Stefan George: Der Teppich des Lebens und die Lieder von Traum und Tod mit einem Vorspiel. Eine Interpretation*, Inaugural-Dissertation, Königsberg 1935, pp. 9-10. Infine sul concetto di tripartizione (*Dreigliedrigkeit*) dell'opera georgeana si cfr. Gabriel Simons, *Die zyklische Kunst im Jugendwerk Stefan Georges. Ihre Voraussetzungen in der Zeit und ihre allgemeinen ästhetischen Bedingungen*, Diss. Köln 1965, pp. 180-181.

1.5 Note sulle intersezioni tra Friedrich Hölderlin e il «George-Kreis»

Il rapporto tra Friedrich Hölderlin e Stefan George è di triplice natura⁹⁴: è innanzitutto un argomento di storia letteraria fattuale, se si considera il contributo di George e dei suoi sodali, volto alla riscoperta dell'opera tarda di Hölderlin; è un problema di fonti e di influenze nel processo ermeneutico della poesia georgeana; è infine un dibattito sulle analogie tematiche rintracciabili tra i due poeti tedeschi, che mantengono però inalterata la propria singolarità sul piano stilistico e linguistico: se il dettato poetico di George è decisamente più criptico, decorativo e ancorato al suo tempio monumentale impreziosito da *Leitmotive* stereotipati, la poesia di Hölderlin ha una musicalità più inafferrabile, sofisticata e sinuosa, che si sottrae alla statica descrizione. La critica ha indagato finora i fattori sociali, psichici ed estetici che hanno favorito l'interesse di George per la lirica di Hölderlin, laddove il poeta del Neckar incarna l'«anima bella» che George avrebbe cercato invano tra i suoi contemporanei. Le consonanze tra i due poeti concernono in particolare il loro vissuto, l'approccio religioso all'arte, la nostalgia per il Sud europeo simboleggiante la patria dell'arte, del senso artistico, del bello poetico e della gioia di vivere, l'interesse per l'antichità e la mitologia greca, nonché l'eredità pindarica degli inni e di tutta la poesia elogiativa. La carriera, il matrimonio, la famiglia, la fissa dimora, lo stile di vita borghese, come anche le istituzioni, non sono mai state per George una priorità. La poesia georgeana esprime a chiare lettere il disprezzo verso il cittadino moderno, in cui egli intravede il filisteo incallito che allontana la poesia e l'arte dall'arida quotidianità. Oltre al cinismo sociale, George condivide con Hölderlin la serietà ascetica che non scende mai a compromessi e con cui dedica, in tempi ostili, la sua vita all'arte. Entrambi personificano il poeta che si sacrifica per coltivare le sue passioni e perseguire la propria vocazione artistica. Come lo Zarathustra di

94 Henning Bothe, «*Ein Zeichen sind wir, deutungslos*». *Die Rezeption Hölderlins von ihren Anfängen bis zu Stefan George*, Metzler, Studienausgabe Stuttgart 1992, pp. 96-219; Christoph Jamme, «*L'araldo del nuovo Dio*». *La rimitizzazione di Hölderlin nel circolo di George e le sue conseguenze heideggeriane*, in «*Lebenswelt*» 3 (2013), pp. 29-46; Paul de Man, *Stefan George and Friedrich Hölderlin (1954)*, in *The Post-Romantic Predicament*, Martin Mc Quillan, Edinburgh University Press 201, pp. 196-214; Hans-Georg Gadamer, *Hölderlin und George*, in «*Hölderlin-Jahrbuch*» (1967/68), pp. 75-91; Momme Mommsen, *Lebendige Überlieferung: George – Hölderlin – Goethe*, Peter Lang, Bern 1999, pp. 107-134; Bernhard Böschstein, *Stefan George und Hölderlin. Überprüfung einer Konstellation*, in «*Castrum Peregrini*» CCLXVI-CCLXVII (2005), pp. 68-82; Wilhelm Adt, *Das Verhältnis Stefan Georges und seines Kreises zu Hölderlin*, Inauguraldissertation zur Erlangung der Doktorwürde, Universität Frankfurt 1934.

Nietzsche, l'Empedocle di Hölderlin rifugge dalla realtà storica per impossessarsi di quella visione sacra e nitida che gli permette di ricongiungersi a Dio. Hölderlin e George sono a tutti gli effetti i due poeti della *Wende*, perché con la loro grandezza poetica hanno esorcizzato i fantasmi della *Zivilisation* ed esaltato la *Kultur*, profetizzando il ritorno del divino in un mondo sradicato spiritualmente. Il loro senso di elezione è legittimato dal riconoscimento di una missione religiosa, basata sul conseguimento di un'unità spirituale che può concretizzarsi solo a condizione che gli spiriti magni si isolino dalla massa incolta e costituiscano una cerchia elitaria in cui coltivare i sacri valori poetici senza dover trascurare il legame con le origini e la natura, che da sempre è stato appannaggio della *Bildung*. Tuttavia, è bene precisare che le somiglianze tra i due poeti sono sempre circoscritte da un divario temporale di un secolo, nel quale si registrano profondi cambiamenti culturali, come quelli apportati dal Romanticismo che ha determinato il distacco dall'ideale classico di antichità come pure l'inno al popolo e al Medioevo germanico, nonché la lotta intrapresa a favore del Cristianesimo. Pertanto, con la devozione all'arte e alla cultura greca, il nuovo regno poetico inneggiato da Hölderlin e George si prefigge di combattere la *Zivilisation*, la barbarie e l'assenza di spiritualità. Così come avrebbe fatto Walter Benjamin nel 1935 col saggio *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, George preconizza la decadenza dell'aura e la caduta del primato dell'arte, collocando opportunamente il fondamento dell'arte auratica nella pratica del rituale, sicché, incardinato in una dimensione esoterica, il culto di Maximin mira a celebrare il potere della poesia sulla terra.

George condivide con Hölderlin un profondo senso di solitudine che lo induce ad incentrare la comunicazione sulle categorie di *Majestät* e *Gefolgschaft*, di *Herrschaft* e *Dienst*: il maestro, infatti, può solo «venerare» e «sottomettere», essendo lacerato da un profondo dissidio interiore che lo porta ad amare solo se stesso. Peraltro, l'esercizio della sua sovranità compiuto all'interno della ristretta cerchia di sodali pone un freno ai suoi istinti sensuali manifestati a più riprese per Hofmannsthal, Gundolf e Kommerell. Nel mondo artificioso e sintetico di *Algabal* il protagonista interagisce solo con se stesso, il suo interlocutore è situato nello specchio, che solitamente nelle poesie georgeane è metafora di narcisismo:

Dann schloss ich hinter aller schar die riegel,
Ich ruhte ohne wunsch und mild und licht
Und beinah einer schwester angesucht
Erwiderte dem schauenden ein spiegel (GW 1; 54)

Se nelle liriche giovanili la solitudine narcissica, simboleggiata dal fiore nero, è appannaggio della felicità, nello *Jahr der Seele* l'atto di «specchiarsi» nella sua compagna Ida Coblenz scatena in lui un profondo sgomento:

Als ich von langer spiegelung betroffen
Mich neigte auf die lippen die erblichen (GW 1; 147)

Peraltro, consapevole del tradimento di costei, che a lui ha preferito Richard Dehmel, George, nello *Jahr der Seele*, utilizza l'anonimo *Du* che implicitamente si riferisce alla donna amata. Complementare alla svalutazione della figura femminile è in George la stilizzazione della figura maschile che, conformemente al suo destino, è condannata a vivere in completa solitudine, attorniata esclusivamente da sofisticati orpelli e preziosi, perché per via della delusione amorosa i suoi rapporti eterosessuali sono contraddistinti da tristezza e mancato appagamento. Analogamente a George, il protagonista del romanzo *Hyperion* di Friedrich Hölderlin è costretto ad abbandonare Diotima per assecondare la volontà di Alabanda, che personifica il pathos dell'azione politica libertaria. Nelle raccolte successive il profondo senso di solitudine provato da George non è più voluto, inseguito, ma diviene tormento e sofferenza cui solo la venerazione dei sodali può porre rimedio. Nei *Traurigen Tänzchen* che chiudono il ciclo dello *Jahr der Seele* George afferma:

Beklemmendes gefühl der schwere
Auf müd gewordner peim,
Dann dieses dunpfe weh der leere,
O dies: mit mir allein!" (GW 1; 160)

e nel *Siebenter Ring*:

Wenn hoch im saale sich die paare drehn
Im bunten schmuck mit blumen um die schläfen:
Folg ich den ärmsten wandlern in den häfen...
So sehr ist qual allein zu gehn (GW 2; 93).

Inoltre, l'incapacità di comunicare spontaneamente col prossimo lo induce a cercare dialogo coi defunti e, in particolare, con personalità d'eccezione del

passato che per lui fungono da modelli estetici, quali Dante, Petrarca, Tasso, i classici e i romantici tedeschi, Heine, Goethe, Jean Paul e Hölderlin. Il fine ultimo della critica culturale georgeana consiste, più precisamente, nella scelta di modelli esemplari di indiscussa levatura cui rifarsi per contrastare le tendenze imperialistiche, classicistiche, positivistiche e naturalistiche in voga in quel periodo. Inoltre, non è un caso che George manifesti anche una spiccata predilezione per Heine, poiché quest'ultimo assolve la duplice funzione di interrompere l'epoca del «grande stile» goethiano ed introdurre la nuova era del cosiddetto *Literatentum*, che delinea l'immagine di una Germania bisognosa di ricevere una spinta propulsiva dall'esterno per potersi rigenerare culturalmente. In questo contesto lo studio della poesia di Hölderlin gli permette di semantizzare la sua solitudine, mettendola in relazione alla sua grandezza poetica. Nello specifico, due sono i cambiamenti occorsi nelle liriche georgeane a partire dal 1895 e scaturiti da un'attenta lettura delle poesie hölderliniane: la nuova concezione dell'arte e l'uso di temi e motivi atti a modificare la visione del mondo e della società. Ad un'arte autoreferenziale, fine a se stessa ed avulsa dalla natura, che coincide con la dimensione dell'organico e del vivente, George sostituisce un'«arte impegnata» che plasma sia la dimensione esistenziale dell'artista sia tutta la realtà esterna attraverso un'opera di indottrinamento e culturizzazione esercitata, dappprincipio, su una cerchia elitaria di adepti:

Eine kleine schar zieht stille bahnen
Stolz entfernt vom wirkenden getriebe
Und als losung steht auf ihren fahnen:
Hellas ewig unsre liebe (GW 1; 178)

Il distacco georgeano dalla concezione estetica dell'*art pour l'art* già si evince dai versi della lirica *Juli Schwermut* che George indirizza allo scrittore simbolista Ernest Dowson:

Blumen des sommers duftet ihr noch so reich:
Ackerwinde im herben saatgeruch
Du ziehst mich am dorrenden geländer
Mir ward der stolzen gärten sesam fremd.

[...]

Nichts was mir je war raubt die vergangenheit.

Schmachtend wie damals lieg ich in schmachtender flur
Aus mattem munde murmelt es: wie bin ich
Der blumen müd, der schönen blumen müd! (GW 1; 213)

Il manifesto della nuova estetica georgeana è invece rappresentato dalla poesia *Den Brüdern*, dedicata a Leopold von Andrian e indirizzata indirettamente a Hugo von Hofmannsthal. In essa la nuova arte non è più presentata come autoreferenziale ma assertiva della vita e si incardina a tutti gli effetti nel consesso umano in virtù del concetto programmatico di *schönes Leben*: in nome della «vita bella» non solo l'universo del poeta ma tutta l'umanità deve essere plasmata secondo i dettami della bellezza e dell'arte, sicché l'ideale estetico non è altro che la vita divenuta ornamento, o meglio *Teppich des Lebens*. Col *topos* della «vita bella» George metaforizza il suo nuovo programma estetico che, come ha giustamente sottolineato Claude David, echeggia l'idea weimariana di «anima bella». In altre parole la poesia del *Teppich* si distanzia dal concetto di «arte per l'arte», poiché attiva un processo di mitologizzazione estetica che finisce per configurarsi a tutti gli effetti come un'esperienza epifanica simboleggiata dall'apparizione dell'angelo nel *Vorspiel* che, in qualità di Salvatore, domina la scena lasciando in secondo piano la dimensione ornamentale tipicamente *Jugendstil*, che rappresenta un suo mero attributo:

In meinem leben rannen schlimme tage
Und manche töne hallten rauh und schrill.
Nun hält ein guter geist die waage
Nun tu ich alles was der engel will. (GW 1; 175)

Ciononostante è bene sottolineare che la poesia, pur avendo esteso la sua sfera di influenza alla società, non è in grado di sanare la profonda frattura esistente tra arte e vita. Per questo lo *schönes Leben* è destinato a manifestarsi esclusivamente in momenti epifanici di effimera felicità, che possono essere ad esempio gli sfrenati festeggiamenti che trascendono la quotidianità (*Lachende Herzen*), gli istanti in cui la massa diviene oggetto di osservazione artistica (*Der Teppich*) o è colta dal prodigio per devozione religiosa, sicché tutti i membri del cenacolo georgeano sono investiti del compito di difendere la causa del maestro dinanzi al popolo. Claude David ha equiparato il concetto di «vita bella» georgeano a quello di «anima bella» imperante in tutto il Classicismo di Weimar, pur essendo

consapevole che lo *schönes Leben* è senza dubbio di retaggio hölderliniano, giacché è proprio Diotima ad essere definita *schönes Leben*. Peraltro, con l'attributo *schön*, Hölderlin intende lo stato di armonia della natura divina e primordiale, di cui gli uomini sono venuti a conoscenza durante la loro infanzia e per questo sono definiti *schöngeboren* in un'epoca di alienazione dalla natura, di oscurità e di allontanamento dal divino, in cui questo stato di armonia primordiale è sopravvissuto nelle anime degli artisti sia come metafora della memoria del passato sia come anticipazione di una forma di vita sociale futura. Alla luce di tali riflessioni, la «vita bella» non è solo una categoria prettamente storico-filosofica ma anche estetica, in quanto si riferisce alla presenza del divino nella storia e nella poesia e allo stato epifanico dell'amore di matrice platonica, in cui attraverso la bellezza il mortale partecipa dell'immortale. Infine, essendo un concetto antitetico alla società empirica, lo *schönes Leben* permette di obiettare contro la sottomissione di tutte le forme di comunicazione alla norma della *ratio*. Ciò che distingue però George da Hölderlin è che il primo formula una pungente critica sociale nel segno della «vita bella» con l'apparizione dell'angelo, il cui linguaggio iconico suscita l'impressione che il poeta e la sua arte siano al servizio di un nume, mentre gli dei hölderliniani rappresentano istanze concrete e non sono frutto dell'immaginazione poetica. La nuova mitologia non può che essere allora una mitologia della ragione al servizio delle idee. La poesia mitologica di Hölderlin, il cui manifesto è racchiuso in *Das älteste Systemprogramm des deutschen Idealismus* e nei *Philosophische Briefe* mira all'unione di mito e logos, essendo punto di incontro di sensibilità, fantasia e intelletto. Secondo questa concezione, che affonda le sue radici nella tradizione illuministica, il mito di Hölderlin non può essere definito *naiv* bensì *sentimentalisch* nel senso attribuito da Schiller, ovvero come un momento dialettico di discernimento e di riacquisizione dello stato di innocenza perduta, mediato dalla consapevolezza del «male di vivere» e dallo sforzo di civilizzazione compiuto per raggiungerlo. Per converso, la mitologia georgeana si lega alla tradizione filosofica di Schlegel e Nietzsche, che concepiscono il mito come atto di resistenza nei confronti della riflessione analitica, che deve essere opportunamente rinnovato per via del suo potenziale sovversivo e della sua forza alogicamente aggregante. Ciononostante George e Hölderlin sono accomunati dal carattere performativo del mito, che avvia un programma di riaturizzazione estetica, secondo cui l'arte, essendo

antitetica alla società, può aprirsi ad essa solo come regno dell'alterità, contrassegnando attraverso il mito una via di salvezza e di redenzione. Ragion per cui il poeta può incontrare l'angelo, simbolo di ispirazione poetica, solo al di là della massa. In nome di questo principio, l'arte può essere condivisa solo all'interno di un ristretto cenacolo di eletti che, accomunati da un medesimo gusto estetico, hanno il privilegio di beneficiare degli insegnamenti del Maestro. La ricerca ha individuato altresì diverse somiglianze tra l'esperienza georgeana di Maximin e l'esperienza hölderliniana di Diotima: se in *Hyperion* il divino si incarna di volta in volta nelle personalità di Adamas, Alabanda e Diotima, in George si concretizza esclusivamente in Maximin, in quanto la religione di Maximin è monoteistica e monarchica, mentre la confessione religiosa di Hölderlin è panteistica e repubblicana. Ad ogni buon conto, per entrambi i poeti si è trattato di un'esperienza greca salvifica, che ha prodotto un'umanità ideale, connubio di incarnazione del divino e divinizzazione del corpo. Peraltro l'esperienza di Diotima, che si allontana dalla cerchia dei mortali, ha funto da modello per la stesura del *Siebenter Ring* e per il processo georgeano di divinizzazione dell'uomo. In una sfera divina Diotima diviene l'ideale regolativo del processo formativo ed educativo, senza però creare un culto personale che la oggettivi ad idolo; di contro, Maximin si sottrae al presente dissacrato per divenire invece puro oggetto di culto. Infine, se è vero che i due poeti sono accomunati dall'idea di un mondo santificato e divinizzato, per George divino è solo colui che è investito del ruolo di sovrano spirituale, sicché gli uomini sono eletti, purché vi sia un dio sceso in terra; di contro, Hölderlin assegna alla natura un carattere originariamente divino e non ottempera al principio di sovranità.

I legami tra i due poeti si delineano più marcatamente con la pubblicazione della prima completa edizione della storia della critica di Hölderlin ad opera di Norbert von Hellingrath, che si dedica con zelo allo studio delle traduzioni hölderliniane di Pindaro. A suffragare questa tesi, nella sua storia della critica di Hölderlin, Alessandro Pellegrini⁹⁵ asserisce che il giudizio estetico emesso da Friedrich Gundolf e da Norbert von Hellingrath sulla lirica del poeta del Neckar, affonda le sue radici nella poesia del più grande poeta simbolista tedesco Stefan George, il

95 Hölderlin. *Storia della critica*, Sansoni, Firenze 1956, pp. 55-73.

quale a sua volta ha risentito fortemente della trasformazione del linguaggio attuata dai simbolisti francesi e, soprattutto, da Baudelaire. Di fatto, in seno al cenacolo georgeano la riscoperta di Hölderlin è consistita essenzialmente nella sua sacralizzazione ad araldo del nuovo Dio (George), a profeta (George, Gundolf), a colui che è capace di instaurare un rapporto esclusivo con gli dei (Hellingrath), a fratello dei greci (Gundolf, Hellingrath) e poeta dei tedeschi (George, il giovane Kommerell) o ancora nell'esaltazione dell'opera tarda di Hölderlin (Hellingrath) e nella predilezione di Dioniso ed Orfeo ad Apollo (George, Gundolf). Peraltro, in nome dell'unità tra essere umano e divino, Hölderlin sarebbe in grado di sottoporre a giudizio il suo tempo (Gundolf), mentre dal punto di vista metodologico la scuola di George avrebbe elaborato un nuovo approccio allo studio di Hölderlin, svalutando ogni filologia positivista e rifiutando qualsiasi forma di biografismo e psicologismo (George, Gundolf). È pur vero, d'altronde, come risulta dalle testimonianze di Salin, Boehringer e dalla lirica *Norbert* racchiusa in *Das Neue Reich*, che Hellingrath giammai è appartenuto a tutti gli effetti al cenacolo georgeano, sicché la sua produzione letteraria non può essere inclusa fra i contributi prodotti all'interno del *George-Kreis*, tra cui si annoverano quello di Gundolf su *Der Archipelagus*, l'intervento di Wolters intitolato *Hölderlin und das Vaterland* e il commento di Robert Boehringer a due liriche di Hölderlin pubblicate nel 1914 nei *Blätter für die Kunst*. Nello specifico, si tratta di opere che, pur non essendo utili ai fini di un'interpretazione critica dell'opera poetica di Hölderlin, illustrano il significato dei valori trasmessi all'interno del *Kreis*. D'altronde, il vivo interesse della scuola di George per la lirica di Hölderlin è essenzialmente legato alla sua grandezza poetica, che verte sul suo essere preannunciatore di nuove forme di altissima poesia innica. Come avrebbero fatto di lì a poco i simbolisti francesi, Hölderlin si impegna a ricercare una legge propria della poesia, che sia libera dalle connessioni logiche del pensiero raziocinante e, così facendo, diviene punto di incontro della tradizione antica con l'esperienza poetica moderna. Nel dibattito sulle intersezioni esistenti tra Friedrich Hölderlin e Stefan George è bene considerare dunque non solo il rapporto, comune ad entrambi, di inscindibilità della vita dall'opera ma anche: la consapevolezza di dover portare a termine una missione di redenzione dell'umanità, il cui tramite è la poesia; l'enfasi posta dal problema critico sullo studio dei valori poetici, fatta eccezione delle contingenze della vita e del

processo morboso della follia; la consapevolezza del divario esistente tra il poeta e il proprio popolo, in virtù del quale il poeta gli assegna il compito di far rinascere in Germania l'antica grandezza ellenica; l'interpretazione del linguaggio, di matrice herderiana, quale essenza e rivelazione dello spirito; la venerazione per le divinità antiche; il comune concetto di *geheimes Deutschland*, citato da Hellingrath nel discorso intitolato *Hölderlin und die Deutschen* e da George nell'omonima lirica del volume di poesie *Das Neue Reich*.

La ripresa di interesse per l'opera poetica di Friedrich Hölderlin si attesta ufficialmente nel 1900 con la pubblicazione, ad opera di Stefan George e Karl Wolfskehl, dell'antologia intitolata *Die deutsche Dichtung*, nella quale gli inni tardi di Hölderlin affiancano le liriche di Klopstock, Schiller, Novalis, Brentano, Eichendorff, Platen, Heine, Lenau, Hebbel, Mörike e C.F. Meyer nel volume *Das Jahrhundert Goethes*. Dieci anni più tardi appare la nuova edizione di questa antologia e solo una poesia di Hölderlin viene ulteriormente accolta: l'inno *Wie wenn am Feiertage*, scoperto da Hellingrath, il cui ritrovamento è presentato da George come l'inno del secolo. I curatori di questa raccolta scorgono in Goethe «den grossen Dichter» e un valido modello per gli intellettuali a lui coevi, essendo da sempre una figura centrale della letteratura classico-romantica. Di contro Schiller viene programmaticamente esecrato e respinto dagli editori, essendo questi ultimi i rappresentanti di una poetica antisentimentale. L'intento poetico della *Deutsche Dichtung* è dunque triplice: da una prospettiva pedagogico-letteraria mira ad educare esteticamente i suoi destinatari invitandoli a riflettere sui modelli letterari da seguire e da prendere a modello; in seconda istanza, da una prospettiva politico-letteraria, attesta quanto a quei tempi la poetica georgeana sia stata radicata nella storia della letteratura tedesca; infine, da una prospettiva storico-letteraria, intende sottolineare la rilevanza culturale assunta allora da Goethe. In questa antologia, il primo giudizio emesso da George su Hölderlin tende ad accomunarlo a tutti quei poeti che hanno risentito fortemente dell'influenza letteraria di Goethe. L'antologia menziona inoltre i testi poetici hölderliniani che hanno maggiormente ispirato George ai tempi della stesura dello *Jahr der Seele*, del *Teppich des Lebens* e del *Siebenter Ring*. Le venti liriche hölderliniane citate dai curatori collocano pertanto il poeta del Neckar in una posizione mediana all'interno del volume. Nel 1910 viene pubblicata, dopo una

lunga pausa, la nona serie dei *Blätter für die Kunst* con la stampa di sette odi pindariche, motivata dal ritrovamento di Hellingrath delle traduzioni hölderliniane di Pindaro. Nel 1911 appare l'interpretazione di *Der Archipelagus* ad opera di Friedrich Gundolf, che esce in seconda edizione nel 1916. Nella decima serie dei *Blätter für die Kunst* del 1914 Stefan George pubblica la trilogia di liriche *Hyperion*, per la quale si è ispirato all'omonimo romanzo di Hölderlin e ad alcune sue liriche. Da questa trilogia si evince il diverso approccio adottato dai due poeti nella rievocazione del mondo greco; diversità che è accentuata dal discorso che George dedica a Hölderlin, edito nella XI-XII serie dei *Blätter für die Kunst* alla fine del 1919 e inserito nel volume *Tage und Taten* nel 1922, in cui il poeta di Bingen tenta di fare di Hölderlin un suo precursore e intende la sua esperienza religiosa come profezia di un nuovo dio. Inoltre, all'encomio del suo discorso sono anteposte otto citazioni riprese dagli inni di Hölderlin, per la prima volta interpretate da Bernhard Boeschstein. Tali citazioni provengono da *Deutschland*, dall'inno *Wie wenn am Feiertage* e dall'abbozzo di *Friedensfeier*. Il tutto si chiude coi versi dell'inno *An die Madonna* sul pericolo della profanazione del miracolo che, secondo George, si realizza quando nel suo popolo, immerso nell'oscurità, si fa luce il grande poeta veggente. Le citazioni sono state ordinate in modo antitetico secondo la legge dell'alternanza dei toni e ruotano tutte attorno all'epifania, all'origine del linguaggio, al presente sdivinizzato, alla comunicazione tra eroi e poeti, alla speranza in un Dio a venire e all'inesprimibilità dell'esperienza di Dio. Nello stesso anno, George pubblica nei *Blätter für die Kunst* la poesia *Norbert* per omaggiare il suo discepolo Hellingrath, che il 14 dicembre 1916 cade in una postazione presso Verdun davanti a Douaumont. Nello stesso torno di tempo sono pubblicate anche *Der Stern des Bundes* di George ed una pre-edizione limitata del quarto volume dell'edizione di Hölderlin ad opera di Hellingrath, che appare per il grande pubblico solo nel 1916. Di lì a poco ha inizio la Prima guerra mondiale.

Dagli inni tardi hölderliniani George estrapola tutti i passi in cui il poeta del Neckar annuncia l'arrivo di un nuovo Salvatore in tempi bui, così come Maximin incarna il nuovo Dio che saluta il poeta-vate ed annuncia la palingenesi della storia. Le tre poesie che vanno sotto il nome di *Hyperion*, insieme a *Goethes letzte Nacht in Italien* e a *Die Kinder des Meeres*, rappresentano il gruppo di inni col

quale George si richiama a Hölderlin e pertanto possono fungere da ottimo punto di partenza per un'analisi più approfondita del rapporto esistente tra i due poeti (si pensi, ad esempio, agli studi metrici degli inni hölderliniani condotti da Lachmann o alle riflessioni sul concetto georgeano di *Gestalt*). All'interno del succitato gruppo di liriche, l'inno centrale riveste un'importanza particolare in quanto, meglio degli altri, illustra la concezione poetica georgeana: se la prima parte descrive la penosa condizione di isolamento del poeta o, in altri termini, il contrasto tra arte e vita che si esplica nella separazione tra l'idealità del poeta e la realtà che lo circonda, la seconda parte evoca i fasti della Grecia antica, mentre la terza ed ultima parte testimonia la rinascita dell'umanità per mezzo di una ritrovata fede che, in virtù dell'atto d'amore rappresentato dall'avvento del nuovo Dio, è sintesi conciliatrice dei fasti del passato e di un presente corrotto. Non a caso George parla di «Qual der Zweiheit», ossia di quel tormento della duplicità che deriva dal suo sentirsi esule in mezzo alla gente, che solo l'avvento di Maximin riesce ad alleviare. In verità, questo senso di alienazione è un tratto distintivo di tutta la poetica georgeana, perché si origina da quella concezione del mondo utilitaristica e materialistica, tipica dell'epoca guglielmina, nonché dal vacuo sentimentalismo che finisce per sfociare in un atto di ribellione contro la meschinità sociale, come ad esempio l'estetismo dei preraffaelliti e dei parnassiani francesi. È bene evidenziare però che, se per Hölderlin la dualità tra io e non io è connaturata alla sua poesia, George fa fronte a tale disagio costruendo sovrastrutture ideologiche che gli consentono di difendersi dall'irruzione di forze incontrollabili provenienti dalla realtà fenomenica: una di queste forze è il concetto di storia. A partire da *Algabal*, George elabora una serie di *tableaux* storici che rappresentano tipizzazioni del suo approccio alla realtà storica. Come tutte le costruzioni ideologiche del mondo georgeano, anche la storia acquisisce una sua ricorsività non appena si cristallizza nella figura di Maximin. Fino alla prima metà della raccolta *Der Siebente Ring* il messaggio poetico di George mira a rassicurare il suo destinatario circa la natura transeunte del presente sterile ed ostile. E lo fa elaborando una teoria ciclica alla maniera di Nietzsche e Yeats che annulla l'indeterminatezza del futuro, riducendo la storia ad una ripetizione di fenomeni eternamente identici. La polarità tra soggetto e oggetto è dunque risolta espandendo la categoria del tempo in un'unica dimensione eterna, nella quale si compie la rivelazione di Maximin, emblema dell'eterno presente e del trionfo del

Kairos. La sofferenza risultante dalla nascita e dal crollo delle nazioni deve essere superata con la stabilità dell'eterna armonia, di cui la Grecia rappresenta il simbolo. Nella seconda parte della poesia *Hyperion* Sofocle, Pericle, Platone, Aristotele e Alessandro appaiono come una successione di figure cristallizzate nel loro compiuto destino storico, mentre il loro mondo permane dissolto nell'idea nietzscheana di una cristianità peccatrice, condannata perennemente ad errare. Il timore e l'ansia dinanzi all'ignoto, che contraddistinguono le ere di transizione, cedono il posto al desiderio del nuovo che deve essere necessariamente inserito all'interno di una cornice che permetta di rievocare il passato non come una ferita che non si ricuce ma in una dimensione consapevole e totalizzante che accolga in sé il futuro. Questa costruzione ideologica, non esistendo nella realtà oggettiva, può essere creata da un atto poetico che procede dal presente al passato e attraverso il quale riviviamo i tempi trascorsi. Hölderlin non ritiene però che la Grecia sia l'emblema dello *schönes Leben* georgiano ma la reputa l'esempio più chiaro di grandezza decaduta della civilizzazione occidentale. Come in *Der Archipelagus*, la Grecia è per Hölderlin un movimento ascendente e discendente che si dissolve nell'oscurità. I Greci sono depositari di tutti quei valori che scarseggiano nella realtà storica: bellezza, eros, poesia, consacrazione, armonia di spirito e corpo, logos ed eros, natura e cultura. La grecità holderliniana equivale a ciò che Schiller in *Erhabenen* ha definito *menschliche Totalität* o al *Gesamtmenschliche* di Gundolf. È soprattutto nel fanciullo che Hölderlin intravede l'«anima bella», il semidio che racchiude in sé le migliori qualità divine, per via della sua spontaneità e genuinità non ancora intaccate dalla civiltà. Lo stesso George in *Die Kindheit des Helden*, racchiusa in *Der Siebente Ring*, descrive il fanciullo come una creatura predisposta ad adempiere in futuro a una missione poetica di palingenesi dell'umanità. Concependo la Grecia come un tutto organico e compiuto, in un tono elegiaco e profetico Hölderlin è in grado di rievocarla e riportarla al presente, esorcizzando il caos del passato. Se in Hölderlin la temporalità è una complessa costruzione polifonica in cui la poesia procede dal presente al passato, dall'eroico all'elegiaco, per poi ripiegarsi verso il futuro e la gioia innica, in antitesi all'eterno fluire della storia, in George, soprattutto nella poesia tarda cui appartiene *Hyperion*, la temporalità scompare nella staticità del pronunciamento eternamente presente, in quanto l'intento fondamentale del poeta è la totale soggettivizzazione della realtà per cui i valori trasmessi dalla sua poesia

sono strumenti performativi di questo stesso processo. Nella greicità hölderliniana e georgeana si coniugano dunque etica ed estetica, eros e poesia, laddove per entrambi eros non significa amore nel senso di una fugace esperienza personale, di un *do ut des* fine a se stesso, ma di un potere formativo del popolo che Hölderlin vede attuato nella Grecia o ancora dell'eros che lega due esseri umani, simbolo della misericordia di Dio e di incarnazione divina. L'eros è la seconda sovrastruttura ideologica che i due poeti utilizzano per far fronte all'imbarbarimento della realtà storica: è una forza sovraperonale che redime la materialità sdivinizzata dell'uomo e si origina dal desiderio di realizzazione del potere della bellezza, insito nell'uomo: si pensi al sentimento di amore racchiuso nella poesia *An Diotima* di Friedrich Hölderlin che George poi riprende e sublima nello *Jahr der Seele*.

Dopo aver appurato che i tre rappresentanti della *Hölderlin-Renaissance* si incarnano nelle figure di Friedrich Gundolf, Stefan George e Norbert von Hellingrath, è opportuno distinguere tra le diverse concezioni elaborate da ciascuno di essi.

All'interno della produzione poetica di Stefan George si distinguono tre fasi: la prima comprende le raccolte *Die Fibel, Hymnen, Pilgerfahrten, Algabal, Die Bücher der Hirten und Preisgedichte, der Sagen und Sänge und der hängenden Gärten* come anche la prima parte dello *Jahr der Seele*. Le opere di questa prima fase, pur non riportando tracce di influssi hölderliniani, contribuiscono a raccogliere importanti informazioni inerenti al contesto storico e alla personalità di George, utili alla ricezione georgeana di Hölderlin. La seconda fase comprende invece l'arco di tempo che va dalla composizione di *Das Jahrhundert Goethes* al periodo in cui George stringe amicizia con Hellingrath. In questa fase l'influenza di Hölderlin si riscontra nelle ultime poesie dello *Jahr der Seele*, nel *Teppich des Lebens* e nel *Siebenter Ring*, ovvero in quelle opere che testimoniano la svolta radicale di George da simbolista a sacerdote esoterico. Infine la terza ed ultima fase va dal 1909, anno in cui George conosce Hellingrath, fino alla morte del poeta di Bingen, occorsa il 4 dicembre 1933. In questo torno di anni George compone le raccolte *Der Stern des Bundes* e *Das Neue Reich* e Hölderlin prende il posto di Goethe, acquisendo centralità in seno al *George-Kreis*. A detta di Ernst Glöckner, Stefan George avrebbe letto Hölderlin in giovane età. Già nel 1902

George, in collaborazione con Karl Wolfskehl, dà alle stampe una raccolta di poesie scelte del poeta del Neckar. Nel 1913 Stefan George pubblica poi *Der Stern des Bundes* e nel 1928 *Das Neue Reich*, ovvero i due volumi di poesie che presentano Hölderlin come *hehren Ahnen*, mentre nel panegirico *Hölderlin*, edito per la prima volta nel 1919, George lo elogia come *grossen Seher, verjünger der sprache, verjünger der seele, eckstein der nächsten deutschen zukunft e rufer des Neuen Gottes* (GW, 2; 299, 301). Claude David rileva tracce hölderliniane già a partire dallo *Jahr der Seele*, sottolineando al contempo che il titolo del ciclo georgeano – ottimistico rispetto al suo contenuto espressamente pessimistico – è stato estrapolato dalla poesia hölderliniana *Menons Klage um Diotima*, al centro della quale vi è un giovinetto che soffre per la precoce morte di Diotima e poi ritrova il coraggio di vivere⁹⁶. Con questo David ritiene che George, già a partire dal 1896, sia venuto a conoscenza dell'esistenza di alcune parti dell'opera poetica hölderliniana (*Hyperion* e alcune liriche contenute nell'edizione di Chr. Yh. Schwabs); per converso, Ernst Morwitz precisa che il titolo originario del ciclo sarebbe dovuto essere *Annum Animae*, secondo quanto era stato preannunciato nel primo volume della terza serie dei *Blätter für die Kunst* del gennaio 1896. Inoltre, a detta di alcuni membri del cenacolo, George avrebbe raccontato al suo discepolo Morwitz che, all'epoca in cui tradusse in tedesco il titolo dell'opera, non fosse ancora al corrente che *Menons Klage um Diotima* terminasse col verso «Und von neuem ein Jahr unserer Seele beginnt». Alla luce di tali premesse, Bothe fissa la ricezione hölderliniana di George negli anni 1895/96 e afferma che le prime contaminazioni hölderliniane della lirica georgeana sono evidenti nella poesia intitolata *Sieg des Sommers* racchiusa nello *Jahr der Seele*. Infine, al 1895 risalgono ulteriori testimonianze che all'interno della cerchia georgeana classificano Albert Verwey e soprattutto Karl Wolfskehl – figlio di un facoltoso banchiere, instancabile collezionatore di rarità antiquarie e librerie – come due grandi stimatori dell'opera poetica hölderliniana. Come testimonia un suo aforisma del 1895, contenuto nei *Blätter für die Kunst* – «Mit dem Epheukranz in den Locken wollte er Gebete stammeln und siehe: sein Mund verwirrte sich. Hölderlin»⁹⁷ – Wolfskehl conosceva bene la poesia di Hölderlin: il termine *Epheu*

96 Claude David, *Stefan George. Sein dichterisches Werk*, München 1967, p. 147s.

97 Karl Wolfskehl, *Blicke und Blitze*, in *Blätter für die Kunst* 3. Serie, Bd. 1(1895), in Landman, a cura di, *Der George Kreis*, Stuttgart 1980, p. 24.

compare nella poesia *Herbstfeier* di Friedrich Hölderlin e contrassegna più precisamente il lauro baccantico, attributo di Dioniso. L'aforisma rinvia dunque al carattere dionisiaco dell'opera poetica di Hölderlin, presenta le sue liriche come orazioni e propone il *Leitmotiv* georgeano del poeta come figura sacerdotale e vate. Per di più, si tramanda che Wolfskehl amasse comparire alle feste del cenacolo travestito da Bacco e munito di corona d'alloro, sicché sussisterebbe una certa affinità tra Wolfskehl e Hölderlin già a partire dal 1895. Inoltre, nei primi due volumi della quarta serie dei *Blätter für die Kunst*, usciti nel novembre 1897, un giovane georgeano August Oehler introduce alcuni suoi testi con un motto hölderliniano, attestando così la conoscenza del poeta del Neckar all'interno del *Kreis*. Infine nei *Merksprüche* dei *Blätter für die Kunst*, redatti a quattro mani da George e Wolfskehl, vi sono riflessioni su svariati poeti della tradizione tedesca tra cui Winckelmann, Herder, Goethe, Platen e lo stesso Hölderlin.

Consapevole che il Classicismo tedesco è stato intriso di spirito apollineo, Stefan George ritiene che l'opera tarda di Hölderlin non appartenga più all'età di Goethe, essendo il poeta del Neckar il primo scopritore di Dioniso e di Orfeo. Benché sia innegabile che George e la sua cerchia hanno subito sensibilmente l'influenza di Nietzsche nella comprensione dell'arte e della storia, George individua il dionisiaco nietzscheano in due poesie di Hölderlin, quali l'inno *Wie wenn am Feiertage* e *Der Einzige*, mentre in riferimento ad Orfeo non rintraccia connessioni dirette nell'opera poetica hölderliniana, essendo Orfeo, per Hölderlin, soltanto l'allegoria di un'immagine anticlassicista dell'antichità che si schiude alla dimensione infera. Influenzato dal pensiero di Hellingrath, George contempla di Hölderlin tanto la dimensione religiosa quanto quella linguistica, configurandolo al tempo stesso come messaggero divino e inventore di un linguaggio puro, non ancora contaminato dalla civiltà. Il patrimonio linguistico di Hölderlin è rivitalizzato da George, che ne dispone per contrastare l'imbarbarimento linguistico attuato dai naturalisti. Egli ripropone i sentimenti in forma culturale, secondo una visione del mondo ellenico-cristiana, pur conservando una certa unicità nella scelta di un linguaggio ricercato e desueto, che predilige ai verbi i sostantivi, mentre in Hölderlin e in Klopstock il messaggio poetico è espresso dai verbi e da un periodare ipotattico che lascia trasparire il dissidio interiore e le lacerazioni dell'anima. Per questa ragione, Hölderlin diviene parte del culto

georgeano di Maximin, nella misura in cui quel che per Hölderlin rappresenta Diotima per George è espresso da Maximin. È però in un inno dedicato a Friedrich Hölderlin che Stefan George espone la sua interpretazione religiosa del poeta del Neckar, che avrebbe trovato poi ampia diffusione in altri cenacoli a seguito della sua pubblicazione nell'XI-XII serie dei *Blätter für die Kunst*: apprezzando l'atmosfera escatologica della poesia di Hölderlin, che si riassume nel concetto di attesa della parusia o presenza del divino nel mondo materiale nonché nella sofferenza scaturita dalla non ancora avvenuta apparizione degli dei, George scorge in Hölderlin il nunzio del nuovo dio e della scoperta nietzscheana del sostrato oscuro e dionisiaco della luminosa cultura apollinea dei Greci. Anche nella lirica *Hyperion*, racchiusa nel volume di poesie *Das Neue Reich*, le esperienze poetiche di George e Hölderlin collimano, nella misura in cui il rapporto instaurato tra George e Maximin è equiparato a quello stretto tra Hölderlin e Diotima con la differenza che la religiosità insita nell'esperienza georgeana con Maximin non è legata tanto alle loro frequentazioni quanto alla loro separazione, cagionata dalla prematura scomparsa del fanciullo efebo. Pertanto il culto del ricordo di Maximin che George instaura all'interno della sua cerchia di sodali è il lascito poetico della sua personalissima esperienza di vita vissuta col fanciullo e vergata nel tono liturgico del coro gregoriano che contrasta quello meditativo della tarda poesia di Hölderlin. Successivo alla morte di Maximin è però il radicale cambiamento assunto dall'esistenza georgeana ripiegata su se stessa e sintetizzata da Friedrich Wolters nella formula *Herrschaft und Dienst*.

Partendo da tali premesse, Norbert von Hellingrath non esita a redigere una nuova edizione delle opere di Hölderlin, per trovare in esse un precorrimiento della nuova poesia e l'esempio della grande poesia innica tedesca in un'epoca dominata dagli influssi del Verismo, del Naturalismo e di Nietzsche. L'edizione è corredata di un ampio commento filologico e storico, diversamente da Dilthey che invece interpreta Hölderlin alla luce del pensiero nietzscheano che intravede in ogni esperienza di vita del poeta un aspetto universale della sua esistenza. Alla fine di ottobre 1909 Hellingrath scopre a Stoccarda i tardi inni di Hölderlin e le sue traduzioni di Pindaro. Si deve a Wolfskehl il merito di aver iniziato Hellingrath allo studio di Pindaro e alla lettura di una nota a piè di pagina nell'opera *Friedrich*

Hölderlins Leben di Carl C. T. Litzmann, che avrebbe poi catturato la sua attenzione sull'esistenza dei manoscritti delle trascrizioni di Pindaro. Grande spessore in questo contesto acquista la forma poetica dei *Siegeslieder* di Pindaro per aver fatto luce sulle modalità di composizione degli inni tardi di Hölderlin. In questo stesso periodo Hellingrath è ispirato inoltre dal germanista Friedrich von der Leyen che richiama la sua attenzione sulle traduzioni di Sofocle; si addottora nel giugno 1910 a Monaco con il lavoro *Pindar-Übertragungen von Hölderlin. Prolegomena zu einer Erstaussgabe*, che viene poi pubblicato nel 1911. Presso l'università di Monaco di Baviera Norbert von Hellingrath redige una dissertazione sulle traduzioni hölderliniane di Pindaro per il cui lavoro analizza le fonti manoscritte presenti a Monaco, Stoccarda e a Homburg e sistematizza e divulga tutta l'opera innica tarda di Hölderlin che fino a quel momento è rimasta pressoché sconosciuta. Per tutta la sua vita Hellingrath rimane l'incorruttibile filologo: da sua madre, originaria di un'antica famiglia nobile dell'Est greco, eredita il sentimento di non appartenenza alla modernità e la sua speranza in una vita nel futuro, analogamente al messaggio che Hölderlin enuclea in *Griechenland*. Contrariamente alla propaganda nazionalsocialista che trasfigura la sua morte con accenti eroici, Hellingrath è un uomo estraneo alla vita militare e a qualsiasi sciovinismo. Dopo la Prima guerra mondiale spera in una conciliazione dei nemici e questo lo fa in nome di Hölderlin. Nel 1915, durante una vacanza a Monaco di Baviera, Hellingrath tiene due interventi – *Hölderlin und die Deutschen* e *Hölderlins Wahnsinn* – nel primo dei quali sostiene che soltanto qualora i tedeschi si fossero ricordati di non essere soltanto il popolo di Goethe ma anche di Hölderlin e dunque ciò che di più alto possa esistere in quanto garanti dell'essenza tedesca custodita all'interno di una «Germania segreta» ed espressa in un linguaggio inteso quale puro rispecchiamento dell'anima del popolo – allora si sarebbe potuto immaginare un futuro europeo privo di contrasti tra lo spirito di Weimar e quello degradato di Potsdam. Proprio nella poesia *Geheimes Deutschland* risiede infatti il cuore della mitologia georgeana, trattandosi di una poesia ermeneutica che, sulla scia di *Wie wenn am Feiertage*, mitologizza forme ed eventi dal presente del poeta e unisce il presente alla storia. Per *geheim* s'intende l'élite culturale tedesca, il regno degli intellettuali e dei poeti, la cellula rigenerativa della società, un *topos* del *George-Kreis* introdotto per la prima volta da Karl Wolfskehl.

In nome di questo concetto, la Germania diviene terra di predestinazione, in cui i miti sono vitali, perché annunciano la nascita di un nuovo regno, ovverosia il regno della tradizione orfica della conoscenza non epistemica, che George riprende da Hölderlin e vede concretizzato nella nazione tedesca.

Nel 1913 Norbert von Hellingrath dà alle stampe il quinto volume dell'edizione di Hölderlin con le traduzioni, cui seguono il primo volume con le poesie giovanili e il quarto volume, che comprende i grandi inni dell'ultimo periodo di Homburg. Successivamente l'edizione è portata avanti da Friedrich Seebass e Ludwig von Pigenot presso la casa editrice Propylaen di Berlino ed è superata solo nel 1943 da quella di Friedrich Beissner. Se Hellingrath ha tradotto Pindaro e, in particolare, la configurazione linguistica della poesia greca, Hölderlin sarebbe colui che meglio ha trasmesso la letteratura greca sotto forma di rinascita dell'ebbrezza greca, ancora prima delle traduzioni di Humboldt e Vossen. Inoltre Hölderlin si riallaccerebbe alla poetica di Klopstock e, in particolare, all'uso del linguaggio, all'introduzione della metrica greca in tedesco, della sua concezione ritmica e della teoria del verso. Secondo Hellingrath l'opera tarda di Hölderlin manifesterebbe il suo vero testamento spirituale, da cui emerge il particolare rapporto tra grecità e anima tedesca e laddove la lingua tedesca può paragonarsi alle lingue antiche per impeto, sobrietà, pathos, immediatezza di immagini, tono e forza. Da sempre Pindaro ha rappresentato l'emblema della libertà poetica, soprattutto dopo che Goethe, influenzato da Herder, lo ha scelto come suo modello poetico di riferimento ed ha introdotto il ritmo libero nella sua poesia. In antitesi alla teoria estetica del genio, che Shakespeare contrappone alla rigorosa estetica del Classicismo francese, Norbert von Hellingrath apprezza di Pindaro la sua grande comprensione dell'arte e la compostezza delle sue composizioni poetiche. In ossequio a Pindaro, tutta l'opera tarda di Hölderlin testimonia una grande sensibilità artistica, che si esplica in una struttura compositiva rigorosa, atta ad esorcizzare quell'etichetta di sgretolamento spirituale che gli è stata conferita per distinguerla dai ritmi liberi utilizzati da Klopstock, Herder e Goethe. Hellingrath incontra nuovamente Hölderlin in un poeta a lui coevo, Stefan George, ed in particolare tanto nella sua dimensione religiosa in cui si incardina il culto di Maximin, quanto nelle poesie del *Siebenter Ring*, perché in esse trova riprodotto il medesimo stile hölderliniano, assente nelle precedenti raccolte che

invece lasciano trasparire l'immagine di George quale tecnico della lingua e traduttore ideale. È bene tuttavia precisare che a quei tempi l'atteggiamento di Hellingrath nei confronti di George è alquanto ambivalente: come si evince da una poesia intestata a George, Hellingrath da un lato venera la grandezza poetica del Maestro, dall'altro ostenta un certo ripudio verso il suo estetismo incentrato su uno stile smaccatamente algido, aulico ed artificioso che riscontra da un approfondito studio delle traduzioni georgeane di Verlaine:

»Wer knien kann in deinem blassen Land
Mit seinen leisen Farben matten Toenen,
Wer dieser weichen, schlanken, schwanken schoenen
Und ganz vertraumten Formen Siegel fand

Der knie betend mit gerungenen Haenden
Vor dir, der du dem Gott von einstmals gleich
Und seinem Gral und seinem Himmelreich
Nur dem der kniet kannst deine Gnade spenden.

[...]

Wer das nicht kann soll nur von ferne sehn
Wie wenn durch Luft und Dunst die Sonne bricht
Die fremde Welt in einem fremden Licht.
Und sie bewundern und voruebergehn.«⁹⁸

È bene però precisare che l'atteggiamento critico di Hellingrath nei confronti di George viene edulcorato dalla lettura del *Siebenter Ring*, grazie alla quale Hellingrath non concepisce più il poeta di Bingen come tecnico della lingua ma come poeta religioso, fautore di una vera e propria teologia positiva che all'estetismo delle poesie giovanili preferisce il culto di Maximin. Nonostante un forte vincolo erotico lo unisca a George, Hellingrath venera Hölderlin che gradualmente oscura il maestro e preannuncia una nuova epoca in cui l'arte è religione e fine ultimo della vita. Presso l'abitazione di Wolfskehl, Hellingrath ha modo di approcciarsi allo studio di Hölderlin e, in particolare, alle traduzioni dei testi di Sofocle, sicché particolare attenzione è rivolta alla scelta del lessico, alla collocazione delle parole, al ritmo, al metro da cui Hellingrath deduce una spiccata affinità di Hölderlin alla musicalità greca. Egli impara a giudicare la qualità artistica di una traduzione sulla base dell'esattezza della restituzione

98 L.v. Pigenot, *Briefe aus Norbert von Hellingraths Nachlass*, in «Hölderlin-Jahrbuch», Bd. 13 (1963/64), pp. 104s.

semantica del testo nella lingua di arrivo, abbandonando così l'estetica del contenuto, giacché la poesia è sostanzialmente un componimento formale e sonoro, *harte Fügung* secondo la definizione del retore greco Diogene di Alicarnasso. In questa dimensione idealistica si realizza l'idea romantica della lingua come unità organica e cosmo, ovvero di una lingua che parla a se stessa ed è avulsa dalle dinamiche sociali. In merito al rapporto hölderliniano con le liriche di Pindaro, Hellingrath scrive nella nona serie dei *Blätter für die Kunst*:

»So haben diese Versuche gar nicht die Absicht, irgend etwas – am wenigsten die Fabel – zu uebermitteln, und was die Fabel betrifft, nicht einmal die Moeglichkeit dazu. Denn dem Dichter, dem wie keinem andern griechischer Sprachgeist sich offenbarte, war in griechischer Sprachlehre unsern Schuelern und Meistern durchaus nicht gewachsen und haeufte dem Wortverstande nach Fehler auf Fehler. Was aber jenen sich verbirgt, ist bei ihm wahrhaft wiedergeboren: der besondere Pindarische Schauer – die Art der Sprachbewegung – das eigene Rollen und Stroemen der Worte«⁹⁹.

L'interpretazione religiosa antistoricistica, svincolata dalle leggi della scienza e della logica, che Hellingrath apprende da George, diviene parte integrante del mito hölderliniano. La sua fioritura deve molto al metodo filologico che Hellingrath elabora dopo un accurato studio del poeta, sicché il passato non è più anacronistico ma attuale, come Nietzsche sostiene nella seconda parte delle *Unzeitgemässe Betrachtungen* (1873-1876). George comprende che parallela allo sviluppo della tecnica è la progressiva decadenza della cultura, che egli cerca di arrestare, esaltando le conquiste del passato e incardinando la storia nel mito. Nella lettera indirizzata a Friedrich von der Leyen, Hellingrath espone il proprio punto di vista e chiarisce la sua predilezione per la religione, sottolineando che la scienza deve essere posta al servizio della poesia, del mito e della religione, perché solo la poesia è in grado di «rammentare» il passato, risvegliare negli uomini la coscienza del divino e redimere così il mondo sdivinizzato. A tal fine è necessario dar vita ad una rivoluzione spirituale, poiché diversamente dalla mitologia greca quella germanica non realizza una perfetta sintesi di spirito e corpo. Quest'ultima è condensata invece nell'idea georgeana di *heiligen Heirat*, ossia nel saldo vincolo esistente tra sobrietà nordica e serenità mediterranea, presente nella 23. poesia del *Vorspiel*, in cui il poeta esprime la sua predilezione per il paesaggio mediterraneo e mitteleuropeo. Hellingrath riconosce che la poesia

99 Hellingrath, *Hölderlin-Vermächtnis*, München 1944, p. 218.

di Hölderlin si fonda su una metafisica della storia, intesa nietzschianamente come dottrina dell'eterno ritorno. A fronte degli insegnamenti di George e Hölderlin, Hellingrath propugna la salvezza dell'arte attraverso una sua riaratizzazione che la coniuga alla religione. Nella lettera del 4 giugno 1799 indirizzata al fratello, Hölderlin descrive lo stretto legame esistente tra arte, religione e filosofia che contraddistingue le sue poesie, che a loro volta sono trasmissione ed elogio dell'assoluto al pari delle forze che originano l'impulso all'arte e alla cultura e che sono insite nell'interiorità dell'uomo: mentre l'arte rende visibile e palpabile il suo oggetto in un'immagine concreta e in un contesto elevato, la religione proietta il trascendente nella natura sotto forma di spirito. Il legame tra arte e religione è molto stretto nell'opera poetica giovanile di Stefan George: si pensi, ad esempio, che la devozione all'arte e il servizio sacerdotale sono una cosa sola in *Algabal* e in *Das Buch der Hirten und Preisgedichte*. Il motivo che attraversa tutta l'opera georgeana è l'arte come religione e teologia della bellezza. In George la conversione è annunciata da figure di monaci e cavalieri, che diventano gli emblemi di un'esistenza potenziata che George si prefigge di realizzare nella sua cerchia di sodali. Pertanto il Medioevo, l'Oriente e l'antichità greca rappresentano tre universi culturali che George contrappone alla realtà esterna frammentata e incompiuta. Al pari di Pindaro Hölderlin utilizza la lingua dell'encomio che i poeti greci hanno ereditato da Omero, Pindaro e Sofocle, laddove l'eredità pindarica implica una tabuizzazione dell'aspetto ludico rappresentato dall'ironia, dalla satira e dalla sessualità. Ad esempio il giovane George predilige le forme di costruzione letteraria del Classicismo tedesco, le poesie di Goethe che ossequiano la forma, i versi tardoromantici e la tecnica compositiva di Baudelaire e Mallarmés, laddove il dionisiaco, il demoniaco e il primordiale vengono addolciti proprio dalla forma. I poeti fungono allora da intermediari tra gli dei, gli esseri umani e le forze della storia, nonché da interpreti di quei segni della storia che sono rintracciabili nella natura, in un'epoca lontana dagli dei che preconizza l'avvento di una nuova umanità contraddistinta dal ritorno della vecchia armonia primordiale; da ciò deriva la sacralità dell'opera d'arte, nella cui realizzazione si compie la vita dell'artista.

Ciò che accomuna Klopstock, Hölderlin e George è allora l'eredità pindarica dell'inno che, diversamente dal canto di lode, ha da sempre assolto la funzione di

encomio degli eroi e degli dei. La forma poetica dell'inno trova realizzazione e compimento nell'opera tarda di Hölderlin, sia perché si adatta all'esistenza religiosa ellenica sia perché permette di tematizzare la *höhere Erfahrung* hölderliniana in quanto esperienza del divino, posteriore al congedo da Diotima, ovverosia alla separazione che ha distrutto lo stato di felicità. L'apoteosi di Diotima si compie in seno alla natura divina, là dove il suo agire realizza ciò che invece in altri esseri umani è mera potenzialità. Esso diviene ideale regolativo del corso di formazione umano senza però fondare un culto che la possa oggettivizzare ad idolo. Maximin, di contro, si sottrae al presente sdivinizzato per poter divenire puro oggetto di culto, poiché il divino alberga nell'uomo in quanto spirito eletto e non in tutta l'umanità mediante il principio di sovranità, che per Hölderlin è insito nella natura umana. Inoltre l'*Erlebnis* di George con Maximin è solo una costruzione poetica dell'autore diversamente dall'*Erlebnis* hölderliniano con Diotima che è al tempo stesso *Erfahrung*. Infatti, dopo la separazione da Diotima, Hölderlin compone numerose poesie in cui chiarisce che la poesia è per lui rifugio dalla vacuità e dalla freddezza di un mondo privo di amore. Hellingrath si è formato sugli insegnamenti di Stefan George, che mirano ad attribuire un primato alla configurazione linguistico-formale dell'arte poetica, laddove le parole si ordinano le une vicino alle altre come essenze afferrabili. A ciò si lega la distinzione, riscoperta da Hellingrath, del retore greco Dionigi di Alicarnasso nello scritto *De compositione verborum*, in cui l'armonia «piana» caratterizza le forme semplici mentre l'armonia «aspra» fa qualsiasi cosa per imprimersi nella memoria dell'ascoltatore, privandola delle associazioni emotive e immaginifiche. Hellingrath riscontra una mancanza di artisticità nella ricezione hölderliniana della greicità, laddove l'elemento greco è essenziale per Hölderlin al punto tale da distogliere lo sguardo da ogni arte; per questo motivo, la comprensione dei testi letterari consiste nel dispiegamento dello specifico movimento linguistico dell'opera. Inoltre, formatosi culturalmente presso la scuola di Stefan George, Norbert von Hellingrath ha interiorizzato anche la concezione del poeta quale sacerdote e vate, rendendogli comprensibili i tardi inni di Hölderlin; ha analizzato le traduzioni di George da Verlaine, l'aforisma presso Nietzsche ed i moralisti francesi, i filosofi presocratici e gli gnostici; ha letto le tragedie greche, comparandole con le versioni hölderliniane, ha studiato sui manoscritti hölderliniani di Stoccarda e le traduzioni da Pindaro. Hellingrath può spiegare

come Hölderlin tenda a definire una tecnica della composizione poetica, antitetica a quella formulata dalla retorica antica e da quei poeti moderni che non vogliono affidarsi all'ispirazione, analogamente a George che ha ricondotto la poesia tedesca alle sue leggi e ne ha precisato una tecnica, diversa da quella sancita dalla tradizione retorica. Il proposito di un rigore tecnico secondo alcuni principi essenziali è per George il risultato dello studio di Mallarmé e della poetica del simbolismo, della quale egli dà una propria formulazione. In Hölderlin Hellingrath studia le leggi che ne governano lo stile, riscontrando una somiglianza con lo stile innico di Pindaro e risale ai principi dell'antica tradizione retorica, tracciando una linea di svolgimento della poesia lirica tedesca da Klopstock sino a George: secondo la *harte Fügung* di Pindaro, Hölderlin e George, la lingua non è soltanto uno strumento di comunicazione ma unità organica e cosmo, e poi secondo la *glatte Fügung* tipica della poesia romantica, che Eichendorff ha condotto alla perfezione. Così facendo, Hellingrath perviene a delineare la continuità di una tradizione stilistica che dagli antichi giunge a Hölderlin e che prosegue sino a George. Questa concentrazione sulla configurazione linguistica collega e al tempo stesso allontana Hellingrath da Stefan George, immunizzandolo contro qualsiasi forma di esaltazione religiosa e nazionalista, nonostante la sua ammirazione per l'opera di George. Profonda inoltre rimane la distanza sul tema del farsi carne di Dio di George per l'amore provato per Imma von Ehrenfels¹⁰⁰.

All'interno del cenacolo georgeano un ulteriore studio su Hölderlin è quello compiuto da Friedrich Gundolf, che nel 1911 con l'interpretazione di *Der Archipelagus* all'interno della sua lezione di insediamento tenuta il 26 aprile 1911

100 Accanto all'interpretazione della lirica di Hölderlin elaborata dalla scuola di George vi è quella di Zirkernagel, curatore dell'edizione dell'opera poetica hölderliniana che fa capo alla tradizione della scuola storica, secondo cui sarebbe possibile rintracciare gli aspetti più o meno peculiari di un'opera poetica a partire dal contesto storico di appartenenza del poeta e dalle suggestioni culturali che lo hanno maggiormente influenzato. A ben vedere, in questo processo si correrebbe il rischio di negare l'originalità dell'individualità poetica, a meno che l'eredità culturale non venisse filtrata dalla sua individuale interpretazione. Pertanto, secondo lo studioso, la validità poetica dell'opera hölderliniana sarebbe stata influenzata e dunque limitata dal classicismo tedesco e dalla sua cagionevole salute che sfociò nella follia. Infatti, proprio a seguito del suo oscuramento psichico, il rifiuto dei procedimenti logici che aveva caratterizzato i grandi inni ha lasciato il posto ad un discorso poetico decisamente più coerente e logico. Inoltre, consapevole della tormentata stesura del romanzo *Hyperion*, Zirkernagel dà alle stampe la sua versione metrica e tenta di stabilire i diversi momenti di composizione del romanzo a partire dalle suggestioni esercitate su di lui da Winckelmann, Schiller, Kant, Fichte, Schelling e dall'orientamento filosofico dell'idealismo oggettivo, che in Hölderlin si è concretizzato nell'incarnazione del mito di Diotima.

per il conseguimento della *Venia Legendi* presso la facoltà filosofica di Heidelberg, dà un primo valido esempio di indagine estetica rigorosa dedicata a una lirica di Hölderlin, in quanto oltre all'elemento contenutistico che esalta Hölderlin quale cantore della Grecia antica, si sofferma sul significato della forma e del dettato poetico, laddove in Hölderlin è evidente un retaggio pindarico. Seguendo l'insegnamento di George, Gundolf descrive Hölderlin come il cantore della Grecia e, rinunciando a qualsiasi biografismo, interpreta *Der Archipelagus* come un monumento simbolico della sua intuizione e nostalgia ellenica. Diversamente da Hellingrath, non si rintraccia in lui alcuna fissazione sul linguaggio, semmai la presentazione del contenuto dell'anima e dell'essenza della poesia. In questo processo ermeneutico Gundolf riprende e trasforma allo stesso tempo il pensiero di Dilthey, poiché ogni elemento dell'*Erlebnis* è a suo parere riscontrabile solo nella risoluzione estetica della poesia. L'originalità di Hölderlin che distingue la sua poesia dai suoi contemporanei risiede in una conoscenza a priori della realtà greca, che non coincide affatto con la conoscenza della situazione storica, perché se questa aiuta a chiarire lo svolgimento di un'opera poetica, quella è invece insita nell'anima del poeta oltre ogni connessione storica. Secondo questi principi, Gundolf interpreta poi l'opera di George e Goethe, sebbene per l'interpretazione di Hölderlin Gundolf sia risalito in primo luogo a G.E. Lessing, che nella grecità antica ha scorto i canoni della poesia e dell'arte, poi a Herder, che ha intuito l'esigenza di un legame storico fra l'opera poetica, l'uomo e il paesaggio, mentre a Winckelmann è dovuta la scoperta della statuaria greca e l'interpretazione della plastica. Essendo un atto di libertà, la poesia è unica nel suo genere, originale, imperitura e travalica i confini del proprio tempo. Per essere connaturata ad una conoscenza a priori, la poesia hölderliniana è posta da Gundolf sullo stesso piano dell'esperienza mitica e poetica nella grecità antica, che a sua volta presuppone l'incarnarsi delle forze naturali in forme umane o divine. Espressione necessaria di quest'anima è l'uso del metro greco. Inoltre ciò che ha reso Hölderlin capace di ricreare i miti in un mondo sdivinizzato è ciò che Gundolf definisce «orfica», ovvero la capacità di Hölderlin di vedere nel visibile il divino. Gundolf elogia nella poesia le azioni umane primordiali che rinviano all'ideale dell'uomo totale, sintesi di umano e divino, nonché la speranza in un ritorno degli dei. Tuttavia il suo limite risiede nella trasposizione delle idee simbolistiche georgeane al mondo poetico di Hölderlin, nella misura in cui

concepisce il visibile come simbolo del divenire (in *Der Archipelagus* Atene è costantemente presentificata). Le stesse guerre fra Grecia e Persia, che il poeta canta, sono al contempo fatto storico ed eventi nei quali si rispecchiano le forze divine. Il pensiero di Gundolf è poi ripreso da Heidegger, allorché questi nella relazione dedicata a Hellingrath dal titolo *Hölderlin und das Wesen der Dichtung* del 1936 sostiene che la grandezza di Hölderlin è derivata dal fatto di aver ricevuto le sue leggi non dal tempo ma da Dio. Hölderlin rivive in sé un mondo in cui la divinità è presente ma, al tempo stesso, riconosce il mondo moderno come sconsecrato e privo di valori divini. Da questa esperienza tragica sorge l'anelito e l'invocazione al ritorno degli dei e alla loro resurrezione nel mondo presente e nella patria del poeta. Per questa ragione il poeta rievoca il passato antico e giudica il presente preannunciando l'avvenire, laddove in questo processo la natura divina gli è fonte di ispirazione. La lirica si chiude a cerchio, perché inizia e termina con la celebrazione della natura. Gundolf ricerca così nella poesia la risoluzione estetica dell'esistenza.

1.6 Note sulla poetica di Friedrich Hölderlin

La lettera che Friedrich Hölderlin invia al fratello Karl il 1 gennaio 1799 è considerata dalla critica il manifesto programmatico della sua poetica, poiché racchiude la sua essenza e la missione che il poeta è chiamato a compiere nella storia¹⁰¹. Tematizzando complesse questioni personali, filosofiche, politiche e letterarie, l'epistolario holderliniano rappresenta una vera e propria summa della sua opera poetica, nonché uno strumento indispensabile per scandagliare la sua biografia. Dalla lettura dell'epistolario si evincono i tratti di una personalità ondivaga e ipersensibile, votata alla poesia e all'impegno civile. Coevo alla sua amicizia stretta con Hegel e Schelling è il suo giacobinismo, che si esprime nella scelta di firmare i suoi fogli con il nome di Scardanelli e Buonarroti, a difesa degli ideali illuministici della rivoluzione. La sua inquietudine interiore si manifesta principalmente nel rifiuto della carriera di pastore e nel disprezzo dell'occupazione borghese, cui fa da contraltare il desiderio di dedicarsi in modo preminente alla poesia. La lirica, se da un lato preconizza la dicotomia di arte e vita, che avrebbe segnato la generazione dei poeti a cavallo tra Otto e Novecento, dall'altro mette in luce la condizione di eccentricità di un uomo che interpreta la poesia come rifugio e unica consolazione dinanzi alla caducità dell'esistenza¹⁰². In questi termini, la lirica assurge a strumento di emancipazione che, sotto forma di rituale ciclico, porta a compimento la palingenesi dell'umanità. Peraltro, il carattere liturgico della sua poesia permette di esaltare gli ideali rivoluzionari da una prospettiva millenarista che, sulla scia di Rousseau, è caratterizzata da uno schema tripartito di filosofia della storia, secondo cui ad una iniziale età dell'oro sarebbe seguita una lunga epoca di schiavitù e la redenzione dell'umanità. La poetica holderliniana non è però avulsa da aporie e contraddizioni, giacché alle leggi armoniche che esorcizzano la caducità della vita Hölderlin alterna il dolore cagionato dalle catastrofi della storia. Tuttavia, a tali aporie, che si manifestano

101 F. Hölderlin, *Lettera al fratello Karl I gennaio 1799*, trad. it. di E. Polledri, in «Studia theodisca – Hölderliniana» I (2014), pp. 15-19; E. Polledri, *L'utilità della poesia: la lettera di Hölderlin al fratello Karl del I gennaio 1799. Una proposta di lettura*, in «Studia theodisca – Hölderliniana» I (2014), pp. 85-108.

102 G. Kurz, *Hölderlin, Subjektivität und Moderne*, in «Studia theodisca – Hölderliniana» I (2014), pp. 37-51; Karlheinz Stierle, *Sprache und die Identität des Gedichts. Das Beispiel Hölderlins* (1979/1997), in Friedrich Hölderlin. *Neue Wege der Forschung*, a cura di Thomas Roberg, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 2003, pp. 19-34; Hans-Jost Frey, *Das Heilige und das Wort* (1986), in Friedrich Hölderlin. *Neue Wege der Forschung*, a cura di Thomas Roberg, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 2003, pp. 35-48.

concretamente in un continuo processo di rimaneggiamento dell'opera poetica – formalizzato in bozze, quaderni di lavoro e pagine fitte di varianti – Hölderlin contrappone il mito con la rievocazione del mondo greco, come annunciato nel *Fragment philosophischer Briefe* (1796-1797).

La civiltà greca è, per Hölderlin, simbolo di bellezza, armonia con la natura, proporzione, cultura democratica e repubblicana in totale antitesi all'individualismo della modernità. Il richiamo alla Grecia antica è anche l'effetto della tendenza proromantica allo sperimentalismo, che decostruisce i classici della tradizione letteraria, filosofica e politica per riattivarne le energie sopite e rifunzionalizzarli nell'ottica della lotta per una rinnovata cultura. È bene sottolineare però che, con la sua poesia, Hölderlin non intende riprodurre fedelmente il sentimento di grecità del passato, essendo la Grecia un ideale inimitabile e irraggiungibile, semmai generare un rinnovamento sociale, culturale, religioso e politico del popolo tedesco. In verità, il tema della fuga degli dei dal mondo era stato già annunciato da Herder nel saggio *Vom neuern Gebrauch der Mythologie* – in cui il pensatore ritiene che i moderni non siano in grado di imitare il popolo greco e attingere ai relativi miti per il fatto di essere troppo immersi nella loro sfera sociale – e da Schiller, in *Die Götter Griechenlands*, come l'inizio dell'epoca moderna, con l'immagine dell'oca che sbatte le ali mentre le zampe restano immerse nelle acque della modernità. A ciò si aggiunge la presa di coscienza che, con l'avvento di Cristo, il culto della mitologia, annunciatore di una redenzione futura, era stato messo in secondo piano da un approccio razionale alla realtà. Secondo Hölderlin, il poeta è cosciente del fatto che il sentimento di divina armonia diffuso nell'universo non vive più tra gli uomini, lacerati dal materialismo dei ricchi e dalla rigida ortodossia razionalistica della teologia protestante. Pertanto, il poeta avrebbe il duplice compito di riportare in auge il culto degli dei, apprendendo dagli antichi greci gli strumenti indispensabili alla creazione di nuovi miti della modernità, nonché il compito di legittimare la propria esistenza attraverso il ruolo pedagogico svolto in seno alla società, volto a educare i tedeschi a fondare una sfera comune. Nella lirica *Der Archipelagus*, Hölderlin riscontra nel passato di pace, democrazia, armonia e gloria dell'antichità classica i modelli che i tedeschi dovrebbero seguire per ripristinare l'originario equilibrio tra la dimensione soggettiva e quella oggettiva, ovvero tra la sfera

filosofica dell'esistenza, votata alla speculazione, e la sfera politica dedita all'azione, simboleggiate rispettivamente da Talete e Solone. Si rileva però che a sviluppare il carattere popolare tedesco, che attribuisce ai poeti la capacità di influenzare la formazione degli uomini, conducendoli verso i valori di armonia umana, democrazia e umanità, concorre non solo la poesia ma anche la filosofia, che avrebbe permesso ai tedeschi di acquisire tutte le virtù, come l'indipendenza e la virilità dello spirito, necessarie per emanciparli dalla loro degradante condizione di coloni. Come Hölderlin sottolinea in *An die Deutschen* e in *Gesang des Deutschen*, la colpa dei tedeschi risiederebbe nel fatto di essere uomini ricchi di pensiero ma poveri di azione, perché profondamente legati alla terra e al sentimento religioso del tellurismo. Per definire lo stato di chiusura dei tedeschi, Hölderlin si avvale della metafora della sfera, di origine herderiana e rousseauiana, secondo cui la vita di società limiterebbe le sfere dei singoli, destabilizzando l'originaria condizione di equilibrio di forze che si instaura nell'individuo. Tuttavia, non essendo più monadi, le sfere sono portate ad influenzarsi reciprocamente, favorendo il progresso dell'umanità. Solo la creazione di una sfera comune può affrancare l'uomo dal suo stato di bisogno, garantendogli di instaurare un'armonia col mondo senza dover rinunciare al culto degli ideali dell'umanità. In quanto apparizione sulla terra del divino e stato di isolamento dalle distrazioni del mondo, la poesia avrebbe il compito di portare a compimento la formazione dell'umanità, sebbene non sia né *divertissement*, alla maniera di Klopstock, né gioco alla maniera di Schiller, in quanto quest'ultimo distrarrebbe gli uomini facendo dimenticare loro la propria individualità. Nella sua poesia, Hölderlin canta spesso l'etere, che simboleggia la silenziosità dell'armonia del cosmo, la luce celeste che nel momento del crepuscolo sembra fondersi con la terra, o ancora la purezza morale, priva di interessi materiali, quale condizione necessaria per vivere spiritualmente libero. La teofania vespertina si compie sempre ciclicamente nell'ora del crepuscolo e si manifesta nella sua fugacità: infatti, prima che la luce diurna svanisca del tutto, per un istante, il nume sotto forma di anima invisibile scende sulla terra e scompare ogni distanza tra terra e cielo. La teofania è anche presentimento di morte e notte, illusorietà della gioia, in quanto la pienezza della gioia implica sempre l'esistenza del dolore. La funzione della poesia è sintetizzata, secondo Hölderlin, nella parola *Einkehr*, che allude al momento di riposo e ristoro che ci si concede dopo un lungo cammino. Ma è al

tempo stesso una *Kehre*, ovvero un punto di svolta che porta al raccoglimento, unendo gli uomini in un'intima totalità di idee, virtù, sentimenti: in ossequio alla religione poetica hölderliniana, pur avendo il proprio Dio, ognuno di noi è portato a venerare un Dio comune nelle idee poetiche, vale a dire un'entità superiore comune, che permette agli uomini di essere uniti in un tutto, lasciando immutata la propria individualità. Questa idea sarebbe in grado di promuovere i valori della tolleranza e della democrazia, educando gli uomini ad una convivenza civile e pacifica. Non bisogna neppure dimenticare che, negli ambienti religiosi della Svevia, era radicato il movimento pietista, che opponeva all'assolutismo della chiesa ufficiale un rapporto intimo col divino, che privilegiava l'analisi dei sentimenti e la ricerca delle autentiche manifestazioni interiori per comprendere il senso dell'esistenza.

Di fatto, negli ultimi decenni del Settecento, i pensatori cercano nuove vie di accesso alla realtà e all'infinito. L'organo di conoscenza della realtà non è più la ragione ma la fede, l'intuizione mistica, il sentimento, la credenza, la rivelazione della natura e di Dio, che sono in grado di aprire nuove dimensioni della psiche e di risalire alle sorgenti primordiali dell'essere. Il più alto principio del sapere è la *coincidentia oppositorum*, laddove nell'uomo coincidono tutti gli opposti principi del mondo e la fede può rivelare all'uomo l'unità degli opposti, poiché si tratta di un rapporto diretto tra l'uomo e Dio non mediato da concetti. A differenza della ragione empiristico-scientifica dell'Illuminismo, la religione si connetterebbe alla storia umana, rivelando all'uomo ciò che c'è di divino nella natura, in quanto, a priori, vi sarebbe il disegno di un Dio che mira alla conservazione del mondo della natura attraverso i sensi, gli impulsi, l'arte, il linguaggio, la religione. I poeti romantici tendono ad evadere dal quotidiano in mondi remoti nel tempo e nello spazio, perché la civiltà e l'intelletto li avrebbero sradicati da una situazione di primitiva spontaneità e simbiosi con la natura, rendendoli schiavi di convenzioni alienanti. L'uomo si sarebbe separato dal fondamento ontologico del suo essere e sarebbe desideroso di ricongiungersi con Madre natura. Per la sua forte vocazione poetica e filosofica, la poesia di Hölderlin è intrisa di filosofia idealista, nella misura in cui la componente filosofica caratterizza il momento estetico legato alla riflessione sull'arte tragica. Hölderlin abbraccia l'idea spinoziana di una sostanza originaria che si presenta come armonica unità con la totalità infinita della natura:

panteistico è infatti il concetto hölderliniano dell'Uno e tutto. La sua poesia consente di far instaurare tra gli uomini rapporti religiosi, mitici o poetici, mentre la sola filosofia permette di instaurare rapporti fondati sul dovere e sul diritto, privi di armonia. Il concetto di poesia hölderliniana ricalca marcatamente quello romantico di categoria eterna dello spirito, atta a definire l'indefinibile, la sensibilità, quello stato di eccessiva impressionabilità, irritabilità, reattività, l'amore delle ambivalenze, l'inquietudine, l'irrequietezza. La *Sehnsucht* romantica è appunto un desiderio irrealizzabile, perché indefinibile; inestinguibile, perché ricerca del desiderio; imperituro, ovvero un desiderare il desiderare. La poesia hölderliniana, in quanto poesia romantica, è «poesia della poesia», poiché il sentimento romantico è un desiderio del desiderio irrealizzabile e condannato a vivere in balia di impressioni diverse e contrastanti, rispecchiamento dei contrasti dell'anima. A questo concetto si associa anche la problematica dell'impossibilità di definire il romanticismo come categoria formale, poiché il sentimento romantico, in quanto desiderio del desiderio, è anche desiderio di sottrarsi a qualsiasi forma artisticamente valida, sebbene la creazione artistica si scinda in una componente romantica, di materia sentimentale e passionale, e in una classica dell'espressione. In Hölderlin vi sono anche rimandi alla filosofia platonica, presocratica, ai tragici e ai commediografi greci, alla tematica parmenideo-eracleitea dell'unità nella differenza.

A partire da Schiller, che muove dalla problematica kantiana dell'antinomia tra la ragione e i sensi, tra il dovere e il piacere per sostituire il primato etico dell'imperativo categorico con quello estetico, Hölderlin si rifà al pensiero mitologico di Platone e Kant. Secondo Schiller, l'agire umano è contraddistinto da due tipi di istinti, quello ragionevole tendente alla costruzione dell'identità personale e quello sensibile, antitetico al primo, in virtù del quale il raggiungimento dello stato estetico è concepito come la possibilità di sanare la frattura della doppia identità personale. Secondo Hölderlin, solo a partire da una necessità immortale è possibile conciliare l'aspetto estetico con quello pratico, laddove il senso estetico è necessario per avere l'intuizione intellettuale di un principio superiore e immortale, che Hölderlin definisce *Sein schlechthin*, l'essere vero e proprio, ovvero quell'istanza dotata originariamente di unità, la divina

unitezza, l'essere nel significato autentico della parola, avulso dalle contraddizioni dell'esistenza umana.

Prendendo in esame il saggio hölderliniano *Über die Verfahrungsweise des poetischen Geistes*, la critica ha indagato i requisiti necessari per interpretare esteticamente la lirica di Hölderlin¹⁰³. In prima battuta, il poeta dovrebbe essere in grado di interiorizzare lo spirito e acquisire una cosiddetta anima sociale, che si colloca tra lo spirito divino e l'intelletto umano. Pur essendo un tratto comune a tutti gli uomini, quest'anima tipicizza il singolo individuo, legandosi al concetto di *Weltseele* di derivazione platonica e stoica, quale principio di organizzazione cosmologica della filosofia antica. Tracce di quest'anima si trovano anche nell'opera di Schelling *Von der Weltseele*, in cui il pensatore fa riferimento alla continuità tra mondo organico e inorganico. Nell'accezione hölderliniana, l'anima sociale designa una forma di organizzazione sociale che lega le esigenze della comunità a quelle del singolo. Hölderlin sottolinea inoltre l'importanza dell'ispirazione divina, in quanto la poesia non è sempre il prodotto estetico di un poeta qualsiasi ma necessita di *Begeisterung*, ovvero di entusiasmo per la vita e spiritualità divina. Il legame tra filosofia e poesia è esposto da Hölderlin in due frammenti: *Urteil und Sein* e *Die Bedeutung der Tragödien*, laddove l'aporia teorica che deriva dal primo frammento si dissolve nel concetto di negazione tragica del secondo. Hölderlin cerca di legare l'assoluto all'io, sebbene gli estremi sistematici confluiscono in un'aporia teorica che egli cerca di dissolvere inizialmente nell'idea platonica di bellezza e successivamente realizza invece che solo la tragedia racchiude l'unità dell'assoluto mediante l'inserimento tragico della negazione¹⁰⁴. Nel frammento *Urteil und Sein*, la prima parte, *Urteil*, è intesa quale separazione originaria dell'oggetto e del soggetto congiunti nella *intellektuelle Anschauung*, ovvero quella separazione per mezzo della quale

103 Winfried Menninghaus, *Geist, Sein, Reflexion und Leben: Hölderlins Darstellungstheorie* (1987), in Friedrich Hölderlin. *Neue Wege der Forschung*, a cura di Thomas Roberg, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 2003, pp. 49-66; Ruediger Görner, „...im Liede wehet ihr Geist“. *Zu Hölderlins poetischer Identität* (1993), in Friedrich Hölderlin. *Neue Wege der Forschung*, a cura di Thomas Roberg, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 2003, pp. 89-112; Jochen Schmidt, *Hölderlin: Die idealistische Sublimation des naturhaften Genies zum poetisch-philosophischen Geist* (1985/1988), in Friedrich Hölderlin. *Neue Wege der Forschung*, a cura di Thomas Roberg, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 2003, pp. 115-139.

104 H. Bachmaier, T. Horst, P. Reisinger, a cura di, *Hölderlin: transzendente Reflexion der Poesie*, Klett-Cotta, Stuttgart 1979; N. Stefa, *Die Entgegensetzung in Hölderlins Poetologie*, Königshausen & Neumann, Würzburg 2011.

oggetto e soggetto divengono possibili: *Ur-Teilung*; *Sein* designa invece l'unione di soggetto e oggetto. Il concetto di *intellektuale Anschauung*, esposto anche nel frammento *Über den Unterschied der Dichtarten*, è sinonimo di unità che, in quanto tale, non può essere annullata con la separazione. Tuttavia, per rivelare se stessa, l'unità del *Sein schlechthin* deve confluire nella separazione. Tale unità è definita da Hölderlin *das Ursprünglicheinige*, vale a dire la totalità come quintessenza di tutte le forze vitali, laddove gli opposti rappresentano parti costitutive dell'unità. Nei trattati *Verfahrungsweise des poetischen Geistes* e *Das werden im Vergehen*, Hölderlin associa ai termini *Geist* e *Stoff* la distinzione tra soggetto e oggetto, mentre nel frammento *Im Grund zum Empedokles* distingue tra *Organisch* e *Aorgisch*. Il problema della *Einheit* è dunque strettamente legato al tema della *Entgegensetzung*, sicché la negazione si rivela una condizione necessaria al conseguimento dell'unità. Unità e separazione sono così definiti in un rapporto di reciprocità negazione. Hölderlin distingue due casi in cui la relazione tra soggetto e oggetto viene espressa dapprima come unità e poi come separazione: nel primo caso, soggetto e oggetto sono strettamente legati e costituiscono un'unità; nel secondo caso, soggetto e oggetto sono separati mediante una *Urteilung im Urteil*, laddove la negazione sarebbe il risultato della *Urteilung*, il riconoscimento dell'unità e la sua dissoluzione. Il concetto di unità con tutto ciò che esiste (l'uomo, la natura, Dio) conduce ad un'aporia teorica, secondo cui l'unità è sempre la sua negazione. La duplicità di soggetto e oggetto, legati e al contempo divisi nel giudizio, è la condizione necessaria affinché vi sia conoscenza. Pertanto, si può affermare che il presupposto di ogni conoscenza è l'*absolutes Sein* della *intellektuale Anschauung*, quale unità interna di soggetto e oggetto. I concetti di *intellektuelle Anschauung* e *absolutes Sein* risalgono originariamente a Fichte e a Spinoza. Hölderlin li desume però dalla lettura delle lettere di Jacobi, da cui comprende che i concetti spinoziani di sostanza e Dio si rifanno alle caratteristiche di libertà, eternità, divino e determinano un'intuizione panteistica. Fichte aveva interpretato invece lo spinozismo come dogmatismo, sicché sono derivate due concezioni: una ontologica, che vede l'*absolutes Sein* come *voraussetzungslose Gegebenheit* e una idealistica che contempla l'assoluto come soggetto e oggetto, ossia come azione e realizzazione del soggetto. Rifacendosi all'ontologia spinoziana, Hölderlin cerca di intraprendere un percorso idealistico che sfocia però in una critica di Fichte e che contempla l'identità

assoluta di soggetto e oggetto nell'io, perché il poeta svevo scorge in questa identità l'impossibilità di un'autocoscienza, in quanto se non vi è distinzione tra soggetto e oggetto non vi può essere coscienza e neppure autocoscienza. Questa critica si fonda su un'errata interpretazione della *Wissenschaftslehre* di Fichte, poiché Hölderlin tende a paragonare l'*absolutes Ich* di Fichte alla *Substanz* di Spinoza. Secondo Hölderlin, la premessa di ogni sistema filosofico sarebbe l'unione di soggetto e oggetto in un io assoluto e nella *intellektuale Anschauung*, in cui l'io si compie nella *Selbstanschauung* e diviene la condizione di possibilità di ogni coscienza empirica. Hölderlin ritiene che la filosofia debba derivare da un principio assoluto, che non coincide con l'io, come per Fichte, ma lo precede per costituire il fondamento della coscienza. Tuttavia, l'identità assoluta implica sempre una separazione nell'autocoscienza mediante il giudizio, quale premessa di ogni conoscenza.

Dalle equivalenze *Urteil-Trennung* e *Sein-Verbindung* deriva anche il concetto di eros hölderliniano, secondo cui dall'unità originaria scaturirebbe la sofferenza cagionata dalla separazione di soggetto e oggetto, alla quale il poeta cerca di porre rimedio ripristinando l'unità perduta. La poesia è dunque il prodotto di un movimento dialettico, al pari della storia, che si basa sull'alternanza ciclica di *Friede*, conciliazione, e *Krieg*, scissione. Il romanzo epistolare *Hyperion* (1797) tematizza la separazione tra un'unità originaria e un'unità futura, che si annulla nella natura divina attraverso la forza aggregante dell'eros. L'amore, infatti, non è altro che una tensione infinita alla totalità, in quanto originariamente gli uomini sarebbero stati separati dagli dei in due metà speculari che, per completarsi, sono portate a cercarsi vicendevolmente. Se l'eros platonico mira al riconoscimento del bello supremo, la filosofia dell'amore di Hölderlin riassume tale concetto nell'*absoluten Sein* della *intellektuale Anschauung*, mediante la *Urteilung*. Poiché non è possibile un superamento della separazione, in quanto l'*absolutes Sein* e la *Urteilung* si muovono in un rapporto necessario di vicendevole negazione, il pensiero, la riflessione e la teoria non possono indicare nessuna strada percorribile verso la riconquista dell'unità perduta. Occorre in realtà una forma che coincida con l'idea di bellezza nella poesia, che possa annullare la negazione e preservare l'unità dalla separazione. Nel frammento *Über Religion*, Hölderlin chiarisce la funzione del mito, della metafora e della poesia, sottolineando che i rapporti

religiosi, intesi come trasmissione e unità di necessità intellettuale e fisica non sono edificabili nel pensiero e nella memoria ma solo poeticamente nell'immagine del mito che è unità. Hölderlin si rifà a Platone e, in particolare, alla sua idea di bellezza come unità ecumenica che ingloba tutto e supera il rapporto teorico di negazione. La penultima redazione di *Hyperion* viene redatta come la soluzione estetica del problema, laddove l'unità perduta a causa dell'*Urteil* si comprende come legame intimo di soggetto e oggetto nell'essere: se per Spinoza Dio è tutto e noi siamo solo modificazioni di questa sostanza assoluta, per Fichte si ha la contrapposizione tra io e non-io. Per converso, *Hyperion*, consapevole dell'impossibilità di realizzare l'unità nel tempo storico, persegue una via mediana che interpreta l'unità come idea di bellezza e approssimazione infinita. Con la bellezza, Hölderlin tenta dunque un superamento estetico della negazione, ovvero un'aporia teorica che fa dissolvere la filosofia nella poesia.

Hyperion è il romanzo epistolare hölderliniano che, in tono elegiaco, tematizza il processo di formazione del «poeta del poeta». Attraverso la speculazione, che si estrinseca nella forma dello scambio epistolare e del diario introspettivo, Iperione giunge a una nuova consapevolezza di sé e intuisce la segreta armonia del cosmo. Il destinatario delle sue missive è Bellarmino, dal quale apprende che, per poter fare poesia, è necessario possedere non solo l'entusiasmo per la vita ma anche una certa distanza intellettuale dalla materia poetica, in un periodo storico in cui la mancata fiducia nella funzione politica della poesia rispecchia la mancata fiducia nel potere della parola poetica. *Hyperion*, che Hölderlin scrive nell'arco di tempo che va dal 1792 al 1799, tesse una fitta rete di corrispondenze con il *Werther* e il *Wilhelm Meister* goethiani, *Ardinghello* di Heinse, *Die Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen* di Schiller, ovvero con tutte quelle opere che hanno contribuito a delineare l'ideale tedesco della *Bildung*. È bene precisare però che il romanzo non può essere considerato a tutti gli effetti un *Bildungsroman*, poiché non possiede precise finalità pedagogiche ma poggia su un impianto prevalentemente tragico, dovendo rappresentare la scoperta di una terra incognita nel regno della poesia, raggiungibile attraverso l'abbandono alla quiete del mondo naturale. Tuttavia, il romanzo si incardina perfettamente nella temperie culturale romantica, poiché riflette l'entropia degli stati di coscienza e il sincretismo verticale, che tende a sovrapporre piani temporali ed esistenziali che attingono a

dimensioni inconse, nonché l'ars combinatoria, la mescolanza dei generi, che fungono da tappe della costruzione dell'io dell'artista.

Hyperion si impernia sul contrasto tra l'antichità, rappresentata dalla Grecia, e l'evo moderno, simboleggiato dalla Germania. La storia si svolge nella seconda metà del XIII secolo e tematizza l'insurrezione dei Greci contro l'occupazione turca, metafora della delusione scaturita dall'impossibilità di attuare la rivoluzione francese anche in Germania. Iperione è un giovane greco del Settecento che, dopo un vano tentativo di rivolta, abbandona la patria oppressa dai turchi e si rifugia in Germania. Quest'ultima diventa per lui terra di esilio, in quanto i tedeschi hanno perduto il senso della divina armonia della natura e sono condannati alla cecità dell'anima. Il protagonista racconta la storia della sua crescita interiore attraverso la tecnica del flashback, che lo obbliga a continui rimandi al passato. Sin dappprincipio Iperione si definisce poeta e, solo in virtù del suo status, può raccontare la sua storia, sicché il finale del romanzo coincide col suo inizio. Il tema del romanzo non è la rivoluzione fallita o la soggettività moderna e neppure la saggezza politica o filosofica, bensì il racconto di come un uomo sia divenuto poeta. Ma questo è desumibile solo alla fine del romanzo, allorché il lettore si accorge che coincide con l'inizio. Dopo esser stato educato dal maestro Adamas, Iperione abbandona l'isola di Tinos col desiderio di scoprire il mondo. Adamas è l'artista figurativo che, scappato dal mondo civilizzato, vuole riplasmare l'umanità, rifacendosi dapprima al mondo degli eroi di Plutarco e poi confrontandosi con la realtà lacerata. Per questo motivo, egli diviene un vero e proprio modello per Hyperion, il quale realizza che l'unico modo per sconfiggere la miseria annidata nella storia è la *Begeisterung*, l'entusiasmo per la vita. Tuttavia, prima che Hyperion riesca a interiorizzare questo insegnamento, Adamas scompare. Iperione stringe amicizia con Alabanda, suo secondo sostenitore, con cui condivide le aspettative umane e politiche: insieme sognano di salvare la patria dall'occupazione turca ma Iperione non sposa il progetto troppo radicale di Alabanda che, appartenendo ad un'associazione segreta, vuole liberare il suolo greco con la violenza. Grazie ad Alabanda, Hyperion realizza che la società in cui l'umanità si redime non è solo meta del processo ma anche strumento attraverso cui raggiungere l'ideale formazione degli uomini. Terminato il suo compito, Alabanda abbandona Hyperion per dirigersi verso est, là dove

inseguirà la morte in cerca di una nuova origine. Nell'isola di Calauria Hyperion incontra Diotima, simbolo di totalità, unità, bellezza e di quanto vi è di più alto e perfetto. Ella è la terza e ultima sostenitrice del processo di formazione del protagonista, è una figura sincretistica, sintesi di diversi ruoli: prende il posto delle divinità sublimi degli inni di Tübingen e diviene oggetto di devozione per la sua condiscendenza salvifica. Dotata di parnesi materna, è solita rivolgersi a Iperione con imperativi, suggerendogli il fine ultimo dell'esistenza – «Du wirst Erzieher unseres Volks» – laddove per *Volk* ella intende il popolo greco che negli anni ha perduto la sua lingua a causa delle dominazioni straniere, prima turca, poi veneziana, e infine genovese. La figura di Diotima aveva già catturato l'attenzione di Schlegel, configurandosi come la riproposizione della sacerdotessa Diotima di Mantinea, che Platone aveva fatto interloquire con Socrate nel *Simposio* per comprendere attraverso il mito di Eros come fosse possibile avvicinare l'umano al divino. Secondo Diotima, l'essenza più vera di Eros è un gran demone, perché tutto ciò che è demoniaco è a cavallo tra la divinità e i mortali. Ma Eros è anche sapienza, nonché amore irrefrenabile per l'armonia e la bellezza. Iperione possiede le caratteristiche dell'eros platonico, lacerato fra il dominio della totalità e l'asservimento alla propria identità, laddove l'azione umana deve essere indirizzata verso la riunificazione con la natura e con l'essere attraverso la bellezza. Nel caso dell'intuizione intellettuale ci troviamo di fronte a un essere assoluto in cui si ha una totale identificazione tra soggetto e oggetto, che è in grado di svincolarsi dalle ristrettezze della logica formale. Il principio su cui può fondarsi l'autocoscienza e l'identità di soggetto e oggetto non può avere una natura logica bensì ontologica, perché secondo Hölderlin l'essere nel senso proprio del termine è superiore all'io e all'essere assoluto, essendo originariamente indifferente sia alla separazione che alla pretesa identità. Solo l'intuizione intellettuale lascia trasparire l'unità dell'io con la natura infinita. Iperione diviene allora il sacerdote di una religione filosofica che, nella visione dell'Uno-tutto, riconosce i tratti del doppio segno ontologico nella misura in cui l'unità con la totalità rappresenta il mondo vitale degli dei e il perimetro dell'azione umana. È necessario ritornare al tutto della natura in una felice dimenticanza di se stessi, in quanto la scoperta del carattere aggregante dell'amore rende possibile, in armonia con la tradizione platonica, la riconciliazione dell'impianto etico del dover essere dell'uomo morale con quello sensuale della

presenza dell'alterità. Il discorso di Atene chiude il primo volume del romanzo: Iperione, Diotima e un gruppo di amici vogliono comprendere in cosa consista la specificità del popolo ateniese e da dove provenga la sua eccellenza. Scoprono che la vera causa dello stato virtuoso del popolo ateniese risiede nella bellezza fisica e morale dell'ateniese plasmato dalla natura. I principali effetti dello sviluppo armonico di questo popolo sono l'arte, la religione e la filosofia. L'arte vive del ricordo di uno stadio originario, allorché l'eterna bellezza esisteva senza coscienza di se stessa. La bellezza è metafora del mondo della sensibilità artistica e della beata unità, l'essere originario come riconciliazione con il tutto, che però non coincide con la riappropriazione totale di quello stato naturale bensì con un infinito avvicinamento alla meta; inoltre, precede la coscienza soggettiva e deve essere inteso come qualcosa di vitale dotato di realtà autonoma.

La struttura ideale della bellezza è definita da Hölderlin come «l'uno in se stesso diverso», ovvero come unità dell'unità e della differenza. La somma di unità e differenza dà come risultato il divenire. La ricomposizione dialettica di infinito reale e individuale ideale viene definita da Hölderlin come mitica o tragica. La religione si caratterizza come amore della bellezza e rappresenta la vera saggezza, perché la filosofia scaturisce dalla poesia di un essere divino. L'idea dell'essenza spirituale della divinità costituisce quel momento sapienziale e conoscitivo in grado di produrre una rinascita spirituale e colmare la distanza ontologica tra gli uomini e la divinità. Infatti l'essenza della poesia risiede nell'uno in se stesso diverso, perché precede la riflessione filosofica. Dunque la ragione riesce a trovare un suo scopo preciso solo ponendosi al servizio della bellezza. Nel secondo volume, Iperione, dopo aver cercato di realizzare la sacra teocrazia del bello in uno stato libero combattendo contro i Turchi insieme alla flotta russa, cerca la morte subito dopo la disfatta, ma torna a vivere grazie alle cure di Alabanda. Il romanzo termina con la tesi di Alabanda, secondo la quale non bisogna preoccuparsi della morte, in quanto l'unità con la totalità non può essere distrutta, alla morte seguirà un nuovo inizio, la perdita del giusto sarà ricompensata, l'armonia degli amanti è indistruttibile. Sebbene la teocrazia del bello non abbia potuto imporsi sia tra i greci sia tra i tedeschi a causa dell'utilitarismo e delle dissonanze del mondo, la poesia deve comprendere il senso dell'esistenza tragica e mirare alla riconciliazione degli opposti e alla divina

armonia del ciclo vitale. La rappresentazione del sentimento tragico, elaborata dai Greci, costituisce per Hölderlin il luogo ideale di espressione del poetico: egli si rifà alle origini dionisiache del culto tragico e ai principali autori della tragedia attica, quali Eschilo e Sofocle, che tematizzano la lotta contro le opposte forze divine, la scelta che l'uomo è costretto a compiere, il tema del destino e della colpa che l'eroe è chiamato a scontare per aver voluto innalzarsi al di sopra dell'umano. La categoria metafisica del tragico rinvia alla tragicità dell'esistenza umana, al caos che irrompe inaspettatamente nel mondo eticamente ordinato che fa vacillare la fiducia nella bontà della divinità. Iperione esprime i suoi ideali ellenizzanti, vive il sogno dell'infinita bellezza della Grecia antica, che ritrova incarnata nella figura di Diotima. Tuttavia egli cerca di realizzare questo ideale di perfezione abbandonando Diotima e combattendo contro i Turchi. Quando incontra la sconfitta, rinuncia all'amata e si ritira in solitudine, esaltando il suo stesso dolore. Egli impara che la vita degli dei è essere uno col tutto. L'infinito vive e si rivela nell'uomo ma questi non può raggiungerlo solo col pensiero e con la ragione ma anche e soprattutto attraverso il sentimento della bellezza infinita, da cui scaturiscono l'arte e la religione, mentre la filosofia nasce dalla poesia di un essere divino.

Se i contrasti di Hyperion si risolvono in *Der Archipelagus* (1800), la fiducia nel potere della parola poetica viene espressa in *Der Tod des Empedokles* (1797-1800) e nelle liriche *Wie wenn am Feiertage* (1799), *Dichterberuf*, *Dichtermut*, dalla cui lettura emerge la figura del poeta, quale vate di grandi processi storici e guida della propria nazione: al pari di un nume egli è costretto a soffrire per accogliere il divino e trasmetterlo al proprio popolo; solo per intercessione del vate, dotato di una spiccata sensibilità poetica, i mortali sono partecipi dei doni degli dei. In quanto ultimo araldo del divino, il poeta ha il compito di diffondere il verbo in Germania, al termine della cui missione nascerà una nuova espressione del divino, decisamente più ecumenica, in cui tutte le espressioni spirituali precedenti saranno conciliate e fuse. *Mnemosyne* è l'ultimo inno di Hölderlin e si basa sulla contrapposizione tra terra tedesca e antichità greca. In esso si tematizza la capacità, la volontà e il dovere di ricordare, laddove il ricordo della Grecia esiste solo come visione dello sgretolamento del mondo che fu caro al poeta e in

cui regnava la felicità di vivere in poetica comunione col dio supremo della natura.

1.7 La ciclicità negli inni di Hölderlin

Lo studio della composizione ciclica degli inni di Hölderlin non può prescindere da alcune considerazioni preliminari sulla nozione di ciclo, quale categoria estetico-semantica che pone in relazione dialogica un determinato numero di testi poetici e li analizza da una molteplicità di prospettive in modo da attivare processi di contraddizione e conferma, relativizzazione e differenziazione, volti a strutturare sia esperienze temporali sia complessità discorsive. Nello specifico, i cicli poetici permettono di scandagliare sia questioni contenutistiche di carattere etico-estetico sia la dimensione riflessiva del linguaggio, che disvela al lettore antitesi lessicali, ritorni ciclici di motivi, dicotomie, che rispecchiano le dissonanze del mondo¹⁰⁵.

Considerando il testo poetico una metafora, ovvero la trasposizione di un'ispirazione interiore in una esteriore, Hölderlin ritiene che, per sottrarsi all'influenza esercitata dai modelli di classicità del passato e ricostruire la totalità delle forze dell'animo umano, sia necessario trasporre la sensazione trascendentale e le strutture profonde della soggettività (l'Uno in se stesso diviso) in linguaggio poetico, sulla base della teoria dell'alternanza dei toni e dei generi poetici¹⁰⁶. Nel *Fragment philosophischer Briefe* (1796/97), Hölderlin concepisce il vivente (*Lebendiges*) come la qualità cardinale del *Gedicht*, che si origina dall'equilibrio tra reale e ideale, vale a dire tra la storia fattuale, caratterizzata da connessioni materiali e meccaniche, e l'eterno, inteso quale modalità di concepire i rapporti degli uomini tra loro e con il mondo. Le forme di rappresentazione più adatte a riprodurre la connessione vivente, libera e infinita, sono le forme poetiche, perché elevano l'uomo al di sopra della necessità (*Pflicht*), divenendo veri e propri strumenti di condivisione di esperienze, in grado di operare in ognuno oltre le limitazioni temporali e spaziali. Nella *Verfahrungsweise des poetischen Geistes* (1798/99) Hölderlin distingue tre tipi di componimento poetico: epico, lirico e tragico. Per ciascuno di essi individua una dimensione dell'apparenza (*Schein*), corrispondente all'insieme dei suoi tratti direttamente osservabili, e una dimensione del significato (*Bedeutung*), relativa all'intonazione

105 Daniel Graf, *Wiederkehr und Antithese. Zyklische Komposition in der Lyrik Ingeborg Bachmanns*, Universitätsverlag Winter, Heidelberg 2011.

106 Niketa Stefa, *Die Entgegensetzung in Hölderlins Poetologie*, Königshausen & Neumann, Würzburg 2011.

di fondo (*Stimmung*) del poeta, che predomina nel componimento lirico. Avvalendosi di una terna di toni – ingenuo, eroico, ideale – Hölderlin descrive il componimento lirico come ideale nell'apparenza e ingenuo nel suo significato; quello epico come ingenuo nell'apparenza ed eroico nel suo significato; quello tragico come eroico nell'apparenza e ideale nel suo significato. Al di là delle tabelle poetologiche che il poeta svevo redige per esporre la successione dei toni, per apparenza e significato, all'interno dei singoli componimenti poetici, ciò che mi preme qui sottolineare è il fatto che ciascun genere poetico, lungi dall'essere una struttura omogenea, si presenta bipartito in due componenti: il carattere dell'ispirazione ingenua del poeta e il carattere di superficie, che si riferisce all'insieme di artifici linguistici che traducono in testo l'ispirazione di partenza. Inoltre, benché ciascuno dei tre generi poetici sia contraddistinto da un determinato tono, in ciascuno di essi convergono tutti e tre i toni. Il discrimine tra un genere e l'altro è rappresentato dalla prevalenza di un tono a partire dalla medesima struttura d'intreccio. Il modo in cui le varie *Stimmungen* si susseguono all'interno del componimento poetico rispecchia infine il processo compiuto dallo spirito poetico per giungere all'intuizione di questo stesso linguaggio.

Un tratto distintivo della lirica di Hölderlin è dunque l'antitesi (*Entgegensetzung*), la cui funzione è mostrare l'unità originaria nella sua vitalità¹⁰⁷. In quanto dinamismo primordiale, l'antitesi hölderliniana inerisce alle sfere del divino, dell'umano, della natura e dell'arte, ovvero a tutto ciò che per mezzo di essa permette di giungere alla rappresentazione della conoscenza. Credendo nella totale eguaglianza di tutti gli esseri viventi, Hölderlin concepisce l'antitesi quale condizione propedeutica alla costruzione della coscienza umana, che si fonda sulla duplice tendenza alla scissione e alla riconciliazione. Secondo il poeta svevo, l'unità armonica originaria deve necessariamente annullarsi per potersi ricostituire in una forma rinnovata. Pertanto, l'uomo deve separarsi dall'Uno-Tutto, ossia dall'essere assoluto primordiale, da cui ha avuto origine, per divenire individualità e coscienza. Solo attraverso la scissione (*Entzweiung*) del soggetto dall'oggetto, il poeta è in grado di portare a compimento la sua missione estetica di redenzione

107 H. Bachmaier, T. Horst, P. Reisinger, a cura di, *Hölderlin: transzendente Reflexion der Poesie*, Klett-Cotta, Stuttgart 1979; N. Stefa, *Die Entgegensetzung in Hölderlins Poetologie*, Königshausen & Neumann, Würzburg 2011.

dell'umanità. L'idea di individualità poetica si origina nel momento in cui il fondamento di conoscenza viene riprodotto nella sua relazione con l'oggettività del tempo attraverso il ritmo della lingua poetica. Dunque, se l'individualità poetica è la coscienza originata da un'antitesi pura, perché concepita nell'atto creativo della lingua (*unendliche schöne Reflexion*), il fondamento di conoscenza si rapporta invece all'idea di unità che si genera dalla sintesi dialettica di materia e spirito, interiorità ed esteriorità. Il concetto di antitesi hölderliniana coniuga la concezione spinoziana di universalità al concetto fichtiano di interazione reciproca. Quest'ultimo mira alla riscoperta tanto del logos eracliteo, quale contrapposta armonia della totalità del cosmo, quanto della legge pindarica, quale origine della contrapposta armonia nella relazione col tempo. Il culmine della riflessione poetica di Hölderlin è legato alla rappresentazione consapevole dell'unità derivata dalla relazione tra antitesi lineare e antitesi armonica, laddove per antitesi armonica (*harmonische Entgegensetzung*) Hölderlin intende la vita armonica primordiale, quale essenza divina dell'uomo, che instaura una relazione armonica con la divinità cosmica espressa in puri suoni, mentre per antitesi lineare (*gerade Entgegensetzung*) si intende la contrapposizione derivante dalla relazione tra identità e alterità. Nella sua opera poetica, Hölderlin teorizza l'idea di una dinamicità primordiale dell'Uno, quale unità differenziata in se stessa (*Eine-in-sich-selbst Unterschiedene*), ovvero quel principio che afferma la medesima costituzione delle diverse parti che compongono l'esistenza, lacerata dal dissidio tra una natura aorgica, materiale e informe, e l'essere umano, organico e artefatto. La presa di coscienza di tale dissidio, da parte dell'uomo, rappresenta la condizione necessaria all'acquisizione della conoscenza. Sulla scia di Platone, l'unità del mondo nella diversità delle sue componenti diviene il fondamento di conoscenza e assume il nome di suprema bellezza (*höchste Schönheit*). Hölderlin credeva fermamente che la vita dell'universo fosse regolata da forze armonicamente contrapposte in una sorta di sinfonia degli eventi mondani, alimentata dalla memoria dei predecessori. Tutta l'opera tarda di Hölderlin è costruita sul cosiddetto costruito aspro (*harte Fügung*), e sulla contrapposizione armonica (*harmonische Entgegensetzung*), intesa quale alternanza di emersione e immersione, letizia e dolore, armonia e dissidio, ovvero sulla tensione dell'io lirico a ritagliarsi un microcosmo di soggettività nella vita oggettiva attraverso l'immediatezza del linguaggio poetico. Per Hölderlin l'unità è

garantita dall'immediatezza dello spirito (*Geist*), simboleggiato dalla bellezza e attualizzato dal ricordo. Pertanto, la poesia diviene un modo per esorcizzare le dissonanze del mondo di materia e spirito, arte e vita, poggiando sull'idea di riproposizione ciclica dell'unità originaria che si interseca col processo evolutivo della storia. Peraltro, l'obiettivo di investigare i motivi della separazione dall'unità originaria, evidenziata talvolta come il prodotto della volontà del singolo talvolta come un destino imposto, è senza dubbio riconducibile storicamente alla sua separazione da Susette Gontard. Il *Geist des Gedichts* è allora il prodotto dello sdoppiamento di soggetto e oggetto che il poeta cerca di sanare inseguendo l'unità originaria, l'Uno-Tutto, vale a dire il sentimento dell'io individuale moltiplicato nella vita del tutto, della natura, dell'armonia universale, della verità immanente che è silenzio, etere, infanzia, poesia e, non da ultimo, coniugando cristianesimo e antichità classica, materia e spirito attraverso una concreta rappresentazione linguistica sotto forma di miti, giacché nella creazione di miti le qualità costitutive della materia e dello spirito si collocano in una nuova dimensione che consente l'esperienza dell'infinito nel finito, perché avulsa dal contesto storico.

La simmetria e la circolarità che contraddistinguono le composizioni poetiche di Friedrich Hölderlin nascono dallo studio del Vangelo di Giovanni, in cui si tematizza il ritorno del Dio vivente¹⁰⁸. L'evangelista Giovanni è noto *in primis* per aver composto il Vangelo dell'amore e per esser stato l'autore biblico che, più di altri, ha influenzato il pensiero di Hegel e Hölderlin a Francoforte. Giovanni mirava a comporre un inno, ricorrendo a un linguaggio che permettesse a tutti di esperire, in completa autonomia e secondo il sentire comune, la parabola esistenziale di Cristo. Hegel è stato il primo pensatore a sottolineare l'oggettività della lingua dell'evangelista, che ha composto un testo la cui interpretazione è strettamente legata alla maturità della coscienza individuale del lettore.

Condizione necessaria affinché ciò si realizzi è che la religione e il logos siano uniti nella differenza e corrispondano a due diversi ambiti dell'essente. Solo così la coscienza di un popolo può essere valorizzata da una forma filosofica che non entri in contraddizione con le credenze religiose dello stesso. Il procedimento

108 Friedrich Hölderlin, *Le liriche*, a cura di Enzo Mandruzzato, Adelphi, Milano 2004; Wolfgang Binder, *Hölderlins Patmos-Hymne*, in «Hölderlin-Jahrbuch» (1967/68), pp. 92-127; Beda Allemann, *Hölderlins Friedensfeier*, Günther Neske Pfullingen, Reutlingen 1955; Hermann Timm, *Dichter am dürftigen Ort. Johanneische Christopoetik in Hölderlins «Patmos»*, in «Hölderlin-Jahrbuch» 31 (1998/99), pp. 207-221.

poetico adottato da Giovanni nella stesura del prologo del Vangelo è manifesto in alcune liriche hölderliniane, in cui è presente una struttura circolare che lega simmetricamente le prime alle ultime strofe per sottolineare il valore del messaggio posto nel mezzo della composizione. Mi riferisco, in particolare, agli inni *Patmos*, *Friedensfeier*, *Brot und Wein* e *Der Zeitgeist*.

Patmos è una poesia in forma di inno che prende il nome dall'isola dell'Egeo, nella quale l'evangelista Giovanni scrisse l'Apocalisse. Giovannea non è soltanto l'isola ma anche la grotta, la lotta col divino, la rinascita spirituale, la percezione di una superiorità divina, le visioni apocalittiche. A questa poesia, che nasce dall'attenta riflessione sul connubio di forma estetica del testo e religione, Hölderlin ha lavorato alacremente nell'inverno 1802. Il componimento poetico in questione era stato inizialmente commissionato dal langravio Federico V di Assia-Homburg a Friedrich Gottlieb Klopstock, che per Hölderlin aveva rappresentato un modello per la stesura degli inni tardi, con la richiesta di difendere la veridicità delle Sacre Scritture dalla critica dissacrante mossa dall'esegesi di ispirazione illuminista. A seguito del rifiuto dell'autore del *Messias*, Hölderlin ha ereditato questo compito tramite l'amico Sinclair ma, anziché difendere la religione cristiana, ha confutato l'annuncio neotestamentario presente nell'ultimo libro. *Patmos* fu inviato nel gennaio 1803 a Sinclair e quindi trasmesso al langravio, che accettò volentieri il dono. Insieme ad altri due inni, *Der Rhein* e *Andenken*, esso fu pubblicato per la prima volta sull'Almanacco delle Muse per l'anno 1808.

Patmos tematizza il viaggio verso Oriente intrapreso dal poeta per ripercorrere le tappe conclusive della vita di Cristo ma anche il senso di smarrimento provato nella grotta per l'eccessiva vicinanza del divino e della sapienza. Solo astenendosi dal contatto col divino, il poeta è in grado di comprenderne l'essenza. Lo stesso viaggio in Asia è da intendersi come un atto di retrocessione. Quando per l'ultima volta appare il divino si rinnova la promessa del suo possibile ritorno per coloro che hanno interiorizzato la sapienza. Il messaggio conclusivo verte sulla necessità di aver cura delle lettere che compongono il verbo divino, perché la lingua è in grado di determinare la salvezza dell'anima poetica. In *Patmos*, tracce evidenti della filosofia dello spirito di Hegel si ritrovano soprattutto nel concetto di essenza spirituale della divinità che, in virtù del sacrificio del Cristo, viene donata ai credenti costituendo quel momento sapienziale capace di colmare la distanza

ontologica fra gli uomini e la divinità. Dunque, da un lato non è possibile sottrarsi alla ciclicità dello spirito del tempo (*Der Zeitgeist*), dall'altro Dio è conoscibile dai fedeli grazie allo spirito che li vivifica.

Patmos si articola in cinque blocchi di tre strofe ciascuno. Ogni strofa conta quindici versi, ad eccezione della decima che ne contiene sedici. Il metro è libero. L'inno è caratterizzato da una struttura triadica, secondo cui ciascun gruppo di tre strofe costituisce una unità (*Parthie*). Al centro di questa struttura vi è la figura di Cristo, mentre all'inizio e alla fine dell'inno quella del poeta. Nella prima metà della lirica predomina la figura di Giovanni, che scorse esattamente il volto di Cristo, mentre nella seconda metà dell'inno il poeta resiste alla tentazione di costruirsi un'immagine arbitraria di Dio. Nella prima triade, il poeta si dirige verso l'Asia alla ricerca di Patmo. La vicinanza di Dio rende vana la sua comprensione, in quanto sovente si comprende solo ciò che si guarda da lontano. Peraltro, quasi tutte le apparizioni di Dio nelle liriche di Hölderlin sono accompagnate dal motivo della consapevolezza dell'esistenza di Dio, pur non avendone una conoscenza diretta e tangibile. La seconda triade ha per oggetto Patmo e Giovanni e pone l'accento, in un primo tempo, sull'Apocalisse e successivamente sulla beata giovinezza trascorsa col Maestro, allorquando Dio si sarebbe rivelato a Giovanni sotto forma di figlio e di spirito. La terza triade concerne gli eventi successivi alla morte di Cristo, laddove la settima strofa tematizza la Pentecoste, la nona l'Ascensione e l'ottava, in quanto strofa mediana della triade e di tutta la poesia, fa riferimento alla parusia: «denn wiederkommen sollt es zu rechter zeit». Nella quarta triade si tematizza la figura di Cristo tra Ascensione e Avvento. La quinta e ultima triade ha per oggetto la «stilleuchtende Kraft», precedente all'Avvento di Cristo, che in quanto effetto di Dio insegna a comprendere il libero arbitrio dell'uomo. L'inno termina con l'enunciazione del compito del poeta, che consiste nel culto e nella divulgazione del Verbo divino. In *Patmos* l'asprezza legata allo stile del costruito aspro riguarda il contenuto di verità, la formalizzazione poetica della durezza dell'argomentazione filosofica e il problema stesso dell'unità tra queste due istanze.

Patmos non sembra seguire lo schema degli altri inni tardi – *Brot und Wein*, *Friedensfeier*, *Der Einzige* – che ruotano attorno alla problematica della possibilità di concepire gli dei greci e la trinità cristiana come una totalità. Le

poesie tarde sono contraddistinte dal tentativo di delineare la figura di Dio senza privarla del suo carattere di principio, ovvero dell'essere puro nella forma di un determinato ente. Solo attraverso la metafora il poeta può rappresentare l'epifania di Dio, sicché dall'ente sgorga la pienezza dell'essere che ha il potere di cambiare il mondo. In *Patmos*, il poeta decide deliberatamente di non indugiare sulla passione e sulla crocifissione di Cristo ma si concentra sui tre momenti della morte, della separazione e dell'allontanamento di Gesù dagli apostoli, evitando così di imbattersi in problematiche espressamente religiose. La parusia diviene dunque un evento carico di significato, giacché perpetua il motivo del ritorno degli dei dal periodo classico hölderliniano, che si era invece configurato solo come una grecizzazione della parusia. Soltanto accennato al centro della poesia, il motivo della parusia viene poi approfondito alla fine della dodicesima strofa e all'inizio della tredicesima con le parole «himmlischen Triumphgang».

Wenn aber einer spornte sich selbst,
Und traurig redend, unterwegs, da ich wehrlos wäre,
Mich überfiele, daß ich staunt und von dem Gotte
Das Bild nachahmen möcht ein Knecht –
Im Zorne sichtbar sah ich einmal
Des Himmels Herrn, nicht, daß ich sein sollt etwas, sondern
Zu lernen. Gütig sind sie, ihr Verhaßtestes aber ist,
Solange sie herrschen, das Falsche, und es gilt
Dann Menschliches unter Menschen nicht mehr.
Denn sie nicht walten, es waltet aber
Unsterblicher Schicksal und es wandelt ihr Werk
Von selbst, und eilend geht es zu Ende.
Wenn nämlich höher gehet himmlischer
Triumphgang, wird genennet, der Sonne gleich,
Von Starken der Frohlockende Sohn des Höchsten,
Ein Lösungszeichen, und hier ist der Stab
Des Gesanges, niederwinkend,
Denn nichts ist gemein. Die Toten wecket
Er auf, die noch gefangen nicht
Vom Roben sind. Es warten aber
Des scheuen Augen viele,
Zu schauen das Licht. Nicht wollen
Am scharfen Strahle sie blühen,
Wiewohl den Mut der goldene Zaum hält.
Wenn aber, als
Von schwellenden Augenbraunen,
Der Welt vergessen
Stilleuchtende Kraft aus heiliger Schrift fällt, mögen,
Der Gnade sich freuend, sie
Am stillen Blicke sich üben. (Patmos, 674-678)

Questo è l'unico punto in cui la frase salta la fuga di strofe tra due triadi, la quarta e l'ultima, e in cui Hölderlin individua il culmine dell'opera, perché a ciò il poeta fa seguire il commiato, nonché un punto di precipitazione che contraddice la simmetria ma non l'annulla.

Zu lang, zu lang schon ist
Die Ehre der Himmlischen unsichtbar.
Denn fast die Finger müssen sie
Uns führen und schmäählich
Entreißt das Herz uns eine Gewalt.
Denn Opfer will der Himmlischen jedes,
Wenn aber eines versäumt ward,
Nie hat es Gutes gebracht.
Wir haben gedienet der Mutter Erd
Und haben jüngst dem Sonnenlichte gedient,
Unwissend, der Vater aber liebt,
Der über allen waltet,
Am meisten, daß gepfleget werde
Der feste Buchstab, und Bestehendes gut
Gedeutet. Dem folgt deutscher Gesang. (Patmos, 678-680)

Su un piano strettamente contenutistico, *Patmos* poggia su un disegno di storia della salvezza, che scorge in Cristo non il fondatore di un'alleanza ma colui che è in grado di dischiudere il senso dell'umanità. In questo contesto il concetto di spirito comune (*Gemeingeist*) gioca un ruolo decisivo, poiché perde il suo carattere divino per acquisire quello umano, non appena gli apostoli assolvono la funzione di divulgatori del Verbo divino. In *Patmos*, la divinità viene nominata ventidue volte, ma solo nelle ultime due strofe Hölderlin diviene più preciso, menzionando i nomi di *Vater* e *Christus*, perché all'inizio dell'inno non si è ancora certi se si tratti del padre o del figlio. Il momento culminante dell'inno risiede nel contrasto tra la storia rappresentata e il poeta rappresentante, laddove la poesia assume due funzioni: interpretare ed elogiare, ovvero chiarire l'operato di Dio nel mondo e celebrare Dio in quanto creatore dell'universo. Le aquile enunciate nella prima triade simboleggiano la potenza cosmica e il movimento ascensionale dal mondo materiale al mondo spirituale, abitano nell'interregno compreso tra le vette alpine e gli abissi. Le stesse vette montuose (*Berggipfel*) si trasformano in vette del tempo (*Gipfel der Zeit*), perché nel corso dei secoli nulla va perduto: eroi, figure poetiche, eventi, azioni, che rinviano all'eternità, col tempo tendono ad accumularsi dando vita a vere e proprie montagne del tempo, sicché quest'ultimo sembra compiersi in un solo istante. La grotta di Patmos fa da

contraltare alle vette, perché è il luogo in cui si compie la rivelazione della vetta del tempo. L'Asia diviene dunque il luogo del tramonto, dell'origine, del segreto, della dimensione temporale.

La lirica *Brot und Wein* rievoca, a partire dal suo titolo, tematiche cristologiche che rinviano all'ultima cena: il pane e il vino simboleggiano rispettivamente il corpo e il sangue di Cristo, offerti in sacrificio per redimere l'umanità in tempi di privazione; il pane elargito da Dio agli uomini è simbolo dell'unità della Chiesa; il pane spezzato è il segno della passione di Cristo, di unità e carità, mentre il vino e la vite sono simboli di prosperità, gioia di vivere, sangue di Cristo versato per tutti in remissione dei peccati. Ma, in Hölderlin, pane e vino sono soprattutto metafore della sapienza e del potere della poesia. La prima strofa dell'inno si apre con l'immagine di una città silenziosa, tranquilla e illuminata in una serata placida:

Rings um ruhet die Stadt; still wird die erleuchtete Gasse,
Und, mit Fackeln geschmückt, rauschen die Wagen hinweg.
Satt gehen heim von Freuden des Tags zu ruhen die Menschen,
Und Gewinn und Verlust wäget ein sinniges Haupt
Wohlfrieden zu Haus; leer steht von Trauben und Blumen,
Und von Werken der Hand ruht der geschäftige Markt.
Aber das Saitenspiel tönt fern aus Gärten; vielleicht, daß
Dort ein Liebendes spielt oder ein einsamer Mann
Ferner Freunde gedenkt und der Jugendzeit; und die Brunnen
Immerquillend und frisch rauschen an duftendem Beet.
Still in dämmeriger Luft ertönen geläutete Glocken,
Und der Stunden gedenk rufet ein Waechter die Zahl.
Jetzt auch kommet ein Wehn und regt die Gipfel des Hains auf,
Sieh! und das Schattenbild unserer Erde, der Mond,
Kommet geheim nun auch; die Schwärmerische, die Nacht kommt,
Voll mit Sternen und wohl wenig bekümmert um uns,
Glänzt die Erstaunende dort, die Fremdlingin unter den Menschen,
Über Gebirgshöhn traurig und prächtig herauf. (*Brot und Wein* 1, 518)

Sin dai primi versi si riscontra il contrasto tra luce e ombra, silenzio e suoni, in quanto al vicolo acceso che azzittisce si contrappone lo strepito delle carrozze adorne di fiaccole; il suono di un violino, che proviene lontano da un giardino, è di qualcuno che ama o di un solitario che pensa la sua giovinezza; lo scroscio delle fontane su aiuole odorose, i rintocchi lenti del custode che annuncia chiaro il conto delle ore. Predomina inizialmente un senso di soddisfazione e appagamento della gente dopo una giornata di alacre lavoro. In questa atmosfera umana di apparente soddisfazione la natura sembra procedere incurante degli uomini: la luna, quale simulacro della terra, è avvolta da un alone di mistero, splende stupita,

triste, sfarzosa, sopra le cime dei colli, estraniata tra gli uomini. La seconda strofa immerge il lettore nella vera e propria poetica hölderliniana col tema della grazia della divinità sublime, che dà moto al mondo e alla speranza degli uomini ma che questi ignora, avendo perso il senso della divina armonia e non essendo più in grado di riconoscerla.

Wunderbar ist die Gunst der Hoherhabnen und niemand
Weiß, von wannen und was einem geschiehet von ihr.
So bewegt sie die Welt und die hoffende Seele der Menschen,
Selbst kein Weiser versteht, was sie bereitet, denn so
Will es der oberste Gott, der sehr dich liebet, und darum
Ist noch lieber, wie sie, dir der besonnene Tag.
Aber zuweilen liebt auch klares Auge den Schatten
Und versuchet zu Lust, eh es die Not ist, den Schlaf,
Oder es blickt auch gern ein treuer Mann in die Nacht hin,
Ja, es ziemet sich, ihr Kränze zu weihn und Gesang,
Weil den Irrenden sie geheiligt ist und den Toten,
Selber aber besteht, ewig, in freistem Geist.
Aber sie muß uns auch, daß in der zaudernden Weile,
Daß im Finstern für uns einiges Haltbare sei,
Uns die Vergessenheit und das Heiligtrunkene gönnen,
Gönnen das strömende Wort, das, wie die Liebenden, sei,
Schlummerlos, und vollern Pokal und kühneres Leben,
Heilig Gedächtnis auch, wachend zu bleiben bei Nacht. (Brot und Wein 2, 518-520)

Non impegnandosi a scrutare i disegni di Dio, l'uomo moderno si accontenta di vivere giorno per giorno e neppure il saggio comprende il valore dell'Altissimo. In questa strofa predomina il contrasto tra luce e ombra, giorno e notte: pur amando le tenebre e avventurandosi nel mistero della notte, sacra ai morti e agli errabondi, pur consacrando alla notte canti e corone, il saggio rinuncia a scandagliare l'animo umano e a giungere alla verità del divino, cercando il gusto del sonno. La notte, dunque, non è solo il simbolo della cecità e dell'oscurità del tempo moderno ma anche dell'oblio, della ebbrezza, della parola fluente, della sacra memoria che ci fa rimanere svegli. Nella terza strofa il poeta esorta l'uomo a scrutare il proprio animo e a cercarvi la verità secondo il proprio metro di giudizio, perché proprio nella riscoperta dei nostri sentimenti e della verità risiede la gioia di vivere. Nella quarta strofa la rievocazione della Grecia, quale simbolo di totalità e perfezione, rappresenta il rifugio dell'utopia, in cui è assente ogni differenziazione temporale: l'Ismo dove scroscia aperto il mare al Parnaso, le rupi di Delfi, l'Olimpo, Citerone, Tebe, Ismeno. I segni del divino sono una promessa del futuro ritorno sulla terra della divinità e consolazione per i mortali. Ciascun

tempo, cristiano e pagano, deve essere rivissuto nel tentativo di carpirne l'essenza più profonda, ovvero quella forza vitale che possa esorcizzare il loro status di culture irrigidite nella sterilità della dottrina per rinverdire il potenziale creativo. Il poeta è consapevole del fatto che la vita è un bene diviso e scambiato con gli stranieri e pertanto invoca il padre etere, elogia la parola poetica, quale segno originario, operoso, creatore che infonde luce agli uomini che vivono nell'ombra, sicché i celesti prendono dimora. Inavvertiti dagli uomini, perché la gioia è troppa luce che li acceca, i celesti si accostano loro con i doni ma possono essere identificati soltanto da un semidio. Agli umani lasciano doni solo in misura umana, in quanto gli uomini sono troppo poco forti per tollerare la pienezza divina. La condizione necessaria affinché il divino appaia all'uomo è dunque l'esistenza del bene, sicché i celesti dispensano doni, primo fra tutti la poesia, intesa quale facoltà di nominare le cose col proprio nome. Essa viene acquisita dall'uomo col sacrificio, in quanto prima di poter conoscere e vedere deve sopportare. Ma, dal momento che l'uomo non è più in grado di sopportare la pienezza divina, il sogno prende il posto della realtà. Nella settima strofa ritornano ciclicamente i motivi dell'erranza, della notte e del bisogno di vagare, che danno forza e sollievo all'uomo che attende il ritorno del divino fino a che nasceranno nuovi eroi in culle di bronzo, simili per potenza agli dei. Analogamente agli apostoli, che divulgarono il Verbo divino, i poeti hanno il compito di diffondere la parola poetica per redimere l'umanità. Nella nona e ultima strofa si sottolinea il ruolo del poeta, frutto dell'Esperia, che concilia il giorno alla notte, eleva e sommerge perpetuamente le stelle, riporta la traccia degli dei dileguati nella tenebra, placa la tracotanza e la malignità, simboleggiate rispettivamente da Titano e da Cerbero.

Ja! sie sagen mit Recht, er söhne den Tag mit der Nacht aus,
Führe des Himmels Gestirn ewig hinunter, hinauf,
Allzeit froh, wie das Laub der immergrünenden Fichte,
Das er liebt, und der Kranz, den er von Efeu gewählt,
Weil er bleibet und selbst die Spur der entflohenen Götter
Götterlosen hinab unter das Finstere bringt.
Was der Alten Gesang von Kindern Gottes geweissagt,
Siehe! wir sind es, wir; Frucht von Hesperien ists!
Wunderbar und genau ists als an Menschen erfüllet,
Glaube, wer es geprüft! Aber so vieles geschieht,
Keines wirket, denn wir sind herzlos, Schatten, bis unser
Vater Äther erkannt jeden und allen gehört.
Aber indessen kommt als Fackelschwinger des Höchsten

Sohn, der Syrien, unter die Schatten herab.
Selige Weise sehns; ein Lächeln aus der gefangnen
Seele leuchtet, dem Licht tauet ihr Auge noch auf.
Sanfter träumet und schläft in Armen der Erde der Titan,
Selbst der neidische, selbst Cerberus trinket und schläft. (Brot und Wein 9, 526-528)

L'uomo, secondo Hölderlin, vivrebbe una situazione transitoria, perché in attesa della palingenesi e del rinnovamento dell'umanità attraverso l'etere. L'inno termina con l'Avvento di Cristo tra le ombre, descritto come agitatore di fiaccole, figlio dell'Altissimo, uomo di Siria e Dio del Vino che si esprime come un tuono, Gesù-Pane, secondo la metafora contenuta nel capitolo sesto del Vangelo di Giovanni, in cui Cristo appare all'uomo come tutto ciò che egli possa desiderare: sapienza, forza, salvezza, felicità, verità.

Friedensfeier è l'inno hölderliniano che tematizza l'idea della rinascita spirituale dell'uomo da un'epoca segnata dall'assenza del divino. Spinto dal desiderio di unificare i singoli eventi della storia in un disegno organico, Hölderlin accosta il presente al passato, rappresentandoli attraverso le divinità di ciascuna fase storica, tornate sulla terra per convivere con gli uomini. La pace è storicamente quella di Lunéville, siglata nel febbraio 1801, che segna la fine delle guerre di Rivoluzione. Hölderlin ne prende atto durante il suo soggiorno svizzero a Hauptwil e in essa ripone le sue aspettative di risanamento dei rapporti politici e umani a fronte dell'esperienza di distruzione vissuta nella storia. In senso lato, dunque, la pace non è solo quella stretta fra gli uomini ma anche quella forza che permette di conciliare le dissonanze del mondo e favorire la riattualizzazione degli dei, facendo confluire il molteplice in unità. La festa può avere inizio solo a condizione che tutti gli dei, le sante potenze, i celesti e gli immortali accettino di prender parte allo stesso convito e che le leggi armoniche dell'universo siano integralmente ripristinate. Condizione necessaria affinché il raduno delle singole divinità possa compiersi nel migliore dei modi è la conservazione nel tempo della loro memoria.

Il tema centrale dell'inno è racchiuso nella terza strofa della prima triade ed è poi ampliato nella seconda triade, allorché il poeta fa riferimento a Cristo e sostituisce il canto al mero dialogo tra gli uomini:

Von heute aber nicht, unverkündet ist er;
Und einer, der nicht Flut noch Flamme gescheuet,

Erstaunet, da es stille worden, umsonst nicht, jetzt,
Da Herrschaft nirgend ist zu sehn bei Geistern und Menschen.
Das ist, sie hören das Werk,
Längst vorbereitend, von Morgen nach Abend, jetzt erst,
Denn unermeßlich braust, in der Tiefe verhallend,
Des Donnerers Echo, das tausendjährige Wetter,
Zu schlafen, übertönt von Friedenslauten, hinunter.
Ihr aber, teurgewordne, o ihr Tage der Unschuld,
Ihr bringt auch heute das Fest, ihr Lieben! und es blüht
Rings abendlich der Geist in dieser Stille;
Und raten muß ich, und wäre silbergrau

Die Locke, o ihr Freunde!
Für Kränze zu sorgen und Mahl, jetzt ewigen Jünglingen ähnlich.
Und manchen möcht ich laden, aber o du,
Der freundlichernst den Menschen zugetan,
Dort unter syrischer Palme,
Wo nahe lag die Stadt, am Brunnen gerne war;
Das Kornfeld rauschte rings, still atmete die Kühlung
Vom Schatten des geweihten Gebirges,
Und die lieben Freunde, das treue Gewölk,
Umschatteten dich auch, damit der heiligkühne
Durch Wildnis mild dein Strahl zu Menschen kam, o Jüngling!
Ach! aber dunkler umschattete, mitten im Wort, dich
Furchtbarentscheidend ein tödlich Verhängnis. So ist schnell
Vergänglich alles Himmlische; aber umsonst nicht; (Friedensfeier, 600-602)

Come tutti i grandi inni di Hölderlin, *Friedensfeier* presenta una struttura triadica, per cui ciascun gruppo di tre strofe costituisce una unità. Tale simmetria si riscontra anche nella lunghezza strofica, che è la stessa in ogni triade: le tre strofe che compongono una triade contengono rispettivamente 12, 12 e 15 versi. La suddivisione triadica riguarda però anche la sfera sintattica dei versi: ad esempio, nell'ottava strofa, oltre ad essere presente l'unico enjambement, i primi tre versi coincidono esattamente con frasi brevi, compatte e di senso compiuto. Nelle sue poesie, Hölderlin segue una legge, secondo cui una tendenza alla chiusura e all'unità tende a compensare una tendenza alla variazione: alle prime due triadi basate sulla forma si contrappongono la terza e la quarta che vertono sulla materia. Ne consegue una contrapposizione tra progressione e regressione, nella misura in cui la terza triade sviluppa progressivamente una visione escatologica basata sul ritorno del divino sulla terra, mentre la quarta triade si rifà regressivamente alla cerchia familiare della madre e del figlio, che davanti alla porta di casa siedono e guardano la pace, retti da un presagio inviato dalla luce d'oro, mentre una promessa regge gli anziani.

Somiglianze contenutistiche si riscontrano tra la prima strofa della prima triade – che descrive minuziosamente la sala in cui la festa ha luogo, colma di suoni celesti, ariosa, anticamente costruita, abitata da esseri felici, avvolta da una nube di gioia, carica di frutti e di coppe cinte d'oro, in cui nell'ora serale ospiti amanti hanno voluto incontrarsi – con la prima strofa della seconda triade, in cui la figura del severo amico degli uomini è descritta presso la fontana vicino alla città.

Der himmlischen, still widerklingenden,
Der ruhigwandelnden Töne voll,
Und gelüftet ist der altgebaute,
Seliggewohnte Saal; um grüne Teppiche duftet
Die Freudenwolk und weithinglänzend stehn,
Gereiftester Früchte voll und goldbekränzter Kelche,
Wohlangeordnet, eine prächtige Reihe,
Zur Seite da und dort aufsteigend über dem
Geebneten Boden die Tische.
Denn ferne kommend haben
Hierher, zur Abendstunde,
Sich liebende Gäste beschieden. (Friedensfeier, 598)

Tutt'intorno il campo bisbiglia di grano, la frescura dalle ombre del monte consacrato spira calma e i dolci amici, la fedele nube, fanno ombra intorno, perché il raggio ardito e santo giunga mite nel deserto aspro. In questi versi ritorna ciclicamente il motivo dell'ombra che ha oscurato il Verbo divino, ovvero l'arroganza e la ferinità nei rapporti umani ma ciononostante l'operato di Cristo non è stato vano. L'inno pullula di simboli legati al divino. Si pensi alla fiamma, alla riva, al flutto, all'astro, al silenzio, al linguaggio, al tacito Dio del tempo, alla legge dell'amore o al bene supremo. Mentre le principali antitesi sono quelle tra: il futuro imminente del ritorno degli dei, simboleggiato dalla sala trionfalmente allestita, e l'antico passato suggellato dalla descrizione del severo amico degli uomini presso la fontana; o ancora tra Napoleone Bonaparte, principe della Festa, sorridente della severa opera del giorno, osannato per le sue gesta, paragonato dal poeta a un essere immortale, e Cristo, il più amato tra gli dei che stranamente sembra sottrarsi alla comunità festosa dei celesti; infine tra la prima e l'ultima strofa del canto, che tematizzano rispettivamente la natura, intesa in senso letterale, e Madre natura, artefice del destino dell'uomo.

Wie die Löwin, hast du geklagt,
O Mutter, da du sie,
Natur, die Kinder verloren.
Denn es stahl sie, Allzuliebende, dir

Dein Feind, da du ihn fast
Wie die eigenen Söhne genommen,
Und Satyren die Götter gesellt hast.
So hast du manches gebaut,
Und manches begraben,
Denn es haßt dich, was
Du, vor der Zeit
Allkräftige, zum Lichte gezogen.
Nun kennest, nun lässest du dies;
Denn gerne fühllos ruht,
Bis daß es reift, furchtsamgeschäftiges drunten. (Friedensfeier, 608)

Bibliografia

Letteratura primaria

Andrian Leopold, *Il giardino della conoscenza*, introd. e trad. it. a cura di Maria Teresa Dal Monte, Cappelli Editore, Bologna 1978.

George Stefan, *Der Teppich des Lebens und die Lieder von Traum und Tod mit einem Vorspiel*, Klett-Cotta, Stuttgart 1984.

Hölderlin Friedrich, *Lettera al fratello Karl I gennaio 1799*, trad. it. di E. Polledri, in «Studia theodisca – Hölderliniana» I (2014), pp. 15-19.

Hölderlin Friedrich, *Le liriche*, a cura di Enzo Mandruzzato, Adelphi, Milano 2004.

Goethe Wolfgang, *Ifigenia in Tauride*, introduzione e commento a cura di Nicola Terzaghi, Sansoni editore, Firenze 1974.

Gundolf Friedrich, *George*, Bondi, Berlin 1930.

Wolfskehl Karl, *Blicke und Blitze, Blätter für die Kunst 3. Serie, Bd. 1(1895)*, in Landman, a cura di, *Der George Kreis*, Stuttgart 1980, p. 24.

Zweig Stefan, *Il mondo di ieri. Ricordi di un europeo*, trad. it. di Lavinia Mazzucchetti, Mondadori, Milano 1996.

Letteratura secondaria

Adt Wilhelm, *Das Verhältnis Stefan Georges und seines Kreises zu Hölderlin*, Inauguraldissertation zur Erlangung der Doktorwürde, Universität Frankfurt 1934.

Aler Jan, *Kunst der Komposition im Teppich des Lebens*, in *Symbol und Verkündung. Studien um Stefan George*, Helmut Küpper, München e Düsseldorf 1976, pp. 214ss.

Allemann Beda, *Hölderlins Friedensfeier*, Günther Neske Pfullingen, Reutlingen 1955.

Altenhofer Norbert, *Ästhetik des Arrangements. Zu Heines »Buch der Lieder«*, in *Die verlorene Augensprache. Über Heinrich Heine*, a cura di Volker Bohn, Frankfurt am Main/Leipzig 193, p. 154-173.

Ascarelli Roberta, *La decadenza delle buone maniere. Hugo von Hofmannsthal incontra Stefan George*, Biblioteca aretina, Arezzo 2004.

Bachmaier Helmut, Horst Thomas, Reisinger Peter, a cura di, *Hölderlin: transzendente Reflexion der Poesie*, Klett-Cotta, Stuttgart 1979.

Bahr Hermann, *Il superamento del Naturalismo*, a cura di Giovanni Tateo, SE, Milano 1994.

Becker Carl, *Das Buch Suleika als Zyklus*, in *Varia Variorum. Festgabe für Karl Reinhardt*, Münster/Köln 1952, pp. 225-252.

- Bidussa David, *Il vissuto mitologico*, in Furio Jesi, *Germania segreta. Miti nella cultura tedesca del '900*, Feltrinelli, Milano 1995, pp. 207ss.
- Binder Wolfgang, *Hölderlins Patmos-Hymne*, in «Hölderlin-Jahrbuch» (1967/68), pp. 92-127.
- Bock Claus Victor, *Wort-Konkordanz zur Dichtung Stefan Georges*, Amsterdam 1964, pp. 336-337.
- Bodei Remo, *Metafora e mito nell'opera di Hans Blumenberg*, in Hans Blumenberg, *Mito, metafora, modernità*, a cura di Andrea Borsari, il Mulino, Bologna 1999, pp. 29-43.
- Böschenstein Bernhard, *Stefan George und Hölderlin. Überprüfung einer Konstellation*, in «Castrum Peregrini» CCLXVI-CCLXVII (2005), pp. 68-82.
- Bradley Brigitte, *R.M. Rilkes Neue Gedichte. Ihr zyklisches Gefüge*, Bern 1967.
- Braungart Wolfgang, *Ritual und Literatur*, Max Niemeyer Verlag, Tübingen 1996.
- Braungart Wolfgang, *Zur Poetik literarischer Zyklen. Mit Anmerkungen zur Lyrik Georg Trakls*, in *Zyklische Kompositionsformen in Georg Trakls Dichtung: Szegeder Symposion*, a cura di Károly Csúri, Niemeyer, Tübingen 1996, p. 3.
- Braungart Wolfgang, *Ästhetischer Katholizismus. Stefan Georges Rituale der Literatur*, Tübingen 1997.
- Braungart Wolfgang, „*Durch Dich, für Dich, in Deinem Zeichen*“. *Stefan Georges poetische Eucharistie*, in «George-Jahrbuch» 1 (1996/1997), pp. 53-79.
- Braungart Wolfgang, *Kult, Ritual und Religion bei Stefan George*, in *Kunst und Religion. Studien zur Kultursoziologie und Kulturgeschichte*, a cura di Richard Faber und Volkhard Krech, Königshausen & Neumann, Würzburg 1999, pp. 257-274.
- Breuer Stefan, *Ästhetischer Fundamentalismus. Stefan George und der deutsche Antimodernismus*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1995.
- Breuer Stefan, *Zur Religion Stefan Georges*, in *Stefan George: Werk und Wirkung seit dem «Siebenten Ring»*, a cura di Wolfgang Braungart et al., Tübingen 2001, pp. 225-239.
- Buck Stefan, *Macht und Unterwerfung. Zum Männerideal bei Stefan George und seinem Kreis*, in *Abschied vom Mythos Mann. Kulturelle Konzepte der Moderne*, a cura di Karin Tebben, Göttingen 2002, pp. 204-214.
- Burkhardt Friedrich Wilhelm, *Über die Anordnung der Gedichte in Goethes West-östlichem Divan*, Diss. Mainz 1965.
- Cacciari Massimo, *Sprachliches. Aspetti del «linguaggio viennese» all'epoca della finis Austriae*, in *Krisis. Saggio sulla crisi del pensiero negativo da Nietzsche a Wittgenstein*, Feltrinelli, Milano 1982, pp. 159-170.
- Cacciari Massimo, *L'angelo necessario*, Milano 1986, p. 9.
- Cercignani Fausto, *Hugo von Hofmannsthal e la crisi esistenziale di Lord Chandos*, in «Studia austriaca» X (2002), pp. 91-106.

- Cometa Michele, *Mitologie dell'oblio. Hans Blumenberg e il dibattito sul mito*, in Hans Blumenberg, *Mito, metafora, modernità*, a cura di Andrea Borsari, il Mulino, Bologna 1999, pp. 141-165.
- Conte Maria-Elisabeth, *Condizioni di coerenza: ricerche di linguistica testuale*, La Nuova Italia Editrice, Firenze 1988, pp. 13, 29-30.
- Csúri Károly, a cura di, *Zyklische Kompositionsformen in Georg Trakls Dichtung. Szegeder Symposion*, Tübingen 1996.
- Czarnecka Joanna Pfaff e Corina Caduff Corina, *Rituale heute: Theorien, Kontroversen, Entwürfe*, Reimer, Berlin 2001.
- David Claude, *Stefan George. Sein dichterisches Werk*, München 1967, p. 147s.
- De Angelis Enrico, *George oder: Die Äquidistanz zum Zentrum*, in «Jacques e i suoi quaderni» 5 (1985), pp. 83-135.
- De Angelis Enrico, *Simbolismo e decadentismo nella letteratura tedesca*, Il Mulino, Bologna 1987, pp. 92ss.
- De Angelis Enrico, *Stefan George, in Poesia tedesca del Novecento*, a cura di Anna Chiarloni e Ursula Isselstein, Einaudi, Torino 1990, pp. 149-153.
- De Angelis Enrico, *Die Poesie als Erfahrung des Minimalen. Zwei Symbolisten*, in «Schnitzler und seine Zeit» (1985), pp. 225-238.
- De Beaugrande Robert-Alain e Dressler Wolfgang Ulrich, *Introduzione alla linguistica testuale*, trad. it. di Silvano Muscas, Il Mulino, Bologna 1984, pp. 121-154.
- De Man Paul, *Stefan George and Friedrich Hölderlin (1954)*, in *The Post-Romantic Predicament*, Martin Mc Quillan, Edinburgh University Press 201, pp. 196-214.
- Denneler Iris, *Textbegehrlichkeiten oder Was fasziniert am Zyklus? Zum Einfluß des Lesers auf die Textkonstitution am Beispiel von Georg Trakls Gedichtbänden*, in *Zyklische Kompositionsformen in Georg Trakls Dichtung. Szegeder Symposion*, a cura di Károly Csúri, Max Niemeyer Verlag, Tübingen 1996, pp. 29-47.
- Dilthey Wilhelm, *Esperienza vissuta e poesia. Lessing – Goethe – Novalis – Holderlin*, il melangolo, Genova 1999, pp. 7-22.
- Douglas Mary, *Ritual, Tabu, Körpersymbolik. Sozialanthropologische Studien in Industriegesellschaft und Stammeskultur*, Frankfurt am Main 1974.
- Dücker Burckhard, *Rituale. Formen – Funktionen – Geschichte. Eine Einführung in die Ritualwissenschaft*, Metzler, Stuttgart 2006.
- Edelmann Murray, *Politik als Ritual. Die symbolische Funktion staatlicher Institutionen und politischen Handelns*, New York 1990.
- Fieguth Rolf, *Verzweigungen. Zyklische und assoziative Kompositionsformen bei Adam Michiewicz (1798-1855)*, Freiburg (Schweiz) 1998.
- Fieguth Rolf e Martini Alessandro, a cura di, *Die Architektur der Wolken. Zyklisierung in der europäischen Lyrik des 19. Jahrhunderts*, Bern 2005.

Frey Hans-Jost, *Das Heilige und das Wort* (1986), in *Friedrich Hölderlin. Neue Wege der Forschung*, a cura di Thomas Roberg, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 2003, pp. 35-48.

Friedrich Hugo, *La struttura della lirica moderna: dalla metà del XIX alla metà del XX secolo*, Garzanti, Milano 1971, pp. 13-124.

Gadamer Hans-Georg, *Hölderlin und George*, in «Hölderlin-Jahrbuch» (1967/68), pp. 75-91.

Gargani Aldo Giorgio, *I linguaggi della cultura austriaca*, in Aldo Giorgio Gargani, *La frase infinita: Thomas Bernhard e la cultura austriaca*, Laterza, Bari 1990, pp. 65-89.

Gerhard Cordula, *Das Erbe der ›Großen Form‹. Untersuchungen zur Zyklus-Bildung in der expressionistischen Lyrik*, Frankfurt am Main 1986.

Germanese Donatella, *L'angelo e il poeta. Alcune considerazioni sul motivo dell'angelo in Rilke e George*, in *Tra simbolismo e avanguardia. Studi dedicati a Ferruccio Masini*, a cura di Caterina Graziadei, Antonio Prete, Fernanda Rosso Chioso, Vivetta Vivarelli, Editori Riuniti, Roma 1992, pp. 83-95.

Goffmann Erving, *Interaktionsrituale. Über Verhalten in direkter Kommunikation*, Frankfurt am Main 1986.

Görner Rüdiger, „...im Liede wehet ihr Geist“. *Zu Hölderlins poetischer Identität* (1993), in *Friedrich Hölderlin. Neue Wege der Forschung*, a cura di Thomas Roberg, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 2003, pp. 89-112.

Graf Daniel, *Wiederkehr und Antithese. Zyklische Komposition in der Lyrik Ingeborg Bachmanns*, Universitätsverlag Winter, Heidelberg 2011, p. 22.

Grenzmann Wilhelm, *Die Gestalt des Engels in der modernen Literatur*, in AA.VV., *Die Engel in der Welt von heute. Gesammelte Aufsätze*, Maria Laach 1957, p. 18-37.

Groppe Carola, *Die Macht der Bildung. Das deutsche Bürgertum und der George-Kreis 1890-1933*, Köln 1997.

Hellingrath Norbert von, *Hölderlin-Vermächtnis*, München 1944, p. 218.

Henning Bothe, *«Ein Zeichen sind wir, deutungslos». Die Rezeption Hölderlins von ihren Anfängen bis zu Stefan George*, Metzler, Studienausgabe Stuttgart 1992, pp. 96-219.

Heselhaus Clemens, *Deutsche Lyrik der Moderne von Nietzsche bis Yvan Goll. Die Rückkehr der Bildlichkeit der Sprache*, Düsseldorf 1961, p. 148.

Ibler Reinhard, a cura di, *Der russische Gedichtzyklus. Ein Handbuch*, Heidelberg 2006.

Ibler Reinhard, a cura di, *Zyklusdichtung in den slavischen Literaturen. Beiträge zur Internationalen Konferenz Magdeburg, 18.-20. März 1997*, Frankfurt am Main 2000.

Ihekweazu Edith, *Goethes West-östlicher Divan. Untersuchungen zur Struktur des lyrischen Zyklus*, Hamburg 1971.

- Jamme Christoph, «*L'araldo del nuovo Dio*». *La rimitizzazione di Hölderlin nel circolo di George e le sue conseguenze heideggeriane*, in «Lebenswelt» 3 (2013), pp. 29-46.
- Kemper Hans-Georg, *Georg Trakls Entwürfe. Aspekte zu ihrem Verständnis*, Tübingen 1970.
- Köster Roman *et al.*, a cura di, *Das Ideal des schönen Lebens und die Wirklichkeit der Weimarer Republik. Vorstellungen von Staat und Gemeinschaft im George-Kreis*, Berlin 2009.
- Kristinus Heinz, *Das »Buch des Sängers« als Zyklus. Eine Studie zum Nachweis der Einheit des »West-östlichen Divans«*, Ankara 1966.
- Kurz Gerhard, *Hölderlin, Subjektivität und Moderne*, in «Studia theodisca – Hölderliniana» I (2014), pp. 37-51.
- Lacchin Giancarlo, «*Una salutare dittatura*»: *note sul rapporto Hofmannsthal-George*, in Hugo von Hofmannsthal, *Lettera di Lord Chandos*, a cura di Giancarlo Lacchin, Mimesis, Milano 2007, p. 205.
- Lajarrige Jacques, a cura di, *Vom Gedicht zum Zyklus. Vom Zyklus zum Werk. Strategien der Kontinuität in der modernen und zeitgenössischen Lyrik*, Innsbruck 2000.
- Landmann Edith, *Gespräche mit Stefan George*, Düsseldorf/München 1963, pp. 94, 119, 131, 137, 190.
- Landolfi Andrea, *Al di qua della vita: «Il giardino della conoscenza» di L. Andrian*, in *L'avventura della conoscenza. Momenti del Bildungsroman dal «Parzival» a Thomas Mann*, a cura di Roberta Ascarelli, Ursula Bavaj, Roberto Venuti, Guida editori, Napoli 1992, pp. 193-203.
- Lang Liselotte, *Der Zyklus bei George und Rilke*, Diss. Nürnberg 1948.
- Lotman Jurij M., *La struttura del testo poetico*, a cura di Eridano Bazzarelli, Mursia, Milano 1972.
- Lurker Manfred, *Der Kreis als Symbol im Denken, Glauben und künstlerischen Gestalten der Menschheit*, Reiner Wunderlich Verlag Hermann Leins, Tübingen 1981.
- Magris Claudio, *Il mito absburgico nella letteratura austriaca moderna*, Einaudi, Torino 2009.
- Magris Claudio, *La ruggine dei segni. Hofmannsthal e la Lettera di Lord Chandos*, in *L'anello di Clarisse. Grande stile e nichilismo nella letteratura moderna*, Giulio Einaudi, Torino 1984, pp. 32- 62.
- Martus Steffen, *Werkpolitik. Zur Literaturgeschichte kritischer Kommunikation vom 17. bis ins 20. Jahrhundert mit Studien zu Klopstock, Tieck, Goethe und George*, Berlin – New York 2007.
- Menninghaus Winfried, *Geist, Sein, Reflexion und Leben: Hölderlins Darstellungstheorie (1987)*, in *Friedrich Hölderlin. Neue Wege der Forschung*, a cura di Thomas Roberg, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 2003, pp. 49-66.

Meuthen Erich, *Bogengebete. Sprachreflexion und zyklische Komposition in der Lyrik der »Moderne«*. Interpretationsansätze zu George, Rilke und Celan, Frankfurt am Main 1983.

Michaud Stéphane, *Chemins tournants. Cycles et recueils en littérature des romans du Graal à la poésie contemporaine*, Paris 2004.

Mischke Erwin, *Stefan George: Der Teppich des Lebens und die Lieder von Traum und Tod mit einem Vorspiel. Eine Interpretation*, Inaugural-Dissertation, Königsberg 1935, pp. 17-19.

Mittner Ladislao, *Storia della letteratura tedesca. Dal fine secolo alla sperimentazione (1890-1970)*, tomo primo, Giulio Einaudi, Torino 2002, p. 951.

Mommsen Momme, *Lebendige Überlieferung: George – Hölderlin – Goethe*, Peter Lang, Bern 1999, pp. 107-134.

Moretti Giampiero, *Anima e immagine. Studi su Ludwig Klages*, Milano 2001.

Mosse George L., *Le origini culturali del Terzo Reich*, Il Saggiatore, Milano 1968, pp. 25-216, 253ss.

Mosse George L., *Sessualità e nazionalismo. Mentalità borghese e rispettabilità*, Laterza, Roma-Bari 1984.

Mosse George L., *L'immagine dell'uomo. Lo stereotipo maschile nell'epoca moderna*, Einaudi, Torino 1997.

Müller Joachim, *Das zyklische Prinzip in der Lyrik*, in «Germanisch-Romanische Monatsschrift» XX (1932), pp. 1-20.

Oelmann Ute, *Anhang*, in Stefan George, *Der Teppich des Lebens und die Lieder von Traum und Tod mit einem Vorspiel*, Klett-Cotta, Stuttgart 1984, p. 94.

Ort Claus-Michael, *Zyklische Dichtung*, in *Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte (vol. IV)*, a cura di Klaus Hanzog e Achim Masser, Walter De Gruyter, Berlin/New York 1984, p. 1107.

Oestersandfort Christian, *Platonisches im »Teppich des Lebens«*, in «George-Jahrbuch» 7 (2008/2009), pp. 100-114.

Pellegrini Alessandro, *Hölderlin. Storia della critica*, Sansoni, Firenze 1956, pp. 55-73.

Pensa Mario, *Stefan George. Saggio critico*, Zanichelli, Bologna 1961, p. 249.

Peterson Leslie Bouton, *Heinrich Heine und Aleksandr Blok: Two Episodes in the Development of the Modern Lyric Cycle*, Diss. Cornell University 1988.

Pigenot Ludwig von, *Briefe aus Norbert von Hellingraths Nachlass*, in «Hölderlin-Jahrbuch», Bd. 13 (1963/64), pp. 104s.

Pirro Maurizio, *La rappresentazione del rituale di poesia nel ciclo »Waller im Schnee« di Stefan George*, in «Studia theodisca» XVIII (2011), p. 20.

Pirro Maurizio, *Come corda troppo tesa. Stile e ideologia in Stefan George*, Quodlibet, Macerata 2011, pp. 57-82.

- Pirro Maurizio, «*Die entzauberte Tradition*». *Max Kommerell e il modello ermeneutico georgiano*, in «Studi germanici» XL, 1 (2002), pp. 67-99.
- Pirro Maurizio, *Il passato come oggetto di costruzione in Stefan George*, in *culturalstudies.it. Quaderni del Dottorato in Studi culturali*, a cura di Roberta Coglitore e Serena Marcenò, :due punti edizioni, Palermo 2008, pp. 159-166.
- Polledri Elena, *L'utilità della poesia: la lettera di Hölderlin al fratello Karl del 1 gennaio 1799. Una proposta di lettura*, in «Studia theodisca – Hölderliniana» I (2014), pp. 85-108.
- Roos Martin, *Stefan Georges Rhetorik der Selbstinszenierung*, Grupello, Düsseldorf 2000.
- Rossi Francesco, *Gesamterkennen. Zur Wissenschaftskritik und Gestalttheorie im George-Kreis*, Königshausen & Neumann, Würzburg 2011.
- Rovagnati Gabriella Napoli, *Leopold von Andrian. Poeta dimenticato del fine secolo viennese*, Cisalpino-La Goliardica, Milano 1985, pp. 49-108.
- Santagostini Mario, a cura di, *I simbolisti tedeschi*, Fazi editore, Roma 1996, pp. 38-39.
- Schäfer Alfred e Wimmer Michael, a cura di, *Ritual und Ritualisierungen*, Leske + Budrich, Opladen 1998.
- Schmidt Jochen, *Hölderlin: Die idealistische Sublimation des naturhaften Genies zum poetisch-philosophischen Geist (1985/1988)*, in *Friedrich Hölderlin. Neue Wege der Forschung*, a cura di Thomas Roberg, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 2003, pp. 115-139.
- Seng Joachim, *Auf den Kreis-Wegen der Dichtung. Zyklische Komposition bei Paul Celan in den Gedichtbänden bis »Sprachgitter«*, Heidelberg 1998.
- Simons Gabriel, *Die zyklische Kunst im Jugendwerk Stefan Georges, ihre Voraussetzungen in der Zeit und ihre ästhetischen Bedingungen*, Diss. Köln 1965.
- Stefa Niketa, *Die Entgegensetzung in Hölderlins Poetologie*, Königshausen & Neumann, Würzburg 2011.
- Stierle Karlheinz, *Sprache und die Identität des Gedichts. Das Beispiel Hölderlins (1979/1997)*, in *Friedrich Hölderlin. Neue Wege der Forschung*, a cura di Thomas Roberg, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 2003, pp. 19-34.
- Terrin Aldo N., *Il rito. Antropologia e fenomenologia della ritualità*, Morcelliana, Brescia 1999, p. 71.
- Thalman Marianne, *Gestaltungsfragen der Lyrik*, München 1925.
- Timm Hermann, *Dichter am dürftigen Ort. Johanneische Christopoetik in Hölderlins »Patmos«*, in «Hölderlin-Jahrbuch» 31 (1998/99), pp. 207-221.
- Turner Victor, *Das Ritual: Struktur und Anti-Struktur*, Frankfurt am Main 1989.

Ulbrecht Siegfried, *Das literarische Verfahren der Zyklisierung in der Germanistik. Mit einem Ausblick auf die slavische Philologie sowie Ansätze einer europäischen Zyklusforschung*, in «Weimarer Beiträge» 54 (2008), pp. 612-623.

Venturelli Aldo, *L'età del moderno. La letteratura tedesca del primo Novecento (1900-1933)*, Carocci, Roma 2009, pp. 65-93.

Versari Margherita, *La poesia di Stefan George. Strategie del discorso amoroso*, Carocci, Roma 2004, p. 73.

Versari Margherita, *La poesia «Einverleibung» di Stefan George*, in *Obscuritas. Retorica e poetica dell'oscuro. Atti del XXIX Convegno Interuniversitario di Bressanone (12-15 luglio 2001)*, a cura di Giosuè Lachin e Francesco Zambon, Editrice Università degli Studi di Trento, Trento 2004, pp. 495-505.

Versari Margherita, *Il motivo del confine nella poesia di Stefan George*, in «Strumenti critici» XVIII 3 (2003), pp. 345-356.

Versari Margherita, *Hugo von Hofmannsthal: «Ballade des äußeren Lebens». Una lettura poetologica*, in «Strumenti critici» XXVII, 1 (gennaio-aprile 2012), pp. 3-18.

Vonhoff Gert, a cura di, *Naturlyrik. Über Zyklen und Sequenzen im Werk von Annette von Droste-Hülshoff, Uhland, Lenau und Heine*, Frankfurt am Main 1998.

Wünsch Marianne, *Der Strukturwandel in der Lyrik Goethes. Die systemimmanente Relation der Kategorien »Literatur« und »Realität«.* Probleme und Lösungen, Stuttgart 1975.

Zierau Gerhard, *Zum Triumfe des großen Lebens...Stefan George: Der Teppich des Lebens und die Lieder von Traum und Tod mit einem Vorspiel. Eine Deutung*, Inaugural-Dissertation, Leipzig 1939, pp. 36-56.

Zschachlitz Ralf, *Paul Celan: Schneepart V. – Ein Gedichtzyklus aus dem Sommer '68*, in *Vom Gedicht zum Zyklus. Vom Zyklus zum Werk. Strategien der Kontinuität in der modernen und zeitgenössischen Lyrik*, a cura di Jacques Lajarrige, Innsbruck 2000, pp. 155-171.

