

Studia theodisca

Hölderliniana I

Volume Editors: Marco Castellari and Elena Polledri

Journal Editor: Fausto Cercignani

Editorial Board

Ursula Amrein (Universität Zürich)

Rüdiger Campe (Yale University)

Alberto Destro (Università degli Studi di Bologna)

Isabel Hernández (Universidad Complutense de Madrid)

Primus-Heinz Kucher (Universität Klagenfurt)

Paul Michael Lützeler (Washington University in St. Louis)

Marie-Thérèse Mourey (Université Paris-Sorbonne)

Sandra Richter (Universität Stuttgart)

Ronald Speirs (University of Birmingham)

Studia theodisca

An international journal devoted to the study
of German culture and literature
Published annually in the autumn

ISSN 1593-2478

Special volume 2014: “Hölderliniana I”
Volume Editors: Marco Castellari and Elena Polledri

Journal Editor: Fausto Cercignani

Editorial Board:

Ursula Amrein (Universität Zürich)

Rüdiger Campe (Yale University)

Alberto Destro (Università degli Studi di Bologna)

Isabel Hernández (Universidad Complutense de Madrid)

Primus-Heinz Kucher (Universität Klagenfurt)

Paul Michael Lützeler (Washington University in St. Louis)

Marie-Thérèse Mourey (Université Paris-Sorbonne)

Sandra Richter (Universität Stuttgart)

Ronald Speirs (University of Birmingham)

Founded in 1994

Published in print between 1994 and 2010 (vols. I-XVII)

On line since 2011 under <http://riviste.unimi.it>

Online volumes are licensed under a [Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivs 3.0 Unported License](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/).

The background image of the cover is elaborated
from the original of Georg Büchner’s “Woyzeck” (F4-2v).

Studia theodisca

Hölderliniana I

**A cura di
Marco Castellari ed Elena Polledri**

Edizione elettronica 2014

ISSN 1593-2478

Studia theodisca Hölderliniana I (2014)

Indice

Marco Castellari; Elena Polledri – <i>Premessa / Vorwort</i>	p. 7
<i>Testi</i>	
Friedrich Hölderlin – <i>Lettera al fratello Karl</i> (I gennaio 1799). Traduzione di Elena Polledri	p. 15
Giorgio Vigolo – <i>Quali musiche suonò Hölderlin?</i> (28 aprile 1966). A cura di Giovanna Cordibella	p. 21
<i>Saggi</i>	
Gerhard Kurz – <i>Hölderlin, Subjektivität und Moderne</i>	p. 37
Michael Franz – <i>Hölderlin – der Dichter des Dichters.</i> <i>Im Anhang:</i> Grundzüge von Hölderlins Homburger Poetologie	p. 53
Luigi Reitani – <i>Friedrich Hölderlins Italienbild: Ein Versuch</i>	p. 71
Elena Polledri – <i>L'utilità della poesia: la lettera di Hölderlin al fratello Karl del I gennaio 1799. Una proposta di lettura</i>	p. 85
Marco Castellari – <i>Cent'anni di consuetudine. Studi italiani su Hölderlin dal 1915 a oggi</i>	p. 109
Giovanna Cordibella – <i>Ancora su Hölderlin e gli scrittori di lingua italiana (da Giosue Carducci a Fabio Pusterla).</i> <i>In appendice:</i> Giosue Carducci: [Achille]. Ms. Casa Carducci, Bologna, Cart. II, 56, 1r.	p. 125
<i>Recensioni</i>	
Daniele Goldoni: <i>Gratitudine. Voci di Hölderlin.</i> Milano 2013 (Barbara Santini)	p. 149
Laura Anna Macor: <i>La fragilità delle virtù. Dall'antropologia alla morale e ritorno nell'epoca di Kant.</i> Milano 2011. (Andrea Mecacci)	p. 153
Elena Polledri (cur.): <i>Friedrich Hölderlin. Pensiero e poesia.</i> = Humanitas. Rivista bimestrale di cultura. 67.2012/1. (Mariagrazia Portera)	p. 157
Barbara Santini: <i>Soggetto e fondamento in Hölderlin tra filosofia trascendentale e pensiero speculativo.</i> Trento 2013. (Francesca Zugno)	p. 161
Francesca Zugno: <i>Hölderlin oltre Kant. Verso Hyperion (1794- 1797).</i> Padova 2011. (Alberto Ricci)	p. 166

Premessa Vorwort

Ma bene *Doch gut*
È un colloquio e dire *Ist ein Gespräch und zu sagen*
L'avviso del cuore [...]. *Des Herzens Meinung [...].*

A circa un anno di distanza dal convegno «Friedrich Hölderlin in Italia: poesia, pensiero, ricerca», ospitato nei giorni 11 e 12 aprile dall'Istituto Italiano di Studi Germanici (Villa Sciarra), e dalla contestuale fondazione della sezione italiana della Hölderlin-Gesellschaft, raccogliamo in questo volume anzitutto cinque contributi esito di altrettanti interventi tenuti in quell'occasione. Se le relazioni di Gerhard Kurz e di Michael Franz, dedicate rispettivamente alle questioni «soggettività» e «poeta/poesia», indagano direttrici fondamentali dell'opera di Hölderlin e della sua fortuna nella cultura moderna e contemporanea (anche in Italia), le riflessioni di Luigi Reitani sull'immagine dell'Italia nell'opera del poeta svevo aprono nuovi orizzonti di ricerca. Marco Castellari e Giovanna Cordibella,

Rund ein Jahr nach der Tagung «Friedrich Hölderlin in Italien: Dichtung, Denken, Forschung», die am 11.-12. April 2013 im Istituto Italiano di Studi Germanici (Villa Sciarra, Rom) stattfand und in deren Rahmen die italienische örtliche Vereinigung der Hölderlin-Gesellschaft gegründet wurde, publiziert dieser Band die schriftliche Fassung von fünf der dort gehaltenen Vorträge. Gehen Gerhard Kurz und Michael Franz in ihren Beiträgen zu «Subjektivität» und zu «Dichter/Dichtung» Grundfragen von Hölderlins Werk nach, die für seine Wirkung in der (auch italienischen) Moderne zentral sein sollten, so begibt sich Luigi Reitani Erkundung von Hölderlins Italienbild auf neues Terrain. Marco Castellari und Giovanna Cordibella widmen sich der

infine, dedicano le loro pagine alla ricezione vuoi critica, vuoi attiva di Hölderlin in Italia – Cordibella, fra l'altro, discute nella sua ricognizione anche quel saggio finora inedito di Giorgio Vigolo su *Quali musiche suonò Hölderlin?* (1966) che, grazie al cordiale assenso dell'erede del poeta romano, ella presenta in prima edizione commentata in questo stesso volume.

Ulteriori contributi e materiali qui pubblicati, inoltre, testimoniano in modi differenti i lavori del convegno, in cui tutti i partecipanti hanno intavolato vivaci discussioni e coinvolto il pubblico accorso sul Gianicolo in un «colloquio» nel senso hölderliniano dei versi di *Andenken* che fungono da motto a questa premessa nella traduzione di Luigi Reitani. Dal *workshop* «Leggere e comprendere Hölderlin», in cui studiosi italiani e tedeschi hanno ponderato collegialmente interpretazioni della nota lettera di Hölderlin al fratello Karl del 1 gennaio 1799, è scaturito il contributo di Elena Polledri, che sottopone la missiva a un'analisi dettagliata. Parallelamente a questo *close reading* è nata inoltre la traduzione della lettera: tale prima versione in italiano del documento,

italienischen, kritischen bzw. produktiven Hölderlin-Rezeption, wobei Cordibella unter anderem Giorgio Vigolos bisher unveröffentlichten Essay zu Hölderlin und die Musik (1966) erörtert, den sie in diesem Band – auch dank der freundlichen Zustimmung der Erbin des römischen Dichters – erstmals und mit Anmerkungen ediert.

Weitere Beiträge und Materialien dokumentieren auf unterschiedliche Art und Weise die intensive Zusammenarbeit aller Tagungsteilnehmer und die lebhafteste Diskussion (auch mit dem auf den Gianicolo herangeeilten Publikum), welche die Veranstaltung zu einem «Gespräch» in Hölderlin'schem Sinne machten. Dem *workshop* «Hölderlin lesen und verstehen» entwuchs der Beitrag von Elena Polledri, in dem der in der Arbeitsgruppe besprochene Brief Hölderlins an seinen Bruder Karl vom 1. Januar 1799 einer eingehenden Lektüre unterworfen wurde. Parallel zu diesem *close reading* fertigte Polledri auch die allererste italienische Übersetzung dieses lebens- und werkgeschichtlich wichtigen Briefs an, die hier

importante sia per la biografia intellettuale che per la poetica del Nostro, è anch'essa raccolta nelle pagine che seguono. Come una prosecuzione su carta dell'intenso scambio di idee fra i partecipanti, non da ultimo in occasione della tavola rotonda organizzata nel primo giorno di convegno, possono infine essere considerate le recensioni, traccia evidente della notevole produttività della "giovane" ricerca hölderliniana in Italia, in particolare di matrice filosofica.

zum Erstdruck gelangt. Als eine Art Fortsetzung des regen Gedankenaustausches unter Forschern, nicht zuletzt anlässlich der Podiumsdiskussion am ersten Tagungstag, können schließlich die Rezensionen betrachtet werden, die den Band abrunden und ein beredtes Zeugnis für die beträchtliche Produktivität der "jungen", vor allem philosophischen Hölderlin-Forschung in Italien ablegen.

Da quanto detto deriva la struttura bibliografica di questi primi – e speriamo non ultimi – *studia hölderliniana*. La prima sezione, «Testi», presenta i due inediti: la traduzione italiana della lettera di Hölderlin al fratello e lo squisito saggio vigoliano su Hölderlin e la musica. Seguono, sotto il titolo «Studi», sei contributi (tre in tedesco e tre in italiano) su Hölderlin e la sua ricezione, e nella terza parte le «Recensioni» di cinque volumi italiani su Hölderlin usciti tra il 2011 e il 2013. L'obiettivo dichiarato della sezione italiana della Hölderlin-Gesellschaft –

Aus diesen Prämissen erklärt sich die Struktur dieser ersten und, wie wir hoffen, nicht letzten *studia hölderliniana*. Die erste Sektion, «Texte», enthält die Erstveröffentlichungen: Hölderlins Brief an den Bruder in italienischer Übersetzung und Vigolos Essay *Quali musiche suonò Hölderlin?* Es folgen in dem zweiten, mit «Studien» betitelten Teil sechs Beiträge zu Hölderlin und zu seiner italienischen Rezeption und, in der dritten und letzten Sektion «Rezensionen», die Besprechungen von fünf zwischen 2011 und 2013 in Italien erschienenen Hölderlin-Monographien. Das erklärte Ziel der italienischen örtlichen Vereinigung der Hölderlin-Gesellschaft, in Italien das

intensificare la conoscenza dell'opera di Hölderlin e favorire lo studio dei suoi testi, della sua vita e del suo contesto nella cultura italiana – trova così una prima concretizzazione. Speriamo, in futuro, di poter dare ulteriore eco a eventi scientifici, didattici e artistico-culturali attorno a Hölderlin in Italia e di proseguire il dialogo con la ricerca internazionale.

Verständnis für das Werk Friedrich Hölderlins zu vertiefen und die Erforschung und Darstellung seines Werkes, seines Lebens und seiner Zeit zu fördern, wird dadurch konkret zur Verwirklichung verholfen. Wir hoffen, in der Zukunft wissenschaftliche, didaktische und kulturelle Hölderlin-Veranstaltungen in Italien ebenfalls dokumentieren und das Gespräch mit der internationalen Forschung fortführen zu dürfen.

Per la loro collaborazione al convegno, organizzato dal Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere dell'Università di Udine e dalla Hölderlin-Gesellschaft Tübingen, si tornano a ringraziare in questa sede: l'Istituto Italiano di Studi Germanici, l'Ambasciata Tedesca a Roma (Botschaft der Bundesrepublik Deutschland in Italien), il Goethe-Institut Italien e l'Editrice Morcelliana. Un grazie anche, per il patrocinio, all'Associazione Italiana di Germanistica e, per il supporto, alla Fondazione CRUP.

Für die Zusammenarbeit an der vom Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere dell'Università di Udine und der Hölderlin-Gesellschaft Tübingen organisierten Tagung seien hier nochmals gedankt: das Istituto Italiano di Studi Germanici, die Deutsche Botschaft Rom (Botschaft der Bundesrepublik Deutschland in Italien), das Goethe-Institut Italien und die Editrice Morcelliana. Die Schirmherrschaft übernahm die Associazione Italiana di Germanistica; wichtige Unterstützung kam von der Fondazione CRUP – beiden Institutionen gebührt ebenfalls aufrichtiger Dank.

Per la pubblicazione di questi contributi e materiali in un

Für die Veröffentlichung dieser Beiträge in einem Sonderheft der

numero monografico della rivista internazionale «Studia Theodisca» (ISSN 1593-2478) esprimiamo *last but not least* un sentito ringraziamento al direttore, Prof. Fausto Cercignani.

internationalen Zeitschrift «Studia Theodisca» (ISSN 1593-2478) möchten wir uns *last but not least* beim Herausgeber Prof. Dr. Fausto Cercignani sehr herzlich bedanken.

Tra Italia e Germania
maggio 2014

Zwischen Deutschland und
Italien
im Mai 2014

Marco Castellari
Elena Polledri

Marco Castellari
Elena Polledri

* * *

Studia theodisca
Hölderliniana I (2014)

Testi

Friedrich Hölderlin

Lettera al fratello Karl

I gennaio 1799

Traduzione di Elena Polledri*

Oggi ho messo da parte le mie consuete occupazioni e nel mio ozio mi sono inoltrato in ogni sorta di pensieri sull'attuale interesse dei tedeschi per la filosofia speculativa, e per le letture politiche, e poi, seppur in misura minore, per la poesia. Forse hai letto nella *Allgemeine Zeitung* un divertente articolo sul corpo dei poeti tedeschi. È stato questo a farmi riflettere e, poiché tu e io ora filosofiamo di rado, non troverai inutile se ti scrivo questi miei pensieri.

L'influenza benefica che le letture filosofiche e politiche hanno sulla formazione della nostra nazione è indiscutibile e, forse, il carattere popolare tedesco, se lo ho saputo individuare in modo corretto, nonostante la mia esperienza assai limitata, aveva bisogno più di qualsiasi altro di questa duplice influenza. Credo, infatti, che le virtù e i vizi più diffusi tra i tedeschi si riducano a un provincialismo piuttosto ottuso. Ovunque sono *glebae addicti* e in ogni maniera, letterale o metaforica, legati alla zolla e, se continuassero così, finirebbero per trascinare con sé fino alla morte tutte le loro care proprietà ed eredità (moralì e fisiche), come quel pittore olandese dal cuore buono. Ognuno di loro è a casa unicamente nel luogo in cui è nato, e solo di rado può e vuole con i suoi interessi e le sue idee spingersi oltre. Da ciò deriva la mancanza di elasticità, di istinto, di uno sviluppo articolato delle forze, da ciò la timidezza cupa e sprezzante, o anche la cieca devozione,

* La traduzione è condotta sul testo edito in Friedrich Hölderlin: *Sämtliche Werke*. Große Stuttgarter Ausgabe. 8 Bde. Hrsg. v. Friedrich Beißner, Adolf Beck und Ute Oelmann. Stuttgart 1943-1985 (*StA*), qui *StA* VI: 302-307. Per una contestualizzazione e interpretazione della missiva si veda, in questo stesso volume, il saggio di Elena Polledri: *L'utilità della poesia: la lettera di Hölderlin al fratello Karl del I gennaio 1799. Una proposta di lettura*.

timorosa e ossequiosa, con cui accolgono tutto quanto si trova al di fuori della loro sfera terribilmente angusta; da ciò viene pure l'insensibilità per l'onore comune e la proprietà comune, che è certo molto diffusa nei popoli moderni, ma, a mio parere, tra i tedeschi è presente in maniera eminente. E come soltanto chi vive anche all'aperto sta bene anche nella sua stanzetta, così la vita individuale, propria di ciascuno, non può sussistere senza un senso per la comunità e uno sguardo aperto al mondo; veramente tra i tedeschi pare che siano entrambi venuti meno, e non parla per niente a favore degli apostoli della limitatezza il fatto che tra gli antichi, dove ciascuno apparteneva con la mente e con l'anima al mondo che lo circondava, si trovi molta più intimità nei singoli caratteri e nei rapporti che, per esempio, tra noi tedeschi, e le urla artefatte sul cosmopolitismo senza cuore e sulla metafisica esaltata non possono essere contraddette in modo più veritiero che dalla nobile coppia di Talete e Solone, che insieme percorsero la Grecia, l'Egitto e l'Asia per conoscere le costituzioni degli stati e i filosofi del mondo, che per più di un aspetto furono accomunati, ma che erano anche buoni amici, e più umani e persino più ingenui di tutti quelli che vorrebbero convincerci a non aprire gli occhi e a non aprire il cuore al mondo, che sempre ne è degno, per preservare intatta la naturalezza.

Poiché la maggior parte dei tedeschi si trovava in questo stato di ottusità timorosa, non potevamo subire un'influenza più benefica di quella esercitata dalla nuova filosofia, che esige fino all'estremo la generalità dell'interesse e scopre nel petto degli uomini la tensione infinita, e, sebbene si poggia in modo troppo unilaterale sulla grande indipendenza della natura umana, comunque, in quanto filosofia dell'epoca, è l'unica possibile.

Kant è il Mosè della nostra nazione, la conduce dal torpore egiziano verso il deserto libero e solitario della sua speculazione e porta dal monte sacro la legge possente. Certo essi continuano ancora a danzare attorno ai loro vitelli d'oro e hanno fame delle loro pentole di carne ed egli dovrebbe davvero migrare con loro in un luogo deserto per liberarli dai bisogni dello stomaco e da usanze e opinioni ormai morte, privi di cuore e di significato, sotto cui la loro migliore natura viva sospira, impercettibile, come se fosse incarcerata in profondità. D'altra parte le letture politiche devono portare pari benefici, soprattutto quando offrono ai nostri occhi una rappresentazione vigorosa ed esperta dei fenomeni del nostro tempo. L'orizzonte degli uomini si amplia, e con lo sguardo quotidiano sul mondo nasce e cresce l'interesse per il mondo stesso, e il senso per la comunità e l'elevarsi al di sopra del proprio ambito di vita ristretto vengono certamente assai favoriti dalla visione della società umana ampiamente diffusa e dei suoi grandi destini, come pure dall'ordine filosofico di generalizzare l'interesse e i punti di

vista, e come il guerriero, quando combatte insieme all'esercito, si sente più coraggioso e potente, e in effetti lo è, così la forza e la vitalità degli uomini crescono nella misura in cui si amplia la cerchia di vita, di cui si sentono parte agendo e soffrendo con essa (a meno che la sfera non si allarghi a tal punto che il singolo si perde nel tutto). Del resto l'interesse per la filosofia e la politica, anche se fosse più generale e serio di quanto è, non è per niente sufficiente alla formazione della nostra nazione, e dovremmo augurarci che cessasse una volta per tutte il malinteso senza fine per cui l'arte, e soprattutto la poesia, viene svilita sia da coloro che la praticano che da quelli che vogliono goderne. Si è già detto molto dell'influenza delle belle arti sulla formazione degli uomini, ma il risultato è sempre stato che nessuno facesse veramente sul serio, ed era ovvio, perché non si pensava a quale fosse la natura dell'arte, e, soprattutto, della poesia. Ci si atteneva, senza pretese, soltanto al suo lato esteriore, che certo non è separabile dalla sua essenza, ma che non ne esprime il carattere nella totalità; la si prendeva per un gioco, perché essa appare nella figura modesta del gioco, e così era ragionevole che non ne venisse altra influenza che non fosse quella del gioco, ossia la distrazione, quasi l'esatto contrario di ciò che essa produce, laddove è presente nella sua vera natura. Poiché l'uomo in essa si raccoglie ed essa gli dona la quiete, non la quiete vuota, ma quella viva, in cui tutte le forze sono in azione, e non vengono riconosciute come attive solo per la loro intima armonia. Essa avvicina gli uomini e li fa incontrare, non come fa il gioco, in cui essi sono uniti in modo che ciascuno dimentica se stesso e la viva peculiarità di ognuno non viene mai alla luce.

Perdonerai, carissimo fratello, se procedo così lentamente e a frammenti con la mia lettera. A pochi forse risulta difficile come a me passare da uno stato d'animo all'altro; soprattutto non riesco ad andare dal ragionamento alla poesia e viceversa. Inoltre, in questi giorni una lettera della nostra cara madre, in cui ella esprimeva la sua gioia per la mia religiosità, e tra le altre cose mi pregava di scrivere una poesia per il settantaduesimo compleanno della nostra cara nonna, e altre cose, in quella lettera indicibilmente commovente, mi hanno così turbato che ho trascorso il tempo, in cui forse avrei potuto scriverti, immerso nei miei pensieri su di lei e su Voi tutti cari. La sera stessa in cui ho ricevuto la lettera ho cominciato a scrivere una poesia per la cara nonna, e durante la notte l'ho quasi terminata. Pensavo che avrebbe fatto piacere alle nostre care madri se avessi inviato subito il giorno seguente una lettera e la poesia. Ma i toni che avevo toccato risuonavano così potenti dentro di me, le trasformazioni del mio animo e del mio spirito che conoscevo dalla mia giovinezza, il passato e il presente della mia vita divennero così vivi in me che non sono più riuscito ad addormentarmi e il

giorno seguente ho fatto fatica a ritrovare il raccoglimento. Sono fatto così. Ti meraviglierai, quando vedrai quei versi così insignificanti, di come il mio stato d'animo sia potuto essere così strano. Ma ho detto davvero poco di quello che ho sentito in quel momento. Mi capita a volte che io riversi la mia anima più viva in parole molto piatte, tanto che nessuno, a parte me, sa ciò che esse significhino veramente.

Vediamo se ora riesco a esprimere ancora qualcosa di quello che ti stavo dicendo riguardo alla poesia. La poesia non unisce gli uomini come fa il gioco, dicevo; essa li unisce, quando è autentica e agisce in modo autentico, con tutto il molteplice dolore, la gioia, l'attesa, la speranza, il timore, con tutte le loro opinioni e i loro errori, con tutte le loro virtù e le loro idee, con le cose grandi e le piccole, che sono tra loro, sempre più, in un'intima totalità viva e mille volte articolata, poiché è proprio questo che deve essere la poesia stessa, e se così è la causa, così sarà anche l'effetto. Non è vero, mio caro, i tedeschi potrebbero avere bisogno di una tale panacea, anche dopo la terapia politico-filosofica. Poiché, indipendentemente da tutto il resto, la formazione filosofico-politica ha già in sé l'inconveniente che essa lega tra loro gli uomini, ma in rapporti inevitabilmente necessari, nel dovere e nel diritto, ma quanto resta ancora per giungere all'armonia umana? Il primo piano, il mezzo piano e lo sfondo, disegnati secondo le regole ottiche, sono ancora ben lontani dal paesaggio, che vorrebbe eventualmente porsi di fianco all'opera viva della natura. Ma i migliori tra i tedeschi ritengono ancora che sarebbe sufficiente che il mondo fosse simmetricamente bello. Oh Grecia, con la tua genialità e la tua devozione, dove sei? Anch'io, con tutta la mia buona volontà, non faccio altro che brancolare nel mondo, con l'azione e il pensiero, seguendo questi uomini unici, e in ciò che faccio e che dico spesso sono ancora più maldestro e insulso, in quanto come le oche dai piedi piatti resto dentro l'acqua, sbattendo impotente le ali verso il cielo greco. Non prendertela per questa similitudine. È inopportuna, ma è vera, e tra di noi una cosa del genere è ancora accettabile, essendo riferita soltanto a me.

Per le tue espressioni di incoraggiamento sulle mie brevi poesie, e per le altre parole gentili ed energiche, ti ringrazio tantissimo. Dobbiamo sostenerci reciprocamente con forza in tutta la nostra indigenza e nel nostro spirito. Prima di ogni altra cosa vogliamo accogliere la grande parola, *homo sum nihil humani a me alienum puto*, con tutto l'amore e la serietà; essa non ci renderà superficiali, ma soltanto veri nei confronti di noi stessi, chiaroveggenti e tolleranti verso il mondo; ma poi non permetteremo che vuote chiacchiere sull'affettazione, l'esagerazione, l'ambizione, la stranezza ci impediscano di lottare con tutte le nostre forze e di fare in modo con tutta la nostra energia e delicatezza di stringere tutto l'umano presente in noi e negli altri in un

nesso sempre più libero e intimo, sia nella rappresentazione metaforica che nella vita reale, e se il regno delle tenebre irromperà con violenza, allora getteremo la penna sotto il tavolo e andremo in nome di Dio là, dove la necessità è più grande e dove saremo più necessari. Addio!

* * *

Giorgio Vigolo

Quali musiche suonò Hölderlin?

A cura di Giovanna Cordibella

Per gentile concessione dell'erede di Giorgio Vigolo, pubblichiamo la trascrizione dell'intervento *Quali musiche suonò Hölderlin?*, conservato presso il «Fondo Vigolo» della Biblioteca nazionale centrale «Vittorio Emanuele II» di Roma. Di questo intervento inedito esistono più redazioni e stesure, raccolte dallo stesso Vigolo in una cartellina di cartone colorato con segnatura A.R.C.16 Sez. I. IV/7. La cartellina reca in fronte un'etichetta con il titolo autografo *Quali musiche suonò Hölderlin?* e contiene 80 carte sciolte, di dimensioni varie, datt. e mss. con numerose correzioni, note e varianti autografe a matita e a penna. La prima redazione del testo (cc. 1-9), risalente al 1965, è stata tramandata da un dattiloscritto con diversi interventi correttori ed è stata approntata da Vigolo per una puntata del suo programma radiofonico *Musica e Poesia*, diffuso negli anni 1965-1976 dal «Terzo Programma» RAI. Successivamente, nel 1966, egli ha rielaborato e ampliato l'intervento per trarne il testo di una conferenza da tenere presso l'Istituto Italiano di Studi Germanici di Roma. Di questa seconda redazione ampliata di *Quali musiche suonò Hölderlin?*, che fu letta da Vigolo a Villa Sciarra il 28 ottobre 1966, si offre qui in seguito trascrizione.

Tra le carte vigoliane rimangono di quest'ultima redazione tre diverse stesure: due dattiloscritte (cc. 10-31; cc. 32-53) che presentano diverse correzioni e varianti, una manoscritta di mano dell'autore (cc. 54-71), anch'essa con copiosi interventi correttori. Da quanto si è potuto ricostruire, Vigolo non ha curato personalmente la stesura dei due dattiloscritti, ma l'ha affidata, come era sua abitudine, a una dattilografa. Il fatto non è stato privo di conseguenze. Vi compaiono infatti numerosi lacune e refusi (alcuni dovuti a difficoltà di decifrazione e a scarsa conoscenza della lingua tedesca, altri più grossolani: «Benito» invece di «Bembo», «patriottica» invece di «patristica» ecc.). Non sempre Vigolo è intervenuto per correggere tali errori e ciò rende le copie dattiloscritte dell'intervento non completamente attendibili. Per tal motivo si è scelto, in sede di trascrizione, di assumere come testo di riferimento la stesura manoscritta. Un'annotazione autografa, poi cassata, alla c. 71r ne suggerisce tra l'altro la datazione al «16 ottobre 1966», data di poco anteriore alla lettura dell'intervento presso l'Istituto Italiano di Studi Germanici di Roma.

Nel trascrivere lo scritto vigoliano si sono adottati i seguenti criteri: si è rinunciato a offrire un apparato critico del testo e a dar conto del suo percorso genetico; si è uniformato l'uso dei corsivi per i titoli delle opere e in sostituzione di certe sottolineature presenti nell'autografo; si sono adottate le virgolette basse « » per le citazioni testuali; si sono poste alcune citazioni in lingua originale o in traduzione italiana tra parentesi (), qualora esse seguano direttamente a una precedente citazione dello stesso passo in traduzione o in tedesco; segni di interruzione di verso / sono stati integrati, qualora mancanti, così come si è adottato l'uso della lettera maiuscola a inizio di verso, anche se non sempre presente nell'autografo; i numeri arabi inseriti a testo (alle cc. 54, 69 70) sono stati convertiti in parola; si è provveduto a indicare ogni altra integrazione editoriale o emendazione con le parentesi < >; si è omesso infine di trascrivere brevi passi del testo (alle cc. 54, 55, 62) delimitati da segni grafici (parentesi quadre, frecce che ne suggeriscono l'esclusione) che sono stati interpretati come indicatori di dubbio autoriale circa le relative porzioni testuali. Si è adottato infine il criterio di offrire la traduzione dei passi hölderliniani, quando autonomamente indicata da Vigolo e non integrata nel suo discorso critico, in nota a piè pagina (nel testo manoscritto le versioni italiane seguono, di norma, le citazioni in tedesco). Le note, qualora non presentino l'indicazione [N.d.A.], sono da attribuirsi alla curatrice. Per una lettura critica del saggio si veda, in questo stesso volume, la prima sezione del contributo della medesima: *Ancora su Hölderlin e gli scrittori di lingua italiana (da Giosue Carducci a Fabio Pusterla)*.

La pubblicazione di *Quali musiche suonò Hölderlin?* è stata possibile grazie al cordiale assenso dell'erede di Giorgio Vigolo, Maria Berardinelli, a cui si esprime sentita gratitudine. Il nostro ringraziamento va inoltre, per la disponibilità e l'aiuto, a Claudia Ricci, Magda Vigilante, Leonardo Lattuada.

G.C.

Intendiamo qui proporre un problema, invitare a una ricerca su un aspetto abbastanza sibillino della vita di Hölderlin. A quanto almeno ci risulta, questo problema è stato poco indagato e forse nemmeno posto nei suoi termini più elementari ed empirici. Quali musiche suonò Hölderlin? Quali strumenti, quali autori, quali opere di musicisti?

Sul poeta, sulle sue liriche, sui suoi inni, sulla tragedia *Empedokles*, sul romanzo epistolare *Hyperion*, sui suoi frammenti estetici e filosofici si è scritto in questi ultimi cinquant'anni forse più che su qualunque altro poeta, biblioteche intere di letteratura critica ed esegetica, non solo in Germania, ma anche in Francia e in Italia. Hölderlin è stato in un certo senso il poeta prediletto e il più citato anche dai filosofi del Novecento, da esistenzialisti e fenomenologi, basti qui ricordare, con Jaspers, il solo nome di Martin Heidegger. Di Hölderlin sono stati studiati a fondo i rapporti con l'idealismo filosofico, con Hegel e Schelling, con i Romantici, con Schiller e Goethe,

con la Grecia e col Cristianesimo e perfino con Ignazio da Loyola. Quando si apre l'*Hyperion* e si legge il motto in epigrafe «Non coerkeri maximo, contineri minimo divinum est», si pensa piuttosto a una massima di estetica, di poetica, a un principio di stile; pochi ricordano che sono le parole scritte sulla tomba di Loyola.

Non è invece a mia conoscenza – e può essere anche una lacuna della mia informazione in questo mare sterminato di pubblicazioni su Hölderlin a getto continuo – che sia stato posto né approfondito il problema abbastanza enigmatico del rapporto del poeta di Lauffen con la musica. Bettina Brentano ha alcune pagine su Hölderlin folle e i discorsi che faceva allora sul «Rhyt(h)mus» («Alles sei Rhyt(h)mus»),¹ sull'«Urrhyt(h)mus»,² una osservazione stupenda ha sulla cesura come librazione, «Schwebepunkt», momento di sospensione su cui posa il raggio divino («auf dem der göttliche Strahl ruhe»).³ Ma io intendo qui riferirmi ai rapporti di Hölderlin con la musica in particolare, con la musica del suo tempo, con i musicisti e le loro composizioni che egli poteva suonare essendo vissuto nella Germania musicalissima fine Settecento e principio Ottocento, in centri musicali dove erano sale da concerto e teatri, in uno dei paesi e delle epoche più genialmente musicali e fecondi di musiche insigni che la storia abbia avuto. Per di più, come vedremo, aveva ricevuto egli stesso una non comune educazione musicale.

Il problema sta appunto in ciò. La presenza della musica nella vita e nella poesia di Hölderlin occupa un posto primario, è continua e specifica come forse in nessun altro poeta che io sappia. Leopardi, di cui spesso vengono notate alcune affinità con Hölderlin, fu poeta musicalissimo e amatissimo della musica, ma solo della musica vocale e privo di qualsiasi cultura ed educazione musicale che allora in Italia ricevevano solo i professionisti, i cantori di cappella, i cantanti e orchestrali dei teatri o al più delle corti. Cultura musicale Leopardi, dunque, non ebbe, né poteva averne che potesse stare anche minimamente al livello della sua sterminata erudizione filologica. Chi si immaginasse un Leopardi capace di gustare un quartetto d'archi o un concerto sinfonico sarebbe molto lontano dal vero. Leopardi non solo non suonava alcuno strumento, ma non capiva niente della musica strumentale che definiva «inutile a tutti fuori che agli(?)intendenti, e non già superficiali, ma ben profondi». ⁴ Italiano del primo Ottocento, cresciuto nel clima quasi

¹ Bettina von Arnim: Die Gùnderode. Theil I. Grünberg [u.a.] 1840: 421.

² Ivi: 423.

³ Ivi: 420.

⁴ Giacomo Leopardi: Zibaldone. Ed. commentata e revisione del testo critico a c. di Rolando Damiani. Vol. II. Milano 1997: 2017 (n. 3226).

esclusivo di teatro melodrammatico, amò il teatro, lo frequentò con una certa consuetudine ed esperienza, a giudicare almeno dal modo ultra ammirativo con cui cita Rossini nello *Zibaldone* e loda la «sorprendente voce»⁵ della soprano Angelica Catalani.

Citazioni di questo genere sarebbe vana impresa cercarne negli scritti e nell'epistolario di Hölderlin. Lasciamo stare i cantanti e il teatro d'opera. Niente si può immaginare di più profanamente, di più mondanamente antitetico agli ideali estetici di Hölderlin: ma non altrettanto può pensarsi della musica strumentale, liederistica, sacra e corale. Quanto agli strumenti, come vedremo, egli sapeva suonarne almeno quattro e alcuni magistralmente: quanto alla voce varie testimonianze la ricordano come una bella voce tenorile.

È perciò un fatto singolare, strano, abbastanza misterioso il silenzio di Hölderlin sulla musica. La musica come tale non viene mai nominata, non giunge mai, quasi per decisa interdizione o *refoulement*, alla parola e al nome, a quell'atto del nominare che il poeta massimamente potenziava nel suo prediletto verbo «nennen», «mit Namen nennen». Non vorrei sbagliarmi ma credo che la parola «Musik», forse per la sua un poco ibrida derivazione, nel vocabolario di Hölderlin non esista, non si trovi mai nemmeno nelle lettere. Tutt'al più adopera il termine greco «Rhyt(h)mus», o molto spesso il termine «Gesang», «canto»; quando deve parlare di musica dice «Ton», «Töne», usa l'aggettivo «melodisch».

Si direbbe che uno strano *pudor musicae*, «eine Scham der Musik», una virginea severità di vestale abbassi il suo divieto contro la musica separata dal sacro vincolo con la poesia (la funesta separazione della musica dalla poesia di cui scrive molto Leopardi). La musica separata dalla poesia diviene nella teologia estetica di Hölderlin, nella sua «heilige Theo(k)ratie des Schönen» quasi una sorta di peccato originale, la caduta dell'Adamo poetico. La musica separata dalla poesia è un'ombra senza corpo, quasi fuoco fatuo, fantasma aberrante nella Notte, nato da uno scisma funesto.

Questa vera e propria inibizione può anche considerarsi collegata con la sua totale adorazione per la Grecia. Con l'animo abbagliato dal miraggio dei marmi dell'Acropoli, Hölderlin non fa mai parola della musica moderna, egli che pure nel bellissimo inno *Die Wanderung* (*La Migrazione*) aveva immaginato la Grecia come un paese che sempre risuonava di un «ewiges Lied»; «dalla / Sorgente di Parnaso fino ai ruscelli / Del Tmolos splendente di oro, *erklang* / *Ein ewiges Lied* [squillava un eterno *Lied*] e le foreste insieme / Con

⁵ Ivi: 2135 (n. 3423).

tutte le cetre fremevano / Toccate da una divina dolcezza» («die Wälder und all / Die Saitenspiele zusammt, / Vom himmlischer Milde gerühret»).

Nessuna parola invece della Germania musicale di Gluck, di Haydn, di Mozart, di Beethoven, della musicalissima Germania di quegli anni di cui avrebbe potuto dire con più ragione forse che tutte le sue foreste insieme con le sue orchestre fremevano al tocco di una divina dolcezza. La musica, arte romantica per eccellenza, specie la musica tedesca, doveva apparirgli come l'Anti-Grecia. Forse furono anche altri divieti interiori, altre «Hemmungen», altre ragioni che ci sfuggono e non sono state chiarite. Non è forse nemmeno da escludere la più banale: quella certa disistima e diffidenza fra letterati e musicisti. Peggio ancora, una certa condanna etica che troviamo sia nei Greci, sia nella patristica, sia negli umanisti contro la musica come costume, come mollezza di costume, come fatto edonistico, voluttuario un poco femminile e quindi inferiore. Il Bembo non voleva che la figlia studiasse il liuto, come cosa sconveniente a giovane onesta. Molto caratteristica del nostro Rinascimento è una frase spesso ricordata (secondo cui) il popolo cantava nella strada, mentre nelle loro camere alte degli ultimi piani gli umanisti si turavano le orecchie con la cera come Ulisse, per poter leggere meglio il loro greco e il loro latino. Anche Erasmo ha scagliato fiere invettive contro la musica come corruttrice dei costumi e profanatrice della liturgia. Nei suoi *Adagi* riporta il modo di dire latino, di Plauto, «Musice vivere»⁶ che sembra voglia dire «Vivere musicalmente». Ad ogni esteta del sec. XIX e magari ad Andrea Sperelli sarebbe piaciuto assai di mettere questo motto nel suo *ex libris*. Ma «Musice vivere» per i latini aveva un significato spregevole, deteriore, voleva dire vivere turpemente, dissipatamente, al modo molle e voluttuario del musici e quasi delle etere. E corrisponde al proverbio greco *ἀνλητοῦ βίον ζῆ*, «Fai la vita dell'auleta, del flautista», cioè vitaccia sregolata.

Certamente Hölderlin da quel grande grecista che era avrà conosciuto questo motto greco, ma questo non gl'impediva di amare moltissimo e suonare il suo flauto. In una lettera giovanile lo chiamava «mein einziger Trost»⁷ («la mia sola consolazione»). Anzi ne aveva preso lezione da un celebre virtuoso, il flautista cieco Friedrich Ludwig Dulon che ha pubblicato, oltre al

⁶ Erasmo da Rotterdam: *Adagi*. Prima trad. italiana completa a c. di Emanuele Lelli. Con testo latino a fronte. Milano 2013: 1118.

⁷ Friedrich Hölderlin: Lettera a Immanuel Nast, gennaio 1787, da Maulbronn. *SLA* III: 7s., qui 8. L'abbreviazione *SLA* si riferisce qui e oltre a: Friedrich Hölderlin: *Sämtliche Werke*. Große Stuttgarter Ausgabe. 8 Bde. Hrsg. von Friedrich Beißner, Adolf Beck und Ute Oelmann. Stuttgart 1943-1985.

resto, nove Duo per flauto e violino, variazioni e capricci. Queste musiche, si può supporre con quasi certezza, sono state suonate da Hölderlin. Il famosissimo Dulon che fu chiamato per quattro anni, dal 1796 al 1800, alla corte di Pietroburgo, trovò in Hölderlin un allievo straordinariamente bravo e musicale. Dopo poco tempo che gli dava lezioni dichiarò presto che l'allievo ne sapeva più del maestro e che non aveva più nulla da apprendergli.

Ma Hölderlin suonava molto bene anche il violino. Abbiamo a questo proposito la testimonianza dal vivo di un suo compagno di collegio, il ben noto Philipp Joseph Rehfues, appassionato dell'Italia che tradusse tra l'altro le tragedie di Alfieri e un libro che fu molto caro ad Alberto Savinio e noi abbiamo forse il torto di non ricordare abbastanza e tenere nel conto che merita: il *Platone in Italia* di Vincenzo Cuoco. Il Rehfues era nato a Tubinga e alla sua città natale ha dedicato un libro, *Bilde(r) aus <dem> Tübinger Leben* (*Scene, quadri della vita di Tubinga*). È lì che egli parla del famoso *Stift*, del seminario dove anche lui era stato con Hölderlin, Hegel e Schelling: e racconta di ricordare molto bene la incantevole, affascinante figura apollinea del poeta adolescente, non solo, ma di essere stato con lui nei concerti dello *Stift*. Dice testualmente:

Hölderlin era primo violino, io stavo vicino a lui come primo soprano. L'ovale regolare del suo viso, l'espressione dolce dei suoi lineamenti, la sua bella statura, il vestire lindo e accurato e la vita superiore che si esprimeva incontestabilmente da tutto il suo essere, mi sono sempre rimasti presenti nello spirito. [...] Lo rivedo ancora, col violino in mano, chinare in modo espressivo la testa verso di me per darmi le entrate.⁸

Il primo violino sappiamo che era anche il direttore d'orchestra e quindi Hölderlin aveva anche, sia pure sommariamente, diretto un'orchestra, un complesso vocale e strumentale: cosa che lo apparta nella maniera più paradossale e inconcepibile al suo antipodo romantico, a E.T.A. Hoffmann, che era di soli sei anni più giovane; a quell'Hoffmann che doveva scrivere pagine di entusiastica donazione critica sulla *Quinta* di Beethoven e sul *Don Giovanni* di Mozart o immaginare di incontrare a Berlino una apparizione fantomatica del Cavalier Gluck.

⁸ Philipp Joseph Rehfues: *Bilder aus dem Tübinger Leben zu Ende des vorigen Jahrhunderts*. Trad. it. di G. Vigolo. L'opera di Rehfues è apparsa in: «Zeitschrift für deutsche Kulturgeschichte» 3.1874: 99-120. L'originale del passo sopra citato si legge anche in: *StA* VII/1: 393.

Gluck, a proposito, aveva musicato liriche di Klopstock. Ora Klopstock era poeta amato, venerato, anche preso ad esempio da Hölderlin nella metrica delle odi. Possibile che egli non conoscesse l'ode *Die frühen Gräber*, o *Der Jüngling*, o *Die Sommernacht*, liriche in cui albeggiò uno Hölderlin prima della lettera e che Gluck aveva musicato per voci e cembalo? Probabilmente ne avrà anche suonate o cantate a casa Gontard. È una ipotesi, ma una delle più verosimili che si possono fare. Però non ne trapela nulla dalla sua lettera alla madre, quando stava a Francoforte dai Gontard, o al fratello o alla stessa Su(s)ette Gontard Borkenstein, o dalle appassionate lettere di questa a Hölderlin. Mai si sfiora nemmeno da lontano l'argomento musica. Credo che solo nella tragica lettera del marzo 1799, dopo la separazione, ella scriva: «Ich will versuchen ob ich die Musik mir wieder an's Herz legen kann»⁹ («Cerco di provare se mi riesce di riprendere gusto alla musica»).

È peraltro cosa sicura che Hölderlin facesse molta musica a casa Gontard. Anche il poeta svevo Wilhelm Waiblinger – che fra parentesi è sepolto a Roma presso la piramide di Caio Cestio – ci dà elementi in proposito nel suo scritto *(Friedrich) Hölderlins Leben, Dichtung, und Wahnsinn*: «Non ci volle molto tempo – scrive Waiblinger parlando dell'amore per Diotima – perché il tenero canto di Hölderlin, il suo flauto, il suo liuto e le sue musiche al pianoforte infiammassero quella donna immaginativa in grado supremo».¹⁰

Altre conferme anche più precise ci sono venute da una recente scoperta: si sono ritrovate le lettere di una dama di compagnia di Diotima, la bionda bernese Maria Rätzer, bellissima a quanto dicono, la quale poco dopo si sposò e divenne la baronessa von Collenberg. Visse un anno e mezzo nella stessa casa con Su(s)ette Gontard e con Hölderlin e dalle sue lettere si ricava che Su(s)ette suonava il pianoforte, mentre la Rätzer il liuto. In una lettera del 1796 la Rätzer invitava suo fratello a passare qualche giorno a Francoforte ospite dei Gontard, e per attirarlo meglio gli aggiungeva: «Tu potrai qui anche suonare dei duo per flauto col nostro Hölderlin che è molto forte in questo strumento».¹¹ E tra questi duo per flauto ci potevano appunto

⁹ Susette Gontard: Lettera a Friedrich Hölderlin, iniziata nel febbraio 1799, da Frankfurt. *KA* III: 549-555, qui 555. L'abbreviazione *KA* si riferisce qui e oltre a: Friedrich Hölderlin: *Sämtliche Werke und Briefe*. 3 Bde. Hrsg. v. Jochen Schmidt. Frankfurt a.M. 1992-1994. Per la datazione del documento cfr. *KA* III: 955.

¹⁰ Wilhelm Waiblinger: *Friedrich Hölderlins Leben, Dichtung und Wahnsinn*. Trad. it. di G. Vigolo. Per l'originale tedesco cfr. *StA* VII/3: 50-88, qui 57.

¹¹ Maria Rätzer: Lettera al fratello Daniel, estate 1796, da Frankfurt; trad. it. di G. Vigolo. Per l'originale della lettera si veda: *Diotima und ihr Haus. Briefe von Susette und Jacob Friedrich Gontard, Dokumente über sie und ihre Familie nebst einem Fragment des*

essere quelli che abbiamo visto pubblicati dal flautista Dulon. Ma non dimentichiamo che per flauto ben altre musiche e da ben altri musicisti sono state scritte. Mi sovviene fra l'altro che esiste una deliziosa sonata per flauto e pianoforte scritta da Beethoven giovinetto, fra il 1783 e il 1784. Il musicista era nato come Hölderlin e Hegel nel fatidico 1770; aveva allora quattordici anni e studiava col Neefe a Bonn. Questa sonata in *si bemolle maggiore*, che ha una melodiosità incantevole, poteva con ogni probabilità essere entrata nel repertorio del flautista di quegli anni e nulla ci vieta la affascinante supposizione che Hölderlin possa avere suonato delle musiche di Beethoven.

Questa ipotesi potrebbe acquistare un barlume di verosimiglianza dalla lettera scritta da Hölderlin al suo coetaneo Immanuel Nast, da Maulbronn nel gennaio 1787. Dopo aver parlato del suo flauto come della sua «unica consolazione» («mein einziger Trost»), dice di non possedere dei duo e dei concerti per flauto e chiede altre musiche per non dover suonare a orecchio.¹² È una lettera scritta a diciassette anni quando la cortina d'inibizione a parlare di musica non era ancora calata nello spirito del nostro poeta, come calerà poi ancor più severamente sugli scritti dei suoi principali esegeti e commentatori.

Un suggerimento di interpretazione musicale invero molto fine e sensibile possiamo solo e indirettamente trovarlo in una traduzione di Vincenzo Errante dove si incontra un titolo di una lirica musicalissima: *Sonata del sole e della pioggia*.¹³ Ma nell'originale la lirica non ha titolo o è semplicemente dedicata a Diotima. Quel titolo sonatistico e in verità così poco holderliniano vi è stato messo dal traduttore che spesso usava trasportare il commento nella traduzione e qui lo ha riassunto nel titolo. Effettivamente in quella lirica c'è una visione della natura, del paesaggio, sotto forma strumentale. Piove e c'è il sole. Hölderlin dice che, come uno Spirito gioioso «il cielo giuoca col sole e con la pioggia»: «Spielt mit Reegen und Sonnenschein»; «giuoca», ma «spielt» vuol dire anche «suona»; il cielo dunque suona come un musicista sul cembalo della pioggia. E continua ancora, sempre per indicare la pioggia: «Sopra lo strumento a corde vibra un turbine di note ve-

«Hyperion». 2. Hälfte. Mitgeteilt und besprochen v. Adolf Beck. In: «Hölderlin-Jahrbuch» 10.1957: 1-45, qui 8.

¹² Cfr. la lettera di Hölderlin a Immanuel Nast, gennaio 1787, da Maulbronn, *StA* III: 7s.

¹³ Cfr. Vincenzo Errante: *La lirica di Hoelderlin. Riduzione in versi italiani, saggio bibliografico e critico*. Vol. I. Milano; Messina 1939: 127s. Si tratta della versione italiana della lirica *An Diotima* (*Komm und siehe...*).

loci», e poi con un verso ancor più musicale, ma anche tipicamente hölderliniano: «Wandelt Schatten und Licht in sü(ß)melodischem Wechsel», cioè: «trapassa ombra e luce e si alterna in un dolcemente melodioso mutare».

Immagini di questo genere sono tutt'altro che rare nella poesia di Hölderlin, anche se la parola «Musik» è quasi sempre accuratamente espunta dai suoi testi. Lo stesso (termine) «Wechsel» che abbiamo ora incontrato in senso specificatam(ente) musicale («sü(ß)melodische(r) Wechsel») è un (termine) fondamentale nella concezione eraclidea che Hölderlin ha della vita e del mondo come un continuo fluire, il ritmo del divenire e dell'alterna vicenda.

L'«untergehen», il «trapassare», il «dileguare» è la negazione tragico-dialettica dell'individuale che travalica nell'Altro e defluisce nel Tutto; ma anche il morire del suono nell'altro suono, il suo fluire nel «sü(ß)melodischem Wechsel». Da ciò l'importanza che nella poesia hölderliniana hanno i fiumi, il Neckar, il Reno, il Danubio, la Garonna. Lo scorrere e il perire si determinano come la struttura permanente («bleibende») del fenomeno sempre fuggente. I fiumi sono voci, le voci dei popoli, anzi le lingue, ma sono anche i sempre-dileguanti («die Schwindenden») incalzati dalla brama meravigliosa di inabissare.

Questa già quasi sinfonica gioia del tragico è anche e soprattutto il sentimento gaudioso esultante della totalità, inteso come Ritmo, ritrovato sempre attraverso il tramontare del singolo. Sentimento dell'apparizione e del dileguare dell'individuo come quello della nota sullo strumento. Empedocle lo dice in questi versi:

Ich bin nicht, der ich bin, Pausanias(,)

Und meines Bleibens ist auf Jahre nicht;

Ein Schimmer nur, der bald vorüber mu(ß),

Im Saitenspiel ein Ton.¹⁴

Di tanti termini e strumenti che esistono nella lingua musicale Hölderlin evita la specifica nomenclatura. Usa quasi esclusivamente «Ton», il «suono», la «nota» e per gli strumenti il nome quasi astratto di «Saitenspiel», lo strumento a corde in generale che può essere la cetra, il liuto, ma anche l'arpa. Anche nel finale dell'*Hyperion*, dopo la catastrofe della guerra in Grecia, il protagonista che se ne va disperato sulle rive del mare imbraccia il suo «Saitenspiel», la sua «cetra», da tanto tempo dimenticata e intona su di essa il celebre *Schicksalslied*, il *Canto del destino*, musicato da Brahms:

¹⁴ «Io non sono quello che sono, Pausania / E il mio durare non è negli anni / Solo un bagliore che subito deve passare, / Una nota sulla cetra» [N.d.A.].

Ihr wandelt droben im Licht
Auf weichem Boden, selige Genien(!)¹⁵

La più famosa lirica di Hölderlin è dunque da lui espressamente indicata come suonata sul liuto. Non solo, ma subito nelle prime strofe – non so se sia stata notato – l'immagine del «Saitenspiel» torna quasi ampliata, proiettata nel cielo: i «selige Genien» sono come delle corde sacre, lievemente sfiorate dalle «glänzende Götterlüfte», cioè da «aure», da «aliti splendenti di dèi», i quali li sfiorano:

Wie die Finger der Künstlerin
Heilige Saiten.

Letteralmente(:) «come le dita dell'artista / sacre corde». E si noti anche qui l'astrattezza del nome «Künstlerin», quasi ad evitare altro specifico nome musicale. Questi geni felici, beati, sono dunque come delle corde sacre tese nel cielo e il tocco aereo di una arpista donna li sfiora leggermente. L'immagine di una musica aerea di felicità, di beatitudine suonata nell'alto da esseri soprannaturali, può ricordare simili immagini del *Paradiso* di Dante, per es(empio) nel XIV canto:

E come giga e arpa, in temprata tesa
di molte corde, fa dolce tintinno
a tal da cui la nota non è intesa,
così da' lumi che li m'apparinno
s'accogliea per la croce una melode [...].

In Dante i beati sono dei lumi, delle luci che vibrano melodie, come in Hölderlin i «selige Genien», «i geni beati», sono delle corde sacre. Questi esempi che qui veniamo facendo non si riferiscono quindi a una esteriore e ornamentale musicalità *a posteriori* o a paragoni musicali come se ne trovano in tanti poeti, ma a una intima e quasi metafisica concezione della musica *a priori*, come essenza trascendentale e anima del mondo. Nella grande elegia *L'Arcipelago*, per esempio, Hölderlin parla di un «Lied(e) des Tages»; il giorno cioè è personificato come una entità musicale, soprannaturale che canta(.) Il giorno è un grande musicista cosmico che canta gli eventi, non dopo accaduti, intendiamoci bene, ma mentre divengono, perché la sua musica li fa, è il loro stesso divenire, è il loro intessersi, che si identifica con loro, nota dopo nota, evento dopo evento. La battaglia delle Termopili è un «sogno». Un «sogno» vertiginoso cantato dal «canto del giorno», è un

¹⁵ «Voi andate lassù nella luce / Su molle suolo, beati geni!» (Trad. it. edita in Friedrich Hölderlin: Poesie. Versioni e saggio introduttivo di Giorgio Vigolo. Torino 1963: 35).

«Traum vom Liede des Tages gesungen». Il giorno è ontificato per così dire in essere musicale. Così altrove il Sole è un poeta che poetando appresta, ogni giorno, il sogno diurno, il sogno della luce che tutti gli uomini vivono.

Inoltre le forme compositive delle *Odi* e degli *Inni* sono strutturate triadicamente, hanno cioè vere e proprie strutture sonatistiche e sinfoniche come l'ode *Heidelberg*, l'inno *(I)l Reno* e, anche qui, non per esteriore imitazione di forme musicali, ma per intima originaria concezione.

Ma l'esempio più tipico musicalmente fra i suoi inni dedicati ai fiumi lo si trova nell'inno *Am Quell der Donau* (*Alla sorgente del Danubio*). La sua prima strofe è un vero preludio, Hölderlin usa proprio la parola «Vorspiel»; è un preludio per organo con coro. Questo preludio però in Hölderlin è il movimento stesso della storia, è l'onda della civiltà che avanza da Oriente a Occidente. Il poeta vede visionariamente questo notturno duomo dalle alte volte oscure. La luce del giorno e il preludio dell'organo vi crescono insieme finché «antwortet / Der Chor der Gemeinde»: «Così giunse – egli dice – la Parola da oriente a noi. / E di Parnaso alle rupi e al Citerone, / O Asia, odo l'eco tua che si frange / Al Campidoglio». L'«eco», si noti, altra immagine musicale, riflesso sonoro dell'Oriente nell'Occidente, della Grecia su Roma («hör(?) ich / O Asia, das Echo von dir und es bricht sich»). Tutte immagini che non sono immagini, ma una realtà che Hölderlin attribuisce evidentemente al Suono, come a una essenza, a una sostanza vibratile, originaria, che è alla radice di ogni altra forma sensibile.

Un simile preludio musicale apre infatti anche la celebre *Festa di pace* (*Friedensfeier*). Anche qui degli accordi celesti, calmi, in placido *Adagio* echeggiano in un tempio:

Der himmlischen, still widerklingenden
Der ruhigwandelnden Töne voll...¹⁶

Ma poi, nel culmine più ispirato di questo inno della Pace, quasi a indicare, ad augurare la condizione suprema dell'uomo e della pace stessa, dopo aver detto che ora «noi siamo un colloquio» («ein Gespräch wir sind»), il poeta annunzia che presto saremo «canto» musicale; cioè, non saremo più soltanto «un colloquio», ma diventeremo «canto» («Bald sind wir aber Gesang»).¹⁷

Ma tra i tanti non vogliamo dimenticare un altro passo squisitamente

¹⁶ «Di celesti, che calmi echeggiano / Suoni in placido moto, colma / E ariosa è la sala in antico sorta ([...])» [N.d.A.].

¹⁷ «Molto ha dal mattino / Da quando siamo un colloquio e udiamo l'uno dell'alto / Provato l'uomo: ma presto saremo canto» [N.d.A.].

musicale, quello verso la fine dell'inno *⟨I⟩ Reno*, quando il poeta evoca il suo prediletto Jean-Jacques Rousseau, Rousseau che fu anche musicista, non dimentichiamolo. Hölderlin dice di lui che, dopo la sua travagliata burrascosa vita errabonda come il corso del Reno, la cosa di gran lunga migliore gli sembrò l'oblio nell'ombra della foresta sul lago di Bienna, e lì nel fresco del verde, incurante se povero di suoni, imparare come i novizi dagli usignoli:

Und sorglos arm an Tönen,
Anfängern gleich, bei Nachtigallen zu lernen.¹⁸

Quegli usignuoli che con accenti ben diversi aveva già evocato nell'ultima lettera dell'*Hyperion*, esempio mirabile di composizione in quattro tempi. Essi sono evidentemente concepiti in quattro grandi strofe (e la prosa dell'*Hyperion* è prosa solo apparente, è tutta cadenzata e ritmata con misure di versi). I quattro tempi sono il «Morgen», l'«Abend», il «Mittag», e la «Nacht». La conclusione, come vedremo, è la più sinfonica strutturalmente, tematicamente sinfonica che *⟨il⟩* poeta abbia scritto.

Quanto all'usignuolo, esso canta qui non nella fresca sera di Rousseau, sul lago di Bienna, ma nel buio della mezzanotte. Scrive Hyperion all'amico prediletto: «Mio caro Bellarmino, non avevo mai sperimentato così bene quell'antica e inflessibile parola del Destino che una felicità nuova sorge per il cuore, se esso resiste e patisce fino all'estremo la mezzanotte dell'angoscia. Solo allora come canto d'usignuolo nel buio (“wie Nachtigallgesang im Dunkeln”) ci giunge nel profondo del dolore, in modo divino, il canto di vita dell'universo (“göttlich erst in tiefem Leid das Lebenslied der Welt uns tönt”)». Su tutto dunque, il «Lebenslied», il «canto della vita»: le ultime parole della lettera, tematicamente sinfoniche, sono le seguenti:

Wie der Zwist der Liebenden, sind die Dissonanzen der Welt. Ver-
söhnung ist mitten im Streit und alles Getrennte findet sich wieder. |
Es scheiden und kehren im Herzen die Adern und einiges, ewiges,
glühendes Leben ist Alles.¹⁹

Nei lunghi trentasette anni della follia che il poeta passò nella torre sul Neckar, affidato al falegname Zimmer che lo tenne in pensione, l'attaccamento di Hölderlin alla musica non declinò, ma si fece ancora più costante.

¹⁸ «Incurante se povero di suoni / Come i novizi imparare dagli usignuoli» [N.d.A.].

¹⁹ «Come le discordie degli amanti sono le dissonanze del mondo. Conciliazione è nel mezzo della lotta e tutto ciò che è separato si ritrova. | Così le vene si dipartono e tornano nel cuore: un'unica, ardente, vita è tutto» [N.d.A.].

Il falegname Zimmer scrive alla madre di Hölderlin il 14 ott(obre) 1811: «Ecco il filo del lavandaio (“der Faden von dem Bleicher”) e anche sette camicie e una coperta di vostro figlio. Ho anche ricevuto il danaro per il flauto». ²⁰ Segno dunque che Hölderlin aveva ancora chiesto questo suo strumento preferito e lo suonava.

In un'altra lettera dell'aprile 1812, scrive ancora alla madre chiamandola col titolo di «Hochgeehrte Frau Kammerrathe» di aver fatto visitare Hölderlin dal medico Gmelin. Il medico ormai dà poche speranze sulla guarigione mentale del poeta. «Però – scrive Zimmer²¹ – il suo spirito poetico è sempre attivo. Egli ha visto a casa mia il disegno di un tempio e mi ha detto che io dovrei farne uno di legno. Gli ho risposto che io mi devo guadagnare il pane e che non sono così felice da poter vivere come lui “in Philosophischer ruhe” (“in pace filosofica”). Allora subito mi ha ribadito “Ach, ich bin doch ein armer Mensch” (“io sono un infelice”) e lì per lì mi ha scritto col lapis sopra la tavola:

Die Linien des Lebens sind Verschieden
Wie Wege sind, und wie der Berge Gränzen.
Was Hir wir sind, kann dort ein Gott ergänzen
Mit Harmonien und ewigem Lohn und Frieden». ²²

«Mit Harmonien», ecco ancora la musica, la musica presente sempre nel pensiero, nella poesia, nella follia di Hölderlin, la musica della «Versöhnung», della «conciliazione» cosmica che armonizza le Dissonanze, che concilia il terrestre col sovraterreno; e non dimentichiamo che uno dei primi inni schilleriani del giovane Hölderlin era stato appunto la *Hymne an die Göttin der Harmonie* (*Inno alla Dea dell'Armonia*). La lettera del falegname Zimmer che abbiamo letto è del 1812. Hölderlin visse ancora nella inescrutabile notte della sua follia di poeta e di musicista – in quella misteriosa follia che forse era una conciliazione della notte col giorno, della veglia col sogno – per altri ventun anni; morì nel giugno del '43. In quegli anni la musica di Beeth(oven), di Schubert, di Mendelssohn, di Schumann ed anche di Wagner (che nel '43 aveva trent'anni, e aveva già scritto il *Tannhäuser*, rappresentato il 3 gennaio 1843) questa musica aveva risuonato in innumerevoli spi-

²⁰ Ernst Zimmer: Lettera alla madre di Hölderlin, 14 ottobre 1811, da Tübingen; trad. it. di G. Vigolo. Per l'originale del brano sopra citato cfr. *SLA VII/2*: 419s., qui 419.

²¹ Ernst Zimmer: Lettera alla madre di Hölderlin, 19 aprile 1812, da Tübingen; trad. it. di G. Vigolo. Per l'originale cfr. *SLA VII/2*: 422-424; qui 423s.

²² «Le linee della vita sono diverse, / Sono come le strade, e i confini dei monti. / Ciò che noi siamo qui, di là potrà compierlo un dio, / Con armonie e premio eterno e pace» [N.d.A.].

riti, ma non in quello di Hölderlin folle, che peraltro aveva continuato a fare musica per sé, continuamente, nella torre sul Neckar: a fare musica, e forse anche a comporne mentalmente, a improvvisarne.

La principessa Augusta di Homburg gli aveva fatto dono di un pianoforte. Ed è sempre Waiblinger (che andava spesso a trovare Hölderlin in quegli anni) a raccontarci di lui:

La musica non lo ha abbandonato affatto. Suona ancora, molto bene («richtig») il pianoforte, ma lo suona in modo stranissimo. Passa alle volte una giornata intera a inseguire un'idea quasi infantile, la suona e la risuona centinaia di volte. D'un tratto lo afferra un moto convulso e percorre la tastiera con la rapidità di un baleno [...]. Poi d'improvviso chiude gli occhi, solleva la testa: ed ecco che si mette a cantare. Non ho capito mai in quale lingua canta, ma è certo che un *pathos* lacerante lo sconvolge. Dolore e immensa tristezza sono lo spirito del suo canto. Si riconosce ancora però la sua bella voce tenorile di un tempo.²³

Notizie che corrispondono esattamente ci sono pervenute anche (da Christoph Theodor) Schwab, per gli stessi anni. Egli precisa inoltre che Hölderlin aveva smesso da molto tempo di suonare il flauto e che difficilmente si abbandonava a cantare in presenza di estranei. Però il pianoforte rimase fino all'ultimo la sua consolazione preferita. Anche Schwab racconta come facesse infinite variazioni con mano leggera e instancabile sullo stesso motivo, un motivo estremamente semplice e doloroso, per esempio sulle parole «Mich fliehen alle Freuden»²⁴ («Tutte le gioie mi hanno lasciato»). Ed è questo l'unico titolo certo di una musica suonata da Hölderlin di cui ci sia rimasta un'indicazione.

²³ Wilhelm Waiblinger: Friedrich Hölderlins Leben, Dichtung und Wahnsinn. Trad. it. di G. Vigolo. Per l'originale del passo cfr. *StA* VII/3: 69s.

²⁴ Christoph Theodor Schwab: Hölderlins Leben: Nach der Ausgabe letzter Hand von 1874. Hrsg. und mit einem Nachwort versehen von Werner Schauer. München 2003: 74.

Studia theodisca
Hölderliniana I (2014)

Saggi

Gerhard Kurz
(Gießen)

Hölderlin, Subjektivität und Moderne

1.

Im Sommer 1797 tauschten sich Schiller und Goethe über die poetische Begabung von Friedrich Hölderlin aus. Goethes Urteil war «nicht ganz ungünstig» ausgefallen, wie Schiller erleichtert schrieb. Denn Schiller wollte Hölderlin fördern, auch wenn er Grenzen sah: «Er hat eine heftige Subjectivität, und verbindet damit einen gewissen *philosophischen* Geist und Tief-sinn. Sein Zustand ist gefährlich, da solchen Naturen so gar schwer beyzukommen ist». Schiller fügt noch die Erklärung hinzu, warum eine Förderung Hölderlins gerade jetzt so wichtig ist: «Er lebt jetzt als Hofmeister in einem Kaufmannshause zu Frankfurth, und ist also in Sachen des Geschmacks und der Poesie bloß auf sich selber eingeschränkt und wird in dieser Lage immer mehr in sich selbst hineingetrieben».¹ Was bedeutet hier «heftige Subjectivität»? Offenbar eine Subjektivität, die sich «heftig», d.h., wie das Grimm'sche Wörterbuch erläutert, ungestüm, zornmütig, aufbrausend, «plötzlich auftauchenden Zorn nicht beherrschend» äußert, und die etwas zu tun hat mit dem Verhältnis dieses Hölderlin zu sich selbst, denn Schiller sieht seine Gefährdung ja darin, dass er in dieser Lage «immer mehr in sich selbst hineingetrieben wird», und dass dieses “In-sich-hinein-getrieben-Sein” sich in seiner Wendung nach außen “heftig” äußert.

Goethe reiste wenig später nach Frankfurt und auf die Vermittlung Schillers hin konnten sich Hölderlin und sein Freund, Siegfried Schmid, Goethe präsentieren. Dieser Schmid überzeugte Goethe nicht, wie er Schiller berichtete. «Er stellte sich mir in dem philisterhaften Egoismus eines Exstudenten dar» (*StA* VII/2: 105). Schiller, besorgt um die Präsentation

¹ Friedrich Hölderlin: Sämtliche Werke. Große Stuttgarter Ausgabe. 8 Bde. Hrsg. v. Friedrich Beißner, Adolf Beck und Ute Oelmann. Stuttgart 1943-1985. Nach dieser Ausgabe wird im Text mit der Sigle *StA* und der Band- und Seitenangabe zitiert; hier: *StA* VII/2: 98.

seines anderen Protegés, antwortete Goethe sogleich und suchte ihn wohlwollend zu stimmen mit einer Erklärung des «*Habitus*» (ebd.: 102) Schmidts und Hölderlins. Er setzt Schmid der Frankfurter Kaufmannswelt gegenüber. Diese habe keine Zeit, «in sich hinein zu gehen», jener, Schmid «und seines gleichen», könne «gar nicht aus sich selbst heraus gehen». Dann werden die “seinesgleichen” genannt: «Ich möchte wissen, ob diese *Schmidt*, diese *Richter* [d.i. Jean Paul], diese Hölderlins absolut und unter allen Umständen so *subjectivisch*, so überspannt, so einseitig geblieben wären, ob es an etwas *primitivem* [d.h. Angeborenem] liegt, oder ob es nur der Mangel einer ästhetischen Nahrung und Einwirkung von außen und die *Opposition* der empirischen Welt in der sie leben gegen ihren idealischen Hang diese unglückliche Wirkung hervorgebracht hat. Ich bin sehr geneigt das letztere zu glauben, und wenn gleich ein mächtiges und glückliches Naturell über alles siegt, so dünkt mir doch, daß manches brave Talent auf diese Art verloren geht» (ebd.: 107).

Hölderlins Präsentation fiel besser aus, er präsentierte sich, wie Goethe berichtet, «etwas gedrückt und kränklich», aber «wirklich liebenswürdig und mit Bescheidenheit, ja mit Ängstlichkeit offen». Nach dem Gespräch, in dem Goethe Hölderlin offenbar examinierte, entließ er ihn mit dem Rat, kleine Gedichte zu machen und zu jedem einen «menschlich interessanten» Gegenstand zu wählen (ebd.: 109).

In Schillers Brief fällt der Ausdruck «subjectivisch». Er wird erläutert durch «überspannt» und «einseitig». Dieses Subjektivische erklärt Schiller als eine «unglückliche Wirkung», sei es des Naturells, sei es der Umstände, und er suggeriert, dass es in diesen Fällen an den Umständen liegt. Im Kontext des Briefes ist eine Person dann nicht «subjectivisch», wenn sie die Beziehung auf sich selbst und die Beziehung auf die Welt, das “In-sich-hinein-Gehen” und das “Aus-sich-selbst-heraus-Gehen” in eine Balance bringt. Daher brauchen Hölderlin und seinesgleichen «ästhetisch[e] Nahrung und Einwirkung von außen». Eine nichtsubjektivistische Subjektivität wird hier verstanden als ein doppeltes Verhältnis, ein Verhältnis zu sich selbst, ein reflexives Verhältnis, *und* ein Verhältnis zur Welt.

Mit dem Begriff der Subjektivität verwendet Schiller einen Begriff, der gerade erst in die philosophische Diskussion eingeführt wurde. Abgeleitet ist er vom Begriff des Subjekts, welcher ursprünglich so viel wie Substanz oder Satzgegenstand oder Gegenstand des Wissens bedeutete, seit dem 17. Jahrhundert in der Sprache der Philosophie dann, umgekehrt, das Ich bedeutet, sofern es erkennend und handelnd sich zu einem Objekt verhält.²

² Vgl. Joachim Ritter: Subjektivität. Frankfurt a.M. 1974: 11ff. – Karl Homann: Zum

Geprägt wurde der Begriff der Subjektivität Ende der 1780er Jahre in der Diskussion über Kants Lehre, dass Erkenntnis immer ein «Ich denke» voraussetzt. Nach Kant sind Wahrnehmung und Selbstwahrnehmung unauflöslich verbunden. Wie es möglich sein soll, «daß ich, der ich denke, mir selber ein Gegenstand (der Anschauung) sein, und so mich von mir selbst unterscheiden könne», ist für Kant unmöglich zu erklären, obwohl es ein «unbezweifeltes Factum» ist.³ Gegen diese Lehre wurde, sie missverstehend, eingewandt, sie führe zu einer völligen Subjektivierung aller Erkenntnis. Danach sei alles “subjektiv”. Der Begriff bedeutet hier die Subjekthaftigkeit unserer Erkenntnis, schon mit dem Akzent des Willkürlichen, Persönlichen, Relativen, also bloß Subjektiven, und noch nicht die reflexive, also wörtlich: die auf sich zurückgewandte Subjekthaftigkeit im Sinne Schillers. Diese wird vorbereitet in den 1790er Jahren in Fichtes Philosophie. In Fichtes *Wissenschaftslehre* von 1794 wird das Ich begriffen als ein “Für-sich-selbst-Sein”, eine Reflexion auf sich selbst, die mit einer Reflexion auf die Welt verbunden ist. Von dieser reflexiven Subjektivität muss nach Fichte die Philosophie ausgehen. Für seine Schüler, wie Hölderlin, war dadurch das kantische Problem, wie Selbstbewusstsein möglich ist, noch nicht gelöst. Hölderlins kurzer theoretischer Text *Urteil und Sein* arbeitet sich an dieser Frage Kants ab.

Der Gebrauch des Begriffs der Subjektivität, verstanden als Reflexion des Subjekts auf sich selbst, verbreitete sich in der intellektuellen Szene in den 1790er Jahren schnell. Subjektivität ist das, was das Subjekt in all seinem Sein, im Fühlen, Wollen, Denken, in seiner Innerlichkeit ausmacht. Hölderlin verwendet den Begriff an einer Stelle, in *Über das Tragische*, ein theoretischer Text, der im Zusammenhang mit seinem *Empedokles*-Projekt entstand. Weil der tragische Dichter «die tiefste Innigkeit ausdrückt», verleugnet er, wie er formuliert, «seine Person, seine Subjektivität ganz, so auch das ihm gegenwärtige Objekt, er trägt sie in fremde Personalität, in fremde Objektivität über».⁴ Neben dem Begriff der Subjektivität verwendet Hölderlin den

Begriff «Subjektivität» bis 1802. In: «Archiv für Begriffsgeschichte» 11.1967: 184-205. – Heinrich Clairmont: Artikel «Subjektivität». In: Historisches Wörterbuch der Philosophie. Hrsg. v. Joachim Ritter und Karlfried Gründer. Basel 1971-2007, X: 457ff. Vgl. zum Subjektivitätsbegriff allgemein Dieter Henrich: Denken und Selbstsein. Vorlesungen über Subjektivität. Frankfurt a.M. 2007, bes. 143ff.

³ Immanuel Kant: Welches sind die wirklichen Fortschritte, die die Metaphysik seit Leibnizens und Wolf's Zeiten gemacht hat?. In: *id.*: Gesammelte Schriften. Hrsg. v. der Preußischen Akademie der Wissenschaften. Berlin 1902ff., XX: 270.

⁴ Friedrich Hölderlin: Sämtliche Werke und Briefe. 3 Bde. Hrsg. v. Jochen Schmidt. Frankfurt a.M. 1992-1994. Nach dieser Ausgabe wird im Text mit der Sigle *KA* und der Band- und Seitenzahl zitiert, die Gedichte mit der Versangabe; hier: *KA* II: 427.

der subjektiven Natur und subjektiven Sphäre oder des subjektiven Zustands. Wie Schiller ist auch Hölderlin davon überzeugt, dass das Ich nicht zum Bewusstsein seiner selbst gelangt, zur «freien Individualität, zur Einheit und Identität in sich selbst», wie es in der *Verfabrungsweise des poetischen Geistes* heißt (KA II: 542), wenn es sich nur auf sich zurückzieht. Dies gelingt nur in Wechselwirkung, im Austausch mit der Welt.

Sachlich ist mit dem Begriff der Subjektivität der Begriff der Individualität eng verbunden. Der Begriff der Subjektivität stellt die Struktur des “Für-sich-selbst-Seins” heraus, der Begriff der Individualität das jeweilige Sein inmitten von und im Vergleich zu anderen Individualitäten, das Besondere, oder wie Hölderlin formuliert, das «individuelle, jedem eigene Leben» (KA III: 330) im Verhältnis zu anderen Individuen. Die jeweilige Subjektivität grenzt sich ab von anderen Personen, denen ebenfalls Subjektivität zukommt, und bestimmt sich so als einzig, als eine Individualität. In der Wechselwirkung, im Austausch mit ihnen kann sich herausbilden, was Hölderlin die «lebendige Eigentümlichkeit» (KA III: 332) nennt.

Nicht zu überlesen ist in Schillers Formulierung von der «heftigen Subjectivität» schließlich noch ein anderer Akzent von Subjektivität: in der Heftigkeit drückt sich, wie verzerrt auch immer, der Anspruch, der Stolz aus, ein Subjekt zu sein, mit Selbstbewusstsein gegenüber der Welt auftreten zu können, sich gegenüber der Welt als ein besonderes, frei sein wollendes, handlungsmächtiges Subjekt darzustellen.

2.

Liest man Hölderlins Gedichte, dann ist einer der vielen Eindrücke der einer Exposition einer lyrischen Subjektivität. Es sind oratorische Gedichte, in denen ein lyrisches Ich sich ausspricht, klagend, rühmend, begeisternd, mahnend, dankend, lehrend, predigend, nachdenkend, zweifelnd, erzählend. Exponiert wird nicht einfach ein Subjekt, sondern eine Subjektivität, ein Subjekt also, das sich selbst zum Gegenstand macht. Hier haben wir auch den Eindruck, dass mit diesem Ich dieser Friedrich Hölderlin selbst sich artikuliert, dass das lyrische Subjekt ein autobiographisches Subjekt ist. Nur zwei Beispiele: Aus *Abendphantasie* von 1799:

Wohin denn ich? Es leben die Sterblichen
 Von Lohn und Arbeit; wechselnd in Müh' und Ruh'
 Ist alles freudig; warum schläft denn
 Nimmer nur mir in der Brust der Stachel? (V. 9-12).

In der Ode *Heidelberg* (1800) projiziert sich das Ich in den Strom:

Wie von Göttern gesandt, fesselt' ein Zauber einst
Auf die Brücke mich an, da ich vorüber ging,
Und herein in die Berge
Mir die reizende Ferne schien (V. 9-12).

Auch wenn man für die späten Hymnen und Hymnenfragmenten einen «Rückzug des sprechenden Ich»⁵ konstatiert hat, bleibt diese Subjektivität immer noch erkennbar. Die spätesten Gedichte, die sog. Turmgedichte, also die Gedichte, die Hölderlin als psychisch Kranker in seinem Turmzimmer in Tübingen schrieb, tilgen fast gänzlich die direkten und indirekten Spuren dieser Subjektivität.

Für diese Exposition einer Subjektivität gab es im 18. Jahrhundert schon Modelle: Es gab die Exposition einer pathetischen, d.h. auch leidenden, Subjektivität im Sturm und Drang und in der Empfindsamkeit, z.B. in *Die Leiden des jungen Werther* oder in *Die Räuber*, in der Epoche also, in der Hölderlin aufwuchs, und es gab, für Hölderlin besonders wichtig, die Exposition einer einsamen, verbannten, verkannten, an der Gesellschaft leidenden Subjektivität bei Rousseau.⁶ Dessen *Confessions*, 1782 postum erschienen, wollen radikal das «moi seul»,⁷ das «ich allein» zeigen, ein Ich, das einzig ist, ganz anders ist als die andern. Epochemachend, auch für Hölderlin, hat Rousseau den Anspruch, aber auch die narzisstische Gefährdung dieser neuen Subjektivität vorgeführt.

Schon durch die Wahl der Gattung exponiert Hölderlins Briefroman *Hyperion oder Der Eremit in Griechenland* eine Subjektivität, die sich im Medium des Briefes artikuliert. «Der liebe Vaterlandsboden gibt mir wieder Freude und Leid». Mit diesem Satz beginnt der Roman. Wie schon in *Die Leiden des jungen Werther* sind diese Briefe jedoch weniger Briefe an einen Adressaten – hier wie dort erfahren wir nur wenig über die Adressaten Wilhelm bzw. Bellarmin, schon gar nicht lesen wir von ihnen einen Brief –, sondern Artikulationen einer wesentlich an sich und der Gegenwart leidenden Subjektivität.

⁵ Sabine Doering: «Aber was ist diß?». Formen und Funktionen der Frage in Hölderlins dichterischem Werk. Göttingen 1992: 128.

⁶ Vgl. z.B. Charles Taylor: Quellen des Selbst. Die Entstehung der neuzeitlichen Identität. Frankfurt a.M. 1996. – Paul Geyer: Die Entdeckung des modernen Subjekts. Anthropologie von Descartes bis Rousseau. Tübingen 1997. Als instruktiven literaturgeschichtlichen Überblick vgl. Gottfried Willems, Geschichte der deutschen Literatur. Bd. 2: Aufklärung. Wien; Köln; Weimar 2012: 80ff.

⁷ Jean-Jacques Rousseau: Oeuvres complètes. Éd. publ. sous la dir. de Bernard Gagnebin et Marcel Raymond. Paris 1959ff., I: 5 (Bibliothèque de la Pléiade; 11).

vität. Werther und Hyperion sind selbstbezogene, selbstsüchtige Figuren, denen der Austausch mit der Welt nicht oder nur selten gelingt.

3.

Diese Form der Subjektivität und Individualität ordnet nun Hölderlin dem Weltbild der Neuzeit, der Moderne zu. Sie setzt für Hölderlin nicht erst mit der Renaissance oder später, sondern schon mit der christlichen Welt ein. Hegel wird ihm darin folgen,⁸ Schiller war ihnen vorausgegangen. In der Tradition des europäischen Klassizismus setzt Hölderlin diese Moderne in Beziehung zur Antike, genauer zur griechischen Antike – nicht etwa zur Welt des Alten Testaments. Christus deutet er als die Figur der Epochenwende von der antiken zur christlichen, modernen Welt. In einer provokativen Theologie figuriert dieser Christus – nur einmal redet er von Jesus Christus (*StA* II: 334) – als der letzte der antiken Götterwelt und als Beginn der neuzeitlichen Epoche. Diese Geschichtstheologie, wie ich sie nennen möchte, entfaltet er in der Elegie *Brot und Wein* und in den Hymnen *Patmos*, *Der Einzige* und *Mnemosyne*. Zugleich stellt er an dieser Figur des Christus heraus, dass das antike Weltbild nicht abgetan ist, sondern Elemente enthält, die der Moderne fehlen, die sie braucht, die sie sich, unter den Bedingungen der Neuzeit, wieder aneignen muss. Diese Deutung des Bruchs zwischen und des Zusammenhangs von Antike und christlicher Moderne wird schon in Schillers Hymne *Die Götter Griechenlands* vorbereitet. Dort heißt es z.B. über Christus: «Einen zu bereichern, unter allen, / Mußte diese Götterwelt vergehn» (V. 155f.).

Einige Beispiele aus Hölderlins Gedichten. *Brot und Wein*: «Oder er [d.h. ein Gott] kam auch selbst und nahm des Menschen Gestalt an / Und vollendet' und schloss tröstend das himmlische Fest» (V. 107f.). Und:

Nämlich, als vor einiger Zeit, uns dünket sie lange,
Aufwärts stiegen sie all, welche das Leben beglückt,
Als der Vater gewandt sein Angesicht von den Menschen,
Und das Trauern mit Recht über der Erde begann,
Als erschienen zuletzt ein stiller Genius, himmlisch

⁸ Vgl. Georg Wilhelm Friedrich Hegel: Vorlesungen über die Ästhetik II. In: *id.*: Werke. Theorie-Werkausgabe. Hrsg. v. Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel. Frankfurt a.M. 1970, XIV: 128ff. Die Kunst der mit dem Christentum einsetzenden Neuzeit nennt Hegel die «romantische» im Unterschied zur «klassischen» Kunst. Diese romantische Kunst ist eine zutiefst subjektive, vgl. z.B. ebd.: 132: «Der Gott der romantischen Kunst» erscheint «sich wissend, innerlich subjektiv und sein Inneres dem Inneren aufschließend». Vgl. auch Hegel: Vorlesungen über die Geschichte der Philosophie. Ebd., XIX: 493ff.

Tröstend, welcher des Tags Ende verkündet' und schwand,
 Ließ zum Zeichen, dass einst er da gewesen und wieder
 Käme, der himmlische Chor einige Gaben zurück,
 Derer menschlich, wie sonst, wir uns zu freuen vermöchten,
 Denn zur Freude, mit Geist, wurde das Größre zu groß
 Unter den Menschen und noch, noch fehlen die Starken zu höchsten
 Freuden, aber es lebt stille noch einiger Dank.
 Brot ist der Erde Frucht, doch ists vom Lichte gesegnet,
 Und vom donnernden Gott kommet die Freude des Weins.
 Darum denken wir auch dabei der Himmlischen, die sonst
 Da gewesen und die kehren in richtiger Zeit (V. 125-140).

In *Patmos* wird der Tod Christi als Ablösung der antiken Religion des Sichtbaren, des Schönen und Gestalthaften und als Beginn eines epochalen Prozesses der Vergeistigung gedeutet. Die Hymne *Der Einzige* postuliert im Titel den christlichen Anspruch, wonach es nur einen Sohn Gottes gibt, im Text selbst figuriert Christus als Bruder des Dionysos und des Herakles. Alle drei sind Halbgötter, Söhne eines Gottes und eines Menschen: Maria, Semele (Dionysos), Alkmene (Herakles), alle drei sind Mittler zwischen Gott und den Menschen. Sie bilden ein "herrlich" grünendes «Kleeblatt» (V. 76), wie es in der dritten Fassung heißt – eine besondere Form von Trinität! Und doch bleibt es bei diesem Titel, bei einer Spannung also, die auch im Text nicht getilgt wird. Dieser Christus wird eingeführt als einer, den das lyrische Subjekt unter den «alten Götter[n]» (V. 29) sucht, als einzigen sucht,⁹ der als des «Hauses Kleinod» (V. 34), des «letzten eures Geschlechts» (V. 33) dem «fremden Gaste» (V. 35), dem neuzeitlichen Dichter, verborgen wird oder verborgen ist: Wo ihr des Hauses Kleinod mir «verberget». (In einer Überarbeitung ersetzt Hölderlin «verberget» durch «bewahret», *KA II*: 1497, V. 37). Diese göttliche Figur zeigt sich also nicht wie die anderen Götter, sie entzieht sich: «was bist du ferne / Geliebten? [...] warum bliebest / Du aus?» (V. 38f., 42f.). Dieses "Ferne Bleiben" oder "Aus-Bleiben" eröffnet nicht nur eine räumliche Dimension, sondern auch eine zeitliche, eine zu-künftige! Zumal das "Aus-Bleiben" impliziert die Erwartung eines Kommens.

Christus ist der Gott, der, biblisch gesprochen (vgl. z.B. Mt. 5,17; 11,3; Joh. 1,11; Off. 1,4), noch "kommt". In *Brot und Wein* heißt es: «Dorther kommt und zurück deutet der kommende Gott» (V. 54). Damit ist Diony-

⁹ Vgl. Emery Edward George: Hölderlin's Hymn «Der Einzige»: Sources, Language, Context, Form. Bonn 1999: 237.

sos, aber auch Christus gemeint, Halbgötter, deren Wesen es ist, zu kommen. Die Neuzeit wird aus dieser Perspektive als eine Epoche mit einer spezifischen, futurischen Zeiterfahrung gedeutet. Diese futurische Dimension wird in der dritten Fassung noch betont: «Wie Fürsten ist Herkules. Gemeingeist Bacchus. Christus aber ist das Ende. Wohl ist der noch anderer Natur; erfüllet aber / Was noch an Gegenwart / den Himmlischen gefehlet an den andern» (V. 93ff.). Ende, das bedeutet das Ende der antiken Götterwelt, kann sich aber auch auf das zukünftige Ende der Zeit beziehen (vgl. auch Mt. 28,20), kann aber auch die mit einem Ende verbundene intensive Zeiterfahrung bedeuten. In der *Offenbarung* wird sowohl von Gott als auch von Christus ausgesagt, Anfang und Ende zu sein (Off. 1,8 und 17). Hier wird Christus nur die Dimension des Endes zugeordnet, der Anfang Herakles, damit werden diese göttlichen Kräfte in einen geschichtlichen Prozess überführt. Christus erfüllt, was den anderen an «Gegenwart» fehlt. Gegenwart, das bedeutet nach dem Grimm'schen Wörterbuch Anwesenheit, Wirkung, Wirklichkeit, Wesen, Erscheinung und, erst seit dem Ende des 18. Jahrhunderts, gegenwärtige Zeit.¹⁰ Als diese Gegenwart steht Christus zwischen Vergangenenem und Zukünftigem.¹¹

In Hölderlins Werk wird diese christliche Neuzeit von Trauer begleitet. Den Verlust der Antike wird die Neuzeit nicht los. Hier, in *Der Einzige*, ist die «Seele» des lyrischen Subjekts voll von «Trauern» (V. 44), da es nicht all diese göttlichen Kräfte zusammenfassen kann. «Ich weiß es aber, eigen Schuld / Ists! Denn zu sehr, / O Christus! häng ich an dir» (V. 49ff.). In *Brot und Wein* wird das Ende der antiken und der Beginn der christlichen Welt allgemein mit «Trauern» verbunden: «Als der Vater gewandt sein Angesicht von den Menschen, / Und das Trauern mit Recht über der Erde begann» (V. 127f.). In *Patmos* setzt das Trauern mit dem Tod Christi ein. Zugleich ist mit diesem Tod es «Abend worden», beginnt also, «Abend» als Paronomasie verstanden, auch das Abendland: «Doch trauerten sie, da nun / Es Abend worden, [...]» (V. 91f.). Zur Signatur der Neuzeit gehört also das Trauern als schmerzliches Gefühl des Verlustes einer geliebten Welt. Trauern ist nun auch das Medium einer spezifischen Selbstreflexion. Ich nehme mich in der Trauer als Trauernder wahr. Ich erfahre in der Trauer

¹⁰ Nach Hegel wird der christliche Gott «als Geist auf konkrete Weise bestimmt»; eine wesentliche Rolle spiele, «dass Gott realisiert sei und sich realisiere im Bewusstsein der Individuen». Vgl. Hegel: Werke (wie Anm. 8), XIX: 493f.

¹¹ Zu dieser Zeitdimension vgl. auch Johann Kreuzer: Philosophische Hintergründe der Christus-Hymne «Der Einzige». In: «Hölderlin-Jahrbuch» 32.2000-01: 74f.

auf besondere Weise einen Verlust für mich, die Bedeutung einer Beziehung für mich.

Während die Trauer um den Untergang der griechischen Welt in Schillers *Die Götter Griechenlands* in der Rhetorik klassizistischer Bildung verbleibt, erlangt sie in Hölderlins Werk eine existentielle, bis ins Pathologische gehende Bedeutung. Getrauert wird um Griechenland, wie um den Tod nächster Personen getrauert wird. «Laßt, o Parzen, laßt die Schere tönen, / Denn mein Herz gehört den Toten an!» – so endet das Gedicht *Griechenland* von 1794/95 (V. 55f.). In dieser Trauer, im europäischen Antikekult entdeckt Hölderlin ein krankes, ein pathologisches Potential, in dieser Trauer um die Toten eine «Todeslust» (*Stimme des Volks*, V. 21, *Der Einzige*, 2. Fassung V. 56). Geschärft wurde dieser Blick durch die eigene psychische Bedrohung und durch die «tägliche Trauer» der Mutter um den Tod zweier Ehemänner und von vier Kindern.¹² Gegen den Sog dieser Trauer müssen die Menschen das «Maß» hüten, «daß einer / Etwas für sich ist» (V. 58f.), wie es in *Der Einzige* heißt. Etwas: d.h. etwas Sicheres, Bestimmtes, Festes, Für-sich-Seiendes, Sich-Behauptendes.

4.

Im letzten Teil möchte ich auf zwei Formen oder besser “Zustände” von Subjektivität eingehen, die Hölderlin vorführt. In dem einen ist das Ich im Austausch mit der Welt bei sich, wie der so treffende Ausdruck lautet, im anderen droht das Ich in Trauer und Erinnerung, im narzisstischen Selbstbezug unterzugehen. *Andenken* führt den einen Zustand, *Mnemosyne* den anderen vor.

In *Andenken*, das Gedicht ist vermutlich 1804/1805 entstanden, erinnert sich das lyrische Subjekt an seinen Aufenthalt in Bordeaux, an die Landschaft um die Stadt, an die Flüsse Garonne und Dordogne, die «meerbreit / Ausgehe[n]». Das lyrische Subjekt artikuliert sich dreimal im Dativ des Personalpronomens «mir», ehe es «ich» sagt. Der Nordost ist der liebste unter den Winden «mir», «noch denkt das mir wohl» (V. 13). Es heißt nicht: ich erinnere mich daran noch gut. In der folgenden Strophe dann: es reiche «mir» einer den duftenden Becher, danach erst: «damit ich ruhen möge» (V. 28). In den ersten beiden Strophen erfährt sich das lyrische Subjekt sowohl als Objekt einer natürlichen und geistigen Handlung, aber auch als Subjekt: Dem Nordost trägt es auf: «Geh aber nun und grüße / Die schöne

¹² Vgl. dazu Gerhard Kurz: «Am Feigenbaum ist mein / Achilles mir gestorben». Lebenswelt und Klassizismus bei Hölderlin. In: Literatur & Lebenswelt. Hrsg. v. Alexander Löck und Dirk Oschmann. Wien; Köln; Weimar 2012: 125-144.

Garonne, / Und die Gärten von Bourdeaux» (V. 5-7). Es ist seiner so sicher, so bei sich in der Wechselwirkung mit der Welt, dass es nicht nötig hat, sein «Ich» zu betonen, ganz im Unterschied zu *Der Einzige*, wo es zu einer Häufung von Ich-Aussagen kommt. Eine harmonische Wechselwirkung stellt das Gedicht auch zwischen Natur und Kultur heraus, so zwischen der «Mühl» und dem «Ulmwald», der sich über sie «neiget» (V. 14f.).

Dieses lyrische Subjekt kennt aber auch die Einsamkeit und die Versuchung sich aufzugeben. Vorbereitet wird diese Versuchung durch die Erinnerung an “goldene Träume” und «einwiegende Lüfte». Dann beginnt die dritte Strophe: «Es reiche aber, / Des dunkeln Lichtes voll, / Mir einer den duftenden Becher, / Damit ich ruhen möge; denn süß / Wär’ unter Schatten der Schlummer» (V. 25-29). Was süß wäre – Konjunktiv III! –, wäre der Schlummer unter Schatten: Das Bild einer Idylle öffnet sich zum Bild des Todes. Diese Versuchung wird entschieden abgewehrt: «Nicht ist es gut, / Seellos von sterblichen / Gedanken zu sein» (V. 30-32). Sterbliche Gedanken: eine Hypallage: Gedanken an Sterbliches. Gut ist hingegen der aktivisch-passivische Austausch des Subjekts mit der Welt: «Doch gut / Ist ein Gespräch und zu sagen / Des Herzens Meinung, zu hören viel / Von Tagen der Lieb’, / Und Taten, welche geschehen» (V. 32-36). Sagen und Hören, Geben und Nehmen! *Andenken*, der Titel, bedeutet, anders als Erinnerung oder Gedächtnis, eine bewusstere, “andächtige” Handlung und Haltung, nahe an einem “Denken an”.¹³ Sie geht mehr vom Subjekt aus, dem, umgekehrt, hier ein solches Andenken auch geschieht: «Noch denket das mir wohl».

Das andere, etwas ausführlicher diskutierte, Beispiel ist *Mnemosyne*.

Die Ablösung von der Verzauberung durch die griechische Antike fiel Hölderlin schwer, sein Verhältnis zu dieser «Wunderwelt» (KA I: 316, V. 5) blieb ambivalent. Die Hymne *Der Einzige* beginnt mit der Frage:

Was ist es, das
An die alten seligen Küsten
Mich fesselt, daß ich mehr noch
Sie liebe, als mein Vaterland? (V. 1-4)

Der positiv und negativ konnotierte Ausdruck «fesselt» fasst seine ganze Ambivalenz zusammen.

In Hölderlins Hymne *Mnemosyne*, wahrscheinlich zwischen 1803 und 1806 entstanden, lautet die dritte Strophe:

¹³ Vgl. Dieter Henrich: *Der Gang des Andenkens. Beobachtungen und Gedanken zu Hölderlins Gedicht*. Stuttgart 1986: 131ff.

Am Feigenbaum ist mein
 Achilles mir gestorben,
 Und Ajax liegt
 An den Grotten der See,
 An Bächen, benachbart dem Skamandros.
 An Schläfen Sausen einst, nach
 Der unbewegten Salamis steter
 Gewohnheit, in der Fremd', ist groß
 Ajax gestorben
 Patroklos aber in des Königes Harnisch. Und es starben
 Noch andere viel. Am Kithäron aber lag
 Elevation, der Mnemosyne Stadt. Der auch als
 Ablegte den Mantel Gott, das abendliche nachher löste
 Die Locken. Himmlische nämlich sind
 Unwillig, wenn einer nicht die Seele schonend sich
 Zusammengekommen, aber er muß doch; dem
 Gleich fehlet die Trauer (V. 35-51).

Dieses Gedicht ist schwer zu verstehen. Umstritten sind die Interpretation und die Textkonstitution einschließlich des Titels.¹⁴ Darauf gehe ich nicht ein. Zugrunde lege ich meinen Überlegungen die Textkonstitution von Jochen Schmidt in der Klassiker-Ausgabe.

Das Gedicht trägt den griechischen Titel *Mnemosyne*. Die Titanin Mnemosyne, Tochter des Uranos, des Himmels, und der Gaia, der Erde, ist die Verkörperung der Erinnerung und die Mutter der Musen. Die erste Strophe

¹⁴ Vgl. dazu jetzt besonders Luigi Reitani: *Mnemosyne: Eine Nymphe?*. In: *La Parola, Il Mito, La Metafora*. A c. di Luciano Zagari. Pisa 2008: 147-173. – In den folgenden Ausführungen korrigiere ich z.T. meine Interpretation in dem Anm. 12 zitierten Aufsatz, belehrt auch durch die Interpretation von Ralf Simon: *Die Bildlichkeit des lyrischen Textes. Studien zu Hölderlin, Brentano, Eichendorff, Heine, Mörike, George und Rilke*. München 2011: 80ff. – Zur Forschung vgl. ferner Jochen Schmidt: *Hölderlins letzte Hymnen «Andenken» und «Mnemosyne»*. Tübingen 1970. – Robin Burnett Harrison: *Hölderlin and Greek Literature*. Oxford 1975: 220ff. – Roland Reuß «...Die eigene Rede des andern». Hölderlins «Andenken» und «Mnemosyne». Frankfurt a.M. 1990: 249ff. – Helmut Hühn: *Mnemosyne. Zeit und Erinnerung in Hölderlins Denken*. Stuttgart; Weimar 1997: 249ff. – Flemming Roland-Jensen: *Vernünftige Gedanken über die Nymphe Mnemosyne*. Würzburg 1998, bes. 128ff. – Bart Philipsen: *Gesänge* (Stuttgart, Homburg). In: *Hölderlin-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Hrsg. v. Johann Kreuzer. Stuttgart; Weimar 2002: 375-378. – Gunter Martens: *Über Handschriften gebeugt. Ein Versuch, Hölderlins «Mnemosyne» zu fassen*. In: *Literatur als Erinnerung*. Hrsg. v. Bodo Plachta. Tübingen 2004: 165-192. – Anke Bennholdt-Thomsen; Alfredo Guzzoni: *Analecta Hölderliniana. Zur Hermetik des Spätwerks*. Würzburg 1999: 106ff. – Dies.: *Marginalien zu Hölderlins Werk*. Würzburg 2010: 7-29.

handelt nach einem Bild des herbstlichen Reifens, des Wandels, der Erneuerung von der zwiespältigen Kraft der Erinnerung. Vieles soll behalten werden, wie eine «Last von Scheitern» (V. 7). Aber Erinnerung kann einen Sog ausüben, in dem sich der Erinnernde verlieren kann. Sie kann “scheitern”. So entsprechen die beiden Möglichkeiten der Erinnerung zwei elementaren Lebenstendenzen, zur Bewahrung des Selbst, zur «Treue» (V. 14), dem “Vorwärts- und rückwärts-Sehen” (V. 15), und zur Sehnsucht ins «Ungebundene» (V. 13). Als Tochter des Himmels, in Hölderlins Bildwelt: auch des Ungebundenen, und der Erde, des Gebundenen, verkörpert Mnemosyne beide Tendenzen.¹⁵ Der Zumutung, vorwärts und rückwärts zu sehen, will die Fantasie ausweichen in einen kindlichen, idyllischen Zustand, in ein “Sich-wiegen-Lassen” (V. 16). Aber diese Wiege ist ein “schwanker Kahn” (V. 17).

In der zweiten Strophe werden als «Tageszeichen» (V. 24) mit dem Sonnenschein und heimatlichen Schatten, mit an Dächern “blühendem” Rauch und der “alten Krone” der Türme (V. 20-22) Bilder einer “friedsamem” (V. 22) Harmonie von Natur und Kultur angeführt. In Hölderlins poetischem Lexikon wird der “Tag” auch als Offenbarung des Göttlichen verstanden. Griechenland kann so der «Tag» (KA I: 288, V. 72) genannt werden. Zu den Bildern der Harmonie von Natur und Kultur treten natürliche Zeichen für das «Edelmütige, wo / Es sei» (V. 26f.). Es sind Zeichen des Vergehens und eines zarten Beginns, der Verbindung des Himmels (Glanz des Schnees) und der Erde (die Blumen): der “glänzende” (V. 27) Schnee, der zur Hälfte die “grüne Wiese” (V. 28) bedeckt, die «Maienblumen» (V. 25). Auch hier bedeutet Natürliches auch menschliches Handeln, das «Edelmütige, wo / Es sei». Es sind idyllische Zeichen, «gut» (V. 22) gegen die Verwundung durch ein Himmlisches, gegen die “gegenredende” (V. 23) Tendenz offenbar einer Sehnsucht ins Ungebundene.

Das Zeichen des “Hälftigen” leitet über zum Zeichen des Kreuzes. Es ist bewusst “gesetzt” (V. 30), es ist kein Naturzeichen wie die Tageszeichen, es ist ein abstraktes Zeichen. Das Zeichen des Kreuzes ist als ein Erinnerungszeichen gesetzt, «einmal» (V. 30), d.h. auch als ein “Mal” für einen Gestorbenen – der Weg über die Alpen «auf hoher Straß» (V. 31), nahe dem Himmel also, ist gefährlich –, und ein Erinnerungszeichen an ein welthistorisches Ereignis – «einmal» –, an den Tod von Christus. Dessen Name wird freilich nicht genannt. Das Kreuzzeichen erinnert auch an diesen Gestorbenen, es erinnert an den Tod. Es ist «unterwegs» (V. 30) gesetzt, also auf einem Weg, den man, im Kontext, als den Weg von Griechenland in die

¹⁵ Vgl. Simon: Die Bildlichkeit des lyrischen Textes (wie Anm. 14): 88, Anm. 155.

Neuzeit verstehen kann. Wie das Kreuz unterwegs zeigt, ist dieser Weg lebensgefährlich. «Hälftig, da» (V. 29): Dieses Kreuz markiert die Grenze, den Übergang zwischen der Hälfte Griechenland und der Hälfte christliche Neuzeit. Über dieses Kreuz “redet” (V. 29) der Wandersmann, vielleicht so, wie man in einem Dorf über etwas Anstößiges “redet”. Jedenfalls versteht sich seine Bedeutung nicht von selbst. Diese zweite Strophe beginnt und endet auch mit einer Frage. Die Bilder, Nähe des Himmels, hohe Straße, das deutungsbedürftige, abstrakte Zeichen, die Nichtnennung von Christus, deuten die christliche Religion als eine vergeistigte Religion.

Der Wandersmann, den man als eine Figuration des lyrischen Subjekts verstehen kann, geht «zornig / Fern ahnend mit / Dem andern» (V. 32-34). Warum ist er «zornig»? Zorn bedeutet in Hölderlins poetischem Lexikon ein Außer-sich-Sein, eine wilde Leidenschaft und wird als Bedrohung erfahren.¹⁶ Wer ist der ohne weitere Angabe eingeführte “Andere” oder das “Andere”? Vorgeschlagen wurde, in dem “Anderen” Christus zu verstehen oder die Situation der beiden Jünger, die “unterwegs” nach Emmaus über den Tod von Christus reden, der, als Auferstandener, von ihnen unerkannt sie begleitet.¹⁷ Möglich wäre auch, und mir im Kontext plausibler, in dem “Anderen” das Andere des Christentums zu verstehen, die Welt der griechischen Heroen, im Reden ein Selbstgespräch des Wandersmanns.¹⁸ Der Zorn ließe sich auf die griechischen Heroen beziehen. Denn diese Heroen sind an ihrem Zorn zugrunde gegangen. Homers *Ilias* besingt den Zorn des Achilles. Auch die anderen Helden sind bei Homer und Sophokles zornige Helden. Der Zorn des Wandersmanns könnte sich an dem christlichen Zeichen, dem Mal und in Erinnerung an die griechischen Heroen entzündet haben.

Wenn der Wanderer über die hälftigen Alpen dem Gang der Geschichte von Griechenland in die christliche Neuzeit folgt, dann hat er Griechenland als eine Welt der Gestorbenen verlassen, an der er aber immer noch hängt. Wie nach einem scharfen Filmschnitt, wie in einem Selbstgespräch beginnt die dritte Strophe: «Am Feigenbaum ist mein / Achilles mir gestorben». Mit dem Feigenbaum wählte Hölderlin einen Baum, der symbolisch für Leben, Fruchtbarkeit, Eros, entgrenzende Fülle steht. Im Tod aller drei Heroen konnte Hölderlin, nach der Darstellung bei Homer und Sophokles, ein Mo-

¹⁶ Vgl. Jochen Schmidt: Der Begriff des Zorns in Hölderlins Spätwerk. In: «Hölderlin-Jahrbuch» 15.1967-68: 128-157.

¹⁷ Vgl. Roland-Jensen: Vernünftige Gedanken (wie Anm. 14): 135f.

¹⁸ Vgl. Simon: Die Bildlichkeit des lyrischen Textes (wie Anm. 14): 84.

ment von “zorniger” Todeslust entdecken.¹⁹ Synekdochisch steht dann der Tod der Heroen für den Untergang Griechenlands. Darauf deutet auch die Formulierung, dass das “Abendliche”, als Paronomasie das Abendland bedeutend, «Elevtherä» die Locken löste. Das Lösen der Locken kann ein Ablösen und ein Auflösen bedeuten. Versteht man den Ausdruck «Gott» als Synekdoche für den griechischen Götterhimmel, dann kann man das Ablegen seines Mantels als Ablegen seiner Macht verstehen.²⁰ Versteht man Gott, artikellos, als den christlichen, abendländischen Gott, dann kann man das Ablegen des Mantels als seine Einkehr, seine geradezu liebende Ankunft verstehen. Zur Nacht werden «nachher» die Locken gelöst. Es geht also um Untergang und Übergang.

Von der Erinnerung an den Tod der Heroen wird das lyrische Subjekt geradezu überfallen. Ihre Namen werden genannt. Ihr Tod wird, im Unterschied zum Kreuz, mit sinnlicher Intensität, ohne Vermittlung durch ein Zeichen, vorgestellt, an Orten der Natur und «in des Königes Harnisch». Die Trauer des lyrischen Subjekts um diese Gestorbenen enthält einen “zornigen”, destruktiven Selbstbezug. In der hypertrophen Paarung des Pronomens «mein» mit dem ethischen Dativ «mir» äußert sich eine identifikatorische Bemächtigung des Helden durch das lyrische Subjekt, das seinen Tod in einer wilden, maßlosen Trauer ganz und ausschließlich auf sich bezieht. Die Formulierung stattet den Tod des Achilles mit einer christlichen Bedeutung aus. Sie lehnt sich an die christliche Botschaft an, dass Christus «für mich»²¹ oder «für uns» (Römer 5,8) gestorben ist. Im Unterschied zu “für mich gestorben” zieht die Formulierung «mir gestorben» diesen Tod jedoch in die unmittelbare Gefühlswelt des Ich. “Für mich gestorben” wahrt dagegen eine Distanz zwischen dem, der gestorben ist, und dem, für den er gestorben ist.

Zugleich übernimmt die Formulierung ein sprachliches Muster der Empfindsamkeit. Werther schreibt z. B. in Goethes Roman, da «lass’ ich mein Tischchen aus dem Wirtshaus bringen und meinen Stuhl, trinke meinen Kaffee da und lese meinen Homer».²² Dieses emotionale, mit melancholischer Selbstbezogenheit aufgeladene *Werther*-Pronomen wird auch in

¹⁹ Vgl. Harrison: Hölderlin and Greek Literature (wie Anm. 14): 222.

²⁰ Vgl. Martens: Über Handschriften gebeugt (wie Anm. 14): 183. Zum Mantel als Herrschaftszeichen vgl. A. Fink: Artikel «Mantel». In: Handwörterbuch zur deutschen Rechtsgeschichte. Hrsg. v. Adalbert Erle und Ekkehard Kaufmann. Bd. 3. Berlin 1984: 251-254.

²¹ Philipp Friedrich Hiller: Geistliches Liederkästlein. Metzingen 1994: 596, Str. 1. Das *Geistige Liederkästlein* erschien zuerst 1762/67. Hölderlin erhielt es zu seiner Konfirmation.

²² Johann Wolfgang v. Goethe: Werke. Hamburger Ausgabe. Hrsg. v. Erich Trunz. München 1981, VI: 14f.

Hölderlins Roman ausgiebig verwendet. Hier wie dort artikuliert das Pronomen eine narzisstische Subjektivität, im Narzissmus ein possessives Verhältnis zur Welt. Und es artikuliert damit in der Sicht Hölderlins eine in der Neuzeit angelegte Tendenz zur Subjektivierung und Individualisierung ins Extreme. Allerdings ist in seiner Sicht diese Tendenz in der griechischen Antike schon vorbereitet worden. In seiner Übersetzung der *Antigone* legt er Antigone gegen Kreon die Worte in den Mund: «Mein Zeus berichtete mir nicht» (KA II: 877, V. 467, wörtlich: es war nicht Zeus, der mir dies verkündete, vgl. ebd.: 1419). Mein Zeus: Die Formulierung artikuliert eine innige und individualisierende Beziehung zu Gott, so wie sie für die Neuzeit, genauer für die protestantische christliche Tradition charakteristisch ist.

In den folgenden Versen gewinnt das lyrische Subjekt Distanz zur narzisstischen Verfallenheit an den Tod. Das Tempus geht vom Perfekt und Präsens zum Imperfekt über. Sachlich, geradezu lakonisch wird angefügt: «Und es starben / Noch andere viel».

Die Schlussverse konstatieren die Ambivalenz der Erinnerung und der Lebenstendenzen, die das ganze Gedicht durchzieht. So wird Mnemosyne gegen das Kreuz gesetzt. Gegen den Drang ins Ungebundene muss sich der Mensch zusammennehmen. Dem gleich, der sich nicht zusammennehmen kann, «fehlet die Trauer». Eine solche exzessive Trauer geht fehl und führt in den Untergang. Diese Deutung von “Fehl gehen” wird durch den Kontext nahegelegt. Durch das Enjambement «dem / Gleich fehlet die Trauer» ergibt sich freilich noch eine andere Deutung. Sie ergibt sich auch, wenn man mit Reitani²³ nicht «er muss», sondern «es muss» liest. Zur Trauer über den Tod von “Gestorbenen” gehört die Annahme eines unwiederbringlichen Verlustes, die Annahme also auch einer Grenze. Grenzenlos ist die «wilde Trauer» (KA II: 83) Hyperions und die Trauer des lyrischen Subjekts in *Mnemosyne*. Eine über diese Grenze gehende Trauer nimmt den Verlust der griechischen Welt nicht an. Daher kann der letzte Vers auch bedeuten, dass die Trauer fehlt, dass diese Trauer keine Trauer ist. Wer sich zusammennimmt, wer sich als Etwas für sich bewahrt, dessen Trauer “fehlet” nicht. Sie kann vieles behalten.

²³ Friedrich Hölderlin: *Tutte Le Liriche*. Edizione trad. e commentata e revisione del testo critico tedesco a c. di Luigi Reitani. Con uno scritto di Andrea Zanzotto. Milano 2001: 1110.

* * *

Michael Franz
(Tübingen)

Hölderlin – der Dichter des Dichters

«Hölderlin ist uns in einem ausgezeichneten Sinne der Dichter des Dichters».¹ Mit diesem Satz wollte Martin Heidegger die Auffassung darlegen und begründen, dass Hölderlins ureigenstes Thema immer die Dichtung, oder genauer: *der* Dichter gewesen sei. Und diese Auffassung hat, anders als so manche Interpretation von einzelnen Versen Hölderlins durch den Philosophen, auch heute noch Bestand.

Als Heidegger vor nunmehr 78 Jahren den Vortrag hielt, dem er den Titel gab *Hölderlin und das Wesen der Dichtung*, war Hölderlins Dichtung auch in Deutschland gerade einmal zwanzig Jahre in ihrem ganzen Umfang bekannt. Über die Rezeption dieses europäischen Ereignisses, das Heideggers Rom-Vortrag von 1936 bedeutete, brauche ich hier nichts zu sagen. Er machte Hölderlin als einen Dichter bekannt, dessen Denken auch für die Philosophie in höchstem Maße relevant sein sollte. Dem diente der zentrale Satz des Vortrags, in dem Heidegger eine Art Definition von «Dichtung» aufstellte, die Hölderlins Eigentum sein sollte, wie sich auch an den darin enthaltenen Kernbegriffen deutlich machen lässt, eine Definition, die aber doch zugleich sehr stark in Heideggers eigenem Denken wurzelte. Der Satz lautet: «Dichtung ist werthafte Stiftung des Seins».²

Mit dem Stichwort «Stiftung» rekurriert Heidegger auf die berühmte Schluss-Gnome von Hölderlins Gedicht *Andenken*: «Was bleibet aber, stiften die Dichter».³ Und mit dem Ausdruck «Sein» benennt Heidegger – nach dem Beginn der Revision seines existenzialanalytischen Ansatzes von *Sein*

¹ Martin Heidegger: Hölderlin und das Wesen der Dichtung. In: *id.*: Erläuterungen zu Hölderlins Dichtung. Frankfurt a.M. 1951: 31-45, hier 32.

² Ebd.: 38.

³ Friedrich Hölderlin: Sämtliche Werke und Briefe. Münchner Ausgabe. Hrsg. v. Michael Knaupp. München 1992-93. Nach dieser Ausgabe wird im Text mit der Sigle *MA* und der Band- und Seitenangabe zitiert; hier: *MA* I: 475.

und Zeit in den 1930er Jahren – jenen allererst den Grund für alle Fragen nach dem Dasein legenden Horizont, innerhalb dessen und durch den alle Fragen nach dem Seienden ihren Sinn erhalten. Er hätte sich für dieses Wort auch auf Hölderlin berufen können, denn in dessen Roman *Hyperion oder der Eremit in Griechenland* spricht der Protagonist an einer berühmten Stelle davon, dass die Philosophie «aus der Dichtung eines unendlichen göttlichen Seyns» entspringe.⁴ Heidegger hat diese Stelle – soweit ich weiß – nie erwähnt in seinem Werk. Vielleicht ahnte er, dass Hölderlin mit «Seyn» doch etwas anderes meinte als er. Und den Text Hölderlins, in dem der Dichter «Seyn» nicht so sehr das von der Dichtung Hervorgebrachte, als vielmehr das allem, was «durch Urtheil und Kunst» konstituiert wird,⁵ vorausliegende «Seyn» nennt, konnte Heidegger noch gar nicht kennen, weil er erst 1960 publiziert wurde.⁶

Ich will dem *genius loci* nicht weiter folgen und keine weiteren Differenzen zwischen Heideggers Denken und Hölderlins Dichten aufzeigen. Das wäre das Thema eines anderen Vortrags. Stattdessen will ich Heideggers Frage nach dem «Wesen der Dichtung» aufgreifen und sie innerhalb des Hölderlin'schen Opus behandeln. Das heißt aber zugleich, dass diese Frage umformuliert werden muss. Soweit ich sehe, hat Hölderlin nirgendwo die Frage nach dem *Wesen* der Dichtung formuliert. Solche Wesensfragen waren ihm offensichtlich fremd (Heidegger-Kenner werden sofort einwerfen wollen, dass auch Heidegger solcherart «metaphysische» Wesens-Fragen fremd gewesen seien, weshalb er das deutsche Wort «Wesen» ja auch im verbalen Sinn umgedeutet habe, und das ist natürlich völlig richtig). Hölderlin fragt statt nach dem «Wesen» der Dichtung sehr betont und immer wieder neu nach den «verschiedenen *Arten* zu dichten». Und die verbale Ergänzung «(Arten) zu dichten» macht zugleich deutlich, dass er sich damit zwar auch auf die bekannte «Gattungspoetik» beziehen möchte, die unterschiedliche *genres* einander gegenüberstellt. Aber mehr noch als diese Gattungslogik interessiert ihn die «Art und *Weise*» des Dichtens. Also der *Modus*,⁷ wie gedichtet wird.

Mit dieser Präzisierung möchte ich zugleich einen Bezug auf musikalische Kategorien andeuten. Das Wort «Weise» bedeutet im Deutschen auch

⁴ MA I: 685.

⁵ Brief an Schelling vom Juli 1799. MA II: 794.

⁶ *Urtheil und Seyn*, bzw. *Seyn, Urtheil, Modalität*. MA II: 49f.

⁷ Hölderlins Auszeichnung der Modalkategorien wird bereits in dem Text *Seyn, Urtheil, Modalität* deutlich und eben diese Kategorien der Modalität dienen dann in dem Homburger Aufsatz *Wenn der Dichter einmal des Geistes mächtig...* der Charakterisierung der unterschiedlichen Stoffarten der Dichtung. MA II: 80, Z. 5, 7, 9.

die Melodie eines Lieds, und der lateinische Ausdruck *modus* wird (bedeutungsgleich mit *tonus*) auch für die sogenannten «Kirchentonarten» der gregorianischen Musik verwendet. Es geht dabei um eine Gesetzmäßigkeit der Erzeugung von Melodien. Hölderlin hat diesem «gesetzlichen Kalkül» verschiedener Tonarten ausgedehnte Anstrengungen gewidmet, von denen wir nicht sagen können, dass sie zu einem beurteilbaren Ergebnis gelangt sind. Ganz abgesehen davon, dass die Anwendung dieser größtenteils fragmentarisch konzipierten oder überlieferten Überlegungen auf seine eigene Dichtung zu einer Art gymnastischer Übung geworden ist, die kaum noch Zuschauer anlockt. Es ist Zeit einzusehen, dass auf diesem Wege weder der Interpretation von Hölderlins Gedichten, noch ihrer philologischen Rekonstruktion gedient ist. Aber wichtig für das Verständnis von Dichtung, das Hölderlin theoretisch ausarbeiten und praktisch ausüben wollte, ist, dass es nur durch die Frage, *wie* Dichtung zustande kommt, geleitet ist. Hölderlin geht es nicht um das *Was*, sondern um das *Wie* von Dichtung.

Wir können diese Frage nach dem Modus, bzw. die Frage nach dem «Wie?» von Dichtung nun *auch* in der Sprache der Philosophie formulieren, die Hölderlin nicht nur als zeitgenössische erlebt hat, sondern der er sich am tiefgründigsten verpflichtet fühlte. Ich meine die Kritische Philosophie Kants und hier vor allem ihre methodische Leitfrage, die Frage nach den Bedingungen der Möglichkeit, also die transzendente Fragestellung.

Was sind die Bedingungen der Möglichkeit von Dichtung, wenn wir sie nach Hölderlins Maßgabe aufzählen können?

Es ist wohl nicht ganz zufällig, dass Hölderlins ausführlichster Entwurf zur Poetologie mit der Aneinanderreihung von insgesamt 9 oder 10 langen Bedingungssätzen beginnt. Ich meine den Text, dem Friedrich Beißner den passenden Namen *Über die Verfahrungsweise des poetischen Geistes* gegeben hat und der in den nachbeißnerischen Editionen mit seinem *incipit* zitiert wird: *Wenn der Dichter einmal des Geistes mächtig...* Der Dichter, zählt Hölderlin hier auf, muss zuerst des Geistes «mächtig» sein; und er muss sodann der gemeinschaftlichen Seele sich «versichert» haben. Aber er muss schließlich drittens sich eines speziellen Sachverhalts, den Hölderlin den «harmonischen Wechsel» nennt, vergewissern, indem er eine ganze Reihe von Sachverhalten «einsehen», also durch Reflexion begreifen muss.⁸

Mit dem zuerst genannten «Geist» ist nicht der *intellectus* oder die *intelligentia* gemeint, sondern der *Spiritus*. Der Vorgang, den Hölderlin als erstes

⁸ Ich habe die grammatische Struktur dieses sich über zwei Seiten erstreckenden Bedingungssatzes im Anhang aufgezeichnet.

für unabdingbar hält, ist die *Inspiratio*. Die wichtigste Bedingung der Möglichkeit von Dichtung ist die göttliche Inspiration. Damit wird gleich von vornherein deutlich gemacht, dass Dichtung nicht beliebig in der Verfügung des dichtenden Menschen steht. Sie ist nicht autonom,⁹ sondern braucht die Begeisterung, die Ausstattung mit Geist, die göttlich ist und von Gott, einem Gott oder einer Göttin, kommt. Dennoch kann man – nach den Worten dieses Aufsatzentwurfs – dieses Geistes «mächtig» sein, d.h. der Dichter ist nicht nur willenloses Medium göttlicher Botschaften, die durch ihn hindurch sich selbst ihre Bahn brechen, sondern er vermag sie sich anzueignen¹⁰ und zu bearbeiten, eben zu «behandeln».

Neben dem «Geist» haben auch der *Intellekt* und die *Intelligentia* durchaus ihr Recht und ihren Anteil am Zustandekommen der Dichtung. Das machen in dem poetologischen Text die vielen Klauseln deutlich, die immer wieder darauf hinweisen, dass es – nach der Geistbegabung und nach dem sicheren Gefühl der gemeinschaftlichen Seele – eben nötig ist, dass der Dichter *eingesehen* hat, dass dieses, und *eingesehen* hat, dass jenes, und *eingesehen* hat, dass ein drittes, ein viertes usw. Ich brauche hier diese einzelnen Bedingungen gar nicht im Detail aufzuführen. Diese intellektuellen Bedingungen der Möglichkeit sind bei weitem die ausführlichsten und kompliziertesten der gesamten Konstruktion. Sie betreffen insgesamt die kombinatorische Dialektik der unterschiedlichen Aspekte des Gehalts und der Form des Gedichts, also das, was Hölderlin im Vorgriff den «harmonischen Wechsel» nennt.

Nach göttlicher Inspiration und intellektueller Anstrengung des Dichters ist aber nun auch noch ein drittes, eigentlich ein Mittleres vonnöten. Dieses Mittlere, zwischen dem göttlichen Geist und dem menschlichen Intellekt vermittelnde, ist die «gemeinschaftliche Seele, die allen gemein und jedem eigen ist».¹¹ Exakt dieselbe Formulierung verwendet Hölderlin in einem

⁹ Hier liegt der fundamentale Unterschied zwischen Hölderlins Dichtungsverständnis und der *modernen* Auffassung. In dieser – nicht ganz unwichtigen – Hinsicht ist Hölderlin *kein* moderner Dichter.

¹⁰ Vgl. Hölderlins Brief an Sinclair, 24. Dez. 1798: «Alles greift in einander und leidet, so wie es thätig ist, so auch der reinste Gedanke des Menschen, und in aller Schärfe genommen, ist eine apriorische, von aller Erfahrung durchaus unabhängige Philosophie, wie Du selbst weist, so gut ein Uding, als eine positive Offenbarung, wo der Offenbarende nur alles dabei thut, und der, dem die Offenbarung gegeben wird, nicht einmal sich regen darf, um sie zu nehmen, denn sonst hätt' er schon von dem Seinen etwas dazu gebracht». *MA* II: 723.

¹¹ Alle bisherigen Editionen (einschließlich der Meinen in *MA* II: 77) lesen «allem gemein», was zwar dem ersten Augenschein des handschriftlichen Befunds entspricht, aber

Brief an seinen Freund Schelling vom Juli 1799. In diesem Brief spricht er von der «Seele im organischen Bau, die allen Gliedern gemein und jedem eigen ist».¹² Das ist natürlich ein Rückgriff auf die platonisch-stoische «Weltseele», also das kosmologische Organisationsprinzip der antiken Philosophie. Mit dem Ausdruck «*gemeinschaftliche Seele*», wie Hölderlin ihn im poetologischen Text benutzt, knüpft er freilich an den letzten Satz von Schellings Buch *Von der Weltseele* an, wo auch der Philosoph von der «gemeinschaftlichen Seele» spricht, die die «Continuität der anorganischen und der organischen Welt unterhält».¹³ Hölderlin macht jedoch in seinem poetologischen Text durch den hinzugefügten Relativsatz «die allen gemein und jedem eigen ist», deutlich, dass er die Konzeption einer «Weltseele» anders als der Naturphilosoph auch für die *gesellschaftliche* Organisation des Menschen gebrauchen möchte.¹⁴ Bei Hölderlin dient der Ausdruck «gemeinschaftliche Seele», verdeutlicht durch den Zusatz «die allen gemein und jedem eigen ist», dazu, eine Organisationsform zu definieren, welche die Ansprüche der Gemeinschaft und des Einzelnen mit einander zu versöhnen in der Lage

der Logik der Phrase nicht zuträglich ist und durch die (bislang nirgendwo herangezogene) Parallele im Brief an Schelling vom Juli 1799 widerlegt wird. Dort ist die Rede von der «Seele im organischen Bau, die allen Gliedern gemein und jedem eigen ist» (*MA* 2: 793). Im gleichzeitig geschriebenen, in vielen Passagen mit dem Schelling-Brief identischen Brief an Ebel vom 6. Juli 1799 wird diese «Seele, die allen Gliedern gemein und jedem eigen ist» lapidar «die Seele der Gesellschaft» genannt (Hermann F. Weiss: Ein unbekannter Brief Friedrich Hölderlins an Johann Gottfried Ebel vom Jahre 1799. In: «Text. Kritische Beiträge» 5.1999: 109-135, hier 131). Eine weitere Parallele findet sich in dem Abschiedsbrief der Diotima an Hyperion, wo sie von «dem Gottesgeiste» spricht, «der jedem eigen ist und allen gemein!» (*MA* I: 749). Vgl. ferner auch noch den V. 45 von *Brod und Wein*, wo das «Maas» beschworen wird, für das gilt: «Allen gemein, doch jeglichem auch ist eigenes beschieden» (*MA* I: 374).

¹² *MA* II: 793.

¹³ «Da nun dieses Princip die Continuität der anorganischen und der organischen Welt unterhält, und die ganze Natur zu einem allgemeinen Organismus verknüpft, so erkennen wir aufs Neue in ihm jenes Wesen, das die älteste Philosophie als die *gemeinschaftliche Seele der Natur* ahnend begrüßte, und das einige Physiker jener Zeit mit dem formenden, und bildenden Aether (dem Antheil der edelsten Naturen) für Eines hielten» (Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling: *Von der Weltseele*. Hamburg 1798: 305). Unter der «ältesten Philosophie» versteht Schelling die vor-platonische.

¹⁴ An mindestens zwei Stellen benutzt Hölderlin sogar das einfache Wort «Seele» (ohne «Welt-») dazu, den Vorgang der Organisation des gesellschaftlichen oder politischen Lebens zu beschreiben. Fast zur gleichen Zeit nennt er den Philosophen Fichte, der sich um die politische Bändigung der studentischen Orden und die Förderung des Bunds der «Freien Männer» in Jena bemüht, «die Seele von Jena» (An Neuffer, Nov. 1794, *MA* II: 553) und den mainzischen Koadjutor Karl Theodor von Dalberg, den Statthalter von Erfurt, «die Seele dieses Orts» (An die Mutter, 17. Nov. 1794, *MA* II: 555).

ist. An anderer Stelle, aber in ganz ähnlichem Zusammenhang, nennt er diese «gemeinschaftliche Seele» daher auch «Seele der Gesellschaft».¹⁵

Eine «Gesellschaft» konstituiert sich entweder als eine *politische* Einheit, eine «Republik», oder sie ist die «Vereinigung mehrerer zu einer Religion, wo» – wie es in einem anderen poetologischen Text Hölderlins heißt – «jeder *seinen* Gott und alle einen *gemeinschaftlichen* in dichterischen Vorstellungen ehren».¹⁶ Im letzteren Fall handelt es sich um eine «communio sanctorum», die Hölderlin auch «unsichtbare Kirche» (im Gegensatz zur allzu sichtbaren «heiligen katholischen Kirche» aus dem christlichen *credo*) nennt, im ersteren Fall um den «Freistaat», der in der Realität um 1800 aber ebenso «unsichtbar» ist.

Es muss jedoch festgehalten werden, dass auch diese dritte, gemeinschaftliche oder gesellige Instanz als Ort der Aufführung von Dichtung konstitutiv ist für das Zustandekommen von Dichtung. Der Dichter singt nicht für sich allein oder für ein anonymes Publikum, sondern sein Werk ist ein «heiterer Gottesdienst»¹⁷ oder ein «vaterländischer Gesang».¹⁸

Wie bereits angedeutet, ergibt sich hier jedoch eine – im wahrsten Sinne des Wortes – *prekäre* Situation für den Dichter. Eine Kirche, in der jeder seinen eigenen Gott und alle einen gemeinschaftlichen haben, gibt es nicht im Jahr 1800. Und: eine Republik, in der die Rechte jedes Einzelnen mit den Ansprüchen des Gemeinwohls ausgeglichen sind, gibt es nicht im Jahr 1800. Für religiöse oder politische Menschen ist dieser Umstand bedauerlich. Für den Dichter, dessen Möglichkeit der Existenz von einer adäquaten religiösen oder politischen Gemeinschaft abhängig ist, in der sein Gesang seinen Sitz im Leben und seinen Gebrauch hat, ist das Fehlen einer nicht-hierarchischen Kirche und eines republikanischen Freistaats jedoch katastrophal. Bzw. für den Dichter stellt sich so die paradoxe Situation ein, dass er das, was ihn ermöglicht, selbst allererst möglich machen muss. Eine klassische *petitio principii*. Eine Situation, aus der vielleicht allenfalls ein *salto mortale* à la Jacobi herausführt.¹⁹

¹⁵ Im Brief an Ebel (wie Anm. 11): 131.

¹⁶ *Fragment philosophischer Briefe*. MA II: 57; Hervorhebungen von mir.

¹⁷ Brief an Mehmel, Mitte November 1800. MA II: 851. Vgl. Heinz Härtl: Ein Briefwechsel Hölderlins mit Mehmel. In: «Text. Kritische Beiträge» 6.2000: 141-150.

¹⁸ Brief an Wilmans, Dez. 1803. MA II: 927.

¹⁹ Mit dieser Metapher eines «salto mortale» hat Friedrich Heinrich Jacobi in seinem Spinoza-Buch seinen einer *petitio principii* ähnelnden Versuch einer Selbstbegründung der Philosophie aus einem unbegründeten Glauben beschrieben (Friedrich Heinrich Jacobi: Ueber die Lehre des Spinoza in Briefen an den Herrn Moses Mendelssohn. Neue vermehrte Ausgabe. Breslau 1789: 27f.).

Ich will diese philosophischen Probleme der Begründung hier nicht weiter ausführen. Ich kehre zurück zu meiner summarischen Darstellung der Bedingungen der Möglichkeit von Dichtung. Die Requisiten, die der Dichter zum Dichten benötigt, sind ein Gott (oder eine Muse), der oder die ihn inspiriert, begeistert, ein sehr scharfsinnig kalkulierender Verstand, der ihm die Regeln seiner Kunst ausarbeitet, und eine Gemeinschaft, in der sein Gesang eine institutionelle Verankerung hat, bzw. die Gelegenheit zur Darbietung findet.

Hölderlins erstes erhaltenes Werk ist ein solches Gedicht, das seine Existenz vor allem der Gelegenheit verdankt, für die es geschrieben wurde: ein Dankgedicht an die Lehrer, das anlässlich einer Jahresabschlussfeier zum Vortrag kam.²⁰ Also ein typisches Beispiel für *okkasionelle* Dichtung. Die Schüler an den Gymnasien und Klosterschulen des Herzogtums Württemberg wurden im Anfertigen solcher okkasioneller Dichtungen ausgebildet. Denn es würde Teil ihres Berufs sein, gelegentlich mit einem *carmen* aufzuwarten (bei einer Hochzeit oder einem Begräbnis). Außerdem gehörte das Verfertigen von Gedichten zu den oft (aus)geübten Fähigkeiten, durch die man sich als legitimer Teil seines Standes (hier also: der württembergischen «Ehrbarkeit») auszeichnete. Später hat Hölderlin sich dann – zum Teil mit Freunden zusammen – die Gelegenheiten selbst geschaffen, zu denen Gedichte geschrieben werden mussten. So etwa in Form des «Aldermannbundes» mit seinem Bundesbuch, in das zu den vereinbarten Terminen die Lieder und Gedichte der «Aldermänner» eingetragen wurden.²¹ Kurz darauf – so kann man den Eindruck gewinnen – schwebt dem Studenten Hölderlin vor, eine Revolution, die auch in Deutschland stattfinden könnte, würde nach dem Vorbild der «Bundesfeste» der Franzosen zum 14. Juli Feierlichkeiten etablieren, bei denen Dichter auftreten oder von ihnen komponierte Hymnen durch Chöre aufführen lassen würden.

Die sogenannten *Tübinger Hymnen* sind nicht nur auf abstrakte Weise den «Idealen der Menschheit» gewidmet, wie Wilhelm Dilthey glaubte,²² sondern sie folgen dem rhetorischen und dem funktionalen Muster der antiken wie der christlichen Hymnik.²³ Ein wichtiger Vermittler ist dabei bekannt-

²⁰ MA I: 9.

²¹ Vgl. MA I: 86-94.

²² Wilhelm Dilthey: Das Erlebnis und die Dichtung. Lessing, Goethe, Novalis, Hölderlin (1910). In: *id.*: Gesammelte Schriften. Bd. 26. Hrsg. v. Gabriele Malsch. Göttingen 2005: 228-239.

²³ Vgl. dazu Martin Vöhler: «Danken möchte' ich, aber wofür?». Zur Tradition und Komposition von Hölderlins Hymnik. München 1997.

lich Klopstock, dessen Konzept der «heiligen Poesie» Hölderlin sowohl be-erbt als auch verändert. Diese Hymnen wollen gesungen werden (darum auch die Strophenform und der Reim) und sie konstituieren ebenso wieder eine rituelle Performanz wie sie umgekehrt von dieser her erst ihren Sinn empfangen.

Die Jahre, in denen Hölderlin sich in der Hauptsache mit dem Prosagedicht seines Romans beschäftigt, dienen nebenbei der Erprobung neuer Lied- und Odenformen. Ein Hauptthema dabei ist die charismatische Figur, vorrangig die idealische Figur der Diotima, die an die Stelle der erhabenen Göttinnen der Tübinger Hymnen tritt und nicht so sehr Objekt der Anbetung als vielmehr des Dankes für ihre rettende Herablassung ist. Daneben stehen aber auch heroische Gestalten wie Bonaparte und der Naturprophet Empedokles. Große Oden wie *Dichtermuth* und *Dichterberuf* tragen ihr Thema schon im Titel.

Das Werk der freirhythmischen Gesänge wird eröffnet durch das Gedicht *Wie wenn am Feiertage...*, das nun ganz den Prozess der Genese des Gedichts und seiner Legitimierung thematisiert und darum das Bild des Feiertags gleich zu Beginn als den notwendigen Rahmen evoziert, innerhalb dessen die Dichtung erst zu Tage treten kann. Entsprechendes gilt dann für den ersten vollendeten Gesang dieser Gattung, die *Friedensfeier*. Neben die eher politischen Dichter-Gedichte treten die religiösen, die aber eben, wie die jeweiligen Schlussverse von *Patmos* und *Der Einzige* deutlich machen, nicht so sehr dem verehrten Gegenstand als vielmehr der Möglichkeit der Verehrung gelten. Darum ist *hier* von den «geistigen Dichtern» die Rede, die auch «weltlich» sein müssen,²⁴ und *dort* von der Pflege des festen Buchstabens, deren Nachfolge dem «deutschen Gesang» obliegt.²⁵ In *Patmos* wie in *Der Einzige* wird der Jünger Johannes zum Vorbild des Dichters:

Auch einige sind, gerettet, als
Auf schönen Inseln. Gelehrt sind die.²⁶

Ob Hölderlin wirklich einen Teil dieses seines hymnischen Spätwerks als «vaterländische Gesänge» verstanden wissen wollte, ist ungewiss, bzw. umstritten. Die Stelle aus einem Brief an Wilmans, an der Hölderlin vom «Frohloken vaterländischer Gesänge» spricht,²⁷ muss jedenfalls nicht so ver-

²⁴ MA I: 390.

²⁵ MA I: 453.

²⁶ MA I: 459f.

²⁷ MA II: 927.

standen werden. Und der Ausdruck «Frohloken» trifft auch nicht wirklich den solennen Ton dieser Gedichte. Allerdings ist klar, dass neben den religiösen Themen eben auch die politischen stark in den Vordergrund treten.

Aber das ist nach dem Vorausgegangenen auch nicht anders zu erwarten. Denn Hölderlins Dichtung braucht einen feierlichen Rahmen, für den sie komponiert wird. Wenn sie nun dezidiert als «deutscher Gesang» sich versteht, so wird freilich gerade diese Auszeichnung, «deutsch» zu sein, zugleich zum Manko. Das wird an keinem Ort deutlicher ausgesprochen als in jenen Versen der Elegie *Heimkunft*, die Hölderlin nach der Rückkehr aus Frankreich noch einmal überarbeitet. Da heißt es, in der fünften Strophe:

Aber das Beste, der Fund, der unter des heiligen Friedens
Bogen liegt, er ist Jungen und Alten gespart.²⁸

Klarerweise bezieht sich dieses Distichon auf den bei der ersten Niederschrift dieser Elegie gerade eben verkündeten Frieden von Lunéville. Dieser Frieden war für Deutschland insbesondere deshalb von so entscheidender Bedeutung, weil mit ihm nicht nur die Territorialkriege zwischen der expandierenden Republik Frankreich und den Staaten des Heiligen Römischen Reichs beendet wurden. Sondern auch, weil durch ihn eine umfassende Amnestie für alle politischen Gefangenen in den Staaten des Reichs in Kraft treten sollte. Der Frieden sollte also nicht nur das Aufhören des Kriegszustands bedeuten, sondern neue Hoffnung keimen lassen auf eine Veränderung der politischen Verhältnisse in den einzelnen Fürstentümern. Insbesondere für das Herzogtum Württemberg verband sich damit ganz konkret eine Hoffnung auf bessere Zeiten, weil durch diese Amnestie der führende Kopf der parlamentarischen Opposition im Lande, der Landschafts-Assessor Christian Friedrich Baz, der seit 15 Monaten eingekerkert war, frei kommen sollte. Aber nicht allein für Württemberg schien sich nun eine Perspektive über die Landesgrenzen hinaus zu eröffnen. Die Friedensverhandlungen mit Frankreich hatten ja vor allem deshalb sich über Jahre hingezogen, weil der Antagonismus zwischen Preußen und Österreich innerhalb des Reichs dessen Beschlussfähigkeit gelähmt hatte. Und dieser Zustand schien sich in der zweiten Hälfte des Jahres 1802 dadurch lösen zu können, dass sich in der Frage der Säkularisierungen der deutschen geistlichen Territorien (Fürstbistümer) ein Kompromiss anzubahnen schien. Damit hätte eine der Voraussetzungen für einen Ausgleich zwischen Österreich und Preußen geschaffen werden können. Jedenfalls konnte ein mit dem «Wiener Regie-

²⁸ MA I: 322.

rungschaos»²⁹ nicht Vertrauter das glauben. Auf dem Hintergrund dieser – zugegebenermaßen leichtfertigen – Hoffnungen des Sommers 1802 erhält die Überarbeitung der zitierten Verse aus *Heimkunft* einen konkreten Sinn. Jetzt heißt es also:

Aber der Schatz, das Deutsche, der unter des heiligen Friedens
Bogen lieget, er ist Jungen und Alten gespart.³⁰

Damit wird es also jetzt ausgesprochen, was das «Beste, der Fund» ist. Das Zu findende, der «Schatz» ist das «Deutsche». Dieses «Deutsche» ist jedoch nicht ein «deutsches Wesen», an dem «die Welt genesen» soll. Sondern es ist ein politisches Gebilde, das die Rivalitäten zwischen Preußen und Österreich überwunden hat, eine politische Einheit, die den traditionellen Partikularismus und den damit immer verbundenen Nepotismus überwindet. Aber dieses «Deutsche» existiert ja (noch) gar nicht, es ist bloß eine Hoffnung, es ist «gespart», d.h. «aufgehoben» für eine spätere Zeit. Es ist also ein Gebilde, das einstweilen noch, wie ein Schatz, vergraben ist unter dem Friedensbogen.

Vielleicht lässt sich aus dieser politischen Hoffnung des Jahres 1802 auch der Zusatz erklären, der bisher noch nirgends erläutert worden ist. Der «Schatz», das «Deutsche», ist «Jungen und Alten» gespart. Vielleicht sind damit die «alten» und «die jungen Staaten» gemeint, also Staaten, die der alten Regierungsform des Fürstentums treu bleiben und neue Staaten, die sich eine neue, eine republikanische Verfassung geben. Und beide könnten sich dann zu einem Staatenbund verbinden, der den Namen «Deutschland» tragen könnte. An einer Stelle des Homburger Foliohefts – jenes wichtigsten Handschriftenkonvoluts, das das Gros des Hölderlin'schen Spätwerks enthält – ist vom «Zorn der alten Staaten» und daneben von «Deutscher Jugend» die Rede.³¹ Es ist nicht ganz klar, was es damit konkret auf sich hat. Die beiden Notate stehen aber im Kontext eines Entwurfs, der «Dem Fürsten» gewidmet sein sollte und sich offenbar auf die politische Situation um 1803/04 bezieht. Wenn es «alte Staaten» gibt, dürfte es auch «junge» geben und damit dürften dann jene gemeint sein, die sich eventuell durch die territoriale Neugliederung des Reiches ergeben würden.

Sei dem wie ihm sei – Hölderlin ist nicht als Tourist nach Regensburg gefahren, wo die Ständeversammlung des Heiligen Römischen Reiches seit

²⁹ Karl Otmar Freiherr von Aretin: Heiliges Römisches Reich 1776-1806. Reichsverfassung und Staatssouveränität. 2 Teile. Wiesbaden 1967, I: 442.

³⁰ MA I: 370.

³¹ Homburger Folioheft p. 57 (vgl. *FHA*. Supplement III. Homburger Folioheft. Hrsg. v. D.E. Sattler und Emery E. George. Frankfurt a.M.; Basel 1986: 83).

Ende August 1802 zusammengetreten war. Er glaubte – wie treuherzig und naiv auch immer – dort unter Umständen gebraucht zu werden.

Wieder zeigt sich, dass sein Verständnis von Dichtung sich an den Gepflogenheiten der antiken Welt ausrichtet. Die beiden Dichter, denen er die intensivste Arbeit gewidmet hat, Pindar und Sophokles, haben beide ihre Werke für öffentliche Festlichkeiten ausgearbeitet. Pindars Oden oder Hymnen wurden zur Feier von Wettkampfsiegern vorgetragen, und diese Wettkämpfe – ob in Olympia, Nemea oder zu den pythischen Spielen – waren religiöse Veranstaltungen. Ebenso die Aufführungen der Tragödien in Athen, die zu Ehren des Dionysos-Festes geschrieben und inszeniert wurden. Dichter – lyrische wie tragische – erhielten ihre Aufträge im Rahmen solcher religiöser Feiern, die von Städten oder Heiligtümern ausgerichtet wurden. Hölderlin erwähnt diese Institutionen und ihre Bedeutung für die Dichter ausdrücklich in seinen *Anmerkungen zum Oedipus*, die mit den Worten beginnen: «Es wird gut seyn, um den Dichtern, auch bei uns, eine bürgerliche Existenz zu sichern, wenn man die Poësie, auch bei uns, den Unterschied der Zeiten und Verfassungen abgerechnet, zur *μνηστική* der Alten erhebt». ³² Auch eine *ars sacra*, eine heilige Kunst braucht Bezahlung, sonst hat der Dichter keine bürgerliche Existenz. Bei allem Verbinden von religiösen und politischen Belangen – die uns heute, zweihundert Jahre später, dubios erscheinen mag – soll doch der Dichter für Hölderlin kein Priester sein, allenfalls im metaphorischen Sinn, als einer, der sich gänzlich einer Sache geweiht hat. Im Gegenteil: der Dichter ist – wie die Feiertagshymne warnend vor Augen setzt – stets in der Gefahr, zum «falschen Priester» zu werden, wenn er sich im priesterlichen Ornat allzu großen Selbstbewusstseins den Göttern nähert.

Auch der Roman *Hyperion oder der Eremit in Griechenland* ist ein Roman über den Dichter. Genauer: ein Roman über das Dichter-Werden des Dichters. Noch genauer: über das Dichter-Gewordensein des Dichters. Denn: es ist der Dichter Hyperion selbst, der seine Geschichte, die Geschichte seines Dichter-Werdens erzählt. Deshalb ist es notwendig, dass der Roman in einer Art Rückblende geschrieben ist. Vom ersten Satz des ersten Briefs an ist Hyperion als der, der schreibt, bereits ein Dichter. Und *weil* er Dichter (geworden) ist, kann er erzählen, *wie* er es geworden ist. Darum muss der Endpunkt dieses Dichter-Werdens der Anfangspunkt der Erzählung sein. Die vielberufene «Erzählstruktur» des Romans ist also nicht bloß ein raffinierter Kunstgriff des Romanautors, sondern sie resultiert zwangsläufig aus der Thematik des Romans. Und dieses Thema des Romans ist der Dichter.

³² MA II: 309.

Wäre Hölderlins *Hyperion* nur ganz allgemein ein «Bildungsroman», der die (tragische) Entwicklung eines Menschen zum (resignierten) Politiker, zum (gescheiterten) Volkserzieher oder zum sich selbst entfremdeten Subjekt erzählt, dann wäre diese rückblickende Darstellungsweise in der Tat bloß eine Form, die mit dem, was eine solche Interpretation für das eigentliche Thema des Romans hält (die «Revolution» z.B. oder die «moderne Subjektivität»), nur äußerlich verbunden wäre. Aber das Thema dieses Romans ist nicht eine «gescheiterte Revolution», wie aber immer wieder neue Autoren der Nach-68er-Generationen sich und Anderen einzureden versuchen. Und auch die «moderne Subjektivität» (was immer das sei) ist nicht das, was den Dichter Hölderlin umtreibt. Erst der Leser, dem klar geworden ist, dass das Romankonzept des Autors Hölderlin darin bestand, dass hier ein Dichter (namens Hyperion) erzählt, wie er Dichter geworden ist, erst dieser Leser wird damit aufhören, den Roman als ein «Compendium» politischer oder philosophischer Weisheit oder als ein rührend unterhaltsames Lebensschicksal zu lesen und so oder so – zu missbrauchen.

Es geht also um einen Bildungsroman einer ganz besonderen Art, nämlich um einen Bildungsroman, in dem sozusagen das Roman-Autor-werden der erzählenden und erzählten Hauptperson inszeniert wird. Das unterscheidet den Roman *Hyperion oder der Eremit in Griechenland* von dem Roman *Wilhelm Meisters Lehrjahre*. Aber das ist etwas, was der Leser erst begreifen kann, wenn er den Roman zu Ende gelesen hat und nun von der Erkenntnis bestürzt wird, dass erst jetzt der Roman, den er gerade gelesen hat, eigentlich beginnt. Diese Reflexionsstruktur – oder vielleicht sollte ich besser sagen: diese reflexive Struktur des Romans – ähnelt sehr jener berühmten Grafik von Maurits Cornelis Escher, in der wir die beiden Hände eines Mannes sehen, die sich gegenseitig zeichnen.³³

Auch ein Bildungsroman der besonderen Art des *Hyperion* ist die Erzählung einer Entwicklung. Das deutsche – so herrlich unübersetzbare – Wort «Bildung» bedeutet ja hauptsächlich «Entwicklung». Die Entwicklung, die im Bildungsroman erzählt wird, ist eine Entwicklung zum ganzen, voll «ausgebildeten» Menschen dieses oder jenes Typs von Mensch, z.B. zum Künstler, wie in Goethes *Wilhelm Meister*. Für eine solche Entwicklung braucht der Romanheld aber auch Helfer, sozusagen «Entwicklungshelfer». Hölderlins Held Hyperion hat mehrere davon.

³³ *Drawing Hands* (1948). Vgl. Douglas R. Hofstadter: Gödel, Escher, Bach: An Eternal Golden Braid. A Metaphoric Fugue on Minds and Machines in the Spirit of Lewis Carroll. London; New York 1980: 690. Dort auch eine logische Analyse des Werks.

Der erste ist Adamas, jener bildende Künstler, der aus der «sogenannten kultivirten Welt» geflohen ist und nun «Menschen schaffen» will.³⁴ Er wird dem jungen «Knaben» Hyperion zum Vorbild, wodurch ihm aber seine unmittelbare räumliche und zeitliche Umgebung verleidet wird. Mit Adamas bereist er die vergangene griechische Welt, zuerst in der Literatur, in Plutarchs «Heroönwelt», dann in der zur Ruine gewordenen realen, gegenwärtigen Welt der «stillen Inseln».³⁵ Was Hyperion von Adamas lernt, ist, dass der Weg aus der Misere der Gegenwart nur durch «Begeisterung»³⁶ zu finden ist. Aber bevor Hyperion weiß wie ihm geschieht, ist Adamas schon wieder verschwunden.

Der zweite Helfer ist Alabanda, den Hyperion kennenlernt, nachdem er zur schulischen Ausbildung nach Symrna umgezogen ist. Für den jungen, heldischen Alabanda begeistert sich Hyperion, aber lernen wird er von ihm oder durch ihn nur, wie das Ziel der Bildung, der eigenen wie des ganzen Volkes, *nicht* zu erreichen ist. Das wird in zwei weit auseinander liegenden Episoden erinnert. Einmal in der anfänglichen Szene, die Alabanda inmitten eines Verschwörerkreises zeigt, dessen politische Ziele durch menschenverachtende Mittel erreicht werden sollen. Der Höhepunkt ist dabei, wie Alabanda Hyperions Losungswort «Begeisterung» als «Schwärmerei» abtut.³⁷ Und dann – im zweiten Band – in dem Engagement für den griechischen Befreiungskrieg, zu dem Alabanda seinen Freund bewegt. Auch hier desavouieren die gebrauchten Mittel den lobenswerten Zweck. Denn zuerst wird der Befreiungsversuch auf dem Peloponnes mit einer «Räuberbande»,³⁸ als die sich die undisziplinierten Griechen erweisen, unternommen, dann wird – in einem zweiten Versuch, der ohnehin eigentlich nur selbstmörderischen Zwecken dient – das Ziel mit Hilfe der bloß eigennützige Pläne verfolgenden Russischen Flotte angestrebt. Beide Male geschieht die Katastrophe aufgrund der falschen Mittelwahl. Wieder stoßen wir auf das Problem, das sich schon im abstrakten Vorgriff oben gezeigt hatte. Die Gemeinschaft, in der die Menschlichkeit verwirklicht ist, ist nicht nur Ziel des Prozesses, sondern diese Humanität muss auch das Mittel sein, durch das die ideale Menschenbildung erreicht wird. So kann also Alabanda nur als «warnendes Zeichen» erlebt werden und muss den Raum des Romans

³⁴ MA I: 619.

³⁵ MA I: 620.

³⁶ Das Stichwort fällt: MA I: 621.

³⁷ MA I: 637.

³⁸ MA I: 720.

in Richtung Osten verlassen, wo er den Tod sucht, um einen neuen Ursprung zu finden.

Die Figur der Diotima ist – ein wenig ungeschickt – eine «synkretistische» Figur genannt worden.³⁹ Und in der Tat: der eher zum Solisten bestimmte Autor Hölderlin hat dieser zweiten Stimme des Romans mehrere verschiedene Rollen zugleich zudedacht, die aus der weiblichen Hauptperson eine etwas seltsame Mischung machen. Einerseits ist sie mit einer mütterlichen Paränese ausgestattet, die gern in Imperativen redet, andererseits möchte Hyperion sie «fassen», «wie der Adler seinen Ganymed».⁴⁰ Sie ist «himmlisches Wesen», von dem aber betont werden muss, dass es weiß, «wie man eine Gemüße bereitet».⁴¹ Sie weiß, was Hyperion zu tun hat, aber ihr Geist weiß nicht, «was er wußte, was er war».⁴²

Sie ist es – und das ist für den Fortgang des Romans entscheidend –, die Hyperion ein Lebensziel vorgibt: «Du wirst Erzieher unsers Volks».⁴³ Sie meint natürlich zunächst einmal das «griechische Volk», das durch jahrhundertelange Fremdherrschaft – nicht nur der Türken, sondern auch der Venezianer und Genovesen – fast seine «Sprache verloren» hatte. Und in der Tat ging die erste Unternehmung des bedeutenden griechischen Bildungsreformers Adamantios Korais am Anfang des 19. Jahrhunderts auf die «Reinigung» der griechischen Sprache von den sie überwuchernden Turkismen und auch manchem Itazismus. Aber die «Erziehung des Volks» ist natürlich ein ganz Europa bewegendes Programm der Spätaufklärung. Meistens sind dabei mit «Volk» die unteren Klassen der Bevölkerung gemeint, so wie der Examenskandidat Hölderlin im Jahr 1793 von seinen «Predigten an das Volk»⁴⁴ spricht und damit nicht etwa Kanzelreden an die deutsche Nation, sondern seine Tübinger Predigtübungen bei den Bauern der umliegenden Dörfer meint. Wenig später bezieht er sich aber auch auf das spätaufklärerische Erziehungsprogramm insgesamt. In einem Brief an Hegel schreibt er Anfang 1795, er «gehe schon lange mit dem Ideal einer Volkserziehung um» und nennt dann insbesondere die «Religion» als einen Teil solcher «Volks-erziehung», bzw. nennt die Klärung der «Religionsbegriffe» in diesem Zusammenhang «gut und wichtig».⁴⁵ Aber der junge Grieche Hyperion soll

³⁹ Ulrich Gaier: Diotima – eine synkretistische Gestalt. In: Christentum und Antike. Turm-Vorträge 1989/90/91. Hrsg. v. Valérie Lawitschka. Tübingen 1991: 141-172.

⁴⁰ MA I: 659.

⁴¹ MA I: 661.

⁴² MA I: 661.

⁴³ MA I: 693.

⁴⁴ MA II: 505.

⁴⁵ MA II: 569.

wohl nicht «nach Italien, [...], nach Deutschland, Frankreich»,⁴⁶ um Theologie studieren. Was genau er dort lernen soll in den «Schulen» der Deutschen, das lässt Diotima offen, Hauptsache, es ist «das Größte und das Schönste nur».⁴⁷ Hyperion selbst nennt sich an dieser Stelle, zu diesem Zeitpunkt, am Ende des Ausflugs zu den «Trümmern von Athen», einen «Künstler», der aber «noch die Hand nicht zu führen» weiß.⁴⁸ Ein künstlerisches Handwerk soll er lernen, in dem Land, von dem er später sagen wird, dass man dort «Handwerker, aber keine Menschen»⁴⁹ sieht.

Wir wissen – und selbst die Leser des Romans können es zu diesem Zeitpunkt, am Ende des ersten Bandes wissen, wenn sie aufmerksam gelesen haben: die Hoffnungen Hyperions und Diotimas erfüllen sich nicht. Zunächst schiebt sich der von den Männern für notwendig erachtete Krieg dazwischen, der zweifach scheitert und die Trennung von Alabanda zur Folge hat; dann stirbt Diotima, ob als Folge des Krieges oder als Folge ihrer Trennung von Hyperion, muss offen bleiben; am Ende wird die Reise zu den Deutschen zu einer letzten Enttäuschung. Das Resultat entspricht dem, was schon eine frühere Vorrede zum Roman verheißen hatte: Weder das Handeln, noch die Wissenschaft können jenen «unendlichen Frieden»,⁵⁰ nach dem sich Hyperion sehnt, herbeiführen. Dieser Friede ist nur als Schönheit gegenwärtig.

Im letzten Brief des Romans scheint dieses Ziel erreicht zu werden. Hyperion wird von einem Frühling, der sonst den Deutschen, der sich nicht viel ums Wetter kümmert, kalt lässt, in Deutschland aufgehalten und erlebt an einem «schönsten Mittag»⁵¹ eine Audition der himmlischen Diotima: «Ein sanfter Schrecken ergriff mich und mein Denken entschlummerte in mir».⁵² Das ist eine deutliche Reminiszenz an jene berühmte Stelle aus dem ersten Band, an der der Ausdruck höchster lustvoller Vereinigung der Liebenden beschrieben wird: «Es ist hier eine Lücke in meinem Daseyn. Ich starb, und wie ich erwachte, lag ich am Herzen des himmlischen Mädchens».⁵³ Freilich ist das Entschlummern Hyperions im deutschen Frühling deutlich zu unterscheiden von seinem Sterben unter griechischem Himmel.

⁴⁶ MA I: 693.

⁴⁷ MA I: 693.

⁴⁸ MA I: 693.

⁴⁹ MA I: 754.

⁵⁰ *Vorrede* zur vorletzten Fassung des *Hyperion*. MA I: 558.

⁵¹ MA I: 759.

⁵² MA I: 759.

⁵³ MA I: 72.

Denn jetzt und hier in Deutschland kann er nicht am Herzen des himmlischen Mädchens erwachen – das himmlische Mädchen bleibt gestorben im Himmel. Hyperion hat ihre Worte gehört, die ihn verzückt haben. Aber *seine* Worte, mit denen er darauf zu antworten versucht, «waren, wie des Feuers Rauschen, wenn es auffliegt und die Asche hinter sich läßt →»,⁵⁴ so jedenfalls bewertet es die rückblickende Betrachtung des auf Salamis schreibenden Hyperion. Diese Worte, so hymnisch sie sich zum Himmel zu erheben suchen, sind doch nur ein Rauschen, ein Geräusch,⁵⁵ das kein Bleiben hat, sondern bloß Rückstände – Asche – hinterlässt. Hyperion ist hier – *bei* diesem und *durch* dieses Erleben einer *unio mystica* – noch kein Dichter.⁵⁶ Zur Dichtung gehört nicht nur der glühende Enthusiasmus, sondern ebenso die nüchterne Berechnung, die intellektuelle Distanz zum Stoff. Vor allem aber fehlt Hyperion noch jene dritte Bedingung der Möglichkeit von Dichtung, die mit einer kommunikativen Institution erst den Rahmen schafft, in dem das dichterische Wort zum Ereignis wird.

Und dieses Kommunikationsmittel steht am Ende des Romans noch aus. Die Schlussworte «nächstens mehr» deuten also nicht nur in eine noch zu erlebende und dann zu erzählende Zukunft. Sondern sie weisen auch zurück auf einen Teil der schon erlebten Vergangenheit, der am Ende des Romans aber noch nicht erzählt ist: nämlich die Rückreise nach Griechenland und – das ist die besondere Pointe – das Kennenlernen seines Briefpartners Bellarmin. Erst durch Bellarmin findet Hyperion die letzte Bedingung der Möglichkeit seiner Dichtung, bzw. seines Dichterwerdens – den Adressaten seiner Briefe und damit den lebendigen Partner einer Gemeinschaft, für die das erst noch Zu Schreibende und dann das schon Geschriebene gedacht ist. Es ist gar nicht wichtig, viel über diesen Freund zu wissen, dessen Schweigen manchem Interpreten des Romans ein Anstoß gewesen ist. Dieser Freund und Briefpartner geht auf in seiner Funktion, die Institution des Briefverkehrs zu ermöglichen.

Wir wissen aus dem der Buchfassung vorausgegangenen *Fragment von Hyperion*, dass die ursprünglich geplante Handlung des Romans die beiden

⁵⁴ MA I: 760.

⁵⁵ Dass Hölderlin (und andere Dichter) das Wort «Rauschen» oft im Sinne von «Geräusch» gebraucht, hat Heinz Rölleke gezeigt: «Aber lieblich rauschen die Küsse». Zu einer Wendung Hölderlins und anderer Dichter. In: «Hölderlin-Jahrbuch» 31.1998-99: 342-347.

⁵⁶ In den Worten, die der großen «Vereinigungs»-Szene des letzten Briefs vorausgehen und sie einleiten, muss man geradezu eine leise Distanzierung von diesem Einheitsstreben sehen: «So gab ich mehr und mehr der seeligen Natur mich hin und *fast zu endlos*». (MA I: 759; Hervorhebung von mir).

Freunde sich finden lässt «über den Trümmern des alten Roms».⁵⁷ Es gibt keinen Grund, für die Buchfassung einen anderen Handlungsverlauf anzunehmen. Der Deutsche und der Grieche haben sich also hier in Rom getroffen und eine solche Gemeinschaft unter sich gestiftet, dass der eine von ihnen dadurch zum Dichter werden konnte, der nun seinem Gefährten die Geschichte dieses Dichter-werdens aufschreibt.

Ich habe diesen Gang durch Hölderlins Dichtung begonnen mit der Erinnerung an den Vortrag, durch den ein deutscher Philosoph hier in Rom die neuere Hölderlin-Interpretation begründet hat, und bin am Ende wieder hier in Rom angekommen, wo nun ein neues Kapitel einer europäischen Beschäftigung mit Hölderlin beginnen soll.

⁵⁷ *MA I*: 491.

ANHANG		Transzendente Ebene
Grundzüge von Hölderlins Homburger Poetologie (nach: <i>Wenn der Dichter einmal des Geistes mächtig ist ... MA 11: 77-79; 80</i>)		
77,15-22	Wenn der Dichter einmal des Geistes mächtig ist, wenn er die gemeinschaftliche Seele, die allen gemein und jedem eigen ist, gefühlt und sich zugeeignet, sie vestgehalten, sich ihrer versichert hat, wenn er ferner der freien Bewegung, des harmonischen Wechsels und Fortstrebens (...) gewiß ist, wenn er eingesehen hat, daß (...), wenn er ferner eingesehen hat, daß (...), wenn er eingesehen hat, daß (...); wenn er eingesehen hat, daß anderer seits (...); wenn er eingesehen hat, wie umgekehrter weise (...), wenn er endlich eingesehen hat, wie (...), wenn er dieses eingesehen hat,	[Inspiration] [Institution] [1] [2] [3] [4] [5] [6] [7] [Intellektion]
77,22 77,29 78,8 78,26 79,6 f. 79,12 79,18		
79,18-20	so kommt ihm alles an auf die Receptivität des Stoffs zum idealischen Gehalt und zur idealischen Form.	Empirische Ebene
80,4 80,6 80,8	Der Stoff ist entweder eine Reihe von Begebenheiten (...) oder er ist eine Reihe von Bestrebungen (...) oder eine Reihe von Phantasien (...).	[naiv] → [Epos] [heroisch] → Tragödie [idealtisch] → [Lyrik]
		© Michael Franz

Luigi Reitani
(Udine)

Friedrich Hölderlins Italienbild: Ein Versuch

In Italien wurde das Werk Friedrich Hölderlins gelesen, übersetzt, interpretiert, inszeniert. Sein Denken und Dichten sind ein Teil der Kultur dieses Landes geworden, so sehr, dass sich namhafte Autoren und Komponisten darauf bezogen und geistige Nahrung für ihre eigene Arbeit entdeckten. In der Villa Sciarra, in dem das Istituto Italiano di Studi Germanici seinen Konferenzraum hat, war der Dichter schon immer zu Hause, und nicht nur deshalb, weil hier Martin Heidegger am 2. April 1936 seinen berühmten Vortrag über *Hölderlin und das Wesen der Dichtung* hielt. Rom und Italien, so lässt sich zusammenfassen, sind für den deutschen Dichter ein fruchtbares Land gewesen. Wie war aber die Beziehung Hölderlins zu Italien? Inwiefern spielten für ihn dessen Landschaft, Kultur und Sprache eine Rolle?

Angesichts der uferlosen Literatur über Hölderlin mag gewiss überraschend klingen, dass eine solche Frage in der Forschung bisher noch nicht ernsthaft gestellt wurde. Die einzige Ausnahme, die mir bekannt ist, ist ein 1994 erschienener Aufsatz von Josef Nolte, der aber von ganz anderen Voraussetzungen ausgeht und einen völlig unterschiedlichen Zugang zu dem hier behandelten Komplex zeigt.¹ Der Grund für diese auf den ersten Blick verblüffende Lücke liegt wahrscheinlich in der angeblichen Kargheit des Materials, da in Hölderlin ein Italienbezug nicht zentral erscheint. Deshalb ist hier besondere Behutsamkeit erforderlich. In diesem Sinne versteht sich mein Beitrag als ein Versuch, ein noch zu erforschendes Thema zu skizzieren. Im Folgenden werde ich kursorisch und in der gebotenen Kürze auf 5 Punkte eingehen, die m.E. den Italienkomplex bei Hölderlin umfassen:

- 1) Italien als mögliches Reiseziel des Dichters und seiner literarischen Figuren;

¹ Josef Nolte: «Über den Gotthard tastet das Ross». Italien bei Hölderlin. Erste Annäherungen an ein vernachlässigtes Thema. In: Neue Wege zu Hölderlin. Hrsg. v. Uwe Beyer. Würzburg 1994: 199-218.

- 2) Hölderlins implizites Italienbild in der Lyrik, in seiner literarischen, kulturgeschichtlichen und politischen Vielschichtigkeit;
- 3) Hölderlins Rezeption italienischer Autoren;
- 4) Hölderlins Kenntnisse der italienischen Sprache;
- 5) Hölderlins italienische Pseudonyme.

1.

In Italien ist Hölderlin nie gewesen. Das unruhige Gemüt, das als Hofmeister in die Schweiz und nach Frankreich zog, das als Poet und Philosoph nach Jena strebte, das als Wanderer Paris besuchte und immer wieder auf Reisen und auf der Flucht war, kam nicht über die Alpen. Auch gibt es keinen Nachweis, dass der Dichter den Wunsch geäußert hätte, Italien zu sehen. Zwar liest man in einem Brief an die Mutter, dass er bereit gewesen wäre, in Kopenhagen bei der Familie Brun eine Hofmeisterstelle anzunehmen, weil er so die Möglichkeit gehabt hätte, in die Schweiz und nach Italien mitzureisen (22. Februar 1795).² Das scheint aber eher eine zufällige Gelegenheit gewesen zu sein, als ein programmatischer Plan, auf dessen Verwirklichung Hölderlin Wert gelegt hätte. So blieb das Scheitern dieses Projekts ohne Folgen. Allerdings schickte er seine literarischen Figuren nach Italien: Hyperion, der sich in Rom mit Bellarmin unterhält; Alabanda, der in Triest in den politischen Bund der Nemesis eingeführt wird. Wie hoch in diesem Roman und wohl in der gängigen Denkweise der Zeit die Begegnung mit der italienischen Landschaft und Kultur als unverzichtbar für die vollkommene Menschwerdung eingeschätzt wurde, lässt sich an dem Aufruf Diotimas ablesen, die am Schluss des ersten Teils zu Hyperion imperativisch sagt: «Du gehst nach Italien, [...] nach Deutschland, Frankreich – wie viel Jahre brauchst du? drei – vier – ich denke drei sind genug; du bist ja keiner von den Langsamem, und suchst das Größte und das Schönste nur» (*StA* III: 89). Das galt eben im kulturtheoretischen Diskurs der Zeit als unabdingbare Voraussetzung, um ein «Volkserzieher» zu werden. Dazu kommt Hyperion im Roman bekanntlich jedoch nicht. Im *Fragment* hält er sich in Rom als Flüchtling auf, nicht als zukünftiger Erzieher seiner Nation. Das pädagogische Bildungsprogramm, zu dem die italienische Reise gehörte, erfährt im Schicksal des Protagonisten eine ironische Relativierung, wenn nicht eine sarkastische Widerlegung. Zusammen mit dem deutschen

² Friedrich Hölderlin: Sämtliche Werke. Große Stuttgarter Ausgabe. 8 Bde. Hrsg. v. Friedrich Beißner, Adolf Beck und Ute Oelmann. Stuttgart 1943-1985. Nach dieser Ausgabe wird im Text mit der Sigle *StA* und der Band- und Seitenangabe zitiert; hier *StA* VI: 158.

Freund Bellarmin sinnt er über die Trümmer des alten Roms, welche aber nur ein magerer Trost sein können. «Manche Reliquien *Deines* Italiens, aus himmlischer Phantasie hervorgegangen, erfreute mein Auge; aber das meiste verwischte die Zeit» (Hervorhebung von mir, *StA* III: 167) schreibt Hyperion im ersten Brief des *Fragments* an Bellarmin. Italien ist eine ephemere Wunschprojektion des Deutschen, nicht des desillusionierten Griechen. Das klassische Rom Winkelmanns scheint Hölderlin nicht besonders interessiert zu haben. Wohl aber Triest, wo Winkelmann ermordet wurde. Dass ausgerechnet in diesem Hafen Alabanda den Mann wiederfindet, der ihm schon in Spanien geholfen hatte und ihn nun in eine Geheimgesellschaft einführt, entspricht einer in der Trivilliteratur verbreiteten Darstellung der italienischen, damals unter habsburgischer Herrschaft stehenden Stadt als abenteuerlicher und gefährlicher Ort.³

Italien ist freilich auch der Schauplatz der *Empedokles*-Tragödie, aber nur insofern, als Agrigent und Sizilien als Teil der griechischen Kultur betrachtet werden können. Selbst in einer rein geographischen Hinsicht erscheint die Insel des Philosophen von Italien abgetrennt, wenn sich in der dritten Fassung des Trauerspiels *Empedokles* an Pausanias wendet und ihm rät, dorthin zu ziehen:

Es dämmt dort Italiens Gebirg,
Das Römerland, das thatenreiche, winkt,
Dort wirst du wohlgedeiht, dort, wo sich froh
Die Männer in der Kämpferbahn begegnen,
O Heldenstädte dort! [...] (*StA* IV: 132f.).

2.

Dieser Vergleich der römischen mit der griechischen Welt, der immer wieder Übereinstimmungen aber auch Unterschiede zwischen den beiden antiken Kulturen offenlegt, kommt nicht selten im Gesamtwerk Hölderlins vor und geht wahrscheinlich auf eine der im 18. Jahrhundert verbreitetsten Lektüren zurück: die *Parallelbiographien* des Plutarch. So erscheint Italien als ein klassischer Boden, auf dem die griechische Lebensform die lateinische herbeiführt und sich mit ihr verflucht und dennoch ihre Eigentümlichkeit bewahrt. Schließlich kommt Italien eine Art vermittelnde Rolle zwischen dem alten Griechenland und dem modernen Deutschland zu. Bekanntlich wird Hölderlin im Laufe der Jahre diese Theorie der Kulturwanderung, die

³ Vgl. Silvana De Lugnani: La cultura tedesca a Trieste dalla fine del 1700 al tramonto dell'Impero asburgico. Trieste 1986: 11-13.

schon bei Herder vorkommt, immer wieder verfeinern. In der späten Hymne *Am Quell der Donau* liest man:

[...] so kam
 Das Wort aus Osten zu uns,
 Und an Parnassos Felsen und merklich am Kithäron hör' ich
 O Asia, das Echo von dir und es bricht sich
 Am Kapitol und jählings herab von den Alpen

Kommt eine Fremdlingin sie
 Zu uns, die Erwekerin,
 Die menschenbildende Stimme (*StA* II: 126).⁴

Gemäß dem geschichtsphilosophischen Modell Herders geht also der Weg der Kulturen vom Osten nach Westen, vom Orient zu Hesperien, von Asien über Griechenland und Italien nach Deutschland. Wenn es aber gilt, diesen Weg zurückzulegen, strebt das Subjekt der Gedichte Hölderlins immer wieder nach Griechenland, an die Pforte Asiens, ohne sich in Italien aufzuhalten. Auch in der Hymne *Der Rhein* kommt Italien (auffällig in der antikisierenden Form *Italia* erwähnt) als eine Art Zwischenstation auf der Reise der Phantasie nach Osten vor:

[...] von da
 Vernahm ich ohne Vermuthen
 Ein Schiksaal, denn noch kaum
 War mir im warmen Schatten
 Sich manches beredend, die Seele
 Italia zu geschweift
 Und fernhin an die Küsten Moreas (*StA* II: 142).

Eindeutig betrifft die Sehnsucht des Dichters eben die antike griechische Welt, die durch ihre Landschaft, ihre Geschichte, ihre Mythen, ihre Denker und Dichter massiv dargestellt wird. Hingegen bleiben die Erwähnungen Italiens im lyrischen Werk Hölderlins peripher. Es sind verstreute Hinweise, die vielleicht kein organisches Bild herstellen, und dennoch ein differenziertes Bild oder vielmehr unterschiedliche Bilder des Landes voraussetzen.

2.1. Die Italienisierung der süddeutschen Landschaft

Zunächst ist auffallend, dass die schwäbische Heimat mit der italienischen Landschaft verbunden zu sein scheint. Damit wird eine Verwandt-

⁴ Nolte: Italien bei Hölderlin (wie Anm. 1): 206 legt diese Stelle als Beweis für eine kritische Distanz des Dichters zu Italien aus, was mir nicht plausibel erscheint.

schaft suggeriert, die sich nicht leicht begründen lässt. In der Hymne *Die Wanderung* wird die «Mutter Suevien» nicht nur «glückselig» genannt, sie wird auch wegen ihrer Flüsse als «Schwester» der Lombardei angesprochen (*StA* II: 138). In seinem Kommentar weist Reißner darauf hin, dass die Charakterisierung dieser italienischen Region als «von hundert Bächen durchflossen» fast wörtlich schon in Heinses *Ardinghella* anzutreffen ist (*StA* II: 716). Hölderlin übernimmt mithin einige, in der Literatur der Zeit kanonisierte Merkmale Italiens, um seine heimatliche Landschaft zu kennzeichnen. Tatsächlich erscheint das Rhein- und Neckargebiet bei Hölderlin immer wieder als eine gemäßigte klimatische Zone, welche die Exzesse der Kälte und der Hitze nicht kennt, und man denke nur an die Elegie *Der Wanderer*. Solch eine Schilderung ist eben für Italien typisch. So z.B. wieder in *Ardinghella*:

Und wie stolz und königlich nun Rom in der Mitte liegt auf seinen freundlichen mannigfaltigen Höhen, an der Schlangenwindung des Tiberstroms, als stark anziehender Vereinigungspunkt! Zeigt mir eine andre Stadt in der Welt, im herrlichen Europa, von wo aus man daselbe und Afrika und Asien so bequem beherrschen könne, grad im mildesten menschlichsten Klima zwischen Hitze und Kälte!⁵

Wenn Hölderlin also die «milden Lüfte» seiner Heimat als «Bote Italiens» anspricht, wie es in der Ode *Rückkehr in die Heimat* geschieht, oder wenn in der Elegie *Stuttgart* der Neckarstrom von «Lüfte[n] Italiens» begleitet wird, so zeigt dies eine durchaus kohärente Logik, nach der die malerische Darstellung Schwabens Schilderungsmustern folgt, die als charakteristisch für die italienische Landschaft galten. Mit anderen Worten: Hölderlin nimmt die süddeutsche Landschaft in einer Verfahrensweise wahr, die bis zu diesem Zeitpunkt die deutsche Wahrnehmung der italienischen Landschaft gekennzeichnet hatte: innere Harmonie, Gleichgewicht zwischen Land und Stadt, Kultur, die aus der Natur entsteht. Zu diesem Zweck dienen auch die antiken metrischen Formen der Ode und der Elegie, die eher nach lateinischen als nach griechischen Modellen nachgebildet sind. Kurzum: Schwaben wird italienisiert. Um Missverständnissen vorzubeugen: es geht hier nicht darum, eine tatsächliche Entsprechung der Darstellung Hölderlins mit der realen süddeutschen Landschaft in Frage zu stellen oder zu bestätigen. So mag dahingestellt bleiben, ob Wetter, Klima und geographische Lage des Rheingebiets im Vergleich zur Lombardei günstigere oder ungünstigere Verhältnisse aufweisen. Es geht vielmehr um die literarische Gestaltung, um

⁵ Heins: *Ardinghella* und die glückselige Inseln. Kritische Studienausgabe. Hrsg. von Max L. Baeumer. Stuttgart 1975: 157f.

die innere Struktur der dargestellten Landschaft und um ihre Modelle, sowie um deren Eingliederung in die Tradition.

2.2. *Carte d'Italie*

Diese italienische Strukturierung und Färbung der heimatlichen Landschaft ist aber nicht der einzige Hinweis auf ein differenziertes Italienbild des Dichters, das in der Forschung kaum Beachtung gefunden hat. Interessant scheint mir nicht zuletzt eine politische Komponente. Soweit ich feststellen konnte, ist das erste Gedicht Hölderlins, das eine italienische Landschaft darstellt, ein undatiertes Entwurf, der aber wahrscheinlich auf das Jahr 1797 zurückgeht: *Die Völker schwiegen, schlummerten*.⁶ Es handelt sich um einen bruchstückhaften Text, der sich offenkundig auf die Koalitionskriege gegen das revolutionäre Frankreich bezieht. Hier ist die Rede von der «jahrelange[n] Schlacht» die «von dem blauen Rhein bis zur Tiber» tobte. Nach einem großen Zwischenraum schließt das Gedicht mit den Versen ab:

Und blinken goldne Früchte wieder dir
Wie heitre holde Sterne, durch die kühle Nacht
Der Pomeranzenwälder in Italien (*StA* I: 238).

Wie schon Werner Kirchner bemerkte, lässt sich das angesprochene Subjekt nur mit Napoleon identifizieren. Die Verse spielen auf den erfolgreichen Feldzug des korsischen Generals in Italien an, der am 7. April 1797 mit dem Waffenstillstand mit Österreich endete. Es sei gestattet, in Erinnerung zu rufen, dass durch diesen fulminanten Krieg Napoleon in ganz Europa schlagartig berühmt wurde. Der Feldzug hatte im März des vorangehenden Jahres begonnen und binnen zweier Monate hatte der junge General die an Waffen und Menschen überlegenen piemontesischen und österreichischen Truppen besiegt, so dass er nach der legendären Schlacht von Lodi am 15. Mai in Mailand einmarschieren konnte, wo er von der Bevölkerung triumphal gefeiert wurde. Die politische Bedeutung dieses Feldzuges war unübersehbar. Die Franzosen wurden von den Italienern nicht als Feinde, sondern als Befreier angesehen. Und Napoleon konnte sich durch seine korsische Herkunft erfolgreich als Halb-Einheimischer präsentieren. Bewusst stellte er sich vom Anfang an in die Tradition antiker Feldherren und aktivierte sofort ein historisches Gedächtnis, das gegen die Habsburger und das Papsttum die Identität Italiens mit seiner römischen Vergangenheit

⁶ Kirchner plädiert für eine spätere Datierung, die jedoch von der handschriftlichen Lage widerlegt wird. Vgl. Werner Kirchner: «Die Völker schwiegen, schlummerten». In: «Hölderlin-Jahrbuch» 12.1961-62: 42-67; hier 51f.

festlegte. Entscheidend ist vor allem, dass mit diesem Feldzug in Europa ein neues Bild Italiens entsteht, und zwar jenes eines Landes, das bereit ist, die Ideale der französischen Revolution anzunehmen. Für seinen Feldzug hatte Napoleon extra eine Bildkarte Italiens anfertigen lassen (Die *Carte d'Italie* von Bacler D'Albe), die exakt das Land darstellen sollte. Dieses Bild ist in jeder Hinsicht neu, da die damaligen politischen Grenzen nicht berücksichtigt werden.

In diesem politischen Kontext gewinnen die Verse Hölderlins eine besondere Evidenz. Die Früchte blinken Napoleon wie «heitere holde Sterne», als ob sie Zeichen des Schicksals oder Ehrenzeichen wären. Die italienische Landschaft wird zum Raum einer historischen Offenbarung, einer Epiphanie. Ein solches Bild kannte die deutsche Literatur nicht. «Die kühle Nacht der Pomeranzenwälder» mag auch an den «dunkeln Laub» erinnern, wo für Goethe «die Gold-Orangen glühn». Das harmonische Naturbild ist aber durch ein historisches Bild ersetzt worden, in welchem die Naturelemente rätselhafte Chiffren geworden sind. In dem Entwurf *Dem Allbekanntem* aus dem *Stuttgarter Foliobuch* geht Hölderlin wieder auf den italienischen Feldzug Napoleons ein und erwähnt ausdrücklich die Siege von Lodi und Arcole. Der Blick auf Italien ist jener eines Eroberers und eines Weissagers:

umsonst nicht hat er geweissagt
Da er über den Alpen stand
Hinschauend nach Italien und Griechenland.⁷

2.3. Römische Paläste

Zur Italienisierung der schwäbischen Heimat und zur Politisierung der italienischen Landschaft gesellt sich in der späten Lyrik Hölderlins noch ein dritter, eher polemischer Italienbezug. Es handelt sich um die Rolle der römischen Kirche in der Geschichte des Christentums. Auf der Seite 89 des *Homburger Foliobuchs* findet man unter dem Stichwort «Der Vatikan» dicht nebeneinander rätselhafte Verse und Notizen, in denen Realien wie «Rom», «Julius Geist», «Monte», «Westphalen», «Tyrol», «Lombarda» und «Loretto» vorkommen (MA I: 432). Es ist kein Zufall, dass auf der sonst leeren Seite 83 desselben Hefts der Titel *Luther* niedergeschrieben wurde, der das Thema der folgenden Seiten umfassen dürfte.⁸ Zweimal lässt sich in diesen

⁷ Friedrich Hölderlin: Sämtliche Werke und Briefe. Münchner Ausgabe. Hrsg. v. Michael Knaupp. München 1992-93. Nach dieser Ausgabe wird im Text mit der Sigle MA und der Band- und Seitenangabe zitiert; hier: MA I: 272.

⁸ Vgl. Anke Bennholdt-Thomsen; Alfredo Guzzoni: *Analecta Hölderliniana*. Würzburg 1999: 137-160.

Versen das Bild der römischen «Palläste» auffinden, in denen «viel Irrsaal» herrscht, und zu denen «Ade!» gesagt wird. Es fällt nicht schwer, darin ein Symbol für die politische Macht und ihre Korruption zu finden. In einer für diese lyrische Phase typischen Form verdichtet Hölderlin emblematisch tradierte Episoden der Geschichte. Ohne auf eine Interpretation dieses komplexen und nicht leicht zu entziffernden Textes einzugehen, sei hier cursorisch festgestellt, dass Rom und Italien in einem kulturgeschichtlichen Gegensatz zu Deutschland zu stehen scheinen.

2.4. Mittelalter

In der Historiographie des 18. Jahrhunderts wurde Italien als ein bedeutender Ort für die Konstituierung einer «deutschen Nation» betrachtet. Entscheidend ist in dieser Hinsicht die Geschichte des schwäbischen Adelsgeschlechts der Staufer, deren Italienzüge zur Legitimation und Konsolidierung des Heiligen Römischen Reichs führten. Dass Hölderlin mit diesen historischen Ereignissen vertraut war, steht außer Frage. Zahlreiche Hinweise auf das schwäbische Mittelalter lassen sich vor allem in den Jugendgedichten auffinden. Einem Brief Goethes an Schiller zufolge hat der Dichter 1797 in Frankfurt noch eine «Neigung zu den mittlern Zeiten» gehabt (*StA* VII/2: 109). Zwar war die Staufersage zu diesem Zeitpunkt noch nicht so verbreitet, wie sie es im Laufe des 19. Jahrhunderts wurde, dennoch waren manche Episoden des italienischen Mittelalters, die den Konflikt zwischen Papsttum und Kaisertum voraussetzten oder direkt thematisierten, bereits in die deutsche Literatur eingegangen. Schon 1768 veröffentlichte Heinrich Wilhelm von Gerstenberg die Tragödie *Ugolino*, welche sich auf das grausame Ende des Grafen Ugolino Gherardesca bezog. Unter dem gleichen Titel erschien 1801 ein Trauerspiel Casimir Ulrich Böhlendorffs, das seinem engen Freund Hölderlin bekannt gewesen sein dürfte. Zu dieser Motivik mag die kommentierte Übersetzung und Nacherzählung der *Hölle* Dantes beigetragen haben, die August Wilhelm Schlegel 1795 für die «Horen» angefertigt hatte (das Kapitel über *Ugolino und Ruggieri* erschien im achten «Stück» der Zeitschrift).

Vereinzelte Nennungen von Stauferherrschern sind auf den Seiten 72 und 77 des *Homburger Foliobests* nachzulesen (*MA* I: 419, 425f.). Erwähnt werden namentlich «Friedrich mit der gebißnen Wange» (d.h. Friedrich der Freidige, 1257-1323, Markgraf von Meißen und Landgraf von Thüringen, letzter männlicher Stauferspross), Barbarossa und Conradin. Dazu kommen noch «Kaiser Heinrich» (gemeint ist wohl Heinrich IV.) mit seinem Sohn Konrad und Ugolino. Diese Auflistung sowie einige Hinweise auf die

berühmte Episode von Canossa («Heinrichs / Alpenübergang und daß / die Leute mit eigener Hand er gespeiset / und getränkt und sein Sohn Konrad an Gift starb») lassen vermuten, dass Hölderlin hier Notizen zu einem Gedicht machte, das sich auf das deutsch-italienisches Mittelalter hätte beziehen können. Besonders interessant ist in diesem Rahmen die Bezeichnung Barbarossas als «freier Geist», welche an eine Verwechslung mit Friedrich II. denken lässt.⁹ Zusammen mit Mahomed, Rinald, Demetrius Poliorcetes (König von Macedonien, 337-283 vor Chr.) und Peter der Große erscheinen die deutschen Kaiser (samt Konradin) auf der Seite 77 des *Homburger Foliobests* als «Muster eines Zeitveränderers / Reformators». Insofern interessiert Hölderlin die Geschichte (und nicht nur diejenige des Mittelalters) als Terrain der Wirkungskraft des genialen Menschen. Die Zeitalter scheinen in diesem Sinne austauschbar zu sein, was die rätselhafte Anmerkung erklären könnte: «Wir bringen aber die Zeiten / untereinander». Übrigens ist die Textkonstitution dieses Bruchstücks ein Problem für die Editoren. In der Handschrift befindet es sich auf der rechten Spalte des Gedichtentwurfs *Kolomb*, ohne jedoch mit diesem Text irgendeinen erkennbaren Zusammenhang aufzuweisen.¹⁰ Denkbar ist auch, dass die Notizen auf den Seiten 72 und 77 ursprünglich zu *einem* groß angelegten Projekt gehörten.

Ein Italienbezug solcher Verse ist wohl möglich, aber nicht ganz einleuchtend. Nichtsdestotrotz lässt sich feststellen, dass für Hölderlin das Mittelalter eine Epoche darstellte, welche Italien und Deutschland verband und zugleich durch den Konflikt zwischen Kirche und Kaisertum voneinander trennte.

2.5. Schlussfolgerungen

Das lyrische Italienbild Hölderlins weicht entscheidend von der stilisierten klassischen Darstellung Goethes oder von dem idealisierten und doch gefährträchtigen Ziel der romantischen Sehnsucht ab. Es ist ein Bild, das seine Rechtfertigung in einer allgemeinen Theorie der Kultur und ihrer Entwicklung erhält und deshalb mit dem erfolgreichen Feldzug Napoleons an politischer Brisanz gewinnt, weil es immer wieder refunktionalisiert werden

⁹ Vgl. Michael Franz: «Vaterländische Helden» im Spätwerk Hölderlins. In: «Hölderlin-Jahrbuch» 18.1973-74: 133-148; hier 137.

¹⁰ Vgl. Friedrich Hölderlin: *Tutte Le Liriche*. Edizione trad. e commentata e revisione del testo critico tedesco a c. di Luigi Reitani. Con uno scritto di Andrea Zanzotto. Milano 2001: 1076-1078.

kann. Dazu gehören unterschiedliche und manchmal zueinander widersprüchliche Facetten.

3. Hölderlins Rezeption italienischer Autoren

Romanische Versformen wie Terzinen, Sonette oder Stanzen kommen im gesamten lyrischen Oeuvre des Dichters nie vor. Vielmehr versucht er, die lateinische Form der Ode nachzubilden. Auch eine direkte Auseinandersetzung Hölderlins mit italienischen Dichtern und Denkern ist nicht nachweisbar und geht aus seinen Briefen nicht hervor. Ob er Schlegels Übersetzung der Dantischen *Hölle* in den «Horen» oder Goethes Wiedergabe des *Lebens Benvenuto Cellinis* in derselben Zeitschrift gelesen hat, lässt sich nicht erfahren, sowie ob er die begeisterte Aufnahme Böhlendorffs von der neuen Übertragung von Tassos *Befreitem Jerusalem* (J.D. Gries) teilte. Allerdings befindet sich auf einem Doppelblatt, das den Entwurf der Elegie *An Landauer* enthält, auch die Notiz *Tasso an Leonoren*, welche von Reißner als Titel für ein geplantes Gedicht interpretiert wurde (*StA* II: 324). Und wir wissen, dass Susette Gontard Hölderlin mit der Figur Tassos identifizierte, wohl mit Bezug auf das gleichnamige dramatische Werk Goethes («noch heute laß ich im Tasso, und fand unverkennbare Züge von Dir», *StA* VII/1: 80). Es wäre daher höchst interessant nachzuforschen, inwiefern diese Identifikationsfigur im Werk und Leben Hölderlins eine Rolle spielte. Keine Erwähnung finden ferner in den Schriften des Dichters Philosophen wie Marsilio Ficino, Giordano Bruno oder auch Vico, zu denen die Forschung oft Beziehungen hergestellt hat. Mit Sicherheit hat der Dichter nur einen italienischen Denker rezipiert: Giulio Cesare Vanini, dem eine Ode gewidmet wurde. Diese Ketzerfigur, die wegen ihrer pantheistischen Auffassung 1619 in Toulouse zum Tode verurteilt und verbrannt wurde, hatte in Deutschland eine breite Aufnahme gefunden. Sowohl Herder als auch Fichte beschäftigten sich mit den Thesen des im süditalienischen Lecce geborenen Italieners. 1800 erschien ferner eine Biographie Vaninis in deutscher Sprache, die von Wilhelm Fuhrmann verfasst wurde.¹¹ Zu Recht ist die Ode Hölderlins als Dokument seines Pantheismus aufgefasst worden. Es ist trotzdem zu beklagen, dass – soweit mir bekannt ist – die Forschung die Schriften Vaninis in Hinblick auf ihr mögliches Einwirken auf Hölderlin nicht berücksichtigt hat. In diesem Rahmen sei nur darauf hingewiesen, dass mit dem Namen Vanini eine Tradition des italienischen Denkens zutage

¹¹ Vgl. Domenico M. Fazio: Giulio Cesare Vanini nella cultura filosofica tedesca del Sette e Ottocento: da Brucker a Schopenhauer. Galatina 1995: 51-74.

tritt, welche im deutschsprachigen Horizont des 18. Jahrhunderts keine geringe Rolle gespielt haben dürfte.

4. Hölderlins Kenntnisse der italienischen Sprache

Einer berühmten Aussage Christoph Theodor Schwabs zufolge soll der kranke und alte Dichter im Turm italienisch gesprochen haben. Auf die Frage, ob er diese Sprache noch beherrsche, habe er geantwortet: «Sì, Signore, e parlo ancora».¹² Abgesehen von dieser mündlichen Überlieferung gibt es dennoch keinen weiteren Nachweis für die angeblichen Italienischkenntnisse Hölderlins, obwohl er durch sein Latein und Französisch sicher imstande war, noch andere romanische Sprachen zu verstehen. Wenn aber die Nachricht Schwabs der Wahrheit entspräche, woher hätte dann der Dichter sein Italienisch? In seiner Schulausbildung oder im Stift kann er die Sprache nicht erworben haben. Vielmehr könnten seine Kenntnisse auf eine persönliche Beziehung zurückgeführt werden. In Frage kommt hier vor allem Johann Friedrich LeBret, ab 1786 Theologieprofessor und Kanzler in Tübingen, der in Venedig als Hofmeister und Prediger tätig gewesen war, Winckelmann und den späteren Papst Clemens XIV. kennengelernt hatte und über Italien schrieb. Mit dessen Tochter Elise war Hölderlin bekanntlich einige Jahre verlobt.¹³ Leider sind die Dokumente zu dieser wohl wichtigen Beziehung des Dichters zu wenige, um präzisere Auskünfte darüber zu geben. Auf jeden Fall mag hier eine Quelle für Hölderlins Kenntnisse der italienischen Sprache und Kultur vermutet werden. Daneben muss wieder die Bedeutung der Werke Heinses für Hölderlin unterstrichen werden, sowie die persönliche Beziehung, die zwischen den beiden Dichtern entstand.

5. Hölderlins italienische Pseudonyme

Aus verschiedenen Quellen wissen wir, dass Hölderlin es im Turm strikt ablehnte, mit seinem eigenen Namen angesprochen zu werden und sich den Besuchern mit Pseudonymen (die vielleicht besser als Heteronyme zu be-

¹² Friedrich Hölderlin: Sämtliche Werke. Frankfurter Hölderlin Ausgabe. Historisch-kritische Ausgabe. 20 Bde. und 3 Suppl. Hrsg. v. D.E. Sattler. Basel; Frankfurt a.M. 1975-2008, 9: 469.

¹³ Vgl. Priscilla Ann Hayden-Roy: Elise LeBret und Friedrich Hölderlin. In: Hölderlin: Sprache und Raum. Turm-Vorträge 6: 1999-2007. Hrsg. v. Valérie Lawitschka. Tübingen 2008: 149-182.

zeichnen wären) vorstellte. Nun sind aber diese Pseudo- oder Heteronyme bis auf eine Ausnahme italienischer Herkunft. Es sind:

- Buonarroti
- Rosetti
- Scaliger Rosa
- Scarivari
- und vor allem Scardanelli, mit dem der Dichter auch seine Gedichte unterzeichnete.

Die Ausnahme ist der griechisch anmutende Name Killalusimeno, auf den ich in diesem Rahmen nicht eingehen kann.¹⁴

In der Forschung ist oft versucht worden, diese rätselhaften Namen durch Rekurs auf ähnlich klingende historische Persönlichkeiten, auf Ortschaften oder durch ihre Etymologie zu erklären. Dieser Weg ist im Prinzip gewiss nicht falsch und ich werde zum Schluss auch einen Vorschlag in diese Richtung machen. Aus methodologischer Sicht scheint es mir aber, dass das Problem anders angegangen werden muss. Denn die Frage ist nicht, ob der kranke Dichter bewusst oder unbewusst eine neue Identität annehmen wollte, indem er sich auf die eine oder andere historisch existierende Person bezog, sondern der psychische und m.E. auch literarische Abwehrmechanismus, der hinter dieser theatralischen Verneinung der eigenen Identität steckt. In dieser Hinsicht seien in aller Kürze einige Bemerkungen gestattet:

A) Drei der oben erwähnten Heteronyme zeigen eine eindeutige Verwandtschaft in der Wiederholung des Phonems /sk/. In zwei anderen ist das Wort *Rose* enthalten. Nun hat Sigmund Freud in seiner *Psychopathologie des Alltagslebens* die psychischen Mechanismen erläutert, durch welche Namenentstellungen produziert werden, wobei gerade die phonetische Zerlegung der Worte eine große Rolle spielt.¹⁵ Jedem Phonem wird sozusagen eine gewisse latente Bedeutung zugeschrieben. In diesem Zusammenhang ist ferner daran zu erinnern, dass der Sprachwissenschaftler Roman Jakobson überzeugend nachgewiesen hat, dass der Name Scardanelli ein Teilanagramm Hölderlins ist.¹⁶

¹⁴ Vgl. zuletzt Michael Franz: «Killalusimeno». In: «Hölderlin-Jahrbuch» 37.2010-11: 273-281.

¹⁵ Sigmund Freud: *Zur Psychopathologie des Alltagslebens. Über Vergessen, Versprechen, Vergreifen, Aberglauben und Irrtum*. Mit einem Vorwort v. Alexander Mitscherlich. Frankfurt a.M. 1989: 13-18.

¹⁶ Roman Jakobson; Grete Lübbe-Grothues: Ein Blick auf «Die Aussicht» von Hölderlin. In: *id.*: Hölderlin, Klee, Brecht. Frankfurt a.M. 1976: 37-96.

B) Mehrere Heteronyme lassen an berühmte italienische Maler und Musiker denken, so z.B. an den Geigenbaumeister Antonio Stradivari, an den Maler und Komponisten Salvator Rosa und schließlich an den großen Michelangelo Buonarroti, obwohl die Kommentatoren die politische Assoziation mit Filippo Buonarroti bevorzugen. Es hat ferner noch einen Antonio Rosetti gegeben, allerdings als italienisches Pseudonym des deutschen Kapellmeisters Anton Rösler. Schließlich gibt es zwar keinen italienischen Künstler mit dem Namen Scardanelli, aber das Suffix -elli lässt sich bei berühmten Malern wie Signorelli oder Botticelli leicht auffinden (zu denken wäre auch an Ardinghella), während die Vorsilbe Scar- zum Beispiel dem Namen des Komponisten Scarlatti angehört. Es scheint so, als hätte der Kranke immer wieder versucht, einen glaubwürdigen italienischen Künstlernamen zu bilden, der aber von einem psychischen Mechanismus entstellt wurde.

C) Wie der Fall von Anton Rösler lehrt, waren italienische Pseudonyme bei deutschen Künstlern nichts Außergewöhnliches. Andererseits erscheinen italienische Namen in der deutschsprachigen Literatur des 18. Jahrhunderts und der Romantik (man denke z.B. an Hoffmanns *Der Sandmann*) oft im Zusammenhang mit dubiosen Figuren. Italienische Namen, so könnte man pauschal zusammenfassen, weisen auf Künstler, Komponisten, aber auch auf Betrüger hin.

Wenn man von diesen Prämissen ausgeht, so scheinen die Heteronyme Hölderlins nicht ohne eine innere Logik zu sein: sie sind italienischer Herkunft, sie verweisen auf den Bereich der Künste, sie enthalten präzise phonetische Wiederholungen, die als Symptome psychischer Störungen interpretiert werden können. Überraschenderweise hat sich der kranke Hölderlin als Fremder vorgestellt: als ein italienischer Künstler oder Betrüger, und er hat durch diese erfundenen Namen versucht, etwas über seinen inneren Zustand mitzuteilen, das uns noch immer entgeht. Etwas, das wohl mit seinem Italienbild zusammenhängt.

Es gibt aber sicher noch weitere Möglichkeiten, den faszinierenden Namen Scardanelli zu deuten, von denen ich *eine* an diesem Ort nicht unerwähnt lassen möchte. Ich habe schon die Rolle skizziert, die Johann Friedrich LeBret bei der Vermittlung italienischer Kenntnisse bei Hölderlin gespielt haben mag und erwähnt, dass er in Italien den späteren Papst Clemens XIV. persönlich kennengelernt hatte, welcher vor allem wegen der Aufhebung des Jesuitenordens einen festen Platz in der Kirchengeschichte einnehmen konnte. Mit seinem weltlichen Namen war er zweifellos eine der berühmtesten Persönlichkeiten des 18. Jahrhunderts. Und er hieß: Lorenzo Garganelli. War vielleicht der Protestant Friedrich Hölderlin der erste deut-

sche Papst? Jedenfalls nicht im Vatikan, sondern im Tübinger Turm. Auch in diesem Fall blieb er freilich von Rom und dessen Palästen fern.

Elena Polledri
(Udine)

*L'utilità della poesia: la lettera di Hölderlin
al fratello Karl del 1 gennaio 1799
Una proposta di lettura¹*

Le lettere di Hölderlin sono spesso citate dagli studiosi in quanto sintesi teorica, filosofica e poetologica dell'opera e strumento imprescindibile per una sua comprensione. La seconda metà del Settecento è l'epoca della piena fioritura di questo genere; lo testimoniano non solo i ricchi epistolari lasciati dai maggiori scrittori, i cui temi vanno dall'amore e dall'amicizia a complesse questioni filosofiche, poetiche o politiche, ma anche la moda del romanzo epistolare, genere che nel *Werther* di Goethe e proprio nello *Hyperion* raggiungerà la piena maturità. L'epistolario di Hölderlin, insieme al suo romanzo, rispecchia al meglio l'importanza, la vitalità e la fecondità di questo genere testuale; nelle lettere il poeta ricorre a una molteplicità di temi e linguaggi, alterna parole d'amore, di affetto o amicizia alla trattazione di complesse questioni filosofiche, politiche, letterarie. Se si esclude il monumentale lavoro di Paul Raabe del 1963, a cui va il merito di avere proposto una suddivisione delle lettere secondo i destinatari,² non risultano ad oggi altre ricerche sistematiche dedicate all'epistolario hölderliniano. La critica è comunque attenta alle lettere e ne riconosce il valore: nel 2004 la Hölderlin-Gesellschaft ha dedicato un intero convegno a questo tema, i cui risultati sono raccolti nel XXXIV numero dello «Hölderlin-Jahrbuch». Il volume

¹ In apertura di questo stesso volume si trova una mia proposta di traduzione dell'intera lettera. Le citazioni dalla lettera nel saggio sono riprese da essa. Per il testo tedesco cfr. *StA* VI: 302-307. L'abbreviazione *StA* si riferisce qui e oltre a: Friedrich Hölderlin: Sämtliche Werke. Große Stuttgarter Ausgabe. 8 Bde. Hrsg. v. Friedrich Beißner, Adolf Beck und Ute Oelmann. Stuttgart 1943-1985. Anche le traduzioni delle altre lettere e dei saggi sono di chi scrive [E.P.].

² Paul Raabe: Die Briefe Hölderlins. Studien zur Entwicklung und Persönlichkeit des Dichters. Stuttgart 1963.

mostra una tendenza in linea con la classificazione di Raabe, sono infatti prevalenti le analisi di gruppi di lettere, suddivise, appunto, in base ai destinatari.³ Se è indubbio che passi dall'epistolario siano citati in pratica in qualsiasi ricerca dedicata al poeta, in quanto in esso sono rintracciabili di fatto tutti i temi della sua opera, sono rari i contributi che si incentrano sull'analisi di singole lettere; un'eccezione è rappresentata dalla lettera a Böhlendorff del 4 Dicembre 1801,⁴ che non solo gli studiosi di letteratura ma anche linguisti e teorici della traduzione⁵ hanno analizzato di frequente. Sarebbero tuttavia molte le lettere che per densità, bellezza e forza espressiva, meriterebbero un *close reading*. Nel presente contributo si è scelto di concentrarsi su una delle lettere programmatiche, che contiene alcuni temi chiave della vita, della poetica e della filosofia di Hölderlin. In essa viene definita in particolare l'essenza della poesia e il ruolo che essa è chiamata a svolgere nella storia; la lettera, pur essendo spesso citata, non è stata mai analizzata fino ad ora nella sua interezza.⁶ L'analisi sarà preceduta da una contestualizzazione del testo nell'ambito della biografia e dell'opera dell'autore, con lo scopo di focalizzare le coordinate biografiche e letterarie che portarono alla maturazione delle principali idee in essa presentate, nonché l'inscindibile legame con l'opera strettamente poetica.

1. *Le coordinate biografiche della lettera al fratello: «repubblicano [...] in spirito e verità», «la forse infelice inclinazione alla poesia», «i miei nervi sono troppo irritabili»*

Alla fine di settembre del 1798 Hölderlin abbandona casa Gontard, non è ad oggi ancora chiaro se costretto dal banchiere, che più non tollerava la relazione con la moglie, oppure se per una scelta personale, determinata dall'incapacità di sopportare oltre l'umiliante condizione del precettore privato. La relazione con Susette prosegue negli incontri clandestini e nello scambio di lettere appassionate. A novembre dello stesso anno il poeta partecipa, insieme a Sinclair, al congresso di Rastatt, in cui viene discussa la

³ Cfr. «Hölderlin Jahrbuch» 34.2004-05.

⁴ Lettera a Böhlendorff, 4.12.1801, *SLA* VI: 426.

⁵ Cfr. Antoine Berman: *L'épreuve de l'étranger. Culture et traduction dans l'Allemagne romantique*. Paris 1984.

⁶ Il presente saggio tiene conto per l'analisi della lettera delle note di tutte le principali edizioni dell'opera di Hölderlin: *SLA* VI: 909-915. – Friedrich Hölderlin: *Sämtliche Werke und Briefe*. 3 Bde. Hrsg. v. Michael Knaupp. München 1992-93, III: 509-510 [*MA*]. – Friedrich Hölderlin: *Sämtliche Werke und Briefe*. 3 Bde. Hrsg. v. Jochen Schmidt. Frankfurt a.M. 1992-1994, III: 871f. [*KA*]. – Friedrich Hölderlin: *Sämtliche Werke*. Frankfurter Hölderlin Ausgabe. Historisch-kritische Ausgabe. 20 Bde. und 3 Suppl. Hrsg. v. D.E. Sattler. Basel; Frankfurt a.M. 1975-2008, 19: 345s.; 20: 117 [*FHA*].

situazione politica creatasi nei territori tedeschi dopo la Pace di Campoformio, e incontra i rappresentanti del movimento repubblicano, intenzionati a instaurare un governo democratico nel Württemberg. A febbraio si trasferiscono a Homburg Horn e Muhrbeck, amici di Sinclair, che erano stati membri della Gesellschaft der freien Männer, una società letteraria costituita a Jena nel 1794 e formata da giovani studenti, per lo più da allievi di Fichte, che coltivavano aspirazioni democratiche; ne aveva fatto parte anche Böhlendorff, un altro amico di Sinclair dai tempi dell'università, che giunse a Homburg nell'aprile del 1799. Insieme ad altri membri della società, tra cui Muhrbeck e Herbart, nel 1797 Böhlendorff aveva lasciato Jena per recarsi in Svizzera, allora considerata un modello di democrazia e libertà; nel 1798 aveva scritto in loco una *Storia della rivoluzione elvetica*; il manoscritto lo aveva portato con sé a Homburg. In primavera si costituisce così nel piccolo ducato un circolo ristretto di intellettuali dagli orientamenti democratici. Proprio Böhlendorff, in una lettera inviata all'amico pedagogista ed agronomo Fellenberg, che con le sue riforme trasformerà la proprietà di Hofwyl, nei pressi di Berna, nella provincia pedagogica che ispirerà gli *Anni di pellegrinaggio di Wilhelm Meister* di Goethe,⁷ descrive gli amici Hölderlin e Sinclair come repubblicani convinti; non a caso consiglia all'amico la lettura dello *Hyperion*, in cui ravvisa la difesa di quegli ideali di uguaglianza, democrazia e libertà, che in terra tedesca i regnanti stavano cercando in ogni modo di soffocare:

Ho qui un amico, che è repubblicano nel corpo e nella vita – e ne ho un altro, che lo è invece in spirito e verità – e certo, quando sarà ora, usciranno dall'oscurità; il secondo è il *dott. Hölderlin*, l'autore dello *Hyperion* [*sic!*], un'opera che merita di lasciare una traccia profonda in quest'epoca. La mando a Steck, che ve la farà certamente avere – e La prego di farmi conoscere il suo parere a proposito. L'autore La conosce dai tempi di Tübingen, La stima e La venera, e merita la Sua amicizia.⁸

Oltre che dalla politica Hölderlin sembra preso in questo periodo dalle preoccupazioni riguardanti il suo futuro professionale; nella lettera alla madre, scritta da Homburg nel gennaio del 1799, confessa, con coraggio insolito, la sua repulsione nei confronti di un'occupazione borghese, da sempre

⁷ Cfr. Hölderlin und die künftige Schweiz. Hrsg. v. Ulrich Gaier. Tübingen 2013. Il volume ricostruisce la fitta rete di relazioni che Hölderlin intrattenne con i maggiori rappresentanti di questa visione mitica e idealizzata della Svizzera a fine Settecento.

⁸ *SLA VII/2*: 136. Lettera di Böhlendorff a Ph.E. von Pellenberg, Homburg, 10 maggio 1799.

auspicata dalla signora Gok, e le ribadisce il suo unico desiderio, sempre represso nelle lettere materne, quello di dedicarsi in modo esclusivo alla poesia:

la forse infelice inclinazione alla poesia, a cui io fin dalla giovinezza mi sono sempre opposto strenuamente attraverso occupazioni cosiddette più profonde, è ancora in me e, dopo tutte le esperienze che ho fatto di me stesso, vi rimarrà finché avrò vita. [...] Ma ora so [...] di essermi dedicato con attenzione e impegno eccessivi a occupazioni, che sembravano meno adatte alla mia natura, come per esempio la filosofia, perché temevo il nome di vuoto poeta.⁹

Dopo questa confessione alla madre Hölderlin riceve diversi riconoscimenti del suo talento; il 2 marzo del 1799 esce nella «Allgemeine Literatur-Zeitung» una recensione all'almanacco di Neuffer in cui August Wilhelm Schlegel mostra apprezzamento per le sue odi.

Questo periodo si caratterizza quindi per un'alternanza tra la scrittura e i discorsi sull'attualità politica, tra poesia e impegno civile, che si esprime nelle discussioni con gli amici di Sinclair. Ma è anche il momento in cui appaiono i primi disturbi di origine nervosa: all'epoca viene emessa diagnosi di "ipocondria", termine utilizzato per designare genericamente disturbi della psiche; lo stesso Hölderlin vi ricorre per descrivere il suo stato.¹⁰ Nella già citata lettera alla madre del gennaio 1799 si lamenta dei suoi nervi «troppo eccitabili»¹¹ e descrive con estrema lucidità la sua condizione:

Non è per niente un bene che io sia così distruttibile [...] e niente mi umilia di più del conoscere questa debolezza del mio carattere e il fatto che, nonostante tutti gli onesti sforzi e la conoscenza di ciò che è migliore e più felice, io sono ancora la stessa persona irritabile di una volta. Ho perso la metà della mia giovinezza in sofferenze ed errori che scaturivano esclusivamente da questa fonte.¹²

Ciò non gli impedisce comunque di dedicarsi alla lettura e coltivare la speranza di una vita da libero scrittore; in giugno abbraccia con passione il progetto della pubblicazione di una rivista letteraria mensile, «Iduna»; l'idea tuttavia sfumerà presto, in quanto sia molti nomi importanti, tra cui Goethe, Schiller, Wilhelm von Humboldt, che diversi amici non accetteranno di col-

⁹ Lettera alla madre, Homburg, gennaio 1799. *SLA* VI: 310.

¹⁰ Lettera alla madre, 29 gennaio 1800. *SLA* VI: 385.

¹¹ Lettera alla madre, Homburg, gennaio 1799. *SLA* VI: 309.

¹² *Ivi*: 308.

laborare; il fallimento di «Iduna» significherà la rinuncia definitiva a un'esistenza da libero scrittore; anche la speranza di trovare un'occupazione a Jena grazie alla mediazione di Schiller tramonta¹³ e con essa la possibilità di un impiego che gli garantisca la sicurezza finanziaria necessaria per dedicarsi alla letteratura. Nel giugno del 1800 Hölderlin, fisicamente e psicologicamente a pezzi, farà ritorno nella sua Nürtingen.

2. *Le coordinate letterarie della lettera al fratello: La Morte di Empedocle, il Metastiere del poeta, il frammento Sulla religione*

Nell'autunno del 1798 Hölderlin aveva iniziato a lavorare alla prima stesura di un dramma, che inizialmente viene menzionato senza un titolo,¹⁴ in dicembre si dedica alla lettura delle *Vite dei filosofi* di Diogene Laerzio;¹⁵ la redazione della prima stesura della *Morte di Empedocle* lo impegnerà dalla fine del 1798 fino all'inizio di giugno del 1799, quando svelerà all'amico Neuffer il titolo della tragedia e affermerà di averla composta «fino all'ultimo atto».¹⁶ Quest'affermazione è stata interpretata in modo diverso: Sattler la riferisce alla prima stesura,¹⁷ Beißner alla seconda.¹⁸ Dato certo è che il dramma è alla fine del 1798 e per i primi mesi del 1799 al centro dell'interesse di Hölderlin: vi si riflettono le questioni politiche discusse nella cerchia degli amici repubblicani, vi viene rappresentato il destino di un popolo e definito il ruolo svolto dal poeta per la sua salvezza.¹⁹ Per quanto riguarda la produzione lirica, nella lettera di Capodanno vengono citate in particolare la poesia per il compleanno della nonna, composta il 30 dicembre, e le odi brevi, uscite a dicembre nel «Taschenbuch für Frauenzimmer auf das Jahr 1799», ma scritte in realtà ancora a Francoforte e spedite a Neuffer già nel giugno del 1798.

¹³ Lettera alla madre, Homburg, 8 ottobre 1799. *SLA* VI: 368.

¹⁴ Cfr. Lettera a Neuffer, 12 novembre 1798. *SLA* VI: 288.

¹⁵ Lettera a Sinclair, 24 dicembre 1798. *SLA* VI: 300.

¹⁶ Lettera a Neuffer, 4 giugno 1799. *SLA* VI: 323.

¹⁷ *FHLA* 13: 547. Sattler sostiene che il poeta si dedicò alla seconda stesura solo nell'arco dei 14 giorni che intercorsero tra il 4 giugno, data della lettera al fratello in cui vengono citati alcuni versi (cfr. *MA* II: 771s.), e il 18 giugno, data della risposta alla lettera dell'editore Steinkopf (*FHLA* 13: 759). Per tutte le questioni relative alla datazione e alle varie stesure del dramma cfr. Elena Polledri: Commentario. In: Friedrich Hölderlin: La Morte di Empedocle. A c. di E.P. e Laura Balbiani. Milano 2003: 295-357.

¹⁸ *SLA* IV: 328.

¹⁹ Cfr. Elena Polledri: Friedrich Hölderlin: i classici, la tragedia della storia e il superamento del tragico. In: Hölderlin: La morte di Empedocle (cit. nota 17): V-XLII.

La produzione lirica composta tra l'arrivo a Homburg e il 1800 sembra riflettere quell'intreccio tra poesia e attualità storica, tra poeta e mondo, scrittura e impegno civile, che si ritrova nella lettera al fratello e nell'*Empedocle*. Diverse odi di questo periodo sono proprio dedicate al ruolo del poeta: Hölderlin sottolinea la sua condizione di solitudine e isolamento, l'estraneità al mondo, la sua ferita («perché a me solo / Non si placa il pungolo nel petto?»²⁰), come afferma in *Fantasia della sera*; in questa desolazione la poesia diviene, come si legge in *La mia proprietà*, «asilo ospitale»²¹, il «giardino dove [...] in sicura semplicità dimoro»,²² rifugio, unica consolazione e protezione dalla dismisura umana e dalla tragicità dell'esistenza. Se nelle prime odi si accentua l'estraneità ed eccentricità dei poeti rispetto al mondo, in altre li si invita invece a trovare il coraggio (*Coraggio del poeta*) affinché, nella diversità, essi abbiano la forza di farsi «poeti del popolo»²³ tra i viventi e di cantare a ciascuno il «proprio Dio». ²⁴ In queste liriche l'immagine del poeta ricorda quella di Empedocle, definito da Hölderlin nel *Fondamento* «il poeta nato»,²⁵ che legittima la propria esistenza attraverso il ruolo svolto nella società, attraverso la parola pronunciata per il popolo. Il rapporto tra il poeta e il popolo, il suo compito nella storia, è un tema centrale anche di *Come nel giorno di festa...*, il primo inno tardo, probabilmente della fine del 1799, nonché dell'ode *Vocazione del poeta*. Proprio i termini del composto, *Dichter* e *Beruf*, rappresentano per Hölderlin due condizioni inconciliabili, come mostra la sua biografia: la parola *Beruf* conserva, a fine Settecento, come fa notare Reitani, il valore originario di *Berufung* (vocazione, chiamata), ma comincia già ad acquisire il significato odierno di professione e mestiere;²⁶ nel titolo della lirica, traducibile quindi come *Vocazione del poeta*, ma al contempo anche come *Mestiere del poeta*,²⁷ si condensa la contraddizione insuperabile dell'esistenza di Hölderlin, quella tra la dimensione artistica e quella borghese, ma anche la strada che il poeta avrebbe voluto intraprendere per fare della propria vocazione un mestiere riconosciuto dalla comunità. Le poesie

²⁰ Le poesie sono citate dalla seguente edizione: Friedrich Hölderlin: Tutte le liriche. Ed. trad. e commentata e revisione del testo critico tedesco a c. di Luigi Reitani, con uno scritto di Andrea Zanzotto. Milano 2001: 201 [tr. Reitani].

²¹ *La mia proprietà*, tr. Reitani: 701.

²² *Ibidem*.

²³ *Coraggio del poeta*, tr. Reitani: 795.

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ Hölderlin: La morte di Empedocle (cit. nota 17): 219.

²⁶ Cfr. Johann Christoph Adelung: Grammatisch-kritisches Wörterbuch der hochdeutschen Mundart. Wien 1811, I: 886.

²⁷ Cfr. Luigi Reitani: Commento e note. In: Hölderlin: Tutte le liriche (cit. nota 20): 1449s.

di questo periodo mostrano quindi come lo scrittore a Homburg sia soprattutto interessato a riflettere sul compito del poeta nella storia e sul suo ruolo nella società.

L'altro tema ricorrente è la civiltà greca, descritta come modello supremo di una cultura umana e democratica, ideale di bellezza e misura: in *L'arcipelago* viene rievocata la comunità religiosa greca in cui è fiorita una cultura in piena armonia con la natura e ad essa viene contrapposto l'individualismo della modernità; il complesso rapporto tra Grecia ed Esperia sarà rappresentato al meglio nell'elegia *Pane e vino*, e in seguito nella citata lettera a Böhlendorff. Non si intende in questa sede riproporre la questione, peraltro a lungo indagata dalla critica; basti sottolineare per il nostro scopo che l'obiettivo di Hölderlin non è comunque in nessun caso la rinascita della grecità, ma il progresso e la fioritura della sua *Heimat*; sebbene nella *Scheltrede* del romanzo *Hyperion* il popolo tedesco sia descritto con toni severi e assai critici, egli non sembra rinunciare alla speranza di una sua formazione e auspica una «futura rivoluzione delle opinioni e delle idee»,²⁸ come scrive a Ebel, fin dal 1797; di questa speranza di rinnovamento culturale, sociale, religioso e politico, trattano diverse poesie; si pensi all'ode *Canto del tedesco*, del 1799, e alla speranza di un risveglio della patria tedesca in *Germania*; infine non si può non citare la lirica più nota, soprattutto per la strumentalizzazione da parte del nazionalsocialismo, l'ode *La morte per la patria*. Hölderlin non era un politico ma, proprio come Empedocle, un poeta, eppure la sua scrittura tradisce, soprattutto nel periodo di Homburg, dal 1798 al 1800, aspirazioni civili, dovute anche al clima che si respira nella stretta cerchia degli amici di Sinclair, a Homburg. Peraltro, nel 1803, scrivendo all'editore Wilmans del «sommo e puro giubilo dei canti patriottici»,²⁹ rivelerà una concezione in sintonia con quella maturata a Homburg ed espressa nell'*Empedocle* e nelle odi: al di là di tutte le strumentalizzazioni di cui è stato oggetto il termine *vaterländisch* e delle diverse interpretazioni avanzate dalla critica sulla vera entità di questo *Vaterland* è indubbio che l'uso dell'aggettivo patriottico per definire i canti esprima una concezione di poesia che non è mai voce di un singolo, ma sempre canto di una collettività.

Oltre all'*Empedocle* e alle liriche vi è infine un altro scritto che mostra diverse affinità con la lettera: il frammento *Sulla religione*³⁰ che, secondo alcuni editori (Sattler,³¹ Knaupp), sarebbe parte del progetto rimasto incom-

²⁸ Lettera a Ebel, Frankfurt, 10 dicembre 1797. *StA* VI: 229.

²⁹ Lettera a Wilmans, dicembre 1803. *StA* VI: 436.

³⁰ Questo il titolo dato dalla *Stuttgarter Ausgabe* (cfr. *StA* IV: 275-281).

³¹ Sattler intitola il testo *Frammento delle lettere filosofiche* (FHLA 14: 11-49).

piuto delle *Nuove lettere sull'educazione estetica*, presentate nella lettera del 24 febbraio 1796 a Niethammer, in cui Hölderlin avrebbe dovuto nelle intenzioni «trovare il principio che mi chiarisca le separazioni in cui pensiamo ed esistiamo, ma che sia anche capace di far scomparire il conflitto tra soggetto ed oggetto, tra noi stessi e il mondo». ³² Se Beißner e Schmidt rinunciano a una datazione, Helmut Hühn ha invece cercato di dimostrare che questo testo risale in realtà al periodo di Homburg. ³³ Senza approfondire la questione che riguarda la ricostruzione della sequenza dei fogli manoscritti e la datazione, a lungo dibattuta dalla critica e mai risolta, ³⁴ basti qui sottolineare che l'idea di poesia presentata in questo saggio corrisponde a quella enunciata nella lettera al fratello Karl.

3. L'utilità della poesia

Nella lettera del 1 gennaio 1799, fin dall'*incipit*, Hölderlin intende prendere le distanze dalle sue «consuete occupazioni»; pur riconoscendo l'instabilità dell'animo e svelando al fratello la preoccupazione costante per la sua debolezza e ipersensibilità, mette da parte la propria condizione di precarietà per imbastire una lunga riflessione sulla poesia e sul suo legame indissolubile e complesso con la filosofia, la storia, la politica e la società. Sembra contraddittorio e paradossale ma nel momento in cui Hölderlin soffre per la sua condizione di solitudine di uomo e poeta e coltiva la speranza di vivere di scrittura, rinunciando a un impiego borghese, viene coinvolto dall'attualità storica; nella cerchia degli «uomini liberi» ³⁵ alimenta le speranze per la democrazia e la realizzazione dei sogni repubblicani sul suolo tedesco e riflette con intensità e preoccupazione sui destini della sua patria. L'immagine di un poeta isolato dal mondo viene contraddetta con forza da questa lettera, in cui la convivenza civile, la democrazia e il futuro degli uomini e della società appaiono come questioni centrali. Proprio nel periodo in cui, nonostante le tante avversità, Hölderlin è deciso a rifiutare un'occupazione borghese, matura una concezione della scrittura come mestiere a servizio della società. L'idea di poesia che emerge dalla lettera non sottende affatto una rinuncia a vivere nel mondo, ma una conferma, timorosa ma comunque

³² Lettera a Niethammer, 24 febbraio 1796. *SLA* VI: 203.

³³ Helmut Hühn: *Mnemosyne: Zeit und Erinnerung in Hölderlins Denken*. Stuttgart; Weimar 1997: 100-116.

³⁴ Per un'analisi dettagliata del frammento *Sulla religione* cfr. Elena Polledri: «... immer bestehet ein Maas». *Der Begriff des Maßes in Hölderlins Werk*. Würzburg 2002: 151-173. Si rimanda alla bibliografia citata nel volume.

³⁵ Il riferimento è alla *Gesellschaft der freien Männer*.

ancora fiduciosa, che proprio i poeti possano influenzare la formazione degli uomini e condurli verso l'umanità e la democrazia («influenza delle belle arti sulla formazione degli uomini»), la poesia è a servizio dell'essere umano e della società, è politica, vale a dire servizio alla comunità. La lettera ha carattere propositivo, quasi sistematico, nel definire il rapporto tra filosofia, letture politiche e poesia e in particolare la funzione che esse sono chiamate a svolgere tra gli esseri umani per permettere loro di avanzare verso l'armonia umana e aiutarli a costruire un'umanità che vada oltre l'egoistica «sfera terribilmente angusta» e li unisca «in un nesso sempre più libero e intimo». La società odierna guarda con forte scetticismo alle discipline umanistiche, considerandole superflue e inutili;³⁶ la lettera si oppone con forza a questo pregiudizio, sottolineando il ruolo sociale della poesia, e, prima, della filosofia.

3.1 «L'influenza benefica che le letture filosofiche e politiche hanno sulla formazione della nostra nazione»

Hölderlin inizia a scrivere la sera del 31 dicembre, mostra grande comprensione per l'insoddisfazione del fratello, costretto a svolgere l'umile mestiere da scrivano a Markgröningen, e teme che Karl possa incontrare le stesse umiliazioni e difficoltà che hanno segnato la sua strada e il suo destino fino a quel momento. A parole di grande affetto nei suoi confronti segue un augurio per il nuovo anno, che va ben oltre la dimensione personale e privata. Hölderlin scrive: «Un anno felice per te, carissimo, e tutti i nostri cari. E poi un nuovo grande secolo di felicità per la Germania e il mondo».³⁷ Quest'augurio di felicità alla Germania e al mondo intero anticipa il cambiamento di registro della lettera del 1 gennaio: all'epistola affettuosa dell'ultimo giorno del 1798 segue un testo in cui Hölderlin si trasforma da consolatore a educatore nei confronti del fratello.

La riflessione prende spunto da un articolo dai toni satirici apparso il 19 dicembre nella «Allgemeine Zeitung», con il titolo *Teutsches Dichterkorps oder Chor*, in cui con ironia veniva sottolineato come in Germania la schiera dei poeti fosse ancora assai folta, nonostante il proliferare della filosofia critica e della politica nel paese:

Sebbene la speculazione trascendentale della filosofia, da un lato, e la [...] politica, dall'altro, siano tutt'altro che favorevoli ai cantori e ai poeti del nostro Parnaso tedesco [...] questa sacra schiera di figli delle

³⁶ Cfr. Nuccio Ordine: *L'utilità dell'inutile*. Manifesto. Milano 2013.

³⁷ Lettera al fratello Karl, Homburg, 31 dicembre 1798. *StA* VI: 302.

muse è, a suo modo, ancora forte, come quella di Tebe, e non meno numerosa.³⁸

Hölderlin riconosce invece l'influenza positiva che la filosofia e le letture politiche hanno esercitato sulla maturazione del popolo tedesco e sulla sua formazione e mette in luce lo stretto rapporto tra la poesia e la filosofia, polemizzando con l'idea centrale dell'articolo, che considerava speculazione filosofica e poetare attività opposte e inconciliabili; entrambe concorrono, secondo Hölderlin, alla maturazione di ciò che egli definisce il «carattere popolare tedesco». Nella lettera a Ebel del 10 gennaio 1797, prospettando una «futura rivoluzione delle opinioni e delle idee»,³⁹ aveva individuato proprio nella filosofia lo strumento che avrebbe permesso ai tedeschi di acquisire indipendenza e quella «virilità dello spirito» che, unitamente alla «fanciullezza del cuore», li avrebbe resi «un popolo modello»:

La Germania è quieta, modesta, si pensa, si lavora molto e grandi azioni sono nei cuori della giovinezza [...] La bontà d'animo e lo zelo, la fanciullezza del cuore e la virilità dello spirito sono gli elementi da cui si forma un popolo modello. Dove li si trova più che tra i tedeschi?⁴⁰

3.2 «Un provincialismo piuttosto ottuso»

Ma se nel 1797 aveva messo in luce soprattutto le qualità dei tedeschi, definendoli quieti e modesti e aveva affermato che sul suolo tedesco «si pensa, si lavora molto»,⁴¹ ora nella lettera al fratello descrive invece il carattere del suo popolo con toni che ricordano la *Scheltrede*: tratto essenziale è ora il provincialismo, che viene considerato responsabile della «mancanza di elasticità, di istinto, di uno sviluppo articolato delle forze»; il poeta definisce i tedeschi «*glebae addicti*», intendendo dire in realtà *glebae adscripti*, espressione del diritto tardo romano e medioevale, indicante la condizione dei coloni, uomini in teoria liberi, ma in pratica “legati alla terra”, che passavano cioè di proprietà con il fondo stesso da un latifondista all'altro; era peraltro questa una condizione simile a quella di molti contadini sul suolo tedesco, che vivevano ancora alle dipendenze dei grandi proprietari, in uno stato di semi-schiavitù. In questo modo Hölderlin sottolinea la limitatezza degli

³⁸ Teutsches Dichterkorps oder Chor. In: «Allgemeine Zeitung», 19.12.1798. Cit. in *SLA* VI: 911.

³⁹ Lettera a Ebel, Frankfurt, 10 dicembre 1797. *SLA* VI: 229.

⁴⁰ Ivi: 229s.

⁴¹ Ivi: 229.

orizzonti del suo popolo, incapace di varcare la soglia di casa, di uscire dalla sicurezza dei propri confini.

3.3 «Tutto quanto si trova al di fuori della loro sfera terribilmente angusta»

Per definire l'egoismo e la chiusura dei tedeschi l'autore ricorre all'immagine della sfera, di origine herderiana e rousseauiana, e presente peraltro, come si mostrerà di seguito, nel saggio *Sulla Religione*; egli afferma che i tedeschi, nel loro provincialismo ottuso, sono incapaci di varcare i confini della propria sfera e sono privi della sensibilità per «l'onore comune e la proprietà comune»; di fronte a ciò che travalica la propria sfera, vale a dire l'estraneo, reagiscono con timidezza o cieca devozione. Hölderlin riprende il concetto di sfera da Herder, Rousseau e Fichte. Nell'*Émile* la sfera consiste in una condizione di equilibrio di forze all'interno di un singolo individuo, nasce cioè nel momento in cui «l'équilibre du pouvoir et du désir se rencontre» e «la puissance et la volonté» sono «en égalité parfaite»;⁴² la vita in società comporta una reciproca limitazione delle sfere dei singoli.⁴³ Fichte utilizza l'immagine della sfera nei suoi *Fondamenti del diritto naturale* per definire i diritti e l'autocoscienza dell'io assoluto in rapporto agli altri uomini e al riconoscimento della libertà reciproca: ogni individuo sceglie la propria sfera ma deve riconoscere al contempo le sfere degli altri in quanto è libero solo nel momento in cui la propria sfera non viene limitata dalle sfere altrui; solo il riconoscimento del prossimo permette quindi al singolo di preservare la libertà; per Fichte le sfere nascono da una limitazione reciproca e ciascuno è libero solo entro la propria. Herder distingue nel saggio *Sull'origine del linguaggio* la sfera limitata e uniforme degli animali, dotati unicamente

⁴² Jean-Jacques Rousseau: *Émile ou de l'éducation*. Paris 1964: 63.

⁴³ Sul concetto di sfera in Rousseau, Herder, Fichte e il rapporto con Hölderlin cfr. Polledri: «... immer bestehet ein Maas» (cit. nota 34): 163-165. – Ulrich Gaier: *Sphäre, Mythos und poetische Gattung*. In: *La parola, il mito, la metafora*. A c. di Luciano Zagari. Pisa 2008: 77-100. Sull'idea in Rousseau e il rapporto con Hölderlin: Ulrich Gaier: *Der gesetzliche Kalkül. Hölderlins Dichtungslehre*. Tübingen 1962: 30-34. – Helmut Bachmaier: *Der Mythos als Gesellschaftsvertrag. Zur Semantik von Erinnerung, Sphäre und Mythos in Hölderlins Religions-Fragment*. In: *Poetische Autonomie? Zur Wechselwirkung von Dichtung und Philosophie in der Epoche Goethes und Hölderlins*. Hrsg. v. Helmut Bachmaier und Thomas Rentsch. Stuttgart 1987: 135-161. Sul concetto in Fichte e sul rapporto con Hölderlin: Paul Bockmann: *Hölderlins mythische Welt*. In: *id.*: *Formensprache. Studien zur Literaturästhetik und Dichtungsinterpretation*. Hamburg 1966: 283-31. Sul significato di sfera per Hölderlin: Ulrich Gaier: *Hölderlin. Eine Einführung*. Tübingen, Basel: Francke 1993: 179-181. – *Id.*: *Hölderlins vaterländische Sangart*. In: «Hölderlin-Jahrbuch» 25.1986-87: 12-59.

dell'istinto, dalla sfera umana, aperta, infinita e assai più varia rispetto a quella degli altri esseri viventi; l'uomo riflette in essa le proprie facoltà cognitive e il proprio linguaggio articolato e complesso: «Dal momento che in nessun punto cade alla cieca e non resta mai fermo ciecamente, egli è un essere libero, può cercarsi una sfera in grado di riflettere e riflettersi in essa». ⁴⁴ L'essere umano è inoltre, secondo Herder, l'unico in condizione di scegliere la sfera in cui vivere e di assegnare ad essa un senso e determinate funzioni. La sfera che i tedeschi hanno scelto per vivere, secondo Hölderlin, è angusta, una monade priva di rapporti con l'esterno; essa è ben lontana dalla complessità che Herder prospetta per l'ambito di vita dell'uomo; i tedeschi riflettono nello spazio che si sono scelti la mancanza di elasticità, il mancato sviluppo delle forze, il profondo egoismo, che caratterizza il loro essere e li rende privi di sensibilità nei confronti di un «onore comune» e di un «patrimonio comune».

3.4 «L'onore comune e la proprietà comune»: «una sfera comune»

Nel saggio *Sulla religione* Hölderlin parla di una «sfera comune», ⁴⁵ che eleva l'uomo al di sopra della necessità:

E ciascuno avrebbe allora il proprio Dio, così come ciascuno ha la propria sfera, in cui agisce e che conosce, e solo se più uomini hanno una sfera comune, in cui agiscono e soffrono umanamente, cioè elevandosi al di sopra della necessità, solo allora costoro hanno una divinità comune; e se vi sarà una sfera, in cui tutti vivranno simultaneamente e con la quale si sentiranno in una relazione superiore alla necessità, allora, ma solo allora, costoro avranno una divinità comune. Non si deve dimenticare che un uomo si può mettere al posto dell'altro e fare propria la sfera altrui. ⁴⁶

La sfera non consiste più, come per Rousseau e per il giovane Hölderlin del *Frammento* del romanzo *Hyperion*, ⁴⁷ in un equilibrio di forze nell'interiorità di un singolo uomo, ma in un'armonia, in un «nesso superiore» ⁴⁸ tra l'uomo e il mondo in cui costui agisce e si relaziona agli altri uomini. Diversamente da Fichte e Rousseau le sfere dei singoli non si definiscono più per

⁴⁴ Johann Gottfried Herder: *Frühe Schriften 1764-1772*. Hrsg. v. Ulrich Gaier. Frankfurt 1985: 717.

⁴⁵ *Sulla religione*. *StA* IV: 277.

⁴⁶ *Ibidem*.

⁴⁷ Cfr. la premessa del *Frammento* e su questo tema: Polledri: «immer bestehet ein Maas...» (cit. nota 34): 81-90; Gaier: Hölderlin (cit. nota 43): 81-108.

⁴⁸ *Sulla religione*. *StA* IV: 275.

reciproca limitazione: l'uomo si eleva al di sopra della necessità, si mette al posto dell'altro e fa propria la sfera estranea. Sulla scia dell'entusiasmo democratico respirato a Rastatt Hölderlin pone l'accento sull'aspetto sociale di questa idea e nonostante la delusione per la svolta sanguinosa della rivoluzione non rinuncia agli ideali rivoluzionari, *liberté, égalité* e soprattutto *fraternité*. Anche nella lettera la sfera comune definita nel frammento *Sulla Religione* pare essere l'obiettivo ultimo dei tedeschi, che ancora vivono nella propria sfera angusta. Hölderlin sottolinea la necessità che il popolo sviluppi una sensibilità per l'«onore comune» e la «proprietà comune», che esca dal proprio egoismo; la tesi ricorda la concezione herderiana, secondo cui le sfere non sono più monadi, ma si influenzano reciprocamente e tendono al progresso dell'umanità.⁴⁹ Come nel frammento anche nella lettera il poeta è interessato alla nascita di una società armoniosa in cui sfere diverse si tendono la mano;⁵⁰ la sfera comune è il sogno di una democrazia non ancora realizzata e storicamente, Hölderlin lo capirà presto, non realizzabile.

3.5 «Così la vita individuale, propria di ciascuno, non può sussistere senza un senso per la comunità e uno sguardo aperto al mondo»

L'ideale che viene posto come meta ai tedeschi consiste in un equilibrio tra l'individuo e la società, tra la cura del sé e l'apertura al mondo, la soggettività e il senso comune. Hölderlin ricorre a espressioni ossimoriche («proprietà comune») per sottolineare come le due dimensioni debbano convivere e alternarsi; chi perde il senso per il bene comune perde contemporaneamente anche la propria individualità. In *Giudizio e Essere*, ai tempi del confronto con Fichte, su un piano squisitamente filosofico, aveva chiarito l'interdipendenza del soggetto dall'oggetto, ora, passando a una dimensione antropologica e pedagogica, ricorda al fratello che non vi è io senza mondo e che non vi è mondo senza individualità; espone così la sua idea di democrazia, in sintonia con quanto, ancora a Francoforte, aveva affermato nel *Più antico programma sistematico dell'idealismo tedesco*:

Allora illuminati e non illuminati dovranno finalmente tendersi la mano [...] Solo allora ci attende una formazione omogenea di tutte le forze, del singolo come di tutti gli individui. Nessuna forza verrà più repressa, vigeranno la libertà e uguaglianza degli spiriti!⁵¹

⁴⁹ Sul concetto di sfera in Herder: Ulrich Gaier: *Herders Sprachphilosophie und Erkenntniskritik*. Stuttgart-Bad Cannstatt 1988: 97-103. – Herder: *Frühe Schriften* (cit. nota 44): 711-723. – Gaier: Hölderlin (cit. nota 43): 180.

⁵⁰ Cfr. *Il più antico programma sistematico dell'idealismo tedesco*. *StA* IV: 299.

⁵¹ *Ibidem*.

Questa idea di sfera comune, in cui ciascuno conserva la propria individualità senza assolutizzarla ma anche senza perderla trova un'ulteriore corrispondenza nella lettera al democratico Sinclair, scritta qualche giorno prima, il 24 dicembre del 1798: «È un bene, anzi la prima condizione di ogni vita e organizzazione, che nessuna forza sia monarchica, né in cielo e neppure in terra».⁵²

3.6 Talete e Solone

Hölderlin individua nell'antichità greca i modelli che i tedeschi dovrebbero seguire per contrastare gli «apostoli della limitatezza», nella lettera a Sinclair aveva parlato di «apostoli della necessità»,⁵³ e per raggiungere l'equilibrio tra il proprio e l'estraneo, l'individualità e l'apertura al mondo. Il termine *Innigkeit*, qui tradotto con «intimità», ricorre di frequente nel *Fondamento dell'Empedocle* e negli scritti poetologici di Homburg; esso rimanda alla dimensione interiore, individuale, soggettiva dell'essere umano, a quel lato intimo presente nel profondo di ciascuno; nel definire il carattere dell'ode tragica Hölderlin afferma che il poeta che voglia rappresentare l'«intimità più profonda» («die tiefste Innigkeit») deve rinnegare la persona e la soggettività che in essa si condensano e trasporle in una personalità ed oggettività estranee.⁵⁴ Seppur nella lettera in questione non venga ancora rappresentato il movimento che portò i greci dal proprio verso l'estraneo, viene comunque anticipato il concetto chiave della più nota lettera holderliniana (a Böhlendorff, 4 dicembre 1801): i caratteri greci che uscirono da sé e conobbero il mondo, aprendosi all'esterno, portarono contemporaneamente a maturazione la loro interiorità e definirono la loro identità proprio nel confronto con il diverso. L'apertura al mondo non ha comportato una perdita dell'individualità, anzi ha permesso ai greci di alimentarla e fortificarla; i tedeschi invece, che sono rimasti dentro alla loro sfera angusta, secondo Hölderlin, hanno perso il carattere, l'identità.

Il poeta si rifà a un episodio contenuto nelle *Vite* di Diogene Laerzio, in cui viene citata una lettera di Talete ripresa da un romanzo epistolare di età ellenistica;⁵⁵ in essa il filosofo riferisce di un lungo viaggio insieme a Solone, che in realtà non ebbe mai luogo. Il primo filosofo dell'antichità e il legislatore ateniese incarnano due poli opposti ma, secondo il poeta, complemen-

⁵² Lettera a Sinclair, 24 dicembre 1798. *StA* VI: 300s.

⁵³ Ivi: 300.

⁵⁴ Cfr. Hölderlin: La morte di Empedocle (cit. nota 17): 211.

⁵⁵ Per queste informazioni cfr. *StA* VI: 912s.

tari; nel loro peregrinare comune rappresentano il connubio tra la dimensione politica, il cui sguardo si apre al mondo ed è desideroso di cambiarlo, e quella filosofica, interessata alla pura speculazione; il loro viaggio insieme esprime la possibilità di un'armonizzazione tra il pensiero incentrato sull'io e l'azione in nome di una collettività. Il passo rivela probabilmente l'idea originaria dei progettati saggi «sulla vita e il carattere di Talete, Solone e Platone»⁵⁶ di cui il poeta riferisce nella lettera a Neuffer del giugno 1799. Si tratta in realtà di un problema su cui Hölderlin rifletteva da lungo tempo: già in una lettera al fratello, scritta molti anni prima, presagiva con grande sofferenza la contraddizione tra io e mondo, elemento individuale e generale, bene del singolo e bene comune, che avrebbe caratterizzato la sua esistenza:

Non sono più così animatamente legato a singoli uomini. Il mio amore è l'umanità intera [...]. Desidero agire nel generale, il generale non ci fa trascurare il particolare, eppure noi non viviamo più con tutta l'anima per il particolare, se il generale è divenuto oggetto dei nostri desideri e delle nostre aspirazioni.⁵⁷

Attraverso le espressioni «cosmopolitismo senza cuore» e «metafisica esaltata» il poeta intende individuare due atteggiamenti unilaterali ed esclusivi, confutati poi dall'esempio di Talete e Solone. L'affermarsi di idee cosmopolite andò di pari passo con l'intensificarsi, soprattutto a fine secolo, di sentimenti patriottici;⁵⁸ accanto all'esaltazione dell'universalismo cosmopolita si affermarono tendenze critiche nei confronti di questa apertura alla diversità, che rischiava di minacciare il definirsi dell'identità nazionale; Schubarth nel 1775, nella sua *Deutsche Chronik*, probabilmente in riferimento al cosmopolitismo di Wieland, affermò: «poiché chi non ama la sua patria, è di solito un codardo»;⁵⁹ sulla stessa linea era Schlosser nei suoi *Frammenti politici* del 1777: «chi non ha più una patria, diventerà cosmopolita»;⁶⁰ il linguista Campe sosteneva: «Il cosmopolitismo senza amore per la patria è uguale all'amore per l'uomo privo di amore per la famiglia».⁶¹ Il cosmopoli-

⁵⁶ Lettera a Neuffer, 4 giugno 1799. *StA* VI: 325.

⁵⁷ Lettera al fratello, settembre 1793. *StA* VI: 92s.

⁵⁸ Sul cosmopolitismo a fine Settecento cfr. Wilhelm Feldmann: Modewörter des 18. Jahrhunderts II. In: «Zeitschrift für Deutsche Wortforschung» 6.1904-05: 299-353; sul termine *Weltbürger* ivi: 345-350.

⁵⁹ *Deutsche Chronik* 1775: 762. Cit. ivi: 348.

⁶⁰ Johann Georg Schlosser: Politische Fragmente. In: «Deutsches Museum» 2.1777 (febbraio): 97-10, qui 106.

⁶¹ Cit. da Feldmann: Modewörter (cit. nota 58): 348.

tismo veniva perciò considerato pericoloso in quanto rischiava di cancellare l'identità del popolo tedesco. All'estremo opposto vi erano coloro che criticavano invece l'isolamento dal mondo dei filosofi, impegnati nella speculazione e ignari dei cambiamenti epocali in atto e dei rivolgimenti politici che stavano cambiando il volto dei territori tedeschi; si tratta di una critica particolarmente diffusa tra gli ex "uomini liberi", che, dai tempi delle lezioni di Fichte a Jena, avevano tentato di coniugare riflessione filosofica e attività politica. Di seguito viene indicata al fratello la strada che i tedeschi devono percorrere per uscire da questo stato di «ottusità timorosa», per conciliare pensiero e azione, io e mondo e raggiungere l'equilibrio incarnato in Grecia dalla copia di Solone e Talete.

3.7 «Kant è il Mosè della nostra nazione»: la filosofia

La prima tappa sul cammino che ha condotto i tedeschi al di fuori della propria sfera angusta è rappresentata dalla filosofia kantiana: essa ha contribuito alla scoperta della «tensione infinita» nell'interiorità degli uomini, li ha condotti «verso il deserto libero e solitario» della speculazione. Kant rappresenta nella lettera una tappa fondamentale nel percorso del popolo tedesco dalla limitatezza e ottusità verso la maturità spirituale; è infatti descritto come colui che ha liberato i tedeschi dal predominio dei sensi («bisogni dello stomaco») e delle superstizioni e li ha portati a scoprire il *sapere aude*, la libertà dell'intelletto. L'appellativo «Mosè della nostra nazione» ricorda la definizione di Schiller, che lo aveva chiamato «il Dracone della sua epoca» e aveva aggiunto: «Dal sacrario della ragion pura estrasse la legge morale, estranea eppure di nuovo così nota, la mise in mostra in tutta la sua sacralità di fronte al secolo avvilito». ⁶² Kant era presenza costante già nelle discussioni dei giovani allievi dello *Stift* e sebbene nel lascito hölderliniano siano presenti solo *La critica della ragion pura* e *La Critica del giudizio*, l'opera del poeta testimonia una lettura intensa di Kant che va ben oltre queste due opere. Già a Tubinga il giovane studente di teologia aveva confessato al fratello: «e così rimango per lo più fino a sera nella mia cameretta, spesso in compagnia della sacra musa, spesso accanto ai miei greci, in questo momento di nuovo nella scuola di Kant». ⁶³ Attraverso Friedrich Flatt, professore di filosofia a Tübingen, il *Repetent* del seminario Immanuel Carl Diez nonché l'amico Friedrich Immanuel Niethammer, Hölderlin aveva conosciuto il pensiero

⁶² Friedrich Schiller: Über Anmut und Würde. In: *id.*: Werke und Briefe in 12 Bänden. Bd. 8: Theoretische Schriften. Hrsg. v. Rolf-Peter Janz *et al.* Frankfurt a.M. 1992: 368.

⁶³ Lettera a Neuffer, Tübingen, maggio 1793. *StA* VI: 84.

teoretico, l'etica e l'estetica di Kant.⁶⁴ Il poeta riconosce il ruolo fondamentale del filosofo sia in ambito teoretico che pratico; distanti rimangono invece le sue posizioni per quanto riguarda l'estetica, fin dai tempi di Waltershausen, in cui nella nota lettera a Neuffer⁶⁵ aveva espresso il desiderio di spingersi in modo radicale «oltre la linea di confine kantiana»,⁶⁶ che rinnegava l'oggettività del bello.⁶⁷ Senza soffermarsi sul complesso rapporto con la filosofia kantiana, basti qui sottolineare che nella lettera il pensatore ha rappresentato per il popolo tedesco, secondo Hölderlin, la possibilità di elevarsi al di sopra dei sensi e delle superstizioni dell'epoca e di affermare la libertà e superiorità dell'intelletto. Il poeta mette in guardia da tale fiducia cieca nell'intelletto umano nel momento in cui dichiara che la nuova filosofia insiste in modo unilaterale sulla grande autonomia della natura umana («sebbene si poggia in modo troppo unilaterale sulla grande indipendenza della natura umana»), ma considera comunque questo un passaggio inevitabile per la maturazione e la crescita del popolo tedesco e l'uscita dal suo ottuso provincialismo.

3.8 «Le letture politiche»

Se la filosofia kantiana ha portato l'uomo alla scoperta di sé e della propria libertà, le letture politiche gli hanno invece fatto scoprire il mondo, ampliando i suoi orizzonti e proiettandolo «al di sopra del proprio ambito di vita». Hölderlin ribadisce l'idea già affermata all'inizio della lettera, in cui aveva sottolineato l'influenza benefica delle letture filosofiche e politiche sulla formazione del popolo tedesco; tuttavia né la filosofia, che pure ha permesso ai tedeschi di scoprire le proprie potenzialità sul piano intellettuale e la propria indipendenza, né la politica, che ha fatto loro conoscere il mondo e sviluppato un senso per la comunità, ampliando gli orizzonti, sembrano bastare; la formazione potrà dirsi compiuta solo se passerà attraverso la poesia.

3.9 La poesia: «da si prendeva per un gioco»

Nel definire la poesia Hölderlin si oppone all'idea secondo cui essa sia

⁶⁴ Cfr. Violetta Waibel: Kant. In: Hölderlin-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Hrsg. v. Johann Kreuzer. Stuttgart; Weimar 2002: 90-94.

⁶⁵ Lettera a Neuffer, Waltershausen, 25 agosto 1794. *SzA* VI: 137.

⁶⁶ *Ibidem*.

⁶⁷ Su questo tema e sul rapporto di Hölderlin con Kant cfr. Elena Polledri, «Oltre la linea di confine kantiana», con Schiller e Hölderlin: il bello ontologico della poesia. In: *La filosofia tedesca dell'Ottocento. Aspetti fondamentali, percorsi di ricerca, prospettive a confronto*. A c. di Alessandro Medri. Milano 2012: 133-160.

da intendersi come un gioco e una distrazione. Il poeta fa riferimento a Klopstock, citato nella lettera al fratello del 2 novembre del 1797:

Penso come Klopstock:
I poeti, che giocano soltanto
Non sanno cosa sono e cosa siano i lettori
Il vero lettore non è un bambino,
Preferisce sentire il suo cuore virile al gioco.⁶⁸

Ma il richiamo è anche all'idea schilleriana, così come espressa nelle *Lettere sull'educazione estetica dell'uomo*; il venerato maestro Schiller era giunto a formulare l'idea di una bellezza oggettiva come riunificazione dei due principi opposti presenti nell'animo umano: «Dalla reciproca interazione dei due istinti opposti abbiamo visto nascere il bello, il cui ideale supremo sarà da cercare nel legame ed equilibrio più compiuto possibile tra la realtà e la forma».⁶⁹ Tuttavia l'«istinto del gioco»,⁷⁰ nato dalla conciliazione tra l'istinto sensibile e l'istinto formale, non soddisfa Hölderlin in quanto, a suo parere, la bellezza non nasce da un equilibrio di forze opposte, ma è in primo luogo apparizione sulla terra dell'essere, del divino.⁷¹ La poesia non è né semplice distrazione, come espresso nella poesia di Klopstock, né equilibrio di forze contrapposte, di sensi e intelletto, come si legge nelle *Lettere* di Schiller.

3.10 «Poiché l'uomo in essa si raccoglie»

La poesia viene definita in primo luogo una condizione di raccoglimento interiore in grado di donare all'uomo una quiete viva. Il verbo *sich sammeln* («raccogliersi») ricorre di frequente nell'epistolario⁷² e ritorna di nuovo in un passo seguente della lettera;⁷³ il termine *Sammlung* proviene dal vocabolario pietista⁷⁴ e indica uno stato di concentrazione interiore ma, secondo Beißner, in questo passo la fonte potrebbe essere anche Goethe; nei *Propyläen*, usciti nell'ottobre del 1798, nel dialogo *Sulla verità e la verosimiglianza delle opere d'arte*

⁶⁸ Lettera al fratello, 2 novembre 1797. *SLA* VI: 255.

⁶⁹ Friedrich Schiller: *Über die ästhetische Erziehung des Menschen*. Stuttgart 1965: 65.

⁷⁰ Ivi: 58.

⁷¹ Cfr. Polledri, «Oltre la linea di confine kantiana» (cit. nota 67).

⁷² Lettera a Neuffer, Jena, 8 maggio 1795. *SLA* VI: 170. – Lettera a Niethammer, 24 febbraio 1796. *SLA* VI: 202. – Lettera alla sorella, aprile 1798. *SLA* VI: 270. – Lettera al fratello, 12 febbraio 1798. *SLA* VI: 263.

⁷³ Lettera al fratello, 1 gennaio 1799. *SLA* VI: 306.

⁷⁴ Cfr. August Langen: *Der Wortschatz des deutschen Pietismus*. Tübingen 1954. Cit. da *SLA* VI: 914.

si legge infatti: «ma il vero appassionato [...] sente che deve farsi egli stesso artista per apprezzare l'opera d'arte, sente che deve concentrarsi abbandonando la sua vita distratta, deve abitare con l'opera d'arte, guardarla ripetutamente e donare a se stesso un'esistenza superiore».⁷⁵ Per comprendere meglio questo stato d'animo, essenziale per la nascita della poesia, si devono leggere però soprattutto alcuni versi del canto notturno *Timidezza*, in cui gli uomini sono descritti come fanciulli dormienti che un Dio Padre sorregge benevolo con dande dorate: il canto, che interviene in loro soccorso, conduce questi uomini soli («una fiera romita»⁷⁶) e gli stessi celesti «zu der Einkehr» («alla sosta»⁷⁷); con questa parola Hölderlin riassume la funzione straordinaria della poesia che si configura come momento di riposo e di ristoro dopo un lungo cammino, ma anche come il punto di «svolta» (*Kehre*) nonché di raccoglimento e concentrazione interiore (*innere Sammlung*) e di chiamata a raccolta (*Sammlung*) di quanti erano prima separati e lontani.⁷⁸ La *Einkehr* di *Timidezza* sembra corrispondere allo stato d'animo che nella lettera viene definito ricorrendo al verbo *sich sammeln*, vale a dire uno stato di raccoglimento interiore, di isolamento dalle distrazioni del mondo, che solo la poesia riesce a produrre:

Da quando, simili ai Celesti, gli uomini, una fiera romita,
E gli stessi Celesti conduce alla sosta
Il canto e il coro
Dei principi, ciascuno a suo modo, anche noi

Lingue del popolo, volentieri siamo tra i viventi,
In molta compagnia, lieti e a ognuno eguali,
A ognuno aperti [...].⁷⁹

3.11 «Dal ragionamento alla poesia e viceversa»

Il discorso sulla poesia improvvisamente si interrompe. Hölderlin si giustifica con il fratello affermando che gli riesce difficile passare da uno stato

⁷⁵ Goethes Werke. Herausgegeben im Auftrage der Großherzogin Sophie von Sachsen. («Weimarer Ausgabe»). Abt. I, Bd. 47: Schriften zur Kunst 1788-1800. Weimar 1896: 265.

⁷⁶ *Timidezza*, tr. Reitani: 295.

⁷⁷ *Ibidem*.

⁷⁸ Sul significato di *Einkehr* cfr. Elena Polledri: «Spesso il canto ho cercato». Hölderlin e il canto della poesia. In: Friedrich Hölderlin. Pensiero e poesia. A c. di E. P. (= Humanitas. Rivista bimestrale di cultura. 67.2012/1): 24-37, qui 26. – Gaier: Hölderlin (cit. nota 43): 367s. – Reitani: Commento. In: Hölderlin: Tutte le liriche (cit. nota 20): 1482, nota 10.

⁷⁹ *Timidezza*, tr. Reitani: 295.

d'animo all'altro, e in particolare dal ragionamento alla poesia, e viceversa. Il poeta informa quindi Karl di avere scritto nei giorni precedenti, il 30 dicembre, una poesia dedicata alla nonna, in occasione del suo settantaduesimo compleanno;⁸⁰ la lirica è intrisa della religiosità pietista, in particolare nei versi centrali, dedicati al sacrificio di Cristo per l'umanità; nella parte finale il poeta evoca però anche la propria infanzia e la sua cara *Heimat* e conclude con un'esortazione alla nonna e una richiesta di benedizione, che lascia trapelare la preoccupazione per il giudizio della famiglia nei confronti di scelte di vita non condivise, in primo luogo, com'è noto, la rinuncia a un'occupazione borghese: «Da te voglio venire; benedici ancora una volta il nipote, /Che l'uomo mantenga ciò che il fanciullo promise».⁸¹ Il ricordo degli affetti e le preoccupazioni, suscitate dalla composizione della lirica, distruggono Hölderlin e lo privano del raccoglimento necessario per portare avanti la sua riflessione sul significato della poesia.

3.12 *La poesia unisce gli uomini «in un'intima totalità viva e mille volte articolata»*

Dopo che per un attimo l'io ha preso il sopravvento, privando il poeta della *Sammlung*, ora Hölderlin prosegue il suo ragionamento e chiarisce al fratello in che misura la poesia si distingue dal gioco, che unisce gli uomini ma distraendoli, facendo cioè dimenticare a ciascuno la propria individualità e annullando le differenze. La poesia unisce invece gli uomini «in un'intima totalità viva e mille volte articolata»: essa non è indifferenziata e uniforme come quelle prodotta dal gioco, ma articolata, in quanto in essa si distinguono le singole identità; l'armonia creata dalla poesia non annulla i sentimenti, le idee e le virtù dei singoli uomini ma le rispetta, unendole in un tutto distinto nelle sue parti. Questa totalità ricorda l'idea di poesia che proprio a Homburg Hölderlin espone negli scritti teorici, in particolare la poetica dell'alternanza dei toni, in cui la poesia verrà descritta come un'unità che alterna al suo interno toni differenti (ingenuo, eroico, ideale). Ma per la comprensione di questa idea sono fondamentali altre due opere: il già citato saggio *Sulla religione*, la cui datazione non è certa ma che, anche alla luce delle corrispondenze con le idee espresse in questa lettera, potrebbe essere stato composto a Homburg, e il progetto dell'*Empedocle*, a cui Hölderlin stava lavorando proprio in quel periodo. La totalità differenziata generata dalla poesia ricorda l'idea, esposta sopra, di una sfera comune, in cui ciascuno con-

⁸⁰ Si tratta della lirica *Alla mia venerabile nonna per il suo settantaduesimo compleanno*, tr. Reitani: 821s.

⁸¹ Ivi: 823.

serva la propria individualità senza assolutizzarla ma anche senza perderla; nel frammento si legge inoltre il seguente passo:

Allora ogni religione sarebbe nella sua essenza poetica. Qui si può ora parlare dell'unificazione di più religioni in un'unica, in cui ciascuno ha il proprio Dio ma tutti onorano un dio comune nelle idee poetiche, in cui ciascuno celebra mitologicamente la propria vita superiore e tutti una vita superiore comune, la celebrazione della vita.⁸²

La religione poetica sembra corrispondere alla concezione di poesia della lettera: essa è in grado di fondare una religione comune, in cui tuttavia il dio originario di ciascuno continua a essere riconosciuto e celebrato; essa è capace di alimentare la tolleranza e la democrazia, di educare gli uomini a una convivenza civile, in cui ciascuno riconosce la vita degli altri e si sente unito a loro in una vita superiore comune; la religione poetica unisce gli dei di ciascuno in un Dio rispettoso delle differenze proprio come la poesia nella lettera unisce gli uomini in un tutto che mantiene le diversità dei singoli. Evidente è inoltre l'eco dell'*Empedocle*; senza ricordare le sostanziali differenze tra le diverse stesure,⁸³ basti in questa sede sottolineare come nella tragedia Hölderlin esprime grande fiducia nel potere della parola poetica, che sembra capace di trasformare il mondo e guidare il popolo verso la democrazia; Empedocle è colui che, dopo avere rubato il fuoco celeste, fa risuonare dall'Olimpo la sua parola: «La sua parola risuona per il popolo / come se venisse dall'Olimpo».⁸⁴ L'eroe sostituisce alla forza dell'azione quella della poesia; nel *Fondamento dell'Empedocle* si legge: «Tutto denota in lui il poeta nato».⁸⁵ Peraltro la riflessione sul valore della poesia è frequente nelle liriche di questo periodo: in *Come nel giorno di festa...*, scritta probabilmente proprio verso la fine del 1799, il poeta è chiamato a «restare a capo scoperto» «sotto le folgori del Dio» e ad afferrare «il fulmine del padre» per porgerlo al popolo «avvolto / Nel canto»;⁸⁶ di riflessioni sul compito del poeta sono intrise le già citate odi *Vocazione del poeta* e *Coraggio del poeta*. La poesia, maestra dell'umanità, sembra in grado di fondare una società armoniosa in cui sfere diverse si tendono la mano per formarne una comune.

⁸² *Sulla religione*. *StA* IV: 281.

⁸³ Per questo tema si rimanda a Elena Polledri: Friedrich Hölderlin: i classici, la tragedia della storia e il superamento del tragico. In: Hölderlin: La morte di Empedocle (cit. nota 17): V-XLII.

⁸⁴ *Ivi*: 163.

⁸⁵ *Ivi*: 219.

⁸⁶ *Come nel giorno di festa*, tr. Reitani: 753.

3.13 «*La formazione filosofico-politica [...] lega tra loro gli uomini, ma in rapporti inevitabilmente necessari, nel dovere e nel diritto*»

A questo punto Hölderlin sottolinea come la filosofia e la politica, pur essendo utili, non bastino ai tedeschi per giungere all'armonia e chiarisce al fratello la differenza delle relazioni instaurate dalla formazione filosofico-politica rispetto a quelle intessute dalla poesia. Il difetto della filosofia consiste nel fatto che essa instaura «rapporti inevitabilmente necessari», fondati cioè sul dovere e sul diritto, ma privi di vera armonia. Il passo rimanda alla distinzione, presente sempre nel saggio *Sulla religione*, tra i rapporti fisico-meccanici, quelli intellettuali morali e quelli religiosi, altrimenti detti anche mitici, nonché poetici. I rapporti filosofico-politici della lettera corrispondono ai rapporti intellettuali del frammento, che altrove sono chiamati appunto, proprio come nella lettera, giuridici:

Differenza tra i rapporti religiosi e quelli intellettuali morali giuridici, da un lato, e quelli fisici, meccanici, storici dall'altro, così che i rapporti religiosi hanno da un lato la personalità, l'indipendenza, la limitazione reciproca, la stessa reciproca vicinanza negativa dei rapporti intellettuali, dall'altro l'intimo nesso, il donarsi di uno all'altro, l'inseparabilità tra le parti, che caratterizza le parti di un rapporto fisico, così che i rapporti religiosi nella loro rappresentazione non sono né intellettuali, né storici, ma storico-intellettuali, vale a dire mitici.⁸⁷

La filosofia mette in relazione gli uomini sulla base dei diritti e dei doveri, distingue le personalità di ciascuno; le relazioni intellettuali consistono in una reciproca limitazione dei ruoli e delle funzioni di ogni individuo; nei rapporti fisico-meccanici invece, che avvengono sulla base dei sensi, gli uomini giungono a instaurare una relazione stretta, che rischia tuttavia di annullare le diversità. In soccorso giungono allora i rapporti fondati dalla poesia, in cui si uniscono le caratteristiche dei rapporti fisici e di quelli intellettuali e si giunge a un'unità armonica tra le parti, all'«uno in se stesso diviso».⁸⁸

3.14 «*Oh Grecia, con la tua genialità e la tua devozione, dove sei?*»

Alla fine della lettera il pensiero va alla Grecia, che appare però ormai un ideale inimitabile e irraggiungibile; Hölderlin afferma di guardare al cielo greco come un'oca che sbatte le ali mentre le zampe restano immerse nelle acque della modernità. L'immagine riprende un'idea chiave della seconda metà del Settecento, che negli *Dei della Grecia* di Schiller aveva avuto la sua

⁸⁷ *Sulla religione*. *StA* IV: 280.

⁸⁸ *Hyperion*. *StA* III: 81.

sintesi più illustre. Al passato glorioso della Grecia sarà dedicato *L'arcipelago*, poesia in cui verrà rievocato il passato di pace, democrazia e armonia dell'antichità classica. Nonostante la nostalgia e l'ammirazione per quel mondo, nella lettera il poeta non può fare a meno di sottolineare che ogni tentativo di imitazione sia destinato a fallire miseramente; gli uomini moderni, come gli aveva insegnato Herder nel saggio *Sul nuovo uso della mitologia*, sono immersi nella loro sfera e non possono più attingere ai miti greci, diverse sono le loro idee, diversi dovranno essere i loro miti; dai greci potranno solo imparare il metodo per diventare inventori di nuovi miti nella modernità.⁸⁹ L'idea di una poesia come religione poetica e nuova mitologia, espressa nel saggio *Sulla religione*, così come il futuro progetto dei canti patriottici trova il proprio fondamento nell'idea espressa con lucidità e rassegnazione anche in questa lettera, in cui si constata la fine della grecità e l'impossibilità di un suo ritorno. Anche in questo punto questa riflessione sul valore della poesia sembra rappresentare lo stadio preliminare della ben più nota lettera a Böhlendorff, in cui Hölderlin chiarirà compiutamente le differenze tra Grecia ed Esperia, tra il proprio e l'estraneo.

3.15 «Allora getteremo la penna sotto il tavolo»

Le ultime parole della lettera sembrano riflettere proprio l'oscillazione tra poesia e azione, scrittura e attivismo politico che Hölderlin vive nei primi mesi del suo soggiorno a Homburg, segnato, come chiarito, dall'intensa frequentazione di Sinclair e degli "uomini liberi". Dopo avere definito la poesia come lo strumento che permette di instaurare un dialogo armonioso tra io e mondo, individuo e società, bene del singolo e bene comune, dopo avere affermato che proprio essa educherà i tedeschi a fondare una sfera comune, rispettosa delle diverse identità, ora, alla fine, afferma che se le circostanze storiche lo renderanno indispensabile, i poeti getteranno le penne per andare «in nome di Dio» dove li chiamerà la necessità. L'obiettivo di Hölderlin resta lo stesso espresso nel corso della lettera: il suo desiderio è di vedere l'umanità unita «in un nesso sempre più libero e intimo», ma trapela in queste ultime parole il timore, emerso con tutta probabilità nella cerchia dei democratici di Homburg, che la poesia non basti a contrastare «il regno delle

⁸⁹ Herder: *Frühe Schriften* (cit. nota 44): 449s.. Si tratta di un tema assai dibattuto dalla critica hölderliniana. Cfr. per esempio: Manfred Frank: *Hölderlin über den Mythos*. In *«Hölderlin-Jahrbuch»* 27.1990-91: 1-31. – Polledri: «...immer bestehet ein Maas» (cit. nota 34): 167-172; sul rapporto tra nuova mitologia e religione poetica: Ulrich Gaier: *Hölderlins Ode über die Mythologie*. In: *Gedichte von Friedrich Hölderlin. Interpretationen*. Hrsg. v. Gerhard Kurz. Stuttgart 1996: 125-140.

tenebre», l'irrompere della violenza e dell'ingiustizia nella storia. Sono parole che presagiscono un futuro imminente: già il 16 marzo 1799 il generale delle truppe francesi Jourdan si pronuncerà contro le pretese rivoluzionarie dei repubblicani tedeschi; la politica antirivoluzionaria di Napoleone segnerà presto la crisi del movimento repubblicano nel Württemberg; quando il 9 novembre 1799 Napoleone, al ritorno dalla campagna d'Egitto, con un colpo di Stato farà crollare il Direttorio e si proclamerà Primo console, porrà fine a ogni autonomia locale. La «rivoluzione delle opinioni e delle idee»⁹⁰ che gli intellettuali democratici avevano promosso nel periodo del congresso di Rastatt e nei mesi successivi non produrrà alcun cambiamento politico; la poesia non sarà in grado di instaurare la democrazia e l'armonia tra gli uomini, non fonderà tra i tedeschi una sfera comune. Hölderlin se ne renderà conto molto presto, interromperà il progetto dell'*Empedocle*, ma non getterà la penna e mai rinuncerà alla poesia per l'azione. Questa ennesima delusione segnerà però profondamente la sua vita e lo allontanerà sempre più dal mondo, incrinando la sua fiducia nel potere della poesia nella storia.

⁹⁰ Lettera a Ebel, Frankfurt, 10 dicembre 1797. *StA* VI: 229.

Marco Castellari
(Milano)

*Cent'anni di consuetudine
Studi italiani su Hölderlin dal 1915 a oggi*

«La critica italiana non si è attenuta a ripetere i risultati della critica tedesca ed anzi ha portato elementi nuovi e profondamente originali». ¹ Con queste parole Alessandro Pellegrini condensava nel 1962 il suo giudizio sugli studi hölderliniani al di qua delle Alpi. Il germanista, nato a Cernobbio nel 1897 e scomparso nel 1985 a Milano, era a quella data professore ordinario di Lingua e letteratura tedesca a Pavia da tre anni e aveva di fronte un'altra decade di attività nell'ateneo lombardo, dove era giunto qualche anno prima dopo un periodo catanese. Il suo saggio *Hölderlin in Italia*, da cui è tratta la citazione, è a tutt'oggi, da vari punti di vista, il miglior punto di partenza per una riflessione sulla *italienische Hölderlin-Forschung*. Pellegrini, in primo luogo, era allora (non solo nel Bel paese) la voce più adatta a trarre un bilancio sul tema, in forza del corposo volume *Hölderlin. Storia della critica* che aveva mandato alle stampe nel 1956 e di cui sarebbe uscita, nel 1965, un'edizione tedesca ampliata: ² un vero e proprio *Standardwerk* a livello internazionale, a

¹ Alessandro Pellegrini: Hölderlin in Italia. In: «Il veltro» 4.1962/2: 203-212. Su Pellegrini cfr. Enrica Ivonne Dilk: Alessandro Pellegrini. In: *IGL = Internationales Germanistenlexikon 1800-1950*. 3 Bde. Hrsg. u. eingel. v. Christoph König. Berlin 2003: *ad vocem*.

² Alessandro Pellegrini: Hölderlin. Storia della critica. Firenze 1956. – *Id.*: Friedrich Hölderlin. Sein Bild in der Forschung. Übers. v. Christoph Gaßner. Berlin 1965. Già la monografia italiana dedica in apertura alcune brevi riflessioni allo Hölderlin versato e interpretato in Italia (pp. 2-4), che nell'edizione ampliata sono riportate e ulteriormente integrate, questa volta in chiusa di lavoro, con più distese osservazioni sugli studi e sulle traduzioni usciti nel frattempo (pp. 2-5; 530-543); anche qui sono sviluppate alcune idee centrali di Piero Bigongiari e di Giuseppe Bevilacqua (vedi nota seguente), si fa dettagliato riferimento alla monografia di Mario Pensa del 1954 (cfr. *infra*, nota 23) e ci si concentra infine ampiamente sul saggio che Giorgio Vigolo appose alla sua edizione einaudiana bilingue del 1958, inteso non solo come «gemeinsam mit Mittners Ausführungen [...] die wertvollste

lungo insuperato; uno strumento oggi certo per molti versi datato, se non obsoleto, ma utilissimo – oltre che per il vasto materiale lì raccolto – per calarsi nell’atmosfera con cui, al tempo, si guardava alla storia della ricezione (critica) del poeta svevo.

Il breve saggio del 1962, fotografia d’epoca che fissava il dettaglio italiano della monumentale ricostruzione storica in volume, coniugava in secondo luogo lo sguardo agli *studi* su Hölderlin con la discussione di alcune epocali *traduzioni* italiane della lirica di Hölderlin e della stagione per così dire hölderliniana della *poesia* italiana da Ungaretti in poi. In questo modo, dando consistenza a spunti di Bigongiari e Bevilacqua,³ Pellegrini coglieva brillantemente un aspetto costitutivo della ricezione complessiva di Hölderlin in Italia come fenomeno culturale composito e consegnava il testimone a studiosi successivi, che avrebbero approfondito ulteriormente l’intreccio fra sforzo traduttivo e agone interpretativo e ampliato lo sguardo alla ricezione produttiva di Hölderlin presso i poeti nostrani.

Un punto d’arrivo di tale filone di studi è certamente la monografia di Giovanna Cordibella, uscita nel 2009 con il titolo *Hölderlin in Italia. La ricezione letteraria* – a suo volta uno *Standardwerk* di splendida fattura che ha avuto, fra gli altri, i meriti di sistematizzare e completare contributi critici sparsi, di riaffermare con forza le origini ottocentesche (carducciane e non solo) della fortuna del poeta anche nel nostro paese (fiorita poi indubbiamente nel “secolo breve”, da Ungaretti e dal “decennio delle traduzioni” passando per Montale e Vigolo fino a Zanzotto) e di scandagliare con ela-

Hölderlin-Deutung der italienischen Schule» ma oltre i confini della critica quale «Verkündigung eines dichterischen Programmes [...], Manifest der neuen italienischen Dichtung» (534ff.). Di e su Vigolo si vedano in questo stesso volume il saggio inedito *Quali musiche suonò Hölderlin?* e le riflessioni di Giovanna Cordibella.

³ Cfr. Piero Bigongiari: Hölderlin e noi (1957). In: *id.*: La poesia italiana del Novecento. Firenze 1965: 273-282. «Il “luogo” della poesia hölderliniana in Italia è intorno al 1936», scriveva Bigongiari, «quando le prime versioni del poeta del Neckar, appunto di Leone Traverso, cominciarono a circolare dattiloscritte in quel gruppo di amici fiorentino che poi venne a trovarsi implicato, non sua sponte né per sua iniziativa, nella grande polemica dell’ermetismo [...]. Si lessero allora, su “L’orto” di Bologna e altrove, certe versioni di *Grecia*, di *Metà della vita* ecc. che indubbiamente facevano tutt’uno col midollo della nuova poesia della generazione intorno al ’14» (273). Discusse le versioni «secche» di Leone Traverso, il «pedale lieve» di Gianfranco Contini e la «compattezza un po’ lustra» di Giorgio Vigolo, Bigongiari ne legge poi il riflesso sulla scrittura lirica delle nuove generazioni d’allora, in cui «Hölderlin costituì un «punto di rottura» con la tradizione, facendo ampio esempio da Luzi e i suoi hölderliniani «inebriati e insieme fermi interrogativi» (207). Per la recensione di Bevilacqua vedi *infra*, nota 16.

stico rigore gli sconfinamenti e gli intrecci di ricezione propriamente produttiva, attività critico-saggistica e mediazione interculturale (non solo traduttiva).⁴ Il contributo di Cordibella in questo stesso volume sta a dimostrare (accanto a ulteriori sondaggi apparsi nel frattempo) come il terreno della ricezione letteraria italiana di Hölderlin, certo non più *terra incognita*, possa comunque riservare ulteriori scoperte e affascinanti vedute – oltre a essere, giova ricordarlo, in continua espansione per quello «strano risarcimento della memoria» (Mecacci) che fa tuttora dello svevo il “poeta dei poeti” per eccellenza della contemporaneità, anche presso la nuova lirica italiana.⁵

Simili considerazioni si possono fare per la lunga storia delle traduzioni italiane di testi hölderliniani, corsa in parallelo alla ricezione produttiva con numerosi casi di sovrapposizione.⁶ Iniziato esattamente centoquarant'anni fa nella fucina di Giosue Carducci, anche questo appassionante avvicinarsi di sforzi d'avvicinamento a Hölderlin, nella tensione continua fra “classicizzazione” e “sperimentazione” già notata da Pellegrini,⁷ prosegue nel tempo e costituisce un ambito d'indagine con amplissimi margini di approfondimento.⁸ D'altronde, anche oltre la dimensione letteraria e, più in generale,

⁴ Giovanna Cordibella: Hölderlin in Italia. La ricezione letteraria. Bologna 2009. Al volume rimando per una discussione della bibliografia precedente, fra cui alcuni singoli studi che tornerò a citare oltre. Si vedano inoltre, fra i contributi usciti in seguito: *ead.*: Hölderlin e le riviste letterarie italiane del Novecento. In: Friedrich Hölderlin. Pensiero e poesia. A c. di Elena Polledri (= Humanitas. Rivista bimestrale di cultura. 67.2012/1): 55-66. – Daria Biagi: Il poeta ingrato. D'Arrigo lettore di Hölderlin. In: Stefano D'Arrigo: un (anti)classico del Novecento?. A c. di Jean Nimis (= Collection de l'É.C.R.I.T 13.2013): 173-200.

⁵ Cfr. Andrea Mecacci: La mimesis del possibile. Approssimazioni a Hölderlin. Bologna 2006: 22.

⁶ Penso, naturalmente, alla folta schiera di poeti-traduttori e traduttori-poeti, da Carducci a Vigolo e oltre; ulteriori sovrapposizioni riguardano l'ambito dell'interpretazione, di per sé momento inerente alla traduzione e alla ricezione produttiva (già in Hölderlin nel suo rapporto coi greci) e in certi casi resa esplicita, da parte dei traduttori e dei poeti “hölderliniani” italiani, in testi di tenore saggistico.

⁷ La contrapposizione (ereditata da Bevilacqua e poi ripresa dagli studiosi successivi) è in Pellegrini tra la scelta “italiana” e “canonica” di Vigolo, attento a trasportare Hölderlin nella tradizione lirica nostrana, e quella “straniante” e “modernizzante” di Traverso, «ai limiti estremi concessi dal linguaggio poetico italiano». Cfr. Pellegrini: Hölderlin in Italia (cit. nota 1): 205.

⁸ Oltre alla possibilità di estendere l'analisi delle traduzioni della lirica e del loro contesto sulla base di una letteratura critica già significativa (per un mio intervento del 2005 avevo trovato oltre venti diverse edizioni in volume, senza contare le traduzioni apparse in riviste), tuttora da indagare è l'arrivo nel panorama italiano del romanzo *Hyperion*, alla cui prima

oltre la dimensione del testo da leggere (poeticamente, criticamente, filosoficamente etc.), Hölderlin è divenuto parte del discorso culturale italiano. Agli anni Sessanta immediatamente successivi al saggio di Pellegrini risale

versione ottocentesca ne sono seguite sei di varia natura, dei frammenti tragici su *Der Tod des Empedokles* (mi constano cinque versioni) come pure di altri testi – ivi comprese le traduzioni hölderliniane da Sofocle che, assurte al rango di opera autonoma anche in virtù della loro fortuna teatrale, sono state a loro volta versate in italiano come anche in altre lingue europee (edita in volume quella di *Ödipus der Tyrann*, per ora solo per la scena quella da *Antigonä*). Cfr. per la lirica la bibliografia discussa in Marco Castellari: Hölderlin in Italien. Übersetzer und Dichter zwischen Eifer und Wagnis. In: «Studia theodisca» 12.2005: 147-171 nonché Cordibella: La ricezione letteraria (cit. nota 4). Per le traduzioni del resto dell'opera, riporto qui di seguito informazioni bibliografiche relative ai soli volumi e segnalo che è in preparazione il secondo tomo dell'edizione nei "Meridiani" Mondadori in cui Luigi Reitani raccoglierà l'intero *corpus* non lirico. Per il romanzo epistolare: Iperione. Trad. di Luigi Parpagliolo. Milano 1886. – Iperione. Frammenti trad. da Gina Martegiani. Lanciano 1911. – Iperione. A c. di Giovanni Angelo Alfero. Torino 1931. – Iperione o l'eremita in Grecia. A c. di Giovanni Vittorio Amoretti. Milano 1981. – Iperione o l'eremita in Grecia. A c. di Marta Bertamini e Fulvio Ferrari. Milano 1981. – Iperione o l'eremita in Grecia. A c. di Giovanni Scimonello. Pordenone 1989. – Frammento di Iperione. A c. e trad. di Maria Teresa Bizzarri e Carlo Angelino. Genova 1989. Per la tragedia: La morte di Empedocle. Frammento drammatico. Trad. e intr. di Giuseppe Faggin. Lanciano 1936 (prima stesura). – Empedocle. Trad. di Filiberto Borio. Torino: Boringhieri 1961 (versione quasi integrale). – La morte di Empedocle. Trad. di Cesare Lievi e Irene Perini Bianchi. Riva del Garda 1982 (seconda stesura, poi trad. integrale: Torino 1990). – La morte di Empedocle. Trad. di Ervino Pocar. Con un saggio intr. di Beda Allemann. Milano 1983 (integrale; poi Parma 1993, con intr. di Giuseppe Bevilacqua; poi Milano 1998). – La morte di Empedocle. Trad. e appendice di Laura Balbiani. Saggio intr. e commento di Elena Polledri. Milano 2003 (trad. integrale di ogni parte del cosiddetto *Empedokles-Projekt*). Per gli scritti teorici: Scritti sulla poesia e frammenti. A c. di Gigliola Pasquinelli. Torino 1958. – Sul tragico. Con un saggio intr. e a c. di Remo Bodei. Trad. di Gigliola Pasquinelli e Remo Bodei. Nuova ed. riv. e ampliata. Milano: Feltrinelli 1989 (1980) – Scritti di estetica. A c. di Riccardo Ruschi. Milano 1987 (poi Milano 1996, 2004). – Se il poeta è anzitutto padrone dello spirito... A c. di Mariagrazia Portera. Pisa 2010. Cfr. infine: Edipo il tiranno. Intr. di Franco Rella. Trad. e a c. di Tommaso Cavallo. Milano 1991. Le trad. di Barbara Bacchi di entrambe le versioni hölderliniane da Sofocle, realizzate per il "Progetto Hölderlin" del Teatro Lenz di Parma, sono a quanto mi risulta inedite (cfr. anche *infra*, nota 9). Per le numerosissime, ulteriori traduzioni di singoli testi in vari contesti editoriali rimando alla *IHB* = Internationale Hölderlin Bibliographie. Auf der Grundlage der Neuerwerbungen des Hölderlin-Archivs der Württembergischen Landesbibliothek Stuttgart. Quelle und Sekundärliteratur. Rezeption und Rezensionen. 11 Bde. und 1 Sonderband. Hrsg. v. Hölderlin-Archiv der Württembergischen Landesbibliothek Stuttgart. Bearb. v. Maria Kohler, Werner Sohnle und Marianne Schütz. Stuttgart 1985-2000. La versione su supporto elettronico, uscita a partire dal 2001 e consultabile anche on-line, sostituisce quella cartacea per le acquisizioni d'archivio posteriori al 1984 compreso; cfr. <http://www.statistik-bw.de/hoelderlin/maske.asp> (ultima consultazione: 1 aprile 2014).

l'inizio della presenza teatrale e musicale dei testi hölderliniani in Italia, destinata a intensificarsi e ampliarsi anche ad altri linguaggi artistici nel mezzo secolo a seguire e parte, a sua volta, della trasformazione intermediale che, a livello internazionale, ha ormai raggiunto dimensioni ciclopiche.⁹

La (storia della) critica italiana su Hölderlin, per tornare al tema principale di queste riflessioni, è parte dunque di questo transfer interculturale e interdiscorsivo complesso, per come è (stata) influenzata dai e per come influenza(va) i modi di approssimazione a Hölderlin in Italia. Gli studiosi di Hölderlin sono d'altronde spesso (stati) anche traduttori, talvolta anche mediatori o, a livello più o meno diretto, consulenti per alcune delle operazioni culturali a cui si è accennato. Anche per questo motivo, come pure per altre ragioni che emergeranno nel seguito, delimitare con precisione i confini della *italienische Hölderlin-Forschung* è operazione non semplice, non assolutizzabile rispetto ai singoli momenti storici e, in ultima analisi, non necessariamente proficua (alla ricostruzione storica e forse ancora di più a uno sguardo sul presente, cui queste riflessioni vogliono infine giungere).

Già Pellegrini, come detto, considerava ampiamente nelle sue riflessioni la pratica di mediazione traduttiva e dunque non restringeva eccessivamente la sua prospettiva alla critica *stricto sensu*. D'altra parte, però, il fenomeno che aveva di fronte era comunque caratterizzato da una certa omogeneità, diversamente da oggi. Nella quarantina d'anni scarsi su cui lo studioso lariano poteva diffondersi – il primo saggio italiano su Hölderlin era in realtà comparso attorno al 1915,¹⁰ le prime monografie nel 1926¹¹ – alla riflessione

⁹ È interessante notare come i testi hölderliniani siano arrivati nel teatro italiano, oltre che con prevedibile ritardo, in forma dapprima indiretta, mediati come furono attraverso trasformazioni intertestuali e intermediali di artisti novecenteschi. Nel 1964 andarono in scena (rispettivamente a Trieste e a Venezia) la riscrittura brechtiana di *Antigone* sulla base della traduzione di Hölderlin da Sofocle e la “lirica in forma di spettacolo” musicale *Hyperion*, di Bruno Maderna. Per le prime messe in scena de *La morte di Empedocle* bisognerà attendere il decennio successivo. Per una presentazione e analisi della ricezione teatrale di Hölderlin in Italia fino al parmense “Progetto Hölderlin” (1993) si veda Marco Castellari: *Hölderlin im italienischen Theater*. In: «Estudios Filológicos Alemanes» 12.2006: 301-318. L'ultimo incontro fra un protagonista del teatro italiano e Hölderlin è la produzione berlinese *Hyperion. Briefe eines Terroristen* firmata da Romeo Castellucci, che ha debuttato alla Schaubühne am Halleschen Ufer il 17 marzo 2013, all'interno del festival F.I.N.D.

¹⁰ Aldo Oberdorfer: *L'opera di Friedrich Hölderlin*. In: «Rivista d'Italia» 18.1915/2: 205-254. L'SBN italiano cataloga invece come monografia questo pionieristico, già ampio studio di Oberdorfer (1885-1941), autore, traduttore e intellettuale antifascista che avrebbe subito il confino poco prima della morte.

¹¹ Giovanni Vittorio Amoretti: *Hölderlin*. Torino 1926. – Italo Maione: *Hölderlin*. Con una scelta delle liriche tradotte. Torino *et al.* 1926. A questi due volumi si affianca il lavoro

critica su Hölderlin in Italia avevano contribuito alcuni protagonisti della germanistica nostrana e della mediazione della letteratura tedesca in Italia nel primo e medio Novecento (alcuni legati a Pellegrini da vincoli di amicizia) e anche, con toni notoriamente polemico, una voce imponente come quella di Benedetto Croce.¹² In stragrande maggioranza si trattava di articoli, saggi o volumi pubblicati in italiano, d'impronta nettamente letteraria ma non senza sostrato filosofico, secondo i criteri dell'epoca. Una produzione, inoltre, mossa salvo singole eccezioni dall'intento d'introdurre e ampliare nel discorso critico italiano la conoscenza di un poeta che in Germania aveva come noto esperito un risveglio d'interesse ("Hölderlin-Renaissance") sì relativamente tardo ma, oltre che comunque basato su una tradizione ottocentesca più corposa di quanto si credesse, caratterizzato da un'accelerazione e un'intensificazione tali da giungere presto a un ragguardevole livello sia quantitativo che qualitativo.¹³ Gli studi italiani, di tale massa critica tedesca, sono stati a lungo e in larga misura il riverbero, non di rado tardivo e (per ragioni linguistiche, non certo di valore) privo o quasi

in tedesco di Lorenzo Bianchi (*Der junge Josef Görres und Hölderlins «Hyperion»*. Heidelberg 1926), per ampiezza e per tematica non considerabile una vero e proprio trattato monografico su Hölderlin. Tutti e tre questi germanisti, a conferma di quanto detto sopra, si provarono al tempo anche come traduttori di Hölderlin, similmente al loro contemporaneo Giovanni Angelo Alfero (1888-1962). Quest'ultimo, originario del cuneese, e Amoretti (1892-1988), ligure, si laurearono con Arturo Farinelli a Torino negli anni Dieci, ebbero entrambi (in parte col loro maestro) ruoli direttivi al Petrarca-Haus di Colonia (Istituto Italo-Germanico) negli anni della dittatura hitleriana e carriere parallele, il primo in cattedra a Genova e il secondo a Pisa, fra ventennio e secondo dopoguerra. Contemporaneamente a Bologna insegnava Bianchi (1889-1960), conterraneo di Amoretti che nella città felsinea aveva intrapreso studi antichisti; fra i suoi allievi Mario Pensa, che sarà autore di una monografia su *Hyperion* (vedi *infra*, nota 23). Maione (1891-1971), amico di Farinelli, fu invece attivo negli atenei meridionali fra gli anni Trenta e Cinquanta, specie a Napoli. Per dettagli e approfondimenti bibliografici si vedano le schede rispettivamente di Giuseppina Piccardo Randone (Alfero), Vittoriana Bondi (Amoretti), Giulia Mignardi (Bianchi) ed Enrica Yvonne Dilk (Maione) in *IGL* (cit. nota 1): *ad voces*.

¹² Non torno sul tale giudizio, espresso nel 1941, ampiamente noto e discusso ma davvero non così influente per le sorti della ricezione italiana come s'è talvolta sostenuto. Cfr. Benedetto Croce: *Intorno allo Hölderlin e ai suoi critici*. In «*La Critica*» 39.1941: 201-214 e per una contestualizzazione Castellari: *Eifer und Wagnis* (cit. nota 8): 152s.

¹³ Cfr. per uno sguardo storico-critico e per ulteriore bibliografia Marco Castellari: *Friedrich Hölderlin. «Hyperion» nello specchio della critica*. Milano 2002: 159-174. Cfr. inoltre: *Hölderlin in der Moderne. Kolloquium für Dieter Henrich zum 85. Geburtstag*. Hrsg. v. Friedrich Vollhardt. Berlin 2014. Il volume offre anche riflessioni su questo periodo; a esso rimando in generale per approfondimenti sulla ricezione hölderliniana in Germania e per la bibliografia più recente.

d'inserimento nel dibattito internazionale. Non vuole questo essere tanto un giudizio di merito quanto la constatazione di una dinamica fra *Binnen-* e *Auslandsgermanistik* inevitabile nel contesto descritto. Se è vero che da tale dinamica discende anche una serie di peculiarità degli studi italiani (su Hölderlin) e che come tali essi costituiscono un fenomeno di notevole rilievo culturale, oltre ad aver adempiuto a un ruolo mediatore specifico e meritorio che nessuno vuole sminuire o tantomeno considerare prescindibile, è difficile negare che il generoso giudizio di Pellegrini citato in esergo sugli «elementi nuovi e profondamente originali» valesse solo in parte e, in ogni caso, con la postilla che ben poco di tale sforzo ermeneutico sarebbe entrato nella discussione extraitaliana – proprio la già citata edizione ampliata del volume di Pellegrini sarà nel 1965 la seconda (e a lungo ultima) monografia hölderliniana di un autore italiano in lingua tedesca in assoluto, dopo il pionieristico, breve lavoro comparativo di Lorenzo Bianchi (1926);¹⁴ accanto a questi due tomi si segnalano, come pubblicazioni nella lingua del poeta e dei suoi maggiori interpreti, un lungo saggio di Ladislao Mittner sul decimo «Hölderlin-Jahrbuch» (1957)¹⁵ e, nell'annata successiva di tale principale organo critico del settore, la notevole recensione comparativa delle traduzioni hölderliniane di Leone Traverso e Giorgio Vigolo redatta da Giuseppe Bevilacqua, da cui lo stesso Pellegrini, come detto, traeva alcuni spunti nel saggio del 1962.¹⁶

¹⁴ Cfr. *supra*, nota 11. Dopo la traduzione ampliata del libro di Pellegrini (1965), la prima monografia su Hölderlin in lingua tedesca di una penna italiana sarà quella di Elena Polledri del 2002, cfr. *infra*, nota 29.

¹⁵ Ladislao Mittner: Motiv und Komposition. Versuch einer Entwicklungsgeschichte der Lyrik Hölderlins. In: «Hölderlin-Jahrbuch» 10.1957: 73-159. A monte di questa pubblicazione è la considerevole sezione hölderliniana in una celebre e influente raccolta di saggi sul romanticismo: La lirica di Hölderlin. In: *id.*: Ambivalenze Romantiche. Messina 1954: 1-121. Si vedano inoltre, anch'essi inseriti in volumi del grande germanista fiumano che fecero scuola in Italia, i saggi: «Festa di pace» di Hölderlin (1956). In: *id.*: La letteratura tedesca del Novecento e altri saggi. Torino 1960: 148-158. – Hölderlin. In: *id.*: Storia della letteratura tedesca. Vol. II (Dal pietismo al romanticismo. 1700-1820). Torino 1964: 707-737. Su Ladislao Mittner (1902-1975), in cattedra a Venezia dal 1945, cfr. anche per ulteriore bibliografia la scheda di Moira Paleari in *JGL* (cit. nota 1): *ad vocem*.

¹⁶ Giuseppe Bevilacqua: Rezension der Hölderlinübersetzungen von Leone Traverso und Giorgio Vigolo. In: «Hölderlin-Jahrbuch» 11.1958-60: 223-234. Bevilacqua, allievo di Mittner, suo assistente a Venezia e poi a lungo in cattedra a Firenze, ha al suo attivo numerose altre pubblicazioni su Hölderlin fino al recente volume: Una questione hölderliniana. Follia e poesia nel tardo Hölderlin. Firenze 2007. Tradotto in una versione aggiornata in tedesco, esso ha acceso un dibattito con numerose recensioni e alcune repliche (*id.*: Eine Hölderlin-Frage. Wahnsinn und Poesie beim späten Hölderlin. Übers. v. Marianne Schneider. Hildesheim 2010).

Nulla toglie ciò, sia ben chiaro, alla ponderosa e pregevole critica italiana su Hölderlin, sia a quella a cui guardava Pellegrini e che costituiva un capitolo notevole della germanistica e della cultura nostrana fra ventennio e dopoguerra,¹⁷ sia a quella dei decenni successivi fino a fine Novecento, in cui pure compaiono voci importanti di “maestri” e della quale pure, complessivamente, si potrebbe dire aver aggiunto «elementi nuovi e profondamente originali» alla sempre più vasta messe di studi su Hölderlin in chiave internazionale – senza che, tuttavia, questi rivelino una marcata osmosi delle interpretazioni nostrane (con singole eccezioni, naturalmente). Va detto in ogni caso che Hölderlin non fu più, fra gli anni Sessanta e la fine del secolo, altrettanto al centro dell’interesse critico italiano quanto nel quarantennio precedente, specie se paragonato agli sforzi ermeneutici su altre figure della letteratura tedesca. Una ragione di ciò può forse essere ricercata nella mancanza dell’«esperienza collettiva e generazionale» che Luigi Reitani ha diagnosticato per lo hölderlinismo nella poesia italiana degli anni Trenta e che, per quanto effettivamente maturata «al di fuori della germanistica ufficiale e accademica», fu fertile *humus* di tutto l’interesse italiano per Hölderlin.¹⁸ D’altro canto, lo dicono gli studi in merito, presso poeti e scrittori (e traduttori) italiani tale interesse non scemò mai, e addirittura s’infittì la presenza di Hölderlin nel discorso artistico generale – fra gli studiosi nostrani, invece, la produzione scientifica (come pure editoriale e finanche divulgativa nel

¹⁷ Pier Carlo Bontempelli, autorevole studioso di storia della germanistica, si chiede in un recentissimo saggio con riferimento alla vicenda italiana della disciplina: «La germanistica si era costituita a livello disciplinare e accademico-istituzionale nei decenni precedenti all’avvento del fascismo e aveva poi acquistato durante la dittatura una valenza almeno in parte funzionale agli obiettivi del regime. Il 1945 costituì un momento di rottura con il passato prossimo a livello politico, burocratico-amministrativo ed economico. Ma lo fu anche dal punto di vista della continuità istituzionale e culturale sul piano disciplinare?». Una risposta alla domanda – *brisant* anche con riferimento agli studi hölderliniani e alle biografie intellettuali degli studiosi – potrà emergere dal progetto di una storia della germanistica italiana che, proprio sotto la guida di Bontempelli, è incardinato all’Istituto Italiano di Studi Germanici nell’ambito del FIRB 2012 “Storia e mappe digitali della letteratura tedesca in Italia nel Novecento: editoria, campo letterario, interferenza”. Un primo frutto del gruppo di lavoro è il volume da cui sono tratte le parole succitate. Cfr. Pier Carlo Bontempelli: *La cultura tedesca dopo il 1945: quale bene simbolico? Per una storia della germanistica italiana*. In: *Letteratura italiana e tedesca 1945-1970: Campi, polisistemi, transfer. / Deutsche und italienische Literatur 1945-1970: Felder, Polysysteme, Transfer*. A c. di Irene Fantappiè e Michele Sisto. Roma: Istituto Italiano di Studi Germanici 2013: 273-287, qui 273.

¹⁸ Luigi Reitani: *Da Hölderlin a Hölderlin. Le traduzioni italiane di Hölderlin e la poesia italiana del Novecento*. In: «Il bianco e il nero. Studi di filologia e letteratura» 5.2002: 95-104, qui 96.

senso migliore del termine) suggerisce, sul piano complessivo, un minore investimento su Hölderlin fino circa a fine Novecento.

Non guardo tanto al dato numerico o alla qualità dei singoli studi e nemmeno all'intreccio, che rimane presente, fra pratica traduttiva e pratica interpretativa.¹⁹ Sul piano quantitativo sarebbe semplice dimostrare, al contrario, un rafforzamento che riflette in verità anche un ampliamento di prospettive, giacché si fanno sempre più evidenti in Italia (come prepotentemente anche nella parallela *Forschung* tedesca) i contributi di matrice filosofica,²⁰ e su un piano generale la discussione critica integra dimensioni politiche, culturali, artistiche prima tenute ai margini.²¹ E, dato da non dimenti-

¹⁹ In tal ambito però, va detto, non si raggiungono i livelli di approfondimento della generazione precedente, che annoverava per altro veri e propri poeti (i citati Traverso e Vigolo ma anche Diego Valeri) o figure fra loro diversissime quali Vincenzo Errante, con le sue parafrasi interpretanti (*La lirica di Hölderlin. Riduzione in versi italiani. Saggio biografico e critico. Commento.* Milano 1939) e Gianfranco Contini, con la sua superba, breve silloge (*Alcune poesie di Hölderlin tradotte da G.C.* Firenze 1941, poi Torino 1982ss.). E nemmeno si danno casi come quelli del nuovo millennio, quando interpreti hölderliniani quali Luca Crescenzi e Luigi Reitani pubblicheranno loro traduzioni del *corpus* lirico (vedi *infra*, nota 27). Del periodo mediano andrà segnalata soprattutto la figura di Sergio Lupi (1908-1970), fra i critici anche traduttori (del germanista marchigiano, professore a Napoli e a Torino fra il 1945 e il 1970, si veda l'edizione: *Inni, odi, elegie. Introduzione e traduzione di S.L.* Torino 1966, 21981), e il fatto che è piuttosto in altri settori dell'opera hölderliniana che si verificarono incroci fra traduzione e interpretazione (letteraria o filosofica). È il caso per *Hyperion* di Giovanni Scimonello, per gli scritti teorici di Remo Bodei e di Riccardo Ruschi (cfr. *supra*, nota 8). È il caso inoltre, con un ampliamento alla ricezione produttiva intermediale, di Cesare Lievi, che traduce e interpreta al doppio livello testuale e scenico *Der Tod des Empedokles* (cfr. *supra*, note 8 e 9).

²⁰ Mi limito qui e nelle note successive alle sole monografie e collettanee. Sossio Giannetta: *Oltre il nichilismo: Nietzsche, Holderlin, Goethe.* Napoli 1987. – Carmen Moscardi: *Friedrich Holderlin tra lirica e filosofia.* Roma 1988. – Daniele Goldoni: *Filosofia e paradosso. Il pensiero di Hölderlin e il problema del linguaggio da Herder a Hegel.* Napoli 1990. – Gino Zaccaria: *L'etica originaria Hölderlin, Heidegger e il linguaggio.* Milano 1992. – Mario Pezzella: *La concezione tragica di Hölderlin. Con un saggio introduttivo di Remo Bodei.* Bologna 1993. – Domenico Carosso: *Il comunismo degli spiriti: forma e storia in un frammento di Hölderlin.* Roma 1995. – Monica Gargano: *La ricerca della misura. Essere, armonia e tragico nel pensiero di Hölderlin.* Pisa 1996. – Daniele Goldoni: *Cenni sono le parole degli dei: Holderlin e il cristianesimo.* Venezia 1996. – Enzo Cocco: *Hölderlin e le vie del viandante.* Bologna 2000. – Gino Zaccaria: *Hölderlin e il tempo di povertà.* Como; Pavia 2000.

²¹ Penso ad esempio, per gli anni Settanta, a Giovanni Scimonello: *Hölderlin e l'utopia. Uno studio sociologico sul rapporto tra natura, storia e poesia nella sua opera.* Napoli 1976; per gli anni Ottanta a Renato Saviane: *Arte e politica tra classicismo e romanticismo. Goethe e Hölderlin.* Padova 1980 (poi confluito in: *id.*: *Goethezeit. Studi di letteratura tedesca*

care anzi di precipua importanza, Hölderlin non è certamente mai scomparso nelle forme di mediazione e trasmissione ai discenti, di cui solo in parte rimane traccia nelle pubblicazioni, così che nel magistero di alcuni insigni studiosi e indimenticati maestri – penso fra tutti, naturalmente, a Luciano Zagari²² – la germanistica italiana ha tenuto ulteriormente vivo il lavoro sui testi hölderliniani, come d'altronde la filosofia lo ha viepiù intensificato.

Il quadro complessivo, tuttavia, degli studi italiani su Hölderlin nei tre-quattro decenni successivi al saggio di Pellegrini mi pare sia quello sì di un indubbio incremento e approfondimento, parallelo al generale irrobustirsi degli studi sulla letteratura e cultura tedesca in Italia, ma decisamente minore rispetto alle *Forschungsgeschichten* di altri autori, con l'effetto, se non certo di una marginalizzazione, quantomeno di un allontanamento del poeta svevo dal vero e proprio centro dell'interesse critico italiano.²³ La precedente stagione

classico-romantica. Napoli 1997). Di uno studioso, infine, che fa già parte della successiva generazione, si veda il capitolo hölderliniano in Michele Cometa: *Il romanzo dell'infinito. Mitologie, metafore e simboli dell'età di Goethe*. Palermo 1990. Altre monografie d'impronta letteraria degli anni Ottanta-Novanta segnalano vuoi la sistematizzazione di percorsi didattico-interpretativi, vuoi l'emergere di nuove voci: Donatella Bremer Buono: *Hölderlin: poesia e mito*. Pisa 1983. – Vincenzo Villa: *Hölderlin*. Milano 1987 (lo stesso Villa aveva edito nel 1963 gli "Appunti alle lezioni" su Hölderlin del già citato Amoretti). – Elena Polledri: *Friedrich Hölderlin: In lieblicher Blaue... L'inno della Torre – Summa di un'esistenza*. Con una presentazione di Barbara Molinelli Stein. Milano 1996. – Massimo Piermarini: *Diotima. Introduzione all'Iperione di Holderlin*. Massarosa 1998. Non mancano, infine, nemmeno nel panorama italiano esempi di avvicinamento a Hölderlin estranei alla natura letteraria e filosofica dei suoi testi ma centrati piuttosto sulla sua figura e opera come caso clinico (*Interpretazioni della patografia di Friedrich Hölderlin*. A c. di Maurizio Bonicatti. Roma 1996. – Marco Alessandrini: *Eco e me stesso. La metamorfosi schizofrenica di Hölderlin in eco*. Roma 2002) o, recentissimamente, come spunto per ragionamenti politici contemporanei (Claudio Bazzocchi: *Hölderlin e la rivoluzione*. Pisa 2011).

²² Passione e ricerca di una vita, è stata quella di Luciano Zagari (1928-2008) attorno a Hölderlin, al centro del suo interesse critico fin dalla tesi di laurea romana del 1952. Si vedano i numerosissimi saggi e interventi, in parte raccolti nel 1999, l'organizzazione di seminari e appuntamenti scientifici, il colloquio inesausto con il poeta nella scrittura e nella docenza, soprattutto a Napoli e a Pisa. Cfr. *id.*: *La città distrutta di Mnemosyne. Saggi sulla poesia di Friedrich Hölderlin*. Pisa 1999. – *La parola, il mito, la metafora*. A c. di L.Z. Pisa 2008. Su Zagari si veda il numero di BAIG che raccoglie ricordi e saggi a lui dedicati: «BAIG – Bollettino dell'Associazione Italiana di Germanistica» 2.2009 (febbraio), consultabile sul sito della AIG (URL: <http://www.associazioneitalianagermanistica.it> – ultima consultazione 1 aprile 2014).

²³ Ciò vale più per gli studi di letteratura che per quelli di filosofia, complessivamente, in buona aderenza al corso della ricerca tedesca. Si noti, a riprova del livello qualitativamente comunque alto della ricerca germanistica italiana su Hölderlin nei decenni sopra

del «ritorno di Hölderlin» (Bottacchiari),²⁴ sia chiaro, aveva anche conosciuto deviazioni ideologicamente più che sospette, e non solo per influsso tedesco dopo il 1933. Su di esse Croce aveva speso durissime parole e, forse anche per questo, il resoconto di Pellegrini aveva in parte sorvolato. Cionondimeno l'ondata hölderliniana che attraversa la cultura italiana nell'*entre-deux-guerres* e sfocia nel vasto interesse dei primi decenni del dopoguerra non può essere legata a quel clima, anzi spesso se ne discosta esplicitamente; il fatto che Hölderlin, rimasto in Italia centralissimo per le esperienze poetico-artistiche del Novecento e pervenuto a poco a poco al centro anche della riflessione filosofica, ceda invece (lievemente!) il passo in sede critica fin verso la fine secolo andrà piuttosto legato alle specifiche dinamiche della germanistica italiana, che predilesse evidentemente nel suo *mainstream* altri percorsi.

È a partire da fine anni Novanta e poi, con sempre maggiore intensità, con il nuovo millennio che gli studi hölderliniani nostrani conoscono un nuovo slancio e assumono anche connotati nuovi. La *Hölderlin-Forschung* tutta ha esperito un notevole allargamento d'orizzonti a fine Novecento – una

discussi, che un confronto interno a un settore specifico, quello della storia della critica di *Hyperion*, finisce per dare lustro anche a un periodo in cui, come esposto sopra, sono altri gli *Schwerpunkte* della ricerca nostrana. Dovendo infatti estrarre dal lavoro complessivo sulla *Forschungsgeschichte* del romanzo epistolare alcune tendenze cisalpine, le sintetizzerei con la considerazione che mentre negli anni Trenta-Sessanta del Novecento le indagini italiane risentono ampiamente del ritardo rispetto alla discussione tedesca (Alfero, vedi *infra* nota 8; Pensa), grazie agli studi di Scimonello prima, quindi Cometa (vedi *infra*, nota 21), Zagari e infine Crescenzi (1998), con il quale entriamo nella fase attuale degli studi, il contributo italiano si fa non solo aggiornatissimo ma anche, per singoli aspetti, innovatore. Cfr Castellari: Friedrich Hölderlin (cit. nota 13) anche per il contesto tedesco, la discussione in particolare degli studi in questione è alle pp. 243; 281-283; 315; 340-343. Riporto qui i riferimenti ove non già citati altrove: Mario Pensa: Introduzione allo «Hyperion». Palermo 1954. – Luciano Zagari: Neo-classicismo, soggettività, rivoluzione. Hölderlin e il mito della Grecia (1794-99). In: La Grecia antica. Mito e simbolo per l'età della Grande Rivoluzione. Genesi e crisi di un modello nella cultura del Settecento. A c. di Philippe Boutry. Milano: Guerini 1991: 365-408; poi con altro titolo anche in Zagari: Città distrutta (cit. nota 22): 19-74. – Luca Crescenzi: Friedrich Hölderlin e il superamento del classicismo (1770-1805). In: Storia della Civiltà Letteraria Tedesca. 2 voll. A c. di Marino Freschi. Torino: UTET 1998: I, 408-415.

²⁴ Cfr. Rodolfo Bottacchiari: Il ritorno di Friedrich Hölderlin. In: «La Cultura» 4.1925: 385-394. Segnalo, del medesimo autore, una monografia sul poeta apprezzata già da Pellegrini quale indagine storico-letteraria con riferimento al rapporto tra Hölderlin e il romanticismo. Cfr. Rodolfo Bottacchiari: Hölderlin. Roma 1943 e Pellegrini: Storia della critica (cit. nota 2): 4.

più decisa e più ampia internazionalizzazione, anche nelle proprie sedi istituzionali, una maggiore apertura metodologica e una più spiccata interdisciplinarietà, un'attenzione maggiore alla propria storia, anche alle sue pagine meno gloriose, e in generale alla ricezione dell'autore in tutte le sue forme.²⁵ A ciò contribuisce da tempo anche la nutrita compagine italiana, composta per settore di specializzazione, nel *weites Feld* fra letteratura e filosofia, per appartenenza generazionale, per interessi e metodi specifici e, non da ultimo, per genealogia formativa.

Non può essere un caso, nel campo italiano, che alla fase di accelerazione iniziale di questa nostrana "new wave" corrispondano notevoli intraprese traduttivo-editoriali: come ha ben illustrato Elena Polledri in una recensione comparativa, la silloge lirica di Luca Crescenzi per Rizzoli e l'edizione completa delle poesie di Luigi Reitani per Mondadori, entrambe uscite nel 2001, hanno per vari motivi contraddistinto l'irrompere di un clima nuovamente maturo all'approfondimento di Hölderlin in Italia.²⁶ Fra i vari pregi delle due diverse operazioni mi preme qui sottolineare, in particolare, un tratto comune: i due traduttori-interpreti fanno della consapevolezza di poggiare, sia per la versione che per il commento, su una lunga tradizione nostrana (e su una vastissima esegesi mondiale), la forza per trovare la *propria* via a Hölderlin nel nuovo millennio, misurandosi anche con il piano internazionale. Il volume di Reitani, d'altronde, ha ricevuto grande attenzione oltralpe proprio perché capace di proporre una soluzione innovativa (la divisione fra poesie pubblicate in vita e testi editi dal lascito) nella *vexata quaestio* per eccellenza della filologia hölderliniana, la strategia d'edizione della lirica.

La vasta messe di articoli, saggi e volumi su Hölderlin usciti dalla penna di studiosi italiani da quel 2001 a oggi – guardando alle sole monografie, collettanee o numeri monografici di riviste ho potuto rintracciare per tale

²⁵ Sulle dinamiche generali della *Hölderlin-Forschung* nell'ultimo decennio del Novecento e per una disamina in particolare degli studi su *Hyperion* cfr. Castellari: Friedrich Hölderlin (cit. nota 13): 303-406.

²⁶ Si tratta delle edizioni hölderliniane: Poesie. Scelta, intr. e trad. di Luca Crescenzi. Milano 2001. – Tutte le liriche. Ed. trad. e commentata e revisione del testo critico tedesco a c. di Luigi Reitani, con uno scritto di Andrea Zanzotto. Milano 2001. Cfr. la recensione di Elena Polledri in «Osservatorio critico della germanistica italiana» 13.2002: 1-8. Reitani, che come detto sta preparando il secondo volume hölderliniano dei "Meridiani", è lo studioso italiano più prolifico su Hölderlin (cfr. *IHB*, cit. nota 8) ed è membro del *Vorstand* della Hölderlin-Gesellschaft. Di Crescenzi, che ha al suo attivo alcuni saggi critici su Hölderlin, segnalo anche la traduzione annotata: Lettere sull'arte e la filosofia. In: «Micro-Mega» 2.1998: 85-102.

dozzina d'anni oltre venticinque titoli – è traccia di un possente riavvicinamento a Hölderlin, di un spinta a farne di nuovo uno dei centri d'interesse degli studi nostrani. Non si tratta naturalmente di una mera esplosione quantitativa, che poco significherebbe di per sé. Il panorama contemporaneo della critica hölderliniana italiana è, piuttosto, tipologicamente diverso da quello da cui sono partite queste riflessioni, ovvero il quarantennio di sforzi esegetici su cui Pellegrini esercitava le sue considerazioni, e anche da quello intermedio dei successivi quarant'anni. Assai più fitta è non solo la vicinanza temporale fra gli studi ma anche la densità del loro intervento critico sui più vari aspetti dell'opera di Hölderlin, dei suoi antecedenti e contemporanei e della sua fortuna. Preparato da un'evoluzione nel secondo Novecento che ho sopra sommariamente ricordato è il vero e proprio dilagare di ricerche d'impostazione estetica e filosofica,²⁷ accanto al quale spiccano alcune collettanee fruttuosamente interdisciplinari²⁸ e i lavori più segnatamente storico-culturali, comparatistici e germanistici.²⁹ Vi compaiono anche volumi in lingua tedesca (ancor di più ciò accade per saggi e articoli,

²⁷ Di nuovo trascogliendo le sole monografie: Angelo U. Crisci: *Pensiero e poesia in F. Hölderlin: la presenza di G.W. Hegel*. Napoli 2002. – Andrea Mecacci: *Hölderlin e i greci*. Bologna 2002 (si veda anche, del medesimo, lo studio cit. a nota 5). – Antonio Gargano: *Hölderlin. Pensiero politico e filosofia della storia*. Napoli 2003. – Enrico Guglielminetti: *Il mondo in eccesso. Scambio dei toni in Hölderlin e Novalis*. Milano 2003. – Mauro Bozzetti: *Conflitto estetico. Hölderlin, Hegel e il problema del linguaggio*. Genova 2004. – Mauro Bozzetti: *Introduzione a Hölderlin*. Roma; Bari 2004. – Ernesto Forcellino: *Hölderlin e la filosofia. L'uno in se stesso diviso*. Napoli 2006. – Laura Anna Macor: *Friedrich Hölderlin tra illuminismo e rivoluzione*. Pisa 2006. – Mariagrazia Portera: *Poesia vivente. Una lettura di Hölderlin*. Palermo 2010. – Francesca Zugno: *Hölderlin oltre Kant. Verso «Hyperion» (1794-1797)*. Padova 2011. – Daniele Goldoni: *Gratitudine. Voci di Hölderlin*. Milano 2013. – Barbara Santini: *Soggetto e fondamento in Hölderlin tra filosofia trascendentale e pensiero speculativo*. Trento 2013.

²⁸ Oltre al volume curato da Zagari (cit. nota 22, con contributi in tedesco), penso ai due numeri monografici di rivista: *Hölderlin: La cesura del vivente*. A c. di Andrea Mecacci e Mariagrazia Portera (=«Aisthesis. Pratiche, linguaggi e saperi dell'estetico» 3.2010/1 – URL: <http://www.fupress.net/index.php/aisthesis/issue/view/834> – ultima consultazione: 1 aprile 2014) – *Pensiero e Poesia*. A c. di Elena Polledri (cit. nota 4).

²⁹ Di alcuni volumi si è già detto: Bevilacqua: *Una questione hölderliniana*. – *Id.*: *Eine Hölderlin-Frage* (entrambi cit. nota 16). – Castellari: *Friedrich Hölderlin* (cit. nota 13). – Cordibella: *La ricezione letteraria* (cit. nota 4). Si vedano inoltre: Vivetta Vivarelli: *Il fiume rovinoso e gli argini. Hölderlin e Goethe leggono Orazio*. Pisa 2001. – Elena Polledri: «... immer bestehet ein Maas». *Der Begriff des Maßes in Hölderlins Werk*. Würzburg 2002. – Chiara Sandrin: *Da Omero a Colombo. Itinerario attraverso l'opera di Friedrich Hölderlin*. Milano 2002. – Luigi Reitani: *Hölderlins «Nänie». «Menons Klagen um Diotima» als ästhetische Replik auf Schiller*. Udine 2003.

che qui non ho modo di elencare, specie di area *literaturwissenschaftlich*) che godono come ovvio di una maggiore risonanza – una risonanza che, a leggere le recensioni, a guardare alla presenza in convegni e comitati, in riviste e volumi, a tastare il polso delle discussioni specialistiche, è certamente da definirsi come un vasto apprezzamento.³⁰

Proprio in forza della nuova centralità di Hölderlin nella ricerca letteraria, culturale e filosofica italiana e, contemporaneamente, del maggior riverbero che gli studi nostrani hanno nella discussione internazionale rispetto a un tempo, è possibile forse aprire orizzonti ancora più vasti. Non voglio certo farmi trascinare dall'entusiasmo argomentativo e, dopo avere schizzato brevemente passato e presente degli studi hölderliniani, lanciarmi in improbabili previsioni sul futuro. Quello che però il momento suggerisce è la formulazione, io credo, di alcuni obiettivi concreti, con la speranza di colmare almeno in parte alcuni *desiderata* esistenti facendo convergere le numerose e vivaci forze in gioco. Penso, fra l'altro, alla possibilità di progettare lavori a più mani per fornire alla comunità di studiosi italiani, anche non del settore, ulteriori strumenti di riferimento. Ecco alcuni esempi: un *companion* in italiano sull'autore, non necessariamente sulla falsariga dello *Hölderlin-Handbuch* a disposizione in tedesco; una raccolta di saggi che offrano traduzione (o anche più traduzioni) e interpretazione di alcuni testi-chiave; una bibliografia davvero completa e in continuo aggiornamento di tutta la ricezione italiana di Hölderlin, critica e produttiva, indispensabile per chi in futuro voglia poi scriverne una storia o inserirne alcuni momenti in ricostruzioni più ampie; una mappa delle tracce italiane (in senso lato) nell'opera di Hölderlin. Certamente i risultati degli ultimi due possibili progetti citati sarebbero di grande interesse per tutta la *Hölderlin-Forschung*, e uno dei modi per dare risonanza a ciò sarebbe ad esempio – l'ultimo *desideratum* che mi sento di esprimere – organizzare in Italia uno dei prossimi convegni biennali della Hölderlin-Gesellschaft, centrando anche alcuni dei filoni tematici indicati e portando la comunità internazionale di studiosi del poeta settecentesco a confrontarsi l'Italia come luogo hölderliniano nei vari sensi descritti.

* * *

³⁰ Anche alcuni contributi in italiano, ad ogni modo, trovano apprezzabile riscontro fuori dal pubblico che legge la nostra lingua, grazie al rilancio che alcune tesi hanno nelle recensioni, in occasione di dibattiti seminariali specialistici (ad esempio lo “Arbeitsgespräch junger Hölderlinforscher” e il “Forum” che si tengono da qualche tempo in occasione del convegno biennale della Hölderlin-Gesellschaft) o ancora, più tradizionalmente, per la condensazione dei risultati di ricerche più ampie in articoli e saggi in lingua straniera.

Allo stato dell'arte, per sintetizzare in chiusa il nocciolo di queste riflessioni e i risultati di uno spoglio soprattutto bibliografico, gli studi italiani su Hölderlin si apprestano a compiere i cent'anni dal primo saggio di Oberdorfer (1915) in eccellente salute. Il lettore italiano trova ampia possibilità di sostenere la lettura dell'opera dello svevo, disponibile in diverse sedi e presto in forma completa, con indagini di carattere letterario e filosofico, con ricostruzioni storiche della fortuna dello svevo, con interessanti, ulteriori studi su aspetti specifici e con la possibilità di accedere anche a fonti d'accompagnamento di varia natura. I frutti più originali di tale ampia produzione scientifica – in specie quella critico-letteraria, con promettenti segnali anche per quella filosofica – trovano ascolto e riscontro nel dibattito internazionale. In una recente indagine sul campo, Elena Polledri ha mostrato che non solo nella ricerca ma anche nell'insegnamento universitario italiano Hölderlin gode di una buona presenza,³¹ il che lascia intravedere la possibilità di crescere ulteriore *Nachwuchs*. La nascita nel 2013 di una sezione italiana della Hölderlin-Gesellschaft, l'intenzione di farla vivere e crescere con appuntamenti seminariali e scientifici periodici e la presenza di questo stesso volume, che del convegno fondativo reca testimonianza e si offre, auspichiamo, come primo di una serie di *studia hölderliniana*, sono buoni auspici perché presto si aprano altri cent'anni di consuetudine con Hölderlin al di qua delle Alpi.

³¹ Elena Polledri: Hölderlins Gedichte lesen im Fremdsprachen- und fremdsprachlichen Literaturunterricht in Italien. In: «Hölderlin-Jahrbuch» 36.2008-09: 192-211.

* * *

Giovanna Cordibella
(Berna)

*Ancora su Hölderlin e gli scrittori di lingua italiana
(da Giosue Carducci a Fabio Pusterla)*

1.

Uno dei maggiori poeti del secondo Novecento, Andrea Zanzotto, ha formulato un autorevole assunto, qui da riconsiderare attentamente, indicando in Friedrich Hölderlin «un continuo alimento per tanta parte della letteratura anche italiana».¹ Una diagnosi che risale all'anno 2005 e che è stata elaborata con uno sguardo retrospettivo al secolo passato ma anche con arguta attenzione alla contemporaneità, dove continua a perdurare – suggerisce Zanzotto – il fungere di Hölderlin come “nutrimento” per le lettere in lingua italiana. Una tale prospettiva d'autore, per quanto contributo soggettivo all'analisi dei fenomeni letterari, da ricondursi tra l'altro a una non trascurabile occasione contingente (l'assegnazione dello Hölderlin-Preis), pone di fronte a un dato a cui sono giunte anche trattazioni critico-scientifiche più o meno recenti: il riconoscimento in Hölderlin di uno dei modelli a cui si sono orientate e si orientano anche le lettere italiane; l'agire di questo modello nella scrittura di autori novecenteschi e contemporanei, così come – va aggiunto – ottocenteschi. «Il n'y a pas de littérature nationale sans contacts interculturels»,² si potrebbe chiosare con Michel Espagne e Michael Werner, e Hölderlin rientra a pieno titolo nella dinamica di tali contatti.

D'altra parte è ormai del tutto acquisito come ampia e diversificata sia stata «l'incidenza» della sua opera al di fuori dello «spazio culturale tede-

¹ Andrea Zanzotto: Gespräch anlässlich der Verleihung des Hölderlin-Preises. Dt. Übers. v. Theresia Prammer. S.l. 2005 (DVD; 11 ottobre 2005).

² Michel Espagne; Michael Werner: Avant-propos. In: Philologiques III. Qu'est-ce qu'une littérature nationale? Approches pour une théorie interculturelle du champ littéraire, sous la direction de M.E., M.W. Paris 1994: 7-11, qui 8.

sco»³ e come, nel panorama europeo, lo spazio culturale italiano costituisca una delle aeree più interessate a tale fenomeno. Per quanto riguarda la letteratura italiana, le indagini che si sono addentrate nello studio di questo ambito specifico dei nostri contatti interculturali hanno dato avvio alla mappatura di un quadro complesso.⁴ Accanto all'accertamento dei molteplici rapporti che autori di lingua italiana hanno intrattenuto nelle loro rispettive opere con Hölderlin (di fenomeni, quindi, di sua ricezione produttiva), si è iniziato lo studio dell'attività di mediazione che protagonisti delle lettere italiane hanno esercitato nell'acquisizione di Hölderlin da parte della nostra cultura. Tale funzione, tutt'altro che circoscritta al pur centrale contributo sul fronte delle traduzioni, si è rivelata molto diversificata e di non secondario rilievo nel processo storico della ricezione di Hölderlin in Italia. Proprio da quest'ultimo dato si vuole ora ripartire con un primo, mirato, riesame di una delle modalità di accesso a Hölderlin messe in atto da letterati italiani: l'attività critico-saggistica.

Che l'atto fondativo della Sezione italiana della Hölderlin-Gesellschaft, occasione di questo convegno, abbia luogo in una sede storicamente rilevante come l'Istituto Italiano di Studi Germanici sollecita in tal senso una riflessione. Sul fronte metodologico gli studi del *transfer* culturale hanno d'altronde da tempo sottolineato la necessità di una diversificazione dei piani d'indagine (ciò che Michael Werner ha definito una «Multiplikation der Untersuchungsebenen bei der Analyse des Kulturtransfers»⁵) e auspicato l'adozione di una prospettiva che contempi l'agire sinergico di un ampio spettro

³ «Die Wirkung des Werkes von Friedrich Hölderlin beschränkt sich nicht auf den deutschen Kulturraum, sie ist – was den Rang der Texte betrifft – eine weltliterarische». Friedrich Vollhardt: Hölderlin in der Moderne. Zur Einführung. In: Hölderlin in der Moderne: Kolloquium für Dieter Henrich zum 85. Geburtstag. Hrsg. v. Friedrich Vollhardt. Berlin 2014: 7-11, qui 7. Si veda inoltre: Paul Hoffman: Hölderlins Weltrezeption. In: «Hölderlin-Jahrbuch» 29.1994-95: 1-21 nonché la sezione *Nachwirkungen* in: Hölderlin-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Hrsg. v. Johann Kreuzer. Stuttgart; Weimar 2002: 468-512, a cui si rimanda anche per una prima selezione della relativa bibliografia critica.

⁴ Cfr. Luigi Reitani: Da Hölderlin a Hölderlin. Le traduzioni italiane di Hölderlin e la poesia italiana del Novecento. In: «Il Bianco e il Nero» 5.2002: 95-104. – Marco Castellari: Hölderlin in Italien. Übersetzer und Dichter zwischen Eifer und Wagnis. In: «Studia theodisca» 12.2005: 147-171. – Giovanna Cordibella: Hölderlin in Italia. La ricezione letteraria. Bologna 2009. – *Ead.*: Hölderlin e le riviste letterarie italiane del Novecento. In: Friedrich Hölderlin. Pensiero e poesia. A c. di Elena Polledri (= «Humanitas» 67.2012/1): 55-66.

⁵ Michael Werner: Maßstab und Untersuchungsebene. Zu einem Grundproblem der vergleichenden Kultur-Transfer-Forschung. In: Nationale Grenzen und internationaler Austausch. Studien zum Kultur- und Wissenschaftstransfer in Europa. Hrsg. v. Lothar Jordan und Bernd Kortländer. Tübingen 1995: 20-33, qui 30.

disciplinare (dalla storia sociale a quella della cultura, dalla storia delle scienze a quella, per l'appunto, delle istituzioni). Inaugurato nel 1932 a Villa Sciarra-Wurts sul Gianicolo,⁶ l'Istituto Italiano di Studi germanici – forzando la terminologia di uno storico come Pierre Nora – può definirsi una sorta di “luogo della memoria”, assurto a tale nel corso dell'*iter* storico della ricezione italiana di Friedrich Hölderlin. Nel suo ruolo istituzionale di promozione della cultura tedesca in Italia, l'Istituto ha infatti incentivato con una certa continuità, dalla sua fondazione durante il regime all'età contemporanea, iniziative dedicate a Hölderlin ed è stato una sede deputata alla presentazione nel nostro paese di rilevanti posizioni dalla *Hölderlin-Forschung* nazionale e internazionale.

Il primo evento, assai noto ma qui da richiamare, risale al 2 aprile 1936, allorché Martin Heidegger ha tenuto per la prima volta a Villa Sciarra il discorso *Hölderlin und das Wesen der Dichtung*, la prima delle *Erläuterungen zu Hölderlins Dichtung* a cui si sarebbero orientati anche in Italia generazioni di lettori. Le modalità di diffusione di questo testo in Italia meritano almeno una breve notazione a margine. Nel giro di qualche anno il discorso sarebbe apparso infatti nella traduzione italiana di Carlo Antoni in due sedi: nel 1937, come noto, nella rivista «Studi germanici»;⁷ nel 1946, come forse è meno noto, nel periodico letterario diretto da Enrico Falqui «Poesia».⁸ In questa rivista alle pagine di Heidegger hanno fatto seguito le versioni di due tardi inni hölderliniani,⁹ resi per la prima volta in lingua italiana dal poeta-traduttore Giorgio Vigolo. La vicenda editoriale di un testo così nevralgico per la ricezione novecentesca di Hölderlin pare del tutto sintomatica delle

⁶ Cfr. Paolo Chiarini: Giovanni Gentile e l'Istituto Italiano di Studi Germanici. In: Giovanni Gentile. La filosofia, la politica, l'organizzazione della cultura. A c. di Maria Ida Gaeta. Venezia 1995: pp. 150-155, qui 151s.

⁷ Cfr. Martin Heidegger: Hölderlin e l'essenza della Poesia. In: «Studi Germanici» 2.1937/1: 5-20, poi in *id.*: La poesia di Hölderlin. A c. di Friedrich-Wilhelm von Herrmann. Ed. it. a c. di Leonardo Amoroso. Milano 32001: 39-58. Per un primo inquadramento della prospettiva interpretativa di Heidegger si segnala, nell'ampia bibliografia critica, lo studio di Beda Allemann: Hölderlin und Heidegger. Zürich; Freiburg 1954 (recensito in Italia tra gli altri da Pietro Chiodi, in: «Rivista di Filosofia» 46.1955/2: 225-228), il capitolo dedicato a «Heidegger e Hölderlin» in Alessandro Pellegrini: Hölderlin. Storia della critica. Firenze 1956: 235-260 e Klaus Weimar; Christoph Jermann: «Zwiesprache» oder Literaturwissenschaft? Zur Revision eines faulen Friedens. In: «Neue Hefte für Philosophie» 23.1994: 113-157.

⁸ Cfr. Martin Heidegger: Hölderlin e l'essenza della Poesia. In: «Poesia» 3-4.1946: 333-344.

⁹ Cfr. Friedrich Hölderlin: L'Istro. Nella sera del tempo. Trad. it. di Giorgio Vigolo. In: «Poesia» 3-4.1946: 345-353.

tangenze, delle osmosi, che nella cultura italiana si sono talvolta verificate tra un *côté* – diciamo con qualche semplificazione – scientifico e accademico da una parte e uno letterario dall'altra. A tali considerazioni va subito aggiunta un'ulteriore tessera che si ricava proprio dal riesame dell'attività dell'Istituto Italiano di Studi germanici, istituzione che – come risulta dall'esame del caso specifico di Hölderlin – ha dato spazio a molteplici apporti interpretativi e coinvolto nelle proprie iniziative relatori di diverso profilo e di varia provenienza. Villa Sciarra non è stata infatti solo la sede che ha ospitato il discorso di Heidegger del 1936, o quelli di Walter F. Otto *Der griechische Göttermythos bei Goethe und Hölderlin* del 1937¹⁰ e di Karl Kerény *Hölderlin und die Religionsgeschichte* del 1953,¹¹ ma anche la conferenza che il già citato poeta romano Giorgio Vigolo vi ha tenuto il 28 aprile 1966 sul tema *Quali musiche suonò Hölderlin?*

Quest'ultimo contributo non compare ancora, al giorno d'oggi, nella bibliografia della critica hölderliniana. Esso è stato infatti soggetto a un destino assai diverso da quello esperito dai testi degli illustri predecessori di Vigolo che si sono succeduti a Villa Sciarra. Gli interventi di questi ultimi sono apparsi in riviste specializzate come «Studi germanici» o lo «Hölderlin-Jahrbuch», in seguito variamente ristampati, mentre la conferenza di Vigolo è rimasta inedita.¹² Il testo, conservato manoscritto tra le carte del poeta, viene ora pubblicato in questo stesso volume.¹³ Siamo di fronte a una testimonianza più che mai rappresentativa del confronto con Hölderlin istituito da uno scrittore che nel Novecento si è segnalato come uno dei più attivi mediatori nel processo ricettivo dello svevo in Italia. Non solo infatti Vigolo, sin dalle proprie poesie giovanili, ha stabilito nella propria opera in versi un dialogo con il poeta;¹⁴ di tutto rilievo è stato il suo ruolo di saggista

¹⁰ Cfr. Walter Friedrich Otto: Il mito greco in Goethe e Hölderlin. In: «Studi Germanici» 2.1937/1: 229-254. Sulla visita a Roma negli anni Trenta di Otto e Heidegger si veda l'accurata ricognizione di Alessandro Stavru: Hölderlin und die «Flucht des Göttlichen». Martin Heidegger und Walter F. Otto in Rom (1936-1937). In: «Studi Germanici» 39.2001: 269-310.

¹¹ Cfr. Karl Kerényi: Hölderlin und die Religionsgeschichte. In: «Hölderlin-Jahrbuch» 8.1954: 11-24, poi in: *id.*: Geistiger Weg Europas. Zürich 1955: 24-37.

¹² Brani dell'intervento vigoliano *Quali musiche suonò Hölderlin?* sono stati editi precedentemente nell'ambito di alcuni studi, tra cui Giuliana Rigobello: L'ispirazione musicale nelle prose liriche di Giorgio Vigolo. In: Letteratura italiana e musica. Atti del Convegno AISLLI (Odense, 1-5 luglio 1991). 2 voll. A c. di Jørn Moestrup, Palle Spore e Conni-Kay Jørgensen. Odense 1997, II: 741-751. Cordibella: Hölderlin in Italia (cit. nota 4): 207.

¹³ Per le citazioni si rimanda pertanto fin d'ora a tale edizione.

¹⁴ Cfr. Cordibella: Hölderlin in Italia (cit. nota 4): 209-216.

e divulgatore tramite articoli e scritti di natura critica a partire sin dal 1939,¹⁵ per non tacere della sua attività di traduzione, attestata dalla metà degli Trenta con pubblicazioni in rivista.¹⁶ Il volume delle *Poesie* di Hölderlin da lui curato uscirà solo nel 1958,¹⁷ imponendosi tuttavia – lo vedremo in seguito sulla base di un caso concreto – come un'edizione di riferimento per un vasto pubblico. Alla luce di questo prolifico impegno e di questa centrale funzione mediatrice deve essere quindi letto l'invito rivolto a Vigolo di tenere nell'anno 1966 una conferenza di tema holderliniano presso l'Istituto Italiano di Studi germanici. Per quanto concerne la storia di questa istituzione, il recupero del testo del poeta romano consente di aggiungere una nuova fonte allo studio dell'attività dell'Istituto e alle indagini sul suo attivo concorso alla lettura, interpretazione e promozione di Hölderlin in Italia.

Quanto alla diffusione dell'intervento vigoliano, va subito aggiunto come, per quanto il testo sia rimasto inedito, un canale diverso dalla stampa ne abbia consentito la divulgazione. Una versione più breve di *Quali musiche*

¹⁵ Cfr. Giorgio Vigolo: La poesia di Hölderlin. In: «Il Giornale d'Italia» 31 agosto 1939: 3. – *Id.*: Hölderlin e la «poetica assoluta». In: «Prospettive» 3.1939/10: 8s. – *Id.*: Gli dèi di Hölderlin. In: «Il Giornale d'Italia» 26 ottobre 1940: 5. – *Id.*: Il poeta che vide gli dèi. In: «Risorgimento liberale» 6 novembre 1947: 3. – *Id.*: Saggio introduttivo. In: Friedrich Hölderlin: Poesie. Torino 1958: VII-LXVII. – *Id.*: «Hyperion» di Maderna. In: «Il Mondo» 22 settembre 1964, poi in: *id.*: Mille e una sera all'opera e al concerto. Firenze 1971: 661-663. – *Id.*: La triade del 1770. Hölderlin Hegel Beethoven. In: «L'Approdo letterario» n.s. 16.1970: 37-46, poi in *id.*: Diabolus in musica. Prose ed elzeviri musicali. A c. di Cristiano Spila. Rovereto 2008: 34-44. Per una prima ricognizione di questa produzione di tipo critico-saggistico cfr. Cordibella: Hölderlin in Italia (cit. nota 4): 198-209.

¹⁶ Alle già segnalate traduzioni da Hölderlin apparse nel 1946 in Poesia (cfr. nota 9) si aggiunga: Pane e vino. In: «Circoli» 5.1935/7-8: 702-706. – Tre poemi di Hölderlin. In: «Meridiano di Roma» 11 aprile 1937: VII. – Mio possesso. In: «Meridiano di Roma» 22 agosto 1937: VII. – Patmos. In: «Prospettive» 3.1939/18: 9-11.

¹⁷ Cfr. Friedrich Hölderlin: Poesie. Torino 1958. Per ricognizioni e studi sull'attività traduttoria vigoliana cfr. Giorgio Orelli: Recensione. In: «Il Verrì» 2.1958/4: 91-97. – *Id.*: Su alcune versioni d'una poesia di Hölderlin. In: Studi in onore di Leone Traverso. Vol II. A c. di Giuseppe Paioni e Ursula Vogt. Urbino 1971: 727-747. – Leone Traverso: Hölderlin-Vigolo. In: «Paragone» 9.1958/104: 88-90. – Bonaventura Tecchi: Hölderlin nell'interpretazione di Giorgio Vigolo. In: *id.*: Romantici tedeschi. Milano; Napoli 1959: 187-217. – Giuseppe Bevilacqua: Rezension der Hölderlinübersetzungen von Leone Traverso und Giorgio Vigolo. In: «Hölderlin-Jahrbuch» 11.1958-60: 223-234. – Giampiero Moretti: L'incontro nella parola. Vigolo traduttore di Hölderlin. In: Conclave dei sogni. Giornata di Studi per il centenario della nascita di Giorgio Vigolo. A c. di Leonardo Lattarulo, Carmela Santucci e Giuliana Zagra. Roma 1995: 61-65. – Reitani: Da Hölderlin a Hölderlin (cit. nota 4): 95-104. – Castellari: Hölderlin in Italien (cit. nota 4): 162s. – Cordibella: Hölderlin in Italia (cit. nota 4): 181-192.

suonò Hölderlin? è stata infatti letta da Vigolo nel 1965 nell'ambito della trasmissione radiofonica, da lui curata per il «Terzo Programma» RAI, *Musica e Poesia*. Un *medium*, la radio, da non sottovalutare, il quale anche nel processo ricettivo di Hölderlin nell'Italia del Novecento ha svolto con ogni evidenza una funzione, per quanto ancora tutta da esplorare. Il campo d'indagine identificato da Vigolo per il suo discorso è tematicamente consono con quello eletto per la sua rubrica radiofonica¹⁸ e una tale scelta non stupisce affatto chi ne conosca la figura poliedrica. Colto conoscitore di musica classica, Vigolo ha anche collaborato per anni come critico musicale per diversi quotidiani, dedicando tra l'altro una tempestiva recensione allo *Hyperion* di Bruno Maderna, apparsa sul «Mondo» nello stesso anno 1965.¹⁹ Ma il punto che ora preme sottolineare è un altro e porta ad approfondire le intime ragioni della scelta dell'autore di *Hyperion* come oggetto per tale ricognizione critica. Hölderlin è assurto da Vigolo – e qui risiede anche il fondamento di questa sua predilezione – a figura esemplare di un'epoca della cultura germanica in cui «poesia, musica e speculazione filosofica» hanno rappresentato «una triade inscindibile», tanto da poter costituire le «tre forme di una sola lingua dialettica».²⁰

Nel discorso del 1966 Vigolo assume in effetti come tesi principale, fondamento di una documentata ricostruzione, l'idea che la «presenza della musica nella vita e nella poesia di Hölderlin occup[i] un posto primario, [sia] continua e specifica come forse in nessun altro poeta».²¹ Da tale prospettiva il discorso critico vigoliano si addentra in una riesame del tipico confronto tra Hölderlin e uno scrittore della tradizione italiana, Giacomo Leopardi, per mettere piuttosto in rilievo le differenze tra i due autori: l'uno, Leopardi, «privo di qualsiasi cultura ed educazione musicale»,²² cresciuto nell'Italia del primo Ottocento in un «clima quasi esclusivo di teatro melodrammatico»;²³ l'altro, Hölderlin, formatosi invece – puntualizza Vigolo – in «uno dei paesi

¹⁸ Sul programma radiofonico di Vigolo cfr. Magda Vigilante: Tra musica e poesia: una trasmissione radiofonica di Giorgio Vigolo. In: La letteratura degli Italiani. Rotte confini passaggi. (XIV Congresso ADI – Genova, 15-18 settembre 2010). A c. di Alberto Beniscelli, Quinto Marini e Luigi Surdich. Novi Ligure 2012 – URL: <http://www.diras.unige.it/Adi%202010/Vigilante%20Magda.pdf> (ultima consultazione: 26 gennaio 2014).

¹⁹ Cfr. Vigolo: «Hyperion» di Maderna (cit. nota 15): 661-663.

²⁰ Cfr. A colloquio con Giorgio Vigolo. Intervista a c. di Elio Filippo Accrocca. In: «La Fiera Letteraria» 27 aprile 1958: 8.

²¹ Cfr. questo stesso volume alla pagina 23.

²² *Ibidem*.

²³ Ivi: 24.

e delle epoche più genialmente musicali [...] che la storia abbia avuto»²⁴ e capace di suonare «almeno quattro» strumenti, «e alcuni magistralmente».²⁵ Attraverso un percorso che orchestra più fonti documentarie Vigolo ricostruisce il rapporto, continuo e centrale, di Hölderlin con la musica, non senza proporre qualche «supposizione» circa i brani di compositori contemporanei che egli può aver personalmente eseguito. È questa la premessa a un'indagine sull'opera che si propone di mettere in luce, nelle sue diverse sfaccettature, l'ispirazione musicale della poesia di Hölderlin a partire dal rilievo di immagini derivate dall'arte dei suoni, alla concezione hölderliniana del ritmo, sino a notazioni più specifiche sulla forma compositiva triadica delle *Odi* e degli *Inni*, in cui Vigolo scorge delle «vere e proprie strutture sonatistiche e sinfoniche».²⁶ Dal testo di questa conferenza, così come da altri scritti anteriori o coevi, si profila chiaramente lo sforzo interpretativo di delucidare i rapporti che legano la lirica di Hölderlin alla musica e al pensiero filosofico del suo tempo. Rilievi che – al di là dei risultati esegetici, non sempre innovativi – avranno però un peso non ignorabile, come si è cercato di dimostrare in altra sede, nell'orientare il confronto di Vigolo poeta con la lirica hölderliniana, per la ricezione produttiva – quindi – di Hölderlin nei versi del poeta italiano.

L'edizione *Quali musiche suonò Hölderlin?* proposta in questo volume, oltre alla valorizzazione di un inedito che concorre ad accrescere il *corpus* a stampa vigoliano, consente il recupero di un testo che si aggiunge al quadro assai composito degli accessi di tipo critico-interpretativo a Hölderlin attestati nell'Italia del Novecento. Il saggio è testimonianza esemplare del ruolo che anche i letterati italiani hanno svolto nell'approssimazione a Hölderlin nella nostra cultura. Critici e pubblicisti, traduttori, poeti o prosatori che instaurano con l'opera di Hölderlin un dialogo intertestuale; ma anche – si può aggiungere – organizzatori culturali, conduttori di programmi radiofonici, ideatori di riviste e fogli letterari che hanno esercitato una *Vermittlungsrolle*, indubbiamente rilevante e diversificata, nell'*iter* ricettivo.

2.

Uno sguardo alla parabola storica della ricezione di Hölderlin in Italia conferma la funzione, spesso davvero pionieristica, avuta in essa da personalità del mondo letterario. Va anzi precisato come proprio l'adozione di questa specifica specola d'indagine abbia permesso di operare una parziale

²⁴ Ivi: 23.

²⁵ Ivi: 24.

²⁶ Ivi: 31.

revisione di una precedente sistemazione storiografica, consentendo la messa in luce di qualche nuovo dato. Si prendano a titolo di esempio gli studi sulle origini della ricezione italiana. Anche a causa di una mancanza di spogli capillari dei periodici italiani del primo Ottocento, si è ritenuto fino ad anni recenti che il nome di Hölderlin fosse del tutto estraneo alla temperie culturale che in Italia ha animato le riviste primo-ottocentesche, pur così ricettive – in questa fase – nei confronti della letteratura d’oltralpe. Si è quindi proceduto a situare le prime approssimazioni italiane a Hölderlin nella seconda metà del XIX secolo, periodo in cui sono effettivamente attestate le prime traduzioni della sua opera.²⁷ Sulla base di ulteriori indagini si è invece potuto anticipare questo inizio, accertando la pubblicazione già nel 1841 – due anni prima, quindi, della scomparsa dell’autore a Tübingen – di una versione italiana del racconto *Holderlin [sic!]*, uscito in forma anonima in un foglio milanese di mode letteratura e teatri, il «Corriere delle dame».²⁸ Ricerche su questo testo ne hanno permesso l’attribuzione a Samuel-Henry Berthoud, prolifico narratore francese che conta tra l’altro un’assidua collaborazione a riviste letterarie tra cui la «Revue des Deux Mondes». Come ha rilevato Adolf Beck, il racconto di Berthoud, apparso prima in Francia, poi Germania, infine anche in Italia, va collocato tra i primi «tentativi di mitizzazione»²⁹ di Hölderlin nella cultura europea che attestano come la figura di questo poeta abbia potuto sollecitare penne di pubblicisti e scrittori già nella prima metà dell’Ottocento. Il nome di Hölderlin inizia pertanto già a circolare a questa altezza cronologica in alcune aree della penisola e – dato che qui preme ribadire – ciò avviene per mezzo di una *Phantasie* in prosa ispirata alla sua biografia la cui pubblicazione si deve al periodico di letteratura, moda e costume fondato nel 1804 a Milano da Carolina Lattanzi.

²⁷ Cfr. Alessandro Pellegrini: Hölderlin in Italia. In: «Il Veltro» 4.1962/2: 203-212, in part. 203. – *Id.*: Storia della critica (cit. nota 7): 2. Ulteriormente posticipati sono gli inizi della ricezione italiana da Manfred Koch: Rezeption im Westen. In: Kreuzer (Hrsg.): Hölderlin-Handbuch (cit. nota 3): 454-460.

²⁸ Cfr. Samuel-Henry Berthoud: Holderlin [sic!]. In: «Corriere della Dame. Giornale di mode, letteratura e teatri» 41.1841/59: 465-468. Il racconto è apparso senza indicazione né dell’autore né del traduttore italiano. Per l’attribuzione del testo edito nel «Corriere» a Berthoud e per una analisi del racconto si rimanda a Cordibella: Hölderlin in Italia (cit. nota 4): 24-27. Per la versione tedesca del racconto e per notizie sulle sedi e sui tempi di pubblicazione del testo in Francia e in Germania cfr. *StA* VII/4: 293-296. L’abbreviazione *StA* si riferisce qui e oltre a: Friedrich Hölderlin: Sämtliche Werke. Große Stuttgarter Ausgabe. 8 Bde. Hrsg. v. Friedrich Beißner, Adolf Beck und Ute Oelmann. Stuttgart 1943-1985.

²⁹ «Mythenversuche». Cfr. la nota introduttiva di Adolf Beck, *StA* VII/4: 293.

Ma è nella seconda metà dell'Ottocento che va situato l'affermarsi di un vero e proprio interesse in Italia per l'opera di Hölderlin, così come l'inizio del processo della sua acquisizione. In questa seconda parte del secolo prende inoltre avvio un fertile contatto tra testi di nostri scrittori e l'opera hölderliniana. Una menzione a tal proposito richiede il poeta Giosue Carducci, grazie a cui Hölderlin nella seconda parte del secolo fa il vero e proprio ingresso nell'orizzonte letterario nazionale, iniziando a profilarsi come un possibile modello.³⁰ A questa altezza cronologica – va puntualizzato – non è ancora attestata nessuna versione di opere di Hölderlin in lingua italiana. Per ricostruire questa predilezione letteraria di Carducci occorre quindi considerare, oltre alla sua attività di poeta, anche quella di traduttore. Si tratta infatti di ambiti saldamente correlati, che tra loro presentano inscindibili rapporti. L'attenzione va posta sui primi anni Settanta dell'Ottocento: Carducci è impegnato in questa congiuntura a comporre il trittico delle *Primavere elleniche*, campo di prova di una nuova tendenza espressiva e tematica che inaugura il rilancio del nuovo ideale classico carducciano e che troverà piena realizzazione, in un breve giro d'anni, nelle *Odi barbare*. In questo periodo egli intensifica anche la prassi della traduzione, orientandosi in particolare a scrittori tedeschi che abbiano sperimentato una *Nachahmung* di versi antichi, greci e latini: Klopstock e Platen *in primis*. Sperimentazioni metriche analoghe Carducci stesso stava infatti affrontando nella sua attività poetica coeva con la messa a punto di modi e tecniche di quella che egli denominerà «metrica barbara», ampiamente saggiate in un ampio spettro di componimenti che confluiranno nelle *Odi*. Precedenti ricerche hanno consentito l'accertamento di come proprio in questa congiuntura Carducci abbia acquistato l'edizione *Friedrich Hölderlins ausgewählte Werke* a cura di Christoph Theodor Schwab,³¹ un volume che ha svolto un importante ruolo nella ricezione di Hölderlin, tanto da risultar compreso anche nella biblioteca privata di uno dei riconosciuti propulsori della sua riscoperta nel Novecento quale è stato Friedrich Nietzsche. Si ha inoltre documentazione di come tra l'agosto e il settembre 1874, subito dopo aver acquistato gli *Ausgewählte Werke*, Carducci abbia iniziato ad approntare le sue prime versioni di liriche di Hölderlin, tra cui l'inno giovanile *Griechenland*. Una versione delle strofe iniziali dell'inno è stata data per la prima volta alle stampe nel 1883 sulla

³⁰ Cfr. Cordibella: Hölderlin in Italia (cit. nota 4): 31-79, studio a cui qui e in seguito si rimanda anche per più dettagliate indicazioni di tipo bibliografico sugli autori trattati e sui relativi contributi di tipo critico.

³¹ Cfr. *Friedrich Hölderlins ausgewählte Werke*. Hrsg. v. Christoph Th. Schwab. Stuttgart 1874. Si veda inoltre Cordibella: Hölderlin in Italia (cit. nota 4): 34-36.

rivista letteraria «Cronaca bizantina»,³² raffinato periodico della *fin de siècle* italiana che ha contato tra i propri collaboratori anche Gabriele D'Annunzio. È questa la prima versione di Hölderlin che sia stata pubblicata in Italia. Decisivo risulta quindi anche in questo caso l'apporto nel processo di *transfer* di un periodico letterario, il popolare foglio stampato a Roma da Sommaruga. Altre traduzioni da Hölderlin iniziate da Carducci nella stessa congiuntura non sono approdate a uno stadio definitivo e sono rimaste inedite, per vedere la luce solo postume.

Nel gruppo di queste ultime vi è una traduzione frammentaria che qui si vuole ora prendere in esame, quella dell'elegia *Achill*, di cui tra le carte carducciane rimangono tre differenti stesure (due tentativi metrici e una in prosa) raccolte da Carducci stesso in un fascicolo con intestazione «Princ[ipio] di traduz[ione] da un'ode di Holderlin [*sic*] | sett[embre] 1874». Una di queste (cfr. fig. in appendice) è stata utilizzata da Giuseppe Albini e Albano Sorbelli nel 1928 per la prima edizione del frammento traduttorio nel volume *Primizie e reliquie dalle carte inedite*.³³ Di ispirazione classica, il componimento in distici elegiaci rientra tra gli studi sui personaggi dell'*Iliade* cui Hölderlin si è dedicato negli anni di progettazione della rivista letteraria «Iduna». L'elegia, rimasta allo stato frammentario, è stata edita per la prima volta da Schwab nel volume *Friedrich Hölderlin's sämtliche Werke* (1846), dove appare in una forma spuria, essendovi stati completati i versi conclusivi dal curatore che si è servito, per l'integrazione del testo, di un abbozzo in prosa ritmica con finale compiuto.³⁴ L'edizione degli *Ausgewählte Werke* del 1874 ripropone l'elegia in questa forma,³⁵ il che non ha tuttavia incidenza ai fini dell'analisi della versione, dal momento che Carducci non giungerà a tradurre la chiusa di *Achill*, arrestandosi al v. 19 del componimento. Occorre piuttosto chiedersi: perché la selezione proprio di questa elegia, in tutto il *corpus* holderliniano antologizzato da Schwab, per la resa italiana? Come nel caso della scelta di *Griechenland*, anche in quella di *Achill* Carducci si è orientato a una lirica che presenta forte affinità sul fronte formale e tematico con le proprie sperimentazioni. Non basta a tal proposito limitarsi a sottolineare

³² Cfr. Da Hölderlin [*sic*]. Traduzione libera di Giosue Carducci. In: «Cronaca Bizantina» 3-5.1883/7 (6 settembre): 1, ora in: *id.*: Edizione Nazionale delle Opere. Vol. XXIX. Bologna 1940: 359s.

³³ Cfr. Friedrich Hölderlin: Achille. In: Giosue Carducci: Primizie e reliquie dalle carte inedite. A c. di Giuseppe Albini e Albano Sorbelli. Bologna 1928: 342s.

³⁴ Cfr. *StA I*: 271 nonché la nota di Luigi Reitani in: Friedrich Hölderlin: Tutte le liriche. Edizione trad. e commentata e revisione del testo critico tedesco a c. di L.R. Con uno scritto di Andrea Zanzotto. Milano 2001: 1720.

³⁵ Cfr. Hölderlin: *Ausgewählte Werke* (cit. nota 31): 130.

come il testo sia in distici elegiaci e tragga tematicamente spunto da un'opera di uno dei grandi classici della letteratura greca, il «divino Omero»,³⁶ nello specifico da un episodio del primo libro dell'*Iliade*, laddove Achille, dopo l'allontanamento a forza dell'amata Briseide, cerca in riva al mare il conforto della madre Teti. Questa prima considerazione va subito integrata con un altro dato: a pochi anni dall'inizio della traduzione, nel 1871, Carducci aveva eletto proprio il personaggio omerico di Achille nell'ode *Ad Alessandro d'Ancona* a emblematico rappresentante della classicità nell'ambito di una contrapposizione tra il Medioevo (la barbara e «dannosa etade», v. 25), dominata dal pensiero della morte, e l'antica Grecia, dove altro è l'atteggiamento degli eroi rispetto al proprio destino («L'ombra di morte e su da la marina / Di Teti il pianto fuor de le ftie ville / Seguia tra i carri e l'armi la divina / Forza d'Achille. / [...] Pigri terror de l'evo medio, prole / Negra de la barbarie e del mistero, / Torme pallide, via! Si leva il sole, / E canta Omero»³⁷). Più che mai profonda deve essere pertanto apparsa a Carducci la congenialità con Hölderlin, anzitutto per la condivisione tutt'altro che esteriore del modello omerico e dell'ideale della Grecia classica, così rilevante per il poeta italiano nei recenti sviluppi della sua poetica, ma anche – come tutto induce a supporre – per un'affinità fondata su ragioni più intimamente personali. Negli ultimi versi di *Achill* resi in traduzione da Carducci il soggetto lirico passa infatti a sottolineare i tratti che lo distinguono dall'eroe omerico, questi «figlio di numi» confortato da Teti, l'altro sofferente al pari di Achille per l'allontanamento dall'amata, senza tuttavia poter contare sulla consolazione divina. «Tacer debbo e soffrire, e son da lei / Diviso [...]», traduce Carducci questo particolare passaggio dell'elegia, in anni – i primi Settanta dell'Ottocento – contrassegnati dall'*amor de lonb* per Lidia, la donna «classica pura», musa della sua nuova stagione poetica.

Queste prime puntualizzazioni vanno subito integrate con un ulteriore rilievo riguardante i problemi editoriali ancora aperti che caratterizzano il testo della versione. I curatori di *Primizie e reliquie* hanno basato la prima edizione di *Achille* sulla redazione metrica più ampia dell'elegia che ci sia pervenuta e hanno segnalato in nota, tuttavia senza alcuna sistematicità e completezza, correzioni e varianti presenti nell'autografo. In seguito la traduzione di *Achill* è stata riproposta insieme ad altri saggi del Carducci tra-

³⁶ Giosue Carducci: Lettera a Lidia [Bologna, fine ottobre 1872]. In: *id.*: Edizione Nazionale delle Opere. Lettere VIII. Bologna 1942: 23.

³⁷ Giosue Carducci: *Ad Alessandro D'Ancona*. In: *id.*: Edizione Nazionale delle Opere. Vol. III. Bologna 1935: 245-247, qui 247.

duttore in un volume dell'*Edizione Nazionale delle Opere*,³⁸ dove ha trovato ristampa il testo stabilito da Albini e Sorbelli, con omissione tuttavia delle note filologiche di cui era corredato nel volume del 1928. Opportuno è parso un riesame del testo, condotto sul relativo autografo carducciano.³⁹ Tale revisione ha portato a stabilire il seguente testo di *Achille* che qui si propone con il corredo di un apparato dove sono registrate le rispettive varianti genetiche:

Spendido figlio degli dei, tu, quando Ti fu tolta l'amata, isti del mare Su la riva in disparte, lacrimando.	
Il tuo pianto cadea su l'onde amare E il cuor traendo guai desiderava Al santo abisso, a le quieti care,	5
Ove lunge al rumor dei legni stava Giù sotto i flutti in una grotta bella Teti la dea del mar che sí t'amava.	
Ella era madre al giovinetto, ed ella Su le scogliere della riva egea L'avea nudrito de la sua mammella,	10
Aspro fanciullo: ella possente dea Ne' validi lavacri e al fiero canto De l'onde sue cresciuto eroe l'avea.	15
Udì la madre del suo caro il pianto: Qual nuvoletta dal profondo emerse Tutta era triste ne l'aspetto santo.	
L'abbracciò su 'l suo petto, gli deterse Il pianto; ed egli racchetato udio Quali aiuti blandendo ella profferse.	20
Figlio di numi, oh come te foss'io. Con alcun dei celesti anch'io potrei Pianger fidatamente il dolor mio.	
Tacer debbo e soffrire, e son da lei	25

³⁸ Cfr. Giosue Carducci: Edizione Nazionale delle Opere. Vol. XXIX. Bologna 1940: 358s.

³⁹ Si tratta della redazione autografa con segnatura: Casa Carducci, Bologna, Cart. II, 56, 1.

Diviso, ohimé, che di me piange e pianse,
Pur gli uman preghi udite, o buoni dei.

4 Il tuo pianto cadea] >I tuoi pianti piovean< >Piovean< *agg. interl.*
nell'onde] su l'onde 7 al rumor dei legni] ai tumulti umani 7-8
Ove lunge [...] stava | Giù sotto i flutti] >Ove ++ sotto le azzurre
onde ella giaceva< 17 Qual nuvoletta dal profondo emerse] Dal
profondo salì qual nuvoletta: 20 ella] la dea *agg. interl.* 25 Tacer
debbo] >In silenzi< e son] >son,< 26 ohimé] >+++<

Laddove Hölderlin era ricorso nell'assetto metrico della lirica al distico elegiaco, Carducci opta invece nella riduzione italiana per terzine di endecasillabi, prediligendo dunque un verso della tradizione poetica nazionale comunemente impiegato nelle versioni dei poemi omerici. Proprio alla luce della scelta di tali vincoli formali si è proceduto, in sede di trascrizione, a scartare una variante alternativa del v. 17. Si tratta della resa del passo ove Hölderlin descrive l'emergere di Teti dalle acque egee («[die Mutter] stieg vom Grund der See, trauernd, wie Wölkchen, herauf», v. 12), tradotto da Carducci abbastanza fedelmente in un primo endecasillabo che, per quanto non sottoposto a cassatura, risulta in seguito sostituito da quello aggiunto in interlinea («Qual nuvoletta dal profondo emerse»). Con quest'ultimo, infatti, rimano i versi della successiva terzina, da cui si deve necessariamente desumere come questa sia la variante che Carducci ha infine prediletto. Se in essa si assiste dunque a un mutamento nella parola in rima, rimane tuttavia del tutto invariata la resa del paragone formulato da Hölderlin nell'originale («wie Wölkchen») per rendere il dettaglio omerico del *ὀμίχη* (*Iliade*, I, 359). Carducci offre una riduzione strettamente letterale del paragone, tanto da riproporre anche l'impiego della forma diminutiva, nonostante l'esito italiano non particolarmente felice («Qual nuvoletta»). Anche in altri luoghi della versione si delinea il medesimo tentativo di una resa fedele, talvolta con esiti che rivelano un ricorso a soluzioni lessicali e sintattiche sperimentate nella stessa poesia carducciana, come la traduzione del tedesco «Weheklagend» (*Achill*, v. 3) con il gerundio «lacrimando» (v. 3), attestato anche in precedenti testi carducciani («Ond'io fremendo e lacrimando poso», *Morte ed amore*, v. 14).⁴⁰ Lo stesso si può osservare ai vv. 10-12 dell'elegia, corrispondenti ai distici: «[...] die mächtige Göttin, / hatte den Knaben einst liebend, am Felsengestad / Seiner Insel, gesäugt [...]» (*Achill*, vv. 7-9). Carducci volge il passo impiegando una particolare immagine per descrivere

⁴⁰ Giosue Carducci: Amore e morte. In *id.*: Edizione Nazionale delle Opere. Vol I. Bologna 1935: 9.

l'allattamento («[...] ed ella / Su le scogliere della riva egea / L'avea nudrito de la sua mammella [...]») che in forma non dissimile ricorre anche nelle *Rime di San Miniato* («Già magnanimo petto / ti confortava de la sua mammella», *Dante*, vv. 27s).⁴¹

Siamo con ogni evidenza di fronte a una versione che, pur nel suo stato frammentario e incompiuto, attesta un certo grado di elaborazione formale. Le tre differenti stesure che ci sono pervenute, d'altra parte, sono esse stesse indizio di un non occasionale confronto di Carducci con l'elegia hölderliniana. Quanto al suo interesse per i motivi omerici in essa ripresi e rifunzionalizzati, va segnalato come esso sia persistente anche nella sua poesia successiva al saggio di traduzione. Un significativo richiamo alla figura di Achille, in combinazione a quella di un celebre eroe dell'*epos* germanico, si riscontra nella barbara *Presso l'urna di P.B. Shelley* («Ivi poggiate a l'aste Sigfrido ed Achille alti e biondi / erran cantando lungo il risonante mare [...]» vv. 13s).⁴² Trova invece un più articolato sviluppo un riferimento alla figura di Teti in una lirica più tarda compresa in *Rime e ritmi* (1899), la quale presenta – il dato formale merita attenzione – la stessa tipologia metrica impiegata da Hölderlin in *Achill*. Si tratta infatti di una elegia in distici “barbari”, l'*Elegia del Monte Spluga*, già nota per il dialogo con Heine nella ripresa dell'immagine della Lolerey (vv. 9-12). Ai vv. 3s. del componimento, nella dettagliata descrizione delle ninfe enunciate nell'*incipit*, viene istituito un paragone tra una di queste e l'emergere di Teti dall'Egeo:

No, forme non eran d'aer colorato né piante
garrule e mosse al vento: ninfe eran tutte e dee.

E quale iva salendo volubile e cerula come
velata emerse Teti da l'Egeo grande a Giove:

e qual balzava da la palpitante scorza de' pini [...].⁴³ 5

L'immagine della nereide Tètide «velata» (v. 4), nell'atto di levarsi dalle acque egee, se non presenta dirette tangenze lessicali con la traduzione di *Achill*, offre tuttavia forti analogie con quest'ultima nella ripresa di un elemento figurale ricorrente in più luoghi del libro I dell'*Iliade*. Una memoria poetica di antichi e moderni agisce dunque nella formulazione di questi distici.

⁴¹ Giosue Carducci: *Dante*. Ivi: 38-47, qui 39.

⁴² Giosue Carducci: *Presso l'urna di P. B. Shelley*. In: *id.* Edizione Nazionale delle Opere. Vol IV. Bologna 1935: 129-131, qui 130.

⁴³ Giosue Carducci: *Elegia del Monte Spluga*. Ivi: 248-250, qui 248.

In altre zone della poesia di Carducci, come si è dimostrato altrove,⁴⁴ sono rilevabili più puntuali contatti intertestuali con poesie hölderliniane, i quali fanno afferenza a un circuito di motivi ascrivibili a una doppia polarità tematica: il discorso funebre, nonché un ampio repertorio di immagini d'ispirazione classica. Un ambito, quest'ultimo, a cui è riconducibile anche il richiamo alla Teti omerica attestato nell'*Elegia di Monte Spluga*. Come si è delineato in questa rapida ricognizione, Hölderlin s'impone dunque già nel secondo Ottocento come modello nel campo letterario italiano. A profilarsi è l'agire di quella che, con una formula impiegata frequentemente a proposito di classici come Dante, in seguito rimodulata da diversi critici come Gianfranco Lonardi con riferimento a Leopardi,⁴⁵ si potrebbe definire una "funzione Hölderlin" nella letteratura italiana. Un più ampio e differenziato manifestarsi di tale "funzione" è però rilevabile solo successivamente, nel corso del XX secolo sino al primo scorcio di questo nuovo millennio.

3.

Nel Novecento si è confrontati con una varia fenomenologia di accessi all'opera di Hölderlin che vede affiancarsi all'incremento delle versioni in lingua italiana il moltiplicarsi delle letture e delle interpretazioni. Già recepito nei primissimi anni del secolo, ad esempio nella cerchia del periodico fiorentino il «Leonardo»,⁴⁶ Hölderlin si impone soprattutto a partire dagli anni Venti anche in Italia come un possibile archetipo negli ambienti letterari. Decisivo in tal senso è l'apporto di Giuseppe Ungaretti, strettamente in contatto con la cultura francese, che si fa tramite della coeva rivalutazione europea di Hölderlin, tanto da annoverarlo tra i dei padri fondatori della lirica moderna, accanto a Leopardi, Blake, Baudelaire, Lautréamont e Mallarmé⁴⁷. In questa congiuntura si amplia tra l'altro anche l'interesse di traduttori e scrittori a zone dell'opera hölderliniana in precedenza non considerate, come i tardi inni e frammenti.

L'agire di quella che abbiamo definito una "funzione Hölderlin" è da qui in poi attestato, pur ovviamente in diversi modi e gradi di incidenza, nell'opera di un ampio spettro di scrittori e critici italiani: da Eugenio

⁴⁴ Cfr. Cordibella: Hölderlin in Italia (cit. nota 4): 65-79.

⁴⁵ Cfr. Gilberto Lonardi: Leopardismo. Tre saggi sugli usi di Leopardi dall'Otto al Novecento. Firenze 1990, dove in diversi luoghi viene discussa una «funzione Leopardi» nella letteratura italiana del XIX e XX secolo, tra cui cfr. pagina 62.

⁴⁶ Giovanna Cordibella: Hölderlin in Italia (cit. nota 4): 89-102.

⁴⁷ Cfr. ivi: 134-148.

Montale⁴⁸ a Giovanni Papini,⁴⁹ da Elsa Morante⁵⁰ a Giorgio Vigolo, da Mario Luzi⁵¹ ad Andrea Zanzotto, solo per fare alcuni nomi. Emblematico e già ampiamente indagato è il caso di Zanzotto.⁵² Insignito dello Hölderlin-Preis nell'anno 2005, nonché poeta che ha offerto una testimonianza sul proprio confronto con l'opera di Hölderlin in apertura del Meridiano di *Tutte le liriche* curato da Luigi Reitani,⁵³ Zanzotto è autore di una differenziata rilettura e ricezione della poesia hölderliniana che include anche espliciti riferimenti a Hölderlin-Scardanelli. Questi viene assunto da Zanzotto a figura archetipica del rischio di un "ottenebramento", esistenziale ed espressivo, che può indurre la parola poetica sull'orlo del silenzio e dell'afasia (rivelatrice in tal senso la complessa rete dei rinvii a Hölderlin di cui è intessuto un testo come *L'elegia in petèl*). Proprio la ricorrenza nella poesia in lingua italiana della figura di Hölderlin-Scardanelli, i suoi impieghi e le sue implicazioni, è l'aspetto a cui qui si intende dedicare qualche rilievo conclusivo. Iniziamo col dire come l'irruzione di questa presenza nell'orizzonte poetico italiano a partire dagli anni Sessanta possa essere letta, al di là dei singoli percorsi individuali, come cifra di una profonda crisi di linguaggio, così come il sintomo di un rischio di "ottenebramento", dal carattere in prima istanza storico come ben mostra anche per questo aspetto il caso di Zanzotto. Nelle poesie della raccolta *La beltà* (1968), dove compaiono i primi espliciti riferimenti all'enigmatico e inquietante pseudonimo con cui Hölderlin ha firmato alcune delle poesie della torre, la *Heimat* risulta infatti ormai per Zanzotto irrimediabilmente violata dalla società dei consumi. Il 1968 rappresenta senza dubbio uno snodo nevralgico nell'accidentato corso della storia e della cultura secondo-novecentesche. Nello stesso anno Angelo Maria Ripellino, inerme spettatore del tragico epilogo della primavera di Praga, inizia la stesura di *Notizie dal diluvio* e in più poesie della raccolta ricorre a sua volta alla medesima figurazione del tardo Hölderlin.⁵⁴ Tra que-

⁴⁸ Cfr. ivi: 175-180.

⁴⁹ Cfr. ivi: 105-112.

⁵⁰ Si veda l'intarsio della versione «libera nel ritmo» della lirica di Hölderlin *Abbitte* che Elsa Morante compie nel poema *La serata a Colono*. Cfr. Elsa Morante: *Il mondo salvato dai ragazzini e altri poemi*. Torino 1968: 100.

⁵¹ Cfr. Cordibella: Hölderlin in Italia (cit. nota 4): 162-172.

⁵² Cfr. ivi: 217-246.

⁵³ Cfr. Andrea Zanzotto: *Con Hölderlin, una leggenda*. In: Friedrich Hölderlin: *Tutte le liriche* (cit. nota 34): IX-XXIV.

⁵⁴ Cfr. Angelo Maria Ripellino: *Notizie dal diluvio*. Torino 1969. Nello specifico le poesie nn. 28, 36, 45, 65, 68, 76.

ste si segnala il testo 65 della silloge, ove a un Dio «stanco», «solo» e «sfiduciato», chiuso nella sua bottega di orologiaio, fa visita Scardanelli, l'unico a non passare «senza guardare» (v. 6) e a cercare un colloquio:

Dio è stanco, è solo, è sfiduciato
nella sua polverosa botteguccia di orologiaio,
ha bisogno di clienti, apprendisti e seguaci,
si cruccia che ogni disutile, ogni argillosa parvenza,
barro o bagascia o cubiculario, 5
gli passi accanto nel traffico, senza guardare
la sua povera insegna sbiadita, il suo campionario
di ambròsie e di archètipi di trascendenza.

Nei giorni in cui il gelido sole di paglia
desta vitrei pensieri, Scardanelli 10
gli porta una pèndola da riparare
e conversa con lui e gli domanda se è vero
che, per salvare la società dei camosci,
bisogna uccidere quelli randagi,
affidandoli al tiro di un cacciatore straniero. 15

Dio sonnecchia, ha il diabete, si trastulla
a confrontare manuali di conversazione e baròmetri,
non si raccapezza in così orrende questioni,
gli sfugge tutto di mano, non può più nulla [...].⁵⁵

Viene qui rappresentato da Ripellino un Dio malato e impotente, incapace di dare risposte alle «così orrende questioni» intorno a cui Scardanelli pone domande, dietro alle quali si può scorgere una interrogazione sulle violenze e atrocità della contemporaneità storica. Proprio Scardanelli, la maschera dietro cui si cela il poeta chiuso nell'isolamento della torre, ottenebrato dalla follia, è quindi assurto in *Notizie dal diluvio* a figura superstite di mediazione con il divino, ma anche a testimone della barbarie contemporanea e nel contempo portatore di una interrogazione sulle sue ragioni e insensatezze.

Nei decenni successivi, sino all'esordio del nuovo secolo, si segnalano altre riprese e modulazioni nella poesia italiana di questo particolare accesso a Hölderlin, a partire da quelle sperimentate negli anni Settanta da Antonio

⁵⁵ Ivi: 79.

Porta nella raccolta *Passi passaggi*.⁵⁶ Nella più prossima contemporaneità s'impone all'attenzione l'opera del ticinese Fabio Pusterla, uno dei più interessanti poeti in lingua italiana contemporanei, il cui esordio in volume – insignito del Premio Montale e del Premio Schiller – si situa nel 1985 con la raccolta *Concessione all'inverno*. Pusterla è anche prolifico traduttore dal francese; tra le sue imprese traduttorie vanno qui ricordate le numerose versioni da Philippe Jaccottet, poeta critico e traduttore svizzero, ben noto anche come sensibile interprete di Hölderlin e curatore della sua opera nella *Pléiade*. Anche Pusterla annovera Hölderlin tra le voci nella «grande» tradizione letteraria europea con cui «inevitabile» è il «confronto»,⁵⁷ come ben documentano alcune pagine della sua silloge *Folla sommersa* (2004). In una intervista rilasciata poco dopo l'uscita della raccolta, Pusterla si sofferma proprio sul tema del rapporto con la tradizione letteraria, per ribadirne la centralità ma anche per problematizzare gli esiti di un tale «confronto» per i contemporanei. Esplicito il riferimento è in questa sede alla «distanza lancinante»⁵⁸ dai grandi del passato come Hölderlin, con i quali tuttavia ineludibile è il dialogo.⁵⁹ Vi è un componimento di *Folla sommersa*, dal titolo *Sera dei morti a Tübingen*, in cui il rapporto con lo svevo viene tematizzato a partire da una situazione ormai topica negli *Hommages à Hölderlin* attestati nella poesia europea:⁶⁰ una visita a Tübingen, che Pusterla colloca temporalmente al crepuscolo di un 31 ottobre («sera dei morti»). Il motivo della morte si profila in effetti sin dalla prima strofa, in cui alla contemplazione dell'idillio paesaggistico («Lombardia o Svevia?») si affianca l'inquietante riaffioramento memoriale della persecuzione ebraica:

Su ponti, attraversando
acque lentissime, anse

⁵⁶ Cfr. Antonio Porta: Scardanelli ha un occhio solo sulla testa. In: *id.*: *Passi passaggi* (1976-1979). Milano 1980, ora in: *id.*: *Tutte le poesie* (1956-1989). A c. di Niva Lorenzini. Milano 2009: 335-336.

⁵⁷ Cfr. le dichiarazioni di Pusterla rilasciate nell'intervista: Fabio Pusterla risponde alle domande di Pietro De Marchi. URL: <http://www.culturactif.ch/livredumois/mai04pu-sterla.htm> (ultima consultazione: 17 gennaio 2014).

⁵⁸ *Ibidem*. Nell'intervista del 2004 sottolinea infatti Pusterla: «[...] c'è anche la sensazione che tra la grandezza del passato (qui, supponiamo, Hölderlin, o Vittorio Sereni) e la miseria del presente non possa più esserci comunicazione diretta. Qualcosa forse si è definitivamente spezzato, e se noi possiamo ancora leggere quei grandi testi che ci affasciano, non possiamo impedirci di avvertire una distanza lancinante».

⁵⁹ Cfr. *ibidem*.

⁶⁰ Cfr. An Hölderlin. Gedichte. Hrsg. v. Hiltrud Gnüg. Stuttgart 1998. – *Hommage à Hölderlin*. Hrsg. v. Valérie Lawitschka. In: «Hölderlin-Jahrbuch» 19.1994-95: 169-203.

nell'incendio d'ottobre. Un salice
 s'incurva e questo senso
 di vastità e d'angustia, un desiderio 5
 fluviale, Lombardia o Svevia, la pianura
 che chiama e annichilisce, travolta. Scorre al mare
 distante ogni cosa, all'orizzonte
 di nuvole veloci e trasmutanti. Ma sui ponti:
 come pensare ai carri neri, al vortice 10
 che li percorse sconcio? Eppure passarono di lì,
 diretti a Judengasse. Nella torre
 Scardanelli digrigna i denti, suona il piano, balbetta.

Lunghe automobili sfilano silenziose nel paesaggio,
 l'ubriaco si stappa una birretta. 15

La dolcezza di un fiume come questo,
 e il mistero dei platani; ma altrove
 si squassa la terra, un paese
 piange bambini morti. Che *Begeisterung*,
 poeta, che superni? Come acqua 20
von Klippe zur Klippe geworfen: come acqua
 che cade.

Poi esplode il palloncino.
 Verde, portava scritto: Hölderlin. Non sale
 lieve a nessuna stella in nessun cielo. Scoppia in basso, 25
 rimane fra di noi, come una smorfia
 di Halloween.⁶¹

Numerosi sono nel testo i richiami a Hölderlin, a partire dall'immagine di Scardanelli nella torre che viene direttamente accostata all'evocazione dello sterminio e della barbarie nazista (i «carrì neri» diretti a «Judengasse», vv. 10-12). Nell'icastica caratterizzazione di Scardanelli che «digrigna i denti, suona il piano, balbetta» (v. 13) non è da escludere l'agire di un eco di *Tübingen, Jänner*, composta da Paul Celan nel 1961 dopo una visita a Tubinga. Centrale è in questa poesia il tema del balbettio nella figurazione del «vieillard Hölderlin» – così l'ha interpretata Jaccottet –, «prophète qui bégaieraît». ⁶² Scrive infatti Celan: «[...] er dürfte, / spräch er von dieser / Zeit, er

⁶¹ Fabio Pusterla: *Sera dei morti a Tübingen*. In: *id.*: *Folla sommersa*. Milano 2004: 77s.

⁶² Philippe Jaccottet: *Aux confins*. In: «*Études Germaniques*» 3.1970 [= *Hommage à Paul Celan*]: 275s., qui 275. Per un'interpretazione di *Tübingen, Jänner* si veda inoltre: Axel Gellhaus: *Erinnerung an schwimmende Hölderlintürme*. Paul Celan «Tübingen, Jänner».

/ dürfte / nur lallen und lallen, / immer-, immer- / zuzu. / («Pallaksch. Pallaksch.»).⁶³ Assai diversa è tuttavia la tonalità della poesia di Pusterla ove, a differenza dell'antecedente celaniano, non viene esitata una dissacrazione della stessa figura di Scardanelli, il cui atto di balbettare nella torre viene accostato, tramite il richiamo fonico delle parole in rima, alla prosaica «birretta» di un ubriaco («balbetta», v. 13; «birretta», v. 15). In *Sera dei morti a Tübingen* è d'altra parte insistito lo stridente contrasto tra l'autorevole modello della tradizione, tra gli elementi sublimi di un paesaggio cantato nella sua lirica («la dolcezza del fiume», «il mistero dei platani», vv. 16s.) e il mondo contemporaneo: le ferite memoriali del secolo breve (la deportazione, l'olocausto), gli elementi prosaici e desacralizzati della vita quotidiana (l'ubriaco per strada, gli schiamazzi della festa di Halloween), a cui va aggiunta la notizia, nella cronaca più recente, di una catastrofe naturale (un non meglio precisato terremoto: «ma altrove / si squassa la terra, un paese / piange bambini morti», vv. 17-19). Proprio in tali inconciliabili dicotomie devono essere rintracciate le ragioni della «lancinante lontananza» da Hölderlin, la cui figura viene in tal senso nuovamente evocata nel discorso poetico, questa volta con diretto richiamo a un luogo della sua opera. Nella penultima strofa troviamo infatti intarsiati alcuni versi in tedesco tratti da *Hyperions Schicksalslied*, così come un accenno – lo precisa Pusterla in una nota al testo, dichiarando anche la sua fonte⁶⁴ – al concetto di «*Begeisterung*», «l'entusiastica esaltazione attraverso la quale il Poeta ritrova il senso di totalità»,⁶⁵ che Giorgio Vigolo aveva illustrato nel *Saggio introduttivo* premesso nel 1958 alle sue versioni da Hölderlin. Più che mai rivelatore è questo diretto richiamo a Vigolo traduttore e critico che si conferma essere dunque un centrale riferimento nella lettura di Hölderlin anche per i poeti di lingua italiana successivi. Varcata la soglia del nuovo millennio, tale «*Begeisterung*» non è più possibile, avverte Pusterla, e Hölderlin si sgonfia come un palloncino, cade a terra, ma – il dato è significativo – «rimane tra noi» (v. 25). Sottolineato è dunque il suo persistere, al pari di come nei versi precedenti

Marbach am N. 1993 (Spuren; 24). – Andrea Mecacci: La mimesis del possibile. Approssimazioni a Hölderlin. Bologna 2006: 23s.

⁶³ Paul Celan: Tübingen, Jänner. In: *id.*: Poesie. A c. e con un saggio introduttivo di Giuseppe Bevilacqua. Milano 1998: 381, vv. 16-20.

⁶⁴ Ivi: 165. Pusterla precisa nella *Nota a Sera dei morti a Tübingen*: «[...] i versi di Hölderlin provengono da *Hyperions Schicksalslied* («Come acqua da scoglio / a scoglio gettata» nella traduzione di Giorgio Vigolo; il quale ha anche sottolineato l'hölderliniano concetto di *Begeisterung*, l'entusiastica esaltazione attraverso la quale il Poeta ritrova il senso della totalità)».

⁶⁵ *Ibidem*.

* * *

Studia theodisca
Hölderliniana I (2014)

Recensioni

Daniele Goldoni: *Gratitudine. Voci di Hölderlin*. Milano: Christian Marinotti Edizioni 2013. 229pp. ISBN 978-88-8273-139-7.

Il volume di Goldoni si lascia descrivere come un attraversamento dell'opera di Hölderlin che fa affiorare la trasversalità e la crucialità della semantica esperienziale e concettuale della gratitudine, quale commessura permeabile tra vita e poesia. La valorizzazione di questa semantica inaugura e dà l'orientamento prospettico a una disamina estremamente persuasiva tanto delle riflessioni teoriche, quanto della produzione poetica, che riesce a restituire il respiro ritmico e la tensione polifonica dell'articolazione compositiva hölderliniana. Tutto nell'esposizione di Goldoni, dal movimento che scandisce gli argomenti trattati all'esecuzione dei singoli procedimenti di chiarificazione delle tematiche, si fa espressione vivida, e in un certo senso replica performativa, di quella vocazione musicale in cui egli riconosce la cifra emblematica della parola poetica hölderliniana. La purezza dello sguardo con cui l'Autore in apertura del volume illumina, come in un'istantanea, la radice del legame che unisce la semantica della gratitudine e la vocazione musicale della poesia lascia spazio, nella serie dei primi sette capitoli, a una tessitura diuturna di quel legame che si estende in modo quasi autopoietico lungo una visione fenomenologica delle sue concrezioni. Con i due capitoli finali Goldoni accompagna in contrappunto i brani hölderliniani e mette in atto un gesto interpretativo dalla valenza sinestetica, in cui la contaminazione tra la visione e l'ascolto non solo regala una percezione altamente sofisticata, ma si fa esperienza mimetica dello stesso procedimento compositivo.

Dando l'impressione di ricercare l'inquadratura appropriata, l'Autore nella prefazione mette a fuoco in un avvicinamento progressivo la trama di significati che la gratitudine esprime in Hölderlin e, come primo passo, ne delinea il profilo in controtuce rispetto a nozioni a cui, per motivi diversi, potrebbe essere erroneamente sovrapposta o assimilata: la riconoscenza e il dono. Nel distinguere la gratitudine dalla riconoscenza c'è l'intenzione di far emergere il carattere inedito della relazione che la prima nomina, ovvero la sua estraneità a qualsiasi logica della reciprocità o forma di restituzione. Con l'esclusione di ogni idea di scambio e la presa di distanza dal criterio

reificante dell'unità di misura, che costituisce il fondamento e la regola dello scambio stesso, si creano le condizioni per cogliere tutta la forza evocativa con cui Goldoni definisce la gratitudine come «disposizione possibile dell'esistenza verso l'esistenza, che è sempre esistenza singolare» (7). In una simile forma di attenzione che si rivolge alla singolarità dell'esistenza c'è già il percepirla come segno inequivocabile dell'assenza di un «terzo elemento più grande, comprensivo di natura ed esistenza» (*ibidem*). La gratitudine non solo porta in sé come propria condizione l'esperienza di questa dismisura, ma si genera a partire dalla consapevolezza di essa, ossia dalla consapevolezza che «non si deve pagare la felicità, ma anche che il dolore non ha ricompensa» (8). L'inizio e la possibilità dell'essere grato coincidono con una rivoluzione del modo in cui si guarda ciò che esiste e da questa conversione nasce una «disposizione etica da esercitare» (*ibidem*) verso l'esistenza, finalmente affrancata dal bisogno di meritarsi una redenzione. Goldoni traduce tutto questo in un'espressione dalla luminosità abbacinante: «la gratitudine è liberazione dal peso di una concezione ed esperienza difettiva della vita» (9), una liberazione che è in grado di liberare a sua volta il desiderio di una felicità presente e di farsi gesto e azione. Il rapporto costitutivo della gratitudine con la dismisura è anche ciò che secondo Goldoni spiega l'irriducibilità alla nozione di dono, perché segna la differenza rispetto all'idea di un ordinamento provvidente in cui è implicito il riferimento teologico a un Dio personale. Il divario si fa poi ancora più marcato nel momento in cui viene sottolineato che in Hölderlin la gratitudine è anzitutto e fundamentalmente indirizzata verso la vita e la natura.

Chiarita la costellazione di significati che la nozione di gratitudine implica, l'Autore si dedica a mostrare come in Hölderlin questa disposizione etica protesa verso l'esistenza sia intimamente congiunta con la *mimesis* artistica. In virtù di uno sguardo consapevole sulla vita la gratitudine entra in contatto e rende accessibile la singolarità incommensurabile che la poesia, in ragione di un primato non solo genetico sul concetto, ha la capacità di rappresentare nella sua complessità come totalità individuale e sfera di vita. Il procedimento creativo oltre a far propria la singolarità dell'esistenza e portarla a espressione, riesce a dare voce all'attitudine che l'ha rivelata e cioè si fa traduzione della stessa gratitudine nel linguaggio poetico. «Con la poesia – afferma Goldoni – la gratitudine conquista una nuova salda innocenza allo sguardo sulla vita, anche sulle sue naturali e umane ricorrenze» (12). La semantica esperienziale e concettuale della gratitudine costituisce un linguaggio etico da cui la pratica poetica, come da una fonte generativa, trae ispirazione per gli aspetti che attengono al carattere più tecnico dell'arte,

quello che «non lavora solo e immediatamente con la parola» (13) e che corrisponde di fatto all'abilità nel trovare il modo più adeguato per dare forma, composizione e ritmo a un contenuto. Nella *mimesis* artistica il linguaggio etico della gratitudine ha il suo *pendant* nel registro che precede il linguaggio e più precisamente in ciò che L'Autore definisce «la composizione dei toni che dà le voci a una vocazione musicale» (*ibidem*).

Dopo aver messo in luce la radice del legame tra la semantica della gratitudine e la musicalità della poesia, Goldoni ripercorre l'opera holderliniana mostrando con inconsueta finezza le diverse configurazioni in cui si modula l'universo di rimandi che sussiste dinamicamente in quel legame. Come a disegnare un movimento a chiasmo appaiono intrecciati in una corrispondenza fluida a quattro termini la forma concreta della disposizione verso la singolarità dell'esistenza, il particolare significato della vita che viene reso accessibile, la sua rappresentazione mimetica determinata e il procedimento tecnico appropriato messo in atto.

Nel primo capitolo Goldoni, prendendo le mosse da *Quando ero un bambino*, mostra come per Hölderlin la dimensione esperienziale dell'infanzia sia una modalità immediata dello sguardo sulla vita, dove l'attitudine verso l'esistente è la meraviglia per la multiformità della natura e la quiete emanata da uno spazio sereno, abitato senza gerarchie. Questa prossimità con l'universo naturale, e in particolare con l'elemento vegetale, viene a coincidere con l'affidarsi e il prestare ascolto a un linguaggio che per mostrare, indicare, rivelare non ha bisogno di parole. La *mimesis* poetica dell'apertura di questo luogo di incontro giocoso tra l'umano e il non umano si realizza nell'uso del tu e del vocativo con cui Hölderlin si rivolge alla natura, istituendo «un nuovo contesto di riconoscimento affettivo» (29).

Nel secondo capitolo, dedicato a un'analisi partecipata, e narrativamente accattivante, dell'*Iperione*, Goldoni porta l'attenzione sulla valenza fondamentale della bellezza che, tanto come manifestazione, quanto come via di accesso, esprime nella figura di Diotima la disposizione verso l'esistenza nella forma dell'intimità e dell'accordo consapevole con la vita. Questa unione armonica dell'uomo con la natura si dà come presagio in un'epifania anticipatrice e si realizza attraverso un percorso di educazione ad essa, una traiettoria eccentrica, in cui ne va di quella conoscenza di se stessi che, secondo il principio holderliniano della *mimesis* poetica, si consegue solo «ripetendo poeticamente le proprie relazioni con la vita» (35). Nel romanzo per Goldoni l'uso dei nomi propri e l'alternanza delle voci mediate da quella del protagonista rappresentano la tecnica espressiva con cui far parlare «le diverse modalità esistenziali, più ideali e fantastiche, o più accese, o più rifles-

sive che caratterizzano le relazioni essenziali dei personaggi di volta in volta con le loro sfere di azione» (39).

Nel terzo capitolo, analizzando i primi frammenti filosofici, Goldoni ne propone un'interpretazione incentrata sull'idea che si tratti di una forma di elaborazione teorica di ciò che egli definisce «sentimento dell'esistenza» (59), con particolare riferimento all'influenza di Herder. La disposizione verso l'esistenza prende ora corpo nell'adesione volontaria e piena all'essere inteso come energia che rende effettuale la vita e si nutre di differenza, generando la realtà determinata e il continuo cambiamento. Sotto il profilo della possibilità di attingere all'essere al di là delle separazioni questo «sentimento dell'esistenza» trova il suo corrispettivo teorico nella lettura che l'Autore dà dell'intuizione intellettuale in *Essere giudizio modalità*. L'aspetto di quel sentimento, che riguarda invece la consapevolezza della necessaria inclusione del negativo all'interno della dinamica di ininterrotta alternanza, ha sua trasposizione teorica nella riflessione sui limiti della morale di stampo kantiano che Goldoni ricostruisce appoggiandosi soprattutto al frammento *Sul concetto di punizione*. Denunciare l'inefficacia dell'arroganza della legge nella concretezza dei contesti di vita prelude alla comprensione della vita come vicenda erratica del desiderio e dell'amore come ciò che solo unisce i due impulsi, la cui tensione non si può evitare dal momento che «essa ci fa esistere» (83). Lo sguardo consapevole sull'esistenza penetra fino a intuire «che la suprema legge della vita è l'uno differente in se stesso» (97).

Nel quarto capitolo, mettendo a tema il rapporto tra l'esperienza estatica della gratitudine e la sua ripetizione nella parola poetica che Hölderlin espone nel frammento *Sulla religione*, Goldoni dà particolare rilievo non soltanto alla necessità della ripetizione spirituale «affinché la vita si esprima, si riconosca, si compia», ma anche al bisogno di istituire attraverso di essa uno spazio di condivisione e una sfera comune in cui gli uomini si riconoscano l'un l'altro. La disposizione verso l'esistenza non è più solo relazione con la vita nella consapevolezza della sua suprema legge, ma richiede anche il rapporto con gli altri, perché «la solitudine non permette una piena esperienza della gratitudine» (102). Nel quinto capitolo, tutto incentrato su *La morte di Empedocle*, l'Autore presenta magistralmente l'evoluzione del destino di sacrificio che Hölderlin assegna a colui che, in virtù dell'esperienza estatica, ha l'attitudine e la vocazione per esprimere la verità agli altri e che, nel prendersi carico di questo compito, affronta e sconta il rapporto con il proprio tempo storico. L'irrisolvibile inattualità dell'eroe e il suo tentativo iperbolico di abbracciare e farsi attraversare dal conflitto si traducono sul piano della tecnica d'arte nell'uso di un linguaggio «acceso ai limiti della comprensione

concettuale e del sentire» (135), un linguaggio che, autentica grandezza poetica di Hölderlin, «riesce ad esprimere il fuoco dell'inafferrabile violenza nell'esistenza» (*ibidem*).

Con la prima parte del sesto capitolo Goldoni, assumendo il punto di vista del frammento *Il divenire nel trapassare*, torna a riflettere sulla funzione conoscitiva della *mimesis* poetica come riproduzione della vita e pone l'accento sul fatto che essa genera la capacità esistenziale di sostenere gli urti della vita nel cambiamento più radicale. Nell'«estrema lacerazione delle relazioni si mostra per contrasto che la relazione più infinita tra le cose è la verità della vita» (142). Il versante esperienziale dell'accesso all'originario attraverso lo sguardo dentro la dissoluzione reale diventa in virtù della libera imitazione artistica «comprensibile, afferrabile, vivibile» (144) e da qui «sorge il sentimento di vita totale» (145) che solo il linguaggio autenticamente tragico si dimostra in grado di esprimere. Nell'ultima parte del sesto capitolo e per tutto il settimo Goldoni dà prova di una raffinatissima capacità analitica nel confronto con i testi poetologici più ardui: *Il procedimento dello spirito poetico*, *Sulla differenza dei generi poetici*, *Alternanza dei toni*, riuscendo a rendere accessibile tanto la complessità delle costruzioni argomentative, quanto il legame fondamentale che l'elaborazione di una tecnica artistica ha con la vita guardata con gli occhi della gratitudine.

Senza alcun dubbio all'Autore va riconosciuto il grande merito di aver saputo dischiudere il significato esistenziale che anima lo sforzo hölderliniano di definizione dell'*inventio* artistica, mostrando come per Hölderlin «lo strumento di lavoro poetico è un mezzo filosofico per la conoscenza di sé attraverso l'osservazione dell'espressione dell'animo umano nelle sue diverse disposizioni esistenziali nei contesti concreti di vita» (164).

Barbara Santini

Laura Anna Macor: *La fragilità delle virtù. Dall'antropologia alla morale e ritorno nell'epoca di Kant*. Milano: Mimesis 2011. 192pp. ISBN 978-88-575-0441-4.

A volte all'interno dei processi storico-culturali si delineano traiettorie complesse non sempre semplici da dirimere. Sono, solitamente, quei percorsi che tendono a fornire una nuova *Weltanschauung* che, a sua volta, col tempo diverrà patrimonio condiviso e non più problematico. Al contrario, il libro di Laura Anna Macor *La fragilità della virtù* ci conduce nel cuore di uno di questi momenti fondativi del moderno nel quale la domanda sull'uomo lentamente si trasforma sull'indagine della sua pluralità sociale: il

passaggio del tardo illuminismo tedesco dall'antropologia e la psicologia empirica alla morale e l'apertura di quest'ultima a un nuovo orizzonte nel quale altre direzioni di senso (storia, eticità, religione, arte) daranno forma a un'ulteriore tappa dell'umano.

L'indagine di Macor ha il merito di offrire una mappa di questo paesaggio non sempre indagato a sufficienza, abbinando alla puntuale registrazione dei dati storici un disegno d'insieme ben preciso. Attraverso l'immagine dell'ellisse Macor rende evidente il percorso non meramente lineare in cui la domanda sull'uomo è declinata nel secondo Settecento tedesco. Si tratta di un movimento che potremmo azzardare a definire dialettico nel quale la prima tappa (l'antropologia e/o la psicologia empirica) è messa in discussione da un secondo momento (la morale «an-antropologica» di Kant, nella felice formula dell'autrice). Questo processo si risolve in un approdo di ritorno nel quale la dimensione antropo-psicologica, temprata dalla severa limatura della morale kantiana, si arricchisce di nuove istanze che di fatto coincidono, attraverso la riflessione centrale di Schiller, con i primi sintomi dell'idealismo e del preromanticismo. Attraverso la visione d'insieme di questo processo si può ben comprendere come le due domande iniziali di fatto tradiscano una stessa urgenza storica, un'identità problematica che Macor tiene sempre salda nell'analisi delle diverse posizioni: antropologia e morale sono «una sorta di sineddoche per designare due domande molto diverse, anzi potenzialmente contraddittorie: che cos'è l'uomo?, ovvero cosa deve essere l'uomo?» (17).

Prima figura di questa traiettoria è Johann Georg Sulzer che fa della psicologia una disciplina empirica centrando nelle zone oscure dell'anima il cuore di ogni indagine di psicologia applicata. L'oscuro non è soltanto ciò che alimenta le degenerazioni dello spirito né tantomeno una sorta di inconscio prefreudiano, quanto una drammatizzazione (e non sarà casuale l'influsso su Schiller) del dualismo tra *Empfinden* ed *Erkennen* e del riconoscimento dei limiti del conoscere rispetto al sentire. Ciò comporta che la psicologia sulzeriana registri la necessità di emendare un dualismo evidente: «conoscenza, astrazione e riduzione, tendente allo zero, del contatto con la corporeità vs. sensibilità, affettività e pervasive manifestazioni psicologiche» (36). Nasce così un progetto di equilibrio essenzialmente pratico nel quale l'arte si fa portatrice della realizzazione morale. Il poeta, vero e proprio archeologo della psiche, utilizza la propria arte (di cui la *dramatische Dichtkunst* è il paradigma assoluto) per promuovere un avanzamento morale del singolo e della comunità. Una soluzione che, più che aristotelica, pare, come Macor suggerisce a ragione, già esporre una sua fragilità interna: si tratta di

un compromesso, di una facile strategia che vede nell'arte un mascheramento, certamente elaborato ma che rimane sempre tale, del dualismo tra antropologia e morale.

Un'interessante analisi dell'indagine di Macor è quella dedicata alla Karlsschule di Stoccarda, cuore del sistema educativo e culturale del Württemberg, e in particolare al pensiero di Jakob Friedrich Abel, oltre che a quello di August Friedrich Bök, diffusore delle idee sulzeriane in Svevia. Sostenuto dal duca Karl Eugen, Abel diventa il promotore di un rafforzamento della prospettiva fisiologica della psicologia. Ma ciò comporta ostacoli non certo semplici in funzione della morale. In questo senso si potrebbe affermare, seguendo l'esposizione di Macor, che Abel diviene l'emblema dell'intellettuale di un illuminismo già in crisi nel quale convivono istanze troppo divergenti, fatte precariamente convergere in un disegno che di unitario ha ormai poco se non la sue aspettative. Se infatti la morale è subordinata alla conoscenza psico-empirico dell'uomo, ciò porta Abel, come Macor ben documenta, a oscillazioni non facilmente gestibili: "psicologia empirica", "etica della volontà", "antropologia fisiologica" diventano la prova di un *impasse* evidente. Appurata la centralità della psicologia fisiologica come ambito disciplinare dell'indagine antropologica e la nozione di "carattere" come direttrice di questa indagine, tuttavia, Abel non rinuncia alla natura prescrittiva della morale. A essere introdotti sono i concetti di *Wohlbollen*, benevolenza, e *Seelenstärke*, forza dell'anima. Ma si tratta con tutta evidenza di *escamotage* un po' artificiosi, infatti la «psicologia empirica sembra in fin dei conti refrattaria a un pieno accoglimento dell'istanza morale, se non nei termini di un mero postulato» (74). È a questo punto che entra in scena (è proprio il caso di dirlo) Schiller.

Schiller è un allievo della Karlsschule e frequenta i corsi di Bök. La ricezione sulzeriana di Schiller è uno dei capitoli più affascinanti della sua formazione e rappresenta, all'interno dell'economia della ricognizione di Macor, un punto decisivo. Per Macor infatti Schiller è l'autore che maggiormente vive il dilemma del rapporto tra antropologia e morale che si declina, inizialmente, nel progetto di una "conoscenza dell'uomo", nella tensione, apparentemente disciplinare, tra medicina e filosofia per poi, com'è attestato nella parte finale del libro, riportare questa doppia polarità a una sofferta integrazione reciproca che è già la sfera del bello e dell'etico, l'educazione estetica. Recuperare il dualismo di Sulzer significa per Schiller scartare l'idea di una morale pura riconoscendo nell'uomo una sorta di «regola antropologica» per la quale «il disordine fisiologico è un'irrinunciabile condizione per l'ingenerarsi di confusione morale» (99). Il teatro schilleriano,

un'«autopsia del peccato» che espone gli opposti nello stesso atto scenico e quindi per converso nella stessa condizione esistenziale. Si delinea, quasi come un destino annunciato, l'incontro con Kant.

Macor, tuttavia, prima di quest'ultima tappa richiama la nostra attenzione sulla presenza della psicologia empirica a Tubinga, la quale coincide con il trasferimento di Abel allo Stift nel 1790. Si tratta probabilmente degli ultimi fuochi di un indirizzo che pare perdere *appeal* in pieno kantismo. Non solo Abel e Bök, ma anche Immanuel David Mauchart e Johann Friedrich Flatt rappresentano agli occhi dei loro noti allievi (Hölderlin, Hegel, Schelling) i testimoni di un'impostazione in qualche modo datata, ma non facilmente scartabile a priori: «nonostante "l'inattualità" dell'impostazione psicologica, nessuno sembra esservi rimasto del tutto indifferente» (116).

La morale «an-antropologica» sembrerebbe mettere fine a questo percorso, una morale che argina le minacce antropologiche e mette al riparo la fragilità della virtù in un complesso esercizio di estremizzazione. È il caso paradigmatico della neutralizzazione del fattore sentimentale come sottolinea Macor. Però l'eredità kantiana è fatta subito oggetto di integrazioni e rivisitazioni, come testimonia l'affermarsi da parte di vari autori del concetto di *Trieb*, che «diventa il *trait d'union*, il medio concettuale tra imperativo categorico e azione effettiva» (143). Ma non è tanto questa declinazione fittizia del concetto di *Trieb* che pare stare a cuore a Macor; è piuttosto, ed è qui che il cerchio si chiude, quella di Schiller. La dimensione antropologica rimossa dalla e nella morale kantiana ritorna più prepotente proprio perché arricchita dal severo vaglio del criticismo kantiano e dalla successiva impostazione trascendentale di Fichte. I due impulsi schilleriani (*Formtrieb* e *sinnlicher Trieb*) cercano nella loro sintesi, il gioco, di render conto della dualità tra vincoli fisiologici e volontà libere. È una nuova consapevolezza che l'empirico porta dentro di sé: «L'unica via d'uscita sembra allora essere proprio quella di recuperare gli elementi che Kant aveva allontanato dal suo sistema e di reintegrarli al suo interno» (151). L'empirico è sempre inaggirabile e ciò comporta che l'indagine morale è sempre ricondotta a quella sfera di psicologia/antropologia applicata che è la conoscenza empirica dell'uomo: «Non è solo la qualità morale di un'azione, ma quella della persona agente a dover essere analizzata» (158).

Si conclude in questo modo il percorso tracciato da Macor: se Sulzer aveva condotto la morale dentro la psicologia, Kant aveva escluso quest'ultima dalla morale, come del resto l'aveva esclusa dal suo progetto di fondazione di una teoria trascendentale della conoscenza, attestando la purezza della morale, ma mettendone in crisi allo stesso tempo la realizzabilità. Un

chiasmo apparentemente mal riuscito che in realtà evidenzia, come mostra Macor (convincendoci), che la tensione tra antropologia e morale del tardo illuminismo null'altro è che l'ennesimo laboratorio in cui l'umano cerca di ripensare se stesso e che le due domande iniziali (*che cos'è l'uomo* e *che cosa deve essere l'uomo*) si intrecciano dando vita a un ulteriore scenario nel quale la questione si concentra sul senso dell'uomo, sulla sua destinazione, sulla sua *Bestimmung*. E siamo certi che anche di questo capitolo del pensiero tedesco Laura Anna Macor ci aiuterà a individuare le domande decisive.

Andrea Mecacci

Friedrich Hölderlin. Pensiero e poesia. A c. di Elena Polledri. (= «Humanitas. Rivista bimestrale di cultura» 67.2012/1). 165pp. ISSN: 0018-7461. ISBN: 978-88-372-2573-5.

L'assidua e attenta frequentazione delle opere di Friedrich Hölderlin da parte di letterati e critici italiani, già a partire dalla fine dell'Ottocento, col Carducci, e con una notevole accelerazione intorno alla metà del secolo scorso (anche grazie al *medium* delle numerose riviste letterarie nostrane), ha consentito nel corso dei decenni il sedimentarsi di una ricca messe di traduzioni, ricerche, studi critici dedicati a Hölderlin in Italia, testimonianza dell'"affinità elettiva" che da lungo tempo lega il nostro paese al genio poetico e filosofico di Lauffen. La recente fondazione (aprile 2013) di una sezione italiana della Hölderlin-Gesellschaft, avvenuta in seno al convegno *Friedrich Hölderlin in Italia: pensiero, poesia, ricerca* (Roma, 11-12 aprile 2013) non è che l'ultima conferma, in termini di tempo, di questa elezione speciale, come lo sono del resto i numerosi progetti di ricerca, tutt'ora in corso, dedicati a Hölderlin da una giovane generazione di studiosi italiani.

Il volume monografico di «Humanitas» che qui si recensisce vuol essere anch'esso segno tangibile di questa tradizione italiana di studi hölderliniani, raccogliendo contributi di studiosi di diverse generazioni che illuminano aspetti diversi, ma in vario modo correlati, dell'opera poetica e filosofica di Hölderlin. Più specificamente, il volume ambisce a fornire un primo abbozzo di lessico hölderliniano in prospettiva italiana, attraverso l'individuazione di parole-chiave e concettualità pregnanti dell'opera del poeta-filosofo (amore, arte, canto, destinazione dell'uomo, estetica, *Heimat*, Italia, memoria, religione, teatro), attorno a cui si raccolgono i vari contributi. Si tratta di un elenco di temi e concettualità del tutto aperto, *in fieri*, di cui anzi si auspica la pronta continuazione, ma che già in questa fase d'abbozzo vale come

un'utile "bussola" grazie a cui il lettore può trovare orientamento nei territori spesso impervi della poesia e degli scritti teorici hölderliniani.

All'amore e al sentimento della gratitudine, temi cruciali nell'opera di Hölderlin, sono dedicati i contributi di Daniele Goldoni, Francesca Zugno e Barbara Santini. Sullo sfondo dell'intuizione hölderliniana della vita del tutto come oscillazione irrisolta tra le polarità dell'amore e della distruzione, di ispirazione empedoclea, il contributo di Goldoni indaga il tema dell'amore nella poesia di Hölderlin non solo come principio cosmico, di stringente necessità, ma anche come risposta personale dell'uomo nei confronti della vita, nella specifica modulazione della "gratitudine", *Dankebarkeit*. La gratitudine «sorge grazie alla memoria di una provenienza della vita da altro» (9) ed è la chiave che schiude la libertà: si tratta di un atteggiamento «mistico», per il quale l'uomo sente la gratuità del dono della vita, dismette le illusioni e gli ideali del proprio io e vive, *grato*, in unione con gli altri uomini e con la totalità della natura. Francesca Zugno analizza la figura dell'amore con particolare riferimento a *Iperione*, in cui l'amore, insieme alla bellezza, appare come l'esperienza in grado di sanare il conflitto tra gli impulsi opposti che animano l'uomo e, inoltre, di disporre secondo armonia il rapporto tra l'uomo e la natura. In questo senso, la categoria concettuale dell'intuizione intellettuale si presenta come «speculare alla figura dell'amore» (15), giacché rappresenta quell'esperienza limite di intima e armonica coappartenenza tra uomo e natura che assume i tratti di bellezza. Si sofferma sul tema della gratitudine anche il contributo di Barbara Santini, che inserisce però questa figura concettuale all'interno di una dettagliata ricognizione dello scritto hölderliniano *Über Religion (Sulla religione)*. Come noto, si tratta di uno scritto dall'argomentazione assai complessa, i cui snodi logici e concettuali Santini ha il merito di evidenziare con acutezza e sensibilità. Il sentimento di gratitudine vi figura, secondo il ragionamento dispiegato da Hölderlin, come origine della religione: «appagamento infinito» e sospensione della vita reale – per restare al dettato hölderliniano – che dà avvio al procedimento poetico, cioè al pensiero e discorso su Dio. Il saggio di Santini riesce con ciò a mettere in luce il rapporto strettissimo che sussiste, per Hölderlin, tra coscienza (nel senso di vita che sente se stessa), sentimento di gratitudine e linguaggio poetico, secondo un ordine di pensieri che ritorna, oltre che in *Über Religion*, anche nel grande frammento noto come *Wenn der Dichter einmal des Geistes mächtig ist...*

Quest'ultimo scritto, appunto il *Wenn der Dichter...*, è uno tra i più significativi della cosiddetta produzione "homburghese" di Hölderlin, relativa al biennio 1798-1800. È convinzione di buona parte della critica che gli scritti

homburghesi costituiscono un insieme organico, forse il tentativo da parte di Hölderlin, allora in un momento di grave incertezza sia esistenziale che professionale, di produrre una teoria estetica compiuta cui agganciare le proprie ambizioni accademiche. È questa anche l'opinione di Mauro Bozzetti, che nel suo saggio analizza gli scritti hamburghesi in quanto progetto unitario di una (ancorché incompiuta) estetica hölderliniana. In essi Hölderlin dà corpo a un tentativo di riforma in chiave occidentale e moderna delle forme letterarie classiche, anzitutto della forma tragica (con *La morte di Empedocle*), anche attraverso un'articolata ricerca linguistica che si condensa nelle ardue leggi di alternanza dei toni e dei generi poetici.

La necessità di un ripensamento dei modi delle arti, e dell'arte poetica *in primis*, è vivissima in Hölderlin, e fa da *pendant* alla lucida consapevolezza della non ulteriore proponibilità del modello classico greco: se è vero che ogni produzione artistica è intimamente connotata in senso storico, e cioè politico e sociale, occorre chiedersi quale sia e *debba* essere il *modus* dell'arte nell'epoca di Hölderlin. La domanda, come nota Andrea Mecacci nel suo contributo, si radicalizza sino a mettere in dubbio che «possa ancora darsi la produzione dell'estetico, ossia dell'arte, e la sua eventuale manifestazione, il bello, nell'universo borghese industrializzato» (p. 17). È il grande tema della non centralità dell'arte, della sua “morte”, per usare i termini hegeliani, che Hölderlin declina nei modi di una poesia dell'ermetismo e del frammento, sospesa, heideggeriamente, tra il “non più” degli dèi fuggiti e il “non ancora” del dio a venire.

Ancora il riferimento all'Occidente e all'epoca moderna in contrapposizione alla classicità risulta cruciale per la comprensione del ciclo dei “canti della notte” (*Nachtgesänge*) e dei pressoché contemporanei “canti della patria”, ai quali Elena Polledri dedica il suo saggio. Anche qui, sulla stessa linea di quanto argomentato da Mecacci, emerge tutta la problematicità del progetto poetico “moderno” hölderliniano, tentativo di fondare nel canto una comunità di uomini nuova, di là da venire, ma che appare man mano, agli stessi occhi del poeta, sempre più lontana e irrealizzabile. Polledri, tuttavia, tenta nel suo saggio di prendere le distanze dalle diffuse letture dei “canti della notte” e soprattutto dei “canti patriottici” come testimonianze di un fallimento: leggiamo, così, che «il programma poetico» di Hölderlin «era assai ambizioso e si dovette scontrare con la limitatezza della sua umanità, ma il suo fallimento pare più personale, esistenziale che non squisitamente poetico» (37). I componimenti hölderliniani dedicati al tema della *Heimat*, la patria, e al suo *pendant* politico-sociale, il *Vaterland*, sono in effetti tra i vertici dell'arte poetica di tutti i tempi. Luigi Reitani e Chiara Sandrin ne scanda-

gliano i tratti, con particolare attenzione – specie il contributo di Sandrin – al più generale valore del tema della memoria nella poesia di Hölderlin. Il concetto di *Heimat*, come mette giustamente in luce Reitani, è del tutto paradossale nella poesia hölderliniana: sempre “altrove”, la *Heimat*, il focolare patrio degli affetti, «è quella terra che il viandante può chiamare sua, e che è carica di valori affettivi», ma che a un tempo «vive solo nel ricordo del passato, o immaginando un futuro che la ricorderà» (72).

Di particolare interesse ai fini di una caratterizzazione della specificità del contributo italiano alla critica hölderliniana è il saggio di Marco Castellari, dedicato al teatro di Hölderlin. Castellari, con un’argomentazione di cui qui non si può dar conto che per sommi capi, invita a reinserire il progetto teatrale hölderliniano – anzitutto l’incompiuta *La morte di Empedocle* – all’interno del panorama drammatico del tempo, il Settecento, sottolineando come troppo a lungo si sia ceduto – e si ceda tutt’ora – alla «datata spirale ermeneutica che prende lo Hölderlin poeta come un oggetto non identificato nel suo variegato contesto culturale, a colloquio con gli antichi, da un lato, e con le generazioni postume, dall’altro, che sole lo potrebbero comprendere» (98). Hölderlin è infatti pienamente uomo del suo secolo, assai ben inserito all’interno dei dibattiti intellettuali sette- e ottocenteschi, il che naturalmente non impedisce, con riferimento specifico alla sua produzione teatrale, di apprezzare di quest’ultima tutta la visionarietà, la sperimentaltà e la carica utopica.

Su questo punto, cioè sulla ricollocazione di Hölderlin all’interno della temperie culturale del suo tempo, a cavallo tra Sette- e Ottocento (dopo decenni di letture “s-radicali”, anche per effetto del potente filtro heideggeriano), la critica italiana più recente ha insistito con forza, e con ottimi risultati. Tra questi va annoverato anche il contributo di Laura Anna Macor, contenuto nel presente volume, che appunto si propone di inserire Hölderlin all’interno di uno dei dibattiti più vivaci e interessanti della sua epoca, quello sulla *Bestimmung des Menschen* (la “destinazione dell’uomo”), già fecondamente avviato in Germania a partire dalla metà del diciottesimo secolo. Prendendo le mosse dalla peculiare ricezione hölderliniana dell’idea kantiana della separabilità tra questione del senso e questione del vero (e della sua conoscibilità), Macor mostra come Hölderlin – in una lettura di Kant cui egli sovrappone con evidenza il filtro fichtiano – opponga alla “cattiva infinità” kantiana/fichtiana la laboriosa opera, fondativa, di decifrazione e di interpretazione del segno poetico. Né la ragione né l’intelletto possono ambire a farsi custodi del senso: ciò che resta e fonda, come detto nel celebre verso, è opera dei poeti.

In conclusione, i saggi che compongono il volume, ciascuno dotato di una propria autonomia teorica ma al tempo stesso connesso e intrecciato in vario modo agli altri, riescono a illuminare con acume aspetti cruciali della poesia di Hölderlin, “mappandone” con utilità e precisione il territorio. Come si è accennato all’inizio, in Italia è presente una lunga tradizione di studi hölderliniani, attiva già dalla fine dell’Ottocento, che ha avuto momenti di particolare intensità, ad esempio intorno alla metà del secolo scorso, anche grazie all’azione pervasiva delle numerose riviste letterarie del nostro paese (di tutto questo dà conto il dettagliato contributo di Giovanna Cordibella). Ci si augura, nel solco di questa tradizione, che la generazione di studiosi hölderliniani che dà prova di sé in questo volume collettaneo possa ulteriormente contribuire all’approfondimento e alla diffusione dell’opera del poeta-filosofo svevo nel nostro paese.

Mariagrazia Portera

Barbara Santini: *Soggetto e fondamento tra filosofia trascendentale e pensiero speculativo*. Trento: Verifiche 2013. 184pp. ISBN: 978-88-88286-51-8.

L’aperta dichiarazione, in una lettera a Niethammer risalente al febbraio 1796, di «voler passare dalla filosofia alla poesia e alla religione»¹ sembra segnare un momento di cesura all’interno del percorso personale e letterario di Friedrich Hölderlin. Attento e minuzioso, lo studio di Barbara Santini si concentra sulla produzione squisitamente filosofica che precede e conduce a questo passaggio, e, con l’espreso intento di comprenderne «la natura, la ragione e la legittimità» (12), ricostruisce l’orizzonte teorico entro il quale prende forma il confronto di Hölderlin con la filosofia critica e con le proposte concettuali che in seno al criticismo sorgono e da esso si dipartono. Rispetto all’arco di tempo considerato (1794-1796) l’autrice si propone in primo luogo di assicurare la legittima appartenenza di Friedrich Hölderlin alla costellazione post-kantiana, nella misura in cui i testi oggetto di analisi prendono effettivamente corpo in forza dell’assidua frequentazione con le letture di Kant, Schiller e Fichte. Si tratta di un confronto vivace, meticolosamente analizzato, rispetto al quale Barbara Santini ha poi la cura di rinvenire il graduale profilarsi dell’autonomia intellettuale di Hölderlin rispetto ai sistemi filosofici che di lì a pochi anni verranno a sedimentarsi.

¹ *MA II*: 615. L’abbreviazione *MA* si riferisce qui e oltre a: Friedrich Hölderlin: *Sämtliche Werke und Briefe*. 3 Bde. Hrsg. v. Michael Knaupp. München 1992-93.

Termini centrali sui quali l'indagine si focalizza, "soggetto" e "fondamento" sono abilmente introdotti dall'autrice in virtù dell'accostamento ad una terza voce, flebile per sua stessa natura: "mancanza". Presente fin dalle prime pagine, la constatazione di un inappagato «difetto di unità» (11), problematico lasciato kantiano con il quale i suoi eredi hanno l'urgenza di misurarsi, accompagna il lettore fino alla conclusione del testo, investendo livelli di complessità sempre più radicali «lungo un percorso che va dall'estetica alla teoria della soggettività e da questa di nuovo all'estetica, intesa però in un senso più ampio rispetto a quello di partenza» (26). In seno a questo tracciato, eccezionale si configura l'esperienza della bellezza: il soggetto vive in essa la mancanza di unità in ogni sua sfumatura, avendo percezione della profonda indigenza in cui versa e del suo altrettanto profondo bisogno di presupporre un principio unitario. Ancora, eccezionale, ovvero al di là di ogni consuetudine, si presenta l'esperienza della bellezza, in quanto, quale sospensione delle condizioni d'uso della facoltà di giudizio, essa è manifestazione negativa del principio stesso di unità. E dunque, inappagata e inappagabile, l'umana mancanza in cui il soggetto si coglie viene a profilarsi come cifra della sua stessa finitezza, felicemente definita dall'autrice nei termini di «dinamica irrequieta tra limite strutturale e bisogno inalienabile» (31). È chiaro, e certo non manca di essere sottolineato, che Hölderlin riflette non tanto, non solo, sul concetto di "bellezza", quanto piuttosto sull'"esperienza" della bellezza, rispetto alla quale è determinante la presenza del soggetto che ne testimonia la straordinarietà. Questo, commenta l'autrice già nell'accurata introduzione al testo, significa che l'unica forma possibile di manifestazione della bellezza – quale esibizione del sovrasensibile – non può prescindere dalla partecipazione ad essa del soggetto – del sensibile. E dunque laddove il soggetto, e nello specifico la struttura della soggettività con cui Hölderlin si confronta, diventa protagonista della ricerca, ecco che ripercorrere gli snodi di pensiero nel biennio considerato significa di necessità mettere a fuoco la figura dell'autocoscienza, prendere atto della necessità della sua fondazione e vagliarne le opzioni risolutive. Questa stessa istanza di fondazione, anticipa l'autrice, ricollocando la richiesta di unità e radicalizzandone gli obiettivi, conduce direttamente al confronto con Fichte, ovvero con il tentativo di portare a compimento la filosofia trascendentale come sistema autoesplicativo – come dottrina della scienza. La posta in gioco è di portata decisiva: è accessibile un'alternativa rispetto al percorso che dal problematico lasciato kantiano porta alla *Grundsatzphilosophie* fichtiana?

A partire da questa prospettiva il primo capitolo del volume è anzitutto

dedicato alla bellezza intesa come esperienza del soggetto e si apre con l'analisi della nota lettera di Hölderlin a Neuffer dell'ottobre 1794. In questi luoghi l'espreso proposito dell'autore è quello di portarsi un passo al di là della «linea di confine kantiana» – un azzardo rispetto a quanto Schiller in *Grazia e Dignità* non abbia osato – progettando di stendere un saggio sulle «idee estetiche» che possa valere come commentario al *Fedro* platonico. La ricerca hölderliniana di un principio capace di cucire le lacerazioni in cui l'uomo pensa ed esiste, supplendo alla strutturale mancanza della quale egli pur vive, si confronta in primo luogo con Kant, Schiller e Platone. Già nella recezione e rielaborazione della lezione estetica kantiana Barbara Santini rinviene la difformità degli obiettivi filosofici di Hölderlin rispetto a quelli di Schiller e, ponendo l'accento sulla distanza che separa i due autori, mette in evidenza il prioritario interesse antropologico di Schiller rivolto all'uomo nella sua interezza, inteso come composizione d'insieme, rispetto alla quale l'impegno intellettuale va nella direzione di una ricomposizione di dualità. Questa, dunque, è la linea di confine schilleriana, che «non corrisponde a una delimitazione nel significato che Hölderlin attribuisce alla medesima espressione» (68). Seguendo la coerenza delle argomentazioni dettagliatamente proposte, emergono nel corso dell'analisi quei nodi kantiani cui Hölderlin si mostra saldamente ancorato e, in relazione ad essi, la «linea di confine» che esige di essere superata assume una connotazione autonoma e differente rispetto alle modalità secondo cui Schiller la fa propria. Hölderlin elabora una sua soluzione pur senza tradire lo spirito kantiano, anticipa l'autrice in apertura del primo capitolo: egli rimane legato alla lezione del filosofo di Königsberg nella misura in cui dà voce al bisogno della ragione di presupporre qualcosa che pur tuttavia non può pretendere di sapere, demarcandone così la funzione regolativa. Anche per Hölderlin la sfera del pensiero, svincolata da ogni legame con l'esperienza, rimane dunque separata dalla sfera della conoscenza oggettiva: è fallace l'ipotesi di superamento della «linea di confine kantiana» che scinda l'ambito del pensiero da quello della conoscenza.

Ampio spazio è dedicato ora da Barbara Santini alla verifica di una seconda possibilità interpretativa: è al vaglio l'eventuale intento da parte di Hölderlin di andare al di là della separazione critica delle umane fonti della conoscenza, la recettività e la spontaneità. Ecco che, a partire dalla rilettura che Dieter Henrich propone del significato della bellezza, la puntuale argomentazione dell'autrice conduce il lettore a comprendere in che misura e sotto quali condizioni il distacco da Kant possa effettivamente interessare la questione del rapporto tra dimensione fenomenica e noumenica, senza

che Hölderlin debba per questo ripensare l'esperienza eccezionale della bellezza nei termini di una «soluzione di continuità tra sensibile e sovrasensibile che rispecchi una gradualità ininterrotta tra l'empirico e il razionale da percorrere in maniera biunivoca» (78s.). La distanza che separa l'impegno teorico di Hölderlin da Schiller viene ora esplicitata nell'esposizione e nella verifica di questa seconda ipotesi interpretativa: laddove il comune intento dei due autori è volto all'introduzione di un principio unitario in grado di colmare la mancanza rilevata nell'estetica kantiana, pur individuando una analoga soluzione nella concezione della bellezza quale manifestazione del sovrasensibile nel mondo sensibile, gli esiti delle rielaborazioni sono affatto differenti. Essi mettono in primo luogo in evidenza una riappropriazione circoscritta del lascito teorico kantiano che, per ciò che riguarda Hölderlin, è indipendente dalla recezione di Schiller. Con una riflessione su questo autonomo passo al di là della «linea di confine kantiana», passo che l'autrice rinviene strettamente legato al «senso nascosto» custodito dalla bellezza,² si chiude il primo capitolo del volume, rilevando tra le diverse sfaccettature della lettura hölderliniana la decisiva presenza del soggetto nell'esperienza della bellezza. Ritorna infatti in queste pagine, intensificato nel suo valore rispetto agli accenni proposti nell'introduzione al volume, il legame che ripone al centro della dimensione estetica il fulcro della soggettività, fino a far coincidere l'esperienza della bellezza con l'«occasione per il soggetto di esperire la propria finitezza» (95).

Con coerenza rispetto agli intenti dell'autrice e agli esiti cui la prima parte della ricerca ha condotto, il secondo, decisivo, capitolo del testo segue il percorso hölderliniano nel passaggio dalla dimensione estetica a quella, ora centrale, della costituzione della soggettività: la mancanza di unità viene a coinvolgere la struttura stessa della coscienza e radicalizza in tal modo la richiesta di risposte risolutive con cui fin dall'inizio si è aperto il confronto di Hölderlin con la filosofia critica. Il punto di partenza felicemente scelto da Barbara Santini per inaugurare questa seconda fase del suo studio offre spazio a testi chiave che annunciano l'implicazione reciproca delle riflessioni sulla bellezza e sulla coscienza. È infatti nella *Metrische Fassung*, e in seconda battuta in *Hyperions Jugend*, che della prima composizione rielabora alcuni passi, che Friedrich Hölderlin «a proposito del soggetto mette in connessione senza soluzione di continuità l'inizio del mondo bello, il giungere a coscienza e il divenire finiti, stabilendo tra di essi una forma di equivalenza» (100). Nella ricostruzione di questo legame, l'autrice accompagna il lettore

² *MA I*: 517.

all'individuazione di un altro concetto centrale per Hölderlin in questi anni, perfettamente in consonanza con il pensiero della bellezza: il significato di *Liebe*, pur decisivo entro il quadro concettuale in cui si rapportano termini come mancanza, desiderio e unità, si rivela tuttavia insufficiente per poter rendere conto della costituzione di un principio unitario adeguato alle interrogazioni di cui deve poter rispondere. A partire da qui, la ricerca con la quale l'autrice si prefigge di ripercorrere le tappe del cammino intellettuale di Hölderlin accanto e al di là del criticismo, si avvia all'analisi dei nuclei teorici tematizzati a cavallo tra il 1794 e il 1795, riassunti nelle formule "fatto della coscienza", *Urtheilung* e *Seyn*.

Ampio spazio è dedicato nel secondo capitolo al commento della nota lettera a Hegel del 26 gennaio 1795: l'analisi della natura e della struttura del "fatto della coscienza", le implicazioni teoriche che emergono dal confronto con Fichte e i nodi di critica alla *Grundlage* sono ora al centro della riflessione. Si tratta di un confronto, quello tra Hölderlin e Fichte, che investe le ragioni e le modalità di fondazione della soggettività trascendentale, nella misura in cui rendere intellegibile il "fatto della coscienza" significa parimenti indicare «un principio di unità che, rendendo manifesta la radice della finitezza della coscienza, riesca a dare conto della sua natura oppositiva» (104). All'interno del panorama teorico con cura delineato dall'autrice, risulta affatto significativa la collocazione dei punti deboli individuati da Hölderlin nell'impianto fichtiano: "dogmatismo", "trascendente", "metafisico", *omnitudo realitatis* sono espressioni nelle quali Barbara Santini nuovamente rinviene la rilevante presenza della filosofia critica, del cui apparato concettuale Hölderlin si serve per misurare coerenza e validità della proposta di Fichte. Non condividere questa proposta, nelle modalità e per le ragioni accuratamente esposte nella prima parte di questo capitolo, significa allora per Hölderlin escludere che l'"io assoluto" costituisca la soluzione alla mancanza di unità di cui soffre il "fatto della coscienza". Significa ancora, in altre parole, considerare, verificare ed infine respingere il modello di fondazione della soggettività trascendentale da Fichte prospettato nei termini di un'autogiustificazione, spingendosi dunque alla ricerca di una soluzione alternativa. Il volume trova il suo punto nevralgico per l'appunto in questi luoghi, laddove ha la cura di rinvenire le ragioni di distanza dal paradigma autoesplicativo e di ripercorrere con Hölderlin la genesi di una proposta differente e gli esiti cui essa perviene.

All'interno del secondo capitolo, il prosiegua dell'analisi avvia, a questo punto, l'intero studio alla conclusione, soffermandosi sul testo *Urtheil und Seyn*: il percorso dell'autrice, accompagnando il lettore lungo i passi teorici

compiuti da Friedrich Hölderlin nel triennio considerato, approfondisce ora la ridefinizione della coscienza finita come intimamente scissa, ovvero come *Urtheilung*. Pur formulato in questi termini, quanto fino a questo punto si è delineato come “radicalmente finito”, di cui l’autrice ha ripercorso la continua rielaborazione filosofica hölderliniana, non trova in se stesso alcuna risposta al proprio essere indigente e necessita dunque di presupporre un concetto di unità. Quella stessa unità a causa della cui mancanza ha preso avvio il cammino filosofico ricostruito nel volume viene ora a profilarsi come nozione antagonista rispetto alla *Urtheilung*: *Seyn* è fondamento che eccede la coscienza finita, la quale ad esso non ha accesso epistemico; *Urtheilung*, viceversa, è al contempo la ferita («Verletzung», 153) dell’unità che la fonda e la manifestazione – negativa – di essa. Ciascuno dei due termini, fondamento e soggetto, così come ripensato da Hölderlin nei termini di *Seyn* e *Urtheilung*, si delinea allora come reciprocamente ancorato nella forma di un rapporto di fondazione negativa, che «rende conto dell’essenza della soggettività trascendentale perché porta a manifestazione la sua finitezza ed è l’esposizione discorsiva del limite che ne costituisce la condizione originaria» (160). Questo è lo spazio che la filosofia può legittimamente occupare, nella misura in cui la possibilità di dare ragione di sé da se stessa sia stata messa al vaglio, minuziosamente sondata, infine negata nella sua veste positiva. La legittimità di questo spazio è circoscritta, al di là del perimetro che ne definisce ed esaurisce le potenzialità, si apre per Hölderlin il passaggio «alla poesia e alla religione».

Francesca Zugno

Francesca Zugno: *Hölderlin oltre Kant. Verso Hyperion (1794-1797)*. Presentazione di Mario Ruggenini. Padova. Il Poligrafo 2011. 285pp. ISBN: 978-88-7115-748-1.

Attenta e minuziosa si presenta l’indagine della presente monografia incentrata sul celebre romanzo epistolare *Hyperion oder der Eremit in Griechenland*. L’autrice, Francesca Zugno, ci conduce, calandole sapientemente nel concreto e complesso itinerario poetico, filosofico e umano di Hölderlin, attraverso le varie stesure che precedono e preparano il testo definitivo, gettando una luce chiarificatrice su rilevanti concetti filosofici come la «traiettorie eccentrica», l’«intuizione intellettuale», la «comunità divina» e l’«Uno e Tutto», svincolandoli, come sottolinea Mario Ruggenini nella sua accurata presentazione, «da ogni presunto ed evanescente sfondo panteista» (7).

Si tratta di un vero e proprio testo-chiave in cui si condensano gran parte degli intenti poetici che hanno accompagnato l'intera opera del poeta svevo. L'arco di tempo, e cioè dal 1794 al 1797, oltre che difficile età di passaggio, è anche un periodo di confronto con la nostra eredità greca, e di conseguenza col nostro presente in cui la coscienza moderna appare definitivamente scollata dall'antica armonia con la natura. Il motivo principale dell'indagine, come si evince dal titolo, è rappresentato proprio dal pensiero del celebre filosofo di Königsberg. Kant spostò ogni criterio di conoscenza definitivamente nel pensiero trascendentale, e per quanto riguarda la sfera estetica le regole che avevano definito il bello non potevano più fondarsi sulla sola esperienza dei sensi, quindi ora nemmeno più la coscienza, dove ha luogo il pensiero razionale, poteva comprenderle. Il presente saggio ripercorre le tappe non tanto di un superamento di quella che Hölderlin definì, in una lettera indirizzata all'amico Neuffer, la «Kantische Gränzlinie», bensì piuttosto di una ridefinizione poetologica in considerazione della sua apriorità strutturante il reale, ovvero di un'inclusione di essa nella sfera estetico-mitologica, tramutandola in un movimento «armonicamente opposto», nel ritmo stesso della *poiesis* coscienziale del mondo. Hölderlin tenta così di recuperare quell'esperienza estetica del reale che aveva caratterizzato l'antichità e che, attribuendo ai suoi dèi una bellezza corporea, sanciva la coappartenenza di mondo e uomo nella totalità dei loro rapporti. Il dialogo, nel romanzo epistolare, ma anche in generale nell'opera hölderliniana, si svolge intorno alla localizzazione dell'elemento che accomuna Grecia ed Esperia, quindi in fondo su ciò che la modernità non ha saputo comprendere dell'arte greca, dando così alla propria, e insieme ad essa al carattere e all'agire umani, una direzione sbagliata. Il superamento allora consiste in quell'assimilazione della logica filosofica nella rappresentazione estetica del bello che il poeta definisce «logica poetica». È solo tramite tale nuova *Denkform* che l'uomo, nell'atto di «pensare» la realtà, diviene «uomo intero».

La genesi di tale movimento o ritmo poetico che struttura il reale, reso pensabile, appunto, dalla «linea di confine» kantiana, prende le mosse, come vediamo nella prima delle tre parti del libro, dal *Fragment von Hyperion*, il primo abbozzo del poeta all'interno dello «Hyperion-Projekt», nell'estate del 1794, e viene pubblicato nella sua rivista «Thalia» da Schiller. È un periodo, questo trascorso da Hölderlin a Waltershausen come precettore presso la famiglia von Kalb, in cui il poeta nel tempo libero si dedica, oltre che all'attività poetica, allo studio soprattutto della filosofia, in particolare di Kant, Herder, Platone e Schiller (26-32). L'approfondimento degli scritti *Kallias oder über die Schönheit*, e ancor più *Über Anmut und Würde*, mette in evidenza,

come sottolinea l'autrice, «la mossa non azzardata» di Schiller, ovvero l'implicito rimprovero, mosso dall'allievo al «Maestro», d'aver preteso di risolvere il dualismo tra pulsione e razionalità, natura e ragione, mediante il dominio di quest'ultima su una sensibilità in fin dei conti da arginare, rimanendo il raggiungimento dell'equilibrio tra i due poli del reale, nell'«anima bella», solo un traguardo chimerico, un ideale.

Il dato più importante che Hölderlin deriva in questo frangente dalla ricerca di Schiller è di aver posto l'oltrepassamento dei postulati kantiani come possibilità antropologica e fatto coscienziale, maturando perciò la sua riflessione a partire dall'elaborazione di un ideale concepito come potenzialità connaturata nell'umano. In base ai quesiti che il poeta si pone, ossia se il rapporto armonioso tra sfera razionale e sensibile debba per forza risolversi in un prevalere della ragione sui sensi, come sul tipo di rapporto che dovrebbe intercorrere tra l'idea e la sua manifestazione fenomenica, l'anima bella e la grazia, egli si muove verso una riconsiderazione del rapporto tra idea e fenomeno nei termini di *Ausdruck*, espressione, o manifestazione, in altre parole, verso una riflessione sul linguaggio in quanto «organo», dove il divino può prendere forma, può apparire, e non solo come apparenza fenomenica dell'ideale, ma «dell'esserci stesso dell'ideale» (36). In questo consiste allora il primo passo azzardato del poeta oltre la linea di confine kantiana. Fedele in ciò allo Herder di *Über die neuere deutsche Literatur*, Hölderlin concepisce il rapporto tra pensiero e parola, forma e sentimento, come un completamento reciproco nell'espressione, il vestito sensibile di tali concetti, come strumento, *Organ*. Il dialogo stesso diviene quindi fenomeno sensibile dell'interiorità in un nuovo rapporto di *Vollendung*, compimento, pienezza, con l'esterno, dove l'un termine della relazione completa l'altro, divenendo ognuno condizione di possibilità dell'altro. La linea di confine divenuta ormai movimento e ritmo di una riflessione poetica oscillante tra i due poli contrapposti del reale, «la ritmica immanente degli eventi del mondo», come la definì Ernst Cassirer nel suo famoso *Hölderlin e l'idealismo tedesco*, trova una prima definizione nella prefazione al *Fragment*. Qui si parla di due ideali dell'essere: da un lato si trovano i bisogni, dall'altro le forze naturali; l'una situazione è data dal puro agire della natura, l'altra è raggiungibile grazie all'intervento umano, ma entrambe si relazionano e si ritrovano unite grazie ad una «traiettoria eccentrica». Cosa vuol dire questo? Non si tratta di due dimensioni che si contrastano, ma di due situazioni simili in un medesimo processo di sviluppo che non mira al prevalere di una delle due sull'altra, ma oscillando tra origine e meta rappresenta il movimento stesso di questa relazione che a sua volta crea un sistema di relazioni tra l'uomo e

la realtà circostante, una dimensione finita in cui inizialmente prevale l'organizzazione naturale, che alla fine si riforma su di un altro piano cosciente in forza all'intervento differenziante stesso dell'uomo nel percorso eccentrico cui è destinato. Natura e intervento formativo si presentano allora, in questo nuovo e mobile sistema di rapporti, come recupero dell'unità naturale, dove ognuno dei poli in opposizione, sottolinea insieme all'autrice, diviene la concreta possibilità d'essere dell'altro; uomo e natura così si ritrovano e si reinventano in una «consonanza destinale» (43).

Con lucidità Francesca Zugno analizza, innanzitutto mediante i modelli di riferimento del poeta, quali Herder, Spinoza ed Hemsterhuis, tale nuovo concetto di *Organisation* che compone i tre stadi della traiettoria eccentrica con cui l'essere dalla propria intima sussistenza, lo stadio inconscio, attraverso una frattura, un'uscita dalla condizione di stabilità mediante errori, aggiustamenti della traiettoria che innestano la tensione dello «in allem und über allem seyn» (59-76) necessaria per rinnovare il sistema di relazioni armoniche, completa il passaggio ad una rinnovata e cosciente *Organisation* che abbia assimilato la precedente.

Con altrettanta coerenza l'autrice ci introduce così alla seconda parte del saggio, dove fatto coscienziale e strutturazione del reale, ossia l'ulteriore spazio apertosi nella finitezza umana che segna la differenza originaria tra finito ed infinito, soggettività ed oggettività, vengono affrontati ed ulteriormente sviluppati e chiariti. Per quel che concerne il primo aspetto qui indagato, intimamente connesso al secondo, l'attore protagonista che calca le scene di questo denso capitolo è proprio quel fatto prettamente coscienziale già messo in luce da Schiller, nella sua «mossa non azzardata», come possibilità antropologica del superamento della *Gränzlinie*, qui sviscerato a partire dalla lettura hölderliniana, basata tra l'altro su un malinteso, dell'io assoluto di Fichte. Prendendo le mosse dalla famosa lettera del poeta a Hegel del 26 gennaio 1795 in cui l'io assoluto fichtiano, identificato dal filosofo con la sostanza spinoziana, viene confutato mediante una sua affrettata, come puntualmente sottolinea l'autrice, interpretazione ontologica, derivante dalla sola lettura dei primi tre paragrafi della *Grundlage der gesamten Wissenschaftslehre*, e non del quinto che il poeta non ha ancora a disposizione al momento delle sue riflessioni, paragrafo in cui Fichte è impegnato ad eliminare proprio il dubbio di un tale fondamento dell'io, Hölderlin nega la compresenza nell'io fichtiano della totalità del reale in quanto attributo di coscienza. I tre principi, ossia l'io pone se stesso, l'io oppone a sé un non-io, e infine l'io che oppone nell'io all'io divisibile un non-io divisibile, corrispondenti tra l'altro alle tre categorie kantiane della qualità: realtà, negazione

e limitazione, il movimento riflessivo mediante il quale l'io diviene io auto-cosciente, vien ripreso ed innestato dal poeta sulla propria idea di movimento armonicamente opposto; con la grande differenza però che quell'assoluto criticato in Fichte, diviene per lui possibile solo a partire dalla limitatezza, dal fatto che non è e non può essere totalità del reale, ma garantito dalla presenza di una realtà esterna a sé, quindi un «assoluto condizionato» che rende possibile la coscienza, ovvero il movimento dinamico di riflessione che essa comporta, all'interno di una finitezza e una storicità che ne divengono la condizione di possibilità.

Proprio alla delucidazione di tale realtà esterna, alla sua strutturazione, il secondo aspetto di cui sopra, è diretto lo sforzo filosofico del poeta nel corso del 1794-1795. Esso è volto soprattutto a porre l'uomo in una relazione originaria e destinale con la natura all'interno di una più ampia unità, che si costituisce, questo è importante, originandosi dalla trama stessa di rapporti tra le due sfere, quindi non da una supposta trascendenza, ma di conseguenza da un dato esperienziale immanente, dall'attività stessa del *poiein*. Nelle varie stesure dello *Hyperion* qui esaminate il conflitto stesso diviene la sola possibilità del suo superamento in una sfera fondante l'opposizione armonica di uomo e natura in un'origine che giustifichi sia il fatto stesso dell'opposizione ineliminabile e sia di tale relazione fondante collocata nel finito stesso. La realtà viene a costituirsi come fondamento della limitazione immanente da cui si origina la coscienza, ossia la riflessione sull'azione reciproca delle due opposte tendenze centripeta e centrifuga del movimento poetico.

Nel susseguirsi delle diverse redazioni Hölderlin formulò al riguardo una serie di idee che avessero un valore sintetico, di unità nella scissione, come evoluzione e completamento di quelle di «traiettoria eccentrica» o di *Organisation* nel *Fragment* di Waltershausen. Nella *Metrische Fassung* sarà l'amore, come «archetipo di armonia del cosmo» che si traduce «in una riconquistata *Organisation*» in quanto movimento, appunto, che si riappropria dell'assoluto, in cui «l'unità stessa» si reifica nelle dissonanze «che caratterizzano la condizione sintetica di finito e infinito», insomma negli opposti che compongono la realtà, e quindi «negli umani tentativi più o meno adeguati di accordarsi alla gratuità di quanto giunge inatteso, riaggiustando la propria direzione» (123). Ed allo stesso principio sono legati gli stati dello *Absolutes Seyn*, della *Ur-Theilung* e della *intellectuale Anschauung* nell'importante scritto teorico *Urtheil und Seyn*, nato in questo periodo, che funge un po' da sintesi e approfondimento delle stesure precedenti e ponte verso le successive, dove viene messo in luce ciò che costituisce ancora il problema maggiore

per l'autore, ossia la coesistenza di assolutezza e coscienza, di infinito e finito, in rapporto alla risoluzione del dualismo tra soggetto e oggetto. Se dunque la «originaria partizione» del giudizio, la *Ur-Teilung*, per Fichte pone il «fondamento del rapporto, per Hölderlin, al contrario, il rapporto è fondamento della “originaria partizione”», quindi qualsiasi elemento «è, in quanto tale, nel “fatto” della sua individualità, solo in virtù di un contesto di rapporti – “un intero” – che lo preceda», di conseguenza «la struttura dell'autocoscienza» viene nel poeta a coincidere «con la struttura conflittuale delle due forze antitetiche», le due tendenze dell'uomo, «elaborata fin dal *Fragment von Hyperion*» (136s.).

Tale si configura l'intersezione teoretica tra puro fatto della coscienza e, per così dire, struttura stessa del reale, l'eracliteo «uno in sé scisso», o in altre parole, ciò che l'io recepisce come esterno a sé, lasciandosi determinare, e ciò cui l'io, uscendo fuori di sé, è spinto a dare forma, adeguandolo al proprio modello ideale. Ma, come giustamente si chiede l'autrice, il problema paradossale da risolvere tra coscienza ed assoluto rimane aperto, rimane cioè l'interrogativo su come la coscienza del soggetto finito possa raggiungere tale unità infinita, che di per sé mai può essere da essa compresa, e che però deve esserlo, per non uscire dal seminato nella trascendenza postulata dal dogmatismo. Vale la pena seguire a tale proposito l'intelligente analisi di Francesca Zugno che illustra come l'autore a questo punto giunga a concepire quel «tramite» che appartenga ad entrambe le dimensioni, «che renda plausibile il paradosso per cui l'essere assoluto sia e non sia in coscienza», e viceversa, in «un'esperienza possibile [...] entro i parametri spazio-temporali della finitezza», rappresentato dalla *intellettuale Anschauung* (142-163), come momento di sintesi ed emblema d'amore realmente vissuto nella dimensione estetica dell'opera.

Nel successivo *Hyperions Jugend*, sulla scorta delle riflessioni di Hemsterhuis, Herder e Schiller nell'ambito della *Vereinigungsphilosophie*, il poeta attua, tappa fondamentale nello sviluppo del suo pensiero, un dislocamento teorico di quanto finora meditato verso una dimensione sociale e religiosa. Qui sono amore e bellezza a conferire un volto all'esperienza intima di uomo e natura; e proprio la sfera poetica assurge più consapevolmente a «veicolo della loro rappresentazione» e «garanzia di condivisione del “sacro, che è in tutto”», avendo una funzione, oltre che religiosa, «al contempo estetica, sociale, politica, cosicché la poesia divenga di fatto voce della storia» (166). Temi fondamentali questi fin qui abbozzati, che vengono ripresi e completati nella *Vorletzte Fassung*. L'autrice si sofferma *in primis* qui pure sul rapporto tra uomo e natura, sul tentativo del poeta di risolverne il dualismo,

ma anche, in seconda battuta, sul ruolo fondamentale della dimensione estetica, indagando il concetto di bellezza, per giungere infine all'importante questione mitologica. In questo testo che precede la definitiva stesura dello *Hyperion* i due poli, individuati sempre già nel primo *Fragment*, ovvero i due ideali di *Organisation*, che il movimento o la «traiettoria eccentrica» unisce, sono ora da un lato la «fanciullezza», stato spontaneo della natura in cui i legami dell'«essere assoluto» sono in accordo, e dall'altro la *Vollendung*, il compimento in cui la relazione del rapporto uomo/natura viene garantita dalla prassi umana, dall'azione formativa e conscia dell'uomo. Le potenzialità insite nell'umano e una loro realizzazione vengono collocati anche in questo caso all'interno della tensione di un'ideale riconquista della condizione di armonia con tutto l'esistente. Se si pensa all'iniziale *Fragment* di Waltershausen, ma anche allo scritto *Urtheil und Seyn*, come sollecita anche l'autrice, scorgiamo una corrispondenza terminologica nella descrizione dell'ideale ed irraggiungibile fondamento originario cui il finito è destinato, ora come *Organisation*, ora come *absolutes Seyn* ed infine come *en kai pan* – che non è la natura divina stessa, ma natura che diviene divina se posta in armonica relazione all'uomo, così come quest'ultimo diviene divino se armonicamente opposto alla natura. La bellezza significa allora *Ausdruck* del divino. E non solo in quanto modalità delle infinite connessioni del finito, ma anche come «condizione di esperienza della divinità di cui l'uomo è parte, da parte dell'uomo medesimo», come «presenza nella forma della bellezza, gratuita e indisponibile alla presa umana, per questo irraggiungibile teoricamente, eppure esperibile nella dimensione estetica». Dimensione che offre uno spazio ulteriore, «un mondo nel mondo» che accoglie ed esprime le nostre relazioni armoniche, storiche e socio-politiche, di rappresentazione della realtà, in «un sistema di senso, norme, obiettivi, tradizioni – propriamente poetico-linguistici». L'arte viene qui vista come strumento e voce della comunità, «e in particolare la parola poetica, come “Rede, Bild und Gesang”», ovvero *Mitologia* (181-195).

Nella terza ed ultima parte di questo studio tale fondamentale questione viene esaminata alla luce del *Fragment philosophischer Briefe*, un frammento teorico, probabilmente un tentativo, nelle intenzioni del poeta, di quelle *Nuove lettere sull'educazione estetica dell'uomo* annunciate a Niethammer nel febbraio del 1796, in forma di lettera appunto, che riassume ed elabora ulteriormente il filo rosso della ricerca e dei dilemmi sorti in quegli anni dalle temporanee elaborazioni dello *Hyperion*. Filo che si dipana attraverso l'intreccio delle connessioni tra natura e singolo individuo, spostandosi ora sempre più verso una dimensione comunitaria, del resto già annunciata col concetto di

göttliche Gemeinde in *Hyperions Jugend*, visto anche il frangente storico, di uno stare al mondo poetico che è solo possibile all'interno di tale sfera.

Lo sforzo di oltrepassamento della linea di confine kantiana si traduce, riassumendo, in un movimento poetico armonicamente opposto che pone l'intrascendibilità della coscienza empirica. Fatto «pratico», elaborato, come abbiamo visto, a partire da quello inteso «dogmaticamente» di Fichte, come struttura riflessiva dell'autocoscienza cui però è negata la possibilità di afferrare l'unità originaria a fondamento del conflitto, della *Ur-Teilung* per intenderci, che è coscienza, o forma tangibile di essa, la dimensione opposta che struttura tutto il reale, in una originaria e fondante consonanza. Dimensione che ora viene a coincidere con quella estetica in quanto trasfigurazione di questo finito stesso, dove il contrasto – non eliminato, bensì accordato, proprio nel senso strumentale del termine, se si pensa agli aggiustamenti ed i tentativi che compongono la traiettoria eccentrica – viene esperito in una radicale rivoluzione delle relazioni in armonia e dissonanza, divenendo bellezza. Se la conciliazione schilleriana del *Gott in uns* nella dimensione estetica era intesa come originaria, in Hölderlin viene individuata nella finitezza del conflitto stesso, che ne diviene la ragione fondante, e solo a partire da tale dato giustificante il fatto estetico «come presenza nell'esperienza trasfigurante della bellezza», proiettata nella sua «destinazione storica, sociale e religiosa». Si trattava di riprodurre lo *höherer Zusammenhang*, la connessione superiore, come *müssen*, come dovere in senso forte, kantiano, ma rovesciato, non tanto come imperativo categorico morale per sopperire all'instabilità o volubilità del mondo sensibile, ma in quanto necessità conaturata all'uomo di rappresentare il proprio vissuto in «una *Idee*, o un *Bild*» (218). Il pensiero di per sé, segnato dalla necessità logica dell'opposizione teoretica, non può esaurire la connessione infinita. Perché ciò riesca, le dimensioni teoretico e pratica, il pensare e l'agire, poste dal confine della *Ur-Teilung*, divengono per il poeta condizioni di necessità che delimitano ciò che per lui è tale connessione superiore, appunto, l'elevazione dello spirito dalla meccanica vita reale nella libertà trasfigurante del bello, o la religiosa comunione tra l'uomo e la totalità della vita. Nemmeno qui si tratta di due estremi, ma di altrettante contrapposte modalità di stare al mondo tra uomo e natura, «dettate ora da maggiore necessità, ora da maggiore libertà» (234), che percorriamo, come abbiamo visto fin dal *Fragment von Hyperion*, da un punto ideale di originaria consonanza con la natura, verso un punto di ideale e cosciente armonia destinale con la natura.

Tale connessione, o religione, non può quindi fondarsi su una supposta verità soprastorica, ma viene individuata ogni volta nell'insieme vivente di

una situazione particolare, tanto che, se venisse decontestualizzata, verrebbe meno il suo carattere divino, manifestato solo se essa resta calata nella determinatezza della sua storia particolare. È qui che vengono evidenziati dall'autrice l'importanza ed il significato del linguaggio che permette il passaggio da un sentire individuale intimistico alla partecipazione di un sentire comune. Solo così, in forza di tale confronto, scambio e approvazione, all'uomo è garantita la libertà del proprio modo di rappresentazione, *Ausdruck* del divino e del proprio vissuto, che altrimenti risulterebbe eccessivamente individualizzato, troppo incentrato su un vissuto intimo; qui Hölderlin può affermare che «ogni religione è per sua essenza poetica» in quanto «ognuno con rappresentazioni poetiche onori il suo Dio e tutti onorino un Dio comune». Nel senso che la propria individuale sfera di religiosità, che circoscrive e contiene l'agire, il vissuto particolare che l'ha prodotta, viene posta in armonia con tutte le altre sfere religiose, come trasposizione intersoggettiva della connessione infinita, lo *höherer Zusammenhang*, nel «Dio del mito». L'unione di astrazione del pensiero e di concretezza storica, come ci illustra molto bene l'autrice, nel mito si realizzano come un atto più originario della semplice interpretazione di un vissuto o della trasposizione artistica di un'idea, vale a dire come «creazione artistica di tale idea, nella forma del mito», priva di un ipotetico valore veritativo meta-fisico, o meglio, come lettura del mondo di una comunità che le accredita un valore veritativo. Si creerebbe così «un unico atto di interpretazione dell'esperienza di una più intima unità con il vivente nella produzione poetica stessa», venendo meno anche la «ragione del dualismo, individuata nel rapporto tra l'idea e la sua trasposizione artistica» (249). Tale elemento religioso esprime per Hölderlin la modalità mitica con cui l'uomo coglie i legami non meccanici, infiniti, col fluire del tutto. Così la poesia accoglie i contrasti inconciliabili nel divenire della scrittura. Essa si riscopre, come la vita stessa, la radice comune dei due rami conoscitivi, intelletto e intuizione, divenendo allora metafora e transizione tra ciò che altrimenti, kantianamente, resterebbe scisso in cieca intuizione e vuoto concetto.

Alberto Ricci

Studia theodisca

An international journal devoted to the study
of German culture and literature
Published annually in the autumn
ISSN 1593-2478

<http://riviste.unimi.it/index.php/StudiaTheodisca/>

Editor: Fausto Cercignani

Editorial Board

Ursula Amrein (Universität Zürich)
Rüdiger Campe (Yale University)
Alberto Destro (Università degli Studi di Bologna)
Isabel Hernández (Universidad Complutense de Madrid)
Primus-Heinz Kucher (Universität Klagenfurt)
Paul Michael Lützeler (Washington University in St. Louis)
Marie-Thérèse Mourey (Université Paris-Sorbonne)
Sandra Richter (Universität Stuttgart)
Ronald Speirs (University of Birmingham)

Former Members of the Editorial Board

Horst Thomé (Universität Stuttgart)
Wolfgang Nehring (University of California, Los Angeles)

Call for Papers / Submissions

Suggestions and proposals for publication are welcome!
We consider scholarly essays written in German, English, Italian,
French or Spanish.

Scholars wishing to submit an article should send it to the Editor:

fausto.cercignani@unimi.it or fausto.cercignani@gmail.com.

Deadline: 30th September of each year.

All essays should comply with a few [essential typographic rules](#) and be accompanied by a short abstract in English (about 500-600 characters, including spaces).

Studia theodisca was founded 1994 as an international yearbook devoted to the study of German culture and literature.

For vols. I-XVII, published in print between 1994 and 2010, see:

[Studia theodisca I -XVII \(1994-2010\)](#)

The Editor of “Studia theodisca”

[Fausto Cercignani](#)

Studia theodisca

An international journal devoted to the study
of German culture and literature
Published annually in the autumn
ISSN 1593-2478

Editor: Fausto Cercignani

Electronic Edition