

Marco Fiorletta
(Wien)

Hölderlin e l'immagine socchiusa
Riflessioni sul frammento «Und der Himmel wird...»
dello Homburger Folioheft tra materialità, divino e segno

ABSTRACT. The aim of this contribution is to analyse the fragment «Und der Himmel wird...» on page 40 of the *Homburger Folioheft*, paying particular attention to the notion of the 'immagine socchiusa' (slightly closed image). This expression highlights the tension between open and closed, between revealed and veiled, within Hölderlin's work. The fragment is not written with ink but directly engraved on the paper. This technique invites us to reflect on the choice of medium and material. Furthermore, the theme of the sky, mentioned on page 40, connects the notion of the open with the dimension of the divine. This becomes represented as an invisible being seeking to manifest itself. The influence of Heine will also be examined, as it is fundamental for understanding the connection between sign, painting, and the divine.

0. Introduzione¹

Il concetto di immagine costituisce uno dei temi centrali della filosofia in generale e dell'idealismo tedesco in particolare. Nel suo saggio *Idealismus als Bildtheorie*, Peter Reisinger, concentrandosi sulla filosofia di Kant e Fichte, tenta di interpretare l'idealismo tedesco come la ricerca e lo sviluppo di una teoria dell'immagine². Se nella filosofia kantiana e fichtiana è possibile

¹ Il lavoro su cui si basa questo articolo è stato interamente finanziato da FWF – *Austrian Science Fund* (P 36887-G). Il progetto porta il titolo di «*Gott in Anmuth*». *A Reading of Hölderlin's Homburger Folioheft from an Aesthetic Point of View*. Questo articolo è frutto di un dialogo e di una collaborazione con Jakob Deibl e Andreas Telser, ai quali va il mio sincero ringraziamento per i preziosi consigli e il costante confronto.

² Peter Reisinger: *Idealismus als Bildtheorie*. Stuttgart 1979: 164: «Meine These ist, daß

individuare una ‘Lehre vom Bild’, nei pensatori successivi associati all’idealismo quali Hegel, Schelling e Hölderlin, fare ciò appare più complesso e in ogni caso la formulazione del tema dell’immagine avviene in termini diversi. Tuttavia, è possibile considerare il passaggio dalla filosofia trascendentale alla filosofia speculativa come una «spekulative Logifizierung des Bild- bzw. Zeichenbegriffs»³, ovvero la trasformazione in termini speculativi di ciò che in Kant e Fichte era la teoria dell’immagine.

Se Reisinger insiste sulla presenza della *Bildtheorie* nella logica speculativa di Hegel, crediamo che sia plausibile estendere la stessa tesi alla filosofia di Hölderlin. Se, seguendo Reisinger, il concetto idealista di immagine giunge a influenzare la poesia moderna di Baudelaire, Rimbaud e Mallarmé, appare ragionevole affermare che essa abbia un impatto anche sulla poesia hölderliniana⁴. Pur non trovandosi nell’opera di Hölderlin una teoria completa dell’immagine nello stile di Kant e Fichte, negli scritti teoretici si possono rintracciare delle idee che rimandano alla necessità di una resa visibile, intuitiva e non astratta dei concetti. Questa prospettiva emerge già nelle sue *Magisterarbeiten*, risalenti alla fine del periodo di Tubinga, tramite il concetto della «Personifikazion»⁵ in quanto resa visibile di «abstrakte Begriffe»⁶. Tale idea si manifesta successivamente in modo evidente nel frammento *Seyn, Urtheil, Modalität*. Qui, Hölderlin tenta di concepire una «intellectuale Anschauung»⁷ in

die Dialektik letztlich eine in eine logische Semantik überführte Bildtheorie ist. Sie ist damit eine philosophische Logik eigenen Rechts und von methodischen Ansprüchen des ontologischen wie auch des formellen, operationablen, symbolisierbaren Denkens her schwerlich entzifferbar. Die These impliziert, daß die Dialektik ausschließlich in der Weiterarbeit einer historisch systematischen Genese der Bildtheorie Kants und Fichtes zu begreifen ist».

³ Ivi: 9.

⁴ Cf. Ivi: 177-183.

⁵ *MA II*: 35.

⁶ *Ibidem*.

⁷ *MA II*: 50. Cfr. Johann Kreuzer, «und das ist noch auffallender transcendent, als wenn die bisherigen Metaphysiker über das Daseyn der Welt hinaus wollten»: Hölderlins Kritik der intellektuellen Anschauung. In: *Metaphysik und Metaphysikkritik in der klassischen deutschen Philosophie*. Hrsg. von Myriam Gerhard, Annette Sell und Lu de Vos. Hamburg 2012: 115-132.

contrapposizione allo *Urteil* in quanto «Ur=theilung»⁸, divisione originaria tra soggetto e oggetto.

Nonostante manchi una esposizione sistematica da parte dell'autore sulla questione, il tema dell'immagine emerge in molte sue poesie e composizioni, offrendo spunti per interpretare il ruolo e il significato che essa assume nella poetica di Hölderlin⁹. La letteratura secondaria ha tentato diverse interpretazioni, anche se non si dispone di un'opera che tratti del concetto di *Bild* in modo sistematico nella produzione filosofica e poetica di Hölderlin. Un esempio significativo è il lavoro di Ralf Simon in *Die Bildlichkeit des lyrischen Textes*, che legge l'immagine hölderliniana come un *bebendes Bild*¹⁰, un'immagine che trema, partendo dalla poesia *Heidelberg* e analizzando i movimenti lirici presenti nella poesia di Hölderlin. Un altro importante contributo è quello di Jean-Luc Marion in *L'idolo e la distanza*, che dedica un intero capitolo alla poesia hölderliniana. Intitolato *Il ritiro del divino e il volto del padre: Hölderlin*, il capitolo si apre con un paragrafo su ciò che Marion definisce come l'immagine misurata (*l'image mesurée*)¹¹. Il suo approccio, a differenza di quello più poetologico di Simon, indaga temi più prettamente filosofico-

⁸ *Ibidem*.

⁹ Per mostrare l'ampiezza semantica del concetto di immagine nella poesia di Hölderlin, rinviamo a due modi in cui esso viene utilizzato in una poesia. In *Patmos* vi è infatti il tentativo, problematico, «Ein Bild zu bilden und ähnlich / Zu schau'n, wie er gewesen, den Christ» (HF 25, vv. 41 e 43) e «und von dem Gotte / Das Bild nachahmen möchte der Knecht» (HF 26, vv. 7-9). Ciononostante vale ancora: «An Bergen / tief grünen auch / Lebendige Bilder». (HF 24, vv. 19-22). Per le citazioni dallo *Homburger Folioheft* mi sono rifatto a: Friedrich Hölderlin: *Homburger Folioheft*, in: *Sämtliche Werke*. «Frankfurter Ausgabe». Historisch-kritische Ausgabe. Hrsg. von Dietrich Sattler, Frankfurt 1975ff. Supplement *Homburger Folioheft*: Faksimile Edition. 1986 (FHA). Tra parentesi nel testo viene sempre indicato accanto alla sigla HF direttamente il numero di pagina del manoscritto.

¹⁰ Ralf Simon: Hölderlin. Die Handlung des Geistes und das bebende Bild der Geschichte. In: *id.*: *Die Bildlichkeit des lyrischen Textes*. Studien zu Hölderlin, Brentano, Eichendorff, Heine, Mörike, George und Rilke. München 2011: 57-68.

¹¹ Jean-Luc Marion: *Il ritiro del divino e il volto del padre: Hölderlin*. In: *id.*: *L'idolo e la distanza*. Milano 1979: 87-139.

religiosi, concentrandosi su come Hölderlin permetta al divino di manifestarsi nell'immagine mantenendone distanza e ritiro. Un altro contributo meritevole di considerazione è quello di Paul De Man, che nel suo saggio *The Rhetoric of Romanticism* dedica un capitolo alla 'struttura intenzionale' dell'immagine romantica. Nella sua interpretazione, De Man definisce l'immagine di Hölderlin come *natural image*¹². Fa ciò a partire da una analisi dei versi di *Brod und Wein* «Nun, nun müssen dafür Worte, wie Blumen, / entstehn»¹³. Questa interpretazione mette in luce la continua tensione tra la ricerca di un'epifania e il necessario fallimento nel raggiungerla.

* * *

Questo contributo si propone di esplorare il tema dell'immagine nella poesia hölderliniana, utilizzando come linea guida il concetto da noi coniato di 'immagine socchiusa'¹⁴. Attraverso questo concetto, intendiamo evidenziare una dialettica tra aperto e chiuso, tra velato e manifesto, che emerge non solo nel contenuto poetico, ma anche a livello di forma poetica e di materiale in cui la poesia viene trasmessa. Nella nostra analisi, ci concentreremo sul seguente frammento:

Und der Himmel wird wie eines
Mahlers Haus
Wenn seine Gemähldte sind aufgestellt.¹⁵

¹² Paul De Man: *Intentional Structure of the Romantic Image*. In: *id.*: *The Rhetoric of Romanticism*. New York 1984: 1-17.

¹³ Ivi: 2.

¹⁴ Per quanto riguarda il termine 'immagine socchiusa', ci siamo ispirati a *Poetica dello spazio* di Gaston Bachelard. In quest'opera, Bachelard lavora sul concetto di 'immagine poetica', riuscendo a ridefinire il momento mediale dell'immagine creato dalla poesia. Inoltre, il suo testo presenta anche un ripensamento della relazione tra aperto e chiuso centrale per la nostra indagine. Cfr. Gaston Bachelard: *Poetica dello spazio*. Bari 2006: 257: «Alla superficie dell'essere, in quella regione in cui l'essere vuole manifestarsi e vuole nascondersi, i movimenti di chiusura e di apertura sono così numerosi, così spesso invertiti, così carichi anche di esitazioni, che potremmo concludere con questa formula: l'uomo è l'essere socchiuso».

¹⁵ Il frammento si trova a p. 40 del manoscritto, corrispondente a p. 66 dell'edizione

Esso, che da qui in poi chiameremo solo «Und der Himmel wird...», si trova a pagina 40 dello *Homburger Folioheft* (HF). Peculiare notare che la pagina in cui esso è scritto appare a prima vista bianca e vuota. Tuttavia, come sottolinea Luigi Reitani nel suo commento, «questi versi sono incisi da Hölderlin nel manoscritto con la penna priva di inchiostro. La loro lettura è così possibile solo in controluce»¹⁶. Questo rende l'immagine 'socchiusa', accessibile nonostante la sua apparente assenza. Con immagine socchiusa intendiamo un'immagine che, nella sua componente materiale, rimane parzialmente aperta. Allo stesso tempo, come vedremo, è il contenuto stesso del frammento a rimandare a un divenire che ha luogo tra un aperto e un chiuso, uno svelato e un velato¹⁷.

Il frammento è stato pubblicato per la prima volta nel 1936 da Friedrich Beißner e successivamente da Dietrich Uffhausen come facente parte di *Heimat*¹⁸. Comprendere la sua collocazione all'interno dell'intero manoscritto

critica. Di centrale importanza per gli studi hölderliniani sullo HF è la pagina interattiva della Württembergische Landesbibliothek Stuttgart a cura di Hans Gerhard Steimer: Friedrich Hölderlin: Homburger Folioheft. Diachrone Darstellung. <<https://homburgfolio.wlb-stuttgart.de/>> (ultima consultazione: 28 gennaio 2025). Per la p. 40 si veda: Friedrich Hölderlin: Homburger Folioheft. Diachrone Darstellung. <<https://homburgfolio.wlb-stuttgart.de/handschrift/307-40>> (ultima consultazione: 28 gennaio 2025). Cfr. Hans Gerhard Steimer: Hölderlins Homburger Folioheft in diachroner Darstellung. In: «editio» 35.2021: 99-119. La traduzione italiana a cui faremo riferimento è quella di Luigi Reitani in: Friedrich Hölderlin: Tutte le liriche. Edizione tradotta e commentata e revisione del testo critico tedesco a cura di Luigi Reitani. Con uno scritto di Andrea Zanzotto. Milano 2001: 995: «E il cielo diventa come la casa di un pittore / Quando i suoi quadri sono esposti».

¹⁶ Hölderlin: Tutte le liriche (cit. nota 15): 1796. Su questo tema si veda anche l'articolo di Luigi Reitani: Schreiben, setzen, einritzen: Hölderlins Schreibszene im Homburger Folioheft. In: Materialität in der Editionswissenschaft. Hrsg. von Martin Schubert. Berlin; New York 2010: 89-94.

¹⁷ Il carattere mediale della poesia di Hölderlin ha suscitato costante interesse. Si veda ad esempio il saggio di Rolf Goebel che insiste sul lato mediale acustico presente nella poetica hölderliniana: Rolf Goebel: Klang, Bild und Schrift. Hölderlins akustische Medientranspositionen. In: «KulturPoetik» 16.2016/1: 3-25.

¹⁸ Friedrich Beißner: Kleiner Hölderlin-Fund. In: «Dichtung und Volkstum» 37.1936:

è cruciale: per interpretare e interagire correttamente con questo frammento, è essenziale considerare il contesto del manoscritto dello HF, in modo da capire il suo ruolo e significato nella struttura complessiva. Lo HF, da molti considerato uno dei luoghi centrali dell'opera hölderliniana¹⁹, getta luce su uno dei momenti di massima fioritura poetica del filosofo tedesco, non solo tramite belle copie di alcune delle sue poesie più importanti, ma anche tramite revisioni e frammenti che non si trovano in nessun altro suo scritto. Le 92 pagine di cui è composto, presumibilmente redatte tra il 1801/2 e il 1806²⁰, pongono innanzitutto una domanda sulla «Kohäsion und Kohärenz des Heftes insgesamt»²¹. Secondo Roland Reuß, l'impressione del convoluto nel suo complesso è quella di una «große Heterogenität»²² e «Diversität»²³. Se per il primo terzo del fascicolo è ancora presente un tentativo di ricreare un determinato ordine, a partire dal secondo terzo del manoscritto, questo ordine non è più riscontrabile²⁴. Ci si trova piuttosto,

514; Dietrich Uffhausen: Friedrich Hölderlin. Bevestigter Gesang: die neu zu entdeckende hymnische Spätdichtung bis 1806. Stuttgart 1989: 121-126; 237-240. La questione se pagina 40 faccia parte o meno di *Heimath* resta una questione aperta e irrisolvibile. Abbiamo scelto di non seguire la linea editoriale di Uffhausen, preferendo invece il criterio editoriale di Luigi Reitani, che nel suo commento analizza il frammento nella sua indipendenza. Si veda Hölderlin: Tutte le liriche (cit. nota 15): 1796. Una tale scelta permette di focalizzarsi maggiormente sul singolo frammento e, allo stesso tempo, sulla relazione tra la pagina 40 e il contesto generale dello HF.

¹⁹ Si veda Gunter Martens: Was ist und zu welchem Ende studiert man das Homburger Folioheft? Entstehung, Nutzung und Überlieferung der bedeutendsten Sammelhandschrift von Gedichten Hölderlins. Eine Spurensuche. In: «Hölderlin-Jahrbuch» 40.2016-2017: 38-79.

²⁰ Per una panoramica sulla datazione dello HF, oltre il testo sopra citato di Martens, si veda anche Emery E. George: Homburger Folioheft. In: Hölderlin-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Hrsg. von Johann Kreuzer. Stuttgart 2011: 379-394.

²¹ Roland Reuß: Ordnung, Chaos. Notizen zum Zusammenhang von Detail und Ganzem im Homburger Folioheft. In: «Hölderlin-Jahrbuch» 40.2016-2017: 80-87, qui 86.

²² Ivi: 80.

²³ *Ibidem*.

²⁴ *Die Titanen*, anche se considerato solo un 'Entwurf', è punto di mezzo tra ordine e caos.

riprendendo il titolo di Reuß, davanti a un gioco tra *Ordnung* e *Chaos* e lo HF sembra così un «gescheitertes Projekt»²⁵. Il progetto iniziale di creare un'opera ordinata dalla sequenza triadica si dissolve, rendendo lo HF «kein Werk»²⁶ e «keine Ansammlung von Werken»²⁷. Il modo migliore per trattarlo è allora come «eine 'Werkstatt', ein 'Atelier' des Dichters»²⁸.

Per leggere il manoscritto in questo modo è allora necessario un «freundschaftliches Verstehen»²⁹ o, come propone Jakob Deibl, una «fidelity to the fragile form of the text»³⁰, al fine di poter entrare in relazione con il manoscritto come se fosse un'opera aperta', mutuando il concetto da Umberto Eco³¹. Fondamentale, dunque, adottare un metodo che segua il testo senza sovrapporre in maniera forzata significati estranei al testo stesso. In secondo luogo, considerando la specificità 'materiale' del frammento che costituisce il punto di partenza della nostra ricerca, è essenziale mantenere fedeltà sia alla materialità del testo sia alla scelta del *medium* operata dall'autore.

* * *

²⁵ Reitani: Schreiben, setzen, einritzen (cit. nota 16): 90.

²⁶ Michael Franz: «poëtische Ansicht der Geschichte». Eine Einführung in das Homburger Folioheft. In: «Hölderlin-Jahrbuch» 40.2016-2017: 9-37, qui 9.

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ Reuß: Ordnung, Chaos (cit. nota 21): 81.

³⁰ Jakob H. Deibl: The divine and the open text: Five steps for reading Hölderlin's Homburger Folioheft. In: «The German Quarterly» 97.2024/1: 6-23, qui 10.

³¹ Cf. ivi: 12. Umberto Eco: *Opera Aperta*. Milano 1997. Umberto Eco ha coniato il termine 'opera aperta' alla fine degli anni '50 in relazione alla musica classica contemporanea. Successivamente lo ha adottato anche con riferimento all'arte contemporanea in generale. Secondo Eco, essa si caratterizza per il fatto di non offrire più opere autosufficienti, pronte per essere interpretate come tali; piuttosto, le opere d'arte contemporanea richiedono la collaborazione del destinatario nel momento della loro esecuzione o interpretazione. Produzione e ricezione non possono più essere completamente separate. Anche se Hölderlin non concepì consapevolmente lo HF in una forma frammentaria e incompiuta, dal punto di vista odierno – secondo la tesi del progetto «*Gott in Anmuth*» – può essere interpretato come un'opera aperta che invita ripetutamente il lettore a trovare una strada attraverso gli innumerevoli strati e bozze.

L'articolo è diviso in quattro parti. L'obiettivo del nostro contributo è quello di analizzare le principali figure presenti all'interno di questo frammento. Il primo paragrafo verterà sul rapporto tra materialità e segno nel frammento «Und der Himmel...», analizzandolo e interpretandolo in relazione alla pagina successiva, ed evidenziando il ruolo attivo del lettore. Il secondo paragrafo cercherà di comprendere cosa Hölderlin intenda con il concetto di cielo. Il cielo non è (*ist*), ma diviene (*wird*), lasciando intravedere nella notte qualcosa che di giorno resta celato, svelando un visibile a partire dall'invisibile. La terza sezione è dedicata al rapporto con Heinse e con i suoi *Gemäldebrieife* sottolineando come ci sia una sua forte influenza nel frammento «Und der Himmel...» proveniente dalla sua estetica. Concluderemo, infine, il nostro contributo con una riflessione sui vasi poetici e il rapporto con il divino che chiudono pagina 41 del *Quaderno in Folio di Homburg*.

1. *Ein Zeichen*

Poiché nel frammento oggetto della nostra analisi la scelta del *medium* espressivo è particolarmente peculiare, è necessario non solo analizzare in modo poetologico e contenutistico ciò che il frammento esprime, ma anche tentare quella che possiamo definire una 'fenomenologia descrittiva' dell'incontro della lettrice e del lettore con la pagina 40 dello HF. Se, seguendo le indicazioni di Umberto Eco, siamo inclini a leggere lo HF come un'opera aperta, è allora necessario soffermarci sulla relazione autore-lettore/lettrice innescata da questo frammento.

Ciò che *in primis* risalta agli occhi di colui che apre la pagina 40 è il trovarsi di fronte a una pagina bianca, cosa non inconsueta per il lettore/la lettrice dello HF. Sfogliando le pagine del manoscritto successive a *Die Titanen*, si può notare la presenza di numerose pagine vuote. In particolare, il frammento «Und der Himmel...» si trova subito dopo un foglio bianco, che segue lo *Entwurf* «Heimath», ed è seguito, a distanza di due pagine, da un'altra pagina vuota, intervallata solo dal criptico frammento «Denn nirgend bleibet er» (HF 41).

In un primo momento, il lettore e la lettrice fanno l'esperienza di non leggere nulla, trovandosi di fronte a una pagina apparentemente vuota. Solo

intraprendendo una ricerca non convenzionale la studiosa e lo studioso si accorgono che delle parole sono effettivamente presenti. Tuttavia, per coglierle, è necessario utilizzare i sensi in modo inusuale. Per accedere alla lettura, è richiesto un approccio insolito, come l'impiego del tatto per percepire le parole incise sulla pagina. Questo tipo di lettura consente di fare una nuova esperienza del visibile, rivelando gradualmente la parola che inizialmente era celata e che si dischiude attraverso un'interpretazione non convenzionale.

Hölderlin, nello sperimentare nuovi modi di scrittura, mette a dura prova lo studioso che oggi tenta di cimentarsi con la lettura del manoscritto. Nel suo commentario Luigi Reitani parla di un «patto che l'autore del *Quaderno in Folio di Homburg* impone al lettore ideale dei suoi versi, chiamato a 'guardare in controluce', a cercare qualcosa di non manifesto alla superficie»³². Ciò che emerge, utilizzando il linguaggio del filosofo Dieter Mersch, è il tentativo da parte di Hölderlin di uscire dal «Paradigma des gerichteten Blicks»³³ per dirigersi invece verso lo «Anblick»³⁴, uno sguardo diffuso, non diretto, obliquo, interessato a ciò che si mostra oltre la superficie³⁵ e che può entrare in un rapporto intimo con una materialità della pagina molto più complessa della semplice scrittura nero su bianco. Hölderlin costringe il lettore e la lettrice a prestare attenzione al peculiare apparire della parola e li pone nel ruolo attivo di co-partecipanti, chiamati a svelare la parola e renderla visibile.

Che Hölderlin abbia escogitato questo 'patto col lettore' in modo intenzionale è dimostrabile dal fatto che la pagina successiva, aprendosi con un

³² Hölderlin: Tutte le liriche (cit. nota 15): 1796.

³³ Dieter Mersch: Ereignis und Aura: Untersuchungen zu einer Performativen Ästhetik. Berlin 2002: 49.

³⁴ *Ibidem*.

³⁵ «(Es) zeigt (sich), ohne selbst schon ein Ausgezeichnetes [...] zu sein», Ivi: 40. Sul tema del rapporto tra svelamento in quanto *Aletheia* tra Hölderlin e Heidegger si veda Susanne Ziegler: Heidegger, Hölderlin und die *Ἀλήθεια*. Martin Heideggers Geschichtsdenken in seinen Vorlesungen 1934/35 bis 1944. Berlin 1990.

«Denn», sembri essere una specie di ‘spiegazione’ o ‘commento’³⁶ della pagina precedente:

Denn nirgend bleibet er.
 Es fesselt
 Kein Zeichen.
 Nicht imer
 Ein Gefäß ihn zu fassen. (HF 41)³⁷

Infatti, questo frammento parla della complessa possibilità, da parte del poeta, di esprimere tramite il segno un significato definito a partire da questo «er», ovvero dal cielo descritto nella pagina adiacente. Seguendo

³⁶ Reitani parla dell’«idea che i singoli segmenti del Quaderno in folio di Homburg abbiano una loro autonomia e che siano tuttavia leggibili gli uni in relazione agli altri. Nel loro reciproco integrarsi e talvolta contrapporsi i frammenti appaiono come una costellazione. In altre parole, molte delle glosse o delle stesse varianti possono essere lette come un commento al testo precedente»; Hölderlin: Tutte le liriche (cit. nota 15): 1777.

³⁷ Hölderlin: tutte le liriche (cit. nota 15): 997 «Giacché in nessun luogo resta. / Nessun segno / Cattura. / Non sempre / Un.vaso per comprenderlo». Si noti come Reitani scelga di tradurre «ein Gefäß» come «Un.vaso». In questo modo la sua traduzione riesce a rimanere fedele al testo originale che oscilla tra un possibile errore di scrittura – poiché il termine corretto sarebbe *Gefäß*, e non *Gefaß* – e l’intenzione di scrivere appositamente *Gefäß* per rimarcare l’etimologia in comune con *fassen*. La *Stuttgarter Ausgabe* invece decide di correggere *Gefaß* con *Gefäß* (cfr. *StA* II: 325). Su questo abbiamo consultato Hans Gerhard Steimer, curatore della *Diachrone Darstellung* dello *Homburger Foliobest*, il quale si è gentilmente offerto di aiutarci e che ringraziamo ancora una volta. Egli ha fatto notare che, da un lato, non dovrebbe essere difficile interpretare l’assenza di Umlaut in «Ein Gefäß ihn zu fassen» come una creazione poetica. Si potrebbe dire che ciò riconduce la parola alla sua radice etimologica, cioè *fassen*. Inoltre, il raddoppio sottolineerebbe l’asprezza tonale associata al modo in cui si grida ‘Faß, faß!’ a un cane, enfatizzando quindi la violenza dell’accesso linguistico a fenomeni extralinguistici. D’altro canto, è anche importante notare che, se interpretiamo qui l’Umlaut mancante in questo caso, dovremmo fare la stessa cosa con il segno di geminazione mancante in «Nicht imer» nella riga precedente. Allo stesso tempo ci sono numerosi luoghi testuali in cui manca l’Umlaut in *Gefäß*. Esiste un parallelo lessicale in *Der Mutter Erde* (v. 59), dove il manoscritto riporta la grafia «Opfergefaß», e anche nello stesso HF in cui Hölderlin in *Kolomb* scrive «Im den Sand, Gefaße gebrant» (HF: 77, v. 22). Per questo motivo, Steimer è piuttosto scettico sui tentativi di attribuire alle deviazioni ortografiche un significato. Esistono anche spiegazioni più semplici, come una specie di ‘anticipazione’: quando l’autore scrive la parola ‘Gefaß’, sta già pensando a dove utilizzerà la parola ‘fassen’.

questa ipotesi, che approfondiremo nei paragrafi successivi, il motivo per cui pagina 40 sarebbe stata scritta tramite questo *medium* particolare, sarebbe allora che il cielo «nirgend bleibet». Non è possibile rappresentare il cielo, poiché esso non è capace di rimanere stabile, «bleiben», in alcun luogo, «nirgend». Hölderlin, con la scomparsa della scrittura nell'invisibile, all'interno del *medium* stesso della scrittura, simula anche la dissolvenza della parola che, una volta pronunciata, svanisce, perché «Verhallet der lebendig Laut» (*Patmos*, HF 25, v. 33). Il cielo è così, come la scrittura, in continuo divenire ('*nird*'), apparendo e manifestandosi agli occhi di chi osserva. Nei suoi scritti poetologici, Hölderlin presenta un'analisi trascendentale in cui emerge una stretta connessione tra *Zeichen* e *Werden*³⁸. Sebbene per motivi di spazio non verranno approfonditi in questa sede, tali scritti evidenziano come il divenire costituisca la condizione trascendentale della realtà storica, mentre la memoria conserva la tensione costante tra questa condizione e il fluire del divenire stesso³⁹. La memoria, a sua volta, trova la sua espressione nel linguaggio, inteso come «Ausdruk Zeichen Darstellung»⁴⁰.

³⁸ I principali scritti teorici da tenere in considerazione per la tematica del segno sono: *Das untergehende Vaterland...*, *Wenn der Dichter einmal...*, *Die Bedeutung der Tragödien...*, *das Höchste*.

³⁹ Cfr. Johann Kreuzer: Einleitung. In: Friedrich Hölderlin: Theoretische Schriften. Hrsg. von Johann Kreuzer. Hamburg 2020: VII-LVII, qui XXVII-XXVIII: «Werden zeigt sich in der Wirklichkeit des Übergangs, der für Hölderlin 'transcendental', d.h. Bedingung der Möglichkeit wie 'schöpferische' Bedingung der Wirklichkeit des 'Seins' geschichtlicher Realität ist. Es ist die Erinnerung, die das Transzendente des Übergangs mit dem 'Isolirten' der Momente geschichtlicher und bewußtseinstheoretischer Realität, die die 'Materie des Übergangs' bildet, verknüpft (vgl. S. 37). Diesen (re) produktiven Akt der Erinnerung, der Werden als Bedingung der Möglichkeit mit dem Gewordenen und qua Erkenntnis als Sein Bestimmbaren verbindet, ahmt Kunst nach – in 'idealischer Auflösung', nicht in realer». Sul tema si veda anche Johann Kreuzer: Zeichen machende Phantasie. Über ein Stichwort Hegels und eine ursprüngliche Einsicht Hölderlins. In: «Zeitschrift für Kulturphilosophie» 2.2008: 253-278. Sul tema dell'*Erinnerung* si veda Johann Kreuzer: Erinnerung. Zum Zusammenhang von Hölderlins theoretischen Fragmenten «Das untergehende Vaterland...» und «Wenn der Dichter einmal des Geistes mächtig ist...». Mit einem Nachwort versehene überarbeitete Neuauflage der Ausgabe von 1985. Paderborn 2021.

⁴⁰ Hölderlin: Theoretische Schriften (cit. nota 39): 38.

2. *Der Himmel*

Il frammento inizia in modo molto particolarmente significativo. L'avvio con la congiunzione «Und», conferisce al frammento un senso di continuità e apertura. Si potrebbe affermare che *und* sia la congiunzione aperta per eccellenza, in quanto tenta di coordinare e mettere sullo stesso piano due proposizioni distinte⁴¹. In questo caso specifico, però, non vi è una frase precedente a cui possa collegarsi. Di conseguenza, questo *und* sembra assumere un significato indeterminato, che si proietta a qualcosa di anteriore, temporalmente precedente, che, pur rimanendo indefinito, conferisce un senso di attesa che potremmo definire 'ad-veniente'. L'*und* si collega così a qualcosa di indeterminato che lo precede e al contempo proietta verso quanto sta per essere espresso⁴². In questo modo, *und* sembra inserirsi nella narrazione di una storia, assumendo il significato di 'e a quel punto avvenne che'.

Interessante notare come fino a pagina 46 ricorrono 15 versi che cominciano con questo «Und», collegati alla descrizione di elementi naturali⁴³ o umani⁴⁴ e all'interazione con i celesti⁴⁵, e che fanno assumere all'*und* una funzione descrittiva di *Darstellung*, di presentazione nel senso dell'*es gibt*, del darsi di un qualcosa. Inoltre, l'*Und* potrebbe anche essere un riferimento

⁴¹ Si noti come sono stati numerosi i tentativi di leggere la filosofia di Hölderlin come una filosofia dell'*und*. Questo avviene ad esempio in Bruno Liebrucks: «Und». Die Sprache Hölderlins in der Spannweite von Mythos und Logos, Realität und Wirklichkeit. Bern 1979.

⁴² Il frammento non si ricollega per tematiche a «Indessen laß mich wandeln» della pagina precedente (HF: 39), che si concentra sulla descrizione di fenomeni naturali.

⁴³ «(Und) ihr sanfblickenden Berge» (HF 43, v. 7); «Und Wohlgerüche die Loke, (HF 43, v. 14); «Und der Nekar» (HF 43, v. 16); «und die Donau!» (HF 43, v. 17); «Und der Seidenbaum» (HF 43, v. 23); «Und Römisches tönend ausbeuget der Spizberg» (HF 44, v. 21); «Und Tills Thal» (HF 44, v. 25).

⁴⁴ «Und Linden der Dorfs» (HF 43, 21); «Und Stutgard» (HF 44, v. 9); «Und der Stadt Klang» (HF 44, v. 18); «Und der Fürst» (HF 45, v. 18); «Und es kauffet» (HF 46, v. 2).

⁴⁵ «Das / reißt / und Menschen» (HF 45, vv. 12-14); «Und keusch hat es die Lippe» (HF 46, v. 6); «Und schenket das (Heilge) Liebste» (HF 46, v. 12). Segni divini possono essere considerati anche: «und Blize fallen» (HF 44, v. 17); «und Feuer und Rauchdampf blüht» (HF 45, v. 22).

all'essenza pura dell'apertura, cioè alla *Offenheit* in quanto connessione di una pluralità di immagini e significati che si aprono in molteplici direzioni.

Si può pensare, dunque, che in queste pagine il poeta abbia avviato un processo di sperimentazione dell'utilizzo di tale congiunzione, fino ad arrivare a due casi quasi eccessivi. Il primo è la presenza a pagina 44 di un «Und» senza alcuna parola che lo segue, un senso di apertura quasi assoluto della congiunzione. Il secondo caso è poi a pagina 45, in cui vi è un «Und» situato tra «Anfang» e «Ende». Scrive: «Viel täuschet Anfang / Und Ende. Da letzte / Das letzte aber ist / Das Himmelszeichen» (HF 45, vv. 9-12). L'*und* in questo caso spezza l'inizio e la fine, ponendosi come prima parola del nuovo verso. Ciò ci fa capire quanto la dinamica dell'«Und» non sia quella di un inizio assoluto, ma invece la confusione tra inizio e fine, e ciò che alla fine resta, come detto a pagina 45, è lo «Himmelszeichen», il segno del cielo, temi di pagina 40 e 41.

L'*und* prepara il terreno per l'ingresso di quello che può essere considerato il 'protagonista' del frammento in esame: lo «Himmel», il cielo. Tuttavia, il cielo risulta complesso da definire, poiché non è semplice comprendere con precisione cosa Hölderlin intenda con il termine 'cielo' nei suoi scritti. Il significato fisico-astronomico si fonde infatti con il suo significato religioso, teologico e metafisico⁴⁶. Per quanto riguarda la caratterizzazione in generale del cielo, Hölderlin sembra seguire l'idea greca, in particolare nelle due configurazioni «als Sternenhimmel (Uranos) und als subluranen Wetterhimmel (Olymp)»⁴⁷. Importante tenere in considerazione come ancora Hölderlin sia influenzato da un certo immaginario geocentrico che vede *Erde* e *Himmel* come racchiudenti in sé nel loro incontro la totalità del cosmo⁴⁸. A questa visione 'classica' si aggiunge poi una dimensione legata a

⁴⁶ Alexander Honold: Die Zeit der Himmlischen und ihr Empfang: Hölderlins astronomisches Werk. «Hölderlin-Jahrbuch» 35.2006-2007: 67-98: qui 68.

⁴⁷ *Ibidem*.

⁴⁸ Il rapporto tra cielo e terra ha spinto Heidegger a tenere una conferenza intitolata in questo modo, anche se poi in essa Heidegger non si concentra sulla cosmologia hölderliniana. Cfr. Martin Heidegger: Hölderlins Erde und Himmel. In: *id.*: Gesamtausgabe. Hrsg. von Friedrich-Wilhelm von Herrmann. Frankfurt/M. 1975ss. (di seguito citato con GA). GA 4: 152-181.

una prassi tipica del periodo storico di inizio Ottocento, ovvero l'esperienza di osservare le stelle con un telescopio all'aperto, *ins Offene*⁴⁹. In questo contesto storico, come sostiene Alexander Honold, l'immaginario del cielo è strettamente connesso alla pratica dell'osservazione astronomica, che richiedeva di allontanarsi dalle città per trovare un cielo privo di nuvole, ideale per contemplare la volta celeste tramite un telescopio.

Ulteriore dimensione da tenere in considerazione è poi la concezione religioso-teologica presente nel concetto di cielo, proveniente dall'ambiente pietista in cui egli si è formato⁵⁰. Hölderlin parla continuamente dei divini come i celesti, gli *Himmlischen*, ed è possibile, come tenta di fare Honold, darne una interpretazione astronomica. Il divino allora può essere letto come «was nicht durch Menschenkraft oder -list erlangt, wohl aber durch menschliches Bedürfnis empfangen werden kann»⁵¹. Honold pensa così a un divino 'geologico', presente nel cielo e nei fenomeni fisici, che da un lato non dipendono dall'uomo e che dall'altro solo l'uomo può *empfangen*, ricevere⁵². In questo modo allora, nella visione di Honold, in Hölderlin astronomia e religione assumono lo stesso compito di far avvicinare l'uomo al

⁴⁹ Su questo punto si veda anche *Dichterberuf*: «... und es späht / Das Seehrohr wohl sie all und zählt und / Nennet mit Nahmen des Himmels Sterne // Der Vater aber deket mit heilger Nacht, / Damit wir bleiben mögen, die Augen zu. / Nicht liebt er Wildes! doch es zwinget / Nimmer die weite Gewalt den Himmel» (*Dichterberuf*, zweite Fassung, *MA I*: 330, vv. 50-56). Il *Seehrohr* si trova anche in *Kolomb* (HF 77, v. 27), qui presente come «Fernrohr». In questo contesto viene anche collegato alla tematica del cielo: «und es ist noth / Den Himmel zu fragen» (HF 77, vv. 27 e 29). Su questo punto anche Elena Polledri: Hölderlins Kolomb. In: «Hölderlin-Jahrbuch» 40.2016-2017: 115-141: qui 126: «Das Leben der Seefahrer ist 'voll, von Bildern', die sie am Himmel durch das Fernrohr einfangen; es sind Sternbilder, die zur Orientierung dienen».

⁵⁰ Cfr. Priscilla A. Hayden-Roy: Zwischen Himmel und Erde: Der junge Friedrich Hölderlin und der württembergische Pietismus. In: «Hölderlin-Jahrbuch» 35.2006-2007: 30-66.

⁵¹ Honold: *Die Zeit der Himmlischen und ihr Empfang* (cit. nota 46): 90.

⁵² Per Honold ricevere i celesti significa, ad esempio, entrare in rapporto con il tempo del calendario. Il tempo fa così parte di questi fenomeni celesti e dà forma alla poesia hölderliniana.

cielo. Come sottolineato da Renate Böschstein-Schäfer, il cielo è anche legato all'immagine biblica del diluvio; infatti, il cielo che si schiarisce dalle nuvole è il simbolo della pace degli uomini con Dio dopo il diluvio⁵³.

Nonostante a pagina 40 non ci sia un'allusione teologica esplicita, un'interpretazione meramente astronomica non pare essere sufficiente. Il termine *himmlisch*, nel suo utilizzo sostantivato o come aggettivo, è anche il nome per la presenza del divino, in mancanza del suo nome. Se abbiamo parlato di 'immagine socchiusa' per trattare del modo in cui si presenta la pagina 40, possiamo parlare di una 'presenza socchiusa' del divino nello *Himmel*⁵⁴. Crediamo, dunque, che sia importante tenere in considerazione anche questo aspetto, che risulta ancora più evidente nella pagina successiva con il discorso sulla mancanza del segno, legato alla mancanza di nomi sacri, e con la tematica del *Gefäß*. Per capire però in che modo Dio e cielo sono messi esplicitamente in parallelo, è utile esaminare la produzione hölderliniana più tarda, e soprattutto *In lieblicher Bläue* e le poesie che vi ruotano attorno⁵⁵. È in particolare in questa composizione che Hölderlin si chiede se Dio sia rivelato nella stessa misura in cui possa essere rivelato il cielo. Interessante su questo punto il commento di Elena Polledri sul passo «Ist unbekannt Gott? Ist er offenbar wie der Himmel? dieses glaub' ich eher.

⁵³ Renate Böschstein-Schäfer: Hölderlins Ode «Unter den Alpen gesungen». Eine Kurzinterpretation. In: «Hölderlin-Jahrbuch» 19/20.1975-1977: 267-284: qui 269-270.

⁵⁴ L'aggettivo *himmlisch* compare nello HF circa 50 volte. Il sostantivo *Himmlisch* oltre che in *Der Einzige* e in *Die Nymphe/Mnemosyne*, è un tema centrale in *Brod und Wein*: «Himmliche, welche sich nahn» (HF 4, v. 43); «Denn so kehren die Himmlischen ein» (HF 7, v. 37). La pagina 9 è poi particolarmente interessante: «wenn Himmlische da sind» (HF 9, v. 1); «Endlos wirken sie da und scheinens wenig zu achten, / Ob wir leben, so sehr schonen die Himmlischen uns. Denn nicht immer vermag ein schwaches Gefäß sie zu fassen, / Nur zu Zeiten erträgt göttliche Fülle der Mensch. / Traum von ihnen ist drauf das Leben» (HF 9, vv. 5-17); «Als der Vater gewandt sein Angesicht von den Menschen, / Und das Trauern mit Recht über der Erde begann, / Und erschienen zu letzt ein stiller Genius, himmlisch / Tröstend» (HF 9, vv. 53-54); «der himmlische Chor einige Gaaben zurück» (HF 9, v. 56).

⁵⁵ Per un maggiore approfondimento della questione si veda: Jakob Helmut Deibl: *Abschied und Offenbarung. Eine poetisch-theologische Kritik am Motiv der Totalität im Ausgang von Hölderlin*. Berlin 2019: 255-261.

Des Menschen Maaß ist's»⁵⁶, che verte proprio sul rapporto tra Dio e il cielo⁵⁷. Polledri evidenzia come le diverse posizioni assunte dalla critica, tra cui Heidegger, Guardini, Pöggeler, abbiano messo in luce il ruolo del cielo come luogo e segno del divino. Il cielo diviene così il luogo in cui il divino può fare la sua apparizione, arrivando fino alla posizione di Beda Alleman per cui «la similitudine viene interpretata nei termini di una metafora: Dio non solo sarebbe come il cielo, ma coinciderebbe con il cielo stesso»⁵⁸. Da sottolineare come in questa tarda riflessione teologica di *In lieblicher Bläue* «non siamo più di fronte ad un essere puramente filosofico, ad un ideale, come nelle prime composizioni dedicate alle dee dell'armonia, dell'immortalità, della giovinezza e della bellezza, ma ad un Dio personale, con il quale l'uomo si confronta e si misura, ad una realtà, non ad una idea astratta»⁵⁹.

Tornando però a «Und der Himmel wird...» il cielo non viene descritto nelle sue proprietà, bensì in una sua azione. Non lo stato in cui il cielo si trova, ma il suo divenire, il suo movimento. Come evidenziato da Groddeck il cielo non è (*ist*), ma diventa (*wird*)⁶⁰. L'attenzione del lettore viene così spostata su una dinamica di cambiamento e movimento, una dinamica fluida, simile a quella creata dall'*und*. Ma allora come intendere questo *wird*? Cosa vuol dire che il cielo diviene? Un modo per accennare alla risposta a tale domanda è quello di pensare ad un momento nel quale il cielo lascia mostrare qualcosa che 'normalmente' non risulta visibile⁶¹. Una risposta

⁵⁶ *MA* I: 908-909. Cfr. Elena Polledri: Friedrich Hölderlin: «In lieblicher Bläue...». L'inno della Torre – Summa di un'esistenza. Milano 1997: 127-159.

⁵⁷ Tralasciamo per motivi di spazio la questione del *Maß*, centrale per la comprensione del tardo pensiero hölderliniano e molto presente anche nello HF, in particolare in *Brod und Wein*. Per un maggiore approfondimento si rimanda a Polledri: Friedrich Hölderlin: «In lieblicher Bläue...» (cit. nota 56): 160-169. Si veda anche Elena Polledri: «...immer bestehet ein Maas». Der Begriff des Maßes in Hölderlins Werk. Würzburg 2002.

⁵⁸ Ivi: 131.

⁵⁹ Ivi: 132.

⁶⁰ Wolfram Groddeck: Hölderlin: Neue (und alte) Lesetexte. Oder vom Eigensinn der Überlieferung. In: «Text. Kritische Beiträge» 1.1995: 61-76: qui 66.

⁶¹ La nostra lettura sul ruolo del cielo per la comprensione del divino è stata influenzata dalla lettura di David Tracy: The Ultimate Invisible. In: David Tracy: Fragments. The

plausibile potrebbe essere l'immagine della notte. Durante la notte, infatti, un elemento nel cielo, le stelle, presenti ma non visibili di giorno, diventano visibili. Ciò avviene a causa di un divenire, di un movimento, ovvero della rotazione giornaliera del cielo. Le stelle, di giorno abbagliate dalla luce troppo potente del sole, divengono visibili solo quando il sole e la sua luce vengono meno. Questa lettura può essere messa in relazione al *wird* presente all'inizio di *Brod und Wein*, quando Hölderlin scrive «still wird die erleuchtete Gasse» (HF 5, v. 5)⁶², in cui è anche presente il senso di un divenire legato a una diminuzione di potenza, la quale, collocata nel primo verso della prima strofa, prepara alla venuta del divino. La figura delle stelle nella notte, *topos* centrale in *Brod und Wein*⁶³, è poi legata all'idea del dare orientamento ai naviganti⁶⁴. In questo modo, il cielo che diviene potrebbe essere letto come un cielo che diviene senza nuvole, aperto, in modo tale da permettere l'orientarsi in mare. Un'altra interpretazione è inoltre quella data da Groddeck, secondo cui Hölderlin, nel parlare di divenire, starebbe illustrando

Existential Situation of Our Time. Selected Essays. Vol. 1. Chicago 2020: 35-56. In questo testo, il cui tema è il rapporto tra invisibilità e infinito, Tracy non parla esplicitamente della notte come condizione di possibilità, ovvero che qualcosa che è invisibile durante il giorno, diventi visibile nel cielo di notte. Egli sostiene che l'invisibilità attraversa la storia della filosofia, delle scienze (naturali) e dell'arte (comprese la letteratura e la musica). La visibilità del mondo 'nasconde' la sua invisibilità; questa a sua volta è la condizione di possibilità per le sue parti visibili. Guardando il cielo: la visibilità del cielo (diurno) nasconde (a causa del sole) l'invisibilità della (sua) dimensione profonda, cioè le stelle, la cui luce diventerà presto visibile per noi, anche se molte di esse si sono già spente, cioè sono invisibili.

⁶² Sulla prima strofa di *Brod und Wein* si veda: Wolfram Groddeck: Hölderlins Elegie «Brod und Wein» oder «Die Nacht». Frankfurt/M. 2012: 35-79.

⁶³ Si vedano, ad esempio, i passaggi: «die Schwärmerische, die Nacht kommt, / Voll mit Sternen» (HF 5, vv. 20-21); «Herrliches Zeichen auch singen, bei Tag und bei Nacht, / Witterungen. So komm! daß wir das Offene schauen, / Daß Lebendiges wir suchen, so weit es auch ist» (HF 6, vv. 17-22); «Ja! sie sagen mit Recht, er söhne den Tag mit der Nacht aus, / Führe des Himmels Gestirn ewig hinunter, hinauf» (HF 10, vv. 10-11).

⁶⁴ Qui si potrebbe nuovamente pensare all'inizio di *Kolomb*: «Im den Sand, Gefaße gebrant, dürre Schönheit / Nacht und / Aus Feuer, voll, von Bildern, reingeschliffenes / Fernrohr» (HF 77, vv. 22-24.27).

l'adattarsi degli occhi all'oscurità⁶⁵. Solo una volta che gli occhi si sono abituati al buio, il cielo potrebbe poi divenire, ovvero lasciare vedere le stelle. Egli interpreta il passo facendo un parallelo col modo in cui esso è scritto. Anche il lettore/la lettrice deve infatti far abituare i suoi occhi alla 'oscura' pagina 40.

Possiamo così attribuire al *Werden* un duplice significato. Da un lato, può essere inteso in senso assoluto, significando che il cielo prende forma come la casa di un pittore, se e quando si verifica un determinato evento. In questa interpretazione, il cielo non preesiste ma si realizza nell'atto dell'accadere. Dall'altro lato, il divenire può indicare il passaggio da uno stato all'altro, suggerendo che il cielo esisteva già in una forma diversa e che ora assume l'aspetto della casa di un pittore.

3. *Seine Gemählde*

Dopo aver analizzato l'*incipit* del frammento, possiamo ora cercare di ricostruire il senso della metafora introdotta dalla particella *wie*⁶⁶. Questa particella, come l'*und* e il *wird*, contribuisce a creare un senso di movimento e di dinamismo all'interno del frammento. Il *wie* introduce una pausa tra l'inizio del primo verso, che si conclude con *eines*, e il cuore della metafora, rappresentato dal *Mablers Haus*, la casa di un pittore. Questa immagine non trova il suo significato nella descrizione del suo spazio fisico, ma piuttosto nell'azione associata a questa casa, ossia l'essere *aufgestellt* dei dipinti.

La proposizione «wenn», che dovrebbe chiarificare il senso del *Mablers Haus*, rende invece complesso comprendere l'intenzione semantica stessa della metafora. Non è infatti chiaro se si tratti di un *wenn* posizionale o invece temporale, se Hölderlin stia illustrando la condizione che permette al cielo di divenire o se invece stia semplicemente descrivendo il momento in

⁶⁵ Cfr. Wolfram Groddeck: Hölderlin: Neue (und alte) Lesetexte (cit. nota 60): 66.

⁶⁶ Sarebbe interessante approfondire il concetto di metafora in Hölderlin, ma adesso ci limitiamo a evidenziarne l'importanza nei suoi scritti teorici, nei quali il poeta spiega come la metafora sia «das Idealische», il «Gehalt» della poesia. Hölderlin: Theoretische Schriften (cit. nota 39): 41.

cui i dipinti sono esposti nella casa del pittore⁶⁷. Per non ridurre il senso del *wenn* né a una mera indicazione di tempo, né a un mero senso posizionale, è possibile pensarlo tramite un senso del divenire simile a quello che abbiamo evidenziato nell'*Und* iniziale. Nelle *Anmerkungen* alle tragedie sofoclee, Hölderlin concepisce il tempo come una cesura, una rottura prodotta dall'elemento tragico. Nel frammento da noi analizzato, invece il *wenn* suggerisce un divenire non drastico e drammatico, ma fluido, simile allo scorrere di un fiume. Questa fluidità è in linea con l'*und* che introduce il frammento a pagina 40.

La metafora trova il suo centro nei due sostantivi *Mabler* e *Haus*, i quali funzionano nella loro unità dinamica. La formulazione *eines Malers Haus* sposta l'attenzione sulla casa del pittore. Non si assiste, infatti, a una costruzione della frase come *das Haus eines Malers*, in cui l'attenzione è posta a entrambi i sostantivi, ma piuttosto il focus scivola sulla figura della casa. A rafforzare ancora di più questo spostamento di attenzione è la disposizione di *eines Malers Haus* in un verso autonomo accentuando ancora di più questo effetto che esalta la casa. Non è così il pittore ad essere al centro, ma invece la casa e ciò che in essa avviene, ovvero l'*aufstellen*, l'atto di esporre. I dipinti non sono semplicemente *aufgehängt*, appesi, ma sono introdotti nell'atto di venire esposti. Il senso è quello di una esposizione, di un mostrare qualcosa e di renderlo visibile.

Hölderlin si colloca in un periodo storico in cui le figure del pittore, della pittura e del pittorico subiscono una forte reinterpretazione. Nella lettera a Seckendorf del 12 Marzo 1804 Hölderlin parla del bando per il nuovo volume di «*Malerische Ansichten des Rheins von Mainz bis Düsseldorf*», testimoniando la sua profonda presenza in questo ambiente. In questo periodo, come spiega Polledri, sono numerose le nuove letture del concetto di *Malerische*, come ad esempio da parte di William Gilpin e di Uvedale Price⁶⁸.

⁶⁷ Nulla toglie, infatti, che il frammento possa essere anche tradotto anche come: «E il cielo diventa come la casa di un pittore / se i suoi dipinti sono esposti». In questo caso, senza l'esposizione dei dipinti, non ci sarebbe il divenire del cielo.

⁶⁸ Si veda Elena Polledri: Hölderlins Brief an Leo von Seckendorf vom 12. März 1804

Interessante notare, poi, come nella sua produzione poetica Hölderlin utilizzi solo un'altra volta la metafora del pittore, ovvero in *Andenken*, in cui egli scrive: «Sie, / Wie Mahler, bringen zusammen / Das Schöne der Erd'»⁶⁹. Reitani⁷⁰ e Henrich⁷¹ fanno risalire la metafora del pittore, che tiene insieme il bello della terra, al pittore di paesaggi romantico che si sposta di paese in paese. Tuttavia, come sottolineato da Vestrheim, questa figura del pittore diventerà un'immagine consolidata solamente a '800 inoltrato, con il romanticismo più maturo. Hölderlin non poteva dunque riferirsi ad essa ed è invece più probabile che sia proprio un modo di pensare il pittore come colui che mette insieme il dipinto⁷². Ma non solo, «Das Schöne der Erd', das die Maler zusammenbringen, sind nämlich nicht nur ihre Motive, sondern auch ihre Farben»⁷³. Il pittore è colui che tiene insieme i colori, non solo nel senso di un unire e mettere insieme in un senso estetico, ma anche nel suo valore geografico. Infatti, nel periodo storico di Hölderlin, poiché ogni colore era collegato – spesso anche nel suo stesso nome⁷⁴ – a una provenienza geografica diversa, vi era una «Verbindung im allgemeinen Bewusstsein zwischen Farben und Geographie»⁷⁵. Per Hölderlin, il pittore sarebbe allora

als poetisches Programm. In: «Studia Theodisca» n.s. 2016 [=Hölderliniana II]: 145-181, in particolare 151-157.

⁶⁹ MA I: 473-476. Il *Wörterbuch zu Friedrich Hölderlin* riporta come nelle poesie si possa trovare il termine *Maler* soltanto un'altra volta, ovvero nell'inno *Andenken*; cfr. Heinz-Martin Dannhauer, Hans Otto Horch und Klaus Schuffels: *Wörterbuch zu Friedrich Hölderlin*. I. Teil: Die Gedichte. Tübingen 1983: 449.

⁷⁰ Hölderlin: Tutte le liriche (cit. nota 15): 1536-1546.

⁷¹ Dieter Henrich: *Der Gang des Andenkens. Beobachtungen und Gedanken zu Hölderlins Gedicht*. Stuttgart 1986: 82.

⁷² Roland Reuß: «... / Die eigene Rede des andern». Hölderlins «Andenken» und «Mnemosyne». Frankfurt/M. 1990: 276-281.

⁷³ Gjert Vestrheim: *Der Maler-Vergleich in Hölderlins «Andenken»*. In: «Hölderlin-Jahrbuch» 40.2016-2017: 252-261, qui 253.

⁷⁴ Cfr. *ivi*: 253-254: «Um 1800 wurden Farbstoffe noch aus einer Vielfalt von Pflanzen, Tieren und Mineralien hergestellt, deshalb wurden sie oft nach ihrer Herkunft oder ihrem Ausgangsmaterial genannt, wie z.B. Indigo, Zinnober oder Karmesin».

⁷⁵ *Ivi*: 254.

come il «Seeheld» (Kolomb, HF 77, v. 11), colui che collega le regioni del mondo, e lo fa proprio tramite l'immagine, *Bild*.

Una figura centrale e molto influente per Hölderlin, spesso poco considerata dalla critica, è stata Wilhelm Heitse. Con i suoi *Düsseldorfer Gemäldebrieve*⁷⁶, pubblicate nel 1776, Heitse ha contribuito significativamente alla creazione dell'immagine del pittore e dei dipinti in questo frammento. Poiché il tema dell'apparire di un segno nella notte, che si ritrova anche nel frammento «Und der Himmel...», è centrale anche in *Brod und Wein*, la dedica di questa poesia a Heitse potrebbe testimoniare la sua influenza anche sul frammento a pagina 40. Inoltre, da un punto di vista biografico, è interessante notare che Hölderlin, Susette Gontard e Heitse abbiano visitato insieme la galleria di Kassel nel 1796, evento biografico rilevante visto che il frammento tratta del tema dei dipinti⁷⁷.

Le lettere sui dipinti di Heitse possono essere viste come un diario dell'esperienza sensibile che avviene nel momento in cui si osservano i dipinti della galleria di Düsseldorf. Nel pensiero di Heitse questa esperienza del visibile non sottostà all'esperienza conoscitiva, ma ottiene la sua determinata autonomia. Come scrive Boehm, «Heitse gab seinem Gefühl eine luzide Kraft, die ars sensitiva oder gnoseologia inferior (wie sie A. G. Baumgarten spätestens seit 1759 nannte), hob er zu einer veritablen sinnlichen Erkenntnis»⁷⁸.

Pur rimanendo legato alla *Vereinigungsphilosophie*, Heitse riesce a ripensare in maniera originale l'esperienza estetica senza ricorrere a una priorità dell'armonia geometrica, come nel caso dell'estetica di Winckelmann, che fa precedere l'armonia allo sguardo dell'osservatore. Heitse sottolinea invece la primaria importanza dello sguardo. Infatti, «[d]as Auge läßt sich von jenen Aspekten in Anspruch nehmen, in denen sich Intensitäten verdichten.

⁷⁶ Wilhelm Heitse: Über einige Gemälde der Düsseldorfer Galerie. Aus Briefen an Gleim. Frankfurt/M. 1996 (Prima ed. or. 1776-1777).

⁷⁷ Sulla visita di Hölderlin e Heitse a Kassel si veda Dietrich E. Sattler: KALAUREA. Hölderlin und Hölderlin-Edition in Kassel. Kassel 2010.

⁷⁸ Gottfried Boehm: «Eins zu sein und Alles zu werden»: Wilhelm Heitse und die bildende Kunst. In: «Hölderlin-Jahrbuch» 26.1988-1989: 20-37: qui 22.

Diese sind die Übergänge, die allererst auch, jenseits der einzelnen Figuren, die Einheit des Bildes ermöglichen»⁷⁹. Sono i passaggi dell'occhio, il quale si muove da una figura all'altra, che permettono l'esperienza estetica del dipinto e non presuppongono un'unità che precede questo vedere. Potremmo dire che è lo stesso meccanismo presente nel frammento a pagina 40. C'è un movimento dello sguardo che rivela le parole, ma non c'è un contenuto teorico-filosofico che le precede.

Un'ulteriore similitudine tra «Und der Himmel wird...» e i *Gemäldebriefe* è presente nel rapporto tra il visibile e la notte. Nella nostra lettura ci siamo soffermati sul cielo che, di notte, rende visibile qualcosa che di giorno non lo è. Nei *Gemäldebriefe* Heinse scrive: «Erstes Wehen der Schönheit aus dem Schoße der Nacht, des Unsichtbaren»⁸⁰, illustrando come la provenienza del bello sia la notte e l'invisibile. Un riferimento esplicito al tema delle stelle si trova poi nel capitolo dedicato a *Die Flucht der Amazonen*, in cui Heinse nota come «dieses Stück ist der erste Stern, der an den Himmel unserer Galerie sich gezogen»⁸¹. È evidente, dunque, il paragone tra la stella nella notte e il dipinto, che ci fa vedere la somiglianza tra la galleria di Düsseldorf e «eines / Mahlers Haus».

Se Lessing nel 1766 nello scritto *Laocoonte ovvero sui confini della pittura e della poesia*⁸² espone la differenza tra poesia e pittura, attribuendo alla poesia un carattere temporale, mentre alla pittura un carattere locale, questi confini sembrano divenire, nei *Gemäldebriefe* di Heinse e nel frammento «Und der Himmel wird...» di Hölderlin, più labili. Per Lessing la poesia è progressiva, mentre la pittura permette una rappresentazione 'tutta d'un colpo', potremmo dire *zusammengesetzt*, posta insieme. Heinse va invece in un'altra direzione. La pittura è anch'essa progressiva come la poesia, in quanto esce

⁷⁹ Ivi: 30. Su questo punto si può confrontare il passo di *Brod und Wein*: «Aber zuweilen liebt auch klares Auge den Schatten» (HF 5, v. 33).

⁸⁰ Heinse: Über einige Gemälde (cit. nota 76): 20.

⁸¹ Ivi: 68.

⁸² Gotthold Lessing: Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie: mit beiläufigen Erläuterungen verschiedener Punkte d. alten Kunstgeschichte. Berlin 1880 (prima ed. or. 1776).

dalla notte e l'occhio cerca i *Zusammenhänge* tra le figure passo dopo passo. C'è la presenza di un'unità, ma in un processo di svelamento e divenire da parte dello sguardo. Questa unità non è però, come già sottolineato, un'armonia a priori, ma piuttosto quello che può essere considerato l'elemento divino che precede il dipinto e che l'artista si appresta ad accogliere⁸³. Heinse scrive: «Zuvor das Göttliche, *Idee* und *Zusammensetzung*. Dann *Zeichnung*: Form, Gefäß des Göttlichen»⁸⁴.

4. Ein Gefäß

Il rapporto tra segno e divino, presente nella prospettiva di Heinse, si ritrova anche nella pagina 41. In questa sezione, Hölderlin cerca di spiegare l'esperienza di lettura avvenuta nella pagina precedente. Mentre nella pagina 40 si vive un'esperienza materiale diretta, nella pagina 41 si indagano le motivazioni alla base di quanto accaduto nella pagina precedente. Questa spiegazione, avviata dalla congiunzione *denn*, mette in contrapposizione due soggetti *er* ed *Es*. Se *er*, come abbiamo già detto, si riferisce al cielo, risulta più complesso risulta comprendere a cosa si riferisca l'*es* in «*Es fesselt kein Zeichen*». Esso sembra infatti rimandare a un soggetto impersonale, simile all'uso della forma *es* in frasi come *es regnet*. Da un punto di vista tematico, secondo Kreuzer, può essere invece fatto risalire al tema del divino e del religioso, legandolo al tema di *Heimkunft*, e presente nell'intero HF, della mancanza di nomi divini⁸⁵. Se in precedenza avevamo parlato di una possibile connotazione religiosa del tema del cielo, questa direzione risulta nella

⁸³ Tuttavia, il divino in Hölderlin non deve venire considerato solo come unità, ma innanzitutto come *Werden*, divenire: in questo modo si avvicina «der kommende Gott» di *Brod und Wein* (HF 7, v. 3).

⁸⁴ Heinse: Über einige Gemälde (cit. nota 76): 15.

⁸⁵ Partendo dalla pagina 41 dello HF, Kreuzer scrive: «Weil die Rede von Gott ins Gefüge eines Sprachverwendungsprozesses gehört, gibt es keinen Namen Gottes, der definiert feststünde. Gott ist unsagbar bzw. das Unsagbare. Aber das ist keine Grenze der Sprache, sondern das Motiv und die Motivation der Rede»; Johann Kreuzer: «So wäre alle Religion ihrem Wesen nach poetisch». Hölderlins Rede von Gott. In: «Coincidentia. Zeitschrift für europäische Geistesgeschichte» 7.2016/2: 239-272: qui 248. Sul motivo dell'indicibilità di Dio si veda in *Heimkunft* il passo «es fehlen heilige Nahmen» (HF 4, v. 34) e la

pagina 41 esplicita tramite il tema del segno e dei *Gefäße*. Questo motivo, presente anche in Heinse, che parla del segno come «Gefäß des Göttlichen», riesce a tenere insieme la figura del poeta e quella del divino.

Il poeta è visto come un vaso sacro, un concetto evidente nella poesia hölderliniana *Buonaparte*, il cui *incipit* recita «Heilige Gefäße sind die Dichter». Questa metafora del poeta come vaso sacro non è nuova nella poetica. Si ritrova infatti già nel *Fedro* di Platone⁸⁶ con il termine *ἀγγεῖον*, che verrà tradotto da Schleiermacher come *Gefäß*. Il tema del *Gefäß* si può poi trovare anche in *Brod und Wein* «Aber die Thronen, wo? Die Tempel, und wo die Gefäße, / Wo mit Nektar gefüllt, Göttern zu Lust der Gesang?» (HF 7, vv. 10-13). Nella stessa composizione compare poi una seconda volta, quando Hölderlin scrive: «Denn nicht immer vermag ein schwaches Gefäß sie zu fassen, / Nur zu Zeiten erträgt göttliche Fülle der Mensch». Miriam Miscoli, nel suo lavoro di dottorato sulla figura dei recipienti nella poesia di Celan, commenta questo passo dicendo che, come osserva William Edgar Yates, «viene ripresa l'immagine biblica dell'uomo come precario vaso d'argilla, il quale sembra, però, cedere non tanto all'ira del Dio veterotestamentario (Geremia 18,6), quanto all'invasamento, all'entusiasmo poetico indotto da Dioniso»⁸⁷.

I *Gefäße* sono dunque innanzitutto i poeti, i quali hanno il compito di contenere il divino. Se nel caso di *Brod und Wein* i vasi poetici sono collegati al *Weingott*, al dio dionisiaco, è allo stesso tempo importante ricordare come questa figura abbia un legame anche con il Dio cristiano. Infatti, il *Gefäß* è già presente nelle Lettere di Paolo. In particolare, nella *Seconda Lettera ai Corinzi* si legge: «Ma questo tesoro l'abbiamo in vasi d'argilla, perché tale potenza straordinaria sia di Dio e non venga da noi» (2Cor 4, 7). Anche in

nota a margine «Wie / kann / ich / saagen?» (HF 4, vv. 42-47). Sul tema del rapporto della poesia di Hölderlin e i nomi divini si veda anche Jakob Deibl: *Poetica del congedo. Hölderlin e la nominazione del divino*. Bologna 2016.

⁸⁶ Cfr. Platone: *Fedro*. Milano 1996: 235c-d: 57: «Io credo, che da altre fonti ne sia stato riempito, mediante l'udito, al modo di un vaso».

⁸⁷ Miriam Miscoli: *Da un recipiente all'altro. Studio di una figura poetologica celaniana*. Tesi di dottorato presentata presso l'Università di Siena 2023: 100-101.

questo caso *σχεδόν* viene tradotto da Lutero come *Gefäß*⁸⁸. Inoltre, è possibile trovare il tema del *Gefäß* anche nella tradizione mistica, come ad esempio in Thomas von Kempen e in Johannes Tauler⁸⁹. Anche Heidegger si confronta nella conferenza *Das Ding* con questo tema, affermando: «Die Leere ist das Fassende des Gefäßes. Die Leere, dieses Nichts am Krug, ist das, was der Krug als das fassende Gefäß ist»⁹⁰. Egli sottolinea così la vicinanza etimologica tra *fassen* e *Gefäß*, che può essere riscontrata anche nel frammento da noi preso in esame.

Nella pagina 41 viene sottolineato come «nicht immer», non sempre riesce un *Gefäß* a *fassen*, comprendere *ihn*. Ciò che dunque emerge alla fine di questa pagina è un cielo che muovendosi ha lasciato mostrare qualcosa. Questo qualcosa è rimasto aperto, poiché il poeta, in quanto *Gefäß*, non riesce a comprenderlo del tutto. Scopo del poeta è lasciare il segno e la poesia aperti, lasciarli nel suo carattere diveniente.

Per questo motivo il concetto di ‘socchiuso’ ci è sembrato particolarmente appropriato per descrivere il modo in cui l’immagine prende forma in queste pagine hölderliniane. Un’immagine che ha bisogno di un lettore per essere dischiusa, un’immagine che si coordina con il moto celeste e che aspetta che un visibile emerga dal cielo della notte, dall’invisibile del dipinto. Le parole, i segni, compaiono all’occhio che si abitua al cielo oscuro. Se il cielo che può essere visto come la pagina stessa, nel momento in cui la pagina *wird*, si mostra, è possibile allora passare dal «Es fesselt kein Zeichen» (HF 41) al «Und es tönet das Blatt» (HF 91), dal «Es fehlen heilige Nahmen» (HF 4, v. 34) al «Schon blühen heilige Nahmen» (HF 70, v. 14.21).

⁸⁸ «Wir haben aber diesen Schatz in irdenen Gefäßen, auf dass die überschwängliche Kraft von Gott sei und nicht von uns» (2Cor 4, 7).

⁸⁹ Alexander Glück: *Offenheit – Empfänglichkeit. Mystik und Phänomenologie*. Würzburg 2012: 16.

⁹⁰ Martin Heidegger: *Das Ding*. GA 7: 165-187, qui 170.