

Chiara Maria Buglioni  
(Milano)

*La ricezione produttiva contemporanea di Hölderlin  
La performance poetico-biografica di Andrea Balzola (2012) e il film  
sperimentale «Hyperion» di Maria Giovanna Ciccari (2014)*

Abstract

This article examines Andrea Balzola's cross-media performance *Le voci del vulcano* (2012), which is a computer based interactive video installation dedicated to Friedrich Hölderlin, and Maria Giovanna Ciccari's *Hyperion* (2014), an experimental film inspired by the namesake German novel, as exemplary documents of the productive reception of Hölderlin's life and work in Italy today.

Dopo il celebre dramma scritto da Peter Weiss nel 1971<sup>1</sup> e dopo le pellicole girate dalla coppia Danièle Huillet e Jean-Marie Straub nella seconda metà degli anni Ottanta<sup>2</sup>, non sorprende che il poeta di Lauffen am Neckar diventi fonte di ispirazione per opere avanguardistiche sia in ambito teatrale che cinematografico. Il progetto artistico *Le voci del vulcano (la torre di Hölderlin)* diretto da Andrea Balzola e il film *Hyperion* di Maria Giovanna Ciccari presentano tuttavia un elemento di rottura con una linea dominante negli ultimi decenni della ricezione scenico-performativa di Hölderlin e dei suoi testi: non è tanto la dimensione politico-rivoluzionaria di Empedocle, Iperione o dello stesso poeta a interessare gli artisti, quanto la battaglia condotta da Hölderlin sul piano estetico ed etico per dar corpo a un'arte che racchiuda in sé linguaggi differenti e che sappia così trovare un equilibrio tra l'indi-

---

<sup>1</sup> *Hölderlin. Stück in zwei Akten*, andato in scena per la prima volta al Württembergisches Staatstheater Stuttgart il 18 settembre 1971 per la regia di Peter Palitzsch.

<sup>2</sup> *Der Tod des Empedokles oder Wenn dann der Erde Grün von neuem euch erglänzt* (1987, 35 mm, 135') e *Schwarze Sünde* (1988, 35 mm, 40'). Il confronto con l'opera di Hölderlin portò i cineasti francesi a girare anche *Die Antigone des Sophokles nach der Hölderlinschen Übertragung für die Bühne bearbeitet von Brecht 1948* (Subrkamp Verlag) (1991, 100'), seguendo la messinscena della Schaubühne di Berlino.

viduale e il collettivo – un’arte, insomma, che non possa prescindere da una comunicazione costante con l’interiorità dell’autore e con il mondo circostante, sia esso natura incontaminata o umanità in cerca di rigenerazione. Al fine di comprendere l’importanza odierna delle sfide lanciate da Hölderlin più di due secoli fa è necessario analizzare nel dettaglio i lavori di Balzola e di Ciccari; terminata l’analisi, si affronterà la questione centrale di qualunque ricezione produttiva: per quale motivo e in che modo un determinato autore o una determinata opera stimolano la sperimentazione artistica.

### 1.

Il progetto cross-mediale *Le voci del vulcano (la torre di Hölderlin)* nasce nel 2007 su idea di Andrea Balzola, drammaturgo, sceneggiatore, regista e docente universitario, nell’ambito della Scuola di Nuove Tecnologie dell’Arte dell’Accademia di Brera a Milano. Le finalità artistiche si intersecano, quindi, con quelle didattiche, tanto che al progetto partecipano sei artisti/docenti dell’Accademia di Brera<sup>3</sup>, un musicista/docente dell’Accademia di Carrara, Mauro Lupone, e un gruppo di studenti scelti, provenienti da corsi diversi. Grazie alla collaborazione con la Compagnia Verdastro-Della Monica e con l’associazione XLAB, fondata da Balzola nel 2005, il progetto prende forma negli anni, diventando nel 2010 un vero e proprio laboratorio interdisciplinare e concludendosi nel 2012 con una performance presentata al Teatro di Brera<sup>4</sup>. Il progetto è stato definito dai suoi creatori “cross-mediale” perché è il frutto della sinergia di numerosi linguaggi artistici e tecnologie: parole, immagini, luci, gesti e suoni prodotti o riprodotti tanto dai performer quanto da strumentazioni avanzate plasmano un lavoro teatrale multimediale, in cui ogni elemento fornisce un pari contributo al risultato finale. Gli elementi che maggiormente caratterizzano *Le voci del vulcano* sono la ricerca dell’interattività e l’esplorazione delle possibilità di una drammaturgia multimediale.

L’interattività, vista da Andrea Balzola e Paolo Rosa come dinamica di rottura sociale che ha portato le principali trasformazioni del nuovo millennio, è uno degli obiettivi ai quali la ricerca artistica contemporanea tende,

---

<sup>3</sup> L’artista multimediale Tullio Brunone (cattedra di Progettazione multimediale), la performer soprano Francesca della Monica (Audiovisivi lineari), lo scenografo Gabriele Paolin (Processi e tecniche per lo spettacolo multimediale), la light designer Liliana Iadeluca (Light design), l’ingegnere informatico Norberto Serana (Tecniche audiovisive per web) e Andrea Balzola (Drammaturgia multimediale).

<sup>4</sup> Il lavoro è stato ampiamente documentato nel volume *Le voci del vulcano. La torre di Hölderlin*. A c. di Andrea Balzola e Tullio Brunone. Segrate 2012.

per creare sia «un sistema aperto di espressione collettiva» sia «un dialogo tra autore e spettatore»<sup>5</sup>. L'interattività artistica, basata sull'utilizzo della tecnologia digitale, trasforma il pubblico in protagonista delle relazioni sceniche dell'esperienza teatrale, del processo conoscitivo. La sperimentazione teatrale si avvale delle nuove tecnologie per indagare i confini della performance e realizzare l'opera-evento – che è più presenza che rappresentazione. In quest'ottica, i media che vengono impiegati all'interno di uno spettacolo non hanno una funzione illustrativa o “scenografica”, ma una funzione drammaturgica che permea il senso dell'opera. Un esempio di “interattività collaborativa”, ossia di quella macrocategoria che «si rivolge a una pluralità, favorisce l'aggregazione e forme inedite di socializzazione tra persone che si trovano a vivere la stessa situazione»<sup>6</sup>, è fornito dal software Fidelio, realizzato dal programmatore Norberto Serana e utilizzato nello spettacolo in esame. Fidelio, che controlla lo spazio scenico, ricava continuamente una moltitudine di dati che vanno a interagire con le periferiche che gestiscono i vari elementi della performance e che possono persino dialogare con il web. Nel caso specifico di *Le voci del vulcano*, il software funziona su due piani differenti: da una parte Fidelio crea la videoinstallazione, ossia tutto l'impianto scenografico proiettato con il sistema del video mapping<sup>7</sup> che riproduce sulle superfici quanto Hölderlin vede o immagina, e controlla con piccole telecamere l'azione di Massimo Verdastro, interprete del poeta. Così facendo il software interagisce con il performer, trasformando i movimenti in immagini proiettate o traducendo i gesti in lettere, parole e frasi che prendono forma scritta attorno a lui. Dall'altra parte il sistema si interfaccia direttamente con il pubblico: grazie all'integrazione con le tecnologie che controllano l'audio, Fidelio mette lo spettatore “al posto di” Hölderlin, favorendo l'identificazione con il poeta nella torre. È chiaro che in una performance/videoinstallazione interattiva la drammaturgia assume connotati differenti rispetto a quelli della tradizione: Balzola parla di drammaturgia multimediale in termini di «ipertesto polimorfo» per uno «spettacolo laboratorio, dove il drammaturgo si trova a scrivere eventi performativi polisensoriali in tempo reale»<sup>8</sup>. Tale scrittura teatrale non nasce prima della messin-

---

<sup>5</sup> Andrea Balzola, Paolo Rosa: *L'arte fuori di sé. Un manifesto per l'età post-tecnologica*. Milano 2011: 91.

<sup>6</sup> Ivi: 97.

<sup>7</sup> Termine che indica una tecnica di proiezione evoluta che trasforma, grazie a un software specializzato, quasi tutte le superfici in un display dinamico, creando spettacolari effetti 3D in grado di ingannare la percezione visiva.

<sup>8</sup> Andrea Balzola: *Una drammaturgia multimediale. Testi teatrali e immagini per una nuova scena*. Roma 2009: 12.

scena, a tavolino, ma all'interno del progetto performativo, grazie a un lavoro di gruppo. Essa è concepita come una partitura multimediale, in cui la parola viene subito integrata nel contesto plurilinguistico offerto dalle nuove tecnologie. La drammaturgia multimediale rispetta la promessa di un teatro come forma d'arte collettiva, abbandonando la figura del singolo artefice, dell'autore unico, per lasciare spazio alla «autorialità plurale e diffusa»<sup>9</sup> – tanto degli artisti quanto dei singoli spettatori.

Passando alla struttura drammaturgica dello spettacolo, si riconoscono un prologo in cui viene presentata la figura di Hölderlin nella torre di Tübingen, una sequenza di cinque scene che coprono l'arco temporale di una giornata, dalla notte al tramonto, in cui il poeta dialoga con Susette/Diotima, e un epilogo. L'intento esplicito di Balzola è quello di omaggiare la figura di Hölderlin con il racconto poetico-simbolico dei suoi ultimi trentasette anni di vita, avvalendosi in parte di lettere e opere originali tradotte da Jörn Schnell<sup>10</sup>. L'interesse a esplorare la figura di Hölderlin sembra legato ad alcuni aspetti che ricorrono nella messinscena: la maschera, il contrasto tra immaginazione e realtà, la relazione tra parola poetica e musica, il mito, la responsabilità etica dell'artista. La maschera per i folli domina la prima scena<sup>11</sup>, sia a livello visivo perché viene indossata da Hölderlin e riprodotta virtualmente in 3D, sia a livello acustico perché viene descritta puntigliosamente dal Professor Autenrieth, voce off di Michele Barbieri, e utilizzata come cassa di risonanza per i mugolii emessi dal poeta imprigionato. Lo strumento di tortura sembra consumare le energie vitali del protagonista, tanto che al termine della battuta del soprano fuori scena «Tu cerchi la vita, la cerchi, [...]», tratta dalla poesia *Empedokles*, Hölderlin si strappa la maschera, rinnega il suo nome e afferma: «Hanno ucciso un poeta». La maschera si offre a essere interpretata come una costrizione dell'animo di Hölderlin, come una mediazione necessaria per il vivere sociale: la maschera è per i folli, per gli individui che si consumano nel tentativo di mediare tra un'estrema soggettività e introspezione e l'apertura agli altri<sup>12</sup>. Ed ecco allora che la frattura tra quanto la mente immagina e quanto esiste realmente si ricompone nel luogo/non luogo della torre proiettata sul palcoscenico: la pura fantasia, il ricordo singolo, il sogno a occhi aperti del poeta passano

<sup>9</sup> Balzola, Rosa: L'arte fuori di sé [cit. nota 5]: 100.

<sup>10</sup> Le voci del vulcano [cit. nota 4]: 11.

<sup>11</sup> Hölderlin con indosso maschera e camicia di forza è una delle immagini più celebri del dramma di Peter Weiss (scena 7), tanto che *Le voci del vulcano* sembra richiamarlo apertamente.

<sup>12</sup> Sebbene Andrea Balzola sia interessato al “fuori di sé”, come testimoniano i suoi scritti, non vi è nella performance alcuna mitizzazione della follia di Hölderlin.

dall'essere inconsistenti all'avere una vita tramite il dialogo verbale e visivo con il pubblico: l'arte è comunicazione oltre la razionalità, poiché comprende anche gli aspetti sensoriali ed emotivi. La parola poetica garantisce la pienezza di senso, coadiuvata da un'altra espressione artistica, la musica, che riunisce il momento della creazione e il momento dell'esecuzione. Francesca della Monica è l'unica interprete femminile della performance, la voce che completa idealmente i testi scritti del poeta, che li rende vivi. Questo gioco di vivificazione e significazione che è proprio dell'arte, e in particolare dell'arte performativa, richiama il mito, inteso come fenomeno antropologico e come esempio di ipertestualità. Ogni narrazione mitologica è connessa o è in grado di evocare altre narrazioni, così come avviene per le partiture del testo multimediale inserito in quel «laboratorio antropologico» che è il teatro<sup>13</sup>. Nell'ultima scena, sulla scia del mito, Hölderlin si trasforma in Empedocle: il filosofo greco di Agrigento non rappresenta qui l'araldo della rivoluzione politica, ma è il poeta-profeta che ha sete di conoscenza, non solo per sé ma per l'intera stirpe. Balzola conclude la scena del vulcano con le battute:

EMPEDOCLE-HÖLDERLIN

Dalle cime dell'Etna antico e sacro  
voglio vedere con questi occhi  
i fiumi e le isole e il mare.  
Mi benedica esitante la luce solare  
sulle acque dorate,  
quella luce splendidamente giovane  
che amai per primo.  
Luccicherà poi l'eterno cielo stellato,  
tacendo intorno a me,  
mentre dalle profondi fauci dei monti  
divamperà il fuoco della terra,  
e mi sfiorerà teneramente lo spirito che tutto muove  
attraendomi a sé ...

DIOTIMA-PANTEA (*solo voce off*)

Oh, eterno mistero, ciò che siamo  
e che cerchiamo non possiamo trovare; ciò  
che troviamo non siamo.<sup>14</sup>

---

<sup>13</sup> Balzola, Rosa: L'arte fuori di sé [cit. nota 5]: 21.

<sup>14</sup> Le voci del vulcano [cit. nota 4]: 53; 55. La battuta di Empedocle è rielaborata a partire dall'originale tedesco dell'atto II, scena 3; la battuta di Pantea, invece, viene pronunciata in I,1 (i riferimenti sono alla cosiddetta prima stesura).

Il collage di battute ruota attorno agli elementi naturali, prima all'acqua e alla luce, fonti di vita, poi al fuoco, fonte tanto di vita quanto di morte. Empedocle non si getta nell'Etna, ma è l'Etna che lo attrae, lo spirito che è inizio, fine e di nuovo inizio dell'essenza poetica. La ricerca di sé e del senso della vita è inesauribile, come un propulsore essa spinge l'uomo a superare sempre i limiti, a progredire. Il poeta deve restare sensibile a tutto ciò che accade e trasformare il continuo presente in memoria, individuale e sociale. Empedocle si immola sull'altare dell'arte che è missione sociale, che è esperienza, trasmissione e condivisione. Il poeta che si immedesima nel suo eroe simboleggia l'artista che, dopo aver dato forme al pensiero, dà pensiero alle forme<sup>15</sup>. Dopo aver incatenato ogni riflessione, comportamento e sentimento in un segno, ecco che l'artista ha il dovere etico di attribuire alle forme, alle "cose", un linguaggio. Solo attraverso il linguaggio, così almeno sostiene Balzola, «si disegnano gli schemi dell'esperienza umana e la possibilità di riflettere su di essa»<sup>16</sup>. Anche Jorge Luis Borges descrisse la sua vita di poesia in termini simili a quelli che Balzola si immagina per la vita di Hölderlin:

Io, continuo la mia vita che non capisco. Non tento di esprimermi. Non m'interessano la mia vita personale e nemmeno la politica. Ma credo che il solo modo di trovare una cosa sia non cercarla. Occorre che quella cosa cerchi voi e vi trovi. Dunque il poeta è essenzialmente passivo, riceve, ringrazia, poi fa del suo meglio per ridurre tutto questo in parole.<sup>17</sup>

2.

Il film sperimentale *Hyperion* (16mm, 8mm, 40"), presentato a Milano nella sezione Prospettive di Filmmaker 2014 dalla giovane regista Maria Giovanna Ciccari, mostra già nel titolo la sua fonte di ispirazione. Non si tratta, però, né di una trasposizione cinematografica del romanzo di Hölderlin, né di una documentazione del viaggio di Iperione: lo spettatore si trova piuttosto davanti a un'opera composita, a un collage poetico fatto di immagini statiche, inquadrature mobili, spezzoni di filmati amatoriali, suoni naturali, rumori di fondo, musica, parole lette da una voce femminile<sup>18</sup>. Il

<sup>15</sup> Cfr. Balzola, Rosa: L'arte fuori di sé [cit. nota 5]: 42.

<sup>16</sup> *Ibidem*.

<sup>17</sup> Dall'intervento di Borges al Congresso Internazionale "Il secondo Rinascimento. La finanza e la scienza", Senago (MI), 2-4 novembre 1984. In: Jorge Luis Borges: Una vita di poesia, da Tokio (marzo 1984) a Milano (dicembre 1985). Milano 2007: 135.

<sup>18</sup> Fotografia: Vassily Bourikas, Maria Giovanna Ciccari. Montaggio del suono: Massimo Mariani. Riprese del suono: Yannis Yaxas. Consulenza ricerche: Rinaldo Censi. Post-produzione: Camera Ottica – Gorizia.

soggetto che ricorre in vario modo nelle riprese è la Grecia, intesa sia come natura rigogliosa che come custode dei ricordi. Più che un luogo fisico pare una visione, visione del poeta che immagina e descrive la Grecia e visione della regista che ricorda quella terra o altre simili<sup>19</sup>. Come una chimera, infatti, le sequenze si interrompono, vengono riprese, poi accostate ad altre, spariscono e ritornano di nuovo. Della patria di Iperione si vede solo il verde dei boschi o dei giardini e l'azzurro delle acque. Forse rifacendosi all'origine greca del nome Hyperion, Ciccari fa del sole un elemento predominante del film: la luce colpisce e scolpisce ogni forma, dando consistenza persino al vento che agita il fogliame o increspa la superficie del mare. Alcune riprese delle chiome degli alberi danno l'illusione di essere fotografie, prima che l'occhio si accorga del sottile gioco tra brezza e fili di luce. Il passaggio continuo dagli effetti del sole all'acqua e alla ricca vegetazione è senza dubbio un inno alla vita, rappresentato al meglio nel quadro in cui un irrigatore di un giardino bagna le piante<sup>20</sup>. Alla gioiosa vitalità del paesaggio si contrappone, però, lo spettro della violenza, della distruzione, della morte. A un tratto dominano lo schermo i resti dei templi greci, che ricordano guerre ed esplosioni. Due film di *found footage*<sup>21</sup> esemplificano il rapporto tra originaria perfezione e devastazione: nel primo, intitolato *Triumph over the time*, un'equipe di archeologi è intenta a sistemare alcune colonne e statue, probabilmente per la fase di restauro; nel secondo, un video amatoriale di viaggio degli anni Sessanta, una comitiva di turisti si aggira tra le rovine di un tempio, tra una risata e uno sguardo al mare: «[...] così stava Atene davanti a me, e le colonne orfane si levavano davanti a noi come nudi tronchi di un bosco che la sera prima ancora verdeggiava e durante la notte fu preda delle fiamme. Qui – disse Diotima – si impara a tacere davanti al proprio destino»<sup>22</sup>. Quasi a rafforzare i filmati e la frase letta dal romanzo, la regista ingrandisce alcune illustrazioni del libro *Voyage pittoresque de la Grèce*<sup>23</sup> riguardanti la decorazione dei capitelli e la conquista ottomana. Höl-

<sup>19</sup> Del resto, anche Hölderlin crede di riconoscere nel Sud della Francia un paesaggio simile a quello che immaginava per la Grecia, come ricorda la voce narrante del film.

<sup>20</sup> Minuto 18°.

<sup>21</sup> Tecnica dei film realizzati, in parte o *in toto*, attraverso materiale preesistente di diversa provenienza, riassembleto successivamente in un contesto nuovo.

<sup>22</sup> Nei titoli di coda del film compaiono le fonti utilizzate da Maria Giovanna Ciccari. L'edizione di riferimento per il romanzo *Hyperion* è *KA*, la traduzione in italiano della stessa Ciccari. Le lettere, invece, provengono dal volume *Essays and Letters* curato da Charlie Louth e Jeremy Adler per i Penguin Classics (2009).

<sup>23</sup> All'inizio del film la voce narrante afferma che il libro di Choiseul Gouffier è tra le poche fonti iconografiche di cui Hölderlin si è servito per scrivere il suo romanzo: per questo motivo *Voyage pittoresque de la Grèce* (1782; <sup>2</sup>1809) viene inquadrato in molte riprese.

derlin lettore, il gruppo di archeologi, i visitatori, Cicciani e gli spettatori condividono, in una dimensione atemporale, l'esperienza del confronto con ciò che resta della grandezza culturale occidentale. Il vuoto lasciato dalla Storia, il dolore per quanto è andato perduto, serba tracce materiali negli oggetti e immateriali nella memoria, tanto che ognuno prova una sorta di nostalgia per una condizione originaria che non ha conosciuto. Tale condizione viene immaginata e descritta dal poeta.

Cicciani seleziona brani di *Hyperion oder der Eremit in Griechenland* e frammenti di lettere riferite o indirizzate a Susette Gontard e li legge con voce bassa e neutra, persino fastidiosa nel suo essere poco teatrale. La prima frase di Iperione/Hölderlin a essere pronunciata è tratta dal primo libro del primo volume del romanzo: «[...] e la vitalità della primavera e il sole eternamente giovane ci ammonivano che un tempo anche l'uomo aveva abitato là e che ora ne è scomparso, che ora la splendida natura dell'uomo vi è ancora appena presente, simile al frammento di un tempio o all'immagine di un morto ancora vivo nella memoria». La nostalgia viene risvegliata sia dalla placidità della natura sia dall'espressività dell'arte, tanto che questi due elementi diventano anche nel film il passato e insieme il futuro dell'umanità, un *memento mori* che pone l'accento sulla vulnerabilità di quanto ci circonda, ma che al contempo conforta con la certezza che il vissuto non cessa di avere significato. È la fantasia umana, prima fra tutte quella del poeta, a trasformare passato e futuro immaginati e ideali in un presente concreto. Il viaggio che il film ripercorre è più quello della fantasia – di Hölderlin, della regista e del pubblico – che non quello del personaggio Iperione. Tale viaggio in una Grecia astratta eppure geograficamente circoscritta è accompagnato dalla narrazione verbale e dalla narrazione per immagini e suoni. Il peso fisico e simbolico dell'immagine è ribadito dalla presenza in molte sequenze della fonte iconografica di Hölderlin, che viene sfogliata da una mano femminile senza che lo spettatore riesca a leggere una sola riga, a causa del campo della ripresa. Il libro si vede, ma non si legge. Il suo valore è legato unicamente alle illustrazioni, che vengono ingrandite e riprodotte dalla cinepresa: il libro stesso diventa immagine. La fantasia lavora per immagini e l'abilità del poeta consiste nell'associare immagini e parole. L'arte, allora, intrisa dello spirito

---

Sulle altri fonti, iconografiche e non, per la rappresentazione della Grecia in *Hyperion* si vedano, tra gli altri, Friedrich Beissner: Über die Realien des «Hyperion». In: «Hölderlin-Jahrbuch» 8.1954: 93-109; Christoph V. Albrecht, Über neue Realien des «Hyperion». In: «Hölderlin-Jahrbuch» 29.1994-95: 248-261; Katrin Theile: Historizität und Utopie. Quellenkritische und konzeptionell-strukturelle Aspekte des Griechenbildes in Hölderlins «Hyperion». Frankfurt/M. 1997.

necessario a comprendere la bellezza che, come ribadito in *Hyperion*, non può essere né portato via né comprato, è l'unico antidoto alla decadenza, all'oblio<sup>24</sup>. La poesia, intesa come “fare, produrre”, è manifestazione dell'amore per l'uomo, del tentativo di ridurre il distacco tra idillio e realtà. In maniera simile, la distanza tra Hölderlin e Susette è colmata dall'immagine che il poeta si crea della donna. Nella missiva a Neuffer datata 16 febbraio 1797 letta da Ciccari, Hölderlin dichiara che il suo senso della bellezza sarà da quel momento in poi orientato dalla luce di Susette, una «madonna», un «angelo» da contemplare, ma non da descrivere, perché le parole tradiscono la verità del cuore. Mentre risuonano le parole del poeta, sullo schermo compaiono immagini di vario tipo, statue greche riprese su uno sfondo nero<sup>25</sup>, una donna che fila e sorride, illustrazioni di fanciulle. Maria Giovanna Ciccari raccoglie la sfida di Hölderlin e lega parole e immagini, lasciando perlopiù come rumore di sottofondo i suoni della natura o i suoni prodotti dai soggetti inquadrati. L'ultimo quarto d'ora del film è dominato visivamente da un'inquadratura soggettiva di un viaggiatore su un battello – così almeno si intuisce – in procinto di raggiungere terra. Quando, con l'utilizzo di un filtro, i colori diventano opachi come da cartolina sbiadita, ecco che la voce narrante riporta le parole che Hölderlin scrive alla sua amata per presentarle il romanzo compiuto. Ancora una volta il tema è quello dell'arte nata dalla beatitudine, dalla pienezza del sentimento, una pienezza che l'uomo, però, non può tollerare in eterno. Poiché la vita ha bisogno di compromessi, i due amanti sono stati costretti a separarsi. Hölderlin rintraccia quale natura di tale scelta la codardia: per non essere «zimbello degli uomini e delle circostanze», ha deciso di abbandonare fisicamente Susette. Il dolore che accompagna i due esiste nella misura in cui esiste la speranza che le cose vadano diversamente, che la rinuncia alla libertà emotiva e intellettuale non sia necessaria. Questa riflessione, che può essere chiave di lettura per la *conditio humana*, conclude metaforicamente il film *Hyperion*. terminate le parole del poeta, inizia a risuonare una musica e, mentre cala la luce della sera, la terraferma sembra avvicinarsi per un gioco di prospettive. La fine del film

---

<sup>24</sup> «Sage das nicht! erwiderte derselbe; und mangelt' auch wirklich ihnen der Geist von all dem Schönen, so wär es, weil der nicht weggetragen werden konnte und nicht gekauft. / Ja wohl! rief ich. Dieser Geist war auch untergegangen noch ehe die Zerstörer über Attika kamen. Erst, wenn die Häuser und Tempel ausgestorben, wagen sich die wilden Tiere in die Tore und Gassen. / Wer jenen Geist hat, sagte Diotima tröstend, dem stehet Athen noch, wie ein blühender Fruchtbäum. Der Künstler ergänzt den Torso sich leicht». KA II: 96.

<sup>25</sup> Quasi un omaggio alle prime inquadrature del film *Schwarze Sünde* (cfr. nota 2).

provoca un effetto di inquietudine, quasi disagio: qualsiasi tipo di espressione artistica conserva la sua doppia origine – la gioia e la sofferenza per lo scarto tra sogno, desiderio e realtà –, perché è intrinsecamente e inscindibilmente speranza, riscatto.

3.

Tanto in *Le voci del vulcano* quanto in *Hyperion* l'opera di Hölderlin non viene separata dalla figura dell'autore. Le vicende biografiche del poeta servono da lente per leggere e rileggere i suoi scritti, proprio in quel romantico *continuum* tra arte e vita che il lettore ingenuo si compiace di riconoscere e che il critico letterario moderno cerca di negare. Senza entrare nel merito del biografismo o della cosiddetta "morte dell'autore", bisogna però evidenziare che Balzani e Ciccari si lasciano ispirare da Hölderlin in quanto artista e artefice di testi come *Der Tod des Empedokles* e *Hyperion*. Lo scrittore morto a Tübingen dopo anni di più o meno lucida follia sembra offrire con la sua vita e con le sue fatiche letterarie «l'elogio della debolezza come via di conoscenza»<sup>26</sup>. Questa debolezza viene declinata in maniera diversa dai due artisti, ma per entrambi sembra derivare dalla lotta endemica per trasformare l'immagine in parola e viceversa. È una sfida in cui la visionarietà, la fantasia, l'irrazionalità devono fare i conti con regole espressive chiare, in grado di garantire una comunicazione con il prossimo. Essere deboli significa essere sensibili, vulnerabili, non porre resistenza a quanto accade e alle proprie emozioni, quindi essere nella condizione di raggiungere un sapere certo. Il miraggio della conoscenza e della forma sintetica universalmente valida che esprima tutte le sfaccettature di questa conoscenza appartiene all'artista. La scelta di una vita per l'arte ha comportato per Hölderlin un'assunzione di responsabilità, che non è stata priva di oneri. Non aver ottenuto riconoscimenti in vita – dettaglio che Balzani e Ciccari esplicitano –, essersi allontanato dall'amore della sua vita, aver saputo della morte di Susette, aver spinto al limite le sue energie psicofisiche hanno rappresentato l'alto costo pagato dal poeta. La dedizione artistica di Hölderlin, il suo amore per il creato, per le creature e per quella umanità nuova ancora da creare, serve oggi quale stimolo per sperimentare nuovi linguaggi atti a rivelare il presente. Hölderlin non risveglia quindi l'attenzione di Andrea Balzani e Maria Giovanna Ciccari soltanto perché emblema del poeta vate, ignorato dalla

---

<sup>26</sup> Maria Giovanna Ciccari in un'intervista a Marco Longo, in: La Grecia, tra reale e immaginario. <http://www.mediacritica.it/2014/12/06/filmmaker-film-festival-intervista-maria-giovanna-ciccari/> (ultima consultazione: 1 giugno 2016).

società, che illumina il cammino degli uomini; Hölderlin è recepito innanzitutto come artista capace di scardinare la convinzione che esiste un'unica estetica per ogni autore: ogni forma ha, invece, una sua estetica che l'artista deve codificare in un linguaggio. Non è il mondo che si riduce all'arte, ma l'arte che si apre al mondo.