

Reconsidering Hölderlin's "Hellenism": Egypt, Hesperia and the Persistence of Enigma

Allen Speight*

ABSTRACT

René Girard has suggested that Hölderlin is “much less haunted by Greece than we have been led to believe” (“Hölderlin's Sorrow”). Girard suggests that Hölderlin was in fact “frightened by the paganism that infused the classicism of his time” and that his engagement with ancient Greece might be characterized instead in terms of an “oscillation between nostalgia and dread.” This essay will explore several tensions in Hölderlin's appropriation of ancient themes and the countervailing modern (post-Kantian) elements of his thought with an examination of some of the key works most often thought to represent his Hellenism including *Hyperion* and the revisions of *Death of Empedocles*.

Although Hölderlin's name is often associated with the perceived “Grecomania” that has been attributed to late eighteenth century German culture¹, his more careful readers over the years have demonstrated that there is in fact a more complex legacy of his engagement with the thought of ancient Greece. More than a half century ago, for example, Jacques Taminiaux raised questions about the supposed “nostalgia” for ancient Greece that many thought Hölderlin expressed²; more recently, René Girard has suggested that Hölderlin was “much less haunted by Greece than we have been led to believe” – that he was in fact “frightened by the paganism that infused the classicism of his time” and that his engagement with ancient Greece might be characterized instead in terms of an “oscillation between nostalgia and dread”³.

There seems little question that Hölderlin must be regarded as one of the consummatory figures in the Western cultural arc that runs from Ionia to Jena. But the way in which he frames the problems of the “modern” (“Hesperian,” “Northern”) relation to

* Boston University, casps8@bu.edu

¹ See, e.g., Butler (1935).

² See Taminiaux (1967).

³ Girard (2010), p. 121.

“ancient” culture – what presumably allows for a delineation of the supposed development of that Western arc – necessitates an important separation from the view of ancient Greeks held not only by classically-inclined Germans such as Winckelmann, Goethe and Schiller but also by early German Romantics like Friedrich Schlegel and Novalis. As Peter Szondi suggested in his account of the “overcoming” of classicism in Hölderlin, the poet’s view defies easy characterizations⁴. In fact, some of the most often-cited Hölderlin comments about the ancient Greeks pose a first-order interpretive challenge: in the first letter to Böhlendorff, Hölderlin says both that the Greeks are “indispensable for us” but also that it is “dangerous to deduce the rules of art for oneself exclusively from Greek excellence”⁵. Although the framework of these comments suggests a structure of a simple cultural binary – the Greeks as opposed to the moderns (“us”) – it will be important to note in the passages to be explored that Hölderlin actually opens a broader and more complicated structure for considering cultural inheritance and persistence. On the one hand, Hölderlin’s own account of his influences during this period seems to suggest a conjunctive rather than a disjunctive relation between Greek and modern – “Kant and the Greeks are more or less my only reading,” he says in a letter to Hegel in 1794⁶. Moreover, a number of readers have suggested the importance in Hölderlin’s thought of a contention with the “alien” or the “strange” in ways that go beyond many more straightforward pictures of the ancient modern relationship.

An important point of focus in what follows will be the historical and cultural contextualization that Hölderlin gives his encounter with Greekness – in particular the distinct role that the idea of *Egypt* (and the “Orient”) plays in his developing thought about Greece. More than three decades ago, Andrzej Warminski made the suggestion that Heidegger and Szondi were both “too Greek” in their readings of Hölderlin: “how do they [not] read the Egyptians in Hölderlin’s work?” he asked provocatively⁷. Warminski’s suggestion has received too little attention in the literature, especially since scholarship in the ensuing years has continued to raise interesting new questions about how we are to construe the relevant notion of “Egyptianness” in the historical and cultural configuration accessible to Hölderlin⁸. To explore this question fully would

⁴ Szondi (1970).

⁵ Letter to Böhlendorff, in Hölderlin (1988), p. 150.

⁶ Letter to Hegel, July 10, 1794.

⁷ Warminski (1987), p. 22.

⁸ See, among others, Assmann (1997), Hadot (2006) and among recent art historians

require a much longer consideration; in the present context, I will examine two key texts in which Hölderlin is especially engaged in the question of the relation of Egypt, Greece and the West: the famous “Athenian Speech” in *Hyperion* and the Manes-Scene in *The Death of Empedocles*.

In reading these passages, I have drawn on the accounts of both Warminski and Françoise Dastur⁹ concerning Hölderlin’s developing view that Greece cannot be any kind of nostalgic object but must instead be viewed as having a place within the larger opposition between nature and art and within a historically and culturally sensitive developmental account (Egypt/Greece/the “North”). The separation that concerns me in the end, however, will be one that I discuss in terms of the opposition between the “enigmatic” and the “transparent” – two terms relevant, I believe, for the persisting notions of Hölderlin’s legacy in the religious, artistic and philosophical thought of the 20th (and 21st) centuries.

I. *Egypt, Greece and the “North” in Hyperion’s “Athenian Speech”*

Although the Athenian speech is sometimes excerpted as if it is Hölderlin’s main philosophical “statement” within the novel about the importance of the ancient Greeks¹⁰, it is worth keeping in mind the structural characteristics of the novel that allow for context and distance on what Hyperion says within the speech. Not only is Hyperion’s speech part of a longer conversation with Diotima, but, as Howard Gaskill has pointed out, *Hyperion* is structured as a retrospective epistolary novel which alternates between (a) past moments of *beauty* related in the *present* by a narrator whose range of feelings run to despair and (b) past moments of *action or difficulty* narrated with *greater serenity in the present*¹¹. In any event, Hyperion’s Athenian speech does not simply praise Greek culture along the lines of certain well-known encomia nor does it mark it off against contemporary German culture as a foil in a binary way. It offers instead what appears to be a broader (although still highly typological) comparative account of the cultural origins of art, religion and political freedom as these relate above all to the question of the origin of philosophy. Initially, within the speech, the comparison is made between the Greek city-states of Athens and Sparta – a

especially Davis (2017).

⁹ Dastur (2000), pp. 158-73.

¹⁰ Ankersmit (2005), p. 459, n. 43 and Wegenast (1990), p. 183.

¹¹ Gaskill (2019).

comparison where the political issue of freedom seems most salient – and then, as Hyperion’s comparative account broadens, within the larger historical and geographical ambit of the development of Egyptian, Greek and “Northern” cultures respectively:

Do you see... why the Athenians in particular had also to be a philosophical people?

The Egyptians couldn’t. He who doesn’t live loving, and loved by, heaven and earth in equal measure, who doesn’t in this sense live at one with the element in which he moves, is by nature also not so at one with himself and cannot know eternal beauty, at least not so readily as a Greek.

Like a sumptuous despot the oriental clime prostrates its inhabitants with its power and its splendor, and before man has even learned to walk he must kneel, before he has learned to talk he must pray; before his heart has found its balance [*Gleichgewicht*] it must bow, and before the spirit is strong enough to bear flower and fruit, fate and nature sap from it all strength with searing heat. The Egyptian’s surrendered before he’s a whole, and so he knows nothing of the whole, nothing of beauty, and what he calls the highest is a veiled power [*eine verschleierte Macht*], a ghastly enigma [*ein schauerhaft Rätsel*], the dumb dismal Isis is his alpha and omega, an empty infinity, and nought meaningful ever came out of that. Even the sublimest nothing begets nothing¹².

The appeal that Hölderlin has Hyperion make to Egyptian art and religion – and especially to the key figure of the goddess Isis – draws on a set of developing attempts in the 17th and 18th centuries to engage the earliest fruits of Egyptian culture in a new way as a precursor of later Western philosophical and religious developments. As Jan Assmann has argued, the origin of the key phrase *hen kai pan* itself may be traced to the 1733 Latin translation of the English Platonist Ralph Cudworth’s *True Intellectual System*¹³, which was one of the first works in the modern period to take seriously the descriptions of the veiled goddess Isis found in Plutarch and Proclus as important for an understanding not just of Egyptian religion but of the development of monotheistic religion in general¹⁴. For Cudworth, the veil of Isis was evidently a symbol of an outer/inner distinction, protecting ‘something Hidden and Recondite, Invisible and Incomprehensible to Mortals’: the “Supreme” or “First” God of the Egyptians (*to Hen*) is thought of as before, outside and independent of the world but also as the universe (*to pan*): these are “Synonymous expressions” because “the First Supreme Deity, is that which contains All Things, and diffuses itself through All Things”.

The Latin translation of Cudworth apparently is the source for

¹² Hölderlin (2019), pp. 70/91.

¹³ Von Mosheim (1733).

¹⁴ Assmann (1997), p. 86.

the phrase that Lessing came to employ in his expression of Spinozism that Jacobi made famous¹⁵. Cudworth was also a set text at the Tübinger Stift at the time when Schelling, Hölderlin and Hegel were studying there: as Uvo Hölscher has made the case, Cudworth is the likely background for Hölderlin's use of the phrase¹⁶.

In addition to the phrase *hen kai pan* itself, Hölderlin also draws on a renewed tradition of interpreting key images associated with Egyptian religion – in particular the figure of Isis, who (in a form that sometimes fuses with the Greek Artemis of Ephesus) is taken to be emblematic of Nature herself. As Pierre Hadot has shown, the figure of the veiled Isis/Nature being revealed appears as an illustration on the frontispiece of a wide range of contemporary books, many of which were published to champion the emergence of new scientific discoveries – including, among many others, Anton van Leeuwenhoek's *Anatomia seu interiora rerum* (1687), Johann Andreas von Segner's *Einleitung in die Natur-Lehre* (1754) and stretching to the rendering of the goddess by Thorvaldsen in the dedication to Goethe in Alexander von Humboldt's *Essay on the Geography of Plants* (1807).

These images had a remarkable – and still relatively under-explored – influence within German Idealism and Romanticism. In particular, it is the figure of the goddess Isis as a “silent” and “veiled” figure which is taken up in turn by Reinhold, Schiller and Kant¹⁷. Several key elements of Hölderlin's account of Egyptian culture share common features with many of these contemporary appeals to the goddess Isis – perhaps most importantly, Kant's appeal to it in the well-known footnote to paragraph 49 of the *Critique of the Power of Judgment* where Kant comments explicitly on Segner's drawing:

Perhaps no one has said anything more sublime, or expressed a thought more

¹⁵ The words *Hen kai pan*, which Lessing had written on the wallpaper of Gleim's garden house near Halberstadt on August 15, 1780, were central to the account Jacobi published five years later, after Lessing's death, about Lessing's Spinozistic convictions.

¹⁶ Hölscher (1998). See Mihai, *Cambridge Platonism Sourcebook* [<http://www.cambridgeplatonism.divinity.cam.ac.uk/about-the-cambridge-platonists/reception/cudworth-ralph>]

¹⁷ Reinhold, then a member of the Vienna Masonic lodge *Zur Wahren Einsicht* had published in 1788 a treatise under the pseudonym Br(uder) Decius: *Die Hebräischen Mysterien oder die älteste religiöse Freymauerey* (the contents of which had been originally published the previous year in two issues of von Born's *Journal für Freymaurer*); Schiller's essay *Die Sendung Moses* was published in 1790, along with the famous Isis footnote in Kant's *Critique of Judgment*, and Schiller's later poem *Das verschleierte Bild zu Sais* (1795) also takes up the question of Isis and her veil.

sublimely than in that inscription on the temple of Isis (Mother Nature): “I am all that is, all that was, and all that shall be and no mortal has lifted my veil.” Segner utilized this idea in an illustration full of meaning that he placed at the beginning of his *Physics*, in order to fill his disciple, whom he was already on the verge of introducing into this temple, with a sacred shudder [*beiliger Schauer*], which is to dispose the spirit to solemn attention [*feierliche Aufmerksamkeit*]¹⁸.

Hölderlin’s appropriation of the Isis motif accords with Kant’s in four important ways: in its insistence (1) on the high *sublimity* the image affords; (2) on the key notion of the goddess as posing a *riddle*; (3) relatedly on the goddess’ gesture as *inarticulate or non-discursive*; and (4) on the *affective response* to all of the above in some form of “shudder”¹⁹. Despite these noticeable consonances between Kant’s and Hölderlin’s appropriation of the Isis image, it is important to notice that while Hyperion does not challenge Kant’s claim about the sublimity of the image of Isis or the essential riddle that she poses, he makes clear a different view of the significance of that sublimity: “Even the sublimest nothing begets nothing [*Auch aus dem erhabensten Nichts wird Nichts geboren*]”²⁰.

Yet, Hölderlin does not simply have Hyperion portray Isis as an emblem for the sterility of Egyptian art and religion as something which would leave it in a distant and negative position vis-à-vis the Greeks or “Northern” society. In the very next paragraph, in fact, Hyperion characterizes the “fiery spirit of the Egyptian” [*der Geist des feurigen Egyptianers*] as too “wanderlusting” [*reiselustig*]; his language here actually connects to the description of something he thought was “natural” or “inborn” in the Greeks, as is testified in the complicated and well-known comparison between “nature” and “culture” in Greek and “Western” he draws in the first Böhlendorff letter:

We learn nothing with more difficulty than to freely use the national. And, I believe that it is precisely the clarity of the presentation that is so natural to us as is for the Greeks the fire from heaven. For exactly that reason they will have to be surpassed in beautiful passion... rather than in that Homeric presence of mind and talent for presentation.

It sounds paradoxical... the Greeks are less master of the sacred pathos, because to them it was inborn, whereas they excel in their talent for presentation, beginning with Homer, because this exceptional man was sufficiently sensitive to conquer the

¹⁸ Kant (2001), par. 49.

¹⁹ Hadot argues that Segner’s portrayal does contain a further aspect of Isis that is relevant for Kant’s construal: the aspect of what can be discovered by science. Thus in Segner’s drawing, while one of the putti at Isis’ feet places a finger on his lips (thus expressing the motto he placed on the drawing “*qua licet*,” suggesting that research can take place only within limits), another is actively measuring Nature’s steps.

²⁰ Hölderlin (2019), pp. 70-91.

Western *Junonian sobriety* for his Apollonian empire and thus to veritably appropriate what is foreign. With us it is the reverse²¹.

Much has been written attempting to clarify the oppositions Hölderlin is employing here. But since a link obviously suggests itself between the “fiery” nature or “sacred pathos” the Greeks could not “master” and the “spirit” or culture of the Egyptians²², a larger template connecting the broader relations among Greek, Egyptian/“Oriental” and Northern/Western clearly seems to have been imagined. To put these relations in full relief, it is important to examine the second literary text where the character of Egyptianness is on display: *The Death of Empedocles*.

II. *The Manes Scene in the Death of Empedocles and Hölderlin’s Developing View of the Tragic*

The second passage we will examine in which Hölderlin explores the relations among Egyptian, Greek and modern culture is the final scene of the third draft of *Death of Empedocles*, where an Egyptian “seer” [*Seher*] named Manes, a presumed former teacher of Empedocles, but who has not been in previous scenes of the play, suddenly arrives. What exactly is the role of Manes and what is the importance of his “Egyptianness” for Hölderlin’s developing conception of the tragedy?

From his notes, it’s clear that Hölderlin gave the figure of Manes an increasingly important role at the end of the play as he worked on the third draft. His presence seems crucial for several questions, but especially one of construing the identity and “calling” of Empedocles:

Manes: I have a word that you must ponder, my besotted friend!
For one alone in our time is it fitting; one being
Alone ennobles your black sin.
That one is greater than I am! For as the vine
Bears witness to the earth and sky when, saturated by

²¹ Hölderlin, Letter to Böhlendorff, in Hölderlin (1988), pp. 148-50.

²² On Greece’s link to Egypt/the Orient in Hölderlin, see Warminski’s “chiasmic” suggestion about the dynamic relation among Egypt, Greece and Hesperia and why our Hesperian situation so resembles Egypt’s in *Endpapers*, (1987, p. 20); see also Dastur (2000) p. 164, and Hölderlin’s September 1803 letter to his publisher Wilmans: “I hope that Greek art, which is foreign for us due to national conformism and defaults which it has been able to abide, will thus be presented more vividly than is customary by way of accentuating the Oriental element it had always distanced itself from, and by correcting its aesthetic faults”.

The lofty sun it rises from dark soil, thus
This being grows, a child of light and night,
The world around him bubbles in ferment...
The human being and the gods he reconciles;
Again they live in close proximity as in former times...
Are you that man? The very one? Are you this?

Empedocles: I know you by your gloomy words, and you
Who are all-knowing recognize me too.

Manes: Oh, tell us who you are! And who am I?²³

Although little is said explicitly about the prior relation between Empedocles and Manes, the ancient wisdom of the Egyptian seer seems to be key to his identity in the play. Warminski's interpretation also suggests a close connection between Manes and the figure Pausanias in the scene which precedes Manes' abrupt arrival – a scene where again the relation between Egypt and Greece is clearly thematized²⁴.

Hölderlin clearly intended the tragedy to end with a contrast between Empedocles and Manes, but how should we understand the consideration of Egyptian and Greek within that relationship? And what meaning does such a duality have for the larger question with which we began – namely the Greek/modern relation and its importance for the 20th and 21st centuries?

Warminski and Dastur make clear that Hölderlin at this point in his development does not think that any of the relevant cultural moments (Egyptian, Greek or Western) can simply be *identified* with nature or art, but rather that each culture is engaged with the opposition of both nature and art, as the Böhlendorff letter suggests. Instead, then, of painting the nature/art distinction on the Greek/Western opposition, Dastur and Warminski take the importance of Hölderlin's broader scheme to make other oppositions as primary.

Dastur suggests, for example, two different ways of viewing the "Oriental" – one in terms of *separation* (represented, she thinks, by Manes – a portrayal she links to Hegel's reading of Judaism

²³ Hölderlin (2008), II, vv. 357-392

²⁴ Empedocles had directed Pausanias to go on a wide-ranging journey including "Roman lands, so rich in deeds" and Tarentum and Athens, where he is to seek out Plato, and ultimately to "my brothers far away in Egypt," where he'll "hear the earnest thrum of strings/ Urania plays and all their shifting tones" and "they'll open for you there the book of destiny" (Hölderlin 2008, II, vv. 304-320). For the influence of Plato's *Timaeus* on Hölderlin's image of the Egyptian perspective on the "childlike" Greeks, Warminski follows the discussion in Cornelissen (1965-66), pp. 103-4.

during his time together with Hölderlin at Frankfurt during this period) and one in terms of *limitlessness* (the latter is clearly Empedocles'). Warminski discusses the opposition between Manes and Empedocles in terms that he explicitly connects to E. H. Gombrich's famous distinction between ("allegorical") Egyptian art and ("symbolically representational") Greek art: as Gombrich presents it, the former was concerned above all with the *what* of representation (a given sign must stylistically indicate, say, that what is meant is a slave or a Pharaoh, whether the renderings of these are visually convincing or not *as* a slave or Pharaoh) and the *how* of representation (what the Greeks are supposed to have discovered in the notion of "convincingness" or what is sometimes taken to be the "lifelikeness" or "naturalistic" character of artistic representation).

While it is tempting to read the Manes/Empeodocles pair in such oppositional terms, there is of course a risk of essentializing either figure as representing Egyptian or Greek culture only. The appeal to distinctions like Gombrich's, however, opens up a set of questions related to Hölderlin's consideration of Western cultural expression. Gombrich's distinction connects, for example, with several other oppositions that seem relevant to the kind of cultural explorations Hölderlin (as well as others at his time) are weighing.

There is, for example, the well-known opposition drawn by eighteenth century aestheticians between the *beautiful and sublime*. We saw that Hölderlin reacted directly to Kant's reading of the Isis motif as the apex of sublimity, and the opposed terms can be seen in a number of other respects within *Hyperion*, including, of course, Hölderlin's use of the St. Ignatius motto as the epigram for the novel: *Non coerceri maximo, contineri minimo, divinum est* (not to be constrained by the greatest, to be contained by the smallest is divine), which suggests a relation between delineated expression (as in beauty) and infinite exploration (the sublime).

In the opposition she draws between separation and limitlessness, Dastur likewise connects with the related distinction drawn first by the mythographer Creuzer in terms of the difference between the *plastic and mystical*, a difference which Hegel would later pick up within the framework of his systematic aesthetics as that between the *symbolic and classical*. And both oppositions within the broader aesthetic world have, of course, both a relation, as well as some tension, with the religious and philosophical opposition between *Athens and Jerusalem*. (For the later Hegel, as he revised

and re-arranged his lectures on both the philosophy of religion and aesthetics, there seems to have been a characteristic ambiguity about the place of Egypt – on the one hand, leading as in Reinhold’s interpretation, to Jerusalem and sublimity, but on the other hand as posing a “riddle” which famously only the Greek Oedipus could “solve” in leading to Greece)²⁵.

If we consider this wider range of oppositions, Hölderlin might be said to be wrestling, both in *Hyperion* and in *Death of Empedocles*, with a persistent set of oppositions that have not lost their reach within Western cultural experience. The mistake (or “forgetfulness”) that Warminski charges Gombrich with – failing to realize that we see the Egyptian/Greek distinction always from the perspective of having had the visual experience of Greek representation – may not be so much the lesson at the end of this consideration if we do not read either side of the opposition in terms of the allegorical or the representational. As Whitney Davis has suggested, the Gombrichian naturalistic/stylistic difference that emerges supposedly from the “Greek revolution” in art cannot philosophically be regarded as a matter of opposed *natural kinds* but rather of oppositions present – and in tension – from the very beginnings of art (Egyptian or now even Paleolithic art, where stunning representations of animal figures are juxtaposed with enigmatic symbols whose interpretation remains disputed)²⁶.

My suggestion is that Hölderlin offers a way of wrestling with some of the oppositions persistent in Western aesthetic culture (naturalistic/stylistic, beautiful/sublime) that might circumvent the difficulty of identifying particular cultures with conceptual developments. (Hegel’s evident pairing of historical cultures with forms of art – i.e., the symbolic with the Egyptian, the classical with the Greek – is often thought to offer one such dialectical challenge for interpreters.)

In both art history and the history of religions, there is an experience at the start – an enigma, a hieroglyph – that persists for later interpreters beside the emerging experience of representational and discursive modes of expression. The notions of hiddenness and revelation, enigma and transparency that are so essential to Hölderlin’s developing view of tragedy in this period are, as the

²⁵ On this issue, see the discussion in Stewart’s recent book (2018) and my response (Speight 2021), as well as Speight (2018).

²⁶ Davis (2017).

late Christoph Jamme has argued, essential to grasping Hölderlin's distinctive approach to the issues we have discussed: "Hölderlin's theory of tragedy is inseparable from the theological problem of revelation: tragedy is no immediate expression of poetical sensibility and experience, but the divine [...] that the poet finds and experiences in his world reveals itself in tragedy (as in every poem) only in concealment. The innerness is more 'symbolically' present, for it is itself "unaussprechlic[h]" [ineffable]"²⁷. In the texts that we have explored, Hölderlin may be said to have moved past one traditional line of construing the experience of enigma – Reinhold's (Neo-platonically and Masonically inspired) sense of the "hidden truth" of the One as implicit in the motif of Isis as it comes up for implicit criticism in the *Hyperion* "Athenian Speech" – and toward a sense of the relation between concealment and revelation in the tragic that offers a different perspective on truth and history²⁸. It is from this latter that any account of Hölderlin's supposed "Hellenism" and its relation to our own time must be considered.

References

- Ankersmit, F. R., *Sublime Historical Experience*. Stanford University Press, Stanford 2005.
- Assmann, J., *Moses the Egyptian: The History of Egypt in Western Civilization*, Harvard University Press, Cambridge 1997.
- Butler, E. M., *The Tyranny of Greece over Germany: A study of the influence exercised by Greek art and poetry over the great German writers of the eighteenth, nineteenth and twentieth centuries*, Cambridge University Press, Cambridge 1935.
- Cornelissen, M., *Die Manes-Szene in Hölderlins Trauerspiel 'Der Tod des Empedokles'*, "Hölderlin-Jahrbuch" 14, 1965-6, pp. 103-4.
- Dastur, F., *Hölderlin and the Orientalisation of Greece*, "Pli" 2000, pp. 158-73.
- Davis, W., *Visuality and Virtuality: Images and Pictures from Prehistory to Perspective*, Princeton University Press, Princeton 2017.
- Girard, R., "Hölderlin's Sorrow" in Id., *Battling to the End: Conversations with Benoit Chantre*, Michigan State University Press, East Lansing 2010.
- Hadot, P., *The Veil of Isis: An Essay on the History of the Idea of*

²⁷ Jamme (2020).

²⁸ Space does not permit me to explore here the further development of this point in Hölderlin's later translations of *Oedipus* and *Antigone* and the question of "Hesperian" tragedy, but see the discussion in Jamme (2020) and in Franz (1982) of how poetry is now bound to a "turning point in history".

- Nature*, trans. Michael Chase, Harvard University Press, Cambridge 2006.
- Hölderlin, F., *Hyperion or the Hermit in Greece*, trans. Howard Gayskill, Open Book, Cambridge 2019.
- Hölderlin, F., *The Death of Empedocles: A Mourning-Play*, trans. David Farrell Krell, SUNY Press, Albany 2008.
- Hölderlin, F., *Hölderlin: Essays and Letters on Theory*, trans. Thomas Pfau, SUNY Press, Albany, 1988.
- Hölscher, U., *Empedokles und Hölderlin*. Isele, Eggingen 1998.
- Jamme, C., *Hölderlin's Theory of Tragedy*, "Revista Eletrônica Estudos Hegelianos" 17, n. 30 2020.
- Franz, M., *Das System und seine Entropie. ‚Welt‘ als philosophisches und theologisches Problem in den Schriften Friedrich Hölderlins*, Saarbrücken 1982.
- Kant, I., *Critique of the Power of Judgment*, trans. P. Guyer and E. Matthews, Cambridge University Press, Cambridge 2001.
- Mihai, A., *Cambridge Platonism Sourcebook* [URL= <http://www.cambridgeplatonism.divinity.cam.ac.uk/about-the-cambridge-platonists/reception/cudworth-ralph>]
- Mosheim, J. L. von., *Cudworthi Systema Intellectuale hujus Universi*. Meyer, Jena 1733.
- Speight, A., *The Sphinx and the Veil of Isis: Enigmas of Interpretation in Hegel's Determinate Religion and its Relation to Hegel's History of Art*, "Owl of Minerva: Journal of the Hegel Society of America" May 2021.
- Speight, A., "Hegel on the Symbolic Form of Art," in B. Sandkaulen – N. Hebing (eds.), *G.W.F. Hegel: Vorlesungen über die Philosophie der Kunst: Klassiker Auslegen*, De Gruyter, Berlin 2018.
- Stewart, J., *Hegel's Interpretation of the Religions of the World: The Logic of the Gods*, Oxford University Press, Oxford 2018.
- Szondi, P., "Überwindung des Klassizismus" in Id., *Hölderlin-Studien*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1970.
- Taminiaux, J., *La Nostalgie de la Grèce à l'aube de l'idéalisme allemand: Kant et les Grecs dans l'itinéraire de Schiller, de Hölderlin et de Hegel*, Martinus Nijhoff, La Haye 1967.
- Warminski, A., *Readings in Interpretation: Hölderlin, Hegel, Heidegger*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1987.
- Wegenast, M., *Hölderlins Spinoza-Rezeption und ihre Bedeutung für die Konzeption des 'Hyperion'*, "Studien zur deutschen Literatur" n. 112, Max Niemeyer, Tübingen 1990.

Superamento del nazionalismo. Heidegger e Szondi critici della prima lettera di Hölderlin a Böhlendorff

Marta Vero*

ABSTRACT

In this essay my aim is to discuss Heidegger's and Szondi's interpretations of Hölderlin's first letter to Böhlendorff. I argue that at stake in these different readings is the refutation of nationalism, which comes to coincide with the question of the encounter with an "other", identifiable with ancient civilisations or peoples of remote southern lands, in art. I will explain that both Heidegger and Szondi conceive their interpretations in opposition to the thesis of a "Western turn" in Hölderlin's thought. At the same time, however, I will argue that Szondi's critique of the Western turn can be pointed against Heidegger's. Indeed, if compared to the critic and deconstructive approach of Szondi, Heidegger's essentialist approach to the problem of the encounter with the other in art reveals a deep and implicit affinity with a nationalistic interpretation of Hölderlin's poetry.

KEYWORDS

Heidegger, Szondi, Hölderlin, Western Turn, Nationalism

1. Hölderlin e la "svolta occidentale"

Osservare la fascinazione che F. Hölderlin ha esercitato sull'estetica del Novecento significa anche riconoscerne i coni d'ombra. L'inizio del secolo rappresenta senza dubbio un'importante pietra miliare nella storia della critica hölderliniana. Grazie alla figura di Norbert von Hellgrath e ai suoi collaboratori, protagonisti dei lavori per la prima edizione critica completa delle opere del poeta¹, si assiste al fenomeno della massiccia riscoperta delle opere di Hölderlin all'interno del dibattito letterario e filosofico tedesco intorno alla Prima Guerra Mondiale, che oggi chiamiamo *Hölderlin Renaissance*.

Se questi intellettuali hanno avuto l'indiscutibile merito di sottrarre l'opera di Hölderlin all'oblio e di riconsegnarla ai contemporanei presentandola nella sua attualità, è anche necessario ricono-

* Istituto Italiano di Studi Germanici, vero@studigermanici.it

¹ L'edizione fu completata da Seebass e Pigenot nel 1923, dopo la morte di Hellgrath, caduto in guerra nel 1916.

scere a questa temperie culturale la responsabilità di aver costruito un'immagine nazionalistica della sua opera, un'immagine a cui la propaganda nazional-socialista avrebbe poi attinto smodatamente². In questo contesto appare decisamente rilevante il dibattito sulla cosiddetta “svolta occidentale” di Hölderlin, inaugurato da Wilhelm Michel nei primi anni Venti e proseguito animatamente nei decenni successivi³. Secondo Michel sarebbe possibile riconoscere un crocevia nell'estetica matura di Hölderlin, tale da avergli fatto riconsiderare l'attrazione giovanile per l'arte greca – che aveva influenzato le prime liriche e il suo romanzo *Iperione* – e affermare una supremazia dell'arte tedesca su quest'ultima. La composizione “tarda” di Hölderlin sarebbe dunque condizionata dalla ferma convinzione del predominio della cultura occidentale sulle altre. Hölderlin avrebbe accettato, a un certo momento della sua vita, di interpretare la missione che Diotima assegna a Iperione nel romanzo – “educherai il nostro popolo”⁴ – come una chiamata a divenire “un portavoce del Nord, legislatore del germanesimo, condottiero (*Führer*) di ogni tipo di cultura intellettuale tedesca”⁵.

La tesi di Michel esercitò una forte influenza sulla critica degli anni '30 e '40, consegnando l'opera di Hölderlin al decennio segnato dal regime nazista e dalla guerra con un marcato fraintendimento. Hölderlin era diventato il campione della nazione tedesca, il teorico della necessità per l'arte e la cultura occidentale di liberarsi delle influenze orientali e affermarsi nella sua purezza e superiorità. Nella lettura di Michel come in altri testi critici immediatamente successivi, il testo più rappresentativo della svolta occidentale di Hölderlin era la celebre lettera a Casimir Böhlendorff del 4 dicembre 1801, in cui questi discute del rapporto tra arte greca “orientale” e arte occidentale o “esperica” come distinte da due differenti principi, che possono in effetti apparire contrapposti tra loro: il “fuoco del cielo” e la “sobrietà giunonica”⁶.

Sebbene tra i *desiderata* di questo saggio non rientri una discussione puntuale della tesi della svolta occidentale di Hölderlin, ormai unanimemente ritenuta aberrante dalla critica⁷, richiamarla può attirare l'attenzione su almeno due aspetti che sono penetrati nel dibattito novecentesco sulla lettera a Böhlendorff. Il primo riguarda

² Cfr. Castellari (2002) pp. 160 e ff., per un'accurata ricostruzione degli influssi georghiani sull'interpretazione nazionalistica di Hölderlin all'inizio del Novecento.

³ Cfr. Michel (1922), ma anche Beissner (1933¹), Allemann (1954), Ryan (2005), Hof (1960).

⁴ Cfr. Hölderlin (2015), p. 309.

⁵ Michel (1922), p. 13.

⁶ Hölderlin (2019), p. 1215.

⁷ Cfr. Castellari (2016); Polledri (2018).

l'interpretazione del contrasto greco-esperio delineato nella lettera come una tensione tra uno spirito del Nord, connotato da sobrietà e concretezza, ove l'uomo tedesco sarebbe rappresentativo del mondo post-classico, occidentale ed europeo⁸, e un Sud "orientale" e smisurato. Il secondo aspetto interessa invece più propriamente l'estetica e, dunque, il rapporto tra l'arte esperia e quella greca, intesa come arte non occidentale. La lettera a Böhlendorff può essere dunque ricondotta al dibattito su classicismo e modernismo e, al contempo, anche alla domanda che riguarda l'atteggiamento con cui gli occidentali possono accostarsi ad opere d'arte concepite nell'alveo di culture diverse dalla loro.

In questo saggio si affrontano le questioni appena esposte a partire da due tentativi molto diversi di creare un'alternativa alla tesi della svolta occidentale: quella di Martin Heidegger, contenuta nel resoconto del corso su *Rammemorazione* tenuto a Friburgo nel semestre invernale del 1941/1942 e quella di Peter Szondi, contenuta nelle *Hölderlin-Studien* pubblicate alla fine degli anni Sessanta, quasi trent'anni dopo. Pur rispondendo al medesimo corpus esegetico, i due intellettuali hanno maturato differenti posizioni ermeneutiche, che determinano altrettante differenti strategie per problematizzare la tensione tra Grecia ed Esperia o tra Sud e Nord.

Chiamerò quella di Heidegger una strategia essenzialista. Come scrive in una nota a margine del testo su *Rammemorazione*, la questione della svolta occidentale di Hölderlin è per Heidegger mal posta: essa è "già nella formulazione problematica, assai miope e non si spinge oltre la facciata dei fenomeni 'storiografici'"⁹. Il motivo per cui non avrebbe senso parlare di svolta occidentale è, secondo Heidegger, che Hölderlin identifica qualcosa di essenziale, una "verità della grecità", che proietta poi nella sua missione poetica in patria: questa verità deve essere ereditata dai tedeschi. Szondi, al contrario, elabora una strategia che definisco "critico-decostruttiva". Szondi interpreta la lettera di Hölderlin come una riflessione su cosa sia il progresso nell'arte: cosa significa differenziarsi da una cultura estetica lontana nel tempo e se in questo differenziarsi si cela il pericolo dell'appropriazione e della sua acritica imitazione.

Sostengo qui che l'interpretazione di Szondi può essere rivolta contro quella di Heidegger. La lettura di Szondi consente infatti di considerare la sopravvivenza, pur molto modificata, della tesi

⁸ Cfr. Michel (1922), p. 8, secondo cui nell'atto di riconoscere il contrasto oppositivo con i greci si ritrova la scoperta della "più propria europeicità" di Hölderlin, ove "*Europäertum*" significa evidentemente occidentale tedesco; cfr. anche Michel (1924), p. 11, dove si parla di uno spirito "nordico moderno" e del pericolo di scendere nella "barbarie", dell'opposizione "europea-tedesca" all'"ideale greco".

⁹ Heidegger (1988) p. 110.

della svolta occidentale nel suo commento a Hölderlin. Si vedrà, infine, che entrambe le interpretazioni si concentrano, con diversi obiettivi, sul nesso tra Grecia, Sud e natura¹⁰. Analizzando le interpretazioni di Heidegger e Szondi, si mostrerà come il ricorso alla naturalizzazione e all'essenzializzazione degli antichi o di altri popoli possa essere funzionale alla loro ipostatizzazione come altro (quello che nel dibattito post-coloniale, sulla scia di G. Spivak, si chiama "othering"¹¹), da imitare o da soverchiare e che, dunque, la posizione dell'imitazione classicista equivalga sostanzialmente a quella nazionalista nei suoi esiti. Nello specifico, la critica che Szondi rivolge al classicismo può contribuire a mettere in dubbio l'accostamento, che si riscontra anche in Heidegger, di meridione e naturalità.

2. *Il viaggio verso Sud nell'interpretazione di Heidegger*

Quando scrive al suo amico Böhlendorff per complimentarsi con lui dei progressi artistici raggiunti con l'opera *Fernando*, Hölderlin apprezza particolarmente la sua capacità di guadagnare "in precisione e in destrezza senza perdere nulla in calore"¹². L'"elasticità" compositiva dimostrata da Böhlendorff è ciò che lo ha reso in grado di mantenersi in equilibrio tra due qualità estetiche che paiono antitetiche, ossia la precisione e il calore della rappresentazione. Il merito maggiore di Böhlendorff consiste nell'esser pervenuto a una ricomposizione tra queste distinte qualità estetiche. Per spiegare all'amico la ragione filosofica di questa contrapposizione, che nel *Fernando* sarebbe stata in qualche modo sanata, Hölderlin scrive alcune delle sue righe più difficili da interpretare:

Nulla impariamo con maggior difficoltà che ad usare liberamente l'elemento nazionale. E credo proprio che la chiarezza della rappresentazione ci sia in origine altrettanto naturale quanto ai greci il fuoco del cielo. Proprio per questo essi saranno più facili a *superarsi* nella bella passione, che tu infatti hai conservato, piuttosto che nell'omerica presenza di spirito e nell'omerico talento della rappresentazione.

Suona paradossale. Ma lo affermo una volta ancora [...]; l'elemento proprio e nazionale diventerà, con il progredire della cultura, il pregio minore. I greci sono meno padroni del sacro pathos, perché esso era loro connaturato, mentre sono eccellenti nel talento della rappresentazione, a partire da Omero, perché quest'uomo

¹⁰ È Beissner (1933¹), p. 155, a inaugurare il parallelismo tra Grecia-Esperia e natura e arte, affidandosi soprattutto all'ode *Natura e arte o Saturno e Giove*.

¹¹ In Spivak (2012), pp. 104 e ff., il processo di "othering" esprime lo sforzo di costituzione di un'"alterità radicale" da opporre ad un'identità egemonica. Spesso, tale sforzo viene sostenuto da argomentazioni essenzialiste, come, si vedrà, può essere definita quella di Heidegger.

¹² Hölderlin (2019), p. 1215.

straordinario aveva anima sufficiente a saccheggiare per il suo regno d'Apollo l'occidentale *giunonica sobrietà*, e dunque a far veramente proprio l'elemento estraneo.

Da noi è il contrario. Per questo è tanto pericoloso trarre le regole artistiche unicamente dalla perfezione greca. Ci ho pensato e ripensato, e ora so che oltre a ciò che per i greci e per noi non può che essere la cosa suprema, ossia la relazione vivente e il destino, noi non dobbiamo avere nulla che sia *uguale* a loro.¹³

Questo passo hölderliniano solleva una serie di interrogativi riguardo al concetto di superamento artistico e al significato di questo superamento nel contesto dell'arte della modernità occidentale. Hölderlin attribuisce le due abilità artistiche citate a due diversi, per così dire, tipi antropologici, due modelli di umanità che paiono contrapposti: quella greco antica e quella moderna e occidentale. A rendere complicata l'interpretazione di questo passo è, dunque, non soltanto la questione della *naturalità* dell'adesione dell'artista moderno alla chiarezza e del greco al fuoco del cielo, connessa alla strana dicitura "elemento nazionale", su cui ci soffermeremo alla fine. Da indagare è anche e soprattutto il modello di interazione tra elementi che qui Hölderlin sembra teorizzare. L'elemento nazionale non è un vantaggio: esso è qualcosa di *naturale* ma anche difficile da padroneggiare. Esso si impara grazie a uno scambio con l'elemento opposto, che può metterci sulla via dell'agilità di cui Böhlendorff dà prova nel *Fernando*. Come avviene questo scambio? Inoltre: come si valuta effettivamente il superamento artistico in questione? E ancora: come dobbiamo concepire i greci, se essi sono altro da noi ma ci appaiono anche così simili?

Heidegger inserisce la sua interpretazione di questo passo nel contesto della sua "delucidazione" della poesia *Rammemorazione*, dove "trova parola"¹⁴ l'esperienza di soggiorno di Hölderlin nella Francia del Sud, iniziata una settimana dopo la stesura della lettera. L'ermetico testo hölderliniano, suggerisce Heidegger, va allora letto accanto alla lirica e tenendo anche presente la seconda lettera a Böhlendorff, scritta un anno più tardi e successiva al ritorno a casa.

Questa strada consente di considerare la rammemorazione come "un tratto fondamentale del poetare di questo poeta" e di definire come "essenziale" alla poetica di Hölderlin una tensione al viaggio. "Viaggiare in terra straniera è essenziale per il ritorno a casa nella legge propria del suo canto poetico"¹⁵. Già da questi pochi accenni, Heidegger pare volersi discostare dalla tesi della svolta occidentale: se mai può esistere una svolta nella missione poetica

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ Heidegger (1988), p. 101.

¹⁵ *Ivi*, p. 102.

delineata da Hölderlin, questa è, almeno in prima battuta, rivolta verso terre straniere e, per essere precisi, verso terre del Sud¹⁶. Dichiarando quella di Hölderlin una poetica della rammemorazione, Heidegger sta sottolineando un aspetto molto importante della sua opera. Il pensiero poetante di Hölderlin è spiegabile come un “domandare”¹⁷ verso terre lontane, quelle del Sud come quelle di un passato remoto. Questo suggerisce la scomposizione del termine tedesco *An-denken*, ricordo, pensiero che si volge indietro, nel caso di Hölderlin, a terre, viaggi e culture lontane. Nella lettera inviata a Böhlendorff successivamente al ritorno da Bordeaux, Hölderlin confida che il soggiorno nelle terre del Sud, conoscere la “natura atletica” dei suoi abitanti, ha avuto il pregio di avergli reso “più familiare il vero essere dei greci: grado a grado”. Scrive Hölderlin: “ho conosciuto la loro natura e saggezza”¹⁸ – la loro natura, ossia, proprio “il possente elemento, il fuoco del cielo”¹⁹ che nella lettera antecedente al viaggio era attribuito alla natura dei greci.

Come detto, tornerò più avanti sul problema della naturalità del fuoco del cielo per i greci (e per i meridionali). Per il momento, si consideri che Heidegger, per costruire la sua interpretazione “viaggiante” della poesia di Hölderlin, sottolinea il fatto che quest’ultimo pare sovrapporre la vita dei greci con quella dei meridionali, “il loro corpo, il modo in cui sono cresciuti nel loro clima” e che questo “ha determinato il loro carattere popolare, il loro modo di accogliere nature estranee e di comunicarsi loro”²⁰. In questo modo, i caratteri descritti da Hölderlin nella prima lettera all’amico diven-

¹⁶ Il sovrapporsi della dicotomia Nord-Sud a quella più antica di Occidente-Oriente è un tema molto presente nel dibattito storiografico recente. Un riferimento essenziale è Moe (2004), sull’invenzione del concetto di Sud nell’Europa centrale del Settecento. Schneider (1998), pp. 3 e ff., parla di “orientalismo in un solo paese” a riguardo della questione meridionale in Italia e connette la lettura moeniana del “*Grand Tour*” alla costruzione dell’immagine del Sud Europa (si riferisce soprattutto a Italia e Grecia), stabilendo un importante parallelismo tra il concetto di meridione e quello di oriente. Così, i popoli meridionali hanno acquisito dei caratteri antropologici di arretratezza sussunti da quelli dei popoli orientali: le persone del Sud come quelle dell’Est divengono dei “diavoli” che abitano terre “paradisiche”, come scriveva Croce riguardo a Napoli. In De Leo (2021), pp. 73 e ff., si discute di una “zona sotadica”, ossia di una regione in cui era diffusa l’omosessualità, teorizzata nella letteratura britannica dell’Ottocento. La zona sotadica comprendeva, secondo Richard Burton, tutta l’area mediterranea a partire dalla Francia del Sud, fino alla Grecia e al Nord Africa. Italia e Grecia in particolare erano luoghi di spicco della zona in quanto “conservavano le tracce delle civiltà classiche”, p. 75.

¹⁷ Heidegger (1988), p. 103.

¹⁸ Hölderlin (2019), p. 1222.

¹⁹ *Ivi*, p. 1221.

²⁰ *Ivi*, p. 1222. Secondo Knowles (2019), pp. 48 e ss., Heidegger considera il tipo antropologico del Sud come opposto a quello nordico, descritto per esempio nel testo di R.W. Darré (1929), in cui l’uomo del Nord è immerso nella vita contadina e provinciale, un lavoratore ostinato e silenzioso. Il sapiente uso del silenzio, in particolare, sarebbe secondo Knowles la caratteristica che più avvicina il tipo greco a quello tedesco.

gono qualcosa di più che “semplici” qualità delle opere d’arte; essi sembrano derivare da un differente approccio alla vita dei popoli del Sud rispetto a quelli del Nord. In *Rammemorazione*, allora, Hölderlin poeta, per Heidegger, anche del vento fresco del Nord, quello della “patria del poeta”, che “rasserena l’aria, l’etere, e di lì estende la dimensione serena”. Nel suo incontro con il fuoco bruciante del cielo meridionale, il vento del Nord “spazza il cielo”²¹, porta chiarezza al torrido pathos del Sud, lo stesso principio che ispirava la poesia greca.

Il viaggio del poeta rappresenta l’evento attorno a cui avviene questo rischiaramento, ossia l’incontro essenziale tra la chiarezza eterea settentrionale e la passione infuocata del Sud. Il primo passo dell’esperienza poetica per Heidegger lettore di Hölderlin consiste dunque nel rinvenimento di una tensione nordica alla scoperta del Sud, o meglio, che dietro la “predilezione (*Vorliebe*)” per il vento rischiarante del Nord si cela, in realtà, “l’amore (*Liebe*)”²², l’impazienza di scoprire il carattere naturale del Sud. Il poeta del Nord, che per Heidegger è il poeta “a venire di Germania”²³ ha bisogno di intraprendere un’escursione (*Ausfahrt*) verso il Sud per imparare a “dire il sacro”²⁴, per realizzare appieno la sua missione storica. L’aspetto centrale dell’interpretazione heideggeriana di Hölderlin, che scaturisce proprio dalla sovrapposizione della dimensione temporale (dell’incontro coi greci) con quella spaziale (dell’incontro coi meridionali), risiede nel considerare il viaggio poetico come un ritorno a casa (*Heimkehr in die Heimat*²⁵). Il poeta guidato dal vento del Nord comprende l’escursione verso Sud come funzionale al “poetante divenire di casa”²⁶.

È come se, per Heidegger, il poeta tedesco dovesse intraprendere il viaggio verso il Sud per conoscere l’estraneo e, in qualche modo, riportarlo a casa. È in questo senso che il “proprio” o il “nazionale” si apprende così difficilmente. Il poeta deve lasciare la sua casa per apprendere la legge della migrazione dello spirito poetico, trovare nella terra del Sud “l’ardore e la luce del sacro raggio a cui il poeta deve la nascita della sua essenza”²⁷. Con l’escursione al meridione, lo Hölderlin di Heidegger conosce il carattere che ha

²¹ Heidegger (1988), p. 104.

²² Heidegger (1988), p. 107.

²³ *Ivi*, p. 106. Heidegger usa il termine *Germanien*, riprendendo l’omonimo inno di Hölderlin commentato a lezione nel decennio precedente, e non, naturalmente, *Deutschland*.

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ *Ivi*, p. 140.

²⁶ *Ivi*, p. 107.

²⁷ *Ivi*, p. 138.

dato i natali alla poesia come modo di abitare il mondo²⁸, li impara e li trasporta di nuovo in patria. Al suo ritorno alle terre del Nord, il poeta realizza la propria missione: “rappresentare il sacro affinché gli dèi, grazie al suo dire, sentano se stessi [...]. Il poeta deve pensare a ciò che innanzi tutto concerne i figli della terra, se essi devono poter abitare nel loro ambiente di casa”²⁹.

Questo brano sembra quasi indirettamente rivolto verso le interpretazioni in cui si accentuava l’aspetto di una supposta lotta tra culture nella lettera a Böhlendorff³⁰. Da un lato, Heidegger come gli altri critici pare accogliere la sovrapposizione tra il principio occidentale e l’area nordica, speculare a quella tra greicità e Meridione. Dall’altro, invece, non sembra, almeno a un primo sguardo, teorizzare uno scontro culturale, ma al contrario l’incontro e la conciliazione³¹ tra spiriti diametralmente opposti.

3. *Che cosa significa tornare al proprio?*

Nel suo *Superamento del classicismo*, anche Szondi critica duramente l’aspetto “conflittuale” connaturato alla tesi della svolta occidentale. Per confutarlo, il critico opera però una scelta diversa da quella di Heidegger, in quanto preferisce avvicinare la lettera a Böhlendorff a un frammento risalente al periodo di Homburg e in genere intitolato *Il punto di vista da cui dobbiamo considerare l’antichità*. I due testi sono infatti accomunati dal medesimo intento teorico: confutare l’aporia insita nel classicismo, l’atteggiamento dominante nella temperie culturale tedesca di inizio Ottocento che teorizzava la necessità per l’arte moderna di imitare quella classica, che aveva raggiunto *l’optimum*, ormai estinto.

Per Szondi, l’aspetto “esplosivo” della lettura di Hölderlin non risiede tanto nella differenziazione dell’*origine* dell’arte greca e di quella esperia, ma nella determinazione delle loro differenti *direzio-*

²⁸ Il verso “poeticamente abita l’uomo / su questa terra”, tratto dalla lirica *In amabile azzurro...*, è considerato da Heidegger nella conferenza tenuta a Villa Sciarra nel 1936, uno dei detti-guida della poesia di Hölderlin; cfr. *ivi*, p. 51.

²⁹ *Ivi*, p. 147.

³⁰ Si pensi soprattutto a quella di F. Beissner, secondo cui la differenza tra cultura nazionale tedesca e quella greca-meridionale viene intesa come un contrasto. Secondo Beissner, Hölderlin auspica da parte dei tedeschi un superamento dell’arte greca: cfr. Beissner (1933¹), p. 155. Beissner non è comunque totalmente in linea con Michel; cfr. *ivi*, p. 152. Cfr. Hof (1960) p. 126 per un’interpretazione viziata del termine holderliniano “vantaggio”.

³¹ Heidegger (1988), p. 132. Per questa interpretazione propende C. Resta, che in più luoghi concepisce il corso su *Rammemorazione* come una sorta di manifesto di dialogo interculturale e di rifiuto delle posizioni nazional-socialiste; cfr. Resta (2020), pp. 123-131; *Ead.* (1996), pp. 63-75. In questo saggio si propende per una soluzione diversa.

ni estetiche. La concretezza giunonica, ossia terrestre³², ha raggiunto in verità anche i greci, che l'hanno appresa grazie ad Omero. Non solo, dice Szondi, l'arte esperica è riuscita nell'impresa "viaggiante" che auspica Heidegger per i poeti futuri di Germania. Già i greci avevano trasceso il modo di vivere e poetare che risultava loro, per dir così, più spontaneo e naturale nell'ottica di superarlo tramite il contatto con un principio estetico assolutamente opposto. Riferendosi ad Omero, Hölderlin individua l'atto di nascita della grandezza dell'arte greca nel "saccheggio" da parte di Omero della sobria concretezza esperica, per integrare il suo pathos con una nuova linearità. L'arte greca si è però arricchita quando ha compreso come integrare il fuoco sfrenato e aorgico, che era la sua caratteristica spontanea, con l'opposta tendenza esperica alla forma³³.

Szondi si dichiara così a favore di un'interpretazione squisitamente estetico-letteraria della lettera a Böhlendorff, che altro non sarebbe che "una lettera su questioni di bottega"³⁴, in cui l'argomentazione anti-classicistica di Hölderlin è introdotta dall'individuazione di una dialettica interna all'arte greca, ossia il movimento da un contenuto spirituale a una forma estetica concreta³⁵. Nella lettera non si discute soltanto del cammino del poeta germanico e occidentale, come voleva Heidegger. Per Szondi lettore di Hölderlin è necessario riflettere anche sul procedimento poetico greco per distinguerlo dal proprio.

A questo punto possiamo chiederci se anche per i greci dovesse sussistere un certo ritorno al proprio, come direbbe Heidegger; quale fosse la direzione ultima che l'arte greca ha intrapreso e in cosa questa differisca dalla futura arte occidentale. Szondi si concentra, a questo proposito, sulla dicitura "libero uso di ciò che è proprio [*der freie Gebrauch des Eigenen*]"³⁶, che Hölderlin dichiara essere la cosa più difficile da imparare per qualsiasi poeta, antico o moderno. Szondi connette questa dicitura con il richiamo iniziale all'"elasticità" di Böhlendorff. Una volta che l'arte greca per mezzo di un poeta straordinario si è fatta affascinare da un elemento nuo-

³² Cfr. Szondi (1974), p. 141. Szondi si affida al *Lexikon Mythologicum* di Hederich per questa interpretazione.

³³ Si noti che Hölderlin impiega in modo originale il termine "Esperia", che per i greci denotava le "terre della sera" (*Abendland* è un calco letterale di questo termine), ossia le colonie greche nel continente (soprattutto Italia e Spagna). Per Hölderlin esperico è l'occidente tutto; si noti tuttavia che proprio le terre attribuite originariamente alla regione dell'Esperia acquistano per il poeta una maggiore vicinanza alla madrepatria greca.

³⁴ Szondi (1974), p. 154; è una citazione da *Uomini tedeschi* di W. Benjamin.

³⁵ E un paragone di Szondi stesso, che nel saggio su *Poetica dei generi e filosofia della storia* ricorre alla lettera a Böhlendorff per illustrare la poetica dei generi esposta da Hölderlin nei saggi sull'alternanza dei toni e confrontarla all'estetica di Hegel; cfr. Szondi (1974), p. 169 e *passim*.

³⁶ Hölderlin (2019), p. 1216.

vo, l'“esotica” concretezza occidentale, ha dovuto imparare come assimilarlo. La questione posta qui da Szondi è capitale. *In primis*, è stata l'arte greca a esibire un'importante fascinazione per il viaggio in terre estranee, come direbbe Heidegger, o per l'appropriazione di altre culture e modi di vivere³⁷. Tuttavia, la grandezza dell'arte greca non consiste meramente nel suo trovare qualcosa di nuovo in una “colonia”, ma nell'aver appreso, appunto, il libero uso del proprio carattere *naturale, nazionale* o, si può dire, la disposizione estetica che essa ha *spontaneamente*. I greci hanno imparato a muoversi in modo elastico, con “precisione e abile scioltezza”, tra i due caratteri di cui dispongono. Quella antica non è un'arte della concretezza, ma un'arte che deve la sua plasticità alla combinazione sapiente ed elastica di pathos e linearità. La legge dell'alternanza dei toni, formulata da Hölderlin nei suoi frammenti poetologici, descrive per Szondi la tecnica che il poeta moderno può imparare a padroneggiare per guadagnare la sua elasticità, usare il proprio e il non proprio, conferire fuoco e pathos alla propria opera senza dimenticare la concretezza.

Possiamo osservare, a questo punto, che, sebbene Szondi ponga un accento più marcato di Heidegger sulla dialettica interna all'arte greca, i due autori non sono su questo aspetto completamente in disaccordo. Nel corso su *Rammemorazione*, Heidegger non esclude che lo spirito greco abbia fatto esperienza di un movimento dialettico verso l'altro, l'estraneo. Quando discute della tensione dello spirito della poesia verso la colonia³⁸, il filosofo lascia intendere che poetare significa sempre *originariamente* – sin dai tempi dei greci – apprendere qualcosa di nuovo, “saccheggiare” la colonia. Come Szondi, Heidegger non nega che esista una dialettica interna alla grecità; come vedremo, questo assunto è necessario a superare il classicismo. La divergenza finora più consistente che sussiste tra le loro interpretazioni va rintracciata nella questione del “ritorno a casa”, cioè nella risposta alla domanda: cosa dobbiamo fare con l'elemento estraneo?

Si è visto che Heidegger pone molta enfasi sulla metafora del viaggio, pur suggestiva, e sulla sovrapposizione tra antico e meridionale. Per Szondi è proprio questa operazione, determinata dalla volontà di rintracciare il movimento migratorio dello spirito poetico, a far commettere a Heidegger un vistoso travisamento, facendogli immaginare per il poeta un tragitto lineare di ritorno verso casa.

³⁷ Sull'originaria tendenza imperialistica di greci e romani e su come il colonialismo europeo moderno abbia impiegato una retorica dell'affinità con gli antichi per giustificare la propria tendenza appropriante, cfr. Canfora (1980), che discute di un'ideologia del classicismo. Cfr. anche *Id.* (1976) e tutto il numero di «Quaderni di storia» in cui è contenuto.

³⁸ Heidegger (1988), p. 113.

Scrive Szondi, la prova che la lettura di Heidegger non ha voluto davvero discostarsi dalla confutazione della tesi della svolta occidentale³⁹ sta proprio nel suo riferirsi a un deliberato e lineare ritorno all'elemento nazionale, anzi alla "traversata [*Durchfahrt*] poetante del non essere di casa nell'estraneo"⁴⁰.

Quella che a tutta prima poteva apparire come una genuina esaltazione dell'incontro con una cultura "altra" greco-meridionale non chiarisce in ultima istanza il destino dell'interazione tra elemento nazionale ed elemento estraneo, in cosa consiste, in breve, imparare a usare il proprio. Heidegger sembra trovare nelle lettere a Böhlendorff e in *Rammemorazione* l'illustrazione di un viaggio tra colonie e del ritorno in madrepatria, in cui la Grecia appare come fonte di un contenuto essenziale imprescindibile per la poesia, che giunge finalmente in Germania, dove può essere espresso nella sua pienezza grazie all'opera dei poeti tedeschi. Ecco che Heidegger ricade in un'interpretazione nazionalista della poesia di Hölderlin, nella misura in cui descrive un movimento di appropriazione, che coinvolge gli antichi come i popoli del Sud e che è mirato al perfezionamento, per così dire, dell'elemento estraneo nella patria dei tedeschi.

Per Szondi le cose stanno diversamente. L'elemento spontaneo e quello acquisito non devono susseguirsi, ma integrarsi l'un l'altro nel linguaggio poetico. Szondi reputa che Hölderlin stia interrogandosi sulla direzione che la poesia moderna deve intraprendere. Ciò significa, a mio giudizio, che questa non deve *appropriarsi* di un elemento estraneo, se con questo intendiamo il trapasso acritico di un contenuto essenziale in un linguaggio differente, come propone Heidegger. L'elemento non patrio deve essere appreso. L'apprensione di qualcosa di nuovo nell'arte non significa, dunque, appropriazione decontestualizzante. Significa imparare a far emergere "con agilità" il rapporto tra elementi artistici diversi; non uniformare l'estraneo al proprio, né divinizzarlo o, vedremo, naturalizzarlo. Nella dottrina dell'alternanza dei toni, Hölderlin immagina differenti toni che si alternano ritmicamente tra loro e che si delimitano l'un l'altro.

Quando Hölderlin scrive che il proprio si impara grazie all'estraneo intende che è necessario, sì, uscire dalla propria dimensione naturale per sondarne una diversa, ma soprattutto che bisogna lasciarsi guardare dall'estraneo per comprendere *i limiti* del nostro carattere più spontaneo, del nostro punto di vista *naturale*. La tecni-

³⁹ Cfr. Szondi (1974), p. 150 e nota n. 51, dove sottoscrive la critica esposta da Adorno in *Parataxis*. s

⁴⁰ Heidegger (1988), p. 107.

ca dell'alternanza dei toni, o l'"abilità" di cui Hölderlin parla nella lettera, serve a rendere *viventi* le opere d'arte: plasticizzate nel caso dei poemi omerici, spiritualizzate, infuocate in quello delle opere dei moderni. Anche senza negare che possa sussistere una certa sovrapposibilità tra Grecia e meridione in questa fase della produzione di Hölderlin, si può, con Szondi, ipotizzare che il viaggio verso Sud significhi per il poeta scoprire i confini della disposizione (estetica ed esistenziale) più spontanea dei poeti tedeschi, troppo attaccati alla concretezza giunonica, discutendola grazie ad un principio differente. Szondi pare qui suggerire che l'incontro con il principio greco orientale di cui scrive Hölderlin non va inteso come la missione politica del poeta vate della germanicità, ma, al contrario, come il tentativo di mettere in discussione il proprio punto di vista, il proprio sguardo naturalizzato. Probabilmente, Hölderlin crede davvero alla possibilità che un viaggio verso Sud potrebbe giovare all'arte dei suoi contemporanei, e questo solo nella misura in cui i poeti futuri imparino a porsi verso il Sud con elasticità, con uno sguardo autenticamente cosmopolitico e opposto a quello dei timidi "*glebae addicti*" di cui scriveva al fratello tempo prima⁴¹, ma anche con una prospettiva più complessa di quella basata sulla mera appropriazione di qualcosa di estraneo. Il poeta elastico e multiforme scopre pertanto di poter dialogare con i greci, come con altre culture, a partire dalla differenza reciproca, senza volerla per forza conciliare o appianare, e dai propri limiti fondamentali.

4. Szondi e la critica all'essenzialismo

A questo punto possiamo chiederci cosa definisce il vero progresso dell'arte secondo le diverse interpretazioni dell'estetica di Hölderlin che abbiamo preso in considerazione. In particolare, possiamo possiamo interrogarci sulla tematica della naturalità, che è già emersa nel corso di questa argomentazione. Nella lettera a Böhlendorff, Hölderlin discute dell'"elemento nazionale" come, appunto, qualcosa di *connaturato* al modo di vivere nazionale di una data cultura. Sinora si è discusso di questo aspetto facendo ricorso alla nozione di "spontaneità", intesa come capacità di determinarsi seguendo una propria causalità o secondo un "movimento interno difficilmente controllabile"⁴². Pur dopo decenni di dibat-

⁴¹ Hölderlin (2019), p. 1092.

⁴² Ferrarin (2016), p. 117. Il nesso tra spontaneità e natura è centrale in Kant e nella critica che vi rivolge Hegel. Stando a Rosen (2001), esistono almeno due accezioni della spontaneità: come la conseguenza di un atto volontario e quindi vicina al concetto di autonomia, oppure come qualcosa di totalmente svincolato da un atto deliberato. Anche

tito, non è ancora chiaro alla critica cosa significhi effettivamente naturalità dell'elemento nazionale in Hölderlin e come possa, in ultima istanza, un elemento naturale e "innato" essere relativo a una certa cultura "nazionale"⁴³. Qui ci si può soffermare soltanto sull'uso strategico che i nostri autori fanno del tema della naturalità nei loro tentativi di confutare la tesi della svolta occidentale e di determinare il fine della poesia futura, nel caso di Heidegger, o semplicemente la direzione artistica che può prendere la poesia moderna per Szondi.

Secondo quest'ultimo, il pregio maggiore della prima lettera a Böhlendorff consiste, come si è detto, nel riconoscimento di una dialettica interna all'arte greca. L'importanza di tale operazione è dovuta al fatto che questa mina il nucleo fondamentale dell'estetica classicista: l'arte antica "non [è] più natura, ma risposta a una natura che non è la nostra". Grazie a Hölderlin e al suo superamento del classicismo anti-romantico, che dunque non si arresta alla polarità di antichi e moderni, "il mondo classico sembra dover perdere la facoltà di servire di modello al mondo moderno"⁴⁴. Szondi intende che postulare la supremazia dell'arte greca, basandola sulla presunta capacità degli antichi di registrare la natura nella poesia, conduce soltanto a una vuota ipostatizzazione. Sembra che nel momento in cui una cultura artistica viene posta come *optimum*, come metro di paragone per altre automaticamente svalutate e ritenute inferiori, in quel momento essa smetta di essere qualcosa di animato e di vivente⁴⁵. Essa diviene qualcosa di altro, di radicalmente estraneo⁴⁶.

La posizione naturalizzante era indubbiamente diffusa ai tempi della stesura della lettera a Böhlendorff. Szondi parla addirittura di tirannia di Weimar, riferendosi ovviamente al classicismo goethiano, all'influenza di Winckelmann sull'estetica e filologia del tempo. Persino nelle opere giovanili di Hölderlin è possibile rintracciare alcune seduzioni classiciste, una fascinazione per la Grecia antica e i suoi paesaggi, la sua bellezza e armonia, ormai estinta e testimoniata solo dalle rovine di cui si discute alla fine del primo libro di *Iperione*.

Ferrarin riconosce la duplicità di fondo del concetto di spontaneità, soffermandosi però sulla seconda accezione, che va intesa come un "movimento interno difficilmente controllabile". Cfr. anche Sgarbi (2011), p. 53.

⁴³ Una spiegazione tenta di darla Link (1999), pp. 92 e ff. che non a torto pone l'accento sulla presenza delle *Klimatheorien* tra le fonti filosofiche di Hölderlin. Nell'idea di naturalità di Hölderlin potrebbe aver giocato un ruolo importante non solo Winckelmann ma soprattutto la vicinanza coi testi di Rousseau.

⁴⁴ Szondi (1974), p. 140.

⁴⁵ Hölderlin esprime questa idea anche in una lettera a Neuffer riguardo alla sopravvivenza della tragedia nella modernità: cfr. Hölderlin (2019), pp. 1125 e ff.

⁴⁶ Cfr. Spivak (2012).

Szondi sostiene, tuttavia, che Hölderlin sia a un certo punto divenuto a un certo punto conscio dell'aporia interna al classicismo, che pure aveva professato. Questa aporia consiste nell'incompatibilità del principio dell'imitazione in quanto tale con la sua estetica del vivente⁴⁷. Nel momento in cui si ritiene che la propria arte sia impossibile da concepire al di fuori dell'imitazione di un'altra arte, che appartiene ad un'epoca lontana, si sta implicitamente condannando la propria pratica artistica a perdere lo slancio verso il futuro. Quando si stabilisce la supremazia di una tradizione sull'altra, così tanto da volerne trarre regole artistiche che possano applicarsi universalmente, si determina di fatto l'impossibilità per altre pratiche artistiche di autoregolarsi, di mantenersi vive nel libero uso dei propri elementi, acquisiti o spontanei che siano.

A mio avviso, a questo punto emerge che la posizione classicista fondata sulla naturalizzazione dei greci appare simmetrica a quella espressa dai nazionalisti. Il classicismo getta uno sguardo naturalizzante verso l'estetica dei greci, tale da rendere i moderni incapaci di riconoscerne la dialettica interna e da obbligarli, di fatto, all'imitazione, che si regge a ben vedere su una decontestualizzazione dell'arte antica e su una sua trasposizione acritica. L'estetica nazionalista, specularmente, ipostatizza l'arte patria, la volge contro le altre culture, non problematizza l'interazione con esse e, di fatto, ne giustifica anch'essa la razzia indistinta, l'appropriazione non ragionata e decontestualizzata, l'avvicinamento minaccioso e annichilente⁴⁸.

Sebbene nell'esegesi di Heidegger sopravviva, come si è visto, un certo richiamo alla svolta patria di Hölderlin, non possiamo dire che il filosofo abbia identificato la cultura greco-meridionale con la natura. Si è già puntualizzato che Heidegger riconosce allo spirito greco una dialettica interna, che è quella che dà inizio alla migrazione poetica che Hölderlin vuole raccogliere in liriche come *Rammemorazione*, *Germania* o *Il viandante* e che ha consentito ai greci di trascendere la dimensione nazionale in quella dell'escursione rammemorante. Lo spirito poetante dei greci ha carpito per Heidegger un contenuto essenziale e originario, che il corso metafisico della filosofia occidentale⁴⁹ ha abbandonato.

⁴⁷ Cfr. Szondi (1974), p. 139.

⁴⁸ Il dibattito estetologico più recente riguardo alla questione dell'appropriazione culturale nell'arte è molto animato. Si vedano: Rudinow (1994); Matthes (2016); Nguyen (2019). Si veda soprattutto Pearson (2020) sulla necessità di affrontare la questione dal punto di vista espressamente estetico: al ricorso a spiegazioni di natura morale è secondo Pearson da preferire il discorso sulla riuscita dell'opera d'arte nel suo contesto.

⁴⁹ Sul rapporto tra filosofia occidentale e sua origine greca, cfr. Heidegger (1990), pp. 13 e ff.

Sebbene dunque il pensiero dei greci non venga naturalizzato, sussiste per Heidegger un legame particolare tra i greci antichi e i vicini popoli del sud con la natura, un legame che i popoli moderni del nord hanno perso. Heidegger legge in questo senso *Rammemorazione* e lo slancio della poesia hölderliniana verso il futuro. Hölderlin ha intravisto nell'approccio dei greci alla poesia la "surgività"⁵⁰ o originarietà dello spirito poetante, migrante e rivolto verso casa. Tale rapporto sorgivo con la verità, o meglio l'approccio originariamente poetico e pensante dei greci, è in grado di cogliere qualcosa di essenziale riguardo all'interazione tra essere umano e natura. Per questo, secondo Heidegger, il viaggio al Sud del poeta può fare luce sul contenuto originario della poesia greca: "il paese del Sud, che sta per la Grecia diventa [...] il luogo di partenza della rotta che conduce al luogo della svolta del viaggiare"⁵¹. L'escursione al Sud non è un'esperienza per avventurieri e appassionati dell'esotismo⁵², ma il viaggio verso un modo di intendere la natura che i tedeschi hanno dimenticato e che devono recuperare. Heidegger è più preciso su questo tipo di rapporto nel saggio *A che i poeti?*, composto pochi anni dopo e dedicato alla poesia di Hölderlin e Rilke, ove definisce la natura "l'arcifondamento", ossia il "fondamento di ciò che siamo"⁵³. L'obiettivo della poesia, che Hölderlin trae dal contenuto sorgivo della poesia greca e dall'osservazione dei popoli del Sud, è la rappresentazione di un rapporto con la natura che sia lontano dall'"oggettualizzazione generalizzata"⁵⁴, dal rapporto di dominio a cui i moderni e i tedeschi credono di essere destinati. Se la modernità nordica ha dimenticato come intendere l'originarietà del legame tra essere umano e natura, deve ricorrere ai greci, al viaggio verso il Sud per riappropriarsene.

In questo senso, definisco la posizione di Heidegger essenzialista. Pur non naturalizzando la grecità al modo dei classicisti, il filosofo ritiene che la poesia antica sia depositaria di un messaggio essenziale, che la modernità ha dimenticato e che può riacquisire soltanto se, sulla strada di Hölderlin, essa torna ai greci, viaggia nei popoli del Sud per cogliere ancora il nesso essenziale, lontano dall'oggettificazione, del rapporto che il Sud intrattiene con la natura. Questo è il modo in cui bisogna intendere la "trasmissione (*Sendung*) greco-tedesca" di cui Heidegger scriveva negli anni '30,

⁵⁰ Cfr. Heidegger (1988), p. 157.

⁵¹ *Ivi*, p. 167.

⁵² Cfr. *ivi*, p. 163.

⁵³ Heidegger (2002), p. 328.

⁵⁴ *Ivi*, p. 340. Cfr. McNeill (2021) sulla concezione della natura che Heidegger scorge in *Come quando al dì di festa*. Per una lettura analoga del tema ecologico in Hölderlin, cfr. Babich (2005).

alla fine del corso su *Germanien*⁵⁵. La poesia tedesca deve ereditare il nesso essenziale scoperto dai greci e perfezionarlo, renderlo più grande in patria.

Al contrario, definisco l'approccio di Szondi critico-decostruttivo, nella misura in cui egli mette invece in discussione l'idea stessa di naturalità degli atteggiamenti estetici antichi e moderni, considerandoli piuttosto come una risposta alla natura, alla situazione che quei popoli hanno trovato di fronte a loro.

Il progresso dell'arte è allora qualcosa di molto diverso per i due autori. Heidegger legge Hölderlin cercandovi il futuro dell'arte tedesca, la missione del poeta come vate della nazione. Come scrive nel suo commento a *Come quando al dì di festa*, il poeta tedesco risponde alla prodigiosità della natura⁵⁶ intesa alla maniera dei greci come *phyein*, e la riconsegna al suo popolo. Il progresso della poesia tedesca si raggiunge se questa sa trasportare in patria il contenuto essenziale dell'arte greca.

Szondi risponde a Heidegger ancora una volta nelle *Hölderlin-Studien*, giusto a proposito del commento a *Come quando al dì di festa*. Il poeta descritto da Hölderlin in questo inno incompiuto si auto-infligge una ferita, una privazione, da cui deve riuscire a rinascere⁵⁷. La poesia moderna deve fronteggiare i suoi limiti, conoscerli tramite l'incontro con altro e imparare a colmarli. Soprattutto, la poesia occidentale non deve abbandonare la coscienza del proprio punto di vista. L'approccio di Szondi si rivela allora più adeguato a interpretare la direzione che essa deve intraprendere, poiché non le prescrive semplicemente di incontrare altri modi di fare arte, ma si interroga sul modo e sul destino di questo incontro. La poesia deve trattenere la sua propria tendenza all'essenzializzazione del contenuto dell'arte di culture lontane e scoprire, accanto ai propri limiti, le proprie possibilità artistiche.

Bibliografia

Allemann, B., *Hölderlin und Heidegger*, Atlantis, Freiburg i. B. 1954.

Babich, B., *The Poetic Construction of Nature: Hölderlin's Contribution to an Ethos of Nature and Art*, "Soundings" LXXVII/2 (1995), pp. 263-277.

⁵⁵ GA 39, p. 151.

⁵⁶ Cfr. Heidegger (1988), p. 69.

⁵⁷ La critica alla lettura heideggeriana dell'inno si trova in Szondi (2015). Su questo, cfr. anche Holl (2013) e Böschstein (1983). Sulle ricadute politiche della prassi filologica di Szondi, cfr. Grob (1983).

- Beissner, F., (1933), *Hölderlins Übersetzungen aus dem Griechischen*, Metzler, Stuttgart 1961.
- Böschenstein, B., *Peter Szondi: "Studies on Hölderlin". Exemplarity of a Path*, "boundary 2" XI/3 (1987), pp. 93-106.
- Burdorf, D., 'What is Different is Good: Peter Szondi's Essays and Lectures on Hölderlin', in S. Zepp (ed.), *Textual Understanding and Historical Experience: On Peter Szondi*, Fink, Paderborn 2015, pp. 117-127.
- Canfora, L., *Ideologie del classicismo*, Einaudi, Torino 1980.
- Canfora, L., *Classicismo e fascismo*, "Quaderni di storia" III 1976, pp. 15-48.
- Castellari, M., "*Es klingt paradox*": Hölderlin, Böhlendorff e il teatro moderno, "Studia Theodisca – Hölderliniana" II (2016), pp. 119-144.
- Castellari, M., *Friedrich Hölderlin: Hyperion nello specchio della critica*, Milano, CUEM 2002.
- De Leo, M., *Queer: storia culturale della comunità LGBT+*, Einaudi, Torino 2021.
- Ferrarin, A., *Il pensare e l'Io: Hegel e la critica di Kant*, Carocci, Roma 2016.
- Grob, K., *Theory and Practice of Philology: Reflections on the Public Statements of Peter Szondi*, "boundary 2" XI/3 (1983), pp. 169-190.
- Heidegger, M., 'Hölderlin Hymne "Germanien" und "Der Ister"', in *Heidegger Gesamtausgabe* 39.
- Heidegger, M., (1953), *Introduzione alla metafisica*, Mursia, Milano 1990.
- Heidegger, M., (1946) 'A che i poeti?' in *Holzwege: Sentieri erranti nella selva*, Bompiani, Mondadori 2002, pp. 269-378.
- Heidegger, M., *La poesia di Hölderlin*, Adelphi, Milano 1988.
- Hof, W., *Zur Frage einer späten "Wendung" oder "Umkehr" Hölderlins*, "Hölderlin Jahrbuch" 1958-1960, pp. 120-160.
- Hölderlin, F. *Prose, teatro e lettere*, Mondadori, Milano 2019.
- Hölderlin, F., *Iperione o l'eremita in Grecia*, Bompiani, Milano 2015.
- Hölderlin, F., *Tutte le liriche*, Mondadori, Milano 2001.
- Holl, H., *Le point sagittal*, "Études Germaniques" LXVIII/3 (2013), pp. 433-473.
- Kant, I., (1788), *Critica della ragion pratica*, Utet, Torino 2003.
- Knowles, A., *Heidegger Fascist Affinities: A Politics of Silence*, Stanford University Press, Stanford 2019.
- Link, J., *Hölderlin-Rousseau: Inventive Rückkehr*, Westdeutscher Verlag, Wiesbaden 1999.
- Lüders, D., "*Das abendländische Gespräch*": Zu Heideggers Hölderlin-Erläuterungen, "Heidegger Studies" XX (2004), pp. 35-62.

- Matthes, E. H., *Cultural Appropriation Without Cultural Essentialism?*, "Social Theory and Practices", XLII/2 (2016), pp. 343-366.
- McNeill, W., *More Ancient than the Ages: Rethinking Nature with Heidegger and Hölderlin*, "Heidegger Circle Proceedings" (2021), pp. 223-232.
- Michel, W., *Hölderlin und der deutsche Geist*, Roetherverlag, Darmstadt 1924.
- Michel, W., *Hölderlins abendländische Wendung*, Feerverlag, Weimar 1922.
- Moe, N., *Un paradiso abitato da diavoli: identità nazionale e immagini del mezzogiorno*, L'Ancora del Mediterraneo, Napoli 2004.
- Nguyen, T., *Cultural Appropriation and the Intimacy of Groups*, "Philosophical Studies" CLXXVIII/4 (2020), pp. 981-1002.
- Pearson, P., *Cultural Appropriation and Aesthetic Normativity*, "Philosophical Studies" CLXXVIII/4 (2020), pp.1285-1299.
- Polledri, E., *Peter Szondi: Sul tragico di Hölderlin*, "Studia Theodisca – Hölderliniana" III (2018), pp. 217-254.
- Resta, C., 'La legge segreta della migrazione', in M. Casu (a cura di), *Was heißt Stiften? Heidegger interprete di Hölderlin*, Studi Germanici, Roma 2020, pp.115-133.
- Resta, C., *Il luogo e le vie: geografie del pensiero in M. Heidegger*, FrancoAngeli, Milano 1996.
- Rosen, S., 'Is Thinking Spontaneous?' in Cicovacki, P. (ed.), *Kant's Legacy: Essays in Honor of Lewis White Beck*, University of Rochester Press, New York 2000, pp. 3-25.
- Rudinow, J., *Race, Ethnicity, Expressive Authenticity: Can White People Sing the Blues?*, "The Journal of Aesthetics and Art Criticism" LII/1 (1994), pp. 127-137.
- Ryan, L., "*Vaterländisch und natürlich, eigentlich originell*": *Hölderlins Briefe an Böhlendorff*, "Hölderlin Jahrbuch"2004-2005, pp. 246-277.
- Schneider, J. (ed.), *Italy's Southern Question: Orientalism in One Country*, Routledge, London-New York 1998.
- Sgarbi, M., *Antropologia trascendentale e spontaneità in Kant*, "Papeles de Filosofía" XXX/1 (2011), pp. 49-61.
- Spyak, G.C., *An Aesthetic Education in the Era of Globalization*, Harvard University Press, Cambridge-London 2012.
- Szondi, P., (1970), 'Der andere Pfeil: Zur Entstehungsgeschichte des hymnische Spätstil', in Id., *Hölderlin-Studien*, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 2015.
- Szondi, P., (1970), 'Superamento del classicismo' e 'Poetica dei generi e filosofia della storia' in Id., *Poetica dell'idealismo tedesco*, Einaudi, Torino 1974.