

Nietzsche, Hölderlin, Kant. L'arte e il vivente

Mariagrazia Portera

In *Note sul problema del kitsch*, piccolo saggio del 1939, Hermann Broch afferma che alla base di una delle più pervasive (e, a parer suo, riprovevoli) tendenze della contemporaneità, il *kitsch*, c'è la riduzione dello scopo principale dell'arte a effimero soddisfacimento emozionale-sensibile del fruitore¹. La tendenza kitsch, applicabile tanto alle modalità di creazione dell'opera quanto a quelle di fruizione, consiste per Broch in una perversa confusione tra categorie estetiche ed etiche (inaugurata in epoca romantica), il cui proposito è quello di trasformare la vita umana in «un'opera d'arte nevrotica, un'opera cioè che impone alla realtà una convenzione completamente irrealistica imprigionandola in un falso schema»². L'ipoteca negativa fatta gravare da Broch sul kitsch ha larga eco: lo testimonia, tra l'altro, l'antologia curata in Italia da Gillo Dorfles alla fine degli anni Sessanta, intitolata emblematicamente *il Kitsch. Antologia del cattivo gusto*, che raccoglie saggi di storici e critici d'arte (tra i quali lo stesso Broch), con l'intento di svolgere «una sorta di "catalogo ragionato" del cattivo gusto imperante»³.

Dagli anni Sessanta a oggi, il kitsch ha accresciuto esponenzialmente la sua presenza nel mondo dell'arte, sicché, a fronte di tale impatto, pare semplicistico e meno che mai esplicativo risolvere la questione ricorrendo all'etichetta di «cattivo gusto». Occorre piuttosto tentare una definizione del kitsch *in quanto* categoria estetica.

L'espressione compiacente ed effimera, l'emozione facile e reiterata, l'intenso coinvolgimento sensoriale del fruitore (non raramente accompagnato da manifestazioni psico-fisiologiche come il pianto o la commozione) ma di brevissima durata: questo è il kitsch, eccitazione di emozioni temporanee che si innescano potentemente e, poi, rapidamente vengono dimenticate. Il kitsch sollecita una ricezione «corporea», viscerale,

¹ Broch (1990): 156 ss.

² *ivi*, p. 197.

³ Dorfles (1968): 11.

che spesso si declina nell'annullamento della distanza tra oggetto percepito e soggetto percipiente, con la conseguente impossibilità, per il soggetto, di formulare un vero e proprio giudizio di gusto. Ciò, come detto, in modo effimero, usa-e-getta. È per questo che la stimolazione «fisiologica», propria del kitsch, espone a lungo andare il fruitore al rischio dell'anestetizzazione, dell'inaridimento delle emozioni troppo frequentemente e superficialmente sollecitate. Per farsi un'idea del kitsch contemporaneo, basti pensare, ad esempio, alle numerose trasmissioni televisive (dalle soap-opera ai reality show) che «emozionano» lo spettatore in maniera intensa, programmatica e rapida, oppure a certe forme di musica pop o ancora alla pubblicità.

È vero che, oggi, gran parte dell'arte contemporanea – non solo, dunque, quella più o meno consapevolmente kitsch – si orienta verso la sollecitazione della componente corporea, in senso lato «vivente», dello spettatore, stimolando modalità di fruizione interessate e partecipative che coinvolgono il soggetto fin nelle sue corde più intime, anche procurandogli forti reazioni di tipo fisiologico (come il disgusto, la nausea, la ripugnanza) all'atto dell'esperienza estetica. Gli interpreti hanno teorizzato, a questo proposito, l'imporsi nel contemporaneo di una modalità di fruizione dell'arte di tipo tattile-voyeuristico⁴, che prende il posto della classica modalità contemplativa-visiva. Il riferimento va qui, anzitutto, a quelle opere d'arte contemporanea che si rivolgono allo spettatore colpendolo sensibilmente, traumatizzandolo, sospendendone, nello choc, le capacità critiche e di riflessione per mezzo dell'esposizione violenta di corporeità oscene, atroci, sofferenti (si pensi alle opere di Gina Pane, a quelle dei gruppi di ricerca artistica «Cadavere» e SEMEFO)⁵.

Tuttavia, il kitsch è qualcosa di diverso da questa «choccante» tendenza: l'oggetto kitsch stimola sì intensamente il fruitore (anche nella sua componente corporea, fisiologica), ma procurandogli un gradevole compiacimento, senza scuoterlo né tramortirlo. Il kitsch fornisce al fruitore esattamente quel che gli serve per sentire i propri impulsi potenziati, ma senza serietà, pensosità o impegno, bensì in maniera frettolosa e, a lungo andare, banale. Il kitsch, per così dire, è un fuoco di paglia: facile a innescarsi, violento quando scoppia, rapidissimo a estinguersi senza lasciare troppe tracce di sé.

Questa diffusa condizione dell'arte contemporanea, che mostra di rivolgere sempre più intensamente l'attenzione verso la dimensione fisiologica, biologica, «vivente» del fruitore, secondo le due modalità cui si è in breve accennato sopra (o, da un lato, cercando

⁴ Mazzocut-Mis (2003).

⁵ *ivi*, specialmente al cap. IV, 109 ss.

di choccare lo spettatore, sino a procurargli, nella fruizione, reazioni fisiologiche estreme, di disgusto, di sdegno, di ripugnanza, oppure, dall'altro lato, cercando di compiacerne i sensi, per mezzo di «pacchetti» di emozioni di utilizzo rapido e indolore) è complessa da intendere e chiarire, e sollecita molteplici interrogativi.

Ad esempio, sollecita a interrogare più approfonditamente il nesso tra l'arte e la dimensione del fisiologico, del «vivente» in senso lato, dal punto di vista di un'estetica non solo della fruizione (come si è per lo più fatto sino a questo punto), ma anche della creazione.

Come è facile intendere, infatti, non è esclusivamente a partire dal contemporaneo che si intreccia il nesso tra arte e *bios*, tra arte e corpo, vita, fisiologia. Se l'estetica è, appunto, *aisthesis*, cioè «senso, sensorialità», non stupisce che l'esperienza artistica, sia creativa sia fruitiva, abbia coinvolto anche in passato, in vario modo, la dimensione «vivente», biologica, dell'umano, addirittura la sua fisiologia e «visceralità».

La vita, il vivente, sono stati al centro delle speculazioni dei filosofi sin dagli albori della riflessione estetica, in pieno Settecento. Da un'analisi delle posizioni della modernità su questi temi, allora, può forse trarre giovamento anche il contemporaneo – così legato alla prospettiva del vivente –, almeno nel senso della precisazione e della sottolineatura delle reciproche differenze e peculiarità nella trattazione della medesima tematica.

La cifra che distingue il moderno dal contemporaneo, nell'approccio estetico alle questioni della vita e del vivente, ci pare possa essere individuata nell'annullamento, tipico del contemporaneo, della distanza tra soggetto che recepisce «vivamente» l'arte e oggetto recepito, e che rende impossibile la riflessione critica e la formulazione di un giudizio estetico (sino al venire meno della stessa polarità di soggetto e oggetto). L'arte contemporanea che si accosta alla vita, in altri termini, si immerge in essa completamente, vi si perde, vi si annienta, inducendo anche il suo fruitore a fare altrettanto: è il trionfo del fisiologico puro, ancorché brutale e opaco.

Ma su questo tentativo di differenziazione del moderno dal contemporaneo avremo modo di tornare in seguito, alla fine del presente saggio, dopo aver analizzato alcuni esempi di pensatori della modernità che hanno interrogato il nesso tra arte e vivente, tra arte e vivificazione delle forze dell'uomo, stimolazione ed eccitazione dei suoi impulsi. Nel Settecento e nell'Ottocento, come detto, l'arte non è affatto estranea alla vita.

Faremo riferimento a tre pensatori «classici» della riflessione sull'arte e sull'esperienza estetica: Nietzsche, Hölderlin, Kant, non casualmente in un percorso a ritroso, come si trattasse di un approfondimento che risale progressivamente alle origini della disciplina estetica. Accosteremo la posizione nietzscheana sull'arte come «massimo stimolante

della vita» (secondo quanto si legge nei frammenti de *La volontà di potenza* e come Heidegger, nel suo *Nietzsche*, ha ampiamente analizzato) a due luoghi paradigmatici dell'opera hölderliniana: la soluzione offerta da Hölderlin alla *querelle des anciens et des modernes*, appunto motivata in base al nesso tra arte e *Lebendiges*, «vivente», e la figura della sensazione trascendentale [*transzendente Empfindung*] nello scritto frammentario *Wenn der Dichter einmal mächtig ist*, intesa come sensazione [*Empfindung*] del potenziamento delle capacità cognitive e sensoriali dell'uomo-poeta nello stato creativo. Secondo quanto emerge da questi due importanti luoghi, Hölderlin è molto vicino al concetto kantiano di genio come «potenza vivificatrice» dell'opera (l'ultimo passaggio nel nostro trittico moderno), ma parimenti vicino al concetto kantiano è Nietzsche, benché forse più nei fatti che nelle intenzioni, se è vero, come Heidegger rileva, che in Nietzsche agisce ancora in maniera significativa il fraintendimento schopenhaueriano del kantismo⁶.

1. Nietzsche. L'arte come stimolante della vita

In un frammento della nietzscheana *Volontà di potenza* leggiamo che l'arte è il «grande stimolante della vita»⁷. Nel contesto di un'estetica palesemente «fisiologica», Nietzsche individua un nesso strettissimo tra la dimensione della vita, del vivente, e quella dell'arte: per mezzo dell'arte accade il potenziamento della vita, intesa sia come vita dell'artista (le sue capacità creative all'atto della produzione dell'opera), sia come vita del fruitore (le sue capacità recettive all'atto dell'esperienza e del godimento di essa).

Tuttavia, è in particolare la dinamica creativa a interessare Nietzsche, cioè, per utilizzare la sua peculiare terminologia, l'estetica declinata al genere «maschile» piuttosto che al «femminile». In alcuni centrali passaggi de *La volontà di potenza*, il filosofo individua lo stato estetico fondamentale (cioè lo stato peculiare in cui si trova l'artista quando crea e può creare) in una sorta di ebbrezza («stato di ebbrezza»), che precisa nei termini seguenti:

Lo stato di piacere che si chiama ebbrezza è esattamente un'alta sensazione di potenza... Le percezioni spaziali e temporali sono cambiate; si abbracciano con lo sguardo lontananze e-

⁶ Per queste considerazioni sull'importanza dei concetti di vivente e di vita in Nietzsche e in Kant ho tratto molti spunti da Montani (2007).

⁷ «L'arte e nient'altro che l'arte! È quella che più rende possibile la vita, la grande seduttrice della vita, il grande stimolante della vita...», in Nietzsche (1901): 465.

normi e per così dire le si vede per la prima volta, l'occhio *spazia* su grandi moltitudini e grandi estensioni; l'organo *si affina* per percepire molte cose minime e fugaci [...] la *forza* si manifesta come senso di sovranità nei muscoli, come agilità e piacere nel movimento, come danza, leggerezza, *presto*⁸.

Si tratta di una descrizione spiccatamente fisica, fisiologica. La critica ha messo in luce come, in questa connotazione dell'estetica in senso fisiologico, agisca su Nietzsche il portato del pensiero psicologico e fisiologico di matrice positivista dell'Ottocento francese, anzitutto di Ernest Renan e Paul Bourget⁹. *La volontà di potenza* abbonda, in effetti, di espressioni che lasciano intendere tale «fisicità» del produrre e del creare. Si leggano, ad esempio, i seguenti passaggi:

Gli artisti, quando sono buoni a qualcosa, posseggono (anche nel corpo) un temperamento forte, esuberante: sono animali vigorosi, sensuali; non si può pensare a un Raffaello privo di un certo surriscaldamento del sistema sessuale... Fare musica è ancora un modo di fare figli; la castità è soltanto l'economia di un artista – in ogni caso, negli artisti la fecondità viene meno insieme con la capacità di procreare...¹⁰

E ancora:

L'arte ci ricorda gli stati del *vigor* animale; da un lato è uno straripare, il traboccare di una corporeità fiorente nel mondo delle immagini e dei desideri; dall'altro è un'eccitazione delle funzioni animali per opera di immagini e desideri di una vita più intensa – un'elevazione del sentimento di vita, uno stimolante di questo sentimento¹¹.

Pare, da queste affermazioni di Nietzsche, che l'arte sia il «grande stimolante della vita» nel senso, anzitutto, che essa dà libero corso agli impulsi dell'uomo, li lascia espandere, sollecitando le componenti animali in una giostra del piacere in cui l'artista trova la sua soddisfazione.

Questo è certamente vero. È tuttavia merito di Heidegger aver posto l'attenzione sul fatto che, se l'arte esaurisse qui il suo mandato, cioè nell'essere mezzo di soddisfazione per i più potenti impulsi umani, essa verrebbe meno all'altra metà dell'importante compito che ricopre nell'economia generale del pensiero di Nietzsche: oltre che «stimolante della vita», l'arte è infatti anche *contromovimento* e *antidoto al nichilismo*¹², dunque luogo in cui si preparano e da cui emergono i nuovi valori, dopo la disfatta di quelli antichi.

⁸ Nietzsche (1901): 432.

⁹ Cfr. su questo punto Campioni (2001).

¹⁰ Nietzsche (1901): 432.

¹¹ *ivi*, 433.

¹² *ivi*, 430.

La chiave per intendere in che modo fisiologia e posizione di nuovi valori possano co-esistere l'una accanto all'altro sta nel concetto di «grande stile», che è la forma in cui l'arte autentica, comunque fondata nel corpo e nella sua fisiologia, configura se stessa¹³. Seguiamo, a proposito, l'argomentazione di Heidegger, che evidenzia la problematica nietzscheana in modo chiaro:

La fisiologia dell'arte, in apparenza, prende il suo oggetto solo come un ribollente processo naturale, come un prorompente stato di ebbrezza che decorre senza che nulla si decida, poiché la natura non conosce ambito di decisione. Ma l'arte come contromovimento che si oppone al nichilismo deve pur porre un fondamento per la posizione di misure e valori nuovi, deve quindi essere rango, distinzione e decisione. Se l'arte ha la sua autentica essenza nel grande stile, questo significa adesso: misura e legge vengono poste soltanto nel dominare e nel domare il caos e l'elemento di ebbrezza. Questo è quanto il grande stile esige per essere possibile. Di conseguenza *la dimensione fisiologica è la condizione fondamentale perché l'arte possa essere un contromovimento creativo [...]*. L'arte in grande stile è la semplice calma del dominare, conservandola, la somma pienezza della vita¹⁴.

Heidegger mette in luce come l'elemento «corporeo», «fisiologico» dell'arte sia in Nietzsche costitutivamente aperto a un *al di là di sé* (ma *non* altro da sé). Lo stato estetico di ebbrezza e di eccitazione degli impulsi non resta chiuso in se stesso, bensì tende alla forma, a quella costrizione del caos che produce l'opera, «il sensibile è in sé orientato alla visione d'insieme, all'ordine, a ciò che è domabile e fissato»¹⁵.

Detto altrimenti, per Nietzsche è arte autentica (cioè *a un tempo* massimo stimolante della vita e antidoto al nichilismo) quell'arte che, pur restando fondata in senso fisiologico, nell'elemento propriamente sensibile e «vivente» dell'uomo, orienta questa vita verso l'ordine formale e l'equilibrio. Con ciò l'arte non cessa di stimolare la vita, anzi, la stimola tanto più, quanto più fa di essa il *fondo* necessario da cui la bella forma artistica trae possibilità e autenticità. Il vivente, di cui l'opera d'arte è il potenziamento, non è dunque ciò in cui l'artista e il fruitore si perdono, si inabissano, obliano se stessi nell'annientamento della differenza tra sé e l'oggetto artistico (wagnerismo); piuttosto, il vivente è forza che, nell'arte, accresce se stessa sino trasformarsi in ordinata bellezza, il più splendido tra i frutti della vita.

¹³ Ad esempio *ivi*, 456: «[Il grande stile è] diventare padroni di quel caos che si è; costringere il proprio caos a diventare forma; diventare logici, semplici, univoci, matematici, diventare *legge* – ecco la grande ambizione».

¹⁴ Heidegger (1961): 132, corsivo mio.

¹⁵ *ivi*, 207.

2. Hölderlin. L'arte e il vivente

Prediletto da Nietzsche che, come noto, lo definisce «il mio poeta preferito» in un breve componimento degli anni ginnasiali, anche Hölderlin si confronta con il problema del vivente e del rapporto tra l'elemento vivente e la poesia, in alcuni luoghi paradigmatici della sua opera.

Il tema del vivente, nei suoi molteplici aspetti e declinazioni, è al centro delle riflessioni del poeta, al punto che la sua intera teorizzazione poetologica, soprattutto negli anni compresi tra il 1798 e il 1800, può essere considerata una grande ricerca della *lebendige Sprache*, cioè di quel linguaggio poetico in grado di vivificare l'uomo e il suo mondo, di potenziare e diffondere la vita¹⁶.

Il *curriculum studiorum* presso lo *Stift* di Tübingen consente a Hölderlin di approfondire le tematiche relative alla psicologia empirica, mentre nel periodo di permanenza a Francoforte, a partire dal 1797, la vicinanza a uno tra i più celebri medici e scienziati del tempo, Thomas Sömmering, noto per i suoi studi sull'«organo dell'anima», gli permette di approcciare le questioni della medicina, delle scienze naturali e dello studio degli esseri viventi. Inoltre, sempre a Francoforte e negli stessi anni, anche l'amico Hegel si interessa al problema della vita e del vivente, sebbene in senso più spiccatamente speculativo e meno scientifico: lo testimoniano i saggi noti come *Scritti teologici giovanili*, soprattutto il testo intitolato *La positività della religione cristiana* (dove il concetto di positività è approfondito come precisa antitesi a quello di vita, vivente) e il cosiddetto *Frammento di sistema del 1800*, con la nota definizione della vita come «unione di unione e non unione»¹⁷. Infine, il progetto schilleriano di educazione estetica dell'uomo, col compito, affidato dal poeta e filosofo di Marbach alla poesia, di vivificare l'uomo nell'integralità dei suoi impulsi di contro all'unilaterale specializzazione razionalistica, conferma ulte-

¹⁶ Così Hölderlin nell'importante lettera del 12 novembre 1798 all'amico Friedrich Neuffer, in un periodo di grande impegno compositivo per la stesura di una delle versioni della tragedia *La morte di Empedocle*: «Ciò che occupa ora maggiormente i miei pensieri e i miei sensi è il *vivente nella poesia*», in Hölderlin (1992-1993), vol. 2: 711-712 (traduzione mia).

¹⁷ Per tutte queste notizie, cfr. Gaier, Lawitschka, Metzger, Rapp, Waibel (1996); Idd. (2002). Inoltre, sul tema, Gaier 1994. Per gli scritti giovanili di Hegel, il riferimento è a Hegel (1907) (benché sia assodata, ormai, l'inesattezza dell'ordinamento cronologico degli scritti ivi proposto da Nohl). Per una panoramica d'insieme sulle scienze della natura tra la fine del Settecento e l'inizio dell'Ottocento, cfr. Poggi (2000).

riormente Hölderlin nell'idea che *Poësie* e *Lebendiges* non possano che procedere strettamente uniti¹⁸.

Sono vari i passaggi nei quali Hölderlin mostra chiaramente di concepire la poesia come mezzo di stimolazione delle forze dell'uomo e di vivificazione della comunità umana in generale.

Anzitutto, si consideri il breve saggio frammentario *Sul punto di vista da cui dobbiamo considerare l'antichità*, originariamente destinato al progetto di rivista *Iduna*¹⁹. Lo scritto si inserisce all'interno della ben nota *Querelle des anciens et des modernes*, che ormai da un secolo infiamma gli animi degli intellettuali europei, con una significativa recrudescenza proprio sul finire del Settecento²⁰. Alla disputa circa la superiorità dell'arte degli antichi su quella dei moderni o viceversa Hölderlin risponde appellandosi ai diritti della «natura vivente» [*die lebendige Natur*] degli uomini e dei popoli, continuamente esposta al rischio di soggiacere alle forme positive del passato. Occorre, in quanto moderni, evitare di sottomettersi agli antichi non per una questione di superiorità o inferiorità, bensì per proteggere la vitalità del proprio impulso originario diretto a formare l'informe, a produrre, a portare all'essere. Hölderlin scrive:

l'antichità appare del tutto contrapposta al nostro impulso originario, che si dirige alla formazione dell'informe, al perfezionamento dell'originario naturale, sicché l'uomo nato per l'arte accoglie, in maniera naturale e dappertutto, più volentieri il rozzo, il non-dotto, l'infantile, che una materia già formata, dove, a lui che vuol formare, il lavoro appare già compiuto. E la ragione generale del tramonto di tutti i popoli è sempre stata, infatti, che la loro originalità, la loro propria natura vivente (*ihre eigene lebendige Natur*) ha soggiaciuto alle forme positive e al lusso, che i loro padri avevano prodotto²¹.

La ragione del tramonto di molti popoli e civiltà del passato consiste, agli occhi di Hölderlin, nel peso esercitato su di essi dalla raffinatezza e dall'estremo di formazione raggiunti dai predecessori. Non si tratta, dunque, di un tramonto «naturale», intendendo con ciò la prospettiva herderiana per la quale una legge di natura (illustrata da Herder frequentemente attraverso la metafora organica-vegetale) presiede allo sviluppo delle diverse civiltà secondo il ciclo nascita-crescita-culmine-decadimento, bensì del soffocamento dell'impulso *naturale* alla formazione, proprio dell'uomo (specialmente moderno), a causa dell'eccesso di *cultura* dei padri.

¹⁸ Cfr. Schiller (1795).

¹⁹ Hölderlin (1797), in Hölderlin (1992-1993), vol. 2: 68-69.

²⁰ Sulle origini francesi della *Querelle*, cfr. A.-M. Lecoq (2001). Cfr. anche Fumaroli (2005).

²¹ Hölderlin (1797) (Hölderlin [1996]: 68).

L'arte, secondo quanto emerge da questo saggio, si caratterizza dunque per il fatto di rispondere all'impulso vivente della natura umana, a quella tensione formativa che si radica nell'essere stesso dell'uomo e che ne è quasi un'esigenza fisiologica. Il riferimento alla fisiologia non è forzato, se consideriamo che il termine utilizzato da Hölderlin per indicare l'umana tendenza alla «formazione dell'informe» è, nel saggio citato, *Bildungstrieb*, fondamentale espressione mutuata dal celebre embriologo Friedrich Blumenbach, che col suo studio *Impulso formativo e generazione*, del 1781, aveva segnato una tappa importantissima nel dibattito settecentesco sulle opposte teorie biologiche di epigenesi e preformismo²². È vero che, per effetto della rapidissima adozione e diffusione del concetto di *Bildungstrieb* in ambito artistico ed estetico²³, quando Hölderlin utilizza il termine nel 1797 il riferimento alla sua originaria derivazione biologica può forse già essersi un po' indebolito²⁴. Sta di fatto, in ogni caso, che questo saggio non è l'unico luogo in cui il poeta mostra di far valere uno stretto nesso tra arte poetica, vivificazione delle forze dell'uomo ed «elemento vivente» in generale.

Un altro riferimento importante è nella lettera di Hölderlin al fratello Karl datata 1 gennaio 1799. In essa Hölderlin dice che la poesia «dona all'uomo la quiete, non quella vacua, ma la quiete vivificante, in cui tutte le forze sono in azione [...]. La poesia avvicina gli uomini e li connette, non come il gioco, in cui gli uomini sono uniti tra loro solo nella misura in cui ciascuno dimentica se stesso e non c'è nessuno di cui riesca ad apparire la vivente peculiarità»²⁵. Difficile, in questo stralcio, non notare un'allusione velatamente polemica allo *Spiel* schilleriano, quell'impulso al gioco [*Spieltrieb*] che per Schiller sta alla base di ogni espressione artistica, dunque anche della poesia. Definire la poesia frutto di uno *Spiel* implica il rischio, per Hölderlin, di misconoscere la serietà della vivificazione/unificazione (dell'uomo singolo e degli uomini tra loro) che la poesia rende possibile. Non come un gioco, non come una *Zerstreuung* vivifica l'arte poetica²⁶, bensì come un rigoroso armonizzarsi di sensibilità e intelletto, di spirito e corpo, di sensazione e rifles-

²² Cfr. Blumenbach (1781).

²³ Cfr., a proposito, Fabbri Bertolotti (1989).

²⁴ Cfr. Macor (2006).

²⁵ In Hölderlin (1992-1993), vol. 2: 727.

²⁶ Si noti l'ulteriore allusione polemica a Schiller, dopo il riferimento allo *Spiel*, al gioco: il concetto di *Zerstreuung*, cui qui fa riferimento Hölderlin, è infatti centrale nella *Ankündigung an die Horen*, apparsa nel primo fascicolo della rivista schilleriana nel dicembre del 1794: «A un sereno intrattenimento, e libero da passioni, essa [*Die Horen*, n.m.] deve essere consacrata, e ad accordare allo spirito e al cuore del lettore, che la vista degli avvenimenti del nostro tempo fanno presto ad irritare e deprimere, un lieto svago (*eine fröhliche Zerstreuung*)». Il testo della *Ankündigung* è riprodotto in Schiller (2006): 193-199.

sione nell'atto creativo (o ricettivo, se si considera colui che fruisce dell'opera poetica). L'arte non è nulla di effimero: non è distrazione, qualcosa che sparisca in fretta subito dopo aver sollecitato e compiaciuto l'uomo. È piuttosto rigore e serietà, benché – si badi – non una serietà eterea, «intellettualistica», ma tutta radicata (anche fisicamente) nel fatto umano. Disponiamo di moltissime testimonianze (in particolare dall'epistolario) delle risonanze fisiche e corporee dell'impegno creativo in Hölderlin, una vera e propria «sintomatologia» del creare²⁷.

L'ultimo passaggio che ci preme sottolineare in merito al binomio arte-vivente in Hölderlin è tratto dal difficile testo *Über die Verfahrensweise des poetischen Geistes* [*Wenn der Dichter einmal mächtig ist...*], della prima metà del 1800²⁸. In questo scritto frammentario, che Hölderlin compone – senza l'intento di pubblicarlo – per chiarire a se stesso il modo in cui procede il suo spirito poetante, l'autore individua la condizione ultima di possibilità del comporre poetico in una complessa figura di «sensazione trascendentale» [*transzendente Empfindung*]. Nella sensazione trascendentale il poeta acquista consapevolezza dell'attivazione contemporanea di tutte le principali modalità del proprio sentire e intendere: l'*Empfindung* infatti, come si legge nel testo, è sensazione di piacevolezza e insieme di felicità, di sublimità e intensità, di unicità e imperturbabilità, di fedeltà all'oggetto poetico e di armonia, è riflessione e coscienza ecc²⁹. Solo chi raggiunge la sensazione trascendentale (attraverso un articolato percorso che l'intera *Verfahrensweise* si occupa di delineare), cioè solo chi diventa consapevole del proprio poter sentire e intendere le cose in tutte le maniere, è nella condizione di poetare. In altri termini, il comporre poetico implica, come sua *Bedingung*, l'esperienza della vitalità di sensi e intelletto.

Nel *Über die Verfahrensweise*, inoltre, ricevono la loro fondazione teorica le cosiddette leggi dell'alternanza dei toni e dei generi poetici, che Hölderlin espone in alcuni brevi frammenti poetologici di estrema complessità³⁰. Queste leggi stabiliscono avvicendamenti determinati di *Stimmungen*, di stati d'animo, per ciascun genere poetico (lirico, tragico, epico). Si tratta, ad un tempo, delle *Stimmungen* effettivamente in alter-

²⁷ Si legge ancora nella lettera al fratello Karl, dell'1 gennaio 1799: «i toni che ho sfiorato [Hölderlin fa riferimento a una poesia che ha appena finito di comporre, n.b] risuonano ancora così potentemente in me [...], che io dopo aver finito non sono più riuscito a prendere sonno, e il giorno seguente ero troppo stanco, per avere la forza di raccogliermi e ricompormi», in Hölderlin (1992-1993), vol. 2: 728. Su questo, Guglielminetti (2003).

²⁸ Il testo si trova in Hölderlin (1992-1993), vol. 2: 77-100.

²⁹ In Hölderlin (1996): 113.

³⁰ *Ivi*, 121-123.

nanza nell'animo del poeta nel momento in cui egli compone quel certo genere di poesia, e di quelle che la poesia ha il compito di stimolare nel lettore, nel momento in cui questi la recepisce. L'idea di fondo è che il componimento attivi in colui che legge stati d'animo analoghi a quelli esperiti da chi lo ha composto.

Sia in riferimento all'atto creativo sino in riferimento a quello ricettivo, dunque, la poesia è per Hölderlin *vivificante*: stimolazione di stati d'animo nel lettore, attivazione della totalità del sentire e intendere possibile nell'autore.

3. Kant. Vivificatio

«È propriamente l'arte della poesia quella in cui la facoltà delle idee estetiche si può mostrare in tutta la sua misura»³¹, così Kant, nel paragrafo 49 della *Critica della capacità di giudizio* (1790), all'interno della sezione (dal paragrafo 46 al 50) dedicata all'esposizione del concetto di «genio». L'affermazione kantiana significa che il poeta, tra tutti gli artisti, è colui che riesce nella maniera più efficace a esibire le idee estetiche, cioè a produrre quelle peculiari rappresentazioni dell'immaginazione alle quali non è adeguato alcun concetto. La mancanza di un concetto adeguato è determinata dal fatto che queste rappresentazioni mettono in moto, nel fruitore della poesia, tutta una serie di rappresentazioni collaterali affini a quella principale; con ciò, dice Kant, *vivificano* «l'animo, aprendogli la veduta in un campo sterminato di rappresentazioni imparentate»³².

Il genio, «disposizione d'animo innata [*ingenium*] mediante la quale la natura dà la regola all'arte»³³, è la facoltà produttiva per cui mezzo l'artista riesce, appunto, a esibire le idee estetiche. Sotto questo rispetto, il genio [*Genie*] è definito anche spirito [*Geist*], «il principio vivificante dell'animo [*das belebende Prinzip im Gemüte*]»³⁴, «la facoltà di esibire idee estetiche»³⁵. Tutte le opere delle arti belle, secondo Kant, sono da conside-

³¹ Kant (1790): 447.

³² *ibidem*. Si legge anche *ivi*, 451: «l'idea estetica è una rappresentazione dell'immaginazione associata a un concetto dato, la quale è collegata con una tale molteplicità di rappresentazioni parziali nel loro libero uso che per essa non può venir trovata alcuna espressione designante un concetto determinato, una rappresentazione, dunque, che fa pensare, in aggiunta a un concetto, molto d'ineffabile, il cui sentimento vivifica le facoltà conoscitive e con la lingua, come mera lettera, collega lo spirito».

³³ *ivi*, 427.

³⁴ *ivi*, 443.

³⁵ *ibidem*.

rarsi opere del genio, vale a dire che tutte, se sono opere d'arte autentiche, devono poter attivare nell'animo una sequela di rappresentazioni affini, con ciò vivificandolo, dandogli «molto a pensare»³⁶.

La vivificazione dell'animo a opera del genio, precisa Kant, non accade solo nell'ottica di un'estetica della ricezione (dunque da artista a fruitore), ma anche nella prospettiva di un'estetica della creazione (cioè da artista a artista). Dal momento, infatti, che il genio è un talento innato, un dono di natura, le opere del genio non possono essere copiate (il prodotto di una *Nachmachung* sarebbe mera trivialità, e per nulla opera d'arte bella), ma possono essere seguite [*Nachahmung*], cioè prese a modelli e ad esempi. «Le idee dell'artista» geniale, infatti, «suscitano idee simili nel suo scolaro, se la natura lo ha dotato di un'analogia proporzione delle capacità dell'animo»³⁷. Questo significa che le idee del genio *vivificano* l'animo del suo discepolo, inducendolo a creare anch'egli opere geniali, a patto che la natura, ovviamente, l'abbia già dotato di una capacità geniale in potenza.

Per chiarire come il concetto di *vivificazione* [*Vivification* o *Lebendigwerdung*], applicato in Kant all'opera d'arte, non sia affatto un'espressione metaforica o retorica, bensì qualcosa di serio e fondato, è utile il riferimento a un'opera giovanile del filosofo di Königsberg, i *Gedanken von der wahren Schätzung der lebendigen Kräfte, Pensieri sulla vera valutazione delle forze vive*, del 1747³⁸.

In questo saggio, prodotto come tesi di laurea a conclusione del percorso universitario a Königsberg, Kant prende posizione nella controversia tra cartesiani e leibniziani riguardo al concetto di forza. La forza deve essere valutata secondo la formula cartesiana della massa per la velocità, oppure secondo quella leibniziana del prodotto della massa per il quadrato della velocità? La disputa è tutt'altro che marginale e dotta, nella misura in cui, con Cartesio da un lato e Leibniz dall'altro, Kant contrappone due modelli di scienza: uno tendente alla matematicizzazione e geometricizzazione del mondo, in senso quantitativo ed estensivo, l'altro – per dir così – alla metafisicizzazione del mondo, con l'introduzione di qualità intensive e di concetti non immediatamente geometricizzabili. Kant si schiera con i leibniziani (pur con l'apporto di alcune significative modifiche alla

³⁶ *ibidem*. Si legge anche *ivi*, 453: «il genio consiste propriamente nel felice rapporto (che nessuna scienza può insegnare e nessuna diligenza può imparare) di trovare idee per un concetto dato e, d'altro canto, di escogitare per esse l'espressione mediante la quale la disposizione d'animo soggettiva che ne è l'effetto, quale accompagnamento di un concetto, possa venir comunicata ad altri».

³⁷ *ivi*, 433.

³⁸ In Kant (1747): 1-181.

teoria di Leibniz). Quanto importa qui mettere in luce, per i limitati intenti del presente contributo, è che, discutendo del concetto di *vivificazione* nella *Critica della capacità di giudizio* Kant ha presenti, sullo sfondo, questioni scientifiche precise. Non si tratta dunque di metafore o di suggestive formulazioni: la «messa in moto» di rappresentazioni imparentate, la «rapidità di associazione», l'«attivazione», «comunicazione» in altri e «vivificazione», di cui si parla in riferimento all'opera del genio, riprendono un ordine di pensieri già in azione nella disputa tra cartesiani e leibniziani, declinandolo qui, ovviamente, in senso estetico³⁹.

Anche nel caso kantiano, dunque, e con fondatezza, l'arte è strettamente legata alla dimensione del vivente, della vivificazione e potenziamento delle forze dell'animo. L'esempio della *Critica* kantiana è stato certamente presente a Hölderlin e Nietzsche, per l'elaborazione delle loro riflessioni a proposito del nesso tra *Kunst* e *Leben*.

L'arte contemporanea, come si è visto in esordio a questo contributo, guarda con sempre maggiore interesse alla dimensione della «vita», del «vivente», prevalentemente nell'ottica di un'estetica della ricezione, laddove «vivente» (cioè partecipe, interessata, anche fisiologica) è anzitutto la fruizione che ci si attende dell'opera. La differenza tra contemporaneo e moderno ci pare consista, a questo proposito, nel fatto che la «stimolazione della vita» nell'arte contemporanea si risolve spesso o in effimero gioco (quella *Zerstreuung*, quello *Spiel* facile a innescarsi e altrettanto facile a declinare, di cui dice Hölderlin nella sua lettera al fratello Karl) oppure in eccitazione così completa e pervasiva della componente «viva», fisiologica del fruitore, da impedire ogni distanza tra soggetto percipiente e oggetto percepito, dunque ogni spazio rappresentativo, essenziale per la formulazione di un autentico giudizio di gusto (secondo i dettami dell'estetica kantiana).

Che si tratti di una direzione nuova d'approccio alla vita, degna anch'essa come le altre in passato e ancora tutta da indagare, oppure di un mero scadimento in senso deterioro del nesso tra arte e vita formulato dalla modernità, resta il fatto che l'arte contemporanea, nel suo *vivo* imporsi, sollecita interrogativi fecondi, che stimolano l'estetica al continuo vaglio e ripensamento delle proprie categorie fondamentali⁴⁰.

³⁹ Sul Kant precritico si veda lo studio, sempre utilissimo, di Campo (1953). Sul concetto di *genio* cfr. Moretti (1998). Sul Kant della terza *Critica*, cfr. Desideri (2003), soprattutto, in relazione alla questione del genio, p. 151 ss.

⁴⁰ Cfr., su questo, Montani (2007).

Bibliografia

- Blumenbach, J.F., 1781: *Über den Bildungstrieb und das Zeugungsgeschäfte*, J. C. Dietrich, Göttingen. Trad. it. *Impulso formativo e generazione*, 10/17, Salerno, 1992.
- Broch, H., 1990: *Il Kitsch*, Einaudi, Torino.
- Campioni, G., 2001: *Les lectures françaises de Nietzsche*, PUF, Paris.
- Campo, M., 1953: *La genesi del criticismo kantiano*, Magenta, Varese.
- Desideri, F., 2003: *Il passaggio estetico. Saggi kantiani*, Il Melangolo, Genova.
- Dorfles, G., 1968: *Il Kitsch. Antologia del cattivo gusto*, Gabriele Mazzotta, Milano.
- Fabrizio Bertolotti, S., 1989: *Impulso formazione e organismo. Per una storia del concetto di Bildungstrieb nella cultura tedesca*, Olschki, Firenze.
- Fumaroli, M., 2005, *Le api e i ragni. La disputa degli Antichi e dei Moderni*, Adelphi, Milano.
- Gaier, U., 1994: „...ein Empfindungssystem, der ganze Mensch“. *Grundlagen von Hölderlins poetologischer Anthropologie im 18. Jahrhundert*, in H.-J. Schings (a cura di), *Der ganze Mensch: Anthropologie und Literatur im 18. Jahrhundert*, Metzler, Stuttgart-Weimar, pp. 724-746.
- Gaier, U., Lawitschka, V., Metzger, S., Rapp, W., Waibel, V., 1996: *Hölderlin-Texturen*, vol. 3, „*Gestalten der Welt*“: *Frankfurt 1796-1798*, Deutsche Hölderlin-Gesellschaft, Tübingen.
- Gaier, U., Lawitschka, V., Metzger, S., Rapp, W., Waibel, V., 2002: *Hölderlin-Texturen*, vol. 4., „*Wo sind jetzt Dichter?*“: *Homburg, Stuttgart 1798-1800*, Deutsche Hölderlin-Gesellschaft, Tübingen.
- Guglielminetti, E., 2003: *Il mondo in eccesso: scambio dei toni in Hölderlin e Novalis*, Jaka Book, Milano.
- Heidegger, M., 1961: *Nietzsche*, Neske, Pfullingen. Trad. it. *Nietzsche*, Adelphi, Milano, 1994.
- Hölderlin, F., 1992-1993: *Sämtliche Werke und Briefe*, a cura di M. Knaupp, Carl Hanser Verlag, München-Wien.
- Hölderlin, F., 1996: *Scritti di estetica*, Mondadori, Milano.
- Kant, I., 1747: *Gendaken von der wahren Schätzung der lebendigen Kräfte*, in Id., *Werke*, vol. 1: *Vorkritische Schriften I, 1747-1756*, W. de Gruyter, Berlin, 1910.
- Kant, I., 1790: *Kritik der Urteilskraft*, Lagarde und Friedrich, Belin-Libau. Trad. it. *Critica della capacità di giudizio*, BUR, Milano, 1995.
- Lecoq, A.-M., 2001 (a cura di): *La Querelle des Anciens et des Modernes*, Gallimard, Paris.

- Macor, L. A., 2006: *La concezione antropologica di F. Hölderlin: Gegenaufklärung in Namen des ganzen Mensch*, "Archivio di storia della cultura", 19, pp. 17-41.
- Mazzocut-Mis, M., 2003: *Voyeurismo tattile. Un'estetica dei valori tattili e visivi*, Il Melangolo, Genova.
- Montani, P., 2007: *Bioestetica. Senso comune, tecnica e arte nell'età della globalizzazione*, Carocci, Roma.
- Moretti, G., 1998: *Il genio*, il Mulino, Bologna.
- Nietzsche, F., 1901: *Der Wille zur Macht*, Naumann, Leipzig. Trad. it. *La volontà di potenza*, Bompiani, Milano, 1995.
- Nohl, H., 1907 (a cura di): *Hegels theologische Jugendschriften*, Mohr, Tübingen. Trad. it. G.W.F. Hegel, *Scritti teologici giovanili*, Guida, Napoli 1989.
- Poggi, S., 2000: *Il genio e l'unità della natura*, il Mulino, Bologna.
- Schiller, F., 1795 (2006): *Über die ästhetische Erziehung des Menschen*, Reclam, Stuttgart. Trad. it. *L'educazione estetica dell'uomo. In una serie di lettere*, Rusconi, Milano, 1998.