

*Saggi*

Su creatività e imitazione:  
uno sguardo a ritroso (a partire da Heidegger)

ANTONIO CARRANO\*

\* *Università degli Studi di Napoli "Federico II"*  
e-mail: carrano@unina.it

**Abstracts**

Muovendo dal testo di Heidegger su *L'origine dell'opera d'arte* e dalla tesi li espressa del travisamento del concetto di creatività per opera del «soggettivismo moderno», il saggio prende in esame le riflessioni di alcuni autori tedeschi che tra la seconda metà del Settecento e la prima dell'Ottocento hanno posto a tema il rapporto tra creatività e imitazione in termini che sfuggono all'idea per cui con la metafisica del soggetto si è imposta una «considerazione estetica dell'arte» chiusa nella rappresentazione dell'opera come «portatrice e suscitatrice del bello in riferimento allo stato sentimentale».

Starting from the theses expressed by Heidegger in the text *The origin of the work of art* on the distortion of the concept of creativity by work of "modern subjectivism", the essay examines the reflections of some German authors who between the second half of the 18th century and the first half of the 19th century focused on the relationship between creativity and imitation, escaping the idea that with the metaphysics of the subject an "aesthetic consideration of art" was imposed, closed in the representation of the work as "bearer and arouse of beautiful in reference to the sentimental state".

**Keywords**

Arte – Creatività – Imitazione

## I

Non è agevole rapportarsi al passato, soprattutto quando esso riguardi le cose del pensiero. Non è detto, infatti, che la capacità di rappresentarcele in tutta chiarezza basti a restituirci il senso che esse ebbero allora. Spesso, non è poi per imperizia di ricostruzione, ma per difetto di sensibilità storica o anche per vizio di sovrapposizione che manchiamo di coglierle nel modo in cui esse significarono. Ciò premesso, non è per gusto di provocazione che riproponiamo in forma di domanda la tesi di Heidegger secondo cui «il soggettivismo moderno» ha travisato «il concetto di creatività» nell'intenderla «come l'azione di un soggetto sovrano»<sup>1</sup>. Condivisibile o meno che sia, tale tesi si radicava in una riflessione critica sull'«essenza della verità», diretta a coglierne il mutamento fondamentale che ha avuto un riflesso nell'«essenza dell'arte occidentale». Secondo la sua diagnosi, infatti, è il modo in cui l'uomo ha preso comunemente a «esperire»<sup>2</sup> l'arte nella forma di un'«esperienza vissuta» che ne ha deciso il destino, testimoniato da quel processo di soggettivazione in cui è scritta la stessa parola 'fine' – almeno

---

In memoria di Antonello Giugliano, collega severo e amico bonario.

<sup>1</sup> Per questa e la successiva citazione cfr. M. HEIDEGGER, *Holzwege*, Klostermann, Frankfurt a. Main 1950; tr. it. *Sentieri interrotti*, presentazione e traduzione di P. Chiodi, la Nuova Italia, Firenze 1968, *L'origine dell'opera d'arte*, 59. Il saggio in questione raccoglie tre conferenze tenute dal filosofo nel 1935, concernenti nell'ordine: “Cosa e opera”, “Opera e verità”, “Verità e arte”.

<sup>2</sup> Per questa e le successive citazioni cfr. *ivi*, 62-63.

per quanto riguarda la portata ontologica della “grande arte”. Non per altro, nella Conclusione del saggio su *L'origine dell'opera d'arte* Heidegger richiamava quel passo delle *Lezioni di estetica* di Hegel in cui è affermato in maniera lapidaria che, in rapporto «alla sua destinazione, l'arte è per noi qualcosa di passato (WW X, 1, p. 16)». E questo, nel senso di consumato una volta per tutte, definitivamente, così da spingerci a chiederci cosa ne venga dalla sua fine per l'essere stesso dell'uomo. Qualcosa di passato, quindi, a dispetto della consapevolezza che se ne può avere, e persino della volontà di nasconderla, continuando ad esempio a parlare banalmente «delle opere immortali dell'arte» e del «valore eterno» della medesima, scaduta nel frattempo a oggetto di chiacchiera – «in quel linguaggio che in tutte le cose essenziali non procede con rigore perché teme che un tale procedere significhi, in ultima analisi: pensare».

In effetti, è con l'ambizione di andare contro corrente – guardando alla cosa dalla sponda del pensiero filosofico, con l'impegno di sondare se «sia definitiva»<sup>3</sup> la verità enunciata dall'affermazione di Hegel –, che Heidegger si è chiesto se l'apprezzamento per ciò che riteniamo essere arte non celi al contrario un consumato distacco, solo camuffato «dai modi di dire avventati di un tempo in cui la grande arte, unitamente alla sua essenza, ha abbandonato l'uomo». In sintonia con Hegel, ma rifiutandone la concezione dell'arte come manifestazione dello spirito, egli si è domandato pertanto se «l'arte è ancor oggi una maniera essenziale e necessaria in cui si storicizza la verità decisiva per il nostro Essere storico, o non lo è più». Dove a motivare la domanda era qualcosa di più del sospetto che l'arte sia

---

<sup>3</sup> Cfr. *ivi*, 64.

«ormai solo una parola a cui non corrisponde nulla di reale»<sup>4</sup> – giacché questo significava qualcosa di duplice: vuoi che il proliferare smisurato della produzione artistica (tale da suggerire per Luhman il problema di una sua possibile «programmazione»<sup>5</sup>, in risposta al processo di «inflazione dell'esponibile» denunciato di recente da Sloterdijk<sup>6</sup>), non colma affatto la sostanziale mancanza di grandezza (anzi, semmai ne è la prova evidente), vuoi che dalla ricerca bulimica del piacere estetico rimane escluso proprio quell'elemento del «bello» in cui va propriamente colto il «farsi evento della verità»<sup>7</sup>

Non è il caso di addentrarci qui nel vivo della riflessione di Heidegger, mirante a stringere il nesso tra «il problema dell'origine dell'opera d'arte» e quello «dell'essenza dell'arte», colta nel «porre in opera la verità»<sup>8</sup>. Ciò che egli ha concepito, ancora una volta in termini di essenza (altro dal concetto ricavato per

<sup>4</sup> Cfr. *ivi*, 3.

<sup>5</sup> «Dato che le opere d'arte nuove, create ed esposte al giudizio, sono sempre di più, nasce il problema se sia mai possibile programmare l'arte senza ricorrere a regole. In certa misura la dottrina del gusto è stata l'ultimo tentativo di rispondere positivamente a questa domanda»: N. LUHMANN, *Die Kunst der Gesellschaft*, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1995; tr. it. *L'arte della società*, a cura di G. Corsi, Mimesis, Milano-Udine 2017, 214.

<sup>6</sup> «L'attuale inflazione dell'esponibile trova una motivazione più radicale nella dinamica stessa delle arti moderne. Se il modo espositivo moderno rappresenta per sé un'autocertificazione del potere dell'opera, nel corso del xx secolo accade che il volume dell'esponibile esplosa in forza di una duplice rivoluzione delle arti: da un lato in virtù della radicale autoliberazione dell'espressione e della costruzione, dall'altro in virtù dell'inesauribile ampliamento del concetto di arte»: P. SLOTERDIJK, *Der ästhetische Imperativ. Schriften zur Kunst*, Suhrkamp, Berlin 2014; tr. it. *L'imperativo estetico. Scritti sull'arte*, a cura di P. Weibel, Raffaello Cortina Editore, Milano 2017, *L'arte si ripiega in sé*, 109.

<sup>7</sup> Cfr. M. HEIDEGGER, *L'origine dell'opera d'arte*, 64.

<sup>8</sup> Per questa e la successiva citazione cfr. *ivi*, 56.

comparazione), come Poesia – eccedente la comune accezione letteraria, nell'idea che quanto essa «come progetto illuminante dispiega nel non-essere-nascosto e progetta nel tratto della figura è l'Aperto che essa fa sì che si storicizzi» – non è del resto argomento che sapremmo liquidare in poche battute<sup>9</sup>.

Ritorniamo pertanto alla sua osservazione iniziale, quella che identifica nella creatività il tratto distintivo della produzione artistica, riferibile a «un soggetto sovrano», limitandoci a osservare di sfuggita come il suo sfondo sia dato dall'imporsi epocale del rappresentare (*vor-stellen*) grazie al quale si è operata quella «oggettivazione dell'ente [...] che mira a presentare ogni ente in modo tale che l'uomo calcolatore possa essere sicuro, cioè certo dell'ente»<sup>10</sup>. Le due cose per lui non potevano che stare insieme, considerato che la perdita della capacità veritativa dell'arte (già denunciata da Hegel) va considerata il segno – certamente non l'unico<sup>11</sup> – dell'affermarsi di una concezione del mondo in cui risulta determinante il fatto che l'uomo, ponendosi come «primo e autentico *subjectum*»<sup>12</sup>, quale «centro di riferimento dell'en-

<sup>9</sup> Rimandiamo per questo a D. ESPINET - T. KEILING, *Heideggers Urprung des Kunstwerks: ein kooperativer Kommentar*, Klostermann, Frankfurt a. M. 2011; cfr. anche F.-W. VON HERRMANN, *Heideggers Philosophie der Kunst. Eine systematische Interpretation der Holzwege-Abhandlung «Der Ursprung des Kunstwerks»*, Klostermann, Frankfurt a.M. 1994<sup>2</sup>

<sup>10</sup> Cfr. M. HEIDEGGER, *L'epoca dell'immagine del mondo*, in ID., *Sentieri interrotti*, 83-84.

<sup>11</sup> Alla riconduzione dell'arte «nell'orizzonte dell'estetica» Heidegger ha affiancato altre quattro «manifestazioni essenziali del Mondo Moderno», e segnatamente: la «scienza moderna», la «tecnica meccanica», la «cultura» (quale «realizzazione dei supremi valori» e la «sdivinizzazione» (nella duplice forma della scristianizzazione dell'immagine del mondo e dell'accezione mondana del cristianesimo). Cfr. *ivi*, 72-73.

<sup>12</sup> Per questa e la successiva citazione cfr. *ivi*, 86.

te come tale», giunge infine a occupare «questa nuova posizione come qualcosa che ha prodotto esso stesso [...]»<sup>13</sup>.

## II

A onor del vero, non possiamo dire che le riflessioni di Heidegger sull'origine dell'opera d'arte si misurino con le tendenze più avanzate della scena artistica dell'epoca<sup>14</sup>. In confronto, appaiono maggiormente adeguati sotto questo aspetto i tentativi di concettualizzazione che, a partire dagli anni '50, sono venuti d'oltreoceano, sotto la spinta trasgressiva della sperimentazione che ha investito i linguaggi dell'arte, imponendo di ammodernare la sua stessa definizione<sup>15</sup> (oltre che stringere in un rapporto più stretto la produzione artistica sia con la teoria dell'arte, sia con l'esperienza estetica)<sup>16</sup>.

È quanto che tra i primi tentarono di fare Weitz<sup>17</sup>, proponendo un concetto 'aperto' di opera d'arte, fondato sull'idea wittgensteiniana di una «somiglianza di famiglia», consonante

<sup>13</sup> Cfr. *ivi*, 93.

<sup>14</sup> Cfr. al riguardo G. CARUSO, *Kunst und Leben: eine kritische Auseinandersetzung mit Adorno, Benjamin und Heidegger*, Ergon Verlag, Baden Baden 2019, 105-107.

<sup>15</sup> Per una veloce disamina di questo cfr. il volumetto di N. WARBURTON, *The Art Question*, Routledge, New York-London 2003; tr. it. *La questione dell'arte*, Einaudi, Torino 2014.

<sup>16</sup> Da questo punto di vista è indicativa la proposta che venne da Beardsley di sostituire il concetto di opera d'arte con quello di «oggetto estetico», nell'ottica di una visione «funzionale» dell'arte. Cfr. *Id.*, *The Definitions of the Arts*, in *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 20 (1961) 2, 175-187; tr. it. *Le definizioni delle arti*, in *Estetica e filosofia analitica*, a cura di P. Kobau e G.G. Matteucci, S. Velotti, il Mulino, Bologna 2007, 29-53.

<sup>17</sup> M. WEITZ, *The Role of Theory in Aesthetics*, in *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, XV (1956) 1, 27-35; trad. it. *Il ruolo della teoria estetica*, in *Estetica e filosofia analitica*, 13-127; cfr. anche *Id.*, *Art as an Open Concept: from the Opening Mind*, University of Chicago Press, Chicago 1977; tr. it. parziale *Arte come con-*

con la natura dinamica delle forme artistiche, o anche Mandelbaum<sup>18</sup>, criticando di lì a qualche anno le tesi dei vari Ziff, Weitz, Kristeller, nell'opinione che le opere d'arte siano da identificare sulla base della relazione esistente tra «certe loro caratteristiche e le attività e le intenzioni di coloro che le hanno prodotte»<sup>19</sup>. Ma, in fondo, dice bene chi sostiene che lo sforzo di determinare il «“tratto comune” alle opere d'arte» ha rappresentato in generale una costante nelle vicende dell'estetica analitica<sup>20</sup>. Basti pensare alla schiera di filosofi (da Danto a Dickie, a Levinson, per ricordare solo alcuni tra i più influenti) che hanno cercato nel tempo di stabilire le condizioni che, in un modo o nell'altro, consentono di elevare un oggetto a opera d'arte<sup>21</sup> (ovvero a riconoscerli il tratto distintivo) o anche permettono a un artista di realizzarla, al netto delle sue doti creative. Per questo, ai loro occhi, riesumare l'immagine dell'”artista romantico” – come quello che «può realizzare un'opera d'arte, e legittimarla come tale, per mezzo del suo personale e libero potere creativo»<sup>22</sup> –

---

etto aperto, in *Che cosa è arte. La filosofia analitica e l'estetica*, a cura di S. Chiodo, Presentazione di E. Franzini, UTET, Torino 2007, 44-53.

<sup>18</sup> M. MANDELBAUM, *Family Resemblances and Generalisations Concerning the Arts*, in *American Philosophical Quarterly*, 2 (1965) 3, 219-228.

<sup>19</sup> Cfr. *ivi*, 223.

<sup>20</sup> Cfr. P. D'ANGELO, *Analitici e Continentali in estetica*, in *Discipline filosofiche*, XV (2005) 2, *Elementi di estetica analitica*, a cura di G. Matteucci, Quodlibet, Macerata 2005, 13.

<sup>21</sup> Da questo punto di vista è esemplare l'*incipit* di un saggio di Levinson: «La domanda su che cosa fa di qualcosa un'opera d'arte è probabilmente la più importante in estetica. Che cosa è l'artisticità di un'opera d'arte? In che cosa consiste? Senz'altro vorremmo saperlo». J. LEVINSON, *Defining Art Historically*, in *British Journal of Aesthetics*, 19 (1979); tr. it. *Una definizione storica dell'arte*, in *Che cosa è arte*, 54-74.

<sup>22</sup> M. BEARDSLEY, *Is Art Essentially Institutional?*, in *Culture and Art*, edited by L. Aagaard-Mogensen, Humanities Press, New York 1976, 196, citato in G. DICKIE, *L'artista romantico*, in *Elementi di estetica analitica*, 201.

rappresentava qualcosa d'implausibile, ammettendo esso il caso di «una persona totalmente ignorante del concetto di arte, la quale crea un'opera d'arte»<sup>23</sup> senza averne una rappresentazione predefinita, quasi che essa possa uscire inconsapevolmente dalle sue mani. Il che, seppure avvenisse per avventura, così da imporre un simile artefatto alla nostra attenzione e prestarsi a una valutazione estetica, non potrebbe indurci per questo a classificarlo come un'autentica opera d'arte – realizzata da un artista che si qualifichi come tale, e dunque non solo abbia una competenza tecnica ma sia mosso dal proposito dichiarato di crearla –, se muoviamo dal presupposto che «l'intenzione di un'azione contribuisce alla sua natura, e alla natura del suo risultato»<sup>24</sup>.

Volendo, è questa affermazione del carattere intenzionale dell'opera d'arte<sup>25</sup> a riportare ora la questione al punto da cui siamo partiti: al concetto di creatività, stigmatizzato da Heideg-

<sup>23</sup> Cfr. DICKIE, *L'artista romantico*, 202.

<sup>24</sup> Cfr. *ivi*, 206. Va distinta al riguardo la posizione di J. Margolis, per il quale un'opera d'arte – sintetizzando in maniera brutale – è un ente culturale distinto da uno fisico-naturale, la cui struttura intenzionale è determinabile grazie all'esercizio dell'attività interpretativa. S'intende così che «distinguere qualcosa come un'opera d'arte significa costituire un qualche insieme di elementi materiali che incorporino un *denotatum* Intenzionalmente caricato, e interpretare questo *denotatum* equivale a precisare la sua struttura Intenzionale». Cfr. J. MARGOLIS, *Ma allora, che cos'è un'opera d'arte? Lezioni di filosofia dell'arte*, a cura di A. Baldini, Mimesis, Milano-Udine 2011, 134.

<sup>25</sup> Ovviamente, su questo punto va registrata una divergenza di posizioni, come quella di Goodman. Oltre a spostare l'asse del discorso dal *cosa* al *quando* è arte, ragionando su cosa occorra perché qualcosa funzioni come opera d'arte, egli ha sottratto la riflessione al riferimento a ciò che l'artista ha inteso significarvi o esprimervi, nell'idea che l'intenzionalità non decida del modo di significazione dell'opera, per volgerla al funzionamento estetico della medesima all'interno di un sistema simbolico. Cfr. N. GOODMAN, *Ways of Worldmaking*, Hackett Publishing Company, Indianapolis, 1978; tr. it. *Vedere e costruire il mondo*, Laterza, Roma-Bari 1988, 67-83.



ger come un portato della moderna metafisica del soggetto. Pur evidenziando, infatti, fin dalle prime battute del saggio su *L'origine dell'opera d'arte* come essa si leghi all'artista, così come questo a quella, ed entrambi al loro termine comune, l'arte<sup>26</sup>, egli si è proposto di «incontrare la realtà immediata e piena dell'opera d'arte» al fine di «rintracciare l'arte nella sua realtà»<sup>27</sup>, lasciando sullo sfondo il riferimento all'azione creativa di un «soggetto sovrano», capace di dominare il processo della produzione in virtù della propria maestria. Dove, in definitiva, 'realtà' resta termine comune per afferrare l'essenza di entrambe, nella misura in cui per un verso *nella* prima «è posta in opera la verità dell'ente»<sup>28</sup> a mo' di disvelamento, e per l'altro la seconda è *la stessa* «messa in opera della verità»<sup>29</sup>, se assumiamo con Heidegger che nel suo essere «storica» essa è ad un tempo la «fattiva salvaguardia della verità in opera».

### III

Siamo condotti così al problema di fondo di questo saggio: quello del «creare-atingente (*schöpfen*)» – come lo ha chiamato Heidegger –, tale da connotare ogni autentica «fattura d'opera»<sup>30</sup>; un creare che egli ha reso altrove con l'immagine di un «attingere alla sorgente», nel senso figurato di un «prendere, ricevere, accogliere ciò che vien fuori e portarlo»<sup>31</sup>, che non esclude, ma anzi riabilita l'idea dell'arte come imitazione. Be-

<sup>26</sup> HEIDEGGER, *L'origine dell'opera d'arte*, 3.

<sup>27</sup> Per questa e la successiva citazione cfr. *ivi*, 6.

<sup>28</sup> Cfr. *ivi*, 68.

<sup>29</sup> Per questa e la successiva citazione cfr. *ivi*, 61 (lievemente modificata).

<sup>30</sup> Cfr. *ivi*, 59.

<sup>31</sup> Cfr. HEIDEGGER, *Perché i poeti?*, in *Sentieri interrotti*, 275.

ninteso, sempre che con quest'ultima non intendiamo una riproduzione a calco, una semplice copia, secondo «una rappresentazione “primitiva” dell'arte, o quanto meno unilaterale, nel senso di un indirizzo artistico chiamato “naturalismo”»<sup>32</sup>, ma poniamo invece «a fondamento dell'interpretazione dell'arte come *mimesis*» – come esortava a fare il filosofo – «il concetto greco di verità».

Ora, diciamo giusto l'essenziale ricordando che per Heidegger il concetto di verità fa tutt'uno con «le rappresentazioni fondamentali dell'ente come tali proprie dei Greci», ovvero con «la loro comprensione dell'essere». Non aggiungiamo altro al riguardo, resistendo all'ipnotica fascinazione delle sue riflessioni. Anche per non venire meno al nostro proposito di una breve considerazione del tema dell'imitazione, quale vediamo riproporsi nella seconda metà del Settecento: il periodo in cui, a giudizio sempre di Heidegger, si è affermata con la metafisica del soggetto quella «considerazione estetica dell'arte»<sup>33</sup> che ha portato a determinare l'opera d'arte come «il bello prodotto dall'arte», rappresentandola di conseguenza «come portatrice e suscitatrice del bello in riferimento allo stato sentimentale». È così che l'opera d'arte, a suo giudizio, è divenuta infine «oggetto nel suo aspetto rivolto all'esperienza vissuta»: per effetto di quello spostamento della «riflessione sul bello dell'arte»<sup>34</sup> che ha indotto a riferirla «in modo pronunciato ed esclusivo allo stato sentimentale dell'uomo, alla *áistesis*». Non solo. È così, appunto «con lo sviluppo del dominio dell'estetica e del rapporto

<sup>32</sup> Per questa e le successive citazioni cfr. M. HEIDEGGER, *Nietzsche*, Neske, Pfullingen 1961, *Der Wille zur Macht als Kunst*; tr. it. *Nietzsche*, Adelphi, Milano 1994, 170-171.

<sup>33</sup> Per questa e le successive citazioni cfr. *ivi*, 87.

<sup>34</sup> Per questa e le successive citazioni cfr. *ivi*, 92.

estetico con l'arte», che è accaduto quanto Hegel aveva visto profilarsi già nella sua epoca: vale a dire «la decadenza della grande arte», imputabile alla perdita della propria essenza da parte della medesima; ovvero, espresso in modo più esplicito, la perdita del «riferimento diretto al suo compito fondamentale di rappresentare l'assoluto, cioè di porlo in quanto tale, in modo determinante, nell'ambito dell'uomo storico».

Possiamo intendere questo richiamo alla grande arte – considerata tale in rapporto alla capacità di assolvere «un compito decisivo nell'esistenza storica dell'uomo: quello di rendere manifesto, nel modo dell'opera, che cosa sia l'ente nel suo insieme e di preservare nell'opera questa manifestatività»<sup>35</sup> – come un elemento di chiarificazione che giunge a proposito. E questo, vuoi che pensiamo alla critica del concetto moderno di creatività (fraintesa come la capacità inventiva di cui 'dispone' autonomamente e per suo conto il soggetto), vuoi che consideriamo la riabilitazione della *mimesis* come «una maniera, un genere, di verità e di produzione»<sup>36</sup>, in conformità con l'idea che quanto l'arte deve rendere nella forma a lei propria (l'opera) è la stessa manifestatività della *physis*, nel senso in cui i Greci intesero quest'ultima come «l'ente in se stesso e nel suo insieme»<sup>37</sup>.

A ben vedere, non è irrilevante che nelle riflessioni su *La volontà di potenza come arte* il termine 'compito' ricorra con una certa insistenza (ora come 'fondamentale', ora come 'decisivo') in riferimento alla grande arte, giacché esso dice altro dall'impe-

---

<sup>35</sup> Cfr. *ibidem*.

<sup>36</sup> Cfr. M. PERNIOLA, *Transiti. Filosofia e perversione*, Castelveccchi, Roma 1998, 155.

<sup>37</sup> Cfr. *ivi*, 90. Cfr. in proposito F. VOLPI, *Heidegger e i Greci*, in *Id.* (a cura di) *Ars majeutica. Studi in onore di Giuseppe Faggin*, Neri Pozza, Vicenza 1985, 223-248.

gno soggettivo di chi produce l'opera. Rivela anzi, una volta di più, come Heidegger abbia lasciato volutamente sullo sfondo gli aspetti della creazione e fruizione soggettiva (oggetto dell'estetica ridotta a «disciplina», destinata a diventare nello specifico «psicologia che lavora con i metodi delle scienze naturali»)<sup>38</sup> per dare rilievo a una visione sovraperonale dell'arte che la vede segnata dalla coappartenenza di verità e bellezza «nell'unica cosa decisiva: rendere e mantenere manifesto l'essere»<sup>39</sup>. Benché non sia facile intendere cosa dica, a queste condizioni, la parola 'compito' (e non solo per il modo in cui siamo portati tradizionalmente a intenderla nel linguaggio filosofico, condizionati come siamo dal pensiero della soggettività). Ci viene solo da escludere che esso comporti l'idea di una regola che l'arte debba seguire per realizzare al meglio la sua 'grandezza', posto che la grande arte – così sentenziava Heidegger – non è tale «soltanto per l'alta qualità del prodotto», ma per il fatto di essere un «bisogno assoluto». E con ciò anche di perpetuarlo, se possiamo dire. Ma non sapremmo aggiungere altro.

#### IV

- «1) La grande arte greca rimane priva di una corrispondente riflessione speculativo-concettuale che la pensi, e che non dovrebbe essere necessariamente identica all'«estetica». [...] 2) L'estetica comincia presso i Greci soltanto nel momento in cui la grande arte, ma anche la grande filosofia che le è

---

<sup>38</sup> Cfr. *ivi*, 98.

<sup>39</sup> «Quella stessa cosa che la verità, secondo la sua essenza, porta a compimento, ossia lo svelamento dell'essere, la bellezza – rilucendo nella sembianza – la porta a compimento rapendo e trasportando nell'essere che vi balena, cioè nella manifestatività dell'essere, nella verità». *Ivi*, 195.

parallela, si approssima alla fine»<sup>40</sup>. Sono questi i primi due dei «sei fatti fondamentali» evidenziati da Heidegger «per connotare l'essenza dell'estetica, il suo ruolo entro il pensiero metafisico e il suo riferimento alla storia dell'arte europea [...]».

Nell'offrire elementi a favore di una comprensione della storia del pensiero occidentale, connotata dal lamentato oblio dell'essere, che resta l'eco profonda della sua riflessione, Heidegger metteva così in rilievo come: a) il darsi della grande arte prescinda di fatto dallo sforzo di concettualizzazione, ovvero dall'operazione di pensiero che potremmo definire di reduplicazione riflessiva, diretta a fare dell'arte l'oggetto di un ragionamento diretto a coglierne il significato (ma con ciò stesso a proporre una regola direttiva; b) questo lavoro di oggettivazione, di cui è effetto anche l'estetica, abbia profilato la stessa fine della grande arte, per l'incapacità di attingere dalla bellezza quale sensibile «manifestatività dell'essere». Tra le due, se intendiamo bene, la prima osservazione dice dunque che il pensiero sopravviene al «creare attingente» proprio dell'autentica *mimesis*, mentre la seconda segnala l'opposizione tra l'arte *tout court* e l'estetica, constatando la concomitanza dei due fenomeni: il declino della prima e l'imporsi della seconda.

Heidegger non ha ignorato invero che soltanto nel XVIII secolo il termine 'estetica' assunse un significato tecnico per indicare la riflessione sull'arte, allorché Baumgarten ne conio la parola nelle sue *Meditazioni filosofiche su alcuni aspetti del poema*, introducendo l'idea di una logica differente da quella della conoscenza filosofica, quale scienza volta a guidare «la facoltà co-

---

<sup>40</sup> Per questa e la successiva citazione cfr. *ivi*, 88.

*noscitiva inferiore o scienza del conoscere sensitivo»<sup>41</sup> in direzione della perfezione in forma di bellezza. Tuttavia, non è trascurabile che egli ne abbia esteso indefinitamente i confini, retrodatandone di molto la nascita, così da sfocarne l'inizio dal punto di vista storico, identificato con l'affermarsi di quella «riflessione filosofica sull'essenza dell'arte e del bello» caratterizzata in generale da un «modo di porre la questione» che muove «dallo stato sentimentale dei fruitori e dei produttori»<sup>42</sup>. Una prova di come non sempre l'acume della teoria trovi il giusto sostegno nella considerazione storica (se mai l'ha cercata).*

Evidentemente, è a motivo di ciò che di recente è stato giudicato «ambiguo»<sup>43</sup> il riferimento di Heidegger all'«età di Herder e di Winckelmann», un tempo in cui la riflessione sull'arte venne posta – secondo le parole dello stesso filosofo – «al servizio di una grandiosa autoriflessione dell'esistenza storica»<sup>44</sup>. Un elogio, questo, che induce a chiederci come valutarlo: quale semplice omaggio nei confronti di personaggi di spicco della cultura tedesca o, più credibilmente, quale riconoscimento di una stagione irripetibile in cui fiorì in Germania una gran messe di riflessioni sull'arte che stentiamo, per parte nostra, a ridurre a mera «considerazione estetica». In un clima segnato, sappia-

<sup>41</sup> A.G. BAUMGARTEN, *Meditationes Philosophicae de Nonnullis Ad Poema Pertinentibus* (1735); tr. it. *Meditazioni filosofiche su alcuni aspetti del poema*, a cura di F. Piselli, Vita e Pensiero, Milano 1992, 102. È diventata canonica però la definizione dell'estetica data successivamente come «scienza della conoscenza sensitiva». Cfr. A.G. BAUMGARTEN, *Aesthetica* (1750), tr. it. *Estetica*, a cura di F. Piselli, Vita e Pensiero, Milano 1992, 17.

<sup>42</sup> Per questa e la successiva citazione cfr. M. HEIDEGGER, *Nietzsche*, 87-88.

<sup>43</sup> Cfr. M. WEIDER, *Physiological Aesthetics and Mening of "Classical"*, in *Heidegger's Style: On Philosophical Anthropology and Aesthetics*, Bloomsbury Academic, London-New York-Oxford-New Delhi-Sydney 2018, 99-106, qui 100.

<sup>44</sup> Cfr. M. HEIDEGGER, *Nietzsche*, 98.

mo, da una vera e propria fascinazione per l'*Antike*, di cui furono campioni i Greci, e insieme da una visione speculativa della natura, che ugualmente non ebbe riscontro nel resto d'Europa (e fu anche intesa, con orgoglio, come una peculiarità della cultura filosofica tedesca)<sup>45</sup>. Un clima di cui Goethe<sup>46</sup> fu il grande animatore e polo di attrazione, quasi «il signore e il maestro di un'epoca culturale in Germania»<sup>47</sup> – per ricordare il giudizio deferente di Thomas Mann. Tanto da poter parlare di una sorta di *Goethe-Kreis* che vide ruotare importanti figure della cultura dell'epoca: da Herder a Winckelmann, a Moritz, per non dire di Schiller e Humboldt, tra i suoi interlocutori privilegiati, o anche di Schelling, la cui filosofia della natura destò in lui vivo interesse<sup>48</sup>.

## V

Ora, sono comprensibili (non per questo anche condivisibili) le ragioni che hanno spinto Heidegger a lamentare lo svilimento dell'opera d'arte, iniziato quando essa venne «rappresentata come portatrice e suscitatrice del bello in rapporto allo stato sentimentale» e di conseguenza venne posta fonamen-

<sup>45</sup> Il pensiero va certamente allo scritto *Sull'essenza della scienza tedesca* (1807) di F.W.J. Schelling: F.W.J. SCHELLING, *Über das Wesen deutscher Wissenschaft*, tr. it. a cura di F. Donadio, Guida Editore, Napoli 2001.

<sup>46</sup> Cfr. sul tema *Cultura e rappresentazione nell'età di Goethe*, a cura di M. Cometa e L. Crescenzi, Carocci, Roma 2006.

<sup>47</sup> Cfr. T. MANN, *Goethe als Repräsentant des bürgerlichen Zeitalters* (1932), tr. it. *Goethe come esponente dell'età borghese*, in *Goethe impolitico*, prefazione di R. De Benedetti, Edizioni Medusa, Milano 2017, 20.

<sup>48</sup> Si rimanda in proposito a N. BOYLE, *The Poet and the Age, vol. II Revolution and Renunciation, 1790-1803*, Clarendon Press, Oxford, 2000, 594-600.

talmente «come “oggetto” per un “soggetto”»<sup>49</sup>. Segnali in tal senso non mancarono nel panorama filosofico del Settecento, tutt'altro. Pensiamo anzitutto a Du Bos, che nelle sue *Riflessioni* – ancora nella scia della *querelle des Anciens et des Modernes*, che ebbe le sue ultime propaggini in Germania con Schiller e Schlegel<sup>50</sup> – esordì non solo esibendo la difficoltà di «spiegare» in cosa consista il «piacere sensibile» prodotto dalla fruizione estetica, ma cercando altresì di rendere ragione del fatto che «l'arte della poesia e della pittura non è mai tanto apprezzata come quando riesce ad affliggerci»<sup>51</sup>. Moderno tra i difensori degli antichi, egli attribuì pertanto una preminenza alla «relazione con il fruitore»<sup>52</sup> rispetto all'autonomia dell'opera, nel rilevare come la produzione artistica soddisfi manifestamente un «bisogno»<sup>53</sup> dell'uomo, anzitutto di evasione (tenendo «la mente occupata»). È così che, assunta la «necessità di essere occupati per sfuggire la noia» e riconosciuta l'«attrattiva che i moti delle passioni suscitano sugli uomini», egli diede poi spazio al concetto di imitazione, nell'idea che in tanto il piacere estetico è un «piacere puro», in quanto «non è seguito dagli inconvenienti che accompagnano le emozioni serie causate dall'oggetto stesso»<sup>54</sup>.

<sup>49</sup> Cfr. M. HEIDEGGER, *Nietzsche*, 87.

<sup>50</sup> F. SCHILLER, *Über naive und sentimentalische Dichtung (Sulla poesia ingenua e sentimentale)*, 1785); F. SCHLEGEL, *Über das Studium der griechische Poesie (Sullo studio della poesia greca)*, 1787). Per una rapida ma assai documentata ricostruzione della *Querelle* si rimanda alle pagine di S. CAIANIELLO, *Scienza e tempo alle origini dello storicismo tedesco*, Liguori, Napoli 2005, 12-32.

<sup>51</sup> Cfr. J.B. DU BOS, *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture* (1719), tr. it. *Riflessioni critiche sulla poesia sulla pittura*, a cura di E. Fubini, Guerini & Associati, Milano 1990, 41.

<sup>52</sup> Cfr. E. FUBINI, Introduzione a DU BOS, *Riflessioni*, 15.

<sup>53</sup> Per questa e le successive citazioni cfr. *ivi*, 43.

<sup>54</sup> Cfr. *ivi*, 53.



Non è un caso che i concetti di noia, bisogno e piacere facciano da cornice ideale anche alle successive considerazioni di Batteux. Interessato a definire la specificità delle belle arti rispetto alle scienze, contestando a queste ultime il monopolio del vero, egli ravvisò nell'imitazione della natura il perno della produzione artistica, nella convinzione che essa soddisfi «tutti i nostri bisogni e tutti i nostri piaceri»<sup>55</sup>. Non è però solo in risposta al problema della loro origine che egli rimarcò questo dato scontato: «Sono gli uomini che hanno fatto le arti ed è per se stessi che le hanno fatte». Infatti, in questa semplice constatazione vi è qualcosa di meno ovvio di quanto appaia, ovvero che la nascita delle arti dovè avvenire in un determinato momento della storia degli uomini, e precisamente quando non bastò più «la contentezza troppo uniforme per gli oggetti che offriva loro la natura». Stabilito così uno stretto legame tra produzione e fruizione, Batteux ha lasciato intendere che non è solo il piacere estetico a essere propriamente qualcosa di indotto e per questo di artificiale. Perché è la stessa opera d'arte a restare avvinta alla logica del gusto, visto che per procurarsi il piacere gli uomini «ricorsero al proprio genio», immaginando «un nuovo ordine di idee e di sentimenti che risvegliasse il loro spirito e rianimasse il loro gusto». Di fatto, è all'approntamento di un mondo che fosse a loro misura, ricco di nuovi stimoli, che essi lavorarono dando sfogo al loro genio, i cui «sforzi dovettero necessariamente ridursi a fare una scelta delle più belle parti della natura per formarne un tutto squisito, che fosse più perfetto della natura stessa, senza tuttavia cessare di essere naturale».

---

<sup>55</sup> Per questa e le successive citazioni cfr. C. BATTEUX, *Les Beaux Arts réduits à un même principe* (1746), tr. it. *Le Belle Arti ricondotte a un unico principio*, a cura di E. Migliorini, Aesthetica, Palermo 1990<sup>2</sup>, 37.

Batteux è tornato a varie riprese nel testo sul tema dell'imitazione della natura nell'intento di darne una formulazione che, attagliandosi alle diverse arti (così da essere il loro «oggetto comune»)<sup>56</sup>, non soffocasse ma anzi spronasse la capacità creativa del genio. Il quale deve sì «imitare la natura», eppure «non deve affatto imitarla tal quale essa è»<sup>57</sup>: da un lato, mostrando saggezza e lungimiranza egli deve saper imitare senza copiare «servilmente»<sup>58</sup>; dall'altro, ricorrendo all'osservazione, «riconosce tutti i tratti della natura, li trae dal gran numero, li aduna. Ne compone un tutto di cui egli concepisce un'idea viva che lo afferra»<sup>59</sup>. Tale l'operazione di scelta che sta alla base dell'imitazione: ciò di cui non per nulla si mostrarono maestri i Greci, i quali, «dotati di un genio felice, colsero finalmente i tratti essenziali e capitali della bella natura, e compresero chiaramente che non bastava imitare le cose, ma che bisognava, in più, sceglierle»<sup>60</sup>.

Cosa possiamo desumere da questo passo, se non che l'arte ha da essere imitazione della bella natura, in conformità del fine di dilettere e commuovere, così come la stessa imitazione ha da rispondere all'arte, adeguandosi alle sue regole di misura? È in relazione a ciò – osservava Batteux – che l'arte aveva seguito un determinato corso nella sua evoluzione: dall'estremo della primitiva «barbarie», quando non solo l'imitazione ma la stessa natura non poté che essere «grossolana», all'altro estremo della raffinata cultura del presente, dove la «grossolanità» rischiava di rovesciarsi nell'«affettazione» in quanto «si enfatizza la natu-

<sup>56</sup> Cfr. *ivi*, 33.

<sup>57</sup> Cfr. *ivi*, 37.

<sup>58</sup> Cfr. *ivi*, 42.

<sup>59</sup> Cfr. *ivi*, 44.

<sup>60</sup> Per questa e le successive citazioni cfr. *ivi*, 57-58.

ra, la si aggiusta, la si addobba secondo una falsa squisitezza». Di conseguenza, se non aperta nostalgia, va colto un tono di ammirazione nelle parole che compendiano l'atteggiamento nei confronti dell'imitazione assunto nel Rinascimento: quando «l'antichità fu per noi ciò che la natura era stata per gli antichi».

## VI

Troppo breve e schematica per valere da ricostruzione storica, la nostra rassegna delle posizioni che sembrano dare ragione alla lettura heideggeriana della svolta impressa dall'estetica (iniziata, ripetiamo, ben prima del Settecento) termina qui. Altre tesi andrebbero ricordate, a iniziare da quella di Diderot: oltre che autore della celebre *Lettera sui ciechi a uso di coloro che vedono*<sup>61</sup>, estensore della voce 'bello' nell'*Encyclopédie*<sup>62</sup>, in cui sono sintetizzate alcune tra le più importanti riflessioni sul tema condotte nel suo tempo (nell'ordine, quelle di Wolff, Crousaz, Hutcheson, André, e dello stesso Batteux), tutte in definitiva attestanti la centralità di quella forma particolare di piacere suscitato da qualcosa che «denota, propriamente, [...] la percezione della mente»<sup>63</sup>. Il suo intervento, che voleva essere risolutivo nella chiarificazione di ciò di cui tutti avrebbero ammesso placidamente l'esistenza senza sapere tuttavia in cosa risiede<sup>64</sup>, appare

<sup>61</sup> D. DIDEROT, *Lettre sur les aveugles à l'usage de ceux qui voient* (1749), tr. it. *Lettera sui ciechi a uso di coloro che vedono*, in ID., *Opere filosofiche*, a cura di P. Rossi, Feltrinelli, Milano 1963, 61-109.

<sup>62</sup> *Encyclopédie*, vol. II, 1752, 169b-181a, tr. it. *L'estetica dell'Encyclopédie. Guida alla lettura*, a cura di M. Modica, Editori Riuniti, Roma 1988, 100-133 (sulle diverse ripubblicazioni del testo cfr. la nota ai testi, alle pagine 65-67).

<sup>63</sup> Cfr. ivi, 106. «Del resto, questi filosofi distinguono negli esseri corporei un *bello assoluto* e un *bello relativo*. Ma non intendono per *bello assoluto* una qualità».

<sup>64</sup> Cfr. ivi, 100-101.

esemplare di un generale disagio, riferibile non già a un difetto di sapere (quello che si palesa fin dall'antichità nel passaggio «dall'aggettivo al sostantivo, dal concreto all'astratto, dai singoli casi alla generalità»<sup>65</sup>, ma semmai alla mancanza di una sintonia con il mondo quale si dà nell'immediatezza del bello. Non a caso, Diderot scriveva in un tempo in cui era già lontana la ripresa delle «antiche tradizioni mimetiche» che – a giudizio di un attento studioso della *mimesis* – aveva favorito nell'epoca moderna «l'interpretazione della rappresentazione *artistica* come uno strumento indispensabile al bisogno umano di entrare in contatto con il mondo e di comprenderlo»<sup>66</sup>. Lontana, abbiamo detto, ma non per questo consumata del tutto. Pur collocando tale ripresa ben prima che nella metà del Settecento, quando «il pensiero mimetico» entrò in realtà «in “crisi”», come testimonia anche il fatto che «nell'uso moderno [...] lo spettro semantico dell'“imitazione” si è notevolmente ristretto e *impoverito*»<sup>67</sup>, Halliwell non ha nascosto che tale crisi comportò poi non tanto «il rifiuto totale» quanto «la “rinegoziazione” e la ridefinizione di alcuni tratti della complessa costituzione teorica della *mimesis*»<sup>68</sup>, in un modo che continuava a riconoscere all'arte una capacità veritativa, eccedente la mera dimensione estetica rinviante al piacere.

<sup>65</sup> Cfr. F. JULLIEN, *Cette étrange idée du beau*, Bernard Grasset, Paris 2010; tr. it. *Quella strana idea di bello*, il Mulino, Bologna 2012, 11.

<sup>66</sup> Per questa e la successiva citazione cfr. S. HALLIWELL, *The Aesthetics of Mimesis. Ancient Texts and Modern Problems*, Princeton University Press, Princeton (N.J.) and Oxford 2002; tr. it. *L'estetica della mimesis. Testi antichi e problemi moderni*, Aesthetica, Palermo 2009, 298-299.

<sup>67</sup> Cfr. *ivi*, 23.

<sup>68</sup> Cfr. *ivi*, 304.

Sotto tale aspetto, ancor più della formula della «nobile grandezza» e «quieta grandezza»<sup>69</sup> promananti dai capolavori della scultura greca, esemplificata dal gruppo del Laocoonte (che suscitò la riflessione anche di Lessing, Mendelssohn e Goethe)<sup>70</sup>, è l'assegnazione all'arte del duplice scopo di «diletta- re e nel contempo istruire»<sup>71</sup>, lasciando «pensare più di quello che mostra all'occhio», a motivare qui il nostro interesse per Winckelmann<sup>72</sup>, cui dobbiamo tra l'altro l'indicazione della naturalezza quale elemento distintivo dell'autentica opera d'arte. È rimarchevole al riguardo la tesi secondo cui «[l]a cosa più difficile nelle opere d'arte è far comparire poco elaborato quello che lo è stato molto [...]»<sup>73</sup>. Sbaglierebbe però chi vedesse in quest'osservazione di Winckelmann qualcosa che riguardi esclusivamente la capacità realizzatrice dell'artista, trascurando che la resa estetica era per lui funzionale all'elevazione derivante dall'esercizio del pensiero. Del resto, l'autentica grandezza dei Greci stava per lui proprio in questo: nel possesso innato di

<sup>69</sup> Cfr. J.J. WINCKELMANN, *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerey und Bildhauerkunst* (1755), tr. it. *Pensieri sull'Imitazione delle opere greche nella pittura e nella scultura*, in ID., *Pensieri sull'imitazione*, a cura di M. Cometa, Aesthetica, Palermo 1992, 43.

<sup>70</sup> Uno studio recente del tema è offerto dal volume *Rethinking Lessing's Laocoon. Antiquity, Enlightenment, and 'Limits' of Painting and Poetry*, edited by A. Lifschitz and M. Squire, Oxford University Press, Oxford 2017. Cfr. anche M. COMETA, *Il Laocoonte da Lessing a Schelling*, in *Laocoonte 2000*, a cura di L. Russo, Aesthetica Preprint, Palermo 1992, 32-60.

<sup>71</sup> Per questa e la successiva citazione cfr. WINCKELMANN, *Gedanken über die Nachahmung*, 56-57.

<sup>72</sup> Alla sua figura è dedicato il volume monografico della rivista *Aufklärung*, 27 (2015), hrsg. von E. Décultot und F. Vollhardt.

<sup>73</sup> Cfr. J.J. WINCKELMANN, *Erläuterung über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerey und Bildhauerkunst und Beantwortung des Sendschreibens über diese Gedanken* (1756), tr. it. *Commento ai Pensieri sull'Imitazione delle opere greche nella pittura e nella scultura; e risposta all'Epistola sui detti Pensieri*, in *Pensieri sull'imitazione*, 94.

un «regola [...] della bellezza»<sup>74</sup> che essi in tanto applicavano all'arte in quanto riuscivano a percepirla in maniera immediata (senza farne oggetto di riflessione),

«in virtù d'una quotidiana osservazione del bello in natura», così da non farne qualcosa di artificioso e ricercato. Un'osservazione del bello diversa da quella diretta allo studio minuzioso della medesima, alla maniera dei moderni, che Winckelmann riteneva inadatta da sola a guadagnare «un concetto perfetto del bello»<sup>75</sup>,

così come riteneva insufficiente «lo studio dell'anatomia [...] ad insegnare le più belle proporzioni del corpo».

Chi invitava così a imitare la naturalezza degli antichi, non riusciva tuttavia a formulare di suo che un'idea «più astratta»<sup>76</sup> di bellezza, dissimile da quella attribuita ai Greci. I quali non potevano che essere ignari delle complicazioni dovute all'ammissione di una differenza ontologica tra la creatura e Dio, inteso come colui che in quanto «Creatore sapientissimo – leggiamo in una lettera di qualche anno più tarda rispetto ai *Pensieri* – ha improntato nell'uomo una Idea visibile della perfezione», vale a dire la Bellezza. Mai essi sarebbero giunti infatti a immaginare che la bellezza, in qualità di «perfezione sensibile», sia effetto del concentrarsi della medesima in «punto visibile», qual era da cogliere per Winckelmann «in ogni cosa creata quando

<sup>74</sup> Per questa e la successiva citazione cfr. ID., *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerey und Bildhauerkunst*, 39 e 38.

<sup>75</sup> Per questa e la successiva citazione cfr. ID., *Erläuterung über die Nachahmung*, 88.

<sup>76</sup> Cfr. ID., *Lettera a G.L. Bianconi*, Roma fine maggio-inizio giugno 1758, in *Lettere*, Edizione italiana completa, a cura di M. Fancelli e J. Raspi Serra, Istituto Italiano di Studi Germanici, Roma 2016, vol. I (1742-1759), 481.

il concetto e nostro sentimento intellettuale non può sollevarsi nell'immaginazione sopra quello che vediamo nella materia».

## VII

Commemorandone la figura a distanza di molti anni dalla morte violenta (1768), Goethe ne approfittò invero per riproporre la propria immagine degli antichi e insieme per aggiungere elementi alla personale riflessione sulla bellezza. Quanto alla prima, ci viene da dire che egli non seppe resistere alla tentazione di idealizzarli nel confronto con i moderni: sì «in grado di portare a buon fine qualcosa con l'uso mirato delle singole energie»<sup>77</sup>, e persino di «compiere imprese straordinarie con la cooperazione di varie attitudini», non anche di «realizzare, però, quanto vi è di più imprevedibile e unico», mancando loro il dono di armonizzare in sé «tutte le qualità». Era la convinzione di un diverso modo di essere dei Greci a fargli osservare che «[o]gni accadimento aveva per loro un valore unico, mentre a noi sembra conseguire valore specifico solo ciò che viene pensato e sentito». Una sintonia immediata con la natura diede loro la capacità di sentirsi «subito a proprio agio all'interno dei piacevoli confini del mondo bello»: «A questo erano stati assegnati, a questo chiamati, qui la loro attività trovava spazio, e la loro passione, oggetto e nutrimento». Quanto alla seconda, invece, ci limitiamo a osservare che anche agli occhi di Goethe il vertice della bellezza era dato dalla figura umana, quale «prodotto fina-

---

<sup>77</sup> Per questa e le successive citazioni cfr. J.W. GOETHE, *Winckelmann und sein Jahrhundert* (1805), tr. it. *Vita di J.J. Winckelmann*, a cura di E. Agazzi, con uno scritto di G. Cusatelli, Moretti&Vitali editori, Bergamo 1992, 32-33.

le della natura, sempre in via d'innalzarsi»<sup>78</sup>. Per quanto, certo, non la figura reale, spesso sgraziata e disarmonica, ma quella idealizzata, filtrata dall'arte, chiamata così a sopperire alla scarsa presenza di individui belli in natura per mezzo di opere destinate ad avere un «effetto duraturo, eccezionalmente duraturo».

È innegabile che a parlare così era un uomo (e un sommo artista) del tutto calato nel suo tempo; il quale perciò, anche quando provò a magnificare l'Antichità, non poté liberarsi in definitiva dei condizionamenti della mentalità moderna di cui, paradossalmente, troviamo l'espressione più limpida nello scritto commemorativo su Winckelmann e il suo secolo. E precisamente dove, pensando di esprimere confidenza con la sensibilità dei Greci, Goethe ha osservato che «quando l'armonico diletto concede [all'uomo] una pura e libera gioia – allora l'universo, se potesse percepire se stesso, esulterebbe come se avesse raggiunto la propria meta e ammirerebbe l'acme del suo divenire e della sua essenza». Fino a tradirsi con quella domanda retorica, posta in uno spirito a loro del tutto estraneo, da cui trasuda il moderno antropocentrismo:

«A che infatti tanto dispendio di Soli, pianeti e Lune, di stelle e Vie lattee, di comete e nebulose, di mondi formati e in via di formazione, se infine non ci fosse un uomo felice che, inconsapevole, gioisse della propria esistenza?»<sup>79</sup>.

Chissà se Goethe applicava anche a se stesso quanto in vecchiaia avrebbe annotato icasticamente nelle sue *Massime e Riflessioni*. Affermare, com'egli fece, che «L'uomo non com-

<sup>78</sup> Per questa e le successive citazioni cfr. ivi, 37.

<sup>79</sup> Cfr. ivi, 169-170.



prende mai quanto sia antropomorfo»<sup>80</sup>, significava non solo ammettere un naturale prospettivismo in rapporto al mondo, ma anche riflettere sul fatto che la natura – da «informe» qual è – assume le sembianze del bello<sup>81</sup>. Ciò detto, è forse altrove che dobbiamo cercare le osservazioni più interessanti di Goethe in materia di estetica: in quel pugno di scritti, datati 1798-1799, in cui egli pensava di dare indicazioni programmatiche<sup>82</sup> all'artista per esortarlo sì ad attenersi alla natura, studiandola, imitandola, così da creare «qualcosa che sia simile alle sue manifestazioni»<sup>83</sup>, ma con la consapevolezza che, nell'atto di realizzare l'opera, «quando [...] mette mano a un oggetto qualunque della natura, esso non le appartiene più». E proprio perché, «in quell'istante», egli crea tale oggetto, «traendone l'aspetto significativo, peculiare, interessante, o meglio conferendogli solo allora valore superiore».

Era un'affermazione netta la sua, che non ammetteva ripensamenti, espressione dell'«enorme baratro» che si era aperto ormai tra natura e arte. Prova ne era che, pur legando l'imitazione della natura allo sforzo dell'artista di «cogliere nelle cose la bellezza esteriore», egli vi aggiungeva uno spirito di competizione, nell'idea che l'artista debba “gareggiare” con la medesima nella produzione di «qualcosa di spiritualmente organico»,

<sup>80</sup> ID., *Kunst und Altertums*, II fasc., IV vol., (1823); tr. it. *Massime e Riflessioni*, a cura di S. Seidel, introduzione di P. Chiarini, TEA, Roma 1983, 63.

<sup>81</sup> «Si dice: “artista, studia la natura!”. Ma non è una cosa facile trarre dal volgare il nobile, da ciò che è informe il bello»: Ivi, 66.

<sup>82</sup> Per un approfondimento rimandiamo ai numerosi contributi del volume *Klassizismus in Aktion: Goethes 'Propyläen' und das weimarer Kunstprogramm*, hrsg. von D. Ehrmann, N.G. Wolf, Böhlau Verlag, Wien-Köln-Weimar 2016.

<sup>83</sup> Per questa e le successive citazioni cfr. J.W. GOETHE, *Einleitung in die Propyläen* (1798), I, 1; tr. it. *Introduzione ai «Propilei»*, in ID., *Scritti sull'arte e sulla letteratura*, a cura di S. Zecchi, Bollati Boringhieri, Torino 1992, 91-94.

conseguente all'impegno di dare all'«opera d'arte un contenuto e una forma che la facciano apparire insieme naturale e soprannaturale». Andava colta in ciò la «verità intrinseca»<sup>84</sup> dell'opera d'arte. Che egli rinveniva pertanto nella sua «coerenza», ovvero in quella convergenza di parti e tutto che, nel caso di un'opera «riuscita», ne fa «un piccolo mondo a sé, in cui tutto accade secondo un certo principio e vuole essere percepito nelle sue peculiarità». Di qui, se intendiamo bene, la sua celebre espressione che assimila l'opera d'arte perfetta a qualcosa di «soprannaturale ma non extranaturale»: non eccedente i confini della natura in quanto prodotto dello spirito umano, eppure superiore per la capacità di riunire in sé gli aspetti disparati del mondo elevandoli nel loro «significato» e «valore».

Non sorprende che, così intesa, la verità dell'opera d'arte potesse essere colta a giudizio di Goethe solo da pochi: da «uno spirito nato e formato armoniosamente, che trova l'eccellente e il perfetto conforme alla propria natura». Non certo da «uno spettatore del tutto incolto», desideroso solo di un godimento «grossolano e comune», e per questo incapace di elevarsi «insieme con il vero artista». Per questo, rispetto a chi, come Schiller, assegnò all'arte il compito impegnativo delicato di una educazione estetica, Goethe ci sembra esporne una concezione ben più selettiva ed elitaria, nella convinzione che l'autentico fruitore dell'opera non possa essere che «il vero amatore» – giammai quello «ordinario», ignorante e disposto così a considerare l'opera d'arte «come un oggetto trovato al mercato». Ma, in

---

<sup>84</sup> Per questa e le successive citazioni cfr. ID., *Über Wahrheit und Wahrscheinlichkeit der Kunstwerke. Ein Gespräch* (1798), tr. it. *Sul vero e sul verisimile nelle opere d'arte. Un dialogo*, in ID., *Scritti sull'arte e sulla letteratura*, 115-117 (in un caso lievemente modificata).

effetti, non occorrono grandi competenze in filosofia per ricordare che l'amore ha espresso tradizionalmente una forma di adesione alla verità, in questo caso «la verità dell'imitazione», concepita da Goethe come tutt'uno con «la qualità delle scelte, l'ingegnosità della composizione e il carattere ultraterreno del piccolo mondo dell'arte»: ciò che in definitiva avrebbe potuto apprezzare solo chi avesse saputo «elevarsi fino all'artista», sentendo di dover «raccolgersi» – al pari di questi – «dalla sua vita dissipata (*sich aus seinem zerstreuten Leben sammeln*), convivere con l'opera d'arte, contemplarla e ancora contemplarla e pervenire per suo tramite a un'esistenza superiore».

## VIII

'Contemplazione' è termine che ci viene di associare immediatamente a 'visione', così come questa a 'idea' e a un mondo separato, soprasensibile, cui possiamo accedere solo a determinate condizioni. Se Schopenhauer, come sappiamo, colse in seguito nella forma del suo estatico sprofondamento il modo peculiare di liberazione offerto dall'arte, tale da strappare la stessa conoscenza «al servizio della volontà»<sup>85</sup>, Goethe reputò più semplicemente che l'artista disponesse alla contemplazione «per il bene degli uomini»<sup>86</sup>: non per sollevarli dalla noia, come avevano inteso altri in un senso più frivolo, quanto per alimen-

<sup>85</sup> Cfr. A. SCHOPENHAUER, *Die Welt als Wille und Vorstellung* (1818), tr. it. *Il mondo come volontà e rappresentazione*, Bompiani, Milano 2006, 363. Cfr. al riguardo A. LENARDA, *Metafisiche della forma. Schopenhauer, Nietzsche, Simmel*, Franco Angeli, Milano 2013, cap. 3 *L'arte e il "puro contemplare" del genio*, 53-81.

<sup>86</sup> Per questa e le successive citazioni cfr. J.W. GOETHE, *Diderots Versuch über die Malerei* (1799), tr. it. *Il 'Saggio sulla pittura' di Diderot, tradotto e commentato*, in ID., *Scritti sull'arte e la letteratura*, 126.

tare in loro un bisogno più elevato. Nutrendo, formando e innalzando il loro spirito, l'artista finiva in tal modo per sublimare nella sostanza ciò che nella forma doveva apparire esteticamente «piacevole, stimolante e accattivante, godibile e appagante». Non solo, nel fare ciò, egli finiva per ripagare con le sue creazioni anche colei che l'aveva dotato di un talento straordinario, pur sembrando di voler unicamente «agire per se stessa»: la natura.

Come non ricordare ora in proposito quanto affermato da Goethe nel *'Saggio sulla pittura' di Diderot*, ossia che «l'artista, riconoscente alla natura che ha creato anche lui, le restituisce una seconda natura, ma una natura sentita, pensata e umanamente compiuta»? Se lo richiamiamo, non è solo tuttavia per notare come anch'egli sia ricorso a un'espressione che ebbe notevole fortuna nell'idealismo classico tedesco<sup>87</sup>. Ancor più dell'occorrenza di tale espressione («*zweite Natur*»), ci interessa sottolineare qui che egli se ne servì per connotare l'opera d'arte come «compiuta (*vollendete*)». Nel farlo, egli non poteva ignorare le riflessioni condotte da Moritz<sup>88</sup> già prima del loro incontro (1786-1787), nel saggio *Sul concetto del compiuto in se stesso*: uno scritto breve, ma assai ricco di spunti, a partire dalla distinzione tra l'utile e il bello, rinviante a quella tra un oggetto che ha un valore d'uso (l'esempio è di un coltello o di un orologio) e uno che non ne ha invece alcuno, come l'opera d'arte, di cui si ha «bisogno solo

<sup>87</sup> Rimandiamo alle pagine sempre chiare e illuminanti che C. Cesa ha dedicato al tema in *La «seconda natura» tra Kant e Hegel*, in D. GIOVANNOZZI - M. VENEZIANI (a cura di), *Natura. XII Colloquio internazionale*, Leo S. Olschki, Firenze 2008, 485-502.

<sup>88</sup> Com'è noto, Goethe inserì nel suo *Viaggio in Italia* la parte centrale del saggio di Moritz *Sull'imitazione formatrice del bello* (1788). Sulla figura e il pensiero di Moritz, così come per una ricognizione bibliografica cfr. A. MEIER, *Karl Philipp Moritz*, Reclam, Stuttgart 2000.

perché lo si può contemplare»<sup>89</sup> – a riprova del disinteresse del piacere estetico che anche Kant avrebbe rimarcato di lì a qualche anno trattando del «terzo momento dei giudizi di gusto, secondo la relazione con lo scopo»<sup>90</sup>.

A rigore, Moritz non fu troppo coerente nel determinare ciò che bisogna dedurre dall'atto della contemplazione. E questo perché da un lato suppose che essa dia voce al bisogno del bello (ciò che «non esiste per la perfezione di qualcos'altro, ma in funzione della sua stessa interna perfezione»)<sup>91</sup>, e dall'altro ammise che il medesimo abbia modo di definirsi solo all'interno della relazione posta da chi è in grado di coglierlo: l'uomo. Egli giungeva così a questa conclusione, non del tutto coerente con l'assunto di fondo:

«Non siamo tanto noi ad aver bisogno del bello, per essere dilettrati, quanto è il bello ad aver bisogno di noi per essere riconosciuto. Potremmo ben vivere senza contemplare belle opere d'arte, ma queste non potrebbero esistere, come tali, senza la nostra contemplazione».

Là dove l'incoerenza, se così possiamo dire, va attribuita alla confusione tra il problema della definizione dello statuto dell'opera d'arte, e del suo «valore», distinto da quello di un qualsiasi altro oggetto che abbia una funzione meramente pratica, e il problema della distinzione del bello da tutto ciò che procura altrimenti soddisfazione in base a ciò che comporta: lo smar-

<sup>89</sup> Cfr. K.P. MORITZ, *Versuch einer Vereinigung aller schönen Künste und Wissenschaften unter dem Begriff des 'in sich selbst Vollendeten* (1785), tr. it. *Sul concetto di compiuto in se stesso*, in *Scritti di estetica*, a cura di P. D'Angelo, Aesthetica, Palermo 1990, 44.

<sup>90</sup> Cfr. I. KANT, *Kritik der Urtheilskraft* (1790), §§ 10-17.

<sup>91</sup> Per questa e le successive citazioni cfr. MORITZ, *Versuch einer Vereinigung aller schönen Künste*, 44-45.

rimento di sé piuttosto che un atteggiamento di dominio strumentale.

Non v'è spazio qui per inoltrarci nella disamina delle tesi di Moritz, che sembrano condurci alle porte delle riflessioni da cui siamo partiti in questo saggio. Aggiungiamo giusto l'essenziale per non lasciare sguarnito il discorso. Anzitutto, riguardo al piacere legato a uno smarrirsi che è al tempo stesso un ritrovarsi (in un'esistenza superiore, alla maniera di Goethe), notiamo come esso sia stato concepito da lui come «qualcosa di subordinato, che noi lasciamo volentieri venga determinato dal bello, al quale noi concediamo per un certo periodo di tempo una sorta di potere supremo su tutte le nostre sensazioni». Resistendo alla tentazione, non dobbiamo leggere Moritz come se fosse un antesignano di Schopenhauer; anche quando lo vediamo scrivere riguardo alla contemplazione che sembra di «perderci nell'oggetto bello» in ossequio al «piacere puro e non egoistico che ci dona il bello». Non è infatti per allentare temporaneamente la pressione della volontà di vivere che, a suo giudizio, «noi sacrificiamo la nostra esistenza individuale limitata a una sorta di esistenza più alta». Se di questa fa parte l'«amore non egoistico», è perché in esso ne va di una relazione in cui colui che ama per davvero è disposto a porre in secondo piano se stesso, e persino a prescindere dalla «speciale relazione a [sé] personalmente». Tale il sacrificio richiesto dal bello, in risposta a un bisogno superiore che avvince l'uomo portandolo a desiderare di «avere occasione di servirlo».

Possiamo restare indifferenti a simili esternazioni, nel convincimento che appartengono a modi passati di pensare che non ci toccano e persino ci urtano, avvertendone gli eccessi; così come possiamo cercare di cercarne altrove la motivazione, ad

esempio nel fondamento religioso, di stampo pietistico, di idee espresse con tanto fervore<sup>92</sup>. Ovviamente, nel nostro caso, non abbiamo da aderirvi, e neppure da tornare a interpretarle in chiave “ideologica”, avendo semmai da comprenderle in maniera definita, nella corrispondenza con un ambiente spirituale (termine quanto mai vago e nebuloso) da cui vennero vari tentativi di riflettere sul bello e sull’opera d’arte in termini non immediatamente riconducibili all’effetto prodotto (dove questo significhi la loro subordinazione alla ricerca del piacere), ma neppure riferibili all’attività creativa di un «soggetto sovrano» (nell’accezione di Heidegger).

Quanto alla seconda questione, va detto brevemente che anche Moritz non giunse a una posizione inequivocabile, come appare dal modo in cui si misurò con il tema dell’imitazione, in merito al quale possiamo trovare affermazioni non del tutto conciliabili tra loro. È un fatto però che la parola ‘imitazione’ compaia nel titolo dello scritto più impegnativo dell’intera riflessione di Moritz, il quale vi esordì chiedendo: «come si differenzia l’imitare nelle belle arti» da quello che «in senso morale», secondo «l’uso linguistico», viene inteso quasi come un «sinonimo di emulare e competere?»<sup>93</sup> E proprio per fissare come primo elemento distintivo del ‘bello’ (rispetto al ‘buono’ e al nobile’) il fatto che nel suo caso l’imitazione non consiste nella introiezione di un modello di comportamento, ma piuttosto nella tradu-

<sup>92</sup> Cfr. L. DUMONT, *L'idéologie allemande. France-Allemagne et retour (Homo aequalis II)*, Éditions Gallimard, Paris 1991; tr. it. *Homo Aequalis. I Genesi e trionfo dell'ideologia economica II L'ideologia tedesca*, Adelphi, Milano 2019, *Totalità e gerarchia in Karl Philipp Moritz*, 359-365.

<sup>93</sup> Per questa e le successive citazioni cfr. K.P. MORITZ, *Über die bildende Nachahmung des Schönen* (1788), tr. it. *Sull'imitazione formatrice del bello*, in *Scritti di Estetica*, 66-68.

zione esteriore, in forma sensibile, di un tratto che «deve, se lo vogliamo imitare, necessariamente essere di nuovo prodotto *fuori di noi*»<sup>94</sup>. Che questo attribuisse agli «*organi di senso*» il potere di «prescrivere al bello la sua *misura*» era fuori discussione per lui. La difficoltà stava, evidentemente, nella trasposizione nel finito di ciò che veniva assunto come una «totalità». Non per altro nel seguito dell'esposizione Moritz si è occupato di chiarire come sia possibile imitare la natura, posto che «questo grande insieme delle cose è l'unico vero intero». La sua scelta di concepire l'opera d'arte come un microcosmo, tale da essere «in piccolo un'impronta del bello supremo nel grande intero della natura», doveva condurlo tuttavia a formulare una tesi di cui egli stesso non poteva calcolare la portata sul piano metafisico, considerato che chiamava in causa un'immagine vivente della natura che avrebbe richiesto ben altro studio o, per meglio dire, una concezione speculativa della medesima. Ma tant'è, egli non esitò a sostenere che essa «continua a creare *mediatamente* attraverso la mano formatrice dell'artista quel che non rientra immediatamente nei suoi grandi progetti». Come dire che l'artista prosegue l'opera della creazione, in un senso che trascende per forza la sua capacità soggettiva. Di fatto, egli proseguiva affermando:

«Colui al quale la natura ha impresso in tutto il suo essere la sensibilità per la di lei forza creatrice, e la *misura* del bello nell'occhio e nell'anima, non si accontenterà di contemplarla; dovrà imitarla, emularla, spiarla nella sua officina segreta, e formare e creare con la fiamma ardente nel petto, come essa stessa crea»<sup>95</sup>.

<sup>94</sup> Per questa e le successive citazioni cfr. *ivi*, 73-74.

<sup>95</sup> Cfr. J. ASPIUNZA, *La naturaleza en Über die bildende Nachamung des Schönen, de Karl Philipp Moritz*, in *Contrastes. Revista Internacional de Filosofía*, vol. XV (2010), 25-42, in part. 31-35.



Di fronte alla sua grandezza l'artista non poteva quindi che essere colto dal «presentimento di quella armonia nella quale formazione e distruzione procedono insieme, mano nella mano»<sup>96</sup>. Nel rimirarla, così come nel replicarne l'eterna forza formatrice, egli (e con lui ogni autentico amante del bello) doveva trarne questa ferma convinzione: che «grazie a questa esistenza che sempre si rinnova, *noi stessi esistiamo*».

## IX

Non possiamo che fermarci di fronte a questa asserzione enfatica della Vita Una in cui si manifesta il bello. Senza spingerci oltre nell'analisi, approfittiamo dell'insistenza di Moritz sull'«artista figurativo» (*bildende Künstler*), sotto la cui mano «la realtà deve diventare apparenza»<sup>97</sup>, per passare all'ultima delle grandi figure di questa breve storia: Schelling. Autentica mente speculativa, ben più delle altre passate finora in rassegna, egli si propose precocemente di elaborare – in tempi diversi e muovendo da differenti prospettive – sia una filosofia della natura che una filosofia dell'arte, i cui poli mostrano di convergere già nell'incisiva definizione dell'attività artistica offerta nel *Sistema* del 1800. Dove appunto leggiamo che quanto «deve iniziare con coscienza (soggettivamente)» non può che «finire nel privo di coscienza o *oggettivamente*», posto che l'io dell'artista «è

<sup>96</sup> Per questa e la successiva citazione cfr. *ivi*, 90. Cfr. al riguardo H.-E. FRIEDRICH, “*Die innerste Tiefe der Zerstörung: Die Dialektik von Zerstörung und Budung im Werk von Karl Philipp Moritz*”, in *Aufklärung*, vol. 8, 1, *Die Kehrseite des Schönen*, 1994, III. *Die Aufhebung der Zerstörung im Kunstwerk*, 85-90.

<sup>97</sup> Come è stato osservato, va rinvenuto in questo richiamo all'«apparenza» una sintonia tra Moritz e Schiller; cfr. E. COSTADURA, *Genesi e crisi del neoclassico*, Edizioni ETS, Pisa 1994, 98.

cosciente secondo la produzione», mentre è «privo di consapevolezza quanto al prodotto»<sup>98</sup> (ammissione, questa, oltre che di uno squilibrio sul piano della forza tra natura e spirito, a favore della prima, dell'inevitabile spossessamento dell'opera patito dall'artista nel momento del suo compimento, tale da mettere in luce la fragilità della soluzione proposta di fare dell'arte il punto di sintesi dell'Assoluto).

Pensatore estremamente longevo, dalla sofferta evoluzione, Schelling non si fermò qui. Dopo la *Filosofia dell'arte*<sup>99</sup>, composta delle lezioni tenute a Jena e Würzburg (1802-1805), e che potremmo definire quasi il banco di prova della filosofia dell'indifferenza o dell'unitotalità, egli offrì nel 1807 un'ultima esposizione delle sue idee in materia nel celebre *Discorso sulle arti figurative e la natura*, dove la natura è presentata da subito come il «vero modello» e la «fonte originaria» delle prime. Sarà che a quel tempo risalgono anche i suoi *Aforismi sulla filosofia della natura* (1806-1807)<sup>100</sup>, ma salta immediatamente agli occhi, in un testo dedicato all'arte, l'insistente attenzione per il concetto della natura, di cui è colta immediatamente la mancanza di univocità. È evidente che non era per un capriccio che il filosofo

<sup>98</sup> F.W.J. SCHELLING, *System des transzendentalen Idealismus* (1800), tr. it. *Sistema dell'idealismo trascendentale*, a cura di G. Boffi, Bompiani, Milano 2006, 553. Sull'argomento cfr. M. FRANK, *Einführung in die frühromantische Ästhetik*, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1989, T. GRIFFERO, *L'estetica di Schelling*, Laterza, Roma-Bari 1996 e A. ZERBST, *Schelling und die bildende Kunst. Zum Verhältnis von kulturphilosophischem System und konkreter Werkkenntnis*, Wilhelm Fink Verlag, München 2011.

<sup>99</sup> ID., *Philosophie der Kunst* (1802/1803 -1804/1805), tr. it. *Filosofia dell'arte*, a cura di A. Klein, Prismi, Napoli 1986.

<sup>100</sup> ID., *Aphorismen zur Einleitung über die Naturphilosophie* (1806), *Aphorismen über die Naturphilosophie* (1806-1807), tr. it. *Aforismi sulla filosofia della natura*, a cura di G. Moretti, Egea, Milano 1992.

prendeva le mosse da qui. Posto, infatti, «il principio consolidato secondo cui l'arte deve imitare la natura»<sup>101</sup>, ne erano derivate storicamente idee assai disparate e discordanti della prima, in corrispondenza dei «molti significati» dati al concetto della seconda e delle «tante concezioni» relative alle «forme di vita». Nondimeno, non era per abbandonare tale principio che Schelling ne rimarcò allora la criticità. Piuttosto, era per legittimarlo dalla prospettiva di una «fisica superiore»<sup>102</sup> che fosse adeguata a una visione speculativa della natura in grado di coglierne l'originaria idealità. Lo stupore destato dal fatto che tanti sostenitori del principio dell'imitazione della natura fossero poi pronti a negarle ogni vita, era una sola cosa in lui con l'approvazione del medesimo, nel presupposto che esso indicasse all'arte il precetto di emularne la «forza creatrice (*schaffende Kraft*)»<sup>103</sup>. Il lato polemico della sua riflessione era nondimeno poco più di uno sfogo

<sup>101</sup> Per questa e le successive citazioni cfr. ID., *Über das Verhältniß der bildenden Künste zu der Natur* (1807), tr. it. *Le arti figurative e la natura*, a cura di T. Griffero, Aesthetica, Palermo 2003, p. 34.

<sup>102</sup> Tale il sottotitolo dell'importante scritto del 1798, *Von der Weltseele: eine Hypothese der höhern Physik zur Erklärung des allgemeinen Organismus* (tr. it. *L'anima del mondo. Una ipotesi della fisica superiore per la spiegazione dell'organismo universale*, a cura di A. Medri, Mimesis, Milano-Udine 2014). Non va ricordata come una semplice curiosità il fatto che tale scritto risalga al tempo in cui furono più stretti i rapporti tra il giovane Schelling e Goethe, non a caso autore a sua volta di un poema dal titolo *Weltseele* (inizialmente *Weltschöpfung*, creazione della natura), ispirato a una visione organica e perciò dinamica della medesima. Cfr. M. VASSÁNYI, *Anima mundi: the Rise of the World Soul Theory in Modern German Philosophy*, Springer, Dordrecht-Heidelberg-London-New York 2011, 357 nota 80; segnaliamo in proposito anche il volume di R. SACHERS, *Goethe's Poetry and the Philosophy of Nature: Gott und Welt 1798-1827*, Routledge, New York 2015, in particolare cap. 1, *1798-1806: The First Poems of Nature in the Heyday of German Idealism*.

<sup>103</sup> Per questa e la successiva citazione cfr. ID., *Über das Verhältniß der bildenden Künste zu der Natur*, 35 (parzialmente modificata).

dinanzi a un pubblico scelto ed elevato (com'è noto, Schelling tenne il suo *Discorso* nella sede dell'Accademia delle Scienze di Monaco, in occasione dell'onomastico del re di Baviera). Il filosofo vi si rivolgeva per segnalare una modalità di relazione con la natura in cui ne andava fondamentalmente della bellezza come della verità:

«Se consideriamo le cose non nella loro essenza ma nella loro forma vuota e astratta (*abgezogene*), esse non dicono nulla al nostro intimo: dobbiamo profondervi il nostro proprio animo, il nostro proprio spirito, perché esse ci rispondano. Qual è però la perfezione di ogni cosa? Nient'altro che la vita creatrice (*das schaffende Leben*) che è in essa, la sua forza di esistere. A chi ha in mente la natura in generale come qualcosa di morto non riuscirà mai quindi quel profondo processo, simile a quello chimico, attraverso cui, come se fosse raffinato nel fuoco, si produce l'oro puro della bellezza e della verità».

C'è da credere che, parlando così, Schelling non pensasse di rivolgersi idealmente soltanto agli artisti. Chi aveva da ascoltarlo erano anche e soprattutto quanti chiamò trasversalmente “discepoli” (*Schülern*) della natura. Tutt'altro che uomini rousseviani, essi erano tedeschi di elevato sentire in grado di coglierne l'essenza spirituale e divina<sup>104</sup>. Al netto però dell'enfasi data alla peculiarità tedesca, in anni di risveglio dell'orgoglio nazionale (Fichte *docet*) – che pure viene magnificata nella chiusa retorica del *Discorso*, dove è affermata l'eccellenza del popolo tedesco, de-

---

<sup>104</sup> Segnaliamo che è di quello stesso anno la redazione di quel testo – breve ma intenso – sull'essenza della scienza tedesca, in cui la diversa concezione della natura è messa in relazione con il carattere autenticamente religioso e con una visione organica dello Stato. Cfr. F.W.J. SCHELLING, *Über das Wesen der deutschen Wissenschaft*, 12-15.

stinato ad adempiere il proprio compito storico «avendo un'arte sua propria»<sup>105</sup> –, possiamo dire che il filosofo coglieva nel vero riguardo all'esistenza di opposte visioni della natura nelle due sponde del Reno. Per quanto, anche dalla sponda orientale, non era poi così diffuso quel modo autenticamente speculativo di comprenderla di cui egli si era fatto portavoce sin da giovane. Pur usando grande riguardo, e senza risparmiare gli encomi di rito (riconoscendogli di aver restituito «l'anima all'arte, nella sua piena efficacia», per averle assegnato l'intento della «produzione di una natura ideale superiore alla realtà», «espressione di concetti spirituali»)<sup>106</sup>, egli non risparmiò la propria critica a un grande spirito tedesco come Winckelmann, incapace a suo giudizio di elevarsi a una visione della bellezza come manifestazione dell'identità di ideale e reale, di concetto e forma:

«Chi può dire che Winckelmann non abbia riconosciuto la bellezza suprema? Ma essa gli apparve solo nei suoi elementi separati, da un lato come la bellezza che risiede nel concetto e sgorga dall'anima, dall'altro come la bellezza delle forme. Ora, qual è il legame attivo ed efficace che tiene insieme i due lati, o, detto altrimenti, attraverso quale forza l'anima viene creata insieme al corpo, simultaneamente e come un unico respiro? Se l'arte non è capace di fare questo, come invece lo è la natura, allora essa non è in grado di produrre assolutamente nulla. Winckelmann lasciò imprecisato questo vitale termine medio e non insegnò come le forme possano venire prodotte a partire dal concetto».

Trattando di arti figurative, Schelling non poté esimersi dal fare riferimento a Wickelmann. Pur riconoscendogli il merito di essere stato «il primo a considerare le opere d'arte come se fossero

<sup>105</sup> Cfr. ID., *Über das Verhältniß der bildenden Künste zu der Natur*, 59.

<sup>106</sup> Per questa e le successive citazioni cfr. *ivi*, 36-37.

le opere eterne della natura», egli non mancò di ravvisare nella sua opera la mancanza di un'opportuna comprensione della vitalità della medesima. Per restare ai fatti, per un verso, Winkelman non andò mai oltre «il desiderio di una conoscenza più intima» della natura, benché avvertisse «come un difetto di non poter ravvisare anche nell'armonia dell'universo la bellezza suprema che trovava in Dio», e per l'altro non ebbe luogo storicamente l'«oltrepassamento della realtà per mezzo dell'arte», da lui fortemente auspicato, stante la visione della natura «come un puro e semplice prodotto» e delle cose «come un che di presente privo di vita (*eines leblosen Vorhandenen*)». Ciò posto, è chiaro che Schelling non lo chiamò in causa con l'intento di spregiarne l'opera; semmai per definire per contrasto la sua personale posizione: in merito all'arte così come in merito alla natura, o meglio, in tema di arte muovendo da una ben definita visione della natura<sup>107</sup>, in assenza della quale l'arte era destinata a procedere in modo «regressivo» tendendo «dalla forma all'essenza». E in effetti, incapace di raggiungere davvero l'incondizionato, gli sembrò che essa si sforzasse semplicemente di rappresentarlo «mediante il mero potenziamento del condizionato (*durch die bloße Steigerung des Bedingten*)».

Se non fosse per le successive aperture di credito e le indicazioni di massima rivolte all'artista (come quella di «oltrepassare la forma per poi ritrovarla comprensibile, viva e veramente

---

<sup>107</sup> Sulla centralità della filosofia della natura nel pensiero di Schelling si rimanda al testo di I.H. GRANT, *Filosofie della natura dopo Schelling*, ed. it. a cura di E.C. Corriero, Rosenberg & Sellier, Torino 2017, cap. I. Del medesimo autore cfr. *L'ipotesi della logica della Natura nella Naturphilosophie di Schelling*, in *Libertà e Natura. Prospettive schellinghiane*, a cura di E.C. Corriero, Rosenberg & Sellier, Torino 2017, 21-46.

sentita»<sup>108</sup>, o l'altra di «allontanarsi dalla natura e farvi ritorno solo nel momento del suo massimo compimento»), verrebbe da dire che anche Schelling, in anticipo rispetto a Hegel, suppose la fine dell'arte (pur senza teorizzarla). Sta di fatto che nel *Discorso* – come ha finemente osservato il curatore della sua più recente edizione italiana<sup>109</sup> – «l'arte sembra a tratti presentarsi addirittura (hegelianamente) come un relitto del passato, meno che mai in grado di fornire la superprestazione epistemologica precedentemente affidatale»<sup>110</sup>. Sicché, non ci stupisce sapere che il filosofo si sia progressivamente disinteressato del tema nella parte restante della sua vita, dove non vediamo più l'arte ma la mitologia – se mai lo è stata davvero – monopolizzare la sua «grandiosa autoriflessione dell'esistenza storica», per dirla con Heidegger.

Pensare, come pure ha pensato Schelling, che l'arte possa essere rivitalizzata dal suo «esaurimento (*Ermattung*)» mediante «una trasformazione che abbia luogo anticipatamente nelle idee»<sup>111</sup>, difficilmente sarebbe servito a indicarle la via d'uscita dallo stato di prostrazione in cui sembrava essere caduta. A dispetto di tante meditazioni, gli sfuggiva che la cura prescritta era frutto della stessa cultura che la vedeva “sposata”. Peraltro, significava accompagnarla diritto alla sua fine sotto la tutela della filosofia, nella misura in cui la esautorava, espropriandola della sua autonoma capacità veritativa, nella presunzione che «solo

<sup>108</sup> Per questa e la successiva citazione cfr. *ivi*, 38-39.

<sup>109</sup> Si ricordano le altre edizioni italiane del testo: l'una curata da G. Preti (Minuziano, Milano 1945 - Abscondita, Milano 2002), l'altra curata da G. Moretti e L. Rustichelli (Aesthetica, Palermo 1989), di cui quella curata da T. Griffero è una riedizione.

<sup>110</sup> Cfr. T. GRIFFERO, Presentazione a *Le arti figurative e la natura*, 7.

<sup>111</sup> Per questa e la successiva citazione cfr. *ivi*, 58.

un nuovo sapere e una nuova fede possano ridarle l'entusiasmo per quel compito in cui essa manifesti, in una vita rinnovata, uno splendore simile a quello del passato». (Per quanto ciò non induce a gettare ora alle ortiche le riflessioni di Schelling; perché anzi bisogna tenere nel debito conto le considerazioni che egli ha svolto nel corso del testo, nella consapevolezza che sono troppo dense per essere sciolte in poche parole.)

Da questo punto di vista, stentiamo a credere che, al di là dell'impressione ricevuta, i suoi pur nobili uditori ne abbiano saputo cogliere appieno il senso. Soprattutto nel punto in cui il filosofo si è soffermato a riflettere in maniera più tenace sul rapporto tra essenza e forma, nell'idea che «nella natura come nell'arte l'essenza tende dapprima a realizzare o a rappresentare se stessa nella cosa singola»<sup>112</sup>. Ciò a cui egli mirava come a un miraggio era ancora e sempre un accordo: tanto di forma ed essenza, quanto di corpo e anima. È in tale accordo, se vogliamo, che stava per lui la chiave della bellezza, convinto com'era che «l'anima non ha più a che fare qui con la materia, né ha con essa un rapporto immediato, bensì solo con lo spirito e cioè con la vita delle cose»: la stessa poi che si offre all'apparenza, o meglio, giunge a manifestarsi nell'opera d'arte, mai del tutto identificabile con di chi ne reca la paternità.

È un tema, questo dell'apparenza, su cui Heidegger – per tornare al punto da cui siamo partiti – rifletté strenuamente nel corso del semestre invernale 1936-1937, dedicato alle *Lettere sull'educazione estetica dell'uomo* di Schiller (ricordiamo, un anno dopo le conferenze raccolte in forma di testo ne *L'origine dell'opera d'arte*). In esso ritroviamo l'assillo persistente della «manifestatività dell'essere»; non altro, infatti, lo portò ad annotare, a metà

<sup>112</sup> Per questa e la successiva citazione cfr. *ivi*, 47.



tra la domanda e l'esclamazione: «Come mai qui l'apparire non come non-vero, bensì il vero in quanto *aprente!*»<sup>113</sup>. Certo, per dirci qualcosa in merito al farsi evento della verità, portando ragioni a favore della relazione tra l'aprire e l'apparire, nel presupposto che la grande arte (creante e, insieme, attingente) sia – per ripetere le sue parole – «una maniera essenziale e necessaria in cui si storicizza la verità decisiva per il nostro Essere storico». Ma senza farci comprendere, in fondo, perché l'arte persista a dispetto del suo ormai lontano “esaurimento”, come essa abbia fatto a convertire in elemento di forza la sua stessa fine, come la rinuncia a ogni pretesa di specificità della medesima sia intervenuta nel processo di riflessione in cui ne va della soggettività moderna<sup>114</sup>. Nella sua prospettiva ci viene di cogliere infine il riflesso dello storicizzarsi della verità nel continuo modularsi dell'arte come prassi nella storia.

---

<sup>113</sup> Cfr. M. HEIDEGGER, *Übungen für Anfänger. Schillers Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen. Wintersemester 1936-1937 (Seminar-Mitschrift von Wilhelm Hallwachs). Mit einem Essay von Odo Marquard*, hrsg. von U. von Bülow, Deutsche Schillergesellschaft, Marbach a.N. 2005; tr. it. *Introduzione all'estetica. Le Lettere sull'educazione estetica dell'uomo di Schiller*, a cura di A. Ardovino, Carocci, Roma 2008, 140.

<sup>114</sup> Cfr. in proposito G.W. BERTRAM, *Kunst als menschliche Praxis. Eine Ästhetik*, Suhrkamp, Berlin 2014; tr. it. *L'arte come prassi umana*, a cura di F. Vercellone, Raffaello Cortina Editore, Milano 2017, XXII-XXV.