II
LA SCOPERTA DEL MONDO ESTETICO DELLA FORMA

1. Il sistema logico della scienza creato da Leibniz trova la sua conclusione in un puro inno alla gioia del mondo e dell'azione. Era stata cercata una nuova fondazione della conoscenza, ma, nell'astratta analisi del concetto di verità e dei problemi teoretici del sapere, era stata al contempo scoperta la più profonda e vasta armonia che collega lo spirito come tutto, al tutto della realtà. Il pensiero ha raggiunto la piena sicurezza di sé, ed in essa è diventato allo stesso tempo certo di riuscire a penetrare e a formare l'essere fin nei suoi ultimi elementi. E tuttavia su quest'immagine del mondo pienamente trasparente e chiara cade un'ombra profonda, se si considera il lavoro che accompagna Leibniz per tutta la vita non solo nel suo contenuto obiettivo, ma nelle connessioni personali e storiche nelle quali è inserito. Il proprio mondo concettuale e filosofico si configura per Leibniz in maniera tanto più ricca e ampia, quanto più questo spirito, teso interamente all'agire immediato, sente il suo crescente isolamento. Nelle sue lettere, così riservate nell'espressione dei sentimenti personali, risuona sempre più forte il lamento sul proprio isolamento spirituale. E questo lamento non è fondato solamente sulle circostanze esteriori ed accidentali della vita. Il contenuto dello stesso compito obiettivo che Leibniz si era posto, nascondeva il conflitto che nel corso della sua vita gli si rivelò sempre più chiaramente. Egli aveva affrontato in solitudine problemi che potevano trovare soluzione solo nel lavoro congiunto della filosofia e della scienza dei secoli seguenti; non aveva edificato soltanto un nuovo ideale della conoscenza razionale, ma pretendeva da sé anche la sua piena realizzazione. La vita spirituale in Germania, però, non offriva proprio nessun sicuro punto d'appoggio e di sostegno per l'esecuzione di questo universale abbozzo concettuale. Lutero era radicato nelle generali tendenze del suo popolo e del suo tempo e a questo legame dovette l'incomparabile forza e immediatezza del suo influsso. La dottrina leibniziana, invece, ottiene la

sua prima, ampia efficacia, solo tramite una mediazione che certo ne consente il dispiegamento nella vastità del sapere, pregiudicandone però il tenore essenziale. Certamente la lode che Kant ha elargito alla filosofia wolffiana, secondo cui essa ha diffuso e conservato in Germania lo spirito della precisione, è storicamente esatta. Ma nella sua schematicità va perduto proprio il contributo più interessante della dottrina delle monadi, cioè a dire il nuovo punto di vista che essa racchiude in sé per la concezione complessiva della realtà spirituale. Vale la pena perciò di riguadagnare questo contributo da un nuovo punto di partenza. E soltanto qui, non nei suoi proseguimenti scolastici, si compie il destino storico e l'azione storica della filosofia di Leibniz. La forza concettuale che essa possedeva non si esauriva in dispute scolastiche sul semplice e le monadi, sull'armonia di anima e corpo, sulla libertà del volere e la predestinazione. Questa forza viene piuttosto completamente alla luce solo dove il contenuto dei problemi con i quali lottava il diciottesimo secolo, si era già sviluppato oltre i confini del sistema leibniziano. La concezione di fondo della monadologia emerge ancora una volta nella sua pienezza e originarietà nel potente dominio che essa esercita su queste domande che tornano nuovamente a configurarsi. Se si pensa a quanti stimoli la cultura spirituale tedesca ha ricevuto dall'esterno – si veda l'influenza che hanno esercitato Locke e Shaftesbury, Voltaire e Rousseau, gli enciclopedisti francesi e gli psicologi analitici inglesi – per un attimo si potrebbe provare la tentazione di considerare la cultura di quest'epoca come un mosaico composto di singoli tasselli che, riguardo alla loro origine, sono estranei ed esterni l'uno all'altro. In verità però, nella profondità dei fenomeni storici domina una più rigorosa continuità e unità. Di fronte al pieno affluire della materia, una forma spirituale autonoma viene affermata. Certamente essa non è qualcosa di rigido, ma di mobile e plasmabile, che si sviluppa dalla complessiva visione filosofica di Leibniz, trasformando a sua volta questa visione stessa. Non appena i concetti fondamentali della monadologia da risultati acquisiti divengono nuovamente linee direttive del pensiero e della ricerca, il loro contenuto acquista nuova vita e diviene suscettibile di un ulteriore perfezionamento.

Un nuovo mondo della forma preme ora per venire alla luce, e in maniera sempre più decisa pretende il suo riconoscimento concettuale e la sua comprensione concettuale. Nella costruzione della filosofia leibniziana al motivo estetico non spetta un ruolo decisivo. Leibniz conosce e ama la poesia antica; e la sua partecipazione a tutto ciò che di spiritualmente vivo lo circonda, gli rende familiare la letteratura di quasi tutti i popoli moderni. Il suo universo concettuale, però, rimane nel complesso estraneo agli interessi che appartengono alla cultura dell'uomo di mondo e di corte. Dove, come filosofo e come metafisico, gli si presenta il fenomeno del go-

dere e del formare estetico, egli vi vede soltanto un nuovo esempio e una nuova prova dell'universale ordine ideale del cosmo che tutto domina. La bellezza costituisce il simbolo di una più profonda armonia intellettuale che in essa si preannuncia. Ciò che essa promette viene veramente realizzato e dimostrato solo dal mondo della conoscenza, in cui si dispiega nel puro concetto ciò che nell'impressione estetica restava ancora oscuro e non sviluppato. La spiegazione metafisica del bello contiene così in sé il germe della sua dissoluzione; dalla libera vetta del sapere guardiamo il fenomeno della bellezza sotto di noi. Nel sistema dominante della filosofia tedesca, il concetto della poesia sorto nel diciottesimo secolo, non trovava così un posto stabile; ma stava a lui conquistarselo. In questo compito però, è allo stesso tempo racchiusa una parte della vita e dello sviluppo della stessa poesia. Infatti, ancora una volta si afferma qui quell'universale tendenza della vita spirituale tedesca per cui i singoli ambiti portano a compimento la loro crescita e la loro giustificazione concettuale solo contemporaneamente ed insieme. Essi raggiungono la pienezza del loro contenuto solo con la progressiva chiarezza riguardo alla loro pura legge formale. Solo il sapere procura loro l'autentica libertà dell'agire; devono essersi dati una risposta circa il loro diritto e la loro posizione nell'insieme della realtà spirituale, prima di abbandonarsi alle forze creatrici che agiscono al loro interno. Il sorgere della poesia tedesca mostra così quella circostanza particolare che in nessun'altra epoca della letteratura emerge con questa chiarezza: la riflessione e la critica estetica divengono condizione produttiva del processo creativo, poiché risalgono fino a quelle ultime profondità spirituali dalle quali il creare stesso viene determinato. Quando Herder incontra a Strasburgo il giovane Goethe, quando gli spiega il nuovo concetto della poesia non come un «retaggio privato di alcuni uomini colti e raffinati», ma come una «dote del mondo e dei popoli» [1], allora, per la prima volta, divengono vive le fonti da cui sgorga la poesia goethiana. E questa connessione non si interrompe, ma emerge ad ogni nuovo livello dello sviluppo in un nuovo senso. Il carteggio tra Goethe e Schiller mostra infatti, ancora una volta nella maniera più pura, questo intrecciarsi del creare artistico e dell'autoriflessione artistica.

I primi inizi da cui procede la teoria e la critica estetica in Germania sono però stentati e abbastanza modesti. Ovunque si rivela l'angustia della vita tedesca; all'erudizione che sviluppa i «primi elementi delle belle scienze», manca ancora ogni autentica intuizione delle grandi opere artistiche, come ogni più profonda visione della natura e della storia. Dietro le

[1] [J. W. Goethe, *Dalla mia vita – Poesia e verità*, a cura di A. Cori, UTET, Torino 1957, vol. II. p. 556].

sue dottrine non c'è né la raffinata sensibilità per le più differenziate manifestazioni della vita psichica, che contraddistingue gli psicologi inglesi del diciottesimo secolo, né quella sicura e chiara coscienza della forma propria di una società di corte, che pervade tutti gli scritti dell'estetica francese. La cura e la precisione nell'analisi dei concetti deve sostituire ciò che manca quanto a contenuto intuitivo. Eppure persino queste aride analisi possiedono un loro fascino; la considerazione storica sente infatti come in tutti questi particolari si agiti e si costituisca un nuovo tutto. L'accesso a questo tutto doveva venir tracciato passo per passo, doveva venir cercato per strane vie indirette e per vie sbagliate. Prima che ci si potesse interrogare circa l'*origine* del mondo delle forme artistiche, all'epoca di Gottsched, per il quale la poesia era ancora un capolavoro della 'erudizione galante', doveva venire riscoperto il *senso* autentico di questo mondo della forma. Ma proprio in questa scoperta risiede una fecondità più profonda, per i problemi universali della vita spirituale, di quella che avrebbe potuto contenere l'affermazione di un qualche dominio in sé compiuto e conchiuso. Quanto più primitivi sono i primi passi, tanto più profonda si rivela la forza plastica che da tali elementi riusciva a costituire qualcosa di nuovo e particolare. Tenteremo di rappresentare questo sviluppo autoctono, questo crescere di una nuova poetica, e assieme ad essa di una nuova poesia, a partire dalle tendenze generali della vita spirituale tedesca.

2. Gli inizi della poetica e della critica letteraria in Germania appartengono, in un primo momento, esclusivamente alla storia dell'erudizione. Gottsched disputa assai animatamente con gli svizzeri riguardo ai principi dell'arte poetica, ma il risultato della disputa non corrisponde certo allo zelo col quale viene combattuta. È uno strano spettacolo vedere come, per la discussione di singole questioni puramente tecniche, – come ad esempio il diritto e la necessità di ricorrere alla rima – si pretenda e si presupponga la partecipazione dell'intera vita letteraria della nazione. Se si segue nei dettagli questa discussione, che si immerge con autentica passione nelle minuzie più insignificanti, ad un più libero giudizio storico essa sembra risolversi in una pura '*querelle allemande*'. E tuttavia la storia stessa ha testimoniato la presenza di un contrasto più profondo di quello direttamente emerso negli scritti che si scambiarono le due parti. La tradizione storico-letteraria è solita indicare questo contrasto, vedendo in Gottsched il rappresentante del razionalismo e della regola e negli svizzeri i fautori del libero diritto dell'immaginazione poetica. Questa formula però è quantomeno imprecisa. Infatti anche là dove gli svizzeri sostengono i 'divertimenti dell'immaginazione', che non vogliono vedere turbati da alcuna 'passione di natura intellettuale', essi si trovano ancora completamente sul terreno del razionalismo. Le leggi del buon gusto sono per loro delle verità

fondamentali che possono essere dimostrate. Dall'applicazione del metodo matematico alla dottrina della ragione, essi sperano di ottenere un nuovo canone dell'arte poetica. Uno dei loro primi scritti : *Von dem Einfluß und Gebrauche der Einbildungskraft* (1727), è dedicato a Wolff e promette di esporre tutte le parti dell'eloquenza con certezza matematica. Le regole del buon dire – così essi pretendono – devono venire interamente ricondotte ad universali principi primi, fondati nella natura dell'uomo e delle cose, affinché venga scoperto un sicuro 'criterio e filo conduttore' «per determinare i gradi e i limiti di una metafora e di un discorso metaforico». L'obiezione che la natura ha preceduto l'arte, il 'genio' le 'regole', non mette in imbarazzo Bodmer. Gli scritti di un Omero, di un Sofocle o di un Demostene sono stati composti certamente senza conoscere i libri d'arte, ma questo fu possibile solo perché quei grandi uomini avevano ricavato le regole dalla natura stessa, osservando la sua continuità e riflettendo sui suoi effetti costanti sull'animo. «A colui che osserva con quanta certezza gli scritti di questi antichi poeti e oratori, in ogni luogo e nella maniera più appropriata, producano l'effetto che in un determinato grado devono produrre, non sarà difficile riconoscere che questi effetti sono predeterminati dai loro autori, e i mezzi con cui li si è prodotti vengono utilizzati, appunto a questo scopo, con buona scienza e un ben ponderato proposito. Ciò ci mostra a sufficienza che essi hanno composto i loro scritti non semplicemente sulle ambigue e insicure esperienze, ma sull'immobile fondamento della conoscenza dell'animo umano e sulle continue e concordanti impressioni che le cose hanno esercitato su di esso in base alla sua natura». Perciò anche gli svizzeri, come Gottsched, cercano per l'estetica principi razionali, dimostrabili concettualmente e quindi valevoli universalmente; la differenza però risiede nel fatto che, mentre Gottsched prende le mosse da opere in sé conchiuse, dall'arte drammatica del classicismo francese, essi vogliono mostrare nell'"animo' l'invariabile sfondo, che deve valere come il fondamento di tutte le regole.

Il loro vero problema è dunque che essi, affondando le radici nel razionalismo e perseverando nei suoi presupposti, con i mezzi del razionalismo stesso cercano di dimostrare il diritto della fantasia poetica e del mondo dell'oggetto poetico. Sono questi l'alfa e l'omega della loro estetica. In effetti è notevole vedere con quale sicurezza, all'interno del sistema leibniziano, mettano allora in rilievo proprio il momento al quale si collega la loro nuova questione. L'opposizione logica di 'reale' e 'possibile' che prendono dalla dottrina leibniziana, diviene per loro il punto di partenza di una riflessione destinata a condurre oltre i confini della semplice logica. Sia per gli svizzeri che per Gottsched rimane ben fermo che la poesia non può essere altro che imitazione della natura. A partire da questo punto di vista, si diffondono ampiamente sulla perfetta somiglianza che esiste tra il

procedere del poeta e quello del pittore. Entrambi non cercano altro che una viva ed efficace descrizione delle cose, ma se l'arte del pittore agisce solo sull'occhio, il poeta dipinge per tutti i sensi. Il tratto fondamentale che unisce tutte le arti è dunque che esse «prendono la natura a modello, la studiano, la copiano, la imitano»; solo l'oggetto dell'imitazione e i mezzi con i quali viene eseguita è ciò che le distingue nei particolari. E qui la supremazia dell'arte poetica si rivela nel fatto che essa non è limitata agli oggetti visibili, come la pittura e la scultura, ma, accanto alla natura sensibile dei corpi, abbraccia quella insensibile dei pensieri e delle idee, sino al mondo soprasensibile delle pure intelligenze. Anzi, l'ambito dell'imitazione poetica non si esaurisce nemmeno qui: perché non solo tutto l'essere reale, ma anche tutto l'essere possibile costituisce il suo contenuto. «La natura o piuttosto il creatore che agisce in essa e attraverso di essa, tra tutte le possibili costituzioni del mondo ha scelto la presente, trasferendola nello stato della realtà, poiché, secondo la sua infallibile visione, la giudicò [...] la migliore tra tutte [...]. Se ora il poeta riproduce o isolatamente, o nella sua connessione naturale, l'originale che quella grande artista che è la natura gli presenta sul teatro infinitamente vasto di questo mondo reale, egli si comporta semplicemente come un buon copista e si distingue dallo storico soltanto per lo scopo e l'arte dei suoi quadri [...]. Solo perché questa connessione delle cose reali che noi chiamiamo il mondo presente non è l'unica necessaria e potrebbe venire cambiata infinite volte, devono essere possibili oltre a questo innumerevoli mondi, nei quali hanno posto un'altra connessione e concatenamento delle cose, altre leggi della natura e del movimento, una maggiore o minor perfezione per quanto riguarda singole parti e persino creature e esseri di un tipo completamente nuovo e particolare. Tutti questi mondi possibili, anche se non sono né reali né visibili, hanno tuttavia una propria verità, che nella sua possibilità è libera da ogni contraddizione ed è fondata sull'onnipotente forza del creatore della natura. Anche essi quindi sono pronti e disponibili ad essere utilizzati dal pittore in versi, fornendogli i modelli e la materia per la sua imitazione, [...] poiché quest'ultima, vale a dire l'imitazione della natura nel possibile, è l'opera particolare e principale della poesia».

In queste frasi emerge chiaramente ciò che la filosofia di Leibniz ha rappresentato per la dottrina estetica degli svizzeri: essa offre la possibilità di erigere e di tener ferma la distinzione tra 'natura' ed esistenza empirico-reale, tra la 'verità' poetica e la concreta 'realtà' delle cose, all'interno dello schema tradizionale della teoria dell'imitazione. Poiché la poesia è un'«imitazione della creazione e della natura non solo nel reale, ma anche nel possibile», non è vincolata in ogni circostanza a quel particolare ordine delle cose e a quell'accidentale sequenza di avvenimenti che ci è data nello spazio e nel tempo reale. Il poeta che varca i confini del mondo rimane in

questo caso, in maniera rigorosa e precisa, entro i confini della verità: la stessa verità logica non ha infatti niente a che fare con la realtà, ma con la possibilità delle cose. La riflessione degli svizzeri su questo punto rinvia ad un fondamentale problema teoretico di più alta universalità. Il richiamo al concetto leibniziano dei mondi possibili, tra i quali Dio avrebbe scelto il migliore, in un primo momento non sembra essere nulla più che il semplice impiego esteriore di una nota e comoda immagine metafisica. Ma insieme a quest'immagine si rianima anche il particolare contenuto concettuale di cui essa è l'espressione simbolica. Come l'intera dottrina leibniziana era partita da un'analisi del concetto di verità e affonda le radici nei risultati di questa analisi, così anche la distinzione del 'reale' e del 'possibile' poggia in Leibniz su una divisione eseguita originariamente nel campo dei giudizi e delle proposizioni. Se il giudizio empirico in quanto semplice 'verità di fatto' si limita a portare ad espressione ciò che è dato qui ed ora, l'irripetibile realtà spazio-temporale, tutte le verità necessarie hanno una validità e uno scopo completamente diversi. Esse non descrivono l'accidentale e mutevole contenuto della nostra esperienza e della nostra realtà empirica, ma esprimono le relazioni ideali che in *ogni* 'mondo', vale a dire in ogni ordine di cose e di avvenimenti, a prescindere da come esso possa essere configurato nei dettagli, in egual modo devono essere realizzate assolutamente e incondizionatamente. Fin quando restiamo nell'ambito di queste verità eterne e necessarie, fin quando per esempio abbiamo a che fare con le proposizioni della logica pura e della matematica pura, la nostra conoscenza non è dunque diretta alla riproduzione di ciò che esiste effettivamente, ma coglie i principi e i presupposti che formano tutto l'essere in generale. Questi principi sono l'espressione di 'pure possibilità', rappresentano fondamentali regole universali, che non possono venire violate da nulla di reale e che però, d'altra parte, per il loro senso ed il loro significato, oltrepassano tutte le limitazioni inevitabili in ciò che è empirico e reale. Così, per esempio, tutto ciò che è reale obbedisce alle pure leggi di spazio e di numero, sviluppate dall'aritmetica e dalla geometria; esso però non esaurisce mai la totalità delle costellazioni spaziali e numeriche che sono possibili in generale, ma ne coglie solo una parte, la quale, in rapporto al tutto, è infinitamente piccola. Abbracciare e dominare questa totalità è il privilegio del pensiero che, oltre ad ogni semplice ripetizione e classificazione del dato sensibile, racchiude in sé la conoscenza dei fondamenti 'architettonici', sui quali poggia ogni ordine dei concetti come ogni ordine dell'esistenza particolare. Per esso dunque il 'mondo' è solo la realizzazione del singolo caso di una legge di cui scopre in se stesso l'universalità e la necessità. La forza e l'indipendenza che in questa prospettiva viene attribuita al pensiero, nella teoria degli svizzeri si trasferisce ormai all'immaginazione e al dare forma dell'arte. Questo è ciò che dà alla loro

teoria un autentico significato storico-spirituale, al di là di ogni interesse storico-letterario: essa è il primo esempio di come la nuova concezione estetica del diciottesimo secolo si sviluppi direttamente dall'idealismo logico.

Allo stesso tempo si spiega così il paradosso per cui gli svizzeri, pur sostenendo l'originarietà dell'immaginazione, combattano tuttavia la sensazione e tendano ad escluderla dalla fondazione dell'estetica. Il principio secondo cui il giudizio di gusto riposa su una semplice sensazione, – così è scritto nell'introduzione di Bodmer alla *Critische Dichtkunst* di Breitinger – «come il fanatico principio della luce interiore, condanna la via della ricerca e la conduce ad un credere cieco e ad un'obbedienza irriflessa; l'ostinazione, l'adesione acritica, la violenza e la persecuzione sono le sue armi, così come quelle della superstizione, attraverso le quali esso si sforza di difendersi contro la ragione». Ma, secondo Bodmer, questa difesa ha perso la sua efficacia da quando Leibniz con il suo sistema ha assestato un 'colpo mortale' alla sensazione, sottraendole la sua funzione di giudice e rendendola una semplice '*causa ministrans*' del giudizio dell'anima. Non si cerca quindi di fondare la peculiarità e il valore proprio della fantasia dal lato della sensibilità, ma da quello delle universali funzioni del giudizio. La spontaneità dell'intelletto serve come punto di partenza dal quale scoprire e accertare la spontaneità dell'immaginazione. L'intelletto deve, per così dire, soltanto fornire alla fantasia poetica la sua buona coscienza, dischiudendole il regno del 'possibile' che essa popola con le sue figure. Perciò, malgrado gli svizzeri abbiano preso a prestito singoli aspetti dall'estetica francese e inglese, malgrado abbiano attinto soprattutto da Dubos e Addison, la struttura concettuale di fondo della loro dottrina rinvia ad un diverso contesto ideale. Essi considerano il loro lavoro come diretta prosecuzione di ciò che Lutero ha compiuto per lo sviluppo religioso e Leibniz per quello filosofico. La religione deve dare all'arte il suo contenuto materiale, la metafisica deve darle le basi del suo principio. Così Bodmer può attendere il prossimo dominio del buon gusto in Germania come un «frutto sicuro dell'affermarsi generale della filosofia di Leibniz». L''imitazione' poetica della natura è rimandata dall'ambito del reale all'ambito del 'possibile', compiendo così il primo passo dal sensismo all'idealismo nella fondazione dell'estetica.

Certo però si tratta solo di un timido ed esitante tentativo intrapreso in questa direzione. La *Critische Dichtkunst* di Breitinger si spaventa subito davanti all'arditezza delle conseguenze che muovendo di qui si presentano allo sguardo. Leibniz aveva affermato che là dove procede in maniera veramente 'architettonica' l'uomo è sullo stesso piano non tanto del mondo, quanto piuttosto del suo autore: non una semplice riproduzione, ma un'autentica creazione è ciò che qui egli dispiega all'interno dell'ambito

assegnatogli. Anche la poetica del Rinascimento aveva definito il poeta un 'secondo Dio', che dalla sua interiorità fa scaturire una nuova natura e una nuova realtà: «*videtur sane res ipsas non ut aliae artes, quasi histrio, narrare, sed velut alter deus condere*» [2]. La pia sensibilità degli svizzeri però, si spaventa davanti a questa somiglianza con Dio. Essi rifiutano le 'espressioni orgogliose', con cui l'arte del poeta viene magnificata, come «non soltanto inadatte, ma estremamente dannose e svilenti per la gloria del creatore della natura». Se questo mondo è il migliore, ne segue che non gli possiamo attribuire nemmeno nel pensiero una qualsiasi bellezza che esso non porti realmente in sé. Tutto ciò che possiamo fare si limita piuttosto a «raccogliere nell'immaginazione e a collegare secondo il nostro piacere» le particolari bellezze della natura che troviamo disperse in essa. Con questa dottrina *dell'abstractio imaginationis*, della 'astrazione dell'immaginazione', l'ideale estetico decade nuovamente ad un semplice concetto astratto, costituito per comparazione, a partire dall'osservazione del dato empirico. Il più profondo concetto di 'possibilità', come era prima concepito, ha ceduto alla visione tradizionale e schematica che nella creazione artistica non vede nient'altro che un'abile scelta e un raggruppamento degli elementi dell'esistenza effettiva. L'angustia dell'orizzonte religioso ha qui impedito alla genuina ispirazione della teoria estetica degli svizzeri di dispiegarsi liberamente. Entro questi limiti però, dati ad un tempo dalle intenzioni e dai presupposti storici della loro dottrina, Bodmer e Breitinger cercano in continuazione di spingersi verso ciò che è originario e peculiare alla fantasia poetica. Questa peculiarità, secondo loro, non consiste soltanto nel fatto che, come accade nel *Paradiso perduto* di Milton, si dischiuda per noi un nuovo mondo di oggetti, ma nel fatto che, attraverso la poesia, anche ciò che è familiare e quotidiano acquista il carattere del 'meraviglioso'. L'autentico artista si rivela dando al meraviglioso il colore della verità, e al verosimile il colore del meraviglioso. Intrecciando le sue forme nella realtà, egli scioglie la realtà stessa dalle sue connessioni empiriche e la inserisce in un nuovo modo di vedere le cose. In questo compenetrarsi, persino ciò che è già noto ottiene uno splendore e un'intensità che sinora non possedeva. Ma anche in questo incremento dinamico, proprio come in precedenza nell'ampliamento dell'ambito materiale dell'arte, viene mantenuto il fondamento 'razionale' sul quale poggia l'estetica degli svizzeri. L'animazione artistica del mondo rappresentativo non è infatti per loro una semplice illusione, che ci sottoponga un essere inventato al posto di quello vero, ma mette soltanto in risalto in maniera più forte e cosciente dei tratti del vero medesimo. Ciò che noi chiamiamo 'il bello poetico' è un

[2] Scaliger, *Poetik* (Lione 1561); per la storia precedente e successiva dell'idea, si confronti Oskar Walzel, *Das Prometheussymbol von Shaftesbury zu Goethe*, Lipsia 1910, p. 30 sgg.

«raggio del vero che riluce chiaramente e invade con tale forza i sensi e l'animo che non possiamo fare a meno di sentirlo, per quanto grande sia la nostra disattenzione». La verità però che l'arte anzitutto ci comunica, non è tanto quella dell'essere, quanto quella della vita. Ciò su cui riposa l'effetto della poesia non è la rappresentazione delle 'morte opere della natura', ma la descrizione dei movimenti e delle azioni dell'animo. In questo motivo si compie per gli svizzeri la sintesi tra la teoria psicologica di Dubos, che vede fondata la peculiarità dell'effetto artistico nell'incremento delle passioni, e il pensiero metafisico di Leibniz, secondo cui tutto il piacere estetico consiste nell''elevazione della sostanza', che il soggetto esperisce in sé. Lo sviluppo della teoria estetica in Germania ha rafforzato e messo in risalto soprattutto questo tratto. Lo scrupolo timoroso, che in un primo momento aveva trattenuto gli svizzeri dal dispiegare pienamente la loro concezione, venne presto fugato. A partire dal *Messia* di Klopstock, il poeta come genio creativo sta accanto allo spirito creatore dalla cui mano è scaturita l'intera realtà. Tutta la rabbia teologica reale e simulata, tutto lo scherno che la fazione di Gottsched dispiega contro di ciò, non riesce ad arrestare questo sviluppo [3]: la poetica degli svizzeri trapassa nella poetica del periodo del genio.

Essi però non partecipano più a quest'ulteriore sviluppo. Il loro contributo conclusivo va oltre il compito che si erano posti: ciò che resta loro come risultato non è un nuovo principio formale della poesia, ma un nuovo ambito materiale. L'analisi che nella loro intenzione era diretta a mettere in risalto l'estetico come un modo indipendente di formazione, finisce per confinarlo in un ambito determinato del mondo degli oggetti. Invece che venire compreso come un''energia' particolare, che si riferisce a tutto l'insieme della realtà e gli conferisce un singolare senso qualitativo, il 'poetico' viene alla fine ottenuto in maniera puramente quantitativa, come una parte determinata del mondo degli oggetti. Veramente poetico è solo ciò che si fa incontro all'osservatore come qualcosa di insolito e nuovo; nulla però può essere più nuovo del 'meraviglioso'. In questa esigenza di novità dell'oggetto, la specifica peculiarità della concezione e della formazione estetica resta oscura e remota. Ci sono ora cose e accadimenti in sé inaccessibili alla trattazione artistica. «Come riuscirà ad attrarre i nostri occhi su di sé un quadro che rappresenta un contadino che conduce due bestie da soma, se l'azione che in questo quadro viene imitata, non può attrarre il nostro sguardo su di sé?». E, d'altra parte, la natura e l'effetto poetico sono già propri di certe materie in quanto tali. «Se la materia che il poeta ha scelto è dotata di una particolare e meravigliosa novità, essa coin-

[3] Per un'esposizione più dettagliata di questo punto si veda Walzel, op. cit., p. 21 sgg.

volgerà ed incanterà l'animo con la forza che le è propria, anche senza l'aiuto dell'arte, se solo viene rappresentata ingenuamente attraverso immagini somiglianti ed espressioni appropriate». Anche dove i fenomeni estetici sembrano opporsi a questa spiegazione, si cerca di salvaguardare il primato del principio materiale almeno indirettamente: non solo ciò che è realmente nuovo, ma anche l'apparenza del nuovo è infatti viva e affascinante poeticamente. La favola di Esopo rappresenta perciò il più alto genere poetico, poiché adempie a questa esigenza nella maniera più compiuta come «qualcosa di meravigliosamente istruttivo». Il semplice intensificarsi delle passioni sembra sufficiente a conferir loro un significato estetico e un valore estetico. Poetico, secondo Breitinger, è tutto ciò che ha il dono di toccare il nostro cuore e di scuotere e appassionare il nostro animo. Perciò non si deve mai scrivere, se non quando si prova un certo sentimento, e bisogna smettere non appena non lo si prova più. Anche questa situazione è intesa in maniera tale che il sentimento passa di fatto, quasi direttamente e secondo la sua natura materiale, da colui che crea l'arte a colui che gode dell'arte; la decisiva mediazione della 'forma' estetica risulta a questo punto inessenziale. Appare così ben chiaro il punto dal quale doveva cominciare l'ulteriore sviluppo dell'estetica. Il principio materiale degli svizzeri doveva venir rimpiazzato da un principio formale; ma come gli svizzeri solo poco a poco e solo partendo dal sistema filosofico del razionalismo stesso avevano trovato la loro direzione particolare, così anche il nuovo compito che qui si presentava, poteva venir condotto alla sua soluzione soltanto nella stessa continuità ideale. Come in quelli l'immaginazione poetica era stata scoperta come un *analogon* della ragione, così si sviluppa ora dalla logica stessa l'esigenza di un ampliamento, nel quale essa accolga in sé la 'logica della fantasia' come un membro indipendente. La realizzazione di questo compito toccò alla scuola wolffiana, all'interno della quale era stato posto in modo preciso da Bilfinger già nel 1725. Breitinger ha cercato di fornire singoli contributi a questa nuova forma di logica nella sua *Kritische Abhandlung von der Natur, den Absichten und dem Gebrauche der Gleichnisse*, così come nella sua *Critische Dichtkunst*; ma solo con l'estetica di Baumgarten essa ha acquistato la sua forma stabile e sistematica.

3. Il sistema dell'estetica di Baumgarten non ha origine da una nuova concezione dell'arte o della realtà, ma scaturisce da una nuova articolazione delle facoltà conoscitive. Come Leibniz aveva cercato di portare ad un completo sviluppo le diverse forme della scoperta logica e della dimostrazione logica, per individuare in ognuna di esse un modello comune di concatenamento deduttivo-concettuale, così ora deve venir realizzato, anche per le facoltà inferiori dell'anima, ciò che egli ha conseguito per la lo-

gica. Anche la rappresentazione e l'intuizione sensibili, anche la memoria e l'immaginazione devono sottostare a determinate regole che sono loro proprie. L'estetica viene concepita come la scienza di queste regole: essa nasce come l'adempimento di un'esigenza gnoseologica. Il compimento del sistema della stessa conoscenza concettuale e scientifica, può venire raggiunto solo nella sua completa delimitazione, e questa delimitazione richiede una teoria delle facoltà sensibili inferiori. In questa teoria, nella *Gnoseologia inferior*, la ragione conclude l'insieme della sua conoscenza di sé: solo nell'*analogon* e nell'immagine speculare di se stessa che essa scorge qui, le diviene chiara e trasparente la sua propria struttura.

Come mette in risalto Baumgarten, non è un motivo estraneo che viene così introdotto nel sistema leibniziano, perché il principio di continuità, che domina questo sistema, richiede una forma di mediazione anche per il contrasto metodico tra intelletto e sensibilità. E la più profonda versione esoterica della dottrina leibniziana aveva già indicato e messo in risalto il decisivo membro intermedio. Nella difesa del suo pensiero contro la dottrina della conoscenza del sensismo, Leibniz si poteva certo accontentare di circoscrivere gli universali e necessari concetti fondamentali dell'intelletto come l'ambito all'interno del quale la conoscenza permane puramente in se stessa. Nelle pure idee intellettuali dell'identità e della diversità, della grandezza e dell'uguaglianza, della sostanza e della causa, si esprime solo la forma fondamentale dello spirito medesimo. Nel suo completo dispiegamento, la semplice idea dell'*Io* fornisce la totalità sistematica di questi concetti logici, matematici e metafisici. In questa ripartizione però, l'ambito della sensibilità cade al di fuori dell'ambito della coscienza pura: nella percezione e nella rappresentazione sensibile non cogliamo tanto il 'nostro' essere, quanto piuttosto l'essere degli oggetti esterni, che penetra in noi e prende possesso di noi. Tuttavia questa divisione è solo una definizione provvisoria e imprecisa della realtà delle cose; non solo questo o quello, ma semplicemente *ogni* influsso che lo spirito subisce 'dall'esterno' è infatti neutralizzato una volta per tutte dalla concezione fondamentale della dottrina delle monadi. Anche la 'ricezione' sensibile dell'impressione è perciò ancora una forma di azione spirituale, anche ogni semplice ricettività, ad un esame più approfondito, si risolve in spontaneità. Tra le rappresentazioni 'confuse' della sensibilità e quelle 'chiare' dell'intelletto, la differenza non consiste perciò nel fatto che noi ci rapportiamo alle une in maniera puramente passiva e alle altre in maniera puramente attiva: solo il grado dell'attività medesima può essere ciò che le distingue. Se l'agire indica la natura di ciò che è spirituale per eccellenza, la nostra coscienza non può essere sballottata tra opposti stati di attività e passività, ma dev'essere un'unica e medesima attività, ovunque identica a se stessa, che tuttavia, si presenta ora ostacolata, ora liberamente dispiega-

ta. Allo stesso modo anche il fattore sensibile, che comunemente si considera come qualcosa di semplicemente 'esterno', dev'essere fondato a partire dall'interno e quindi dominabile attraverso le leggi dell'interiorità. Anche il 'sensibile' è infatti un modo e una forma dello 'spirituale'. Al posto dell'astratta opposizione dei due, subentra la dinamica vitale della vita rappresentativa che dal livello più basso al più alto, dalla prima sensazione oscura, fino al concetto perfettamente distinto, presenta *un'unica* sequenza coerente. Il reale accadere psichico non conosce più divisioni assolute: persino il pensiero più astratto ha bisogno ancora della relazione a dei segni sensibili, che lo rappresentino a noi nella coscienza. La realizzazione dell'idea della 'caratteristica universale', mostra come tutto l'insieme della nostra conoscenza si costruisca su elementi sensibili e spirituali. Nel loro semplice contenuto, i caratteri sono qualcosa di sensibile che però acquista un preciso significato generale e una precisa validità generale grazie alle relazioni che pensiamo in essi. Così, all'interno del puro razionalismo, anche il contrasto metodologico prende una nuova piega: il sensibile non è più ora la semplice materia che deve venire superata nella conoscenza e annullata nella pura forma del pensiero, ma, dal punto di vista del nostro sapere, diviene il mezzo irrinunciabile per dominare e per indicare i rapporti degli stessi concetti.

L'estetica di Baumgarten prosegue questa linea concettuale. E in un primo momento, infatti, per il ruolo che assegna alla sensibilità nell'insieme della conoscenza, sembra perseguire ancora uno scopo puramente logico. Poiché la natura non fa salti, l'elevazione alla chiarezza del rappresentare può aver luogo solo gradualmente e poco alla volta: «*ex nocte per auroram meridies*». Un gradino e un livello per il pensiero puro: questo e nient'altro, a quanto pare, deve dunque significare la conoscenza sensibile del bello. Questa concezione si esprime ancora nei *Künstler* di Schiller: «Solo attraverso la porta mattutina della bellezza / ti inoltri nella terra della conoscenza: / per abituarsi ad un più alto splendore, / l'intelletto si esercita con la grazia». Intesa in questo modo, l'estetica diventa in verità una propedeutica alla logica: il 'bel pensare' – già questo nesso di parole è significativo – diventa una condizione preliminare e una preparazione del pensiero chiaro. A questo punto però si inserisce la nuova svolta che è peculiare a Baumgarten. Dobbiamo riconoscere come tale l'inferiorità della rappresentazione e dell'intuizione sensibile, ma pur sapendo questo, non dobbiamo però lasciare che si risolva interamente nel livello superiore, dobbiamo tenerlo fermo e conservarlo nella sua imperfezione. Se questa è una contraddizione, in questa contraddizione risiede tuttavia tutta la fecondità del pensiero di Baumgarten. Entro il razionalismo stesso, si dà ora l'ardita e inaspettata conseguenza che l'assoluta perfezione della conoscenza logica non rappresenta il solo ed esclusivo criterio della vita spiri-

tuale. Essa è la norma dell'intelletto infinito, dell'intelletto divino; ma non rappresenta, non è l'ideale dell'uomo. La più profonda tendenza della nuova scienza risiede nel fatto che essa dà a questo ideale un significato inalienabile e insostituibile. Se tutta la nostra vita rappresentativa si risolvesse in concetti chiari, il compimento della logica sarebbe l'annientamento della nostra umanità: l'uomo è ciò che è solo nella limitazione delle sue facoltà conoscitive. In questa sua sfera più propria l'estetica lo indaga, in essa cerca di conservarlo. Alla coscienza del limite essa non unisce la tendenza ad oltrepassare questo limite, perché la peculiarità qualitativa che l'uomo acquista soltanto in esso e grazie ad esso è per lei un valore a sé. Come «uomo tra gli uomini» – così Baumgarten fonda e giustifica l'essere della scienza moderna – il filosofo non può sottrarsi alla sensibilità, all'immaginazione e alle passioni che domina come pensatore. Non l'annientamento, ma il dominio di questo ambito costituisce perciò il vero compito; non la soppressione tirannica dei fattori sensibili, ma la loro riconduzione ad una misura interna e ad una regola immanente. È una morale ben misera, quella che erige innanzi a noi solo l'astratta esigenza etica, senza mostrarci come noi, soggetti empirici e sensibili, possiamo soddisfarla [4]. Soltanto la bellezza però può indicarci questa via, in cui il sensibile si conserva *come tale* e come tale si perfeziona [5]. Ciò che costituisce il reale significato storico della scienza moderna, emerge più nettamente in questi primi accenni che negli speciali sviluppi concettuali dell'opera di Baumgarten. Infatti di qui si dipartono i fili che collegano l'estetica intesa come disciplina filosofica di scuola con la teoria classica dell'arte. Schiller, nello sviluppo della sua concezione estetica, passa attraverso la dottrina di Baumgarten, che, ancora nei *Künstler*, costituisce l'autentica impalcatura concettuale; ma anche dopo averla abbandonata, essa continua ad agire attraverso la concezione dell''educazione estetica'. Il poco appariscente inizio metodologico della dottrina di Baumgarten conteneva infatti per l'intera vita spirituale del diciottesimo secolo una svolta decisiva; già nella sua prima discussione teoretica il problema dell'arte si collega al problema dell'umanità. Non nel logico, ma nell'estetico si compie l'autentica cultura umana. «Non si dice mai a sufficienza – così scrive Meier, l'allievo di Baumgarten, in realtà ancora piuttosto lontano dall'ideale che traccia qui – come sia misero un dotto che non sia un bello spirito. È un semplice scheletro senza carne, un albero senza foglie e senza fiori. Ha nel suo contegno qualcosa di così rigido, ruvido, pedantesco, grezzo, tetro, da renderlo al tempo stesso insopportabile e ridicolo. Certo è

[4] Si veda Baumgarten, *Aesthetica*. Francoforte sull'Oder, 1750, § 6, 12, Georg Friedrich Meier, *Anfangsgründe aller schönen Wissenschaften*, Halle 1748, § 22.

[5] Baumgarten, *Aesthet.* § 14.

indispensabile, ma solo come un erudito lavoratore a giornata, e lo si deve rinchiudere nel suo studio e seppellirlo tra i suoi libri. Le belle scienze animano l'uomo nella sua interezza ... » [6]. Solo il libero dispiegamento e il libero dominio del sensibile dà origine alla natura dell'uomo nella sua totalità. Esso è il vero segno distintivo della salute spirituale. «L'uomo in cui le facoltà dell'intelletto hanno completamente annientato e dissolto le facoltà sensibili, somiglia a un malato che avvizzisce nella parte superiore e si gonfia in quella inferiore». Lo sviluppo storico che segue cerca di dare una fondazione metafisica a questo concetto di bellezza. Il sentimento della bellezza indica per Mendelssohn il confine nel quale la conoscenza umana e quella divina si dividono: il fenomeno del bello esiste solo per un essere affetto da un limite originario, esso risulta soltanto dall'incapacità di questo essere di possedere, insieme alla rappresentazione di un tutto, anche la conoscenza distinta di tutte le sue parti. Per il creatore che abbraccia e comprende con la medesima massima chiarezza la cosa più piccola come quella più grande che si trova nel tutto, la bellezza è perciò un concetto vuoto. Per lui esiste solo la perfezione metafisica che poggia sulla completa fondatezza teleologica di tutti gli elementi uno nell'altro; ma noi dobbiamo guardarci dallo scambiare questa Venere celeste con quella terrena [7]. Di nuovo emerge qui il doppio tratto: il bello è in sé, dal punto di vista dell'assoluto, una semplice negazione; per il nostro destino e il nostro compito finiti, però, proprio questo negativo costituisce il momento veramente specifico. La scienza moderna sembra procedere da un piccolo cambiamento nell'articolazione della logica; essa comunque acquista la sua fecondità storica grazie al fatto che, dietro questo cambiamento, c'è un nuovo rapporto di valore tra le realtà e le forze spirituali medesime.

La fondazione di questo rapporto si vede certo sempre più irretita nelle difficoltà insite nei presupposti della nuova dottrina. Insistendo nell'indicare la sfera sensibile rispetto a quella logica come l'ambito della facoltà conoscitiva inferiore, Baumgarten e Meier danno così subito partita vinta alla critica e al fraintendimento operati dai loro avversari. Gottsched e Bodmer sono d'accordo su questo punto: quegli considera la parola 'estetico' come l'immediato sinonimo di un confuso e ampolloso modo di scrivere, questi vede destarsi in sé gli stessi sospetti razionalistici. Se prende il sopravvento l'opinione – scrive ad Hagedorn – che il gusto sia una facoltà inferiore di giudizio, con la quale conosciamo soltanto in maniera confusa e oscura, allora, stando a questa accezione, non sarebbe motivo di gran lo-

[6] Meier, *Anfangsgründe* vol. I, § 15, cfr. § 5, § 20.
[7] Mendelssohn, *Briefe über die Empfindungen*, Lettera V.

de possedere un tale gusto e non varrebbe la pena aspirare ad esso [8]. Si può sorridere di questo completo fraintendimento del vero senso della definizione di Baumgarten, e tuttavia esso rimanda all'obiettivo limite della nuova disciplina, nella quale si cerca una determinazione qualitativamente diversa e peculiare rispetto alla logica pura, che però può venire indicata solo nel linguaggio della logica. Invece che come qualcosa di extralogico, l'estetico viene piuttosto compreso e determinato come il livello più basso della logica. In questo modo però, la difesa della sua peculiarità prende una direzione completamente falsa e ingannevole. L'estetica viene ora giustificata in quanto, come dottrina della sensibilità, potrebbe offrire alla logica una ricca e molteplice materia, una raccolta di esempi individuali per le sue regole astratte e universali. «L'estetica deve preparare la materia alla dottrina della ragione e dunque rendere un uomo capace di diventare un buon logico» [9]. In luogo della separazione critica dei principi subentra questo fiacco compromesso. Nonostante l'angustia scolastica del loro orizzonte, Baumgarten e Meier non sono lontani da vivi interessi artistici, e soprattutto quest'ultimo ha riconosciuto e apprezzato in Klopstock il nunzio di un nuovo stile poetico. Se però il loro sentimento li spinge in questa direzione, la loro coscienza logica li trattiene ancora da un pieno riconoscimento del nuovo ambito che inizia a dischiudersi loro. La lode della bellezza non è mai stata pronunciata in maniera più fredda e impacciata, come negli *Anfangsgründe aller schönen Wissenschaften* di Meier. Ciò che Baumgarten prescrive come «*characterem felicis aesthetici*»: l'originaria disposizione artistica, non è stata posseduta né da lui, né dal suo allievo. Ma ciò non è dovuto a una semplice carenza personale. L'estetica di Baumgarten rinvia allo stesso limite del razionalismo scolastico, già emerso nella teoria degli svizzeri. Entrambe cercano, all'interno dei presupposti di questo stesso razionalismo, di dimostrare il diritto di un nuovo fattore. Se gli svizzeri cercano da ultimo questo fattore nell'oggettivo, se circoscrivono nella sfera del 'meraviglioso' il vero ambito della poesia, la prerogativa di Baumgarten è che la sua analisi si dirige puramente al carattere formale del bello e dell'arte. Ma per quanto egli accentui la differenza della 'forma' logica e di quella estetica, la forma generale del 'concetto' si mostra tuttavia preponderante. Non viene scoperto qui un autonomo principio formante, ma solo offerta una nuova classe di 'concetti sensibili'. La questione comunque, una volta posta, non poteva placarsi. Il tentativo intrapreso entro i limiti della scuola doveva ricevere un significato completamente nuovo, non appena rinnovato con il vivo senso per le forze creatrici della

[8] Si veda Breitmaier, *Gesch. der poet. Theorie u. Kritik von den Diskursen der Maler bis auf Lessing*, Frauenfeld 1888 sg., II, 54.

[9] Meier, *Anfangsgr.* § 5.

poesia stessa. Herder ha visto nella dottrina di Baumgarten gli elementi di una completa 'metapoetica', e la *Dissertazione* di Baumgarten gli apparve come «quella pelle di vacca che poteva cingere un'intera città regale di Didone, una vera poetica filosofica».

4. Nella poetica e nella dottrina dell'arte della prima metà del diciottesimo secolo, la scoperta della sensibilità non significa che il sensibile, grazie alla propria forza originaria, sgorghi dal profondo e con la pienezza del suo contenuto si impossessi della vita della coscienza. Si cerca piuttosto di definirlo dall'alto, sulla via del concetto, come qualcosa di non completamente trasparente ed esauribile per il concetto. Nello stesso modo in cui nella filosofia dell'epoca il reale appare come un 'complemento del possibile', il sensibile appare come un necessario completamento del razionale. Così però rimane costantemente rinviato ad un'altra sfera ad esso estranea, dalla quale riceve tanto il suo significato quanto la sua limitazione. In contrasto con gli spogli e pallidi prodotti generati dalla semplice applicazione delle regole, la teoria degli svizzeri richiede al poeta la rappresentazione e l'eccitazione di tutti i moti dell'animo; ma il presupposto e la mediazione necessarii a questo effetto dell'immaginazione poetica restano nell'ambito del religioso. E l'estetica di Baumgarten cerca certo di conservare nella sua immediatezza, difendendola dalla dissoluzione in 'concetti chiari', la pienezza delle rappresentazioni e dei moti sensibili contenuti nell'oscuro sottosuolo di ogni vita psichica, in '*fundus animi*'; ma anche in questa versione la bellezza come '*perfectio phaenomenon*' non è qualcosa di proprio che riposa in se stesso, ma si spiega come l'apparizione di qualcosa d'altro, come *analogon* di una perfezione definibile concettualmente.

La stessa metafisica leibniziana, però, offriva ancora un motivo trascurato sia dagli svizzeri sia da Baumgarten e Meier. La relazione tra il mondo sensibile e quello intellettuale, il rapporto del 'materiale' e dello 'spirituale', non si esaurisce per Leibniz assumendo che tra i due, che per il resto sono settori indipendenti, vi sia una completa corrispondenza. Un tale 'parallelismo', che lascia sussistere i due ambiti semplicemente uno accanto all'altro come determinatezze dell'essere ugualmente originarie, contraddice al vero motivo ispiratore della monadologia. L'accadere corporeo e quello spirituale, non sono parti esistenti di per sé, che si integrano nell'insieme della realtà, congiungendosi e adattandosi una all'altra, ma è senz'altro impossibile pensare l'uno se non con l'altro e come espressione dell'altro. Tutto l'interno è un esterno, come tutto l'esterno è un interno. Il mondo delle forme, infatti, che si dispiega innanzi a noi nella natura e nella vita spirituale in una serie continua, è in se stesso nient'altro che un mondo di forze. Noi quindi comprendiamo appieno una forma della realtà soltanto quando comprendiamo l'energia formatrice dalla quale essa è

scaturita, allo stesso modo, d'altro canto, non riusciamo mai a intuire questa energia separata dalla totalità delle forme in cui si realizza. La forza può venire pensata solo nel suo stesso agire, la singola opera della natura può venire compresa solo come espressione di un principio unitario del divenire. L'armonia prestabilita emerge nel suo più profondo, autentico significato, solo in questo contesto concettuale. Fin quando corpo e anima sono pensati come due orologi a cui il creatore ha prescritto in anticipo lo stesso corso e lo stesso battito, essi non sono uniti secondo la loro vera natura, ma soltanto attraverso la relazione ad una causa comune. La loro unità non consiste in ciò che sono, ma in ciò che producono in virtù di una determinazione esteriore ad essi impartita. In verità però il sistema di Leibniz afferma un'altra connessione: la serie delle cause e la serie dei fini, la serie dell'accadere meccanico e quella dell'accadere dinamico, la serie delle formazioni corporee organiche e quella della vita, non sono semplicemente accordate esteriormente una sull'altra, ma sono assolutamente un'unica e medesima serie. L'unità metafisica dell'accadere richiede necessariamente entrambi i momenti; essa si dischiude solo a colui che in ogni forma riconosce l'espressione della forza che ne è il fondamento, in ogni forza solo l'impulso ad una pienezza di forme specifiche. Il mondo dei fenomeni sensibili e corporei ha così acquistato un significato completamente diverso rispetto a quello che possedeva in Descartes o in Spinoza. Esso non rappresenta una sostanza sussistente per sé, ma è altrettanto poco un semplice, indipendente, attributo singolo dell'essere, accanto ad un'infinità di altri attributi. La sua molteplicità non ci nasconde l'essere uno ed in sé indiviso, ma ci rivela questo essere come un'infinita totalità di forme di vita individuali. Lo spunto che questo pensiero offre al problema estetico è evidente. La sfera sensibile, alla quale anzitutto quella estetica viene riferita, può ora venire considerata non più semplicemente come una caduta dall'originaria realtà spirituale, ma come la necessaria rappresentazione di questa realtà medesima. Per chi non la coglie soltanto in determinazioni lacerate e isolate, ma come un autentico tutto, anche in essa si imprime lo 'spirituale', l'immagine dell'onnicomprensiva vita dell'universo.

Solo a poco a poco il diciottesimo secolo torna a far propria questa visione fondamentale; ma una volta dischiusosi l'accesso ad essa, anche tutti i problemi particolari dell'estetica acquistano una nuova intensità e una nuova, importante coesione. Infatti ora si allarga non solo l'orizzonte concettuale, ma anche quello storico: dietro le particolari forme del sistema leibniziano viene alla luce la pura e universale forma dell'idealismo. Solo più avanti, in relazione alla concezione dell'arte di Winckelmann, che ha qui la sua vera origine filosofica, potremo esporre come questa forma, attraverso la mediazione del Rinascimento, attraverso le dottrine di Ficino e dell'accademia fiorentina, incida nel mondo concettuale della nuova epo-

ca. Malgrado le numerose forme in cui si è presentato da Ficino fino a Giordano Bruno e Malebranche, fino a Cudworth e Norris, il platonismo moderno, per il diciottesimo secolo, è essenzialmente racchiuso nella dottrina di un singolo pensatore: nella filosofia di Shaftesbury. La generale visione dell'universo e della vita che Leibniz, come metafisico sistematico, aveva cercato di dedurre con rigore concettuale, comparve nella forma rapsodica degli scritti di Shaftesbury in una liberissima forma artistica e nello splendore di un nuovo stile filosofico. La pura *Ideen-Philosophie* si era qui intrecciata al contenuto del moderno sentimento della natura. Nell'inno alla natura di Shaftesbury sembrava compiersi l'opera di liberazione spirituale avviata dal Rinascimento: la medievale opposizione dualistica tra natura e Dio, tra sensibile e spirituale, sembrava ora definitivamente cancellata. Il nuovo sentimento religioso conosce e venera il creatore ormai soltanto nella sua creatura. «O gloriosa natura! Supremamente bella, sovranamente buona! Tu che ogni cosa ami, e da ogni cosa sei amata, tutta divina! I cui sguardi sono tanto benevoli, e di tanta infinita grazia; il cui studio reca tanta saggezza, la cui contemplazione sì gran diletto; ogni tua opera offre scena più vasta, e più nobile spettacolo, di tutto ciò che l'arte abbia mai saputo produrre. O possente natura, saggia sostituta della provvidenza, ricca di energia creatrice. O tu, divinità che infondi quest'energia, supremo creatore! Te invoco, te solo adoro. A te son sacri questi luoghi, questa solitudine, queste meditazioni agresti; mentre ispirato così dall'armonia del pensiero, ma non costretto dalle parole, in ampie cadenze io canto l'ordine della natura nelle cose create, e celebro le bellezze che si risolvono in te, fonte e principio d'ogni bellezza e perfezione» [10]. In quest'unità ditirambica del sentimento sprofondano tutte le opposizioni metodiche formali e concettuali. È indifferente con quale nome indichiamo l'ordinamento continuo del tutto e il rapporto armonico delle sue parti. Entrambi ci si presentano tanto nella dipendenza concettuale delle conoscenze e delle verità, quanto nelle regole etiche del nostro agire; si manifestano nella rotazione dei corpi celesti, come nella crescita di un filo d'erba, sono il momento determinante di ogni armonia intellettuale, come di ogni bellezza visibile. Così bontà, perfezione, verità e bellezza sono concetti intercambiabili, che esprimono soltanto da diversi lati l'unico e medesimo fenomeno dominante, nel quale è fondata ogni possibilità tanto del conoscere quanto della realtà. Tutta la bellezza è verità: infatti essa è l'accordo interno delle parti di una molteplicità in un tutto. Questo accordo però viene compreso nella sua autentica profondità solo là, dove non lo coglia-

[10] Shaftesbury, *Die Moralisten. Eine philosophische Rhapsodie.* Tradotto, introdotto e con annotazioni di Karl Wolff. Jena, 1910. [Trad. it. di P. Casini in *Saggi Morali,* Laterza, Bari 1962, p. 296].

mo nella forma dell'essere statico, ma nella legge del movimento e del divenire. Sgorgano forme sempre nuove, per dissolversi nuovamente e sparire apparentemente nel nulla; ma in ognuna di esse l'eterno continua a muoversi ad un ritmo costante. L'energia della vita è diffusa ovunque: infinitamente ricca di forme essa pervade ogni cosa e non si estingue mai. «Tutto vive e rivive secondo un'infinita vicenda. Gli esseri effimeri cedono le forme temporaneamente adottate e la loro sostanza elementare ai successori. Chiamati alla vita innumeri volte contemplano la luce, e contemplando passano, in modo che anche altri possano assistere alla mirabile scena, che una maggior moltitudine possa godere il privilegio della natura. Munifica e generosa, essa si prodiga verso tutti e moltiplica all'infinito i suoi beneficati» [11]. Dispersione e raccoglimento, pienezza e misura, sono quindi i caratteri fondamentali della natura così come sono i caratteri fondamentali della bellezza. La bellezza della forma visibile riposa sull'equilibrio degli impulsi che agiscono e formano a partire dall'interno. Bellezza è 'forma'; non è però una forma statica, ma dinamica. Essa è propria di una determinato prodotto nella misura in cui il processo vitale dal quale scaturisce non è esaurito in esso, ma traluce ancora attraverso le sue rigide limitazioni. Così per la contemplazione artistica ogni forma esteriore diviene il simbolo di una forma interiore; ogni proporzione nelle grandezze e nei contorni diviene espressione di quei 'numeri interiori' («*interior numbers*») che determinano e regolano la contrapposizione delle forze agenti.

A dividere questa teoria di Shaftesbury dalla visione di fondo di Leibniz non è il suo contenuto materiale. Lo stesso Leibniz, quando venne a conoscenza delle *Characteristics* di Shaftesbury sottolineò e riconobbe il suo pieno accordo con quest'opera. La più profonda differenza, che emerge anche nella fortuna storica delle dottrine di Leibniz e Shaftesbury, non risiede nel valore logico dei concetti stessi, ma nella relativa posizione reciproca che essi assumono nel sistema. Per Leibniz il concetto del bello indica un problema marginale, per Shaftesbury un problema centrale. Per Leibniz il bello costituisce un caso singolo e un esempio particolare del concetto universale della perfezione e della 'finalità'; per Shaftesbury diviene piuttosto una norma suprema che trasforma dall'interno l'intera considerazione finalistica. Nell'intuizione della bellezza, la natura spirituale dell'uomo si libera per la prima volta da ogni legame con scopi esteriori ed emerge in una pura indipendenza. Come l'animale, nelle cose che lo circondano l'uomo sensibile vede soltanto oggetti di desiderio. Un buon sapore, la fame, stimola e sospinge entrambi: ad attirarli non è la forma, ma la materia della cosa. «Né la forma può avere alcuna reale efficacia se

[11] [Ivi, p. 308].

non è contemplata, valutata, esaminata, se rimane soltanto un elemento o un contrassegno accidentale di ciò che appaga i sensi stimolati e soddisfa la parte brutale» [12]. Anche qui, dunque, è il momento della riflessione che distingue il comportamento estetico della coscienza da quello sensibile; ma questa riflessione è d'altra parte rigidamente separata dalla forma e dal modo della conclusione sillogistica. Il giudizio estetico è un giudizio dello spirito e della 'ragione', senza essere un giudizio della logica e del concetto. L'idea di ordine e di simmetria è un possesso originario e innato della ragione, per cui è altrettanto naturale dell'idea di figura e numero, di verità e bontà. «Non appena l'occhio si apre alle figure, l'orecchio ai suoni, immediatamente il bello è reso evidente, la grazia e l'armonia sono riconosciute» [13]. La proporzione fondamentale che noi ritroviamo variamente trasformata e ripetutamente infranta nell'intuizione del bello naturale e artistico ha la sua vera radice particolare non in qualcosa di oggettivo, ma nell'intuizione del nostro io. L''unità della molteplicità' trova soltanto in esso la sua ultima spiegazione e la sua vera conferma. Solo nell'io ci accorgiamo con intuitiva certezza di come in ciò che è assolutamente mutevole si conservi una 'forma' (*Form*) permanente che pur essendo inafferrabile in una figura (*Gestalt*) singola, costituisce il fondamento e il nocciolo di ogni configurazione(*Gestaltung*). E di qui, la considerazione ora si estende, crescendo ed ampliandosi finché non ha ritrovato in ogni parte del mondo, e nel suo insieme, la figura originaria che prima si rappresentava a noi nel sé. Siamo in grado di comprendere e di sentire anche il cosmo non come un composto meccanico di singole parti, ma come un insieme pieno di vita, perché la massa del contenuto rappresentativo non ci dissolve, ma viene abbracciata e dominata da *un unico* centro. Il 'genio' nell'io ci dà la certezza del genio nell'universo. Nella vera intuizione della bellezza i due momenti non sono più per noi separati, ma indissolubilmente fusi e risolti uno nell'altro. Ciò che qui si compie non è una 'trasposizione' del soggettivo nell'oggettivo, della forma della vita nella forma dell'essere, ma noi li conosciamo ora entrambi come qualcosa di assolutamente unico e originariamente identico.

Non è una dottrina nuova quella che si esprime in questi principi di Shaftesbury; quasi per ognuno di essi si potrebbero mostrare i modelli in Agostino e Marsilio Ficino, in Cudworth e nella scuola platonica di Cambridge, ma essi esercitarono una profonda influenza perché vennero annunciati con tutta la forza che sprigiona da un nuovo sentimento del mondo. Walzel ha mostrato dettagliatamente come questo sentimento di-

[12] [Ivi, p. 341].
[13] [Ivi, p. 335].

venga fecondo per l'estetica classica tedesca, come continui ad agire in Herder e Goethe, in Karl Philipp Moritz e Schiller [14]. Il confine tra ciò che in questo sviluppo complessivo appartiene a Shaftesbury o a Leibniz, non si può certo mai tracciare con piena sicurezza – come Walzel stesso ha sottolineato, – ma per la pura storia delle idee questa distinzione è anche priva di un significato essenziale. Se Shaftesbury agisce come l'ispirato profeta della nuova concezione, l'incidenza di Leibniz si mostra anche qui più nel calmo e continuo lavoro metodico sui singoli concetti estetici. Il motivo decisivo risiede qui come là nello stesso pensiero: l'opposizione dell''esterno' e dell''interno' è risolta in una pura correlazione. La semplice 'esteriorità' dell'essere sensibile-corporeo è superata nel riconoscervi piuttosto l'espressione di un processo psichico e spirituale. Come la natura, anche l'essere psichico non ha né nocciolo né involucro. Anche ciò che nelle cose consideriamo assolutamente casuale e accidentale, come la loro semplice 'superficie', si fonda necessariamente nel tutto e in esso ha la sua profondità. Il mondo sensibile è e rimane certamente 'fenomeno', ma questo fenomeno non è parvenza priva di essere, ma manifestazione e rivelazione dell'essere stesso. Come, secondo una concezione fondamentale della monadologia, non ci può essere alcuna determinazione di un soggetto che non sia in qualche modo fondata e spiegabile a partire da esso; come dunque qui – detto nel linguaggio della scolastica – viene esclusa ogni *denominatio pure extrinseca*, così Leibniz estende questo concetto anche al rapporto che sussiste tra il mondo delle relazioni logiche-oggettive e il mondo dei segni sensibili. Sull'affinità metodica dei due mondi era già fondato l'abbozzo della 'caratteristica universale'; ed in questa concezione si dischiudeva a Leibniz nientemeno che la nuova analisi dell'infinito. E di qui il discorso va oltre. Anche quei segni naturali che possediamo nelle qualità sensibili, nei colori e nei suoni, non galleggiano semplicemente nel vuoto, ma hanno un determinato contenuto oggettivo e una determinata realtà oggettiva. L'opinione di Locke e di Descartes, secondo cui queste qualità non hanno assolutamente nulla in comune con le proprietà e i movimenti reali a cui corrispondono, e non hanno con essi alcun nesso comprensibile, viene espressamente rifiutata da Leibniz. Per quanto poco le nostre percezioni somiglino agli eventi meccanici del mondo corporeo, il fatto che, in quanto soggetti sensibili, ci appaia un determinato tipo di movimenti nella forma di determinate sensazioni, non si può ricondurre ad una semplice disposizione del creatore, che, con un atto d'arbitrio, avrebbe collegato tra loro cose completamente eterogenee. Piuttosto anche qui, tra la qualità dell'oggetto e quella della sensazione, deve esserci una

[14] Cfr. soprattutto l'introduzione di Walzel agli scritti filosofici di Schiller (Cottasche Säkular = Ausgabe Vol. XI).

qualche connessione, sebbene noi non siamo in grado di riconoscerla appieno e di esprimerla in concetti chiari. Così gli stessi segni sensibili mostrano ora un particolare contenuto oggettivo, che un'analisi completa deve mostrare come tale e determinare nella sua peculiarità. La teoria del segno diviene parte integrante della teoria della stessa sostanza. In questo spunto è contenuta una gran quantità di compiti e problemi specificamente estetici. Come la logica, ad esempio in Lambert, genera da sé la 'semiotica' e le dà forma come scienza particolare, così nell'estetica di Baumgarten e Meier serve un particolare settore per l'analisi della 'facoltà signitiva' (*facultas characteristica*) [15]. Mendelssohn assume questo concetto nel trattato del 1757 *Von den Quellen und Verbindungen der schönen Künste*, per fondare su di esso una completa sistematica delle arti. Egli pone qui alla base la distinzione tra segni naturali e artificiali, che nella sua origine storica risale fino alla teoria della conoscenza dello scetticismo antico, e che nel diciottesimo secolo era stata fissata nuovamente tanto da Wolff quanto da Dubos. «In virtù della loro natura, le passioni sono collegate con certi movimenti nelle membra del nostro corpo, così come con certi suoni e gesti. Chi dunque esprime un movimento dell'animo attraverso i suoni, i gesti e i movimenti ad esso appropriati, si serve dei segni naturali. Invece vengono chiamati arbitrari quei segni che in virtù della loro natura non hanno nulla in comune con la cosa designata, ma sono stati assunti arbitrariamente per essa. Sono di questo genere i suoni articolati di tutte le lingue, le lettere, i segni geroglifici degli antichi e alcune immagini allegoriche, che si possono a buon diritto annoverare tra i geroglifici». Si guadagna così il punto di vista che, secondo Mendelssohn, serve a dividere le une dalle altre le 'belle arti' e le 'belle scienze' (*beaux arts et belles lettres*): queste ultime, come ad esempio la poetica e la retorica, agiscono attraverso segni artificiali; le prime, come pittura, scultura, musica e danza, attraverso segni naturali; dove è la distinzione nel contenuto e nell'impiego di questi segni, a costituire il vero fondamento della distinzione delle belle arti nelle loro sottospecie. Ogni arte deve infatti accontentarsi della parte dei segni naturali che può esprimere sensibilmente. «È impossibile che la musica, la cui espressione avviene attraverso suoni percepibili, indichi il concetto di una rosa, di un pioppo ecc., così come alla pittura riesce impossibile rappresentarci un accordo musicale». La specifica natura dei segni determina così per ogni arte l'ambito delle sue possibilità di formazione e il modo specifico della formazione stessa [16]. Con un rigoroso e continuo sviluppo concettuale, a partire da universali connessioni filosofiche, si

[15] Cfr. Meier, *Anfangsgr. der schönen Wissensch.* par 513 sgg.

[16] Cfr. Dessoir, *Gesch. der neueren deutschen Psychologie*. Berlin 1902, [= Amsterdam 1964] p. 597 sg.

giunge così all'idea fondamentale del *Laocoonte* di Lessing. Un'arte è definita da ciò a cui unicamente e solamente è adatta in virtù della particolarità dei suoi segni, e non da ciò «che altre arti potrebbero altrettanto bene, quando non meglio di essa». La conoscenza della caratteristica legge formale di ogni arte si dà solo a partire dalle condizioni che le sono prescritte dal suo caratteristico mezzo espressivo. Ciò che apparentemente è esterno è così diventato l'autentico interno: nel senso della considerazione estetica, che cosa può infatti dirsi più interno di ciò che le fornisce il modo di distinguere le diverse specie di oggetti artistici e di strutturazioni artistiche?

Qui però è dato ancora dell'altro. Nel contesto della sua divisione delle arti, Mendelssohn rimanda al linguaggio naturale e sempre uniforme che i desideri e gli affetti manifestano in determinati movimenti corporei. Egli indica così anche un tema strettamente collegato con tutti i dibattiti estetici del XVIII secolo. Baumgarten concepisce già nella sua *Sciagraphia encyclopaediae philosophicae* il piano per una completa 'patologia estetica', che deve rappresentare e insegnare la lingua dell'amore, dell'ira e della tristezza; e questo tema è ripreso e sviluppato più ampiamente nella *Theoretischer Lehre von den Gemütsbewegungen überhaupt* di Meier. «In virtù delle scoperte della filosofia moderna», viene qui posta a fondamento la verità secondo cui l'anima, in tutte le sue attività e facoltà, è soltanto una singola forza agente, grazie alla quale essa si rappresenta il mondo secondo il sito e la posizione del suo corpo. Ne consegue allora che la divisione delle manifestazioni psichiche in una sfera del puro agire e del puro patire è illusoria. Come anche il pensiero più astratto non si libera mai completamente dal sensibile, così ogni movimento passivo del nostro interno, in cui sembriamo completamente alla mercé dello stimolo esterno, rispecchia per contro ancora la natura e l'attività del nostro io. L'artista figurativo, come l'oratore e il poeta, che ha imparato a comprendere questa simbolica, possiede in essa il mezzo infallibile per produrre e dominare a suo piacimento i moti dell'animo. Nessuna sfumatura del sensibile gli sembrerà di poco conto, poiché ognuna possiede la capacità, se riprodotta perfettamente, di ridestare in tutta la sua forza, nell'ascoltatore o nello spettatore, l'emozione a cui deve venir disposto. Da questa prima concezione della *Pathologia aesthetica*, fino alla fisiognomica di Lavater o al saggio di medicina del giovane Schiller *Über den Zusammenhang der tierischen Natur des Menschen mit seiner geistigen*, è possibile seguire una linea di sviluppo continua. Fisiognomica «nel senso più ampio» è per Lavater il sapere, la conoscenza del rapporto dell'esteriore con l'interiore, della superficie mediata con il contenuto invisibile, di ciò che viene animato visibilmente e percepibilmente con ciò che anima invisibilmente e impercettibilmente: «dell'effetto visibile con la forza invisibile». Per essa dunque non può esserci nessun tratto insignificante, indifferente o irrilevante: la natura e l'anima umana

appare infatti in maniera completa e uniforme in ognuna delle sue manifestazioni, nelle più vicine e nelle più lontane, nelle più intense e nelle più deboli. In tutte le sue organizzazioni la natura agisce sempre dall'interno verso l'esterno, da un centro verso tutta la periferia, di modo che è la stessa forza vitale che fa battere il cuore e muove il dito, che forma il cranio e l'unghia del mignolo [17]. L'intero ambito concettuale qui dominante, e le sue più generali condizioni e concatenazioni filosofiche emergono in piena chiarezza ancora nei *Philosophische Briefe* di Schiller. Si può qui chiaramente seguire come questa 'caratteristica' estetica si sia poco alla volta emancipata dalla caratteristica logica, assumendo una forma autonoma. I nostri concetti più puri – di qui procede Schiller – non sono in nessun modo immagini delle cose, ma soltanto i loro segni necessariamente determinati e coesistenti. Poiché però la forza dell'anima è necessaria in maniera peculiare e sempre uguale a se stessa, l'arbitrarietà dei materiali in cui si esprime, non muta nulla rispetto alle leggi eterne secondo cui si esprime. «Verità dunque non è una proprietà degli idiomi, ma delle conclusioni; non è la somiglianza del segno col designato, del concetto con l'oggetto, ma l'accordo di questo concetto con le leggi del pensiero». E a partire da questo concetto leibniziano di verità, e dall'idea di un 'intelletto infinito' che nei suoi pensieri puri coglie le relazioni obiettive e necessarie di tutto il reale, la *Theosophie des Julius* di Schiller si estende di nuovo immediatamente all'idea dell'artista infinito, che noi troviamo rappresentata simbolicamente in ogni singolo tratto della sua opera. «Ogni cosa in me e fuori di me è soltanto il geroglifico di una forza che mi è simile. Le leggi della natura sono le cifre che l'essere pensante combina per rendersi comprensibile all'essere pensante, l'alfabeto per mezzo del quale tutti gli spiriti intrattengono rapporti con lo spirito perfettissimo e con se stessi. Armonia, verità, ordine, bellezza, eccellenza mi danno gioia, poiché mi trasportano nello stato attivo del loro inventore e del loro possessore, poiché mi rivelano la presenza di un essere razionale e senziente e mi lasciano presagire la mia affinità con esso. Io conferisco con l'infinito attraverso lo strumento della natura, attraverso la storia del mondo, leggo l'anima dell'artista nel suo Apollo». La 'patognomica', in virtù della quale nei tratti sensibili del corpo si può riconoscere il tratto dell'anima, decifra allo stesso tempo per noi il tutto dell'essere. Ogni stato dell'anima umana ha qualche 'parabola' nella creazione fisica; ogni stato dell'esistenza fisica esprime qualche legge spirituale e una connessione spirituale. I *Philosophische Briefe* di Schiller rappresentano e perfezionano qui solo un'idea di cui si possono trovare varie tracce nella metafisica come nella psicologia, nella dottrina del meto-

[17] Si veda Lavater, *Physiognomische Fragmente* I, 13, III, 103 sgg., IV, 148 sgg.

do come nella dottrina dell'arte del diciottesimo secolo. Grazie alla mediazione della semiotica si veniva a creare una nuova concezione e valutazione della sensibilità. Quello che tanto gli svizzeri, quanto Baumgarten e Meier avevano cercato è con ciò trovato da un altro punto di partenza. Nella concezione di Lessing e di Herder si perfeziona il nuovo concetto di forma per il quale Leibniz e Shaftesbury hanno creato gli universali presupposti filosofici.

5. Se si considera Lessing dal punto di vista di un determinato problema singolo – anche se di ampio significato storico – si corre il pericolo di mancare il giusto criterio per la peculiarità della sua natura. Infatti ciò che Lessing è e significa per la letteratura tedesca non si esaurisce in nessuno dei suoi singoli contributi. Dietro ognuno di essi, il carattere dell'uomo e dello scrittore rimane pur sempre un che di indipendente ed in essi inafferrabile. Ed è l'unità di questo carattere, e non l'unità di un dato problema oggettivo, a tenere insieme l'attività letteraria di Lessing nella sua straordinaria multiformità, nel suo indirizzarsi ai più generali nessi concettuali, nel suo 'micrologico' immergersi nei dettagli più minuti. Quest'ultima peculiarità, però, non soddisfa in fondo neanche la conoscenza e la derivazione storica. Per quanto varie siano le premesse storiche e le implicazioni storiche del suo lavoro critico, nella sua epoca e nell'ambiente che lo circonda, Lessing è infatti solo. Egli è diventato il vero rappresentante spirituale e il portavoce di quest'epoca, riuscendo per la prima volta a dare chiara e sicura espressione a tutte le sue aspirazioni concettuali, ad ogni sua intima tendenza ancora indeterminata; e nello stesso tempo, però, proprio per aver trovato questa espressione, Lessing ha oltrepassato la cerchia dei suoi problemi. Egli stesso si è reso conto di questa posizione e l'ha indicata con un'immagine grandiosa. Quando nelle famose dispute con Klotz, Klotz tenta di identificare totalmente Lessing con Nicolai e la scuola letteraria di Berlino, e di annoverarlo così in una determinata combriccola, Lessing si oppone a questo tentativo con tutta la superiorità del suo sentimento di sé e della sua autocritica. «In verità io sono soltanto un mulino e non un gigante. Io sto qua al mio posto, completamente fuori dal villaggio, solo, su una collina sabbiosa, e non vado da nessuno e non aiuto nessuno, e non mi faccio aiutare da nessuno. Se devo ammassare un po' delle mie pietre, le macino con qualsiasi vento. Tutti e trentadue i venti sono miei amici. Di tutta la vasta atmosfera non pretendo un dito in più di quello di cui hanno bisogno le mie pale per girare. Solo questo giro è concesso loro. I moscerini possono sciamarvi in mezzo: ma i fanciulli petulanti non devono volervi passar sotto ogni momento; ancor meno deve volerle fermare una mano che non sia più forte del vento che mi spinge. Chi venga catapultato in aria dalle mie pale deve darne la colpa a se stesso; io

non posso nemmeno deporlo dolcemente quando cade». La forza di questo stile e di questo pensiero, riposa su un fondamento più profondo di quello che può scoprire e rivelare la considerazione storica di problemi particolari.

Ma proprio perché la natura di Lessing non si esaurisce in nessun compito singolo e in nessuna singola concezione scolastica, l'intero movimento di pensiero da cui nasce il nuovo concetto di forma si rispecchia in lui in maniera incomparabile. La sua universalità si rivela già in maniera puramente esteriore nel fatto che egli non esclude dal suo interesse e dalla sua attività nessuna delle svariate direzioni in cui il diciottesimo secolo cerca la soluzione del problema estetico. Come non è in obbligo verso nessuna singola fazione, non si lega nemmeno ad una determinata via di ricerca. Nello spirito dell'analisi puramente obiettiva egli cerca di stabilire l'essenza dei singoli generi poetici, cerca di mostrare la forma 'della' tragedia, della favola, dell'epigramma, come una forma necessaria, univocamente determinata dal fine di ogni singolo genere. A questo riguardo si richiama ad Aristotele, la cui poetica diviene ai suoi occhi un canone stabile, un modello geometrico per il mondo della forma poetica. Fissati i generi artistici, Lessing risale sino alle leggi date nelle condizioni dell'espressione artistica e del creare artistico. All'analisi dei singoli generi poetici affianca l'analisi dei segni artificiali e naturali, e a questa, l'analisi delle energie sulle quali riposa il formare e il godere artistico. Tutti i risultati della nuova 'filosofia' e della nuova psicologia vengono assoggettati da Lessing a questo scopo, e come risultato complessivo del suo lavoro critico, egli ottiene un nuovo concetto del genio che d'ora innanzi sarà al centro dell'intera poetica. Soltanto Lessing libera il concetto di genio da quel significato metaforico e indeterminato, oltre il quale non era arrivato nel dibattito che si rifà a Shaftesbury come a Addison e a Young, utilizzandolo come espressione e come veicolo nell'analisi della legalità del creare artistico. Si ripropone così in Lessing quella generalissima relazione che noi cerchiamo di seguire nelle sue diverse forme: il problema della libertà e il problema della forma si compenetrano e si risolvono l'uno nell'altro. Nel libero produrre del genio, non legato a nessuna norma esteriore e convenzionale, si rivela una 'regola' originaria. Ed in questa soltanto si dischiude ora tutta la particolarità del mondo dell'oggetto estetico, in essa si definiscono i confini e le profonde differenze che esistono tra il mondo dell'artista e quello del filosofo, del poeta e dello storico. La *Drammaturgia d'Amburgo*, che traccia questi confini, ha così non solo creato il fondamento critico per la riorganizzazione del dramma nazionale, ma ha anche toccato nuovamente una questione centrale della vita spirituale tedesca. Dall'angustia del particolare, si è di nuovo subito sollevati alla libera altezza della considerazione dei più importanti nessi spirituali. Fu il giovane Goethe a sen-

tire questo tratto del pensiero di Lessing nella maniera più pura e più forte. «Bisogna essere giovani – così dichiara in *Poesia e verità* – per immaginarsi quale influsso esercitasse su di noi il *Laocoonte* del Lessing, opera che dall'angolo ristretto di una misera visione ci trascinò nei liberi campi del pensiero [...] La magnificenza di tali concetti fondamentali appare solo all'animo sul quale essi esercitano la loro efficacia sconfinata, appare solo nell'epoca in cui essi, bramati, si manifestano nel momento giusto» [18]. Delle semplici astrazioni, delle sofisticherie per quanto acute, non avrebbero mai potuto esercitare un tale effetto, se non vi fosse stata dietro una nuova grande *sintesi* che si realizzò nello spirito di Lessing.

Se si vogliono mettere in relazione i concetti di Lessing con un determinato sistema filosofico, non rimane altro che collegarli di nuovo direttamente a Leibniz. Più libero di Mendelssohn, che espone la sua metafisica e la sua ontologia essenzialmente nelle forme della filosofia di Wolff, Lessing aspira anche qui a risalire alle fonti. Se – come accade ne *Il cristianesimo della ragione* – ricerca lo sviluppo sistematico di un tema puramente speculativo, sono i concetti della *Monadologia* e della *Teodicea* il naturale mezzo espressivo che egli fa suo con naturalezza. *L'educazione del genere umano* mostra poi come, nella familiarità con questi concetti, egli riesca però a dar loro un contenuto completamente nuovo, non appena li applica a dei problemi concreti. Più che queste singole teorie della sua filosofia è però il 'grande modo di pensare' di Leibniz che attrae Lessing [19]. Egli studia a fondo questo modo di pensare con fiuto critico, non seguendo l'ampia strada maestra della tradizione scolastica, ma preferendo immergersi nei più difficili e paradossali risultati del sistema. Scoprire le ragioni nascoste di questi risultati costituisce uno stimolo sempre nuovo per la sua abilità dialettica, che qui trova un'immagine speculare e una degna materia. Così egli mette alla prova la difesa leibniziana della trinità contro Andreas Wissowatius, così persino nella dottrina dell'eternità delle pene [20] vede un modo per dare espressione esoterica al concetto del determinismo leibniziano. Sicuramente più difficile che mostrare questi nessi esteriori che uniscono Lessing a Leibniz, è stabilire il momento della vera mediazione concettuale tra i due. Si è rimandato per questo al 'soggettivismo' e 'fenomenalismo' metafisico di Leibniz, e Robert Sommer, nella sua *Geschichte der deutschen Psychologie und Ästhetik*, ha cercato di sostenere la tesi che tutte le idee essenziali dell'intuizione lessinghiana dell'arte risal-

[18] [J. W. Goethe, *Poesia e verità*, cit., vol. I, pp. 440-441].

[19] Si veda Jacobi, *Über die Lehre des Spinoza* in *Briefen an den Herrn Moses Mendelssohn*, Breslau 1789, p. 32.

[20] Leibniz, *Von den ewigen Strafen*, ed. Lachmann = Muncker XI, 264 – Le obiezioni di Andreas Wissowatius contro la trinità sono contenute in XII, 71 sgg.

gono ad esso come autentico fondamento storico oggettivo. Solo la «svolta soggettivistica della dottrina della verità» in Leibniz spiegherebbe la libertà che la teoria del dramma di Lessing assegna al poeta nei confronti della realtà storica; come d'altro canto la dottrina del genio di Lessing poggerebbe, come suo presupposto speculativo, sull'idea leibniziana della generazione spontanea delle rappresentazioni a partire dall'io [21]. In verità però, tra l'orizzonte concettuale di Leibniz e quello di Lessing esiste un nesso di natura più complessa di quanto assunto qui. È evidente che Lessing ha ricevuto da Leibniz profondi stimoli diretti e indiretti; furono però altri momenti che non le astratte dottrine della psicologia e della teoria della conoscenza ad avere in questo caso il ruolo decisivo. Gli scritti di Lessing non contengono nessun indizio che tutto quell'orizzonte concettuale, che Sommer tratta sotto il nome di 'fenomenalismo' e di 'soggettivismo', l'abbia mai toccato profondamente. Si dovrebbe a tal fine annoverare la tarda dissertazione *Daß mehr als fünf Sinne für die Menschen sein können*, che però, legata com'è al concetto della palingenesi, rimanda a Bonnet e ad una diversa direzione speculativa. Leibniz e Lessing non concordano perciò tanto in una determinata *dottrina* filosofica della soggettività, quanto piuttosto in un tratto essenziale della loro natura: in ciò che essi medesimi sono come soggetti, come personalità e come pensatori; così Lessing, anche quando nei suoi risultati concorda con Leibniz, acquisisce i concetti principali della sua teoria estetica su una via che gli è specificamente propria.

In una lettera di Leibniz si afferma che il pensiero costituisce l'attività essenziale e caratteristica della nostra anima; essa continuerà sempre a pensare, anche quando sia spenta in essa la funzione sensibile della sensazione. Se è lecito considerare questa affermazione una massima fondamentale e risolutiva dell'illuminismo, Lessing è allora l'espressione più completa dell'aspirazione di quest'epoca. Per lui 'ragionare' e 'inventare', creare e considerare non sono attività distinte, separabili le une dalle altre. «Chi ragiona rettamente, inventa anche, e chi vuole inventare, deve saper ragionare. Solo credono separabile l'una cosa dall'altra coloro che sono incapaci di entrambe» [22]. L'agire, il 'poetico', nel senso più ristretto e più ampio, è così sottoposto al dominio del pensare, dove però anche il pensare assume il colore dell'agire. Non è una semplice analisi di concetti dati, un gioco con vuote astrazioni, ma la fondamentale forza plastica e sintetica della coscienza stessa. In questa concezione si esprime l'intima legge di formazione dello spirito di Lessing, e si fonda la legge del suo stile. E attraverso il *medium* di questo stile, questa forma spirituale penetra allora fi-

[21] Cfr. R. Sommer, op. cit., p. 176 sgg.

[22] *Hamburg. Dramaturgie* 96. St. [Trad. it. di P. Chiarini, Laterza, Bari 1956, p. 416].

no negli ultimi e più remoti dettagli delle questioni lessinghiane; permea anche la materia più rozza, e ogni sostrato, anche il più amorfo, ne diventa specchio ed espressione. Non fa differenza che si tratti della rettifica di una lezione, o delle questioni principali della poetica, che si tratti di un dettaglio antiquario o dei fondamenti della dottrina della fede: nell'esposizione di Lessing è sempre presente l'unico ritmo del suo pensiero, avvertibile pur nella rigidità dei nudi risultati. I suoi pensieri sono quello che sono solo grazie al modo in cui vengono maturati. Il piacere della caccia gli appare sempre più degno di quello della cattura [23]. E non fanno eccezione neppure i suoi risultati più alti. Il *Laocoonte* vuole più raccogliere «elementi collettanei per un libro», che essere un libro vero e proprio. E nella *Drammaturgia d'Amburgo*, Lessing ricorda parimenti al suo lettore di voler fornire tutto tranne che un sistema drammatico. «Non sono quindi obbligato a risolvere tutti i problemi che pongo; poco importa che i miei pensieri non siano in rigorosa connessione: basta che i lettori trovino essi stessi materia sufficiente per riflettere. Io non faccio altro che spargere *fermenta cognitionis*» [24]. Si falsa tuttavia completamente questo aspetto, si fraintendono del tutto le tanto spesso citate parole di Lessing, secondo cui l'aspirazione alla verità sarebbe da preferire al possesso della stessa verità, se le si intendessero come se volessero significare un immiserimento del contenuto e del valore obiettivo della conoscenza, e dovesse rimanere al suo posto soltanto il suo riflesso soggettivo, soltanto il piacere soggettivo per il movimento del pensiero. Nulla è più estraneo di una simile tendenza al pensiero sempre diretto alla cosa di Lessing. Nel movimento del pensiero egli vede emergere piuttosto l'obiettività del concetto e della verità stessa, che non si può dispiegare e rappresentare se non in questa forma. Ciò che un pensiero significa ed è, dipende solo dall'intero processo logico in cui si trova. Ogni proposizione infatti, qualunque sia il suo contenuto, viene saputa come verità solo quando viene conosciuta in connessione con le sue cause e con le sue conseguenze. Si è sempre visto nello stile di Lessing l'esempio e il modello della rappresentazione genetica. «Vediamo sorgere la sua opera – secondo il giudizio che ne dà Herder – come lo scudo di Achille in Omero. Sembra porci quasi sotto gli occhi il motivo di ogni riflessione, che la smonti pezzo per pezzo, per poi ricomporla; ora la molla si tende, la ruota gira, un pensiero, una conclusione, implica gli altri, la sequenza logica diviene più chiara: *questo* è il risultato. Ogni capitolo è qualcosa di ben ponderato, il τεταγμένον di un pensiero compiuto: il suo libro un poema ininterrotto con digressioni ed episodi, ma sempre irrequieto, sempre in corso d'opera, in progresso, in divenire». Ma veramente

[23] *Anmerk. zu jerusalems Philos. Aufsätzen* XII, 294.
[24] [*Drammaturgia d'Amburgo*, cit., p. 408].

caratteristico di Lessing è più il fatto che questa genesi medesima non ha tanto carattere psicologico, quanto logico. Non procura soltanto il casuale sorgere di un pensiero, ma è ad esso coessenziale, non sviluppa soltanto la particolare occasione da cui ha avuto origine, ma dispiega l'intero ordine del suo fondamento oggettivo, l'univoca sequenza di premesse e conseguenze nella quale esso si colloca. Se dei personaggi di Lessing si è spesso detto che non possiedono il centro del loro essere in se stessi, ma è Lessing che in essi agisce e pensa, per le sue opere critiche e teoretiche questo rapporto si può quasi rovesciare. Certo domina anche qui la ricchezza di immagini e similitudini che Lessing, di fronte a Goeze, confessa ironicamente come il 'peccato originale' del suo stile, e non vuole lasciarsi convincere «che cercare di dare in qualche modo un po' del calore e della vita dei segni naturali alle fredde idee simboliche, danneggi del tutto la verità». Eppure è come se in questo movimento si rappresentasse non tanto la vita del pensatore, quanto la vita dei pensieri. Sembra spingerci avanti la stessa necessità della cosa; ci si presenta la struttura legale dell'oggetto, non l'arbitrario gioco della rappresentazione. Lessing procede in maniera drammatica come analitico, e in maniera analitica come drammaturgo. La forma generale della sua dialettica rimane però la stessa, che si tratti della dialettica dei concetti o di quella delle passioni. E in essa, insieme ai momenti fondamentali del suo stile, sono contenuti anche tutti i momenti dai quali si sviluppa la sua teoria estetica e la sua visione della natura della creazione artistica.

La concezione dell'arte di Lessing è radicata nella sua concezione dell'essenza della poesia: la musica e l'arte figurativa gli servono soltanto come sfondo e immagine speculare per comprendere ciò che è peculiare all'arte poetica e compiere la sua 'delimitazione'. Il segreto dell'effetto della poesia risiede per lui nel fatto che in esso sperimentiamo un'elevazione della nostra coscienza della realtà, attraverso un incremento di tutti gli affetti e le passioni. «Carissimo amico, – così Lessing scrive a Mendelssohn nel 1757 – sul fatto che tutte le passioni siano violenti desideri o violente repulsioni noi siamo certamente d'accordo. Siamo anche d'accordo sul fatto che in ogni desiderio o repulsione violenti siamo coscienti di un grado più grande della nostra realtà, e che questa coscienza non può essere che piacevole. Di conseguenza tutte le passioni, anche le più spiacevoli, in quanto passioni sono piacevoli. Non Le direi che il piacere collegato ad una più intensa disposizione della nostra forza, possa venire superato così infinitamente dal dispiacere per gli oggetti a cui questa disposizione si dirige da non avere più coscienza di quel piacere [...] Non rimane nient'altro che il piacere che è collegato con la passione, come una disposizione semplicemente più intensa della nostra forza». Non il perfetto uomo morale, ma l'uomo mosso dalle passioni costituisce perciò l'oggetto dell'ar-

te poetica. Con quest'unico principio è superata e respinta l'intera 'poesia virtuosa' del genere di Richardson. Mentre Mendelssohn nella sua recensione alla *Nuova Eloisa*, pone ancora Richardson al di sopra di Rousseau, la critica di Lessing ai drammi giovanili di Wieland, nelle lettere sulla letteratura, traccia nettamente la demarcazione tra le epoche [25]. Dal punto di vista del puro contenuto, non emerge certo nulla di nuovo. Lessing sembra soltanto riprendere un motivo che, a partire da Shaftesbury e Dubos, si era andato sempre più affermando, e che era stato sostenuto soprattutto da Hutcheson nella sua *Ricerca sull'origine della bellezza* [26]. Ora però questo motivo acquista un nuovo tratto dalla caratteristica impronta lessinghiana. Il particolare oggetto della poesia è costituito da 'azioni' e, rappresentandole, essa raggiunge il suo scopo di ridestare e incrementare tutte le energie psichiche. Il concetto di 'azione', in un primo momento, è per la verità definito ancora in maniera puramente scolastica. «Chiamo azione – così dichiara la *Trattazione sulla favola* del 1759 – una sequenza di cambiamenti che nel loro insieme costituiscono un tutto. Questa unità del tutto riposa sull'armonia di tutte le parti per uno scopo finale». Ma da qui, l'analisi si spinge oltre: la spiegazione letterale ha bisogno di un completamento attraverso la spiegazione reale. Da semplice svolgersi degli eventi si risale all'interna mobilità puramente psichica; questa interiorità però non si rappresenta soltanto nella sfera della volontà, ma, con la stessa forza e determinatezza, nella sfera del pensiero. «Ci sono critici – così è detto nel prosieguo della *Trattazione sulla favola* – che collegano con la parola azione un concetto così materiale, che non vedono un'azione se non dove i corpi sono attivi in maniera tale da richiedere un certo cambiamento di spazio. Trovano azione solo nelle tragedie dove l'amante cade ai piedi dell'amata, la principessa sviene, gli eroi si azzuffano; e nelle favole dove la volpe salta, il lupo dilania, e la rana si lega il topo alla zampa. Non hanno mai voluto concedere che anche un interiore conflitto di passioni, una sequenza di diversi pensieri, dove l'una cancella l'altra, è sempre un'azione; forse perché essi pensano e sentono in maniera troppo meccanica per essere consapevoli di una qualunque attività». Qui il passaggio diventa immediatamente chiaro: è il carattere 'dinamico' del pensiero, che costituisce la particolare esperienza spirituale di Lessing, a rendere possibile un più profondo concetto dell'azione poetica.

Il dramma, in particolare, si presenta ora in una nuova luce. Ciò che configura un'azione come propriamente drammatica, non è la semplice ricchezza ed intensità dell'accadere in quanto tale, ma è la reciproca interdipendenza che si instaura tra i suoi singoli momenti. La vera unità dell'a-

[25] Cfr. Erich Schmidt, *Richardson, Rousseau und Goethe*, p. 17; Lessing I, 415 sg.
[26] [*Inquiry into the original of our ideas of beauty and virtue* (1725)].

zione risiede nell'unità della motivazione. Qui non ci può essere nessuna lacuna, se il processo di formazione poetica non deve dissolversi nella semplice riproduzione e imitazione di un fatto. Il poeta è padrone dei fatti empirici, così come glieli offrono la natura e la storia, ma lo è solo perché obbedisce ad un altro e più profondo legame. «Al genio è concesso d'ignorare mille cose, che anche l'ultimo scolaretto conosce; non ciò ch'egli conserva nella sua memoria, ma ciò che sa cavare da se stesso, dal suo proprio sentimento, rappresenta la sua vera ricchezza» [27]. In luogo della semplice coesistenza degli oggetti e del semplice decorso degli eventi che gli offre la realtà, gli si presenta la loro compiuta determinazione, il loro collegamento secondo cause ed effetti. Rendere visibile questo collegamento è l'impulso che anima ogni creare geniale. Non domina qui la mancanza di un fine, ma il fine non è determinato dall'esterno, dall'intenzione rivolta verso un effetto accidentale, ma dall'interno. Mentre l'artista mediocre ripete semplicemente la realtà o la trasforma arbitrariamente attraverso l'introduzione di tratti inventati, il genio svolge davanti a noi il piano concettuale in virtù del quale la comprendiamo come una completa unità logico-teleologica. La connessione empirica viene così sostituita da una connessione ideale, il mondo reale da uno 'possibile', ma in questa rappresentazione del possibile ci si rivela nella più pura universalità proprio quella legalità dell'agire che nel reale appare sempre soltanto nel singolo caso individuale e dunque mescolata con determinazioni accidentali. Il poeta che trova nella storia una donna che uccide il marito e i figli, si dedicherà anzitutto a scoprire una serie di cause ed effetti per cui quel delitto non poteva non accadere. «Insoddisfatto di fondare la loro possibilità soltanto sulla credibilità storica, cercherà di caratterizzare i personaggi in modo tale, cercherà di disporre gli avvenimenti che li mettono in azione secondo una concatenazione così necessaria, cercherà di commisurare in guisa così esatta le passioni al carattere di ciascuno, svilupperà queste passioni per passaggi così graduali, che saremo costretti ad osservare dappertutto uno svolgimento estremamente naturale e rigoroso, a riconoscere, ad ogni passo che il poeta fa compiere ai suoi personaggi, che anche noi, con la stessa intensità [*Grade*] di passione e nelle medesime circostanze lo avremmo compiuto» [28]. Come tutta l'estetica del diciottesimo secolo, anche Lessing dunque si ricollega alla concezione leibniziana dei mondi possibili, ma sono diversi i motivi che lo portano a questo collegamento. Noi non abbiamo bisogno di sapere se le creature che il poeta ci configura appartengano alla realtà, nel caso in cui appartengano ad un mondo possibile, ad

[27] [*Drammaturgia d'Amburgo*, cit., p. 165].
[28] [Ivi, p. 157].

un mondo le cui accidentalità sono collegate in un altro ordine, ma sono pur sempre collegate proprio come in questo; ad un mondo nel quale è vero che cause ed effetti procedono secondo un'altra serie, ma per raggiungere pur sempre l'universale effetto del bene; «il mondo, in poche parole, del genio, che, – (mi sia permesso di designare il Creatore attraverso la sua più nobile creatura, senza nominarlo!), – per imitare nel suo piccolo il sommo Genio, traspone, scambia, restringe o aumenta le singole parti del mondo, al fine di ricreare un suo cosmo particolare, al quale poi commisura i propri scopi» [29]. Questo 'mondo possibile' del genio, non è dunque come negli svizzeri il mondo del 'meraviglioso', ma, in un'altra accezione di questo motivo di fondo, il mondo del necessario. Esso si discosta dalla materia del reale, solo per intuirne in maniera più pura la forma fondamentale. In ciò che non è avvenuto in nessun tempo e in nessun luogo, esso ci procura l''interna' verità e l'interdipendenza dei membri del reale medesimo. E nessuna regola inferiore a questa deve determinare e vincolare la creatività del genio. Egli disdegna tutto ciò che è esteriormente regolare e normale, ma proprio per questo pone innanzi a noi il cosmo di tutto l'essere spirituale e morale, che è incrollabile e senza eccezioni.

Tutti i particolari della teoria lessinghiana del dramma si sviluppano da questa impostazione di fondo, nell'ammirevole semplicità e compiutezza che è propria del suo pensiero. Gli è ora chiara la differenza essenziale che distingue il dramma classico dei francesi dal dramma di Shakespeare. Per i francesi la 'regola' è uno schema di determinate esigenze contenutistiche che si possono fissare una volta per tutte; per Shakespeare è un'interna legge formale che sorge con l'opera d'arte medesima e si esplicita in essa. Per quelli è uno schema bell'e pronto; per questi è un risultato della stessa formazione creatrice, dalla quale la singola opera d'arte emerge nella particolarità della sua struttura. Non è e non esiste per venire poi espressa ed impiegata ancora soltanto a posteriori, ma si costituisce unicamente con la creazione che domina. Divide perciò con questa creazione anche il caratteristico momento dell'individualità. Ogni genio e ogni opera di un genio ha una sua propria determinatezza formale e in virtù di essa un suo proprio stile artistico. È più facile rubare la clava ad Ercole che un verso a Shakespeare. La battaglia di Lessing contro il dramma classico francese sembra anzitutto significare la battaglia del sentimento contro la convenzione. Egli rimprovera al teatro francese di aver sostituito all'originario linguaggio della passione, la lingua della società e della civiltà di corte. «Ma quando il fasto e l'etichetta trasformano gli uomini in macchine, è compito del poeta operare la conversione opposta e fare di queste

[29] [Ivi, p. 166].

macchine di nuovo uomini» [30]. Il diritto del sentimento poetico, che Lessing difende, porta tuttavia allo stesso tempo in sé un nuovo diritto e una nuova determinazione della 'ragione' poetica. È la più alta capacità della ragione che si rivela nel creare del genio drammatico. Ma non si abbassi questa ragione alla semplice applicazione di una regola di calcolo; non si creda di poter mai far scaturire dall'abile e pieno controllo di precetti meccanici, qualcosa di autenticamente spirituale. Uno di questi precetti, al quale la tragedia classica francese si è assoggettata, è stata l'unità di luogo e di tempo: anche qui però, anziché una vera unità ideale, ha ottenuto soltanto un rigido schema materiale. A cosa serve, ad esempio, che l'azione della *Mérope* di Voltaire venga concentrata nell'arco di tempo convenzionalmente concesso di 24 o 30 ore, se il risultato di tutti i mezzi di una virtuosa tecnica teatrale, contraddice a tutte le più profonde ed essenziali esigenze della motivazione psicologica? Il poeta ha così osservato l'unità di tempo? «La sua lettera, senza dubbio, ma non il suo spirito. Infatti ciò che il poeta fa accadere in un sol giorno, può ben avvenire nel giro di 24 ore, ma non troveremmo nessun uomo ragionevole disposto a compierlo» [31]. Il motivo decisivo è questo ripiegamento dal 'fisico' al 'morale', dalla regolamentazione esterna alla determinazione interna, attraverso la necessaria particolarità dei caratteri e delle circostanze. L'unità concreta ed oggettiva di luogo e di tempo non possiede senso e valore estetico in sé e per sé, ma soltanto come simbolo di questa connessione più profonda. Essa è soltanto una delle diverse e variegate forme di espressione, in cui rappresentare quel legame logico ed etico degli affetti e delle passioni che costituisce il vero oggetto del dramma. La più rigorosa regolarità nella costruzione di un'opera non può perciò compensare il più piccolo errore nei caratteri. Chi tocca i caratteri, tocca infatti la struttura spirituale e l'organismo della stessa opera d'arte drammatica. Sacrifica la necessità all'arbitrio, lo stile artistico alla maniera. Questo stile non è certo qualcosa che si possa fissare nella forma di un precetto dato ed imitabile, ma è qualcosa di plasmabile e mobile come il principio del formare. È proprio in ciò possiede la sua norma immanente. Nessun legame è infatti più profondo di quello che ha origine nella stessa libertà. Un determinato canone di regole si può soddisfare o disattendere esteriormente; i modelli dati si possono imitare con maggiore o minore fortuna e fedeltà: tutte queste oscillazioni hanno però termine, dove la norma formatrice non viene accolta dall'esterno, ma agisce dall'interno. Questa norma non può che emergere e rivelarsi sin nei dettagli più minuti come una coerente unità teleologica. Essa appartiene al

[30] [Ivi, p. 270].
[31] [Ivi, p. 213].

mondo dell'intelletto; la sua essenza e la sua più alta prestazione è la coerenza, ma eleva l'intelletto ben oltre l'usuale concetto, piatto e ristretto, che abbiamo di esso. Ne rivela il tratto più puro del suo operare, non mentre riceve, ma mentre dà forma, non mentre raccoglie e mette insieme, ma mentre organizza e modella. Il creare del genio è la più alta forma della coscienza, perché è la più alta forma dell''intenzione' e dell'attività sistematica. «Poiché, in base al concetto che dobbiamo formarci del genio, noi siamo autorizzati a pretendere, in tutti i caratteri che il poeta elabora o crea, una logica e uno scopo precisi: non può pretendere, altrimenti, di passare per un genio. *Logica*. Non vi deve essere nessuna contraddizione nei caratteri; essi debbono mantenersi costantemente uniformi, sempre uguali a se stessi; possono mostrarsi ora più decisi, ora meno, secondo le circostanze che operano su di loro, ma nessuna di queste circostanze deve avere un peso così decisivo, da farli mutare radicalmente di punto in bianco |...| *Scopo*. Agire con uno scopo è ciò che innalza l'uomo al di sopra delle creature inferiori; poetare con uno scopo, imitare con uno scopo è ciò che distingue il genio dagli artisti mediocri, i quali poetano solo per poetare, imitano solo per imitare |...| È vero che anche il genio comincia ad esercitarsi proprio con tali noiose imitazioni: sono prove preliminari |...|. Ma al disegno ed elaborazione dei personaggi principali egli collega scopi più vasti e più alti: 1) lo scopo di istruirci su cosa dobbiamo o non dobbiamo fare; 2) lo scopo di insegnarci i contrassegni del bene e del male, del conveniente e del ridicolo |...| 4) lo scopo – nel caso di oggetti, i quali non producano nessuna immediata adesione o repulsione – di esercitare almeno le nostre facoltà appetitive e repulsive con oggetti, che ne siano degni, e comunque di porre tali oggetti nella loro giusta luce, affinché nessuna falsa 'illuminazione' ci spinga a rigettare ciò che invece dovremmo desiderare, e viceversa» [32]. Non siamo ancora di fronte né al concetto kantiano di genio, né a quello goethiano; l''intenzione' estetica non è stata ancora distinta con assoluta chiarezza dall'intendere diretto a scopi logici o morali. Ma soltanto l'intuizione di Lessing fornisce la base necessaria a questa differenziazione e a questo sviluppo ulteriore: essa diventa il principio vivificante che, d'ora innanzi, incide parimenti nel creare come nel considerare, nella produzione artistica e nella critica estetico-filosofica.

Non è nostra intenzione discuterne qui il significato per il sorgere del dramma nazionale, e della letteratura nazionale. Per le nostre osservazioni è piuttosto decisivo che il rinnovamento della poesia tedesca si compia sotto lo stesso segno del rinnovamento negli altri ambiti spirituali. Nella teoria lessinghiana del genio spicca ancora una volta uno dei motivi più

[32] [Ivi. pp. 166-168].

universali della storia spirituale tedesca. L'analisi critica risale dalla semplice opera all'origine dell'opera e al suo 'artefice'. Sembra così di essere di nuovo ricondotti nel cuore della pura soggettività: ma, ancora una volta, questa soggettività si rivela pregna di un nuovo contenuto oggettivo. La svolta verso il soggetto è perciò in Lessing tutt'altra cosa dalla svolta verso una qualsivoglia forma di 'soggettivismo'; ciò che lo spinge a ritornare dall'"esterno' all"interno', a fondare il 'destino' nel 'carattere', la regola nel genio, è infatti la sua esigenza di una completa determinatezza nell'accadere e nel creare, che sia sottratta ad ogni mero umore e ad ogni casualità. Anche qui la forma convenzionale viene distrutta per lasciare venir fuori la forma pura e più profonda, fondata sulla libertà. La stabilità delle regole non viene toccata; ma nel modo di giustificarle e di renderne ragione emerge il nuovo atteggiamento. «Ciò che i maestri dell'arte ritengono bene osservare – così dichiarano le lettere concernenti la letteratura [43] in maniera concisa e categorica – sono le regole». La *Drammaturgia d'Amburgo* precisa tuttavia l'accezione vera di questa frase, in cui Lessing si è ormai allontanato dalle tendenze del periodo geniale. «Grazie a Dio, noi oggi abbiamo una schiera di critici, il cui merito maggiore consiste |...| nello screditare ogni forma di critica! "Il genio", essi gridano, "è al di sopra di ogni regola!" È così ch'essi lusingano il genio, certo per essere considerati a loro volta geni. Pure, essi rivelano troppo chiaramente di non possederne neppure una scintilla, quando subito dopo aggiungono: "Le regole soffocano il genio!" |...| Come se ci fosse una cosa al mondo capace di soffocare il genio; e, per giunta, come se ciò potesse essere alcunché derivante dal genio medesimo, come essi stessi confessano. Non ogni critico è un genio; ma ogni genio è un critico nato. Egli reca in sé il paragone di tutte le regole; egli comprende, riconosce e rispetta soltanto quelle che traducono il suo sentimento in parole. E questo sentimento espresso in parole sarebbe in grado di limitare la sua attività?» [44]. Tra ciò che il genio fa, e ciò che le regole pure ed autentiche affermano, non può sorgere nessuna opposizione; perché nella libertà del genio è racchiusa la fonte di ogni necessità artistica. Questa necessità non è coglibile partendo da modelli fissi, astraendola per comparazione; in questo tipo di considerazione, che coglie solo ciò che è morto, che è già compiuto, va perduto proprio il momento decisivo: va perduta l'interna genesi finalistica e le condizioni che da essa scaturiscono. Questa concezione si afferma, in fondo, anche dove Lessing sembra essersene allontanato moltissimo. In un primo tempo, la sua venerazione per Aristotele pare non significare altro che una ricaduta in una forma già superata di 'razionalismo': sembra che il punto di vista della normatività e

[43] *Briefe, die neueste Literatur betreffend,* Prima parte, 19. lettera.
[44] [*Drammaturgia d'Amburgo*, op. cit., p. 411].

della regolamentazione esterna abbia di nuovo ottenuto il predominio. In verità però, Lessing, più che commentare Aristotele, gli attribuisce piuttosto i propri sentimenti ed il proprio interesse specifico. Egli vede in lui sia l'analitico delle regole dell'inferenza logica, sia l'analitico del processo poetico, 'poietico'. Per questo egli risale anche nel suo caso dai risultati ai motivi, ed in essi, la sua concezione di Aristotele si sposa allora con la sua concezione di Shakespeare. «Allo stesso modo in cui Lessing spiegava la teoria a partire dai suoi condizionamenti e riconosceva la sua verità a partire dall'anima dello stesso Aristotele, egli riconosceva la natura di Shakespeare non più a partire da criteri addotti dall'esterno, ma ne cercava la legge interna: la stessa che Aristotele aveva trovato a partire dalle leggi eterne della natura umana, formulandola però per la sua epoca, così come Shakespeare aveva formulato la sua opera per la propria. In altre parole: i principi di Aristotele, per tanto tempo intesi come regole logiche, descrivevano un processo psichico con l'aiuto di esempi storici, e le opere di Shakespeare, che, misurate con quelle presunte regole e paragonate con quei modelli storici, non si riusciva allora a classificare, erano di nuovo effetti del medesimo processo psichico applicato ad altre materie. Questo processo era per Lessing l'unico esatto, e se compreso rettamente corrispondevano ad esso anche le regole di Aristotele. Lo scopo finale era infatti dato, e per i greci e per Shakespeare anche l'effetto era dato: entrambi destavano la commozione purificatrice attraverso l'imitazione della natura» [45].

Non seguiremo oltre l'evolvere del pensiero di Lessing nelle sue singole ricerche e nei suoi singoli risultati critici. Soltanto un'altra cosa va ancora considerata brevemente, e cioè come esso continui ad incidere in un ambito di problemi completamente diverso, affermandosi nella sua forma originaria. Il paragone che Lessing traccia nella *Drammaturgia d'Amburgo* tra l'attività creatrice dell'artista e quella di Dio appare un tratto estraneo, appartenente ad un diverso indirizzo spirituale. Il lirico entusiasmo di Klopstock e la sua intuizione dello 'spirito-creatore' sembra erompere qui tutto ad un tratto nelle fredde considerazioni analitiche della teoria. Il 'creatore senza nomi' viene indicato attraverso la sua creatura più nobile, attraverso il genio poetico. Entrambi, il 'genio' umano e quello divino, sono accomunati dal chiamare loro propria una concezione dell'insieme del mondo che non va faticosamente composta di parti. In virtù di questa visione generale, ogni autentica tragedia diviene una vera teodicea. Essa ci disvela la connessione del reale e ci solleva così al di sopra del cupo terrore in cui ci lascerebbe la considerazione dei singoli orrori. Il tutto del creatore mortale diviene qui il profilo del tutto del creatore eterno. In questo modo Lessing

[45] Friedr. Gundolf, *Shakespeare und der deutsche Geist*, p. 135 sg.

si trova di nuovo sul terreno che gli è proprio in modo particolare. L'analogia tra il creatore umano e quello divino, non è un semplice gioco di spirito, ma è l'espressione naturale della sua visione complessiva e della sua forma spirituale. Agisce così anche in senso inverso: non illumina solo il creare artistico, ma rischiara anche la relazione di Dio con la sua rivelazione nella natura e nella storia. Il piano della storia porta in sé la stessa finalità del piano dell'opera d'arte drammatica. Per comprenderlo veramente non bisogna perciò coglierlo soltanto nella sua meta e nel suo culmine, ma nella legge della sua costruzione. Il senso dell'accadere storico non riguarda soltanto la sua meta e la sua fine, e nemmeno un qualsivoglia membro intermedio particolare che a questa fine conduce. Solo nella totalità del divenire esso riesce ad esprimersi e a rendersi conoscibile. Per Lessing dunque lo 'sviluppo' di Dio nella storia è necessario nello stesso modo e per lo stesso motivo per cui il logico deve 'sviluppare' la sua conclusione e il drammaturgo i suoi caratteri. Il piano divino non si disvela in nessun singolo tratto e in nessun singolo risultato dell'accadere; e d'altra parte nessun singolo risultato cade interamente al di fuori di esso. In questo contesto si comprende quanto profondamente l'esigenza della 'tolleranza' religiosa sia intrecciata con l'intera natura spirituale di Lessing, come sia profondamente permeata non solo del suo sentimento morale, ma addirittura della legge peculiare del suo pensiero. Perché – si chiede nell'Avvertenza preliminare all'*Educazione del genere umano* – «perché non scorgere in tutte le religioni positive nient'altro che il cammino secondo il quale unicamente era possibile, in ogni luogo, lo sviluppo dell'umana ragione, e secondo cui deve ulteriormente ancora svilupparsi, anziché irridere o inveire contro una di esse? Nulla merita, nel migliore dei mondi, questo nostro scherno o disdegno: dovrebbero meritarlo soltanto le religioni? La mano di Dio sarebbe presente ovunque, tranne che nei nostri errori?» [46]. Dio è presente anche nei nostri errori – al punto che possiamo pensare ciò che chiamiamo verità solo nelle e con le sue mediazioni, dunque proprio con quello che, dal punto di vista dei livelli successivi, siamo soliti indicare e rimproverarci come errore. Ma l'errore più profondo risiede piuttosto in quella concezione che crede di possedere o spera di ottenere la verità medesima come moneta coniata: «E poi forse che la verità si imborsa in testa come il denaro nei sacchi?» [47]. Anche nel 'razionale', si palesano una relatività e una condizionatezza, che gli consentono di intrattenere un nuovo rapporto anche con la temporalità. Certamente il passaggio dall'uno all'altra sembra comportare un'assoluta μετάβασις εἰς ἄλλο

[46] [Trad. it. di F. Canfora, Laterza, Bari 1951, p. 60].
[47] [G. E. Lessing, *Nathan il saggio*, op. cit., p. 210].

γένος: quale mai ragione comune sussiste tra delle 'accidentali verità storiche' e delle 'necessarie verità di ragione'? Una relazione di altro genere si produce però, non appena si riconducono le opposizioni alle categorie di fine e mezzo. La storia appare allora come la materia in cui il sommo artista della ragione compie con continuità e costanza la sua razionale opera di formazione. Essa è lo strumento del suo piano di educazione, che si compie e si realizza diversamente ad ogni livello del divenire storico. Questa visione della teleologia storica non fa che ripetere la visione della teleologia estetica che si esprime nel concetto lessinghiano di genio. I due problemi restano d'ora in poi indissolubilmente legati. Sebbene la sua critica affondi sempre le radici nei risultati conseguiti da Lessing, Herder raggiunge una nuova concezione della poesia, perché si trova in una nuova concezione della realtà storica. Non è possibile però passare direttamente da Lessing a Herder; infatti Herder parte dalla visione del mondo di Hamann, che in ogni singolo tratto è una creazione assolutamente individuale, che interrompe lo sviluppo continuo della storia del problema. Tutti i nessi concettuali che abbiamo incontrato sinora sembrano qui dissolti, tutte le mediazioni del pensiero abbandonate; ma nella forza originaria del sentimento che qui erompe, è però insito anche il germe per una nuova comprensione di tutta l'esistenza spirituale e storica. Da ciò che è senza forma e senza concetto, emerge il mondo della forma e del concetto, che giunge alla consapevolezza di se medesimo nelle herderiane *Idee per la filosofia della storia dell'umanità*.

6. Individuando nella sensibilità un ambito specifico, bisognoso di una regolamentazione interna, la filosofia tedesca del diciottesimo secolo era giunta alle soglie di un'estetica autonoma. In questo riconoscimento agiva anche un motivo razionale. Solo questo dominio del sensibile attraverso una legge ad esso propria, poteva evitare la sua irruzione nella sfera sicuramente determinata della 'ragione'. In Baumgarten e Meier questa tendenza viene continuamente alla luce: la sensibilità deve venire 'migliorata', se, nella sua confusione, non deve minacciare l'ambito della stessa 'conoscenza chiara'. La sua peculiarità venne colta in maniera più profonda nelle tematiche collegate al concetto di forma di Leibniz e Shaftesbury, dove essa non rimaneva la semplice integrazione dello spirituale, o il suo mero contrario, ma era colta come la sua espressione necessaria e adeguata. Questa funzione di 'espressione' ne svelava di nuovo, d'altro canto, l'intima dipendenza. Essa poteva sì venir tollerata, ma non per se stessa, bensì come riflesso di qualcosa di altro e di più alto. L'arte rappresenta l'intera scala dei moti sensibili e passionali del nostro animo, ma la libera proprio per questo dal suo sfondo fisico e materiale. Ciò che essa rende non è più la vita dei sensi, ma una semplice immagine di questa vita. Dal suo mondo

delle pure forme è espulsa ogni traccia dell'umana povertà. Come in quella prima fase era il 'miglioramento' logico e morale della sensibilità, qui è la sua idealizzazione estetica a dischiuderle l'accesso a ciò che è spirituale. La reazione contro questa visione complessiva costituisce il primo tratto decisivo della personalità di Hamann. L'intera, trattenuta potenza dei sensi e delle passioni si è liberata tutta in una volta e preme incessantemente per venir fuori. Seguendo puramente il suo proprio impulso, senza meta e intenzione, senza limiti e ostacoli, si fa strada un nuovo sentimento della vita. Ogni struttura interna ed esterna è annullata; i pensieri, negli scritti di Hamann, costituiscono soltanto un'unica, rozza massa, che provenendo dal caos, in ogni momento scivola nuovamente nel caos. Come in un'eruzione vulcanica, il magma delle sensazioni rotola in avanti, ma non appena si raffredda, non appena si irrigidisce in linguaggio e concetto, sembra che di esso non sia rimasto altro che detriti e ciottoli. Nello stile di Hamann non c'è coerenza e sviluppo di pensieri, ma soltanto la sciolta associazione delle rappresentazioni che trae un'immagine dall'altra, senza distinzione, senza limiti, senza forma. Ciò che egli produce non sono frammenti, ma frammenti di frammenti; egli stesso ha definito in modo caratteristico i suoi scritti 'cocci'. Tutte queste singolarità trovano una spiegazione non a partire da una generale connessione che si trovi dietro e al di sopra di esse, ma a partire dall'accidentale circostanza individuale alla quale devono il loro sorgere. Dove il ricordo di questa circostanza era svanito, Hamann stesso ammette di non avere più uno strumento per giungere nuovamente alla comprensione delle proprie frasi. E anche quando la traccia di un certo pensiero emerge in maniera chiaramente riconoscibile, si perde, sommersa nella gran quantità di nuove immagini e allusioni che affluisce in continuazione, prima di potersi sviluppare. Hamann, come Hegel ha detto utilizzando un'espressione a quello peculiare, espone i pensieri sempre soltanto come «un pugno chiuso», affidando ad ognuno il compito di «distenderne il palmo» [38]. L'epoca a lui successiva ha però compiuto quest'opera. Ha dato forma e determinatezza a ciò che anche per lui era soltanto presentimento e metafora, similitudine e 'geroglifico'. I suoi scritti non devono perciò venire spiegati e letti a ritroso, partendo dai loro presupposti, ma guardando in avanti, partendo dai loro effetti. Sono libri veramente sibillini, che prevedono il futuro, e il cui senso può venire rivelato solo dal futuro. «Chi può avere giuste idee sul presente senza conoscere il futuro? Il futuro determina il presente e questo il passato, come l'intenzione determina la natura e l'uso dei mezzi» [39]. Così la filosofia di

[38] Hamann, *Metakritik über den Purismus der reinen Vernunft. Schriften* (ed. Roth). VII, 16.

[39] *Kleeblatt hellenistischer Briefe, Schriften* II. 217. [Trad. it. in *Scritti e frammenti di estetica*, a cura di S. Lupi, Istituto Italiano di Studi Germanici, Roma 1938, p. 84].

Hamann, come la sua attività di letterato, è profezia: ciò che a lui appare soltanto in un contorno indeterminato non è l'esposizione di qualcosa di compiuto, che gli è internamente presente, ma l'esigenza e l'annuncio di qualcosa di nuovo.

Goethe ha indicato nella massima secondo cui «tutto ciò che l'uomo intraprende, venga esso compiuto con l'azione o con la parola o in altro modo, deve sorgere da tutte le sue forze riunite; ogni cosa isolata è biasimevole» [40], il principio a cui si possono ricondurre tutte le espressioni di Hamann. A partire da questa tendenza, si combatte ogni forma di 'astrazione': non tanto perché essa distrugge l'unità della cosa risolvendola nei suoi caratteri concettuali, quanto perché frantuma e isola gli impulsi e le forze psichiche. Non ci sono ambiti e regioni dello psichico, in esso non c'è nessuna facoltà articolata per gradi, nessun 'sotto' e 'sopra' dell'anima. Domina piuttosto soltanto *una* energia vitale, che, in ognuna delle sue manifestazioni, dev'essere interamente presente o morire e disseccarsi del tutto. L'uomo nella sua interezza pretende però la sensibilità nella sua interezza, non soltanto un suo simulacro logico o una sua sublimazione estetica. Ogni formazione del sensibile attraverso il concetto, ogni sua delimitazione attraverso una determinata misura interna, è perciò falsificazione e menzogna. Ogni relazione ad un qualsiasi 'criterio' – che sia di natura logica o estetica –, ogni sottolineatura di una determinata sfera del 'puro' e del 'giusto', qui non rappresenta altro che un'arbitraria mutilazione. Muovendo di qui, nelle *Crociate del filologo*, Hamann intraprende la sua battaglia contro Mendelssohn e contro tutto l'illuminismo. «Se la nostra ragione ha carne ed ossa e ne ha bisogno, e diventa una lavandaia o una sirena, come vuole proibirlo alle passioni? [...] Non vede Lei che con ciò rovina tutti i fari che dovrebbero servire a Lei stesso e agli altri da filo conduttore?» [41]. Infatti cos'è la ragione se non evidenza, e cos'è l'evidenza se non sentimento e – fede? Se, come Hume ha mostrato, abbiamo bisogno della 'fede' nella vita di tutti i giorni, quando mangiamo un uovo o beviamo un bicchiere d'acqua, perché la rinneghiamo quando giudichiamo di cose più elevate del mangiare e del bere sensibili [42]? «La natura opera per sensi e per passioni. Chi ne mutila gli organi come potrà sentire? Sono inclini al movimento anche i nervi paralizzati?» [43]. La natura afferrata e tradotta in concetti, la natura che, come in Newton, Nieuwentyt e

[40] *Dichtung und Wahreit*. Libro 12. [Trad. it. cit., Vol. II, p. 686].

[41] VII, 198. [Trad. it. in *Scritti e frammenti di estetica*, cit., p. 116].

[42] A Kant (27 Luglio 1759) I, 442. [Trad. it. di I. B. Dallera, in J. G. Hamann *Lettere*, vol. I, 1751-1759, Vita e Pensiero, Milano 1989, p. 349].

[43] [J. G. Hamann, *Aesthetica in nuce*, in *Scritti sul linguaggio 1760 – 1773*, a cura di Angelo Pupi, Bibliopolis, Napoli 1977, p. 123].

Buffon, ha già assunto il linguaggio e il carattere della conoscenza, è perciò natura già estinta e spenta. Nella tensione verso la 'purezza' del concetto è distrutto ogni contenuto che la vita e i sensi ci offrono. «Sì, voi sottili critici chiedete sempre la verità e infilate sempre la porta perché non potete sopportare alcuna risposta a questa domanda! – Le vostre mani sono sempre lavate, sia che vogliate mangiarvi il vostro pane, sia che abbiate magari pronunciato le vostre sentenze di morte. – Neppure chiedete in che modo abbiate tolto di mezzo la natura – Bacone vi accusa di averla scorticata con le vostre astrazioni. Dice la verità Bacone? Orbene! allora lapidatelo, gettate fango e palle di neve contro la sua ombra!» [44]. Dividere sensazione e pensiero, affettività e ragione significa operare un'astrazione, e quindi ingannare e mentire. Persino «le *pudenda* della nostra natura sono a così stretto contatto con il cuore e col cervello, che è impossibile separare con rigore ciò che è unito da un legame così naturale» [45]. «Vedete! la grande e piccola masora dei filosofi ha inondato come un diluvio il testo della natura. Non avrebbero dovuto sciogliersi in acqua tutte le sue bellezze e ricchezze? [...] Per il fatto di essere membri della vergogna cessano forse per questo le passioni di essere armi della virilità? Comprendete Voi forse la lettera della ragione meglio di quanto abbia compreso lo Spirito della scrittura quell'allegorico ciambellano della Chiesa alessandrina che si fece da se stesso eunuco per il Regno dei cieli? [...] Un filosofo instaura leggi monacali, alla stregua di Saul ... la sola passione fornisce tanto alle astrazioni che alle ipotesi mani, piedi, ali; a immagini e segni spirito, vita e lingua ... dove ci sono argomentazioni più rapide? Dove si genera il rotolante tuono dell'eloquenza e suo compagno il monosillabico lampo?» [46]. Nel tutto della vita psichica non ci sono parti che si possano separare l'una dall'altra, ma solo energie che realizzano insieme l'unitaria opera dell'anima. In questo contesto si trova la parola forse più profonda che gli scritti di Hamann contengano riguardo al rapporto di ragione e passione. «Usa le tue passioni come usi le tue membra e se la Natura ti ha fatto *longimanus* o ti ha dato più dita del normale è lei ad essere derisa non tu, e i tuoi motteggiatori sono più ridicoli e spregevoli di te con la tua mano troppo lunga o le tue sei dita» [47]. Le passioni, intese come limiti individuali dell'io, sono allo stesso tempo la fonte di tutta la sua forza e della sua ricchezza: esse sono infatti gli strumenti e le 'membra' che soltanto se utilizzate consentono di perfezionare l'autentico sentimento individuale per il tutto dell'esistenza. Esse sono il *medium* nel quale la realtà delle cose ci si dischiude

[44] VII, 281 [Ivi, pp. 123-124].
[45] A Hartknoch 24 Luglio 1784; VII, 142.
[46] [*Aesthetica in nuce*, cit., pp. 125-126].
[47] I, 515; *Lettera al fratello di Hamann* del 20 Novembre 1759. [Trad. it. cit., p. 405].

come una realtà della vita: infatti solo nel battito dei nostri affetti particolari sentiamo pulsare l'onnipotenza divina. «*Optimus Maximus* non pretende da noi dei mal di testa, ma pulsazioni» [48]. La scoperta di Hamann è che la sfera dell'affettività e della sensibilità non deve venir limitata da parte di un'altra sfera, o ad essa ridotta, perché, così com'è, costituisce l'organo assolutamente fondamentale e indispensabile della comprensione del mondo. In questo tratto Hamann è d'accordo con Rousseau, che Mendelssohn nelle lettere sulla letteratura aveva svalutato a favore di Richardson. «L'incisione in rame del signor Richardson può pendere in alto in un circolo di signore dotte; il fondamento di un giudizio filosofico rimane sempre *nil admirari* |...| Che uomini di spirito, i quali son più dei bellimbusti che dei partigiani sinceri delle belle arti, provino un piacere simpatico per le figure di angeli, che nessun autore né lettore ha mai visto, e si eccitino il senso carnale; che degli spiriti belli si entusiasmino per la spiritualità del chiaro di luna, lo scuso volentieri; ma ai filosofi spetta di esaminare |...| Tutta la taumaturgia estetica è incapace di sostituire un sentimento immediato, e soltanto la discesa in inferno della conoscenza di sé ci apre il cammino della apoteosi» [49].

E allo stesso modo in cui ora l'intera, autentica realtà, ci appare soltanto attraverso il *medium* del sentimento sensibile che abbiamo di noi stessi, e i sensi e le passioni non parlano e non capiscono se non per immagini, così anche tutta la realtà si tramuta in una similitudine e in un'immagine. La poesia è la lingua madre del genere umano, come l'orticoltura è più antica dell'agricoltura, la pittura della scrittura, il canto della declamazione, la similitudine dell'argomentazione, il baratto del commercio. Essa spiega il senso originario dell'essere, dal quale sono derivate tutte le interpretazioni più tarde e indirette. Come i sensi medesimi, anche il linguaggio poetico-sensibile non è infatti una semplice allegoria che rappresenta e nasconde la verità in qualcos'altro. Nei simboli poetici il reale non viene indicato solo da lontano, ma esso è simbolo da parte a parte. Il creatore è il vero poeta originario all'inizio dei giorni, allo stesso modo in cui la creazione è un discorso alla creatura attraverso la creatura. Soltanto ciò che vi era di più sensibile e di più basso era adatto a rappresentare il contenuto più alto ed elevato. Il linguaggio di Dio è il linguaggio dell'ironia: esso sceglie ciò che è sciocco, poco serio e vile per «confondere la forza e la na-

[48] Robert Unger, nel suo *Hamann und die Aufklärung*, 2 Voll., Jena 1911, ha mostrato in maniera esauriente come questo motivo della dottrina di Hamann derivi dall'insieme della sua personalità (cfr. ad es. I, 144 sgg.).

[49] VII, 197 sg. *Chimär. Einfälle über den zehnten Teil der Briefe, die neueste Literatur betreffend*. |Trad. it. in *Scritti e frammenti di estetica*, cit. pp. 115-116|.

turalezza di tutti gli scrittori profani» [50]. Ciò che qui si manifesta nel rapporto di Dio col mondo è solo il riflesso e il rispecchiamento della relazione che per Hamann si è prodotta tra Dio e anima. Come l'anima non mira al divino con una delle sue singole facoltà, ad esempio con la ragione, ma, nella totalità delle sue manifestazioni, è la diretta portatrice della vita divina sin dentro a ciò che vi è di più singolare, bizzarro e basso, così questo si ripete in ogni particolarità dell'esistenza obiettiva. Per chi la guarda con gli occhi illuminati, ispirati e armati di gelosia di un amico, di un confidente o di un amante, essa diventa un inferno di contenuto infinito. Tutta la maestà del divino si rivela soltanto in questa «forma di servo» [51]. L'autore è il miglior interprete delle sue parole; sia che parli attraverso le creature – attraverso accadimenti – o attraverso sangue, fuoco e fumo; sia che ci parli attraverso la natura, la storia o la rivelazione. «L'unità del Creatore si rispecchia nel dialetto delle sue opere; in tutte un tono di incommensurabile altezza e profondità! Una prova della maestà più gloriosa e della donazione più esaustiva! Un miracolo di tale infinito silenzio, che rende Iddio simile al nulla [...]; nello stesso tempo però di una tale infinita forza, che tutto ricolma in tutti al punto che non ci si sa salvare dalla sua più intima insistenza!» [52]. Il sentimento religioso fondamentale è per Hamann assolutamente tutt'e due le cose: è questa pienezza nella nullità, questo incondizionato nella veste di ciò che è sommamente condizionato e accidentale. Dev'essere entrambe le cose, se non vuole svanire nell'astrazione e nella speculazione, o appagarsi di qualcosa di meramente concreto, senza un senso e uno sfondo simbolico. Da questa compenetrazione scaturisce la legge peculiare allo stile di Hamann: la sua grossolanità ed elevatezza, la sua energia e risolutezza sensibile e la sua insolubile oscurità. Questo stile è la naturale e genuina espressione di questo mondo e di quest'anima. Perché, anche nelle cose, come nell'io, sono uniti in maniera misteriosa ciò che è più elevato e ciò che è più basso, ciò che è più conosciuto e ciò che è più nascosto. Tutto è allo stesso tempo divino e umano: πάντα θεῖα καὶ ἀνθρώπινα πάντα. Questa analogia dell'uomo con il creatore conferisce a tutte le creature il loro valore e la loro impronta. Quanto più vivacemente quest'idea è presente nel nostro animo, tanto più siamo capaci «di vedere nelle creature l'affabilità di Dio e gustarla, guardarla, prenderla in mano» [53]. Gli avvenimenti della natura e della storia non si lasciano allineare sul filo di determinati concetti empirici o storici e dipanare secondo la semplice successione del tempo; ma passato e presente, presente e futuro,

[50] [J. G. Hamann, *Trifoglio di lettere ellenistiche*, in *Scritti e frammenti di estetica*, cit, p. 78].

[51] *Kleeblatt hellenist. Briefe, Werke* II, 207 sg. [Ivi, p. 77].

[52] [*Aesthetica in nuce*, cit., p. 121].

[53] *Aesthetica in nuce,* Werke II, 275 sg. [Trad. it. cit., pp. 124-125].

stanno in un'unica relazione 'magica', nella quale tutti i confini temporali si dissolvono. Essi si rappresentano uno nell'altro e trapassano uno nell'altro. Così nella storia ci sono «azioni di un ordine più alto» per le quali non può essere rinvenuto nessun paragone tra gli elementi di questo mondo. Tutto ciò che è storico rimane vuoto e nullo senza il senso religioso, che non vi introduciamo noi, ma che sentiamo direttamente emanare da esso. Come solo la poesia rappresenta l'autentico elemento originario del linguaggio, così la profezia è dunque l'elemento originario di ogni considerazione storica. La storia rimane una semplice camera mortuaria fin quando non è pervasa dallo spirito. «Io preferisco piuttosto considerare l'anatomia come la chiave per giungere al Γνῶθι σεαυτὸν, che cercare nei nostri scheletri storici l'arte di vivere e di governare, come mi si è raccontato nella mia gioventù. Il campo della storia mi è perciò sempre sembrato come quel vasto campo pieno di ossa; ed ecco, erano molto secche. Nessuno, se non un profeta, può predire che queste ossa si ricopriranno di vene, di carne e di pelle. Nessun soffio ancora le anima, finché il profeta non profetizza al vento e al vento non parla la parola del Signore» [54].

Così è anche chiaro che cosa Hamann rappresenti per Herder, che certamente vive in un ambito spirituale molto più ricco e vasto. Se di Herder non si considerano i singoli contributi, ma il motivo più profondo dal quale nel loro insieme scaturiscono, vediamo giungere qui a compimento uno sviluppo, le cui origini risalgono fino alle ultime radici della vita spirituale moderna. Da quando la sistematica e compiuta concezione della vita del Medioevo era stata dissolta dal Rinascimento e dalla Riforma, al pensiero si poneva il compito di costruire la connessione teleologica della realtà spirituale in un nuovo senso e con nuovi mezzi. La gerarchia delle sostanze era caduta e con essa l'intera forma della teleologia religiosa trascendente. Il centro del valore spirituale dell'individuo non poteva più venire cercato in ciò che esso era per altri e attraverso altri, ma in esso medesimo doveva venire mostrato un momento inalienabilmente e incomparabilmente peculiare, che ne fondasse tuttavia contemporaneamente il significato universale. Il sistema del mondo e dei valori non culmina più in un singolo vertice al quale ogni altra cosa è riferita e per il quale in ultima analisi esiste, ma si rivela un intreccio di forze e di tendenze, ognuna delle quali possiede in virtù di sé medesima il diritto all'essere e al dispiegamento. Gli strumenti concettuali per esprimere questo nesso vengono ottenuti però solo poco alla volta. Il protestantesimo, anche là dove aspira a superare il principio della scolastica, nelle sue formulazioni si vede nuovamente rimandato alla scolastica. Solo l'idealismo di Leibniz crea le cate-

[54] II, 158 e 218; per l'intera questione cfr. Unger, *Hamanns Sprachtheorie*, e *Hamann und die Aufklärung*, p. 266 sgg. [*Trifoglio di lettere ellenistiche*, cit., p. 84].

gorie teoretiche decisive per la nuova intuizione fondamentale. La 'monade' è il soggetto singolo che non solo è una parte e un membro del tutto, ma rappresenta e contiene in sé questo tutto medesimo. In un primo momento, però, la concezione della *storia* rimase esclusa da questa svolta, che faceva emergere una nuova forma di metafisica. Allo stesso modo in cui la conoscenza sensibile si rapporta a quella concettuale, nel sistema wolffiano, la verità storica si rapporta a quella razionale, rispetto alla quale non rappresenta niente di indipendente, ma costituisce soltanto un gradino inferiore e logicamente imperfetto del sapere. In Lessing, in verità, il pieno tenore del concetto leibniziano di sviluppo dà i suoi frutti anche per la visione complessiva della storia. La sequenza degli accadimenti acquista senso e significato poiché è in essa e non in un'altra, che viene voluto e tracciato il piano di educazione divino. Questo piano comprende ogni particolarità fondandola così nel suo luogo. Il valore più alto ed esclusivo che la provvidenza ha cercato di realizzare nel mondo non è semplicemente la 'perfezione', ma il suo scopo peculiare era costituito dal progresso dall''inferiore' al 'superiore', dal relativamente imperfetto al relativamente perfetto. Persino in questa concezione, tuttavia, il singolo si trova ancora al servizio di un fine che gli è stato posto e prescritto dall'esterno. Dietro il meccanismo delle cause particolari si trova un intelletto infinito che dà la direzione unitaria alla loro molteplicità. Ogni punto dell'accadere particolare è contemporaneamente il punto di passaggio per stabilire un ordine universale ad esso esterno e sovraordinato, che soltanto nella conoscenza di questa connessione trova la sua autentica giustificazione. L'individuo si ritrova ora inserito come mezzo in un compito comune. La visione della storia di Herder crea allora una forma di concezione teleologica diversa, perché fondata su una nuova conoscenza dell'autonoma legalità e dell'autonomo valore di ogni individualità. Questo è il motivo di fondo che attraversa tutte le sue considerazioni storico-filosofiche. «Non posso credere che in tutto il regno di Dio esista qualcosa che sia soltanto mezzo, ma tutto è mezzo e fine allo stesso tempo». «Di solito il filosofo è tanto più bestia quanto più vuol esser Dio, e lo stesso si può dire quando con tanta certezza egli si vien fondando sulla perfettibilità del mondo. O se tutto andasse leggiadramente secondo una linea retta, secondo una bella progressione di uomini e di generazioni, della quale soltanto il filosofo saprebbe indicarci gli indici di virtù e di felicità, e tutto così venisse perfezionandosi a seconda del suo ideale! In coda vi sarebbe pur sempre il suo turno: sarebbe l'ultimo, il più alto elemento della formula che in lui verrebbe a conchiudersi» [55]. Il filosofo crede di esprimere l'ideale della storia, ma ne pren-

[55] [J. G. Herder, *Ancora una filosofia della storia per l'educazione dell'umanità*, a cura di

de soltanto il proprio misero concetto di perfezione, che egli medesimo ha in precedenza prestato alla storia. L'illuminata 'tolleranza' che l'intelletto crede qui di esercitare è in realtà soltanto un'altra, più insopportabile forma del suo autorispecchiamento. L'immagine dei tempi deve venire guadagnata; ma quando il velo del passato cade, da esso ci guarda di nuovo soltanto l'immagine del 'sovrano filosofico' del diciottesimo secolo, alla cui illuminazione e al cui perfezionamento si riferisce ormai il tutto nella sua interezza. Mentre Herder incalza con il suo scherno e la sua rabbia questo tipo di considerazione storica 'pragmatica' nello scritto *Ancora una filosofia della storia per l'educazione dell'umanità*, si dischiudono allo stesso tempo al suo sguardo i contorni e le categorie spirituali della nuova immagine storica del mondo. Invece del 'progresso', che in una singola direzione conduce ad un singolo ideale di perfezione, si danno ora infiniti cerchi di attività, ognuno dei quali ha il suo centro puramente in sé stesso. Il valore e il significato della storia non si fondano sull'astratta unità di una meta, ma su questa ricchezza intensiva e quindi sulla diversità intensiva degli inizi stessi. Non sono simboli morali, ma simboli poetici ad esprimere questo significato; il 'profilo ideale della virtù', che ognuno porta con sé traendolo dai manuali del proprio secolo, non riesce a misurare il divenire infinitamente multiforme, che si annuncia invece a noi come la potente epopea di Dio attraverso tutti i millenni, i continenti e le stirpi umane, come una favola dalle infinite forme, pregna di un grande significato. «Esso non ha mai potuto fissarsi in una sola forma dell'umanità, in un solo paese; suddividendosi invece in mille forme, ha vagato – eterno Proteo – per tutti i continenti e tutti i secoli, [...] eppure è visibile una linea di sviluppo: è questo il mio grande tema!» [56]. Se però ogni fase di questo divenire ha, per così dire, il proprio centro di oscillazione e il proprio ritmo, è inutile e fuorviante ogni confronto tra fasi diverse, che cerchi di mettere in risalto ciò che vi è di comune. Una tale risoluzione comparativa dei tratti concordanti può aver luogo per le cose date e le loro stabili 'caratteristiche': è però completamente inadeguata per la descrizione di processi storici. Non appena si cerca di 'trattenere uno accanto all'altro' i loro momenti eternamente fluenti ed eternamente mutevoli, si è già cancellato il loro peculiare significato; infatti, la specificità di questo significato dipende dalla specificità della sua posizione temporale e non si lascia trasportare indifferentemente da una posizione all'altra. Un comune criterio di perfezione per le diverse epoche e nazioni, perciò, non esiste, come non esiste un comune criterio di felicità. «Chi potrà paragonare le differenti soddisfazioni

Franco Venturi, Einaudi, Torino 1971, p. 93].

[56] [Ivi, p. 39].

di sensi diversi, in mondi diversi, confrontare il pastore e il padre dell'Oriente, l'agricoltore, l'artefice, il navigatore, l'atleta, il conquistatore del mondo? E l'elemento distintivo non consiste affatto nella corona d'alloro, nella vista che spazia sulle greggi benedette, nella nave ricolma di merci, nelle insegne strappate al nemico, ma nell'animo che di tutto questo si serve, che intensamente le aveva considerate, che ora poteva dirle sue, e che null'altro se non proprio questo aveva voluto possedere: ogni nazione porta in se stessa la propria intima felicità, come ogni sfera il proprio centro di gravità» [57]. La più profonda formulazione dell'idea della teodicea, negata a Leibniz, è raggiunta in questa visione fondamentale di Herder. Limitazione e 'privazione' non significano più ora soltanto mancanza, ma la necessaria condizione di ogni perfezione individuale. Una certa privazione di conoscenze, inclinazioni e virtù, determina, tanto quanto ogni prerogativa 'positiva', la posizione dalla quale soltanto può e deve procedere ogni singola nazione e ogni singola epoca. Anch'essa è immediatamente feconda e stimolante, poiché è immediatamente distintiva e caratteristica. La forza del limite non si oppone semplicemente alla forza della perfezione, ne è invece soltanto un'altra espressione: soltanto tutt'e due insieme conferiscono ad ogni particolare la determinatezza della sua esistenza e della sua produttività. La ragione riflettente ha forse bisogno di un fine diverso da questa determinatezza in sé articolata della vita medesima, di cui la provvidenza si è accontentata? «Avrebbero forse potuto svilupparsi in tal modo le loro perfezioni, senza tali deficienze? La Provvidenza stessa, vedi, non l'ha preteso, ha voluto raggiungere i suoi fini nell'avvicendamento, nella continuità, risvegliando forze nuove, lasciandone morire altre: e tu, filosofo di nordica terra, con la tua bilancia infantile nelle mani, pretendi saperne più di lei?» [58].

Se sin qui si esprime soltanto la nuova intuizione della storia che Herder ha raggiunto attraverso la mediazione di Hamann, da qui tuttavia parte certamente anche un ulteriore sviluppo logico. Herder infatti non si accontenta di questa intuizione, ma cerca ed esige una filosofia della storia. Non gli basta trasformare ciò che è storico in un'oscura allegoria, in un mondo di segni magico-simbolici, come aveva fatto Hamann, ma esige la conoscenza del suo nesso costitutivo. È possibile però raggiungere questa conoscenza senza una mediazione del concetto? E non dev'esserci allora una particolare forma concettuale, adeguata alla specificità dell'esistenza storica? Dall'immediato sentimento della vita storica, queste domande ci riportano nuovamente al sobrio obiettivo della metodologia filosofica. Gli

[57] [Ivi, pp. 37-38].
[58] [Ivi, pp. 35-36].

scritti principali di Herder sono effettivamente dominati da questo duplice problema. Stanno in una costante posizione di difesa nei confronti di quelle 'astrazioni' e 'costruzioni' storiche, che, d'altra parte, devono anzitutto fondare e difendere in un nuovo senso. Sono animati dall'impulso di penetrare sempre più profondamente nell'individuale, che, d'altro canto, li spinge costantemente oltre il semplice individuale. Herder sa e dichiara, che per colui che si abbandona ai 'fatti' storici, nella loro mera particolarità empirica, ogni immagine, ogni stabile forma dell'accadere va perduta nello scintillante splendore del divenire, nel turbinio di scene, popoli e tempi trascorsi. Quest'immagine esige determinate linee direttrici in virtù delle quali il molteplice e divergente è abbracciato come un tutto in uno sguardo complessivo. Herder utilizza più o meno in questo modo le opposizioni di infanzia e giovinezza, di maturità e vecchiezza per indicare caratteristiche generali dei popoli e delle epoche. Per essere apprezzate nella loro intenzione peculiare, però, queste categorie, che guidano l'unità della visione, devono certamente venire separate dall'unità del pensiero astratto e della semplice parola. Qui risiede il confine che denota nella sua peculiarità la metodologia della considerazione storica. Al posto della comprensione analitica subentra in essa un nuovo modo della comprensione sintetica. Concetti come 'gioventù' e 'vecchiezza' non possono essere astratti come caratteristiche comuni che ineriscono ai diversi oggetti; ma in essi si esprime il tutto di una connessione vitale che, per comprenderla, dobbiamo condividere e a cui dobbiamo concretamente partecipare. Come la certezza dell'unità dell'io non ci si rivela un poco alla volta a partire dalle sue molteplici manifestazioni, ma il 'sé' ci è dato come un tutto, con la stessa originarietà e persino in maniera più originaria dei suoi contenuti particolari, così ai singoli processi storici ineriscono anche determinati 'caratteri' universali, che conferiscono ad essi la loro impronta. Questi processi portano a compimento semplicemente se stessi, eppure noi vediamo qui non soltanto la loro forma particolare, ma la forma di un ampio complesso vivente nel quale essi sono inseriti. Il senso della singolarità diviene vivo per noi solo col senso di queste totalità, concettualmente indissolubili dal singolo, con esso intuitivamente intrecciate in un *unicum*. Attraverso ogni individualità traspare una determinata totalità, che non la oscura, ma la illumina tanto più chiaramente quasi dall'interno. La manifestazione storica particolare resta per noi vuota, se non riusciamo a scorgere allo stesso tempo in essa «l'intero quadro vivente del modo di vivere, delle abitudini, dei bisogni, delle caratteristiche della terra e del cielo». E questo quadro è assai più di un semplice schema concettuale, in quanto non è composto arbitrariamente a partire da singoli tratti, ma rappresenta un'immagine per l'organismo in sé conchiuso dell'agire storico medesimo. La considerazione storico-filosofica non cerca e non stabilisce così unità di fatti, ma unità

di azioni. Essa rifiuta ogni astrazione che divide e scompone i momenti che sono uniti nell'azione, e d'altra parte crea continuamente espressioni per indicare l'unione di singoli centri di attività e le tracce di un'unità comprensiva di tutti.

Solo in questa duplice prospettiva diviene chiaro il significato e l'incidenza della concezione della storia di Herder per l'universale problema della forma. In Herder si intrecciano le tendenze fondamentali delle concezioni di Hamann e di Leibniz. Il mondo di Hamann appare come la dissoluzione di ogni forma, come il ritorno e la ricaduta nel caos. Ora però, dallo stesso divenire infinitamente mobile, non vincolato da alcun rigido limite, iniziano nuovamente a liberarsi formazioni caratteristiche, formazioni che non gli vengono impresse dall'esterno, ma che portano soltanto ad espressione la sua particolare determinatezza interna. Nel cercare di rappresentare questo processo, la filosofia della storia di Herder si vede rinviata alle categorie leibniziane dell'individualità e della totalità; ma è un nuovo contenuto che si esprime in queste categorie. Nel sistema della monadologia, il rapporto dell'individuo col tutto viene determinato soltanto riguardo ai singoli soggetti, riguardo alle unità psichiche che stanno alla base di tutti i fenomeni della coscienza e della vita organica. L'io della nostra autocoscienza, come quell'"*analogon* dell'io' che dobbiamo presupporre in ogni processo vitale unitario, racchiude in sé come 'specchio vivente', il contenuto complessivo dell'"assoluto', il contenuto di Dio e dell'universo. La 'forma sostanziale' della singola anima e della singola vita è la rappresentazione simbolica della legge complessiva della realtà. Tra l'"io' e l'"assoluto' subentra però ora, in Herder, l'intera molteplicità e sequenza delle concrete forme di vita storiche. La 'particolarità' non è un carattere legato alla singolarità, ma emerge ovunque vi sia una cultura autonoma, una totalità conchiusa di inclinazioni e costumi, una determinatezza originaria di un popolo e della sua lingua. Per la comprensione e per la costruzione della realtà spirituale è così indicato un compito immenso. Ciò che questa realtà è e significa si dischiude ora soltanto attraverso la conoscenza e la comprensione vivente di tutte quelle forme intermedie. Esse sono il veicolo di ogni intuizione storica; ogni concreto, infatti, è ciò che è soltanto attraverso la totalità delle relazioni in cui si trova. La sua particolare posizione nel tutto, come la regola costitutiva del tutto medesimo, si determina attraverso le impressioni che riceve, attraverso gli effetti che da esso procedono. Nessun individuo, nessuna nazione, porta a compimento qualcosa, se non gliene forniscono l'occasione il tempo, il clima, il bisogno, il mondo, il destino. Ognuno di essi è soltanto ciò che ne fa Dio, ciò che ne fa 'il tempo e lo stadio dell'età del mondo'. Essi però, proprio per questo, non sono abbandonati al semplice accadere meccanico, alla semplice pressione esterna: proprio ciò che ad una considerazione su-

perficiale appare un cumulo di effetti eterogenei, è piuttosto il risultato di principi che formano dall'interno. E come l'individuo medesimo, così l'autentica 'forma' storica non si risolve in un semplice aggregato, non è mai semplice risultato, ma sempre anche principio, mai semplice prodotto, ma sempre anche autonomo centro propulsivo.

La concezione che Herder ha dell'estetica è permeata dalla stessa visione di fondo che si esprime qui nell'ambito della storia. Nella definizione del concetto di poesia, Herder, in modo indicativo, prende quasi subito le distanze da Lessing: se questi procedeva dal concetto dell'azione, Herder risale al concetto della forza. Egli obietta a Lessing che ciò che soltanto fa dell'azione un'azione non è il momento oggettivo del cambiamento e della successione temporale – infatti questa è propria anche del semplice decorso di un qualsiasi accadere meccanico – ma l'energia unitaria che la anima dall'interno. «Il concetto di successione non è sufficiente a definire un'azione: soltanto una successione originata da una forza diviene azione. Mi raffiguro un essere che agisce nel tempo, mi raffiguro cambiamenti scaturiti dalla forza di una sostanza: così nasce un'azione. E se si tratta di azioni poetiche, scommetto che non potranno mai venir determinate dall'arido concetto della successione: una forza è il centro della loro sfera» [59]. L'azione della poesia non si svolge mai nell'orecchio attraverso suoni, non si svolge mai nella memoria che deve imprimersi un determinato tratto della successione e conservarlo, ma ha luogo nella fantasia che dev'essere stimolata nelle sue energie vitali. E così ogni genere poetico e ogni particolare forma storica della lirica, dell'*epos* e del dramma, hanno la loro particolare misura nel tipo e nell'intensità degli effetti psichici che da essi procedono. È morta e vuota ogni semplice regola che non sia concepita a partire da questa vera fonte ed origine, a partire dalla 'genesi' dell'opera poetica. L'unità del luogo e del tempo è regola, ma è regola soltanto in virtù delle specifiche condizioni sotto le quali si trovava la tragedia greca. Il dramma di Shakespeare è dominato da una legge unitaria sin nei dettagli più minuti, sin in ogni particolarità dell'articolazione scenica, dello studio dei caratteri, del linguaggio e del ritmo; ma questa legge non è assolutamente nient'altro che la legge del mondo di Shakespeare. Se nei greci domina l'unità di un'azione, Shakespeare lavora al tutto di un avvenimento, di un evento. Se in quelli domina un'unica nota del carattere, in questi dominano tutti i caratteri, le classi e i modi di vita, solo nella misura in cui sono adatti e necessari a costituire il motivo dominante del suo concerto. «Se in quelli risuona l'etereo canto di un linguaggio raffinato, questi parla il linguaggio di tutte le età, di tutti gli uomini e di tutte le specie

[59] *Kritische Wälder* I, 16.

umane: è il portavoce della natura in ogni sua lingua [...] Pagine del libro degli avvenimenti, della provvidenza, che svolazzano alla rinfusa nel turbinio delle epoche! Singoli caratteri di popoli, di ceti, di anime che sono le più diverse e disparate macchine agenti: nelle mani del creatore del mondo non siamo che strumenti ciechi e ignari al servizio di uno spettacolo teatrale, di un grande avvenimento che solo il poeta domina». E questa caratteristica non soltanto contraddistingue tutto l'insieme della poesia di Shakespeare, ma cambia e si rinnova in ogni singola opera. Niente può essere qui mutato, spostato o trasferito da un dramma all'altro. Lear e Amleto, Macbeth e Otello hanno tutti questa coloritura che è esclusivamente loro propria, e questo accento di un dominante sentimento principale, sono tutti pervasi da un'anima individuale, che è allo stesso tempo anima del mondo. È questo 'sentimento principale' che racchiude in sé l'interna misura del tutto e gli conferisce sia infinità, che limitazione. Di questa limitazione fanno parte spazio e tempo, non però pensati in qualità di schemi astratti e sempre uniformi, come li assume la convenzione scenica del teatro francese, ma in qualità di creazioni che sorgono geneticamente dalla particolarità del processo creativo. Per il poeta, in quanto creatore, non rintocca nessun orologio sulla torre e sul tempio. «Devi creare misure dello spazio e del tempo, e se sei in grado di produrre un mondo che non può esistere che nello spazio e nel tempo, vedi che è nel tuo intimo la misura di tempo e spazio entro cui devi ammaliare gli spettatori e che devi imporre loro». C'è un controsenso più grande di quello di voler verificare questa interna misura poetica, che cresce e diviene insieme ad ogni opera, con misure oggettive e fisiche? «Il suo spazio e il suo tempo sono insiti nel corso del suo avvenimento, in *ordine successivorum* e *simultaneorum* del suo mondo [...] Può lasciare che i tempi si succedano con la velocità e la lentezza che crede, come vuole; ti impone questo succedersi: è la sua misura del tempo». In queste definizioni del suo saggio su Shakespeare, emerge tutta la finezza e la profondità, tutta la mobilità e la forza, del concetto herderiano di forma. Vi traspaiono ancora i tratti generali dell'immagine del mondo della monadologia, trasformati, però, nel momento stesso in cui sono stati assimilati al tutto della nuova concezione della storia. Il mondo della cultura egiziana ed ellenica, il dramma di Shakespeare e dei greci, Omero e Ossian, Amleto e Lear sono per Herder autentiche 'monadi', unità che è possibile comprendere a partire dal fondamento loro proprio, e misurare col metro loro proprio. Nel *Briefwechsel über Ossian und die Lieder alter Völker*, tutto questo è espresso con peculiare vigore. Come ogni singolo *Lied* appare un microcosmo indipendente per quanto riguarda il colore e il tono, il ritmo e la melodia della lingua, la cadenza e la metrica, così, in questi suoi elementi formali, si rispecchia ogni proprietà del *medium* psichico e fisico dal quale proviene, ogni concreta ricchezza del

sentimento, delle consuetudini e dei costumi. La particolare maestria concettuale e stilistica di Herder risiede nel sentire e nel dimostrare queste connessioni. Il *Lied* viene sempre concepito come il più semplice germoglio dal quale con meravigliosa completezza si sviluppa davanti a noi il tutto della vita e delle condizioni di vita di un popolo. Nei *Lieder* scandinavi – «Quanta metrica! Con quanta precisione il ritmo determina immediatamente ogni cosa. Sillabe iniziali simili, disposte simmetricamente alla metà dei versi, sembrano formule per scandire il ritmo, per battere il passo, la marcia dell'esercito». In tutte queste elaborazioni, emerge sistematicamente sempre lo stesso motivo decisivo per l'ulteriore sviluppo del concetto di forma. Il punto di vista sinora valido per i soggetti psichici ed il loro comportamento, viene ora trasferito alla totalità delle creazioni psichiche. Come in queste creazioni – sia che appartengano alla vita individuale o alla vita di un popolo – si esprime simbolicamente soltanto un modo interno dell'esistenza e della sensazione, così esse conservano persino nelle loro ultime note distintive la particolarità di questo fondamento ed origine. Il '*principium individui*', la dottrina dell'indipendenza e della completa diversità degli autentici elementi dell'essere, ha acquistato un nuovo significato in un nuovo ambito di validità.

Possiamo adesso valutare sin nei dettagli tutti i momenti che uniscono e che dividono Herder e Leibniz. Come l'immagine del mondo di Leibniz, così anche l'immagine del mondo di Herder è dominata dal concetto fondamentale dell'analogia. L'analogia però, che per Leibniz è un principio logico e matematico, indica per Herder la direzione in cui si compie ai suoi occhi il progresso dalla sensazione del particolare alla sensazione del tutto. In Leibniz essa era un'espressione per indicare che la stessa struttura logico-matematica domina la totalità dell'universo ed ognuna delle sue parti; così che, secondo l'idea fondamentale della moderna analisi matematica, con la legge generale della funzione è data allo stesso tempo la legge delle variazioni 'infinitamente piccole' e viceversa. In Herder, invece, l'analogia diviene il mezzo che, partendo dalla comprensione sentimentale del singolo, gli deve aprire la strada alla comprensione sentimentale della connessione del mondo. Ciò che egli ha sperimentato come efficace strumento vitale nella costruzione della realtà storica, diviene per lui il principio fondamentale di tutta la sua 'metafisica' e teoria della conoscenza. 'Conoscere' non significa per lui nient'altro che indicare come forma della realtà in generale la 'calma somiglianza', che noi percepiamo e presagiamo nel tutto della nostra creazione, della nostra anima e della nostra vita. Se questo è antropomorfismo, esso è tuttavia ciò a cui l'uomo è legato necessariamente e indissolubilmente attraverso i limiti e le perfezioni della sua natura. Soltanto qui, nel grande spirito che ci ispira, e che, nel microcosmo e nel macrocosmo, nel mondo visibile ed in quello invisibile, ci mostra un

medesimo corso e una medesima legge, soltanto qui possediamo il sigillo della verità, della nostra verità. «Nel grado di profondità del nostro sentimento di sé è insito anche il grado in cui possiamo condividere i sentimenti degli altri: soltanto col nostro io possiamo infatti, in certo qual modo, immedesimarci negli altri» [60]. Tutti i nostri organi si compenetrano: la vista prende a prestito dal tatto, vista e udito si decifrano reciprocamente, olfatto e gusto trapassano uno nell'altro; e con tutto ciò l'anima si tesse ora la sua veste, il suo universo sensibile e spirituale. Il concetto leibniziano di analogia, il concetto di forma di Shaftesbury, e il concetto di simbolo di Hamann, sono qui intrecciati in un'unità che appartiene a Herder in maniera peculiare: ognuno di essi costituisce soltanto un singolo tratto e momento di una nuova concezione che a partire da essi prende forma.

Questa concezione, che affonda le radici nella storia e nella poesia, trova la sua ultima conferma nella dottrina di Herder sull'origine del linguaggio. Su questo punto, nel diciottesimo secolo, si fronteggiavano due teorie contrapposte: l'una considera il linguaggio un prodotto dell'invenzione e dell'insegnamento divini, l'altra vede in esso un risultato riconducibile alla determinazione e alla convenzione umana. Questa contrapposizione tra ciò che esiste φύσει e θέσει, tra ciò che vale per 'natura' o per semplice 'ordinamento', si era mantenuta quasi inalterata sin dall'antica sofistica. La visione di Herder però mostra un progresso, in quanto per lui entrambe le alternative hanno perduto la loro validità; entrambe esprimono infatti una forma di teleologia per lui definitivamente superata. Nella teoria dell'origine divina del linguaggio, il linguaggio viene assunto come una forma coniata invariabilmente tramandata come qualcosa di determinato e conchiuso; nella dottrina opposta appare come un prodotto tecnico e artificioso creato con un'intenzione cosciente, composto a partire dai suoi elementi in vista di un determinato scopo. Qui come là, il 'senso' del linguaggio non risiede in esso, ma fuori di lui, non viene compreso a partire da se stesso e attraverso se stesso, ma semplicemente come mezzo per qualcosa di altro e di estraneo. Se, al contrario, dev'essere possibile mostrare un contenuto proprio del linguaggio, questo è ancora una volta possibile solo a condizione di risalire al particolare processo vitale nel quale esso trova la genesi della sua forma e la sua legge. E Herder conosce già lo strumento concettuale necessario; sin dai suoi primi passi, tutta la vita in generale gli appare infatti impulso e spinta a 'manifestarsi'. L'opposizione schematica tra ciò che è semplicemente interiore e ciò che è semplicemente esteriore, è così annullata. Tutto ciò che è puramente 'soggettivo', chiuso nella pura interiorità, acquista sicurezza della propria consistenza,

[60] *Vom Erkennen und Empfinden der menschlichen Seele* (1778).

solo nel momento in cui obiettiva questa consistenza e la pone per così dire al di fuori di sé. Non appena la sensazione è sensazione, essa è già diventata movimento, espressione, suono e manifestazione linguistica. Certamente chi fa della lettera e non del suono il suo punto di partenza – come aveva fatto Süßmilch difendendo l'origine divina del linguaggio – chi sostiene che i suoni di tutte le lingue a noi note si possono ricondurre a venti lettere, ha mancato per sempre il vero germe di tutto ciò che è linguistico. Con il consueto errore intellettuale di un razionalismo non critico, egli confonde gli elementi dell'astrazione con gli elementi sintetici dell'origine e della costruzione. Il tutto della lingua non è cresciuto dalle morte lettere di una grammatica divina, ma dai suoni selvaggi di liberi organi. Così dalle 'vibrazioni sonore della passione' si poterono costituire parole, dalle grida della sensazione, frasi; perché questo accadesse era certo necessario quel momento della 'riflessione', del confrontare, del prestare attenzione che è proprio dell'uomo in maniera specifica. Non era possibile pensare anche questo momento legato solamente ad una particolare facoltà della 'ragione' che si aggiungesse in un secondo tempo ed esteriormente alla facoltà sensibile. La 'ragione' che crea il linguaggio, non segue la sensazione, ma è e agisce già nella prima sensazione medesima. Infatti ogni sensazione, in quanto sensazione conscia, presuppone la distinzione, e ogni distinzione presuppone l''appercezione'. Non è qui necessario alcun pensiero 'astratto' che si distacchi dal contenuto dell'impressione sensibile, bensì un'articolazione dell'impressione medesima e il suo inserimento in un universale nesso di esperienza. Questo 'accordo con se stessi' dev'essere antecedente all''accordo con gli altri': la parola che deve servire per comunicare con gli altri, deve prima essere colta e fissata da me come parola distintiva per me stesso. Come la poesia, il linguaggio non va assolutamente inteso come copia e riproduzione di qualcosa di esistente, ma come dispiegamento ed espressione di energie psichiche. Mentre le energie delle cose sembrano opporsi ed agire in direzione contraria alla nostra energia, nel sentimento di partecipazione e di contrapposizione che si genera qui, il linguaggio non nasce come imitazione, ma come creazione originaria e originariamente necessaria. Le parole stesse diventano per noi in questa concezione un *Pantheon*, un regno di attivi esseri animati. Per noi esse non 'significano' semplicemente il mondo, ma ci spiegano e ci mostrano una nuova via per comprenderlo dall'interno. La teoria che riconduce il linguaggio all'insegnamento divino e quella che lo riconduce ad un'arbitraria invenzione umana, sono manchevoli perciò nello stesso punto. Entrambe colgono in esso soltanto il momento intellettuale del significato, mentre lasciano avvizzire in secondo piano ciò che esso è come momento espressivo. Nel processo del parlare non si tratta di aggiungere in un secondo tempo ed estrinsecamente un 'segno' a un dato contenuto sensibile e rappresen-

tativo; questa stessa funzione della coscienza che crea il 'segno', deve invece incidere già nell'originaria produzione e formazione del contenuto indicato. Bisogna anzitutto superare la piatta e meccanica concezione per cui, nel parlare, verrebbe collegato 'associativamente' a determinate qualità del sentimento e della sensazione una qualità del suono ad esse completamente estranea ed eterogenea. Il linguaggio, piuttosto, affonda le radici in un sfera del 'sentimento' che precede tutte le divisioni e distinzioni in ambiti della sensazione determinati e separati. In questa sfera un elemento non 'indica' l'altro, ma in essa vista e udito, colore e parola, odore e suono si risolvono senza potersi distinguere uno nell'altro. Qui perciò non è necessario chiedere come un contenuto si sia 'scontrato' con l'altro, e come possa 'fondersi' con esso: l'unificazione si mostra infatti piuttosto come ciò che è originario, da cui soltanto è possibile derivare la separazione. «La spiegazione risiede nel fatto che siamo un unico *sensorium commune* pensante, ma veniamo toccati in parti diverse». Se il filosofo, nella sua riflessione, deve tralasciare un filo della sensazione mentre insegue l'altro, nella natura tutti questi fili costituiscono un unico ordito. I primi spunti psicologici e filosofici di una teoria del linguaggio, che Herder ha qui elaborato, si muovono così nella stessa direzione a cui rinviava sin dall'inizio la sua speculazione. Dalle «ottuse e tarde leggi della grammatica», egli aspira a ritornare «alla vera natura divina del linguaggio», che non si può comprendere a partire dalla morta riflessione, ma a partire dall'«alito vitale del mondo» e dello spirito dell'uomo. In questa vitalità medesima deve venire mostrata la necessità che ne guida il formarsi come espressione. Questa idea della 'formazione' (*Formung*) si rivela qui il centro spirituale delle tre direzioni fondamentali della produzione di Herder: in esso convergono sia l'intuizione herderiana della poesia che quelle della storia e del linguaggio.

7. Per portare a compimento il nuovo concetto di forma della letteratura classica tedesca e dell'estetica classica tedesca, manca però ancora un ultimo e decisivo momento, un momento che non sorge a poco a poco nel continuo progresso della cultura tedesca medesima, ma che le si presenta pronto e compiuto, come un'entità che vuole soltanto essere accolta e riconosciuta. Se in tutte le tematiche incontrate sinora si trattava anzitutto di guadagnare la direzione generale verso una meta nuova, anche se soltanto oscuramente conosciuta, qui sembra placarsi improvvisamente ogni lavoro e ogni lotta del pensiero. Sciolta da ogni mediazione storica, l'immagine di un nuovo mondo si presenta a noi in chiarezza e perfezione. Quest'immagine, per come si dispiega in maniera sempre più pura nei *Pensieri sull'Imitazione delle opere greche nella pittura e nella scultura* di Winckelmann, fino alla sua *Geschichte des Altertums*, sembra non aver bisogno per la sua

spiegazione di nient'altro che di se stessa. La sua grandezza sta nella sua 'semplicità': nell'oggettiva determinatezza con cui viene qui riguadagnato il contenuto dell'antichità, non attraverso un'astratta riflessione ed un'erudizione critica, ma in un'immediata intuizione. Tentando di comunicare e di fondare concettualmente, come pensatore e come scrittore, la sua visione interiore, Winckelmann desta così a nuova vita, insieme all'arte antica, anche la filosofia antica. Come nella considerazione del bello egli tende ai modelli della grecità, così all'interno della cerchia culturale a lui più vicina, è quasi il solo a non venire toccato dalla dottrina leibniziana; ma, scavalcandola, si riallaccia a Platone e al platonismo del Rinascimento, per trovare qui l'espressione e la giustificazione della sua visione complessiva.

I tentativi di una nuova fondazione della teoria estetica a partire dai germogli e dagli accenni che si trovano in Leibniz, non sono certo rimasti sconosciuti a Winckelmann. Nel periodo dei suoi studi a Halle, egli ascolta le lezioni di Baumgarten, nelle quali la nuova scienza dell'estetica raggiunge per la prima volta la sua forma sistematica. Si sente però interiormente respinto dal tipo di analisi che qui domina, da questa attribuzione del bello ad una particolare 'facoltà dell'anima'. Diviene sempre più acuta la sua protesta contro l'"età metafisica', per cui anche il bello può essere colto e avvicinato ancora soltanto in quanto paradigma dell'analisi logica del concetto. Ancora nella sua storia dell'arte dell'antichità, egli ravvisa il motivo per cui sinora non c'è stata alcuna 'filosofia dell'arte', nel fatto che la 'filosofia' è stata in gran parte esercitata ed insegnata da coloro che «a causa della lettura dei loro oscuri predecessori, possono lasciare poco spazio alla sensazione, lasciandola ricoprire come di una dura pelle». Siamo stati così condotti in un labirinto di astrusità e digressioni metafisiche, che alla fine sono servite in maniera eccellente «a escogitare libri immensi e ad uccidere l'intelletto nauseandolo». Un sentimento struggente spinge irresistibilmente Winckelmann oltre questo mondo libresco e scolastico. Se si legge come egli, quando era corettore a Seehausen, dopo il faticoso servizio quotidiano a scuola, stava sveglio di notte, in solitudine e avvolto nella sua pelliccia, per studiare alla luce della lampada le opere dei grandi dell'antichità, davanti a noi sorge involontariamente l'immagine dello studio di Faust. Da questo spazio angusto emana infatti come un incantesimo e un'evocazione: «Che il tuo rovello arido interpreti / qui per te i sacri segni, non serve: / voi mi volate accanto, spiriti! Se mi sentite, rispondetemi!» [61].

E ora in effetti, come nuovamente vivificato, emerge un mondo di forme sensibili e spirituali. Per descriverlo e per interpretarlo, non basta però

[61] [J. W. Goethe, *Faust*, vv. 426-429, trad. it. di F. Fortini, Mondadori, Milano 1984, p. 37].

a Winckelmann l'astratto linguaggio concettuale. La storia e la critica devono diventare poesia per esorcizzare e trattenere la ricchezza della visione. Le descrizioni di Winckelmann non soltanto mostrano nei particolari le antiche opere dell'arte figurativa, ma in esse, attraverso l'equilibrio solennemente contenuto dello stile di Winckelmann, trabocca sul lettore tutta la passione soggettiva dell'osservatore. «Egli vede con gli occhi, – così è scritto nel saggio di Goethe su Winckelmann – coglie con la mente opere ineffabili, e tuttavia prova l'impulso incoercibile di afferrarle con la parola e la scrittura. Lo splendore perfetto, l'idea da cui scaturisce la figura, il sentimento che la visione desta in lui, devono essere comunicati all'ascoltatore e al lettore, e passando in rassegna l'intero armamentario delle sue capacità, si vede costretto a por mano a ciò che di più potente e più degno ha a sua disposizione. Volente o nolente, deve essere poeta» [62]. Per lo sviluppo dell'idea di forma, gli scritti di Winckelmann segnano perciò una meta caratteristica non solo per il contenuto che descrivono, ma per il metodo e il modo della descrizione stessa. Per quanto qui si riveli una nuova sensibilità per l'arte, è però allo stesso tempo un nuovo mondo intellettuale che si imprime in queste rappresentazioni. Via via che Winckelmann penetra nel dettaglio delle opere, i suoi peculiari presupposti intellettuali si evidenziano sempre più nettamente nella loro universalità. Eppure persino a Justi è accaduto di spiegare questi presupposti solo come un esteriore ornamento barocco, e non come un elemento necessario e immanente all'intera opera di Winckelmann. Quando parla degli studi platonici di Winckelmann, egli aggiunge che le speculazioni che si intrecciano qui apparvero in verità strane e fuori posto «all'epoca della filosofia di Locke e degli enciclopedisti», «soltanto sul suolo italiano questa pianta era di casa dai giorni di Gemisto Pletone e dell'Accademia platonica fiorentina» [63]. Tuttavia all'epoca di Locke e degli enciclopedisti francesi, queste idee non erano né più né meno paradossali, di quanto lo sia per quest'epoca l'intera personalità dello stesso Winckelmann. Dal punto di vista della filosofia dell'illuminismo e dell'empirismo dominante, rimane assolutamente incomprensibile non questo o quell'aspetto di Winckelmann, ma tutta la sua personalità. Il suo pensiero e la sua concezione dell'arte sono qui un tutt'uno, rimandano entrambi ad una sfera comune dalla quale soltanto ricevono la loro piena luce storica.

Per definire quest'ambito, non basta superare soltanto i limiti dell'empirismo, ma occorre andar oltre tutto ciò che ci si è presentato sinora come il contenuto e il risultato dell'estetica del diciottesimo secolo. Qualsiasi

[62] [J. W. Goethe, *Scritti sull'arte e sulla letteratura*, a cura di S. Zecchi, Bollati Boringhieri, Torino 1992, p. 188].

[63] Justi, *Winckelmann und seine Zeitgenossen*, vol. II, Libro I, Cap. I.

momento di questo sviluppo scegliamo, troviamo sempre Winckelmann nella più decisa opposizione alla sua epoca. Se una delle più profonde e più feconde cognizioni estetiche che l'epoca aveva raggiunto consisteva nella consapevolezza di dover derivare e spiegare la legalità del bello non a partire dalle opere in sé conchiuse, bensì dall''energia' del creare artistico, allora la norma che Winckelmann pone, sembra di nuovo volerci vincolare completamente all'imitazione dei modelli antichi. «L'unica via per noi per divenire grandi, anzi, se possibile, inimitabili è l'imitazione degli antichi» [64]. In essi troviamo infatti riuniti insieme ciò che in tutta la natura è diviso e disperso; in essi si coglie «fino a che punto la più bella natura, con ardire ma pure con saggezza, sa superare se stessa» [65]. Se nella teoria psicologica dell'arte degli inglesi, in Klopstock e negli svizzeri, in Lessing e in Herder, la rappresentazione e l'eccitazione della passione sono considerate lo scopo ultimo di ogni arte, l'ideale di Winckelmann si esprime nell'esigenza di 'semplicità e quiete'. «Così come la profondità del mare rimane sempre tranquilla, per quanto infuri la superficie, così l'espressione delle figure dei greci mostra, in mezzo a tutte le passioni, un'anima grande e posata» [66]. Ogni violento movimento espressivo che alteri i tratti del viso e il portamento del corpo, è necessariamente dannoso alla bellezza. Per questo la quiete era uno dei principi fondamentali che veniva osservato dai greci: «proprio perché Platone la considerava lo stato intermedio tra il dolore e la gioia, la quiete è lo stato che più si addice alla bellezza come al mare, e l'esperienza mostra che le più belle persone sono di indole quieta» [67]. E il contrasto emerge in maniera ancora più acuta se si risale dal contenuto particolare della teoria dell'arte di Winckelmann, alla sua generale struttura concettuale. Un risultato comune, in quanto si è visto sin qui, poteva essere individuato nel fatto che il problema del bello si era liberato in maniera sempre più chiara e netta da ogni criterio puramente intellettuale. Ma persino questa delimitazione di confine faticosamente raggiunta, minaccia di svanire nuovamente in Winckelmann. L'idea di giungere ad un'autentica intuizione del bello a partire da una più profonda comprensione e determinazione della 'sensibilità', gli è completamente estranea; infatti il bello è secondo la sua radice e la sua essenza un essere 'spirituale' soprasensibile. Perciò i conoscitori e gli imitatori delle opere

[64] [J. J. Winckelmann, *Pensieri sull'imitazione*, a cura di M. Canova, Aesthetica, Palermo 1992, p. 32].

[65] *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst.* [Ivi, p. 39].

[66] [Ivi, p. 43].

[67] *Geschichte der Kunst des Altertums* Libro V, cap. 3, § 3, in *Werke*, ed. di Heinrich Mayer e Johann Schulze (Vol. IV).

greche trovano nei capolavori antichi non soltanto la natura più bella, ma più della natura, vale a dire «certe bellezze ideali di questa, che, come ci insegna un antico scoliasta di Platone, son fatte di immagini create soltanto nell'intelletto» [68]. L'"immagine nell'intelletto', dev'essere fondamento e modello dell'immagine sensibile corporea; la forma del pensiero deve risplendere attraverso la forma dell'intuizione, se questa deve portare il puro marchio della bellezza. In questo senso la 'non designazione', evitare la determinatezza dell'essere concreto-sensibile, è essenziale ad ogni bellezza elevata [69]. La determinatezza di una forma individuale o di un'individuale espressione sensibile e passionale le sottrarrebbe l'autentico nocciolo della sua 'spiritualità'. Così la considerazione della bellezza termina qui in un più alto 'universale', ed è difficile individuare un tratto che distingua questa universalità delle forme tipiche, dall'universalità dei supremi concetti tracciati nell'intelletto. Verità, bellezza e virtù confluiscono nuovamente in una cosa sola – la compiuta saggezza dei greci e il loro compiuto equilibrio morale è ciò che ci illumina in tutte le loro opere e ad esse conferisce il marchio dell'autentica perfezione artistica.

Winckelmann stesso ha costantemente rinviato alle fonti platoniche di questa concezione; ma insieme agli scritti di Platone emerge qui anche tutta la tradizione platonica. Dal rinnovarsi di questa tradizione nell'accademia fiorentina, da parte di Ficino e Pico della Mirandola, la sua incidenza sulla teoria estetica non era mai venuta meno. Ma solo attraverso il *medium* degli scritti di Winckelmann, nel diciottesimo secolo, essa torna ad essere una componente immediatamente vitale della cultura spirituale tedesca. Il concetto di forma che Goethe acquisisce in Italia, ha qui i suoi fondamenti storici e le sue condizioni preliminari. Non è certo casuale che Goethe, immediatamente dopo la conclusione del suo saggio su Winckelmann del 1805, si volga allo studio approfondito della filosofia di Plotino. In questa filosofia, e nella dottrina per essa centrale del 'bello intellegibile', è data in effetti la chiave dei basilari principi di Winckelmann. È il dualismo di forma e materia che, secondo Plotino, sta alla base del fenomeno del bello e che trova in esso la sua più netta espressione, come la sua conclusiva conciliazione. Infatti tutto ciò che è privato di forma, e che è destinato a ricevere forma e idea, è necessariamente brutto sin quando non è ancora partecipe di ragione e forma; brutto è però anche ciò che, pur avendo già assunto in sé la forma, non si è ancora completamente dominato da essa. «L'idea, accostandosi, ordina, combinando insieme, le parti diverse, le riduce a un tutto armonioso, e forma l'unità mediante il loro accor-

[68] [J. J. Winckelmann, *Pensieri sull'imitazione*, cit., p. 32].

[69] Riguardo al problema e al termine 'non designazione' in Winckelmann si veda soprattutto Hermann Cohen, *Kants Begründung der Ästhetik*, p. 50 sgg.

do,(εἰς μίαν συντέλειαν), [poiché essa è una e perché l'essere da lei informato dev'essere uno,] come può esserlo un essere composto di parti» [70]. Il blocco di marmo diventa un'immagine degli dei, nel momento in cui la forma che è presente nello spirito dell'artista, si imprime nella materia. E così, generalmente, noi chiamiamo bello qualcosa di materiale quando, nella pluralità della massa esteriore, si riflette per noi l'unità del concetto: τὸ ἔνδον ἶδος μερισθὲν τῷ ἔξω ὕλης ὄγκῳ. Nella percezione stessa, entro il darsi separato dello spazio, scorgiamo ora la forma, il suo vincolare e dominare la natura amorfa che le sta di fronte. Così diciamo 'bello' il colore, poiché in esso è compiuto il dominio dell'oscura materia attraverso la luce, che per sua natura è essenzialmente affine alla ragione. Anche il fuoco, sebbene si trovi già al confine del corporeo e dell'incorporeo, è ancora più vicino al regno dell'immateriale: «risplende e brilla, simile a un'idea» [71]. I gradini più alti della bellezza però si dischiudono solo allo sguardo che, sollevato al di sopra di ogni percezione, si trova nella pura visione dell'intellegibile stesso. Soltanto le anime autenticamente capaci di amore, le ψυχαὶ ἐρωτικώτεραι sono capaci di quest'intuizione in cui si decide il valore e il destino dell'io. «Difatti non è infelice colui che non può vedere bei colori e o bei corpi, e nemmeno è infelice colui che non ha il potere, le magistrature o la regalità; infelice è colui che non può possedere <il Bello>, ed egli solo: per ottenerlo è necessario lasciar da parte i regni e il dominio di tutta la terra, del mare e del cielo, se, abbandonando e disprezzando queste cose, ci possiamo volgere verso di lui e vederlo» [72].

Questa è la collocazione decisiva che Plotino dà al problema dell'arte e del bello: il bello è l'ambito in cui l'anima acquista coscienza della sua origine cosmica e del suo nesso cosmico; in cui si manifesta con la massima intensità il senso e il contenuto dello stesso processo del cosmo; la 'caduta' dell'uno originario nel molteplice, e il ritorno della molteplicità all'unità, si offre qui ad uno sguardo d'insieme. Il dare forma artistico è perciò per Plotino non tanto l'espressione di un nesso psicologico, quanto piuttosto di un nesso ontologico. La 'forma' che esiste nello spirito dell'artista e che egli imprime alla materia, non è un semplice pensiero, una sua rappresentazione soggettiva, ma qualcosa di assolutamente oggettivo: è il *logos* creatore dell'universo tutto, ad un determinato livello della sua realizzazione. Perciò l'arte non imita l'esistenza sensibile nello spazio e nel tempo, ma si innalza alle forze plastiche, in cui tutto ciò che è fisico ha la sua origine. L'artista si volge nuovamente indietro, verso la primordiale saggezza

[70] [Plotino, *Enneadi*, I 6, 2. Trad. it. di G. Faggin, Milano, Rusconi, 1992, p. 129. La cit. di Cassirer è imprecisa; omette, senza segnalarlo, quanto riportato tra parentesi quadre.]

[71] [*Enneadi*, I 6, 3. Trad. it. cit., p. 131].

[72] [*Enneadi*, I 6, 7. Trad. it. cit., p. 139].

della natura: verso quella saggezza che non consiste di singoli teoremi, di premesse e conseguenze, ma che è ed agisce intera ed indivisa, in quanto non giunge ad unità dalla frammentazione, ma al contrario si sviluppa e si risolve nella molteplicità a partire dall'unità (οὐ συγκειμένην ἐκ πολλῶν εἰς ἓν, ἀλλὰ μᾶλλον ἀναλυομένην ἐξ ἑνός). C'è dunque in noi un vedere creatore per la stessa ragione per cui nella natura c'è un generare creatore. Anche quando gli animali generano, ciò che li muove sono i concetti interni ad essi (οἱ λόγοι ἔνδον ἐόντες): così che questa è un'attività visiva e per così dire il travaglio del parto per riempire il tutto con ogni genere di forme. Il divenire dell'organismo si trova sullo stesso piano del divenire dell'opera d'arte: in entrambi i casi avviene che il *logos* generante, che una determinata 'forma' specifica, emerga dal suo essere in quiete e si incarni in un nuovo prodotto oggettivo. Così arte e realtà si accordano non perché una imiti l'altra, ma perché hanno una radice comune. Fidia non poteva creare la forma di Zeus rifacendosi ad un modello sensibile, ma rappresentò Zeus così come sarebbe apparso, se egli stesso avesse consentito ad apparire ai nostri occhi. In questo modo l'artista non ripete l'opera divina, ma l'agire divino: «perciò non bisogna credere che gli dei beati pensino lassù teoremi ed assiomi, ma ciò che hanno davanti sono delle belle immagini, immagini però non disegnate, ma reali» (ἀγάλματα δὲ οὐ γεγραμμένα ἀλλὰ ὄντα) [73]. Il bello diviene così, tanto espressione per la separazione dell'uno e dei molti, quanto espressione della nuova fusione di entrambi e perciò del ritorno dell'anima al divino.

Abbiamo così ben chiari i presupposti su cui riposa la teoria di Winckelmann e la sua concezione dell'arte. «La bellezza suprema è in Dio e il concetto dell'umana bellezza si perfeziona, quanto più si può pensarlo coincidente con l'essere supremo, che il concetto di unità e di indivisibilità differenzia per noi dalla materia. Questo concetto della bellezza è come uno spirito che il fuoco trae dalla materia e che cerca di generare una creatura ad immagine del primo essere razionale abbozzato nell'intelletto divino. Le forme di una tale immagine sono semplici e coerenti, ed in questa unità molteplici, ma proprio per questo armoniche [...]. L'unità e la semplicità rendono sublimi ogni bellezza ed ogni nostra azione o discorso: ciò che è grande in sé, infatti, diviene sublime se eseguito ed espresso con semplicità. Non viene limitato, né perde la sua grandezza, se il nostro spirito può dominarlo e misurarlo come con uno sguardo, racchiudendolo ed abbracciandolo in un unico concetto, ma proprio in questa intellegibilità lo cogliamo in tutta la sua grandezza, ed il nostro spirito ne viene ampliato

[73] [*Enneadi*, V 8, 1 e 5. Trad. it. cit., pp. 907 e 915].

ed allo stesso tempo elevato» [74]. Se per Winckelmann il bello si fonda sullo 'spirituale', ma l'intero ambito dello spirituale è definito *tout court* come ciò che è 'concettuale', soltanto se teniamo presente il contesto storico in cui egli si colloca, possiamo spiegarci questo paradosso. Winckelmann parla anche qui come un pensatore tutto proteso e rivolto verso l'antichità, rimasto estraneo a tutto lo spostamento del 'concetto' nella moderna sfera soggettiva, nell'ambito della mera astrazione e riflessione. Il concetto non è per lui il *conceptus communis* dei moderni, ma lo stesso *logos* vivo e plastico da cui tutto l'essere trae la sua conformazione. E il 'grande pagano' Winckelmann dà ora prova di sé liberando nella sua purezza questo motivo da tutte le precedenti implicazioni religiose. La mescolanza di tendenze platoniche e cristiane, che è caratteristica del platonismo del Rinascimento, di Marsilio Ficino e Pico della Mirandola, è qui assolutamente lontana. Il concetto di Dio di Winckelmann appartiene esclusivamente a quell'ambito della 'religione naturale', per il quale – secondo la definizione contenuta nel saggio di Goethe su Winckelmann – Dio appare soltanto come «fonte originaria del bello, e come un'essenza difficilmente riferibile in altra maniera all'uomo». La dottrina del *logos* è sviluppata quanto basta a condurre alla concezione fondamentale dell'arte: Winckelmann non conosce una teo-logia separata, che consideri l''essenza' di Dio indipendentemente da questa relazione estetica. Per questo il profondo e difficile contrasto che si era sviluppato nel neo-platonismo tra i motivi della 'trascendenza' e quelli dell''immanenza' non lo tocca. Nell'impulso ad oltrepassare ogni essere ed ogni pensiero per raggiungere un assoluto, che, ormai del tutto libero dall'opposizione del finito, sussistesse come qualcosa di completamente trascendente rispetto a tutte le nostre determinazioni empiriche e logiche, lo stesso neoplatonismo si era già svincolato dalla concezione dell'antichità classica. Winckelmann però, con istinto sicuro, prende da esso soltanto quel tratto nel quale, nonostante questa liberazione, rimaneva ancora interiormente legato al mondo dell'originario spirito greco. Nella dottrina del bello intellegibile, e nella battaglia condotta contro lo gnosticismo cristiano a partire dai fondamenti di questa dottrina, Plotino si dimostra ancora una volta l'erede e il testimone ultimo dell'ideale culturale ellenico. A dispetto di ogni mistica si esprime qui nuovamente il puro senso della realtà e la pura gioia della realtà dei greci. «Che musicista sarebbe quello che, contemplata l'armonia intellegibile, non ne venisse rapito nei suoni percepibili sensibilmente? Come può intendersi di geometria e di aritmetica chi non si rallegra, appena vede simmetria e proporzione con gli occhi del corpo? Chi, vedendo tutta la bellezza del mondo sen-

[74] *Gesch. der Kunst des Altertums*, Libro IV, cap. 2, § 22.

sibile, vorrebbe essere di spirito così indolente da non voler impossessarsene o da non considerare quanto siano splendide le cose e i loro modelli? [...]. Questo mondo riceve il suo essere da ciò che è primo; se dunque l'al di qua non è bello, non lo è nemmeno l'al di là». L'abisso tra l'intellegibile e il sensibile si richiude nella contemplazione del bello: l'idea del bello – come aveva dichiarato il *Fedro* platonico – è infatti la sola che sulla terra possieda 'copie visibili', mentre riusciamo a cogliere le immagini del vero, del giusto e del giudizioso solo con fatica e con strumenti spuntati. Si comprende allora l'unità dei due tratti che contraddistinguono il carattere e la visione fondamentale di Winckelmann: quel radicarsi nell'intuizione 'reale' e quell'esigenza di 'indeterminatezza', in cui si conclude la sua dottrina dell'ideale. La realtà che gli è familiare non è la realtà delle cose, ma è l'antico mondo dell'arte e degli dei, in cui ai suoi occhi si intrecciano una pura idealità e una piena oggettività, poiché non si tratta di qualcosa di inventato e prodotto arbitrariamente, ma di qualcosa di obiettivamente necessario, una seconda, perfetta 'natura'. Con tali concetti, nelle forme dell'arte greca in cui essi si sono incarnati, «la natura venne elevata dal sensibile all'increato, e la mano dell'artista produsse creature purificate dal bisogno umano; figure che rappresentano l'umanità in una dignità più alta, che sembrano essere gli involucri e i rivestimenti di spiriti meramente pensanti e di forze celesti. Essi si elevarono nel regno delle idee incorporee e divennero creatori di puri spiriti e di anime celesti, che non destano alcuna bramosia sensibile, ma producono un'immagine intuitiva di ogni bellezza; non sembra infatti che siano stati creati in vista della passione, ma soltanto che vi abbiano acconsentito» [75].

Bisogna però ricordare ancora un secondo presupposto storico della dottrina di Winckelmann, poiché in esso soltanto si mostra appieno la perfetta continuità di Winckelmann con la tradizione idealistica. Già nelle collettanee, che egli ha ideato come correttore di Seehausen, è riportata una frase che rimanda ad Agostino: «*formam omnis pulchri statuit Augustinus unitatem*» [76]. Questo rimando è significativo; come si vede, non si riferisce infatti ad un risultato isolato, ma riguarda il cardine principale dell'intuizione complessiva di Winckelmann. Già per il platonismo del Rinascimento le opere di Agostino costituiscono una fonte significativa quasi quanto gli scritti di Platone e Plotino. La dottrina delle idee non è certo per Agostino un fine teoretico a sé stante, ma è uno dei mezzi utilizzati per il suo scopo pratico principale, per l'approfondimento religioso del concetto dell'autocoscienza. Ogni verità ha il suo ultimo sostegno e fondamento non in un oggetto esterno, ma nell'"interiorità' del sé. Nel proprio

[75] *Gesch. der Kunst des Altertums*, Libro V, cap. 1, § 28.
[76] Justi, *Winckelmann und seine Zeit*, 2. ed. I, 363.

essere, conoscere e volere, nell'*esse, nosse* e *velle* dell'io, va cercato il modello per ogni determinatezza della realtà. E qui spetta nuovamente al bello la mediazione decisiva: infatti la bellezza è presente ovunque un 'interno' sia entrato nella forma dell''esterno' ed in esso rifulga. La coscienza che si affaccia sulle cose, e corre il pericolo di perdersi in esse, nelle misure e proporzioni delle cose ritrova se stessa nella sua legge originaria. «Dovrai così riflettere che quanto ti diletta nel corpo e ti avvince con i sensi è soggetto al numero, ricercar da dove proviene, ritornare in te stesso e comprendere che non puoi giudicare né bello né deforme l'oggetto sensibile senza avere determinati criteri estetici, a cui rapportare le immagini belle che percepisci al di fuori. [...]. Tutte le cose che splendono nella sfera superiore o nella inferiore [...] hanno una forma perché partecipano ai numeri. [...]. Da chi hanno l'essere se non da chi lo ha il numero?». Se guardiamo alla bellezza dei corpi, ci si fanno incontro in essi i puri rapporti numerici impressi nello spazio, se vediamo il tempo e il ritmo dei movimenti dei corpi, allora cogliamo come qui il numero si sia raffigurato nel tempo. Anche l'arte, benché si elevi al di sopra di spazio e tempo, in tutte le sue creazioni particolari mostra pur sempre la vita del tempo. Noi però dobbiamo andare oltre tutto questo, oltre spazio e tempo, oltre bellezza e arte, per intuire il 'numero eterno' che sta alla base di essi. Quale forma originaria, esso non è né spazialmente limitato, né esteso e mutevole nel tempo; anche se dà nesso e forma a tutto ciò che è divisibile e a tutto ciò che è variabile [77]. Queste frasi tornano alla mente quando anche Winckelmann cerca la bellezza più alta, che proprio perché costituisce la norma suprema per tutto ciò che è numerabile e misurabile «parlando in senso proprio non cade sotto numero e misura». Nell'insieme della sua dottrina però, egli anche qui ritorna immediatamente da questa somma 'trascendenza', alla determinazione delle 'immanenti' misure del bello, quali si esprimono nelle proporzioni e nelle più semplici linee geometriche. L'algebra, certo, non può descrivere la linea della bellezza; tuttavia anche qui le opere greche possono servire come modello, poiché è verosimile «che gli artisti greci abbiano stabilito i rapporti più grandi come i più piccoli attraverso regole determinate con precisione, e che in ogni età e condizione tanto le misure della lunghezza, quanto quelle della larghezza siano state determinate con la stessa precisione della circonferenza». Le esigenze della semplice proporzione devono certamente trovare un limite nelle esigenze dell''ideale', così che non possono mai rivendicare una vali-

[77] Si veda Agostino, *De libero arbitrio*, Libro 2, Cap. 16 e 42. *De vera religione*, Cap. 30. [Trad. it., in *Dialoghi* II, a cura di D. Gentili, Città Nuova Editrice, Roma 1976, p. 265. Una traduzione del *De vera religione* si trova nel I tomo dei *Dialoghi*].

dità assoluta soltanto per sé: ma entrambe, nella loro unione, disegnano però una cornice generale, coglibile solo nel sentimento e non rappresentabile in una separata definizione concettuale, e nella quale tuttavia la bellezza deve sempre rientrare. Come nella maggior parte delle considerazioni filosofiche, anche qui non possiamo procedere alla maniera della geometria, che, partendo dall'universale, conclude al particolare e al singolo, e dall'essenza delle cose alle loro qualità, ma ci dobbiamo accontentare di tirare conclusioni soltanto verosimili da singoli frammenti: «*la bellezza può ridursi a certi principj, ma non definirsi*» [78]. Ancora una volta, in queste parole, si riassumono un problema e un indirizzo fondamentali della visione complessiva di Winckelmann. Egli cerca il concetto, *l'eidos* del bello, sa però che è possibile cogliere questo concetto solo nell'immediata intuizione delle opere d'arte, solo dove trapassa nell'atto e si rappresenta in esso, e non può venir spiegato in termini scolastici, mediante una definizione secondo genere e differenza specifica. Il bello si dischiude alla pura intuizione razionale, in quanto esso medesimo ha la sua origine nella ragione suprema, ma un abisso profondo divide quest'antico concetto del νοῦς ἐρ ῷν, da ciò che l'età wolffiana intendeva con la metodologia dei 'pensieri razionali'.

Per la storia spirituale della Germania nel suo insieme, in questo diretto rinnovamento della concezione greca del mondo e della considerazione greca dell'arte, risiedeva certo un problema e un pericolo. Comunque si voglia infatti giudicare il significato oggettivo delle idee fondamentali di Winckelmann, la linea continua dello sviluppo spirituale tedesco risultava a questo punto interrotta. Il nuovo mondo della forma che egli dischiudeva, portava allo stesso tempo in sé un nuovo principio della forma. Bisognava scegliere tra questo principio e le tendenze e le forze che avevano sinora guidato questo sviluppo complessivo. Già dal punto di vista dei fondamenti psicologici dell'intuizione artistica si vede la differenza: se in Lessing è l'interna mobilità del pensiero, e in Herder è l'interna mobilità del sentimento, a costituire l'origine e l'accento costante, in Winckelmann domina la quiete della pura visione oggettiva. Questa diversità nel modo e nel motivo della contemplazione, trova riscontro in una fondamentale differenza nel risultato. Se il concetto di forma di Lessing e di Herder è dinamico, il concetto di forma di Winckelmann è plastico. Si apre così un profondo contrasto di indirizzi, che però non emerge subito in tutta la sua acutezza. Poteva sembrare ancora possibile una mediazione, che attribuisse ad ogni parte un suo diritto, rinviandola ad una determinata sfera di og-

[78] Cfr. *Gesch. der Kunst des Altertums*, Libro IV, Cap. 2, § 20. [Il corsivo è in italiano nel testo].

getti artistici e di mezzi di espressione artistici. Così il *Laocoonte* di Lessing cerca di tracciare il confine tra pittura e poesia, assegnando a quella il 'simultaneo' e a questa il 'successivo', rivendicando l''azione' come contenuto della poesia, la forma in quiete come contenuto delle arti figurative. In verità, questa definizione poteva rappresentare soltanto un primo compromesso provvisorio. L'autentica soluzione non si trovava su questa strada; poteva aver luogo soltanto a condizione che l'opposizione venisse nuovamente riportata dagli oggetti nella profondità dei principi, ed in essa superata. Invece di attribuire i due momenti contrapposti ad ambiti diversi, escludendoli così l'uno dall'altro, bisognava accettare la lotta e risolverla. Il concetto di forma 'dinamico' e quello 'plastico', la tendenza all''individuale' e la tendenza al 'tipico' dovevano cooperare alla generazione di un unico e medesimo contenuto, ed in questa azione comune, dovevano realizzare dall'interno la loro reciproca delimitazione. In questa astratta formulazione, l'esigenza di una siffatta compenetrazione rappresenta anzitutto un mistero; ma quest'esigenza ha trovato il suo soddisfacimento, e questo mistero la sua soluzione, nella forma della poesia di Goethe e della concezione del mondo di Goethe. La *teoria* dell'estetica classica, però, che giunge a perfezione in Schiller, dipende certamente in larga misura da Winckelmann; ma in essa incide anche un presupposto storico completamente diverso, poiché riposante sui concetti fondamentali del *sistema kantiano*.